

# William Brown

University of Roehampton, Londyn

## #problempierwszegoswiata Gdy długie filmy trwają jeszcze dłużej

Spirala śmierci. Dwie sekundy filmu terkocą, zanim obraz się zatrzyma. Kolejna spirala. Kolejne dwie sekundy obrazu i dźwięku – na tyle, bym uwierzył, że film będzie można znowu normalnie oglądać. Ale nie! Znowu ta spirala. Po minucie czy dwóch odświeżam stronę. Nie działa, a ja znowu jestem na początku filmu, który nie chce się rozpocząć. Restartuję komputer, resetuję połączenie z internetem, odłączam i włączam na nowo bezprzewodowy ruter. Nadal kłapa. Wydzieram się więc i przeklinam, i od razu mam poczucie winy, bo kiepskie połączenie internetowe to przecież tylko głupie #problempierwszegoswiata w porównaniu z tym, że dzieciom uchodźców w święta jest zimno. Niemniej, pełen frustracji, ciskam ruterem, aż internet znowu „zaskoczy” i będę mógł obejrzeć film *online*.

Być może inni oglądający filmy *online* mieli podobne doświadczenia. Być może też czuli się skrupowani tym sposobem oglądania – dla osób uprzywilejowanych. Mimo że niniejszy tekst poświęcony jest przede wszystkim *long cinema*, moim celem nie jest szczegółowa analiza jakiegoś filmu uważanego za „długi”. Celem tego eseju jest raczej rozpoznanie kategorii, w których filmy kwalifikowane jako *long cinema* mogą być postrzegane: jako wyzwanie rzucone ideologii kapitalistycznej, której podlega większość współczesnego świata. Zrobię to nie poprzez wskazanie tego, co czyni film „długim”, lecz poprzez analizę względności tego terminu (nie jest tak, że wszystkie filmy mające – dajmy na to – ponad trzy godziny, są „długie”). Będę dowodził, że film staje się „długi” wtedy, gdy zaprzecza wymogom współczesnego życia w kapitalizmie. Następnie zbadam, do jakiego stopnia ta sprzeczność ma uzasadnienie, skoro wszystkie filmy są – niezależnie od czasu trwania – typem widowiska. Na koniec wykażę, że gdy filmy niepotrzebnie trwają dłużej, niż powinny (na przykład kiedy internet podczas oglądania filmu *online* nie działa), następuje „fetyszycacja” maszyny, która – będąc obnażona – może działać jako wyzwanie rzucone ideologii biznesu/zabiegania w kapitalizmie. Może ona

być także utajonym przypomnieniem o nie-pierwszym, lub tak zwanym „trzecim świecie”, pozwalającym pierwszemu światu i jego „problemom” być pierwszymi. Innymi słowy, #problempierwszegoswiata, czyli kiepskie połączenie internetowe – sprawiające, że długi film trwa jeszcze dłużej – świadczy o tym, że ten lepszy świat (ze świetnie działającym łączem) jest okupiony bezimienną harówką mieszkańców „trzeciego świata”<sup>1</sup>.

## Co czyni film długim?

Każdy, kto prowadził zajęcia filmowe, doświadczył(ł) narzekania studentów na to, że film pokazywany w tym czy tamtym tygodniu był „za długi”. Często towarzyszy temu komentarz, że „zrozumieli go po dziesięciu minutach”. W kulturze, w której wiele osób uważa się (i zachęca się ich do tego) za „znawców” lub chociażby „miłośników” kina i gdzie istnieje pokusa, by sprawiać wrażenie, że samemu zrobiłoby się dobre kino, nie dziwi, że widzowie nie akceptują filmu takim, jaki jest, lecz stosują własne kryteria uznania (dowodzące ich znakomitego gustu). Dla przykładu: Michael Smith w recenzji *American Honey* (2016, reż. Andrea Arnold) oznajmia już w tytule, że obraz jest „piękny, lecz za długi”. Następnie oświadcza, że jest to „pięknie zrobiony film, dobry film, który byłby jeszcze lepszy, gdyby był prawidłowo zmontowany” (Smith, 2016). Roger Ebert – krytyk równie poważany – postępował podobnie, gdy narzekał, że *To właśnie miłość* (2003, reż. Richard Curtis) „jest zbyt długi” (Ebert, 2005, s. 401).

Gdy ludzie wyrażają swoje niezadowolenie z filmu, sugerując, że powinien być krótszy, ich narzekanie tak naprawdę nie dotyczy długości lecz stylu, który im po prostu nie odpowiada, a tym samym nudzi. Dowodem na tę korelację może być fakt, że przeciętna długość najbardziej dochodowych filmów wzrosła z niemal 120 minut (w latach dziewięćdziesiątych i wczesnych latach dwutysięcznych) do ponad 130 minut po roku 2010 (Acuna, 2013). Gdyby widzom przeszkadzała zbyt duża długość produkcji, nie przynosiłyby one wysokich dochodów. Nawet jeśli wyniki box office’u niekoniecznie oznaczają, że dany film się podobał (może odbiorcy oglądali go z innych powodów lub stali się ofiarami kampanii reklamowej), negatywne recenzje, krytykujące długość, odstraszyłyby sporą liczbę widzów, znacząco wpływając na wyniki kasowe. Gdy ludzie twierdzą, że film jest za długi, to tak naprawdę mówią, że dla nich jest nudny, a prawdopodobnie także *slow*.

