

ANNA MARIA PISKORSKA

UWAŻNE SPOJRZENIE

NOWY PARADYGMAT POZNAWCZY DLA EUROPEJSKIEGO KINA SLOW

ANNA M. PISKORSKA

Filmoznawczyni i absolwentka studiów międzywydziałowych (filozofia, religioznawstwo, kulturoznawstwo). Obecnie doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadzi autorski cykl spotkań filmowych „Kino w tyglu kultur” oraz „Spotkania filozoficzne” we współpracy z firmą Gutek Film i magazynem „Filozofuj”. Jej zainteresowania to: współczesne kino artystyczne, postsekularyzm, epistemologia buddyjska, psychologia kognitywna. W swojej pracy badawczej zajmuje się migracją pojęć do teorii filmu. Autorka kilkunastu artykułów, w tym ostatniego *Postsekularne doświadczenie końca. Intymna apokalipsa w filmach* Koń turyński (2011) *Béli Tarra* i *Melancholia* (2011) *Larsa von Triera* (2020). ORCID: 0000-0003-4278-2699.

MINDFULNESS I SATI

Kiedy w 1979 roku Jon Kabat-Zinn przedstawiał po raz pierwszy swoją koncepcję *mindfulness* przed gremium profesorskim na University of Massachusetts Medical School, miał na celu realizację specjalistycznego projektu terapii chronicznego bólu, niepoddającego się leczeniu metodami konwencjonalnymi¹. Szybko okazało się jednak, że interpretacja *mindfulness* to konstrukt szkieletowy, który można wypełniać dowolnymi celami, ma bowiem w tym zakresie pełną transparentność: jest sposobem realizacji, przyjęciem pewnej perspektywy, ale nie wykreśla ram ograniczających jej użycie. Idea *mindfulness* w interpretacji Jona Kabata-Zinna – tłumaczona na język polski jako „uważność” lub „przytomność” – definiowana jest jako nieopisująca i nieoceniająca świadomość, skoncentrowana na przeżywanej właśnie chwili, w której każda myśl czy doznanie pojawiające się w polu uwagi są akceptowane w obecnej postaci². Zwraca uwagę operacyjny charakter tej definicji,

1 J.D. Lewis, D. Rozelle, *Mindfulness-based interventions: clinical psychology, Buddhisthharma, or both? A wisdom perspective*, [w:] *Handbook of Mindfulness Culture, Context, and Social Engagement*, red. R.E. Purser, D. Forbes, A. Burke, Springer International Publishing, Switzerland 2016, s. 244.

2 Tak brzmi niekontrowersyjna definicja, którą można znaleźć w wielu źródłach. Ta przytoczona w artykule pochodzi z publikacji S.R. Bishop, M. Lau, S. Shapiro, L. Carlson, N.D. Anderson, J. Carmody, Z.V. Segal, S. Abbey, M. Speca, D. Velting, G. Devins, *Mindfulness: a proposed operational definition*, „Clinical Psychology, Science and Practice” 11/2004, s. 232.

której twórcy konsekwentnie stronią od wikłania się w światopoglądowe dysputy. Miast tego oferują praktyczną instrukcję, jak postępować, by stać się wydajniejszym czy zwiększyć swoją efektywność, a także zachować zdrowie i przywrócić wewnętrzną równowagę. Komercyjny sukces tak ujętej metody okazał się ogromny, o czym świadczy choćby tytuł artykułu *The mindful revolution* widniejący na okładce wpływowego magazynu „Time” ze stycznia 2014 roku. Obecnie warsztaty uważności są organizowane w wielu korporacyjnych gigantach (takich jak Google, Apple), a także w szkołach, szpitalach, więzieniach, domach pomocy, kancelariach, a nawet w instytucjach rządowych – w tym na przykład dla personelu Sił Zbrojnych Stanów Zjednoczonych³. Polityka egalitarnej dostępności metody dla wszystkich nią zainteresowanych wywołała kontrowersje w obszarze pytań zasadniczych: jaki jest wymiar etyczny *mindfulness*? Czy komercjalizacja metody nie uczyniła z niej narzędzia do wzmacniania konsumpcjonizmu? A także: jakie wartości propaguje *mindfulness*, skoro przykładowo snajper, który bierze udział w retricie⁴, chce stać się w ten sposób skuteczniejszym zabójcą?

Inicjatorzy praktyk *mindfulness* wolą nie wdawać się w tego typu dyskusje, a skuteczność proponowanej metody potwierdzać jedynie wynikami naukowych badań. W takiej sytuacji uważność znalazła swoje ideologiczne rozwinięcie poza psychologią – w inicjatywie *slow movement*, która nie propaguje postawy przytomności *per se*, lecz wtedy, kiedy prowadzi ona do wskazanych celów. *Slow movement* to ruch kulturowy o charakterze globalnym, który kontestuje przyspieszenie współczesnego świata, orędując za powrotem do życia w jego naturalnym rytmie. Uważność w filozofii *slow* ma istotne miejsce, a swoją definicję czerpie zarówno z *mindfulness* Kabata-Zinna, jak i z buddyjskiego pojęcia *sati* – które należy tłumaczyć zarówno jako „przytomność”, jak i jako „pamięć”. Mamy zatem dwa równoważne elementy, które budują buddyjską uważność. *Sati* jako „przytomność” to akt ustanawiania obecności obiektu w polu świadomości, natomiast *sati* jako „pamięć” oznacza akt przywoływania uwewnętrznionych obiektów oraz idei⁵. Reasumując, *sati* – uaktywniająca się najpełniej podczas medytacji – nakierowuje na obiekty różnej proveniencji: poza tymi pochodzącymi z otoczenia i bieżącej chwili również na obrazy mentalne i takie, które powracają z przeszłości. Już w tym sensie jej definicja wykracza poza znaczeniowe pole świeckiej idei *mindfulness*⁶. Ale najbardziej zasadnicza różnica dotyczy kwestii celu, który w przypadku praktykowania *sati* jest bardzo istotny. *Sati* w wielu tradycjach buddyjskich jest

