
Implozje

Jakub Momro

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 1, S. 43–64

DOI: 10.18318/td.2020.1.3 | ORCID 0000-0003-2479-0599

Prolegomena

Jeśli wszechobecny dziś kryzys jest naukowym i społecznym faktem, to nietrudno przyjąć, że humanistyka nie tyle stoi wobec tych kryzysowych wyzwań czy z tych powodów znajduje się w stanie kryzysu, lecz jest jego wcieleniem. Inkorporuje w samej swej dyskursywnej, kategorialnej, pojęciowej i fikcjonalnej tkance nie tylko lęki, nadzieje i przeświadczenia, ale i porządki wiedzy, które poza ten wymiar opinii i stanowisk wykracza – skupiając w sobie różnorodne elementy doświadczeń i odkryć, włącza je w rodzaj eksperymentu myślenia, do którego wydaje się tyleż powołana, co znajduje w tym eksperymentowaniu rację własnego istnienia. Humanistyka (przypadek nauk społecznych jest jednak jakościowo inny) to, by tak rzecz ująć, unerwiona przez heterogeniczność i wielość, wobec których bodaj jako jedyna nauka (w tym sensie będzie ona zawsze i nieuchronnie „inną nauką” wobec praktyk i teorii ściśle

Jakub Momro

(1979), filozof, literaturoznawca, eseista i tłumacz. Jest członkiem Kolegium Redakcyjnego dwumiesięcznika „Teksty Drugie” oraz Komitetu Redakcyjnego serii wydawniczej „Nowa Humanistyka”. Niebawem ukaże się jego nowa książka, *Ucho nie ma powieki 1. Dźwiękowe sceny pierwotne*.

1 Tekst jest fragmentem przygotowywanej książki *Protokoły osobliwości*.

scjencyficznych i aplikacyjnych) może stworzyć pole do analizy kryzysów i napięć. Nie chodzi więc o całość wiedzy ani o jej powszechne obowiązywanie, lecz o wedle określenia Jean-Luca Nancy'ego, jednostkową mnogość myślenia i odczuwania².

Jasne jest, że dzisiejszy kryzys dotyczący właściwie każdej dziedziny życia, przestrzennie obejmuje cały glob i dodatkowo produkuje fantazje na temat zagłady, która nie nadejdzie, jak chcieliby apokaliptycy, na końcu czasów, lecz, co jest o wiele gorsze, staje się stałą zasadą rzeczywistości: nie umiemy i nie chcemy sobie z tym stanem poradzić, bowiem pozostajemy (na własne życzenie) uwięzieni w świecie brutalnych praw najbardziej prymitywnego narcyzmu. Narcyzm, o czym doskonale wiedział Freud, okazuje się ostatecznie siłą destrukcyjną³. Psychoanaliza zatrzymuje się jednak na poziomie osobniczego życia, obarczonego wyłącznie nerwicowym zaburzeniem, wyczerpującym się w serii projekcji, które w baśniowy sposób miałyby na nowo zaczarować świat. Dziś te mechanizmy regresji działają totalnie i wywołują realne, wielokierunkowe i nieodwracalne zniszczenia. Wydaje się, jakby jedynym dziełem człowieka miałyby być zupełna destrukcja wszystkiego, co tylko daje się zniszczyć, każdego skrawka Ziemi, każdej nieprzejętej przez kapitał sfery ludzkiej działalności, nieokiełznanej i stale podsycanej energii konsumpcji, która niczym popęd śmierci napędza jednostki, działające zgodnie z algorytmiczną formalizacją ludzkich aktywności – prawo destrukcji rozciąga się niczym mroczny całun nad ludzkim gatunkiem, który dobrowolnie zrzeka się roszczeń do samoświadomości, czyli innymi słowy: bioegzystencjalnej dojrzałości.

Czy jednak chodzi tylko o kwestię uprawomocnienia? Przecież chaos świata zakreślonego przez różne formuły nauk o człowieku, wiążącego go z tym, co nie-ludzkie, nie wynika tylko z często nierozwiązywalnych pytań o to, czy pisanie, czytanie i praca pojęciowa są zasadne, ale i z tego, że z trudem przychodzi w humanistycznym polu wiedzy uznać nie jej przyrost czy celową albo przypadkową reorganizację, ale teoriopoznawcze praktyki. W tym sensie

2 Por. J.-L. Nancy *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 2000.

3 W kluczowym momencie swego stosunkowo wczesnego tekstu powiada: „Powrót libido obiektu do «ja», przekształcenie go w narcyzm, stanowi niejako miłość szczęśliwą, z drugiej zaś strony także realna miłość szczęśliwa odpowiada stanowi pierwotnemu, w którym libido obiektu i libido «ja» znajdowały się w stanie nie pozwalającym ich od siebie odróżnić”. S. Freud *W kwestii wprowadzenia narcyzmu*, w: tegoż *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2009, s. 49. Por. A. Green *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Éditions de Minuit, Paris 1983.

