

СКОРОСТТА НА УЕДИНЕНИЕТО

(ECE)

Стефан Гончаров

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

THE SPEED OF SOLITUDE

(ESSAY)

Stefan Goncharov

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

stefan_goncharov@abv.bg

„Бавното кино“ е проблематичен и недоизяснен термин, който след серия статии в *Sight and Sound* през 2010 г., влиза в разговорния речник на синефилите и кинокритиците. Споровете около понятието се разгорещават, след като британският критик Ник Джеймс (тогавашният главен редактор на знаковото списание) публикува своята статия „Пасивно-агресивно“, в която поставя под съмнение качеството на т.нар. „бавни филми“, които според него най-често „губят ценното време“ на скучаещия зрител, за да постигнат „доста мимолетни и слаби естетически и политически ефекти“ (James 2010). Реториката на „изгубеното време“ подсилва и другия аргумент на англичанина – „бавното кино“ е фестивално, то е елитистко и ексклузивно, финансира се и се лансира от определени международни структури с цел да бъде елитарен продукт за хора с висок културен капитал и за „разбирачите“ (синефилите и академиците), чиято функция е да го легитимират теоретично пред останалия свят. От тази гледна точка дори филми с ясно отчленени политически залози като тези на португалеца Педро Коща, който се занимава с маргинализираните, живеещи в махали, кабовердианци в Лисабон, могат да бъдат (и са били) отхвърляни като „пасивно-агресивни“ спрямо своята потенциална публика и обекти. Идеята е, че същите работници, които Коща заснема (или според някои експлоатира, естетизирайки страданието им) няма как да отделят от времето си за труд (за оцеляване), изземващо тягостното им ежедневие, за да се отдадат

СКОРОСТТА НА УЕДИНЕНИЕТО

на медитативен маратон, предлагащ по-скоро съмнителни и на практика неприложими рецепти за положението им. Ако разгърнем аргумента на Джеймс, бихме могли да заключим, че е нужен по-дефинитивен и ефектен подход – киноезик, който проговаря на „хората без време“ и вдъхновява адекватни и прагматични решения на проблемите им. Тогава съзерцанието се оказва лукс за онези, които не са „хронично“ задължавани ежедневно да дават бързи отговори на сложни житейски въпроси, и „бавното кино“ бива отписано като продукт-емблема на привилегията да замълчиш, когато има толкова много за казване.

Американският философ и кинотеоретик Стивън Шавиро пък атакува „бавните филми“ не само от социокulturна гледна точка, но и от естетическа. За него те боравят с изхабени форми, обсебени от призрака на носталгията по времето на радикалните в своята „съзерцателност“ режисьори (споменава Андрей Тарковски, Шантал Акерман, Микеланджело Антониони и Миклош Янчо), когато киното е притежавало някаква автономия като медия, все още недостигнала границите на своята значимост – преди дигитализацията (видеото и понастоящем „стрийминга“) да застраши културната идентичност на „седмото изкуство“ и да постави нерешимия въпрос: „Какво всъщност е кино?“ „Бавният филм“ тогава представлява естетически отломък, клише, чиято пролиферация маркира само неспособността на определени режисьори да творят в епоха, в която новите (дигиталните) медии са обезсмислили естетическите търсения на старите кинематографични техники (Shaviro 2010). Това, което липсва обаче в критиките на Джеймс и Шавиро, е както интерес да се влезе в диалог с начина, по който режисьорите, асоциирани с „бавното кино“, мислят (и/или оправдават) своите творби, така и опит да се дефинира какво точно се означава с думата „бавно“.

Според някои критици самото понятие е нарочно скроено с пейоративна конотация, за да се опишат като тягостни, отегчителни и еднообразни цял набор от хетерогенни творци под знака на обща абстрактна инертност и естетическа ретроградност (в случая на Шавиро). В крайна сметка като „бавен режисьор“ може да бъде описан всеки от Бела Тар до Цай Мин-лян (или Карлос Рейгадас). Подобен редукционистки прочит на филмите на тези творци би зачеркнал както различията помежду им на формално ниво, така и тематиките, които третираат зад булото на тази „бавност“. Истината е, че (например) между тези трима режисьори няма ясно изразено сходство нито в средната дължина на кадрите (при късния Тар тя е около 178 секунди на кадър, а при Цай е 57.5), нито в броя на кадрите („Торинският кон“ е само 30 кадъра, а „Япония“ на Рейгадас – 279), нито в движението на камерата (при Цай тя е най-често

свърхстатична, докато при Рейгадас немалко сцени са снимани от ръка). Тогава обаче остава въпросът какво кара един зрител/критик да определя подобни филми като „бавни“ въпреки очевидните им (формални) различия?