3 K. Pickerd, *The mindful revolution*, „Time”, 23 stycznia 2014, <https://time.com/1556/the-mindful-revolution/> (3 maja 2020)

4 Z angielskiego *retreat* – wycofanie, odosobnienie, rekolekcje. W kontekście świeckiej praktyki *mindfulness* oznacza warsztat prowadzony w warunkach zazwyczaj kilkudniowego odosobnienia, mający na celu pogłębienie praktyki.

5 Przykładem praktyki aktywującej tak rozumianą pamięć jest *buddhanusmryti* – czyli tak zwane wspomnianie/rozpamiętywanie Buddy. Medytujący przywołuje obraz Buddy, a następnie przytomnie rozważa jego przymioty, na przykład Buddę jako arhata, w pełni oświeconego, doskonale postępującego oraz posiadającego pełnię wiedzy. Jest to bardzo popularna medytacja, szczególnie w Azji Wschodniej, gdzie została przekształcona w recytację imienia Buddy Amidy – Amitabhy (*Namu Amida butsu*) – podstawową praktykę japońskiego buddyzmu czystej ziemi. Zob. R.E. Buswell, D.S. Lopez, *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton University Press, New Jersey 2014.

6 W dalszej części artykułu utrzymuję rozróżnienie dwóch, w innym wypadku synonimicznych, terminów: *mindfulness* – którym posługuję się, by określić świecką uważność definiowaną przez tak zwaną zachodnią kulturę, oraz *sati* – którego używam na określenie buddyjskiej postaci *mindfulness*.

terminem o szczególnej randze: *samma sati*, czyli „właściwa przytomność”, stanowi siódmy czynnik na ośmiorakiej ścieżce do wyzwolenia. A zatem w znaczeniu *sati* ujawnia się wymiar etyczny (więcej: soteryczny), który z kolei wskazuje na komponent oceniający, konsekwentnie rugowany przez Kabata-Zinna.

Sprzęgnięcie ruchu *slow* z rozumieniem uważności w duchu buddyjskim wyraża się właśnie w tym, że przytomna obecność podkreślana jest jako sposób rozwoju ku odczuciu głębi relacji ze światem i pełniejszego istnienia. Przejawiane w ten sposób aspiracje mają więc charakter duchowy⁷. Co więcej, orędownicy *slow living* żywią przekonanie, iż proklamowaną przez nich filozofię można zastosować w każdej dziedzinie ludzkiej działalności. Obecnie z powodzeniem mówi się o *slow food*, *slow travel*, *slow parenting* oraz *slow ageing*, powstają także pomysły na *slow science* oraz *slow cities*. Wreszcie postawa *slow* przeniosła się w obszar kultury, gdzie zaczęto odkrywać i opisywać zjawiska takie jak *slow photography*, *slow media*, a także – *slow cinema*.

SLOW CINEMA

Jedną z pierwszych osób, które posłużyły się określeniem *slow cinema*, był francuski krytyk filmowy Michel Ciment. Począwszy od tego momentu (czyli 2003 roku) pojęcie to zyskiwało na znaczeniu w obszarze krytyki filmowej, choć pojawiły się także alternatywne pomysły nazewnicze, z których najcelniejszy (w obliczu pewnych wniosków, na które przyjdzie pora) zaproponował Harry Tuttle – a mianowicie *contemporary contemplative cinema* (co można przetłumaczyć jako „współczesne kino kontemplacyjne”)⁸. Krytycy, a po nich także badacze akademicy, decyzję o zaklasyfikowaniu zaobserwowanego zjawiska do globalnego ruchu *slow* tłumaczyli buntowniczą postawą reżyserów, którzy zdecydowali się na gest radykalnego zwolnienia, kontestując w ten sposób politykę kina głównego nurtu. Ów efekt spowolnienia komentatorzy interpretowali w pierwszej kolejności całkiem dosłownie: jako radykalne wydłużenie ujęć w opozycji do przyspieszonych ujęć w produkcjach Hollywood. Następnie tropili dalsze gesty protestu twórców *slow*: minimalizm środków filmowego wyrazu, monochromatyzm zdjęć, oddramatyzowanie akcji i antypsychologizm bohaterów. Problem w tym, że protestu nigdy nie było, a ruch *slow cinema* jest tylko papierowym konstruktem, który jeśli istnieje – to jedynie w umysłach opisujących go badaczy.

Oto kilka kluczowych argumentów na poparcie tej tezy. Po pierwsze: brak zainteresowania ze strony samych twórców budowaniem światopoglądowej wspólnoty w duchu *slow*. Wskazywani w kolejnych opracowaniach reżyserzy (tacy jak: Chantal Akerman, Šarūnas Bartas, Pedro Costa czy Aleksandr Sokurov) nie deklarują łączności z postawą przyświecającą ruchom *slow*, co zresztą zostało zauważone w monografii *Slow cinema* z 2016 roku⁹.