ideał krytyczny pozostaje wciąż ważny, choć problematyczny. Nadal bowiem borykamy się z ultranowoczesnym zagadnieniem praktyki teoretycznej, o jakiej myśleli autorzy spod znaku szkoły frankfurckiej. W cieniu tego pytania o legitymizację pojawiają się już inne kwestie dotyczące głównie powiązań między naukami przyrodniczymi, aplikacyjnymi oraz w mniejszym stopniu matematycznymi, a dyskursami humanistycznymi. Właśnie dzięki tym często przygodnym koalicjom i sprzężeniom zwrotnym między różnymi rodzajami wiedzy z całą mocą powraca proces uświadomienia nie tyle jako początek emancypacji, lecz jako stały gest, wyznaczający wolność jako zarazem warunek, jak i rzeczywistość wolną od wyobcowania. Humanistyka kryzysowa czy może raczej postkryzysowa lub neokrytyczna może przywrócić siłą własnych praktyk minimalny warunek życia niewyobcowanego – myślenie. Nie chodzi jednak o myślenie w ogóle, ale o wynajdywanie sposobu refleksji, która wchodziłaby w spór z momentem historycznym, pozwoliłaby odsłonić jego wymiary, jego przemoc, panowanie, a zarazem inercję, której podlegamy. To, jak się zdaje, plan „minimów moralistów” na kryzysowe czasy. W pięknym fragmencie poświęconym idei pożegnania Adorno pisze swój antropologiczny testament:

Czy zdoła jeszcze kochać ktoś, kto nie zna chwili, gdy się drugiego człowieka, cielesnie obecnego, postrzega jako obraz, a całą ciągłość istnienia skupia się jak gdyby ciężki owoc? Czym byłaby nadzieja bez odległości? [...] Restauracja gestu przebiegałaby zgodnie z receptą owego germanisty, który przed Bożym Narodzeniem sprowadził śpiące dzieci do zapalonego drzewka, aby osiągnąć efekt *déjà vu* i nakarmić je mitem. Dojrzała ludzkość będzie musiała pozytywnie wykroczyć poza swoje pojęcie, emfaticzne pojęcie człowieka. Inaczej zwycięży absolutne negacja, nieludzkość.⁴

Zarazem jednak ten rodzaj krytycznego oporu powinien być uzupełniany o naukę pozytywną. Jednak już nie w duchu krytycznego projektu, uogólniającego naturę do figury wzniesłego obiektu inności, lecz w postaci historii naturalnej wyobraźni, nauki, która, jak słusznie zauważył Edward O. Wilson, w systematycznej bioetyce pełni podstawową funkcję teoriopoznawczą, choć humanistyce przyznaje wiodącą, a nie tylko korekcyjną wobec nauk ścisłych

4 T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 305.

rolę⁵. Innymi słowy, wyobraźni nie należy pojmować jako środka, którego celem jest wyrażenie lub przedstawienie myśli czy intuicji. Odwrotnie: wyobraźnia stanowi podstawowy warunek myślenia o świecie, a nawet więcej: w mnogości swych odmian stanowi transcendentálny warunek świata. Wyobraźnia tworzy figury myśli i sposoby estetycznej, politycznej i naturalnej organizacji rzeczywistości, choć sama, jak pięknie ujmuje to Kant, pozostaje „skryta w głębinach duszy ludzkiej”⁶. Tym może być nauka o nas samych w otoczeniu świata, w rozmaitych środowiskach, które tworzymy, a częścię niszczy, tym może być sztuka: bardziej otwarciem na życie niż maskowaną przez przymus interwencją w nieoznaczoną i nierozpoznaną rzeczywistość społeczną i polityczną, której ideologiczne iluzje tak dawno uwewnętrzniłszy, że przestały być tylko złudzeniami.

Inny czas

Jedną z takich figur, tworzącą wiązkę przeczuć, lęków, a przede wszystkim skupiającą różne wizje całościowej ontologii świata w ciągłej katastrofie tyleż naturalnej i planetarnej, co politycznej i społecznej, jest implozja. Pierwotne definicje tego pojęcia znajdziemy, rzecz jasna, w fizyce i kosmologii. Głoszą one, że w rozwoju gwiazd pojawia się moment nagłego zapadania się obiektu o odpowiednio dużej masie, dzięki czemu materia niknie i powstają czarne dziury. Implozja może zatem być wynikiem eksplozji, tzn. powstaje w wyniku gwałtownej inwersji czasoprzestrzeni, ale w najbardziej intensywnej formie objawia się jako ściśnięta w niewielkiej objętości masa gwiazdy, w której – zgodnie z ogólną teorią względności – czas i przestrzeń przestają istnieć w tym sensie, że wokół czarnej dziury znajduje się określona matematycznie powierzchnia zwana horyzontem zdarzeń. To, co pojawi się poza tą sferą, bezpowrotnie przepada, ponieważ coś, co jest poza horyzontem zdarzeń, nie mieści się w naszym pojmowaniu, choć jest dobrze zdefiniowane formalnie. Ale czarne dziury mają jeszcze jedną właściwość. Horyzont zdarzeń wyznacza bowiem granicę, w której padające na nią światło niczego już nie odbija, zasysając w ten sposób czas, którym światło z przypisaną jej prędkością jest w istocie: zanika więc czasoprzestrzeń, określająca życie w skali kosmicznej. Czarne dziury emitują jednak promieniowanie, które co prawda trudno

5 E.O. Wilson *Znaczenie ludzkiego istnienia*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2016, gdzie można znaleźć doskonały wykład koncepcji „jedności wiedzy”.

6 I. Kant *Metafizyka moralności*, przeł. E. Nowak, PWN, Warszawa 2005, §42, §52, §62

uchwytnie, do pewnego stopnia mierzalne, staje się dowodem na to, co istniało wcześniej, co jest reliktem, którego nie możemy datować, bowiem pochodzi z zupełnie innego niż ludzki porządku. Można go nazwać osobliwym⁷.