Трудността да се даде оперативна дефиниция на понятието „бавно кино“ е мотивирала най-различни режисьори да се разграничат от това (псевдо)движение (или поне да го преосмислят), често подменяйки думата „бавно“ с други концептуално заредени термини. Някои като Коща например тотално отхвърлят дори добронамерени опити теоретично да се оправдае и легитимира мнимият факт, че във филмите им „нищо не се случва“. Както самият португалец обясни по време на своя лекция на кинофестивала в Гент, киното никога не бива да е скучно, образът трябва да е кинетично зареден с присъствието на телата, което екранът чества и засвидетелства (Costa 2020). С други думи трябва да има „екшън“. Неслучайно Коща смята, че естетиката на хоръри като „Аз вървах до зомби“ (на който прави експериментален римейк с „Къща от Лава“ през 1995 г.) и на холивудски класици като Джон Форд му е по-близка от тази на кинотворци като Цай и Тар. От тази гледна точка творчеството му може да бъде мислено като по-сродно на т.нар. „афективни жанрове“ (като хоръра, комедията, екшъна и еротиката), които **стимулират** тялото, за да произведат определени ефекти (страх, смях, възбуда и т.н.). И наистина начинът, по който филмите на Коща третира материалността и телесността (особено на нивото на звука), е крайно тактилен и в известен смисъл „ангажиращ“, но изглежда трудно да се определи как това афектира зрителя, тъй като „кинетичната интензивност“ на кадрите е (без)крайно ниска. Неговите обекти често просто седят, или стоят неподвижно, обгърнати в барокови светлосенки, докато разказват истории, разкриващи дълбочината на тяхната маргинализация. Изглежда тази уредба, ако въобще е способна да произведе нещо у зрителя, генерира някаква нулева степен на афективност, чиято парадоксална цел е да мобилизира и прелъсти тялото, не за да го разсмее или възбуди, а за да го остави само със себе си – за да го уедини.

Може би именно този процес на уединяване, иницииран от аскетично възпроизведеното, инертно тяло на екрана, е това, което създава усещането за бавност. Както отбелязва Джонатан Розенбаум в своята статия „Бавен ли е Одзу“, това, което би могло да ни кара да мислим филм като „Токийска история“ за протяжен и медитативен, е не квантитативният анализ на дължината на сцените, а фактът, че наративът (и съответно камерата) преимуществено се занимава с живота на една застаряваща японска двойка (Rosenbaum 2000). Не само техните движения и ритъм на живот са бавни, но и,

СКОРОСТТА НА УЕДИНЕНИЕТО

както отбелязва Розенбаум, в по-голямата част от времето наблюдаваме как хора седят, което резонира с корпоралния опит на седящия в киното зрител. Същевременно обаче, от гледната точка на съвременните бавни режисьори, въпреки че телата във филма са инертни, това не е достатъчно да се заключи, че се задейства същия уединяващ процес (тогава Шавиро би бил в правото си, защото класик като Одзу вече щеше да е задал един завършен модел, който напразно се повтаря). Неслучайно режисьори като Лисандро Алонсо, Алберт Сера и Рейгадас предпочитат термината „съзерцателно кино“ (*contemplative cinema*) като продуктивна алтернатива на понятието „бавно кино“. Зрителят трябва да се превърне в „съзерцател“, за което не е достатъчно да му бъде внушено усещането за „бавност“, тъй като то може да бъде употребено за други концептуални цели. Така например кинетичната немощ на старата двойка в „Токийска история“ контрастира с все по-модернизиращата се столица на Япония, където децата им водят крайно забързан начин на живот, заради който нямат време да им обърнат внимание. В интереса на социалния коментар е впрегната и „бавността“ в „Жана Дилман“ на Акерман, където (както отбелязва Шавиро) белгийката „разравя ужаса на ежедневието на жените“ (Shaviro 2010). Във филмите на Тарковски пък равният медитативен ритъм върви ръка за ръка с неговите метафизични търсения. С други думи тези режисьори утилизират „бавността“ като парче от пъзела на тяхната творческа визия, която очаква да бъде интерпретирана, за да разкрие дадена идея, посока или послание. Затова зрителят си остава зрител, доколкото трябва да внимава – да преминава през различни режими на идентификация (било то с някои от героите, или с „погледа“ на самата камера) и да разчита значенията на образите, които филмът му поднася.

Като контрапункт на гореописаното, „съзерцателните/бавните филми“ често заличават самите себе си, като за целта подриват на формално ниво техниките и тропите, характеризиращи смислообразувания почерк на „класиците“. Скот Барли, например, възпрепятства и способността на зрителя да се идентифицира със случващото се на екрана, и недвусмислените прочити на неговите филми чрез търсенето на безформеното (следвайки Батай). Затова визуално третира предимно „нечовешкото“ – абстрактни природни картини, остраностени телесни части и проблясващи светлини. Още повече Барли също смята, че „бавното кино“ (той е един от малкото режисьори, които употребяват понятието) е афективен жанр. Както отбелязва, докато гледаме крайно протяжни филми, които парадоксално ни стимулират чрез липсата на стимулация, ние се доближаваме до собствените си тела (Barley 2020). За него еманация на този факт е

например прозаявката – в „бавното кино“ тя се оказва афективният еквивалент на смеха при комедията.