⁷ Proponuję definicję duchowości Pawła M. Sochy (psychologa religii): „Duchowość to aktywny proces (lub zintegrowany zespół procesów psychicznych) stanowiący adaptacyjną odpowiedź każdego człowieka na świadomość własnej egzystencjalnej kondycji”, zob. P.M. Socha, *Przemiana. W stronę teorii duchowości*, Nomos, Kraków 2014, s. 53.

⁸ H. Tuttle [pseudonim], *CCC timeline 2008*, „Unspoken Cinema”, 6 lipca 2009, <http://unspokencinema.blogspot.com/2009/06/ccc-timeline-2008.html> (3 maja 2020).

⁹ *Slow Cinema*, red. T. de Luca, N.B. Jorge, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, s. 3.

Po drugie: niefortunność samego porównania filmów artystycznych z filmami głównego nurtu. Kinu mainstreamowemu rzadko po drodze z kinem artystycznym, co wydaje się zrozumiałe zarówno ze względu na ambicje twórców filmowych, jak i proces dystrybucji. A zatem przeprowadzanie tego typu porównań wydaje się uzasadnione jedynie wówczas, gdy dzieło filmowe jest efektem pewnego celowego mariażu i łączy w sobie cechy obu stron. Tymczasem omawiana przez badaczy *slow cinema* twórczość Béli Tarra, Carlosa Reygadasa, Lisandra Alonsa czy Lava Diaza nie przejawia takich skłonności, lecz jest w każdym z tych przypadków przykładem stylu wybitnie autorskiego.

Po trzecie: niejasność w sposobie definiowania samego zjawiska *slow*. Nawet jeśli efekt spowolnienia będzie interpretowany możliwie najszerzej (czyli nie tylko jako techniczny zabieg realizacyjny, ale także jako sposób opisu świata wewnątrzfilmowego oraz jako specyficzne zwizualizowanie problematyki), wciąż łatwo wskazać poprzednie filmy, szkoły i tradycje, w przypadku których powolność można uznać za w pełni konstytutywną cechę. Po części (choć nie wiadomo, czy w zgodzie z intencją autora) dowodzi tego Rafał Syska, określając tendencję *slow* „neomodernizmem filmowym”¹⁰.

Po czwarte: nieuwzględnianie różnic kulturowych. W publikacjach na temat *slow cinema* jednym tchem wymieniani są reżyserzy z niemal każdego zakątka świata: James Benning (ze Stanów Zjednoczonych), Carlos Reygadas (z Meksyku), Lisandro Alonso (z Argentyny), Bruno Dumont (z Francji), Aleksandr Sokurov (z Rosji), Nuri Bilge Ceylan (z Turcji), Abbas Kiarostami (z Iranu), Lav Diaz (z Filipin) i wielu innych. Według autorów tych opracowań zjawisko powszechnej globalizacji w wystarczający sposób legitymizuje takie podejście. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że sama próba porównania tak różnych twórczości spłyca ich przekaz, który w warunkach lepszej znajomości kontekstów kulturowych mógłby ujawnić więcej głębszych znaczeń.

Ostatecznie pojęcie *slow cinema* nie doczekało się rzetelnej syntezy, mimo iż minął już okres największej świetności tego trendu. Zamiast tego publikacje poświęcone tematyce *slow cinema* wciąż składają się – co wielce znamienne – przede wszystkim z odrębnych rozdziałów (każdy poświęcony wybranemu twórcy), jedynie luźno powiązanych ze sobą nieprecyzyjnym i mocno kontrowersyjnym określeniem *slow*.

GALERIE FILMÓW

Im więcej argumentów podważających sensowność konceptu *slow cinema*, tym mocniej wybrzmiewa pytanie: dlaczego zatem taki konstrukt jednak powstał? Z pragmatycznego punktu widzenia udało się to dzięki inicjatywie festiwalu filmowych. To podczas takich wydarzeń w sąsiednich salach kinowych – jak w galerii sztuki – mogą się „spotkać” obrazy twórców z Argentyny, Iranu i Chin. I tak jak w galerii sztuki, w przestrzeni kilkupiętrowego kina widzowie oglądają dzieła jedno po drugim. W ten sposób podczas festiwalu filmowych zostaje wytworzona

¹⁰ Zob. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014.

sztuczna sytuacja, która sprzyja syntezie. Następnie zaś laureaci prestiżowego konkursu stają się obiektem akademickich analiz, które wzmacniają intuicje krytyków i sankcjonują pewną wizję świata kultury filmowej (będącą jednak w istocie tylko przelotną modą).

Wróćmy na chwilę do argumentu, że kino głównego nurtu i kino artystyczne rzadko się ze sobą łączą. Rzadko w rzeczywistości, lecz często w oczach widzów. Jest to powód zdziwienia filmami z dziesięciominutowymi ujęciami bez cięć montażowych. Tezę o „filmie wymagającym dla odbiorców” wypowie widz, który przywykł do pewnego standardu oferowanego przez kino głównego nurtu, stąd też silniej odczuwa wpływ dzieł, które odbiegają od tej zinterioryzowanej „normy”.