Tak rozumianą implozję chciałbym potraktować nie tyle metaforycznie czy figuralnie, ale modelowo. Implozja to gwałtowana kompresja historii i podstawowych zasad egzystencji, form i zasięgu życia, to także znak rozpadającego się świata, destrukcji, której nie możemy zapobiec. W swej gwałtowności i radykalności stanowi faktyczną metamorfozę, za którą niknie świat przeżywany i doznawany, a zatem to radykalna znikliwość tego, co tradycja myślenia o człowieku nazywała *Lebenswelten*. Być może najbardziej dotkliwym obrazem, jaki wyłania się z modelu implozyjnego, jest fundamentalna nieodwołalność tego, co przekracza kurczący się do niezrozumiałego i niedostępnego punktu, w którym czas i przestrzeń zostają unicestwione w obojętności materialnego świata. Kończy się kosmos i w tym sensie osiąga swój kres nasza nowoczesna wyobraźnia zarówno naukowa, jak i antropologiczna, nie ma już żadnego sposobu przedstawienia czasu, obrazu, z którego wyłoniłaby się jakaś dostępna czy możliwa przyszłość. Toteż świat dzisiejszego kryzysu dotyczy, rzecz jasna, konwergencji najrozmaitszych poziomów katastrof (wirusowej pandemii i jej wpływu na społeczną etykę zbiorowego przeżycia oraz na stan kapitalizmu⁸), ale wyobrażenia sobie horyzontu zdarzeń na naszą ludzką miarę, którą moglibyśmy zarazem mierzyć różne od nas formy życia. Świat po implozji to coś więcej niż system fantazmatów tworzących wyobraźnię katastroficzną czy apokaliptyczną, to rzeczywistość bez czasu i przestrzeni, która wciąż stanowi formę istnienia – niezrozumiałą, ale będącą ostateczną formułą determinizmu. Czarna dziura wyobraźni niejako zwrotnie uruchamia doświadczenia krytyczne, w których to, co dane, co empirycznie czy zmysłowo dostępne, wymaga zasadniczego przeformułowania myślenia o czasach, w których żyjemy – chodzi właśnie o czas, a nie przestrzeń, to on bowiem jest doskonale immanentnym kresem świata, wyzbytym wszelkiej metafizyki materialnym zawężeniem samego istnienia. Być może literatura, sztuka i sprzężone z nią formuły epistemologiczne o tym granicznym statusie, na skraju horyzontu zdarzeń mówią najlepiej i w pewien sposób

7 P. Casou-Noguès *Le bord de l'expérience. Essai de cosmologie*, PUF, Paris 2010, s. 71-83.

8 Oczywiście recesji, której symptomy są już widoczne, towarzyszy zawieszenie spłaty długów hipotecznych. Być może w ten sposób biotyczny stan wyjątkowy wpływa na zmianę w obrębie starej zasady niewywrótności kapitalizmu, żywiącego się bez końca katastrofami, które wywołał (społecznymi, politycznymi, moralnymi), jak i tymi, którymi żywi się bez końca.

najskuteczniej. Są osobliwościami, z których wyłaniają się nieznanne nowe kształty temporalności i z których tworzy się inna, nowa morfologia dyskursów. Jednego z najpełniejszych przykładów tej morfologii dostarcza kino w swej radykalnej odmianie.

Ciało alegorii

W swej medytacji nad *Melancholia* Larsa von Triera Peter Szendy dzieli się własnym doświadczeniem widza, a także proponuje filozoficzne ujęcie problemu kresu jako zasady współczesnego organizowania wyobraźni⁹. Uczony powiada, że film stanowi wyjątkową syntezę czasów: estetycznego opartego na tworzeniu obrazów (w szerokim sensie, a więc nie tylko wizualnych) oraz planetarnego czy kosmicznego. Rzecz jednak w tym, że finał narracji von Triera, w którym dochodzi do zderzenia z planetą (dodatkowo należy tu włączyć jeszcze identyfikację nominalistyczną, jak gdyby tylko „Melancholia” posiadała właściwe imię), nie jest apokaliptyczny, lecz realistyczny. Innymi słowy, stanowi bezprzykładne zrównanie temporalności kina z czasowością jako taką: koniec filmu to koniec świata.

Warto podjąć ten wątek literalności katastrofy, obojętnego antropologicznie kresu wszystkich ziemskich rzeczy, z których już dawno wyciekł sens czasu. Szendy z pewnością ma rację, gdy wskazuje na punktowy charakter ostatecznego zdarzenia, ale chyba zbyt szybko pozbywa się jaskrawo przecież widocznej estetycznej celowości środków, które niczym ślady i tropy porozrzucane są w materii filmowych obrazów. Jeśli więc rama modalna w postaci literalności osobliwego czasu na granicy zdarzeń, horyzontu człowieka, który przestaje należeć do sfery antropologicznej, jest tak mocna, to dzieje się tak dlatego, że *Melancholia* to nie tylko historia o czasie uniwersalnym, lecz o jego materialnych inkorporacjach, przyjmujących bardzo różną postać. Alegorie przyoblekają się w ciała, przestają pełnić funkcję dziwaczknych przedstawień. Innymi słowy, stanowią coś więcej niż świadectwo procesu dialektycznej ruiny pojęcia zanikającego w uścisku materii; są inkorporacją, zbiorem fragmentarycznych, pokawałkowanych ciał, z których wyłania się zagadkowy sens – poza ekspresją, znaczeniem i substancjalnym pojęciem.