*Slow cinema* wzbudza ostatnio spore zainteresowanie krytyków (por. dla przykładu Jaffe, 2014; de Luca i Barradas Jorge, 2015). Co więcej, zachodzi związek pomiędzy nim a *long cinema*. Sporo filmów adaptujących techniki zwyczajowo kojarzone ze *slow cinema* (zwłaszcza długie ujęcia) z definicji trwa dłużej, tak więc stają się one „długie” z racji czasu trwania projekcji. Jednakże, mimo iż *slow cinema*

<sup>1</sup> Rozróżnienie na „pierwszy”, „drugi” i „trzeci świat” zostało odrzucone w akademickim dyskursie, używam więc tych terminów w odpowiednich cudysłowach. Niemniej termin ten funkcjonuje jako kontrapunkt do współczesnego hasztagu #problempierwszegoswiata, który odgrywa znaczącą rolę w moim wywodzie.

i *long cinema* częściowo się pokrywają, nie są tym samym. Czy zasadne jest więc zadanie pytania „co czyni długi film długim”, obok przymiotów, czyniących go filmem „slow”? Mimo że wielu widzów przeżywa trudne chwile, doświadczając (aspektów) *slow cinema* – na przykład uważając, że jest ono za długie – mogą lubić stosunkowo długie filmy. Jeśli *slow cinema* stanowi zbiór technik stylistycznych, można wskazać, że *long cinema* torpeduje te techniki – i być może ważny jest tu jedynie czas trwania. Na przykład: hit kinowy pełen efektów specjalnych *Władca Pierścieni: Powrót Króla* (2003, reż. Peter Jackson) trwa 201 minut, podczas gdy *Miasto smutku* (1989), najdłuższy obraz Hou Hsiao-hsiena (dla Song Hwee Lima będącego paradygmatycznym twórcą *slow cinema*), trwa jedynie 157 minut. Jednak, jeśli *long cinema de facto* nie jest związane ze stylem (długie ujęcia, długie sekwencje, statyczna kamera itd.), lecz raczej z długością/czasem trwania filmu, można nam wybaczyć dalsze rozważania, jak długo musi trwać film, aby można było powiedzieć, że jest za długi.

Biorąc pod uwagę fakt, że dla Rogera Eberta film *To właśnie miłość* jest „za długi”, a trwa 129 minut, odpowiedź wydaje się być względna. Istotnie, zostając przy pełnometrażowych filmach, pewien dziennikarz posunął się do stwierdzenia, iż nawet 100 minut to „za długo” (d’Agostino, 2009). Jednakże trzeba wprowadzić jakieś rozróżnienie, znaleźć jakąś stałą w świecie totalnej względności, gdzie nawet pięć minut na kanale YouTube to dla wielu widzów „za długo”. Na marginesie, jak interpretować długość filmu *Logistyka* (2012, reż. Erika Magnusson, Daniel Andersson), który trwa 857 godzin? Jeszcze do niego wrócę.

Jaka jest zatem różnica pomiędzy „długim” a „za długim”? Film, który jest „za długi”, może być dowolnej długości, nawet jeśli sposób, w jaki staje się *zbyt* długi, wynika z kilku czynników, wliczając w to zabieganie widza („nie mam teraz czasu na oglądanie tego pięciominutowego wideo”), jego upodobań („nie zniosę filmu, który trwa ponad 100 minut”) czy ograniczeń przemysłowych („chcemy zaoferować naszym widzom godziwą rozrywkę w zamian za ich pieniądze, ale też chcemy pokazywać ten film co najmniej pięć razy dziennie – by móc zarobić więcej”). Podczas gdy każdy film może się okazać „za długi”, nie twierdzę, że każdy przekraczający – dajmy na to – pięć godzin, jest filmem długim. Taka deklaracja byłaby arbitralna, gdyż łatwo można stwierdzić, że pięć godzin to niedługo, a długie są jedynie filmy trwające ponad dziewięć. Bliższe mi jest ujęcie relatywne, zgodnie z którym każdy film może zostać uznany za *zbyt* długi, a dzieje się tak wtedy, gdy czas jego trwania przeciwstawia się wymogom życia w kapitalizmie. Filmy takie stanowią „problem” dla widza ze świata kapitalistycznego, a problemem tym jest obecność.

Gdy pięciominutowy film jest dla mnie za długi, oznacza to, że mam na głowie inne sprawy – zwłaszcza pracę, dzięki której zarabiam na życie. Nawet jeśli chodzi o to, że w moim czasie wolnym spieszę się na spotkanie z przyjacielem, pojęcie „za długi” nadal reprezentuje sposób, w jaki określa się i reguluje w kapitalizmie czas – to cenna, nabyta wartość, uważam, że więcej wart jest czas poświęcony na spotkanie z przyjacielem niż na obejrzenie filmu. Kiedy pięcio-, 100- czy nawet

5220- minutowy film, jak na przykład *Lekarstwo na bezsenność* (1987, John Henry Timmis IV), jest dla mnie za długi, mimo że nie mam żadnych innych zobowiązań, oznacza, że mógłbym zająć się czymś bardziej (dla mnie) pożytecznym. Istnienie przeto nie w terażniejszości, lecz myślę o czasie w ujęciu kapitalistycznym (nie o moim „teraz”, lecz o bardziej cennym, wartościowym, użytecznym itp.). Kiedy wierzę się, nie mogąc usiedzieć na filmie trwającym dłużej niż 100 minut, jest podobnie – myślę o czasie w kategorii jego wartości użytkowej. A gdy przemysł filmowy narzuca długość filmów tak, by zmaksymalizować liczbę pokazów przynoszących zysk, używa się go w kategorii wartości finansowej. Jest zatem odmierzany podług zasad kapitalizmu.