Następnie środowisko odbiorców ulega dalszemu zróżnicowaniu ze względu na posiadany zakres ogólnej wiedzy o świecie, która ma wpływ na proces przetwarzania informacji filmowej¹¹. Na poparcie tej tezy przytoczę przykład z własnego podwórka: dwie grupy studentów zostały poproszone podczas zajęć o obejrzenie eksperymentalnej noweli filmowej *Walker* w reżyserii Tsaï Ming-Lianga¹². Film zaliczany do nurtu *slow* ukazuje mnicha pogrążonego w medytacji o bliżej niesprecyzowanej proweniencji – forma tej chodzonej medytacji przypomina pewien rodzaj medytacji wipassany. Pierwsza grupa widzów – a byli to studenci filmoznawstwa – po krótkim seansie, który jednak bardzo jej się dłużył, uznała za nietypowe takie elementy filmu, jak: minimalny ruch wewnątrzkadrowy, statyczność ujęć, wyrafinowana kompozycja kadru, a następnie z dużym wysiłkiem próbowała zrozumieć sens tych decyzji realizacyjnych. Druga grupa – studenci buddologii, zaznajomieni z technikami oraz znaczeniem buddyjskiej medytacji – przyjęła film z dużo większym zainteresowaniem: nie zgłaszała problemów z jego odbiorem, a w dalszej rozmowie spekulowała na temat zinterpretowanej filmowo formy medytacji. Pierwsza grupa, pozbawiona odpowiedniego kontekstu, percypowała przede wszystkim podstawową różnicę między bardzo spowolnionym, wręcz minimalnym ruchem mnicha a rytmem wielkiej metropolii, jaką bez wątplenia jest Hongkong. Druga grupa, świadoma specyfiki kontekstu, dyskutowała nad rolą wartości buddyjskich we współczesnym świecie.

Powyższy przykład miał na celu wykazanie, że podczas definiowania nowych zjawisk w kulturze filmowej nie docenia się kompetencji samych odbiorców: kuratorów festiwali, krytyków oraz filmoznawców. Zatem jeśli *slow cinema* znalazło swoich orędowników, a także zgromadziło grupę wiernych sympatyków, to ów fakt przemawia za poprawnością tezy, iż odpowiedziało na pewną realną potrzebę widzów. Jaka to potrzeba?

STRATEGIA SLOW

Jak już wspomniano, badacze kina zaklasyfikowali *slow cinema* do przejawów *slow movement*. Zatem można wstępnie założyć, że kino *slow* współdzieli z innymi reprezentacjami tego ruchu pewne wartości, z którymi „galopująca ponowoczesność”

11 P. Ohler, *Kognitywna teoria percepcji filmu. Koncepcja przetwarzania informacji*, [w:] *Kognitywne teorie filmu*, red. J. Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 336.

12 *Walker*, reż. T. Ming-Liang, prod. Hongkong, Tajwan, 2012.

być może straciła kontakt, ale jeszcze nie bezpowrotnie. Stosując odpowiednie zabiegi, można bowiem się z nimi ponownie skomunikować. W tym wypadku proklamowanym działaniem jest zabieg *slow*, który (umieszczony w tak rozpoznanym kontekście) zaczyna przejawiać charakter duchowy. Przy czym samo działanie w duchu *slow* nie stanowi jeszcze autonomicznej, wymiernej jakości. Należałoby raczej stwierdzić, że tego typu działanie jest sposobem, środkiem do celów, które w przypadku twórców kina *slow* bywają wyraźnie odmienne. Tym bardziej słuszne wydaje się uznanie zabiegu *slow* za metodę, rodzaj strategii realizacyjnej. Skoro zaś powiedzieliśmy już, że spowolnienie było wykorzystywane także przez twórców pochodzących z innych okresów historii kina, należy uznać, że tym, co wyróżnia współczesny zabieg *slow*, może być siła, z jaką oddziałuje na swoich odbiorców. A zatem: koncepcja kina *slow* nie ma wystarczającego uzasadnienia, jeśliby rzecz tę orzekać z perspektywy filmów, które zostały w ten sposób określone, a które się tak bardzo od siebie różnią. Jednak z perspektywy wspólnoty odbiorców potrzebujących pewnego typu doświadczenia, unikatowego w swej naturze, być może kino *slow* powinno istnieć, zdecydowanie i bezdyskusyjnie.

Taki sposób myślenia skłania, by zabieg *slow* interpretować jako „uważność, która przejawia się na gruncie filmowym”. Uważność – zarówno w rozumieniu *mindfulness*, jak i w rozumieniu *sati* – potwierdza, że człowiek kontaktuje się ze światem w sposób zapośredniczony (choćby poprzez kognitywne procesy percepcji i rozumienia). Przenosząc tę zasadę do badań nad filmem, należy nakreślić dwie wzajemnie na siebie oddziałujące relacje. To, w jaki sposób widz patrzy, warunkuje to, co widzi w ramach swojego doświadczenia odbiorczego. I równocześnie wykreowany w dziele sposób oglądu świata określa zakres, jakość i charakter doświadczenia odbiorczego widza. *Slow cinema* to twór wyrosły z tej pierwszej relacji: aktywnego stosunku widza do filmu – w tym wypadku stosunku mocno afirmującego. A zatem co zobaczył miłośnik filmów *slow*, czym poczuł się prawdziwie olśniony? Równie ważne jest pytanie zwrotne: czy w egzemplifikacjach kina *slow* jest możliwe do wskazania jakiejś jedynej w swoim rodzaju doświadczenie odbiorcze?

1. UWAZNE SPOJRZENIE

By zweryfikować, jakiego rodzaju doświadczenie jest ewokowane podczas projekcji filmu *slow*, wybrałam jego trzy reprezentatywne przykłady: *Harmonie Werckmeistersa* w reżyserii Béli Tarra i Ágnes Hranitzky, *Śpiew ptaków* w reżyserii Alberta Serry oraz *Poza szatanem* w reżyserii Brunona Dumonta¹³. Każdy z nich na swój sposób porusza tematy o charakterze postsekularnym¹⁴, co sprzyja wykreśleniu przestrzeni granicznej między tym, co religijne, i tym, co świeckie. Rozważanie

¹³ *Harmonie Werckmeistersa* [Werckmeister harmóniák], reż. B. Tarr, Á. Hranitzky, prod. Francja, Niemcy, Szwajcaria, Węgry, 2000; *Poza szatanem* [Hors Satan], reż. B. Dumont, prod. Francja, 2011; *Śpiew ptaków* [El cant dels ocells], reż. A. Serra, prod. Hiszpania, 2008.