Walter Benjamin miał z pewnością rację, głosząc tezę, że nowoczesność jest zradykalizowanym barokiem, który materializuje i w ten sposób

9 Por. P. Szendy *Kino-Apokalipsa*, przeł. J. Momro, w niniejszym numerze „Tekstów Drugich”.

problematyzuje teologiczne czy metafizyczne napięcia w łonie tragiczności. Ale jego diagnoza, choć tak przekonująca i przyległa w dużej mierze do naszej późnonowoczesnej rzeczywistości, sięga wciąż do tradycyjnej i dość fantazmatycznej koncepcji wyrazu i komunikacji, czyli immanencji pisma. Należałoby zatem pójść o krok dalej i z deterministycznej dialektyki natury i historii wyodrębnić oraz zneutralizować pismo jako uogólnioną formułę zapośredniczenia. Wówczas wątpliwa staje się sama możliwość spekulatywnego ruchu. Problemem dziś nie jest bowiem skala mediatyzacji, lecz doświadczenie i wielopostaciowa immanencja realnego, które znosi wszelką możliwość metaforyzacji, substytucji, pojęciowego uogólnienia, intersubiektywnej ważności wypowiedzi. Nie chodzi więc o proces uobecnienia, lecz o czystą obecność, której zupełnie nie rozumiemy.

Jeśli wraz z dramatem żałobnym – zauważa Benjamin – na scenę wkra-
cza historia, czyni to jako pismo. Na obliczu natury widnieje „historia”
wypisana znakowym pismem, jakie pozostawia to, co minęło. Alego-
ryczna fizjonomia przyrodo-dziejów [*Natur-Geschichte*] w inscenizacji
dramatu żałobnego uobecnia się rzeczywiście jako ruina. Wraz z nią hi-
storia zmysłowo przeniknęła na scenę. A przyjmując taką postać, nabiera
ostatecznego kształtu nie jako proces życia wiecznego, lecz raczej jako
kolejne stadia niepowstrzymanego rozpadu. Tym samym alegoria znaj-
duje się poza pięknem. Alegorie są tym w królestwie myśli, czym ruiny
w królestwie rzeczy.¹⁰

Widać to w pewnej ostentacji, z jaką reżyser używa zasady alegorii: co
rusz anegdotyczna i sytuacyjna sfera (często niesłychanie komediowa) zo-
staje skontrapunktowana przez nieruchomy świat przedmiotów, zatrzyma-
nych i zawieszonych w powietrzu gestów, pozornie minoderyjnych spojrzeń,
nieznośnych powtórzeń. Ta fascynacja obiektową nieruchomością tworzy
zasadę alegorezy, która w głębokiej warstwie nasycza ten film. Z tej per-
spektywy najpierw obserwujemy, jak i kiedy wyłaniają się rzeczy, zwierzęta,
a następnie ludzie, jak gdyby wszystkie, czekając na śmierć, ustawiały się
w kolejce do zagłady. Ale to przedmioty właśnie mają moc czasowej bez-
władności – to one pozostają jako wizualne i, jak można sądzić po począt-
kowych sekwencjach filmu, dźwiękowe ruiny, ślady ludzkiej działalności,

10 W. Benjamin *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Sic!, Warszawa 2013, s. 234.

poniewczasie anihilujące człowieka jako twórcę. Alegorie są tu pokazywane metodycznie i niezwykle subtelnie: pokój Claire wypełniony perfekcyjnie wyeksponowanymi, jak w panoptycznym muzeum, albumami z dawną sztuką, prezentującą niemal wzorcową ikonografię melancholiczną, a dalej: sama przestrzeń pomieszczenia, przypominająca swym rozkładem i rozmieszczeniem, także symbolicznym charakterem przedmiotów gabinet uczonego-artysty, smutnego mędrca z obrazów z rycin Dürera, sfera pełna trwałych obiektów-znaków katastrofy, wokół których krąży oko kamery, tworząc sieć linii spojrzeń, wykraczających daleko poza ramy pokoju-muzeum. Zarazem jednak owe napięcia wizualne, powstałe w wyniku odosobnienia wzroku zza kamery i wzroku przedmiotów, które niejako na nas patrzą, odbijając się w obrazie bez końca powtarzanego końca świata, spotykają się w dziwacznej, resztkowej formie rozrzutnej obecności. Toteż zamknięty gabinet Claire, w którym sztuka zostaje sprowadzona do martwych punktów nieobecności (są nimi jej malarskie przedstawienia: od moralistycznych wizji upadku ludzkości Breughela po romantyczne malowidła, w których widać napięcie między jednostką a nieskończonością), gdzie asymetria naszego kinematograficznego przedstawienia nakłada się na geometryczną doskonałość rozumu, wieszcy swoją poznawczą niemożliwość – melancholia powstająca z wiedzy prowadzi do hysterii albo do śmierci.

Spójrzmy na małżeństwo głównych postaci. Claire szuka uzasadnień w porządku sztuki, będącej jak w klasycznej wykładni Hegla, skumulowaną formalnie prawdą, należąca wszelako zawsze i nieuchronnie do przeszłości. W tym sensie ta prawda estetyczna pozostaje martwa i w żaden sposób nie można jej odkupić. Bohaterka szuka więc rzeczywistej odpowiedzi po drugiej stronie, tzn. w rozproszonych informacjach dostępnych w sieci, gdzie króluje zabobon pomieszany z naukowymi rozstrzygnięciami i diagnozami, postprawda, od której jednakże zależy nie tyle życie, ile przetrwanie. W działaniach Claire nie ma żadnej dialektyki, bowiem rządzi nimi wszechwładny lęk, który osiąga intensywność równającą się depresji jej siostry; te dwie formuły egzystencji nie są także lustrzanymi odbiciami, refleksami, w których przejawia się mądrość melancholicznej postawy. Nie ma tu żadnych uzasadnień dla konieczności istnienia świata w skali kosmicznej i dlatego przerażenie uosabiane przez Claire stanowi nie tyle odwrotność racjonalności, lecz dowód zarazem na realność planetarnej katastrofy, jak i faktyczność porządku doświadczenia subiektywnego, w którym strach staje się podstawą poznania – Melancholia uderzy w Ziemię, i wiedzą o tym wszyscy, nieznana jest tylko forma, w jakiej koniec

się wydarzy. A zatem prawda nie jest kwestią przeszłości (w estetycznej dialektyce cyrkulacji alegorii)¹¹ ani terażniejszości, lecz nienaruszalnej pewności, która nadejdzie jako zdeterminowana przyszłość – wyobrażony wybuch i grzmot, przekraczający apokaliptyczną syntezę wszystkich figur kresu nic nie odkupi, gdyż nie zapowiada nic poza sobą samym, pozostanie na zawsze czystym punktem niedającej się rozpoznać, by ująć rzecz w ten sposób, przyszłej terażniejszości.