Takie wartościowanie odnosi się do licznych filmów, trwających dłużej niż przeciętnie. Peter Travers mówiąc, że „żaden film krótszy niż dwie godziny, nie ma szans na Oscara”, tym samym sugeruje, iż długość często jest kojarzona z prestiżem i nagrodami, które z kolei przyciągają widzów (por. Setoodeh, 2012). W skrócie więc: kwestie dotyczące tego, czy film jest lub nie jest za długi, krążą wokół idei „czas to pieniądz”, z Ryanem d’Agostino lamentującym w tym duchu: „zbyt wielu reżyserów [obecnie] dogadza sobie **kosztem** waszego czasu” (d’Agostino 2009, podkreślenie autora).

Ebert powiedział: „Żaden dobry film nie jest za długi. Żaden zły nie jest zaś wystarczająco krótki” (Ebert, 2005, s. 401), co wydaje się sugerować (z braku definicji „dobrego” czy „złego”), że w filmach mniej chodzi o czas jako doświadczenie terażniejszości, a bardziej jako wartość. Tak więc raczej niż angażując się całym sobą w to, co jest przede mną, gdyż to jedyna terażniejszość jaką mam, wolę zostać przeniesiony gdzie indziej. W ten sposób film, który jest za długi, jest także zbyt „terażniejszy”, być może nawet zbyt realny przez to, że nigdzie mnie nie przenosi – tym samym stając się niewartym „inwestowania” mojego czasu. Ludzie często narzekają, że jakiś film, który im się nie podobał, zabrał im „dwie godziny życia, którego już nie odzyskają”. Oczywiście nigdy nie odzyskają ani jednej sekundy swego życia, niezależnie od tego, co wówczas robili. Lecz logika jest taka, że wolą spędzać swe życie nie w obecnym tu i teraz, „wyciskając” jak najwięcej z „trudnego”, „za długiego” filmu, lecz zostać przeniesieni do nieistniejących czasów filmu fabularnego toczącego się w szybkim tempie, tam gdzie najważniejsze jest zaspokojenie pragnień, do pierwszego świata.

Jeśli uznanie filmu za zbyt długi wyraża sposób, w jaki postrzegamy/mierzymy czas w kategorii użyteczności, a więc poprzez ideologię kapitalistyczną, wówczas długim filmem może być ten, który celowo stara się ją zakłócać. Film może być umyślnie długi nie tylko z powodu używania technik *slow cinema* (formułę pierwotnie kojarzono z twórcami nie pochodzącymi z Zachodu, choć ma ona orędowników również i na Zachodzie), ale też z powodu niedogodności dla polityk programowych kin, festiwali czy innych platform dystrybucji. Z tych powodów można twierdzić, że film trwający ponad pięć godzin z pewnością bardziej zasługuje na miano filmu długiego niż ten, który przekracza trzy godziny – wiele obrazów tej długości weszło na ekrany przynosząc zysk, łącznie z *Powrotem Króla*. Ważną

kwestią jest to, że długi film to taki, który trudno pokazać w warunkach kapitalizmu. Jednak z definicji staje się on także produkcją, którą trudno obejrzeć – pod wieloma względami – co postaram się zaraz wyjaśnić.

## Kino przerywników

Psycholog Tim J. Smith twierdzi, że w związku z ograniczeniami oka ludzkiego, przeciętny widz może dostrzec jedynie 3,8 % zawartości filmu wyświetlanego na ekranie podczas seansu (Smith, 2013, s. 186), co oznacza, że prawdopodobnie widzimy jedynie fragmenty. Jednakże niezależnie od ograniczeń fizjologicznych, i tak uniemożliwiających nam obejrzenie całości filmów, nikt z nas nie wytrzymałby seansu *Logistyki*, trwającej 35 dni i 17 godzin. Musielibyśmy robić przerwy na toaletę, wyjść coś zjeść czy też przespać się (podobno żaden człowiek nie wytrzymał bez snu dłużej niż 11 dni; por. Coren, 1998). Najwyżej kilka osób – jeśli w ogóle – było w stanie obejrzeć *Empire* (1964, reż. Andy Warhol), który trwa „jedynie” 485 minut. Te filmy trudno się ogląda i to nie tylko z powodu niestandardowego czasu ich trwania – fizycznie nie da się wysiedzieć do końca pokazu i nic z niego nie urobić. Jedynym sposobem obejrzenia tak długich obrazów w całości jest podzielenie ich na części lub oglądanie z przerwami (a także powtarzanie seansów kilkakrotnie – tak, aby „dostrzec” całość przestrzeni ekranowej, jak sugeruje Smith).