¹⁴ Postsekularyzm to prąd myślowy, który odnosi się krytycznie do spuścizny sekularyzmu. Myśliciele w osobach między innymi Jürgena Habermasa i Charlesa Taylora odnoszą się krytycznie do bezrefleksyjnej wiary w potęgę i nieomylność ludzkiego rozumu. Tym samym zwracają uwagę na pozorną jedynie neutralność sekularyzmu, który w rzeczywistości wypracował wiele alternatywnych form kultowych. Myśl postsekularna – choć pozostaje nieprzekonana do systemowych rozwiązań religijnych – otwiera się tak na postawy antyseptyczne i filozoficzną myśl postmetafizyczną. Zob. J. Habermas, *Secularism's crisis of faith: Notes on post-secular society*, „New Perspectives Quarterly” 25/2008, a także Ch. Taylor, *A Secular Age*, Harvard University Press, Cambridge–London 2007.

przeprowadzone na tak skrojonym materiale umożliwi dodatkowo odpowiedź na pytanie: która definicja uważności (typowo świecka *mindfulness* Kabata-Zinna, czy też wyraźnie zabarwiona religijnie *sati*) stanowi lepszą podwalinę pod wypracowywane właśnie pojęcie uważności dla teorii filmu? W imię klarowności efektu badań zdecydowałam się pozostawić na boku wielce problematyczną różnorodność kulturową znamionującą *slow cinema* i ograniczyć się wyłącznie do europejskiego kręgu kulturowego. Dzięki temu łatwiej będzie zweryfikować słuszność uzyskanych wniosków.

„Kino uważne” – czyż nie brzmi to lepiej niż „kino powolne”? W wymienionych filmach uwzględniono uważne spojrzenie – skrupulatny zapis bieżącej chwili, w której, nawet jeśli jest niepozorna, zawiera się już wszystko. Trafnie uzmysławia to film Alberta Serry ukazujący długą drogę, którą pokonuje trzech starszych mężczyzn. Owszem, jest w nim wyraźna sugestia, że są to biblijni mędrcy ze Wschodu, którzy wędrują, by zobaczyć Boże Dziecię. Lecz zarazem widz jest na wiele sposobów wytrącany z wiary w tę podniosłą historię: wyraża się to w sposobie przedstawiania postaci, we frywolności i nieporadności ich zachowań, w absurdalności ich strojów i rozmów itd. To właśnie uważne spojrzenie, w tym wypadku poprzez skrupulatnie filmowaną drogę, wykreśla neutralną przestrzeń, którą mogą zgodnie współdzielić bohaterowie – poważni, rubaszni i śmieszni – i która może być zarówno miejscem ważnych aktów kreacji (co tutaj wyraża idea boskich narodzin i scena złożenia pokłonu przed matką i dziećciem), jak i dekonstrukcji (na przykład wymiennie wprowadzona scena z barankiem – zamiast dziecka – w objęciach Maryi).

Znaczenia w filmie Serry mają tendencję, by się rozszerzać, nachodzić na siebie, a nawet się ze sobą zderzać – lecz dalej nic strasznego się nie dzieje. Projekcja trwa nieprzerwanie. Uda się to, ponieważ u podstaw dzieła leży filmowa idea *mindfulness*: świadoma postawa realizacyjna, polegająca na wyjściowej akceptacji wszystkiego, cokolwiek za chwilę się wydarzy – lub nie wydarzy, bo właśnie w połowie dziania się zastyga w bezruchu. Wszystko toczy się tak, jak powinno.

Spisana na papierze tego typu teoretyczna konstatacja może wydawać się czymś prostym do zrealizowania. Jednak przeczy temu radykalizm stosowanych w tej metodzie środków. Uczestnicy kursów organizowanych przez Kabata-Zinna w swoich relacjach wielokrotnie odwoływali się do tego, co określali „doświadczeniem zwrotnym *mindfulness*” – tak jakby ten specyficzny onto-epistemiczny sposób bycia (czyli sposób rozumienia świata przy jednoczesnym w nim istnieniu) trwale przekształcał dotychczasową postawę życiową.

2. BOLESNA AKCEPTACJA

Obcując z filmowym uważnym spojrzeniem, łatwo uświadomić sobie, iż zdolność do zatrzymania się odgrywa bardzo często kluczową rolę w procesach poznawczych. Spektakularnym przykładem jest kulminacyjna dla filmu *Harmonie Werckmeistersa* scena pacyfikacji szpitala. Życie ludzkie jest w niej postawione w stan realnego zagrożenia przez bezwzględną przemoc – i właśnie w takiej atmosferze wybrzmiewa pytanie o jego wartość. Tarr to wytrawny syntetyk, który w tej jednej kameralnej scenie chce przywołać wszelkie akty gwałtu dokonywane przez

tłum na niewinnych ofiarach. Szturm tłumy na miejski szpital¹⁵ można odczytać jako urzeczywistnienie owego „zaćmienia”, które było antycypowane w prologu filmu. Metoda uważnego spojrzenia uniemożliwia łatwy, emocjonalny komentarz do tego, co jest ukazywane. I tak w prawie 12-minutowej sekwencji widzimy mężczyzn, którzy brutalnie ingerują w przestrzeń szpitala, wywracając sprzęty i bijąc pacjentów. Ich ruch jest usztywniony, zdehumanizowany. Nadchodzą w rytmie marsza, potem w dźwięcznej ciszy wybrzmiewają metaliczne uderzenia i tłuczone szkło. Bite ciała wydają znacznie cichsze, lecz również po pewnym czasie rozpoznawalne dźwięki.