Histeryczna rozpacz Claire wynika, jak się zdaje, właśnie z dotknięcia tej prawdy. Zapewne dlatego bezwzględna rzeczowość jej siostry, Justine, w drugiej części filmu, okazuje się pozorna: czysta pewność prorocтва wydaje się skłamana, jak każda teza, jaką człowiek może wydać o świecie. Pod tym względem postać Justine to prosta odwrotność świata pełnej, ale skrojonej na ludzką miarę racjonalności, rozumu, który staje się jedyną formą substancjalnej prawdy i wzorcem procesu upodmiotowienia – bohaterka niejako odsłania podszewkę tej rzeczywistości, głosząc w protokolarnych zdaniach regułę końca jako jedyną możliwą ontologię. W tym świecie najpewniej czuje się John, mąż Claire, pewny siebie, bogaty pasjonat astronomii, przekonany o sile nie tylko dowodu naukowego, ale też scjentyficznych przewidywań. A jednak jego władza wynika wyłącznie z panowania nad komunikacją i dystrybucją informacji, przede wszystkim kalkulacji (w tym sensie to spełniona alegoria nowoczesnego scjentyficznego i ekonomicznego paternalizmu), i zależy wyłącznie od nich. Władza ta im bardziej wydaje się pełna, tym bardziej niszczy w konfrontacji z anarchiczną rzeczywistością międzyludzkich dramatów. Toteż John ostatecznie okazuje się najpełniejszą figuracją nieświadomego – przenosząc się od obrazów niespełnienia do aktów frustracji (głównie wobec Justine, lekceważącej jego projektodawczą osobowość), udostępnia świat nierozwiązywalnego napięcia między prawem (w tym wypadku nauki i rzeczowości) a skrywaną, tłumioną i negowaną popędo-wością. Przypomnijmy sobie, co dzieje się, gdy bohater odkrywa, że prawda nauki okazuje się śmiertcioną iluzją. John znika, popełnia samobójstwo, kładąc swoje ciało za parkanem stajni, obok ukochanego konia – niczym zwierzę pragnie umrzeć w odosobnieniu, w miejscu, w którym nikt nie będzie go widział, a on sam nie będzie musiał uznać, że planetarny znak melancholii to nic innego jak skrót totalnej obojętności kosmosu na poznawcze wysiłki człowieka. W tym sensie spełnia maksymę Kafki, który w zakończeniu *Procesu* pokazywał, że nie ma mocniejszego afektu i mocniejszego

11 Por. J.-L. Nancy *La jeune fille qui succède aux Muses*, w: tegoż *Les Muses*, Galilée, Paris 2001.

pojęcia zasysającego egzystencję człowieka niż wstyd¹². Przeżywający człowieka wstyd to zarazem widmo nieukończonej pracy myślenia, podobnie jak powracające wyparte, w którym zagęszczają się najrozmaitsze poziomy ludzkiego i – jak się okazuje – nieludzkiego, zwierzęcego i kosmicznego doświadczenia. Wyosobniona śmierć Johna to poetyckie synopsis całego filmu, w tym akcie zawiera się bowiem zarówno radykalna nieodwracalność biotycznego, ziemskiego istnienia, jak i etyczna porażka epistemologii.

Ale chodzi tu o coś jeszcze. Świat kończy się bez reszty, nie pozostawia po sobie żadnego śladu, jak w finalnym obrazie zderzenia, którego faktycznie nie można sobie wyobrazić, a jedynie schematycznie przedstawić: energia wynikła z eksplozji pokrywa to, co widzimy i co możemy przeżyć. W tym sensie Szendy ma rację, kiedy twierdzi, że film von Triera stanowi bezprzykładny obraz kresu subiektywnej wyobraźni pojęciowej¹³. *Melancholia* to zatem opowieść o ostatecznej niemożności alegorezy, pokazuje, że nie istnieje nawet ruina z fantazmatów i pierwiastków wiedzy, którymi człowiek chciałby nasycić swój rozum i swoją wrażliwość. Skoro przestrzeń kina okazuje się w tym przypadku unicestwieniem sfery obrazowej, to *Melancholia* nie jest tylko planetą, lecz stanowi alegorię niemożności alegorii – to ostateczny gest melancholicznego podmiotu. Koniec świata odsłania zasadę, która w wyolbrzymionej skali pozostaje nieludzka, niepoliczalna, astronomiczna – fizyka ostatecznej katastrofy planetarnej mrozi swoją neutralnością, oddając pole radykalnemu materializmowi wszelkich form życia, skazanego na zagładę. Toteż ów materializm jest formą całkowitego spełnienia czasu, w swej implozyjnej formie, nawet jeśli my sami nie widzimy tego, co rozegra się po katastrofie zakończenia filmu, to pewna osobliwość działa na nas oglądających film, oczekujących finału jako śmiertelnego dreszczu oczyszczenia.