Lalitha Gopalan twierdzi, że popularne kino hinduskie to „kino przerywników”, będące rezultatem istnej „lawiny przerywników”, które określają jego realizację i recepcję – od cenzury wkraczającej w relacje filmowych kochanków mogące mieć zabarwienie erotyczne, poprzez piosenki i tańce rozbijające narrację, do przerw zrywających ciągłość odbioru (Gopalan, 2002). Zważywszy na to, że wiele hinduskich filmów trwa ponad trzy godziny, wyświetlanie ich z przerwami wydaje się zasadne (także tych na DVD, zwłaszcza jeśli film mieści się na co najmniej dwóch płytach). Z pewnych względów to właśnie długich filmów widzowie nie chcą lub nie mogą obejrzeć za jednym posiedzeniem – nawet gdy kino, o którym mówi Gopalan, jest komercyjne (nie jest to *long cinema* w sensie antykomercyjnym). Niemniej jednak możemy wspomóc się pojęciem przerywników zastosowanym przez Gopalan i użyć go do własnych celów. Po pierwsze, pomysł ten sugeruje rozróżnienie pomiędzy pojmowaniem czasu przez pierwszy i trzeci świat: pierwszy świat jest „zajęty” i nieobecny, gdzie indziej i kiedy indziej, podczas gdy tak zwany trzeci świat jest określany przez przerywniki, czyniące teraźniejszość namacalną (znaczący jest fakt, że zachodnia publiczność nie może znieść długości produkcji bollywoodzkich). Po drugie, przerywniki nie tylko wydłużają czas potrzebny na obejrzenie i tak już długiego filmu, ale też przedłużają nasze w niego zaangażowanie.

Mierząc się z obrazem, który trwa większość dnia lub dłużej, mógłbym nie zawracać sobie nim głowy ze świadomością, że nie będzie przerw. Lub mógłbym obejrzeć jedynie fragment – zdając sobie sprawę, że nie mam czasu czy chęci na obejrzenie całości. Jednak wiedząc, że mogę obejrzeć film w częściach, prawdo-

podobnie zdecydowałbym się na to rozwiązanie. Można to osiągnąć na kilka sposobów. Na przykład film może zostać rozczłonkowany, jak miało to miejsce z dziełem Miguela Gomesa *Arabskie noce* (2015), który wyświetlano jako trzy odrębne obrazy – co czyniło jego czas trwania (381 minut) bardziej znośnym. Tak samo można zarządzić przerwy podczas wyświetlania w kinie. Choć zaprzestano tego w Ameryce Północnej po pokazie *Gandhiego* (1982, reż. Richard Attenborough), działo się tak nadal w wielu krajach, także w Indiach, z różnych powodów (por. Hartlaub, 2003). Dla przykładu, brałem udział w pokazie *183 metrów strachu* (2016, reż. Jaume Collet-Serra) w kompleksie Cinemas NOS w centrum handlowym NorteShopping Centre w Porto w sierpniu 2016 roku – była tam przerwa, podczas której zachęcano widzów do kupna przekąsek, mimo że film trwał „jedyne” 86 minut. W międzyczasie Quentin Tarantino wstawił – jako reżyser – „przerwę” w *Nienawistną Ósemkę* (2015), trwającą 187 minut. Ponadto można oglądać film w domu lub „w drodze”, używając różnych sprzętów, w tym smartfonów, odtwarzaczy DVD czy Blu-Ray. Produkcje takie często ukazują się z przerywnikami, jak na przykład gdy serwis filmowy MUBI podzielił obraz Jacques’a Rivette’a *Out 1: Noli me tangere* (1971) na kilka odcinków podczas pokazów w Wielkiej Brytanii wczesnym latem 2016 roku. Każdy może też zrobić własną pauzę, zatrzymując film na krótki moment lub nawet na kilka dni. Jednak podczas gdy te przerwy mogą pomóc widzom obejrzeć długie obrazy w całości, w pewnym sensie dowodzą komercyjnej natury filmów i/lub tego, że noszą one cechy wartości użytkowej przypisywanej czasowi we współczesnym kapitalizmie. Być może komercyjny wymiar przerw – czy to zaprogramowanych czy wybranych – najwyraźniej widać, gdy przyjrzy się kinowym pauzom raz jeszcze. Podczas gdy przerwa może być dla widza długiego filmu oczekiwanym wytchnieniem, jest także – jak przy opisanym wyżej pokazie *183 metrów strachu* – pomyślana jako moment na kupienie rozmaitych przekąsek i napojów, zatem wydania większej ilości pieniędzy. Przybliżyła to krótka animacja *Let’s All Go to the Lobby* (1953, reż. Dave Fleischer), pokazywana w kinach i reklamująca dostępne przekąski („nic nie przebije popcornu”). Tym samym przerwa funkcjonuje nie jako możliwość wyjścia z kina, lecz jako zapewnienie, że widz po przerwie wróci, aby obejrzeć widowisko. Można twierdzić, że rozbijanie długiego filmu na łatwiej przyswajalne kawałki służy podobnemu celowi, zarazem łagodząc niewygody. Konsumpcja długich obrazów w blokach/z przerwami staje się przy tym praktycznie nie do odróżnienia od oglądania seriali „jakościowej telewizji”, które także mogą trwać od 10 do 100 godzin. Jeśli *Wampiry* (1915, reż. Louis Feuillade) zostały podzielone na 10 odcinków trwających od 15 do 60 minut, a tylko wyjątkowo wyświetlano je w całości trwającej 399 minut, czym różni się to od oglądania serialu *Breaking Bad* (2008-2013), będącego filmem trwającym 3038 minut, podzielonym na 62 odcinki po 49 minut? W tym sensie długi film nie tyle krytykuje komercjalizm, ile wspiera go, a rolę przerw jest zapewnić kontynuację oglądania. W ten sposób wywrotowy potencjał *long cinema* zostaje ograniczony, gdyż właśnie ta długość zostaje podzielona na fragmenty, nawet jeśli wielu odbiorców seriali *quality TV* pozwoli sobie na swoisty maraton oglądania kilku odcinków/sezonów na raz, co może trwać godzinami.