Tarr twierdzi, że długie ujęcia wywołują pewien szczególnie ważny dla niego rodzaj napięcia między widzem a filmowym światem. Popycha więc widza do konfrontacji z taką filmową czasoprzestrzenią, w której można poczuć ciężar opisanych zjawisk, bo znajdują się one jakby w próżni, są czyste, pochłaniające w całości zarówno bohaterów, jak i widza. Wreszcie pod koniec kilkunastominutowego ujęcia pojawia się znajomy motyw muzyczny, który wskazuje na dotarcie do granicy poznania i konfrontację z tajemnicą skrywaną przez świat. W tym przypadku mężczyźni, którzy dotychczas z zaciętością na twarzach dokonywali aktów zniszczenia, dochodzą do końca szpitalnego korytarza i odkrywają za prysznicową zasłoną wychudzonego starca, który nagi drży w wannie. I nagle na chwilę zamierają w bezruchu, a następnie odchodzą, powłócząc nogami, powoli, w ciszy, ze zmienionymi wyrazami twarzy, już nie w tłumie, ale pojedynczo.

W jednym z wywiadów reżyser zapytany o znaczenie tej sceny chciał się wykręcić żartem, mówiąc, że mężczyźni musieli zawrócić, ponieważ doszli do końca szpitala, a za starcem była już tylko ściana. Ale potem spoważniał i powiedział: „«Chcesz zniszczyć wszystko», mówi [Książę – przyp. A.P.] z perspektywy tłumy. Ale jeśli spotkasz kogoś, kto już jest zniszczony [tak jak stary człowiek w tej scenie – przyp. A.P.], to musisz się zatrzymać. Wciąż wierzę w ludzkość. Wiem, że to złudzenie, ale chcę w nią wierzyć”¹⁶. *Harmonie Werckmeistersa* to film, w którym zostaje postawione pytanie o to, czy istnieje granica przemocy dokonywanej na godności ludzkiej. O wadze tego pytania świadczą pokazane w zbliżeniu w końcowej części omawianej sceny przerażone oczy Valuski – doprawdy mało jest w historii kina takich spojrzeń. Metoda uważnego spojrzenia sprawia, że widz podczas projekcji ma przyjąć przytomną postawę listonosza Valuski i tak jak on wziąć udział – jedynie milcząco się przyglądając – w scenach skrajnej przemocy. Finał filmu uświadamia zaś, jak radykalna i ryzykowna może być metoda uważności, jeśli się konsekwentnie koncentruje jedynie na polu samej świadomości: Valuska trafia bowiem do szpitala dla nerwowo chorych.

15 Scena ta posiada znacznie większe znaczenie w filmie niż w pierwowzorze literackim autorstwa László Krasznahorkaia. Takie zmiany sugerują, że być może Tarr dążył do odczytania *Harmonii Werckmeistersa* jako alegorii faszystowskiej przemocy, jednakowoż film nie oferuje żadnych konkretnych politycznych analiz tej ideologii ani nie odpowiada jednoznacznie, jakie mogły być źródła tak sugestywnie ukazanej agresji.

16 „«You want to destroy everything», [Prince] says from the mob's perspective. But if you meet someone who is already destroyed [like the old man in the scene], you have to stop. I still believe in humanity. I know it's an illusion, but I want to believe” (zob. H. Feinstein, *Béla Tarr: Mysterious Harmonies* [audycja telewizyjna online], Walker Art Center, 14 września 2007, <http://www.walkerart.org/channel/2007/bela-tarr-regis-dialogue-with-howard-feinstei> [3 maja 2020]). Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

3. DYSTANS JAKO ZAANGAŻOWANIE WYŻSZEGO RZĘDU

Uważność w filmie to bardziej historia ujmowania niż dodawania. Kolejnym jej celem jest dezautomatyzacja naszego (widzów) nawykowego sposobu wydawania sądów – czasem na wpół automatycznego i o nikłych przesłankach, a jednak trudnego do wyrugowania, bo stanowi on element procesu deszyfrowania treści filmowych w procesie odbioru. Bruno Dumont w filmie *Poza szatanem* brawurowo demaskuje nawykowy odbiór filmu w ten sposób, iż nie udostępnia informacji na temat swoich bohaterów (czyli na przykład tego, jaka jest ich historia życia, jakie są ich uwarunkowania psychiczne, plany i dążenia). W ten sposób zakres naszej (widzów) uwagi zostaje faktycznie zawężony do tego obszaru, w którym coś dzieje się w danym momencie – trzeba więc oglądać film ze świadomym powstrzymaniem się od wydawania pochopnych ocen. Jednak w miarę rozwoju filmowej historii zachowanie dystansu staje się coraz trudniejsze. Reżyser wprowadza bowiem silnie nacechowane pojęcia o religijnej proveniencji w całkowitym oderwaniu od źródeł, z których je zaczerpnął. W filmie *Poza szatanem* mamy oparte na tej zasadzie sceny uzdrowień, modlitw, cudów – łącznie z najbardziej spektakularnym w finale cudem zmartwychwstania. A wszystko ukazywane jest w sposób całkiem niepodobny do przedstawień osadzonych w kulturze, jakby niepełny, wybrakowany. To świadomy zabieg reżysera, który pokazuje tak problem, jaki ma współczesny człowiek z samodzielną odpowiedzią na pytania natury religijno-filozoficznej. Dotychczas zadawali je sobie przede wszystkim patriarchowie religijni, by po chwili zastanowienia (kontemplacji) udzielić jedynej słusznej odpowiedzi – obowiązującej dla całej wspólnoty wiernych. Dziś każdy, odrzucając systemową religijność, staje oko w oko z najważniejszymi pytaniami dotyczącymi natury ludzkiej, a jego akt kontemplowania ich zdaje się nie mieć końca. W takiej sytuacji strategia uważnego spojrzenia pozwala na wytworzenie atmosfery zaangażowania w daną sytuację nawet wtedy, gdy nie jest ona w pełni zrozumiała. Uważność umożliwia także trwanie w przestrzeni liminalnej, która dotychczas miała tylko charakter przejściowy, bo była uruchamiana wyłącznie w momencie dokonywania się przemiany. Ponadto przytomność oferuje alternatywny do materialistycznego rodzaj kontaktu ze światem zjawisk – przyłgnięcie bez lgnięcia do nich.