Tyle że owa syngularność, będąc formalnie najbardziej restrykcyjną formułą ontologiczną, nie daje żadnego prawa ludzkości, rozpiętej między nadzieją syntezy (choćby w postaci metafizycznie uzasadnianego unicestwienia antropocentrycznego uniwersum) a procesem destrukcji, która prowadzi do pozostawienia śladów-tropów, wskazujących na uprzednią obecność gatunku ludzkiego. Sprowadzone do nieodwracalnej fizykalności życie melancholiczne ujawnia się ostatecznie w czasie jako skupionej materii pustego istnienia,

12 Por. F. Kafka *Proces*, przeł. J. Ekiel, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 211: „K. martwiejącymi oczami widział jeszcze, że tuż przed jego twarzą obaj, policzek przy policzku oparciu o siebie, obserwują rozstrzygnięcie. – Jak pies! – powiedział. Zdawało się, że wstyd go przeżyje”.

13 Por. P. Szendy *Kino-Apokalipsa*.

ale nie w czasie apokaliptycznym. Zderzenie planetarne i koniec estetycznej i teoriopoznawczej wyobraźni odznacza się ciągłością, której człowiek nie jest w stanie sobie przedstawić. To punktowa logika absolutu, w sensie etymologicznym i filozoficznym zarazem: *ab-solvere* oznacza 'rozwiązać', 'opróżnić', 'oddzielić'. Tym właśnie jest implozyjny moment w filmie von Triera, zupełnym oddzieleniem od ludzkiej rzeczywistości w imię bezosobowego materializmu, chwilą przekroczenia horyzontu zdarzeń, czarną dziurą wyobraźni, nieokreślonym doświadczeniowo, wibrującym punktem czasu, którego nie obejmuje żadne pojęcie. Czy nie tak należałoby rozumieć odrodzenie Justine, postaci, która nie wieszczy, ale bezwzględnie zacieśnia w swym ciele i języku, wizję nieodwołanego rozpadu świata? Wokół niej i w niej samej panuje nienaruszalny spokój, nadający kosmicznej katastrofie wymiar przeciwny antropologicznym fikcjom. Zamiast egzystencjalnej nieciągłości i niespójności wybrakowanego, chropawego istnienia, pojawia się spójna immanencja materii, która nie pozwala już wytworzyć iluzji koniecznych do przeżycia. Wobec katastrofy życie bohaterki przemienia się w prawo, zaszpuntowane w serii artykułowanych przez nią tez i zdań protokolarnych oraz prawdziwej melancholii, jaka wyłania się wtedy, gdy wraz ze swym siostrzeńcem szukuje rachityczne schronienie, ową sferę więzi, opartej jednak nie na czułości i empatii, lecz na mrocznej zasadzie rzeczywistości.

Melancholia przybiera jednak nie tylko formę planetarnej ontologii katastrofy, lecz ustanawia specyficzne miejsce dla dysfunkcjonalnego ciała. Według jego prawideł toczy się filmowa narracja. Wesele Justine i Michaela to początek serii małych katastrof społecznych. Nic się tu nie zgadza: egoistyczna i potworna matka panny młodej, oziębla i pozornie nadświadoma, w istocie zaś socjopatyczna, ojciec, na pierwszy rzut oka czuły podstarzały *bon vivant*, który do sztywnego świata doskonałych reguł, spełniających się w perfekcyjnie urządzonym przyjęciu¹⁴, wprowadza rodzaj infantylnej i nieokiełznanej, głupowatej zabawy (jak w scenie z łyżeczkami), okazuje się tchórzliwym i rozpaczliwie samotnym, i – podobnie jak jego była żona – skoncentrowanym wyłącznie na sobie niedojrzałym podmiotem. Claire i John tworzą rodzaj płaszczyzny intersubiektywnej ważności społecznego

¹⁴ W kapitalnym epizodzie Udo Kiera, grającego rolę wynajętego mistrza ceremonii, widać doskonale ucieleśnienie procesu wzmocnienia symptomu jako cielesnej figuracji (ręka, którą się zaślania, by nie natrafić na wzrok Justine, niszczącej jego misternie zaplanowane przyjęcie). Postać grana przez Kiera pokazuje mechanizm powstawania alegorii jako czystej zasłony, formalnej i konkretnej, ale bezznaczeniowej. Tym wszystkim jest gest oddzielenia od spektaklu życia, którego symulakrum miałoby się stać przyjęcie weselne.

świata. Ta legitymizacja odsłoni się jednak na koniec jako zwykła fasada rzeczywistości, za którą kryją się – niczym trupy w szafie – zetlałe marzenia o lepszym życiu, pradawne utopie o spełnionych pragnieniach, a nade wszystko potworne lęki przed kontaktem z tym, co znajduje się na zewnątrz świata odbezpieczonego i pozbawionego ceremonialnych granic. Kim jest zatem Justine?

Struktura filmowa podpowiada, że *Melancholia* to fantazja na temat ostatecznego kolapsu nowoczesnego modelu psychoegzystencjalnego, opartego na modelu romansu rodzinnego neurotyków. Tak jednak nie jest. O ile faktycznie wszyscy z filmowej rodziny (włączając w to nawet ojca, którego napętnia prymitywna energia powstała z nieokiełznanej desublimacji) cierpią na mniej lub bardziej intensywną i widoczną nerwicę, o tyle główna bohaterka pozostaje poza tym kręgiem frustracji i niespełnień. Tym właśnie jest melancholia w postaci depresji, ale co więcej: melancholia w takiej postaci wynika z owej fantazmatycznej implozji – to przecucie czy raczej wizja tego, co wydarzy się jako konieczna ostateczność życia, ale i tego, co zapowiada nieobecność świata po końcu. W tym sensie Justine staje się egzystencjalnym odpowiednikiem planetarnego zagrożenia dla całej ziemskiej rzeczywistości, dla mikrokosmosu społecznych relacji i wypełniających ją fałszywej świadomości, etycznych mistyfikacji i moralnych pozorów¹⁵. Justine jest zatem alegorią w sensie ścisłym: pozbawiona życia, stanowi negatywną wersję ciała bez organów¹⁶, do którego nie ma dostępu nikt z jej bliskich (panuje tu zasada odwrotnej proporcjonalności), determinuje środowisko, w którym żyje życiem niezapośredniczonym w żadnym znaku, bowiem to ona sama okazuje się tym znakiem. Innymi słowy, jest dziurą w systemie symbolicznym naokólnego świata, którą każdy chce zapełnić, szukając pocieszenia i ukojenia własnych lęków, których skoncentrowaną wersję stanowi, rzecz jasna, lęk przed śmiercią – przed śmiercią indywidualną, ale nie przed zagładą. Tymczasem melancholiczna Justine to czysta rzeczowość, pozostająca poza zasadą wszelkich lęków.