Ponadto jeśli *long cinema* jest po części pomyślane jako krytyka tego, co Guy Debord określa społeczeństwem spektaklu, w którym zostajemy zredukowani do widzów-konsumentów, wówczas (konieczna) redukcja długiego filmu do możliwych do przełknięcia/strawnych kęsów również podważa tę krytykę. Zwłaszcza że to, co było niemożliwe do obejrzenia, stało się możliwe, a kolejny pokaz został skomercjalizowany i skonsumowany. Pod pewnymi względami więc obejrzenie długiego filmu w całości znosi to, co ja uznaję za jego cel.

Postaram się wyjaśnić powyższą sugestię, że długie filmy mają być niemożliwe do obejrzenia – nosi ona bowiem znamiona nonsensu. Wszystkie filmy, także te długie, pomyślane są tak, by trafić do danej publiczności w dany sposób, są więc, pod pewnymi względami, stworzone, by je oglądać. *Out 1* oraz inne filmy *long* Lava Diaza postrzegam jako frapujące; są one – dla mnie i wielu innych osób – w pełni możliwe do oglądania. Poprzez swoją długość celowo testują one granice „oglądalności” – coś, co często osiąga się dzięki ich stylowi *slow*, stojącemu w skrajnej opozycji do kina mainstreamu, bardziej przyjaznego konsumentom (szybki montaż, głośne dźwięki, jasne kolory, dużo ruchu kamery i ruchu w ogóle czy też łatwe do zrozumienia historie – nawet jeśli same w sobie są skomplikowane). Wiele z najdłuższych filmów dotyczy wewnętrznych zasad funkcjonowania kapitału, wliczając w to *Logistykę*, śledzącą podróż elektronicznego gadżetu ze Szwecji (gdzie został kupiony) przez Europę (dokąd został importowany) z powrotem do Chin (gdzie został zrobiony). Duża liczba bardzo długich filmów używa techniki *found footage* do dekonstrukcji roli, jaką kino odgrywa w społeczeństwie spektaklu, łącznie z *Zegarem* (2010, reż. Christian Marclay), będącym 24-godzinną kompilacją scen z filmów, w których pojawiają się zegary pokazujące czas od północy do północy – zaprasza tym samym widzów do refleksji nad własnym doświadczaniem czasu, zwłaszcza podczas oglądania filmów.

Jednak możliwość przerywania długich obrazów – zwłaszcza tych oglądanych w domu – niweczy wyzwanie rzucone oglądalności-w-dobie-kapitalizmu. Główna kwestia dotyczy kontroli, a w szczególności zdolności do kontrolowania czasu trwania filmu lub wyboru własnych „przerw”. Jednak oglądanie długich filmów *online* – nawet jeśli podzielonych na rozsądne bloki – często wiąże się z traceniem kontroli nad czasem, ponieważ oglądanie jest przerywane za sprawą słabego łącza internetowego. W takich chwilach doświadczanie jest przedłużane w niekontrolowany, niepożądany sposób. Te momenty – gdy długie filmy trwają jeszcze dłużej – po raz kolejny zakłócają komercyjne popędy społeczeństwa spektaklu i jego przymusu ciągłego przeliczania czasu na pieniądze.

## Spirala

*Melancholia* (2008) Lava Diaza trwa 447 minut. Jest to niestety dla większości „za długo”, aby obejrzeć ją za jednym razem – zwłaszcza jeśli niemożliwy jest wyjazd do Paryża czy Londynu (jak zostało to opisane w artykule May Adadol Ingawanji), gdzie obraz ten z rzadka wyświetlany jest w kinach czy galeriach. Wśród

niewielu miejsc, gdzie można (legalnie) go obejrzeć, jest na przykład internetowy serwis MUBI – prezentował go pod koniec 2016 roku jako część przeglądu filmów Diaza. Jednak nawet jeśli ktoś zarezerwuje sobie 447 minut jednego dnia na to, by obejrzeć *Melancholię*, wydaje się, że nikomu nie uda się tego zrobić jednym ciągiem – przynajmniej w Wielkiej Brytanii. Powodem jest – jak w doświadczeniu opisanym na początku niniejszej pracy – to, że przez problemy z połączeniem internetowym oglądanie *online* trwa dłużej niż sam film.

Gdy czyta się opis Chucka Tryona dotyczący „cyfrowej dostawy” filmów, można się pomylić i uznać, że podczas oglądania *online* nigdy nic się nie psuje (por. Tryon, 2013). A jednak jest to doznanie powszechne – obraz stopuje się, uruchamiając tryb restartowania komputera i przeklinania, jak opisano wyżej. Fenomen ten został nawet przedstawiony w reklamie filmowej zrealizowanej dla firmy cukierniczej M&M i pokazywanej w kinach brytyjskich w roku 2014: jedna czekoladowa drażetka zostaje w domu i próbuje obejrzeć film *online*, jest to doświadczenie tak frustrujące, że w końcu dołącza do swego przyjaciela (drugiej drażetki) w kinie – tym samym potwierdzając jego przewagę nad internetem.