Wracając do terminologicznych rozstrzygnięć: reżyserzy filmów o rysie post-sekularnym, o których – jak się okazuje – z powodzeniem można powiedzieć, że używają kategorii uważności jako sposobu na eksplikację interesujących ich treści, w swojej twórczości bardzo często podejmują kwestie filozoficzne oraz zadają pytania natury etycznej. Zatem ich działania wykluczają łączenie uważności filmowej z neutralną światopoglądowo *mindfulness*. Z drugiej jednak strony strategie twórcze reżyserów mają także charakter odmienny od *sati* – idei czy techniki definiowanej jako jeden ze środków prowadzących ku wyzwoleniu. Cele reżyserów kina uważności są również osadzone na gruncie religijno-filozoficznym, ale znacznie mniej dookreślone oraz – przynajmniej częściowo – zmienne. Na tym przykładzie widzimy wyraźnie, jak pojęcie wywiedzione z jednej dziedziny zmienia swój sens wraz z przejściem do innej.

POSTSEKULARNA POTRZEBA EPIFANII

Badacze, którzy zmierzili się z próbą opisu *slow cinema*, zazwyczaj formułują go w odniesieniu do dwóch tez. Po pierwsze, *slow cinema* jest ruchem kontestacji (występującym przeciwko środkom wyrazu kina głównego nurtu). Po drugie, *slow cinema* stwarza warunki do alternatywnego (głębszego i bardziej wartościowego) kontaktu z rzeczywistością.

Eksplikacja pierwszej tezy następuje przez szereg negatywnych konstatacji. Wskazuje się, że *slow cinema* celowo podkreśla monotonię i zwyczajność świata (aż po jego nijakość) i buduje postawę dystansu. W celu filozoficznego pogłębienia własnego opisu badacze sięgają po kategorie nostalgii, nudy i poczucia braku. Następnie jednak – co zaskakujące – konsekwentnie negatywny opis u większości z nich płynnie przechodzi w formułowanie wniosku, iż kino *slow* jest unikatowe w tym sensie, że umożliwia doświadczenie „epifanii bytu” i otwiera na nowe wymiary pozornie tylko znanej rzeczywistości. Bez wątplenia tego rodzaju świecka epifania jest właśnie tą uwewnętrznioną potrzebą, którą szeregi filmoznawców i kinofilów kierowały się i kierują po dziś dzień przy wybieraniu i definiowaniu kina *slow*. Jednak język opisu doprowadzający do tego rodzaju doświadczenia odbiorczego wydaje się nieadekwatny, ponieważ sytuacja kontaktu z kinem *slow* u swych podstaw jest afirmatywna. I dlatego proponowana przeze mnie teoretyczna konceptualizacja tego zjawiska brzmi: w analizowanych dziełach to postawa uważności (wywiedziona z buddyjskiej idei *sati*) odpowiada za obecność obiektów w polu percepcji. Oferowany przez „kino wzmożonej uważności” alternatywny sposób oglądu fenomenów i zdarzeń prowokuje w procesie odbioru twórczą reakcję ze strony widza. To swoista „medytacja nad światem”, konstytuująca kluczowe doświadczenie świeckiej epifanii – objawienie się rzeczywistości, która nie jest ontologicznie inna od tej powszedniej, dobrze znanej, ale przejawia się w całkiem nowy sposób.

Taka strategia artystyczna umożliwia inną niż powszechna dystrybucję emocji. Praktyka uważności rodzi dystans do zjawisk pokazywanych w świecie filmowym. Jednakże ów dystans nie prowadzi do zniechęcenia czy obojętności, lecz buduje kontemplacyjną atmosferę sprzyjającą rozumieniu zjawisk w ich złożonych kontekstach. (Dlatego też, nawiasem mówiąc, od nazwy *slow cinema* dużo bardziej przekonujące wydaje mi się określenie ukute przez Harry’ego Tuttle’a: *contemporary contemplative cinema*). Nie znaczy to, by świadomie blokować spontaniczny przepływ emocji, lecz – tak jak w praktyce *mindfulness* – obserwować emocje i akceptować je w takim kształcie, w jakim w danej chwili się przejawiają. Co więcej, zdystansowana postawa umożliwia również bardziej metodyczną analizę własnej sfery emocjonalnej, stąd też może skutkować formami quasi-terapeutycznego przepracowania trudnych emocji pojawiających się podczas odbioru filmu. A nie sposób nie zauważyć, że osobowości twórcze pokroju Alberta Serry, Béli Tarra czy Brunona Dumonta celują w ukazywaniu świata w jego absurdalności, chaosie i bez jakichkolwiek stałych punktów odniesienia – co w ramach doświadczenia odbiorczego sprzyja powstawaniu napięć i prowokuje do przekraczania dotychczasowego nawykowego myślenia.