15 Najdobitniej świadczą o tym sceny, w których szef Justine, właściciel agencji reklamowej, wywiera na nią rozmaite naciski, by podczas własnego wesela podała ostateczne hasło wieńczące niezwykle korzystną kampanię reklamową.

16 Por. G. Deleuze, F. Guattari *Tysiąc plateau*, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 192, gdzie autorzy pokazują, że oprócz organizmu, znaczeniowości i upodmiotowienia w człowieku tkwi jeszcze jedna płaszczyzna, czyli bezforemna masa materialna, której świadomość nie jest w stanie sobie podporządkować, a która wszelako okala człowieka. Justine byłaby więc prefiguracją unieruchamiającą ową bezforemność jako niewzruszoną pustkę.

Czy jednak Justine faktycznie jest uosobieniem takiej substancjalnej i ontologicznej wyrwy, jednostkowym powtórzeniem traumy i biotycznego zagrożenia zawieszono nad światem w trudnym do zidentyfikowania i opisanego momencie historycznym? Siła oddziaływania tej postaci bierze się z jej suplementacyjnego charakteru: wymiar alegoryczny dopełnia się wymiarem klinicznym, teoriopoznawcza i ikoniczna melancholia przechodzi w cielesną depresję. Jak wygląda ten drugi, jak się zdaje, o wiele bardziej oczywisty, porządek doświadczenia? Od samego początku depresja Justine (czy raczej: Justine-Depresja) wyłania się w najbardziej radykalnej postaci, niczym psychofizyczne monstrum osacza i pożera bohaterkę, nie dając żadnej nadziei ani ukojenia. W tym sensie depresja to stan przerażający, zapowiadający ciągłość tortury samego nagiego życia, ogołoconego do najbardziej podstawowych elementów organicznych. Jeśli dyskurs melancholizny lubi nadmiar, często barokową przesadę i retoryczną ornamentykę, którą nowoczesność przekształciła w upiorne i komiczne zarazem uniwersum neurotycznych repetycji, to kliniczne doświadczenie depresji nie ma w sobie żadnej policzalnej lub symbolicznie uchwytniej nadwyżki. Depresja niszczy wszelki znak, jest – jak pisał Nerval w słynnym sonecie – „czarnym słońcem”, zasysającym i unicestwiającym każdy sens i każdy obraz: to świat egzystencjalnej, ale przede wszystkim cielesnej implozji¹⁷. Czy nasza bohaterka posiada coś ponad własne ciało? Czy jej choroba coś komunikuje innym? Co robi z ich światem, skoro moc znaczeniowej i semiotycznej anihilacji jest tak wielka, że niweczy nawet zdolność do rozpoznawania symptomów, które w sensie ścisłym nie znaczą nic, nic nie mówią? Dlatego właśnie Justine, która bezwiednie, wegetatywnie i biochemicznie inkorporuje te oznaki, tylko po to, by je zniszczyć, pozostaje obiektem, który najpierw wywołuje frustrację i niemoc wynikającą z bezradności, a na koniec wściekłość i nienawiść. Czy losy Claire nie są tu przykładowe i, co istotniejsze, przejmujące? Melancholia implozyjna, pozwólmy sobie na takie określenie, niweczy coś bodaj najważniejszego. Siostrzana relacja wydaje się tak przerażająca nie z powodu nieokreślonego fatum, jakie niesie z sobą depresja, lecz dlatego, że wraz ze wzrostem natężenia syndromów chorobowych rośnie

17 Por. najważniejsze w tym kontekście: J. Starobinski *Atrament melancholii*, przeł. K. Belaid, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2017; C. Buci-Glucksmann *Au-delà de la mélancolie*, Galilée, Paris 2005; N. Abraham, M. Torok *L'écorce et le noyau*, Aubier-Flammarion, Paris 1978 (rozdz. *Deuil ou mélancolie, introjecter-incorporer*); *Ból i depresja*, red. D. Dudek, Termedia, Poznań 2011; B. Cyrulnik *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, Paris 1999; J. Kristeva *Żarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Universitas, Kraków 2007.

egzystencjalna asymetria między nimi – miłość musi przegrać z depresją, ponieważ ta druga unicestwia nie tyle pragnienia (sprowadzone u Justine do czystej, nieokiełznanej popęduowości), ile możliwość zasady relacji. Depresja jest antymetafizyczna, ateistyczna, ale co wydaje się najbardziej istotne, stanowi najbardziej skrajny, bowiem ustanowiony w inwersyjnej formie, przykład narcyzmu. Innymi słowy, Justine z drugiej części, której wizje pokrywają się z elementarnymi tezami o naturze rzeczywistości i losach świata, rymuje się z depresyjnym narcyzmem, w którym podmiot niknie dla świata, ale ugruntowuje się w sobie i dla siebie, nie pozostawiając żadnego miejsca na negocjację.