Jest wiele powodów, przez które internet może nie działać na tyle dobrze, by dało się obejrzeć film, nie walcząc z przekłętą spiralą lub czymś podobnym. Jednak w Wielkiej Brytanii głównym powodem powolności sieci jest to, że dostawcy nie potrafią zastąpić miedzianych kabli (dostarczających sygnał ze skrzynek ulicznych do domów) światłowodami, stanowiącymi podstawę całej internetowej infrastruktury. To oznacza, że nawet jeśli dane płyną wartko przez światłowody poza domem, napotykać wąskie gardło, gdy są pod nim, gdyż miedziane kable mają limit do 80 MB/s, w porównaniu z 1000 MB/s lub więcej w sieci światłowodów (por. Garside, 2012). Innymi słowy: wiele angielskich domostw będzie miało trudności z dostępem do filmów, zwłaszcza tych o wyższej rozdzielczości, wymagających szybkiego łącza.

Chociaż powolny internet bywa irytujący, pod pewnymi względami jest to poczające doznanie. Nie jest to bynajmniej próba pozytywnego przedstawienia tego, co generalnie uważa się za problem (pierwszego świata), poprzez porównanie doświadczenia do surrealistycznego eksperymentu oglądania (jak wtedy, gdy André Breton zasłaniał sobie oczy podczas pokazów filmowych – spirala, jako awaria, mogłaby być dobrze spożytkowana). Raczej moment, w którym kiepskie połączenie przerywa oglądanie filmu – tym samym czyniąc film długi jeszcze dłuższym – ukazuje mediacyjną naturę naszych związków z czasem, czy też jak czas w kapitalizmie jest odmierzany nie przez teraźniejszość, lecz poprzez media. Innymi słowy: utrata kontroli nad czasem pokazuje nie tylko całkowity brak jakiegokolwiek kontroli, lecz również to, iż nasz czas jest nadzorowany przez media – w ten sposób, że realność i teraźniejszość przerw są dla nas nie do przyjęcia. Jak zobaczymy, iluzoryczne przekonanie, że panujemy nad czasem (iluzoryczność ujawnia się, gdy pojawiają się niezamierzone przerwy), wymaga najpierw fetyszyzacji maszyny.

Film przestaje działać, a ja się złościę, przeklinając dostawcę internetu, mój



komputer oraz stronę udostępniającą film. Atakując aparaturę – słownie lub fizycznie – pokazuję, że nie za bardzo rozumiem, skąd się biorą obrazy, ani jak się przede mną ukazują (moje wrzaski z pewnością nie polepszą jakości łącza). Zwracając się do komputera/internetu/strony internetowej tak, jakby to była żywa osoba (mówię do niej/niego), ujawniam, że postrzegam aparaturę jako fetysz, lub, jak to opisuje Achille Mbembe, „obiekt, który chce być bardziej uświęcony; pożąda władzy i zmierza do bliskiej, intymnej relacji ze swym użytkownikiem” (Mbembe, 2001, s. 111). Moja bezsilność wobec komputera, a być może wobec kina jako takiego, ujawnia sposób, w jaki władza przekazywana jest przedmiotowi („pożąda władzy”). Dzieje się tak z komputerem – podobnie z kinem – dlatego, że pomagają nam zrozumieć świat, a aparatura staje się miernikiem tegoż. Kiedy nie rozumiemy świata, zasięgamy porady, mentalnej i fizycznej, u aparatury.

Ten proces fetyszyzacji manifestowany jest poprzez sposób, w jaki myślimy o filmach, gdy stajemy twarzą w twarz z jak najbardziej realną sytuacją, która nas przerasta (na przykład licznymi relacjami naocznych świadków ataku na World Trade Center w Nowym Jorku dnia 11 września 2001 roku, którzy czuli się tak, jakby oglądali koszmarny film; por. Schaffer, 2001). Może go też manifestować to, że sprawdzamy nasze kieszonkowe komputery i smartfony za każdym razem, gdy dopadnie nas upiorna rzeczywistość zwana „teraźniejszością”.

Oto jak media stały się miernikiem czasu: zderzony z teraźniejszością, z obecnością, wyobrażam sobie inną przestrzeń lub inny czas, dokąd udaję się mentalnie (myśląc o mediach), lub fizycznie (konsultując się z moją maszyną/aparaturą). W obu przypadkach unikam teraźniejszości na rzecz innych czasów zawartych w mediach.

Jak na ironię filmy *long* po części używają mediów przeciwko samym sobie: postawiony przed filmem, który jest nie do zniesienia, konfrontuję się nie tylko z wyobrażoną obecnością zawartości medium – obrazami z innego czasu i przestrzeni – ale też z samą obecnością tego medium. Redukując obraz do łatwo konsumowanych kawałków, jak choćby wtedy, gdy ogląda się na przykład fragmenty *Melancholii* na MUBI, cel ten jest cokolwiek podważany. Jednak kiedy kiepskie połączenie internetowe sprawia, że ten łatwy do przeżucia kawałek rozciąga się jak guma i trwa dłużej niż powinien, po raz kolejny staję w obliczu obecności medium oraz tego, jak media pomagają mi unikać obecności i szukać wynegocjowanego i zmierzonego czasu kapitału. Czas to pieniądz, a odkąd czas to pieniądz, lepiej żebym był zabawiany przez ten czas – po to, abym zapomniał, ile mnie to kosztuje. W ten sposób medium staje się jak fetysz, który został „uświęcony”. Wchodzimy z nim w „intymną relację” – co do której wierzymy, że nad nią panujemy, a która wydaje nam się obraźliwa, kiedy wymyka się spod kontroli.