PODSUMOWANIE

Zdyskredytowane jako potencjalny nurt, szkoła czy jakakolwiek forma twórczej wspólnoty zjawisko *slow cinema* ma swoje uzasadnienie jako inicjatywa odbiorców kultury filmowej (krytyków, selekcjonerów festiwali i konkursów, kinofilów). W dzisiejszym świecie wielkich aglomeracji, gdzie rytm życia uległ gwałtownemu przyspieszeniu, a uwaga – rozproszonemu, w świecie, w którym można perypować naraz treści z kilkunastu ekranów, a zarazem deliberować nad dewaluacją dotychczas fundamentalnych wartości, członkowie *slow movement* wyrażają potrzebę powrotu do pierwotnego rytmu natury oraz prostego, lecz nasyconego mądrością życia. W filmach zaliczanych do *slow cinema* widzowie odczuwający przebodźcowanie przez kino głównego nurtu szukają ciszy i otwartej przestrzeni do tego, by kolejne chwile przeżywać w ich prawdzie – prawdzie, która będzie się objawiać stopniowo i wielokanałowo, a także dotyczyć zarówno niepowtarzalnej chwili, jak i wieczności. Choć sami miłośnicy *slow cinema* deklarują chęć powrotu do rzeczywistości, to w istocie zależy im raczej na pewnym epistemicznym przyłgnięciu do świata filmowego, które się wydarza podczas doświadczenia odbiorczego w nich samych. I to właśnie oferują dzieła filmowe oparte na uważnym spojrzeniu. Wywiedziona z terminologii buddyjsko-medycznej idea *mindfulness* okazuje się kluczem do zinterpretowania oryginalności filmów, które jak dotąd określa się niekoniecznie słusznie mianem *slow*.

BIBLIOGRAFIA

- Arat, Alp, Marek Sullivan. „Postsecular charisma: Thich Nhat Hanh and the ethics of mindfulness”. W: *Handbook of Ethical Foundations of Mindfulness*, red. Steven Stanley, Ronald E. Purser, Nirbhay N. Singh. Switzerland: Springer International Publishing, 2018.
- Bradatan, Costica, Camil Ungureanu, red., *Religion in Contemporary European Cinema*. New York-London: Routledge, 2014.
- Caruana, John, Mark Cauchi. „What is postsecular cinema?”. W: *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, red. John Caruana, Mark Cauchi. New York: State University of New York Press, 2018.
- Habermas, Jürgen. „Secularism’s crisis of faith: Notes on post-secular society”. *New Perspectives Quarterly* 25 (2008).
- Jaffe, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York: Wallflower Press, 2014.
- Koepnick, Lutz. *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Kovács, András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr – the Circle Closes*. London-New York: Wallflower Press, 2013.
- Lewis, David J., Deborah Rozelle. „Mindfulness-based interventions: clinical psychology, Buddhistharma, or both? A wisdom perspective”. W: *Handbook of Mindfulness Culture, Context, and Social Engagement*, red. Ronald E. Purser, David Forbes, Adam Burke. Switzerland: Springer International Publishing, 2016.
- Lim, Song Hwee. *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2014.
- Luca de, Tiago, Nuno Barradas Jorge, red., *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge–London: Harvard University Press, 2007.

Walton, Saige. „Film and/as devotion: Bruno Dumont’s enworlded cinema”. *Australian Journal of French Studies* 52, 2 (2015).

Williams, Mark G., Jon Kabat-Zinn, red., *Mindfulness: Diverse Perspectives on its Meaning, Origins and Applications*. New York: Routledge, 2013.

Data wpłynięcia: 8 maja 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 31 lipca 2020 r.

MINDFUL LOOK: A NEW COGNITIVE PARADIGM FOR THE EUROPEAN SLOW CINEMA

Putting the increasingly popular concept of mindfulness in a wider context of slow movement, the article focuses on its representation in the film culture. Developed in the late 20th century, slow cinema is a cross-cultural trend in art cinema filmmaking that is not only appreciated but also initiated by the viewers themselves, film critics, selectors, and cinema enthusiasts. According to the author, the artificial construct of slow cinema emerged from the need to experience the so-called secular epiphany, a phenomenon that as of yet hasn’t been thoroughly studied. To capture this post-secular potential of slow cinema, she refers to the concept of mindfulness (or awareness) analysed here both with respect to Jon Kabat-Zinn’s functional definition of mindfulness and the original Buddhist concept of *sati* (as updated in terms of its epistemological and soteriological sense). The hypothetical usefulness of the concept of mindfulness is verified in the process of interpreting three films included among the classics of slow cinema: *Werckmeister Harmonies* (2000) by Béla Tarr and Ágnes Hranitzky, *Birdsong* (2008) by Albert Serra, and *Outside Satan* (2011) by Bruno Dumont.

SŁOWA KLUCZOWE: *mindfulness, sati, slow cinema*, współczesne kino europejskie, postsekularyzm

KEY WORDS: *mindfulness, sati, slow cinema*, contemporary European cinema, postsecularism