С това Барли обаче е леко подвеждащ, тъй като не се ограничават до извикването на тази фигура на скуката, опитите да се помогне на зрителя, да се въ-плъти в съзерцател и да спре да мисли и интерпретира (от) гледната точка на режисьора, камерата, или героите (за да се уедини в аозначаващата празнина на собственото си телесно присъствие). Често „бавните филми“ привнасят стратегии от други афективни жанрове, макар и да притъпяват остротата на техните техники, за да запазят самозаличаващата си естетика. „Копелетата“ на Аманда Ескаланте например впряга тропите на хоръра, или по-конкретно на поджанра на т.нар. “home invasion film” (без да изпада в концептуално поучителни метакоментари като „Забавни игри“ на Ханеке). По-късният му „Опасна зона“ пък препраща към историите на Лъвкрафт и към тяхното **стаено** еротично измерение, като е важно да се отбележи, че еротиката на „бавното кино“ е тема, която заслужава да бъде разглеждана сама по себе си (тогава филми като „Дни“ и „Сбогом, Драконов хан“ на Цай биха били ключови). И при самият Барли (както при много други) ключови за съзерцателната телесност, която проектите му целят да предизвикат, са опитите да се очертаят абстрактни карти на смъртта и еротичното като екзистенциални хоризонти на тялото. Това радикализира скуката (ако въобще може да става дума за такава), превръщайки я в неудобен сблъсък с немислимите (или поне трудно разграничимите) измерения на плътта.

В „трилогията на самотата“ на Алонсо („Свобода“, „Мъртвите“ и „Ливърпул“) може би най-ясно се виждат всички кинематографични ходове, описани дотук във връзка с „бавното кино“. За аржентинеца оставането сам със себе си е възлов момент и крайна точка на съзерцанието, което едно „мъртво време“ (както той го нарича в един диалог със Сера) индуцира у зрителя (Alonso & Serra 2008). Двата режисьори обясняват, че това е хронотоп, белязан от липсата на стимулация, но парадоксално трябва да се положат много усилия, за да се стигне до тази нулева точка на интензивност. Както отбелязва Сера **по време на диалога**, стилът на Алонсо (за разлика от неговия собствен) разчита на внимателно поставяне на сцените, тъй като аржентинецът работи с 35-милиметрова лента, докато испанецът снима дигитално стотици часове заради липсата на материални ограничения (въпреки че това после удължава работата по монтажа). „Трилогията на самотата“ показва най-ясно усилието и времето, което е нужно на един филм да бъде изпразнен от съдържание, за да остави насаме със себе си съзерцаващото го тяло. И трите филма са оскъдни като сюжет и просто представят

СКОРОСТТА НА УЕДИНЕНИЕТО

бавния ход и жизнен ритъм на мъж, живеещ сред (в случая на „Свобода“), или завръщащ се към природата, която е по-скоро комплексно проблематизирана, отколкото сантиментално опоектизирана, в контраста ѝ с „цивилизования свят“. Всеки един от проектите създава натрапчивото усещане, че нещо ужасно ще се случи, но за разлика от режисьор като Ханеке или Бруно Дюмон, Алонсо банализира всеки изблик на насилие, който винаги е насочен към някакво животно, с което бихме се изкушили да се идентифицираме като жертви на „мъртвото време“ на лентата. Същевременно във филмите му има и политически, и еротичен, и наивно-метафизичен пласт, но аржентинецът постоянно осуетява кохерентната репрезентация на техните възможни проблематики, значения и послания.