Ta potrzeba kapitalistycznej kontroli wyraża się poprzez sposób, w jaki ktoś czuje się „sponiewierany” przez kogoś (stronę internetową, dostawcę internetu, producenta komputera), gdy sprzęt nie działa tak, jak powinien. Przez tą usterkę odczuwamy obecność sprzętu/nośnika i rozumiemy, że nasz czas jest zapośredni-

czany. Ujmując to inaczej: wtedy, gdy maszyna nie spełnia naszych żądań, dociera do nas, że to my jej podlegamy. Fetyszyzujemy maszynę, która pomaga nam zrozumieć, czy raczej uniknąć realności obecności. A jednak gdy maszyna wykazuje coś na kształt własnej woli (odmawiając zrobienia tego, czego od niej wymagamy), momentalnie jej nienawidzimy i stajemy się wobec niej agresywni w myślach, słowach, a nawet uczynkach. Być może ta antropomorfizacja maszyny ujawnia mechanizację ludzi, co również jest miernikiem kapitalizmu.

Dlatego, mimo że można by ją znienawidzić, usterka maszyny/sprzętu/kina, konfrontuje nas z naszym ciągłym zabieganiem. Z tym, że nasze życie ulega pierwszemu światu, kapitalistycznej ideologii biznesu i z tym, że czas jest postrzegany przez media jako biznes – przemysł rozrywkowy to chyba najbardziej poważny aspekt kapitalistycznego świata biznesu, jak wskazuje nasze oburzenie na fakt, że sprzęt nas nie zabawia. Ta frustracja, gdy odczuwamy nie uległość, lecz inność sprzętu, to prawdopodobnie bardziej radykalne wyzwanie niż oglądanie długiego filmu bez zakłóceń – nawet jeśli ten ostatni na ogół również dąży do tego, by skonfrontować nas z sensem obecności zapośredniczanej, jak również z krytyką pracy kapitału (jak w przypadku filmu *Logistyka*). Dobra praca sprzętu podczas oglądania długiego filmu nadal wymaga jego poddaństwa, które tak naprawdę jest naszą sfetyszyzowaną służalczością wobec aparatury spektaklu, a bardziej ogólnie: wobec kapitału. Kiedy sprzęt zawodzi, jest niesforny czy nieposłuszny, paradoksalnie ta fetyszyzacja zostaje zdemaskowana.

W pewnym sensie więc awaria sprzętu przypomina nam nie o jego poddaństwie wobec nas, lecz o naszym wobec niego. Wiąże się to z poczuciem upokorzenia, gdyż nasze pełne pychy przekonanie o wyższości nad sprzętem okazuje się fikcją. Nie panujemy nad nim wcale. Jesteśmy raczej niewolnikami kapitalistycznego przelicznika/wyceny czasu na pieniądze („biznes”) i zdajemy sobie z tego sprawę. Świadomość naszego poddaństwa została ujawniona, nie zaś cichaczem zignorowana poprzez użycie mediów, które mają nam służyć właśnie do tego, by uniknąć rozpoznania naszego poddaństwa. To z powodu wstydu związanego z ujawnieniem naszego poddaństwa pośpiesznie przyznajemy, że natura naszego problemu, naszej irytacji z powodu źle działającego internetu, należy do kategorii tych z pierwszego świata. W wyznaniu, że jest to „problem pierwszego świata”, wyraźnie pokazujemy, że zainwestowaliśmy i jesteśmy skłonni do podtrzymania owego status quo – świata podzielonego na co najmniej trzy części, gdzie pierwszy i trzeci nie są ze sobą połączone, współzależne ani też (za Karen Barad, 2007) powiązane. Zamiast tego są odseparowane i hierarchiczne tak bardzo, że wymyśliliśmy mglisty „drugi świat” działający jak bufor, by nie pozwolić im ścierać się ze sobą i tym samym przypominać o swym istnieniu. To wyznanie o „problemie pierwszego świata” świadczy o naszym wstydzie: wiemy o zależności naszego pierwszego świata i o tym, że my, którzy go zamieszkujemy, jesteśmy podlegli trzeciemu, a nie na odwrót. To wyznanie pojawia się, gdy jednocześnie zaprzeczamy tej gorzkiej prawdzie (mówiąc, że trzeci świat to nie nasz świat, i że nasz świat jest podzielony na trzy części i nie stanowi jedności) i zapominamy o niej (ignorując trzeci świat i woląc spoglądać na nasze maszyny).

Gdy komputer „pyskuje”, to tak, jakbyśmy słyszeli głosy osób z trzeciego świata, które wydobyły miedź, silikon czy inne materiały potrzebne do zbudowania tej maszyny, już nie mówiąc o tych pracujących w fabrykach, montujących płyty obwodowe serwera. Awaria komputera to jak gdyby trzeci świat „pyskował” – przypominając nam, tym z tak zwanego pierwszego świata, że stworzyliśmy ten podział na trzy części („problemy pierwszego świata”) i że używamy naszych mediów nie po to, żeby się zmierzyć z rzeczywistością, lecz by od niej uciec. Przypomina nam o marzeniu, by żyć nie w czasach wyzysku, lecz w świecie fantazji i fikcji. Jeśli filmy długie, tak jak *Logistyka*, próbują ujawnić te procesy poprzez nieznośnie długi czas trwania, kiedy filmy długie trwają jeszcze dłużej jako efekt słabego połączenia internetowego, wówczas przypomina się nam o możliwości podobnej „awarii” mającej miejsce, gdy ci z trzeciego świata – podobnie jak komputer – odmówią posłuszeństwa, zbuntują się.