На формално ниво това е постигнато чрез намекната незаинтересованост на камерата спрямо предполагаемия наратив. На първо място, тя често отказва да отрази погледа на хората в кадъра дори когато те гледат нещо „важно“. От гледна точка на историята и теорията на киното, това пречи на зрителя да се идентифицира с „героя“, тъй като никога не разбира какво той вижда и към какво е насочена неговата интенция или желание. На второ място, камерата на моменти напълно изоставя своя обект (мъжете) и бавно се изгубва в някой пейзаж или просто се приплъзва, за да ни покаже на практика едно нищо – образ без функция в „разказа“. Алонсо довежда тези техники до логическия им край в „Ливърпул“, където, след като акостира в заснежения Ушуая (най-южно разположения град на планетата), морякът Фарел решава да посети майка си в родното си село, което така и не разбира точно къде е. Когато стига дотам, следва серия от кратки диалози, които обаче не създават ясна представа какво се случва. Майка му е на смъртно легло и изглежда го обърква с друг – блънувайки, споделя, че като той вече е бил мъж, тя е била още малко момиченце. Някакъв обгрижващ я старец на име Трохио пък намеква, че Фарел е извършил някакво зло, заради което не е трябвало да се завръща (не става ясно дали това е баща му, или просто някой от селото). Накрая преди да си тръгне, морякът дава нещо на едно момиченце, страдащо от умствено изоставане, и ѝ казва да го носи винаги със себе си – намеква се, че това е дъщеря му, но не можем да сме сигурни. След това Фарел изчезва, но камерата сякаш губи интерес към него и остава в селото, за да разбере какъв е този енигматичен предмет, който той е оставил. Може би така ще се разкрие каква е връзката между него и момичето и няма да си тръгнем от наратива с празни ръце – неразбрали нищо.

След като ставаме свидетели на монотонното ежедневие на момичето в последните 15 минути на филма, тя отива да проверява капани за лисици с Трохио и

тогава за пръв път Алонсо показва мъртво животно, без да спира вниманието си на него, обезсмисляйки по този начин опитите да се чете трилогията през призмата на теории, занимаващи се с проблематичната репрезентация на животинското в киното. Вместо това, камерата сякаш издебва момента, когато момиченцето най-накрая изважда предмета от джоба си, за да ни го разкрие и да свърши филмът. В крайна сметка става дума за ключодържател, който представлява думата „Ливърпул“, изписана с метални букви. Както споделя Алонсо в интервюта, това е абсурден предмет, тъй като момичето нямам как да знае какво би могъл да означава той (Alonso 2009). За нея „Ливърпул“ може би дори не е дума, тя няма как да го свърже с град, в който баща ѝ (ако той ѝ е такъв) потенциално е бил. Въпросът е, че и от нашата перспектива (от тази на камерата), този предмет също не изразява нищо и не ни дава никаква допълнителна информация за „наратива“, тъй като можем само да спекулираме и то напразно, защото самата творба изглежда не иска да бъде разбрана.

Така трилогията, завършвайки с „Ливърпул“, си остава непроницаема енигма като ключодържателя, на който е кръстен последният филм. Единственото, с което ни оставя Алонсо (и „бавното кино“ като цяло), е с нас самите, уединени в едно съзерцаващо тяло, засвидетелствало разпокъсана и обезсмислена поредица от тактилни образи. В случая на аржентинеца, това са протяжни сцени, показващи ни как един непроницаем Друг работи, яде, спи, убива и пътува (към нищото). Цялото това инсценирано безсмислие е чуждо на режисьори като Тарковски, което показва, че „бавното кино“ не би могло напълно да се опише като продукт, репродуциращ определено клише. А относно аргумента на Джеймс, „мъртвото време“ наистина изглежда изгубено, но ако следваме Алонсо, се оказва, че само филмът всъщност губи (себе си), за да разтвори хронотопа на телесното уединение. Тогава „бавното кино“ е събитие, възвръщащо на зрителя времето, което е губил, отчужден от тялото си, всички онези пъти, когато е бил принуждаван да мисли и интерпретира визията на режисьора или значението на филма и да се идентифицира с погледа на героя или с този на камерата.

Библиография

- Alonso & Serra 2008*: Dialogue between Albert Serra and Lisandro Alonso. – Cinergies: Catalan cinema in dialogue with..., April 2008.
- Alonso 2009*: Who's John Ford?: An Interview with Lisandro Alonso – Online film magazine Senses of cinema 50/2009. [last accessed on January 23rd 2020]. <<https://www.sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/lisandro-alonso-interview/>>
- Barley 2020*: Barley, S. Festival Q&A with Scott Barley. – Moving Image Artists Journal, February 2020. [last accessed on December 15th 2020]. <<https://movingimageartists.co.uk/2020/02/22/festival-qa-scott-barley/>>
- Costa 2020*: Director's Talk with Pedro Costa. – Film Fest Gent, October 2020. [last accessed on January 23rd 2020]. <<https://vimeo.com/472664006>>
- James 2010*: James, N. Passive Aggressive. – Monthly film magazine Sight & Sound, no. 20, 4/2010, p. 5.
- Rosenbaum 2000*: Rosenbaum, J. Is Ozu Slow? – Online film magazine Senses of cinema, 4/2000. [last accessed on December 15th 2020]. <<https://www.sensesofcinema.com/2000/feature-articles/ozu-2/>>
- Shaviro 2010*: Shaviro S. Slow Cinema Vs Fast Films. – Blog entry The Pinocchio Blog, May 2010. [last accessed on December 15th 2020]. <<http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>>