Traktowanie maszyny jak człowieka (krzyczenie na nią) przypomina nam o traktowaniu ludzi jak maszyny (bycie nieposłusznym nie jest tolerowane i powinno być stłumione), o poświęceniu ludzi dla maszyn czy aparatury, o kapitalizmie (życie osób z trzeciego świata nie powinno sprawiać problemów tym z pierwszego świata). Niech nasze poczucie winy i wstydu sprawi, że zamiast stawiać maszynę ponad ludźmi, postawimy człowieka ponad maszyną. Nie dzielimy świata na trzy – zobaczmy go jako jedną całość. W ten sposób, być może #problemy pierwszego świata pokażą nam, że jesteśmy #jednym światem.

*Z angielskiego przełożyła Anna Ratkiewicz-Syrek*

*Translated and published by the kind permission of William Brown.*

*Przekład według Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image. Vol 4, No. 2 (2017)*

## **Bibliografia:**

Acuna, K. (2013). *Why Movies Today Are Longer Than Ever Before*. „Business Insider”. <http://www.businessinsider.com/movies-are-getting-longer-2013-1?IR=T> (dostęp: 3.01. 2017).

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Coren, S. (1998). *Sleep Deprivation, Psychosis and Mental Efficiency*. „Psychiatric Times”. <http://www.psychiatristimes.com/articles/sleep-deprivation-psychosis-and-mental-efficiency?pageNumber=1> (dostęp: 3.01. 2017).

d’Agostino, R. (2009). *The 90-Minute Movie: Because 80 Minutes Is Too Short, and 100 Is Too Long*. „Esquire”. <http://www.esquire.com/news-politics/a6467/best-shortmovies-100809/> (dostęp: 3.01. 2017).

De Luca, T., Nuno Barradas J. (red.). (2015). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Debord, G. (1995). *The Society of the Spectacle* (tłum. D. Nicholson-Smith). New York: Zone Books.

- Ebert, R. (2005). *Roger Ebert's Movie Yearbook 2005*. Kansas City: Andrews McMeel.
- Garside, J. (2012). *Why Britain's broadband is heading for the slow lane*. „The Guardian”. <http://www.theguardian.com/technology/2012/may/07/broadband-britain-heading-slow-lane> (dostęp: 27.05.2015).
- Gopalan, L. (2002). *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. London: British Film Institute.
- Hartlaub, P. (2003). *Longer movies, bigger drinks and no intermissions equal a new kind of epic struggle in the theater: one bowl to rule them all, and in the darkness bind them*. „SF Gate”. <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Longer-movies-bigger-drinks-and-no-intermissions-2508121.php> (dostęp: 3.01.2017).
- Jaffe, I. (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London: Wallflower.
- Lim, S. H. (2014). *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Mbembe, A. (2001). *On the Postcolony* (tłum. A.M. Berrett, J. Roitman, M. Last, A. Mbembe, S. Rendall). Berkeley: University of California Press.
- Schaffer, B. (2001). *Just Like a Movie: September 11 and the Terror of Moving Images*. „Senses of Cinema”. <http://sensesofcinema.com/2001/terror-disaster-cinemaand-reality-a-symposium/schaffer/-1> (dostęp: 4.01.2017).
- Setoodeh, R. (2012). *Why are 2012's holiday movies so damn long?* „The Daily Beast”. <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/12/17/whyare-2012-s-holiday-movies-so-damn-long.html>. (dostęp: 3.01.2017).
- Smith, M. (2016). *„American Honey” is beautiful but too long*. „Tulsa World”. [http://www.tulsaworld.com/scene/moviereviews/movie-review-american-honey-is-beautiful-but-toolong/article\\_6360d592-bbc9-5cc5-ad4d-4a8c805f330e.html](http://www.tulsaworld.com/scene/moviereviews/movie-review-american-honey-is-beautiful-but-toolong/article_6360d592-bbc9-5cc5-ad4d-4a8c805f330e.html). (dostęp: 3.01.2017).
- Smith, J. T. (2013). *Watching You Watch Movies: Using Eye Tracking to Inform Cognitive Film Theory*, [w:] A. P. Shimamura (red.), *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. New York: Oxford University Press.
- Tryon, C. (2013). *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press.

### **#firstworldproblems: When Long Films Last Even Longer**

The aim of this essay is to identify the ways in which long films might be seen to constitute a challenge to the capitalist ideology that underwrites much of contemporary life. I shall do this not by identifying what makes a long film long, but by working with the very relativity of the term (it is not that all movies over, say, three hours in length are ‘long’). That is, I shall argue that a film becomes ‘long’ when it contradicts the demands of contemporary life under capitalism. I shall then explore to what extent this contradiction always holds if all films are, regardless of running time, spectacles of a sort, and thus not a challenge to, but a critical component of life under capitalism. Finally, I shall suggest that it is when films are unnecessarily longer than they should be, e.g. when the internet is not working for online film viewing, that we have perhaps the most powerful challenge to the ‘busy’ ideology of life under capitalism.

**Keywords:** long films, slow cinema, third world, capitalism.