Depresja niweczy miłość, tak jak wieszczona katastrofa niszczy porządek symboliczny, nie pozostawiając żadnego miejsca dla języka: ekspresji i znaczenia. Zauważmy, jak precyzyjnie są pokazane w filmie te zmiany. Sceny weselne nie składają się w żadną całość, odwrotnie: rozpadają się na sekwencje, które stopniowo tracą z sobą związek, potwierdzając tym samym upadek całego domu niczym zapowiedź nieokreślonej, ale przeczuwanej złej nieskończoności. Justine opuszcza swoje wesele i zaczyna odczuwać zbliżający się nawrót choroby. Najbardziej przejmujący moment i, jak się zdaje, inicjalny moment depresyjny, to chwila, w której odrzucony czuły erotyzm męża odbija się w kompulsywnym, agresywnym akcie seksualnym z przypadkiem poznany młodym mężczyzną: nowym czy raczej potencjalnym współpracownikiem, który w żaden sposób nie pociąga Justine. To gwałtowne przejście od erotyzmu do seksualności, od gry i przyjemności do gwałtu i rozkoszy, a także od ograniczonej przestrzeni i wymogów społecznych (co symbolizuje pokój nowożeńców) do uwolnienia popędowej energii odbywającego się w przestrzeni oswojonej z przymusów społecznych, jak gdyby stosunek na trawie przed domem i możliwość kontemplacji nieba dawały absolutne prawo melancholicznej jednostce do ustanowienia wszechwładzy narcyzmu. Być może dlatego reżyser wraz z tą brutalną materialnością drapieżnej seksualności (typowej tyleż dla pewnego stadium depresji, co charakterystycznej dla jej ikonografii) wprowadza elementy wizualne, zwolnione i niejako upłynnione w hipnotycznym ruchu obrazu. Podtrzymują wiarę już nie w melancholiczny podmiot, który niejako wie więcej, lecz w samo kino, w którego ramach możemy dotknąć życiodajnej materii naszych projekcji, niezależnie od tego jak bardzo wydawać się mogą schematyczne czy naiwne. Utożsamienie kina z marzeniem sennym przebiega więc tu nie poprzez system reprezentacji, lecz w rzeczywistości wielorako określanych zmian temporalnych.

Niezrozumiałość marzeń sennych – „społeczny produkt psychiczny” – jest dobrze znana. Oznacza, że akty rozumienia, do których w sposób nieuchronny zachęcają, są utrudnione przez rodzaj hermetycznej tautologii. „Uobecnienie” splotu nieświadomości poprzez symulację za pomocą obrazu przyczynia się bowiem do powstania tej tautologii. Wreszcie: wiadomo także, że czas obrazu może przybierać funkcję hipnotyczną, czyli – innymi słowy – gwarantuje, że opowiadać można jedynie to, co obraz zobaczył i wyraził, nie mogąc nic powiedzieć. Ten autyzm obrazu marzenia sennego stanowi zarazem jego mutyzm, ujawniający się w regresji. Ogólnie biorąc, regresja wykorzystuje tę obecność wizualnego obrazu marzenia sennego, by zobaczyć ślepotę, która nie mówi nic o tym, co mieści się z nią samą.¹⁸

Przyspieszony i nerwowy ruch kamery z ręki kontrapunktuje te sekwencje, kiedy następuje akceleracja choroby, a więc gdy Justine, po porażce małżeńskiej, ostatkiem sił przyjeżdża do posiadłości Claire i Johna. Stajemy się w ten sposób niemymi świadkami depresyjnej dezintegracji, z której bohaterkę wybawi dopiero wizja końca świata i identyfikacji z planetą, która ma nadzieść i przynieść oswobodzenie w postaci zagłady. Widzimy zatem korporalny wymiar chorowania: nasz wzrok metodycznie i metonimicznie przesuwają się po wizerunkach ciała, które odmawia mowy, pogrążając się w mutyzmie, ciała bezwładnego i obojętnego na zewnętrzne wrażenia i najprostsze bodźce, ciała zdegradowanego do organicznej, a następnie mięsnej bezforemności, ciała na granicy śmierci, przedziwnego inercyjnego samobójstwa, jak wtedy, gdy naznaczona wodowstrętem Justine, stoi przerażona przed krawędzią wanny. Jeśli ciało planetarne jest *signum* nieodwracalności i obojętności kosmicznej, to obolałe mięśnie i niejako rozszczępione tkanki Justine są znakami najgłębszego materialnego kresu podmiotowości, za którym czai się absolutna pustka. Depresja w *Melancholii* to klinika bez krytyki¹⁹, symptom bez interpretacji, popęd bez analizy, subiektywna bezmowność bez trwałego znaczenia.

18 P. Fédida *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, PUF, Paris 2009, s. 233-234.

19 „To widzenie i słyszenie nie jest kwestią prywatną, lecz tworzy postacie Historii i geografii, bezustannie wymyślane na nowo. Wymyśla je właśnie obłęd jako proces porywający słowa z jednego końca wszechświata do drugiego. Są to wydarzenia na granicy mowy. Ale gdy obłęd popada w stan kliniczny, słowa nie otwierają się już na nic, niczego się już poprzez nie widzi ani nie słyszy, prócz nocy, która straciła swą historię, swe barwy i swe pieśni”. G. Deleuze *Krytyka i klinika*, przeł. P. Pieniązek, officyna, Łódź 2016, s. 4.

Czy nie dlatego film ten w swym obsesyjnym realizmie, rozumianym jako nieredukowalna i niepodzielna immanencja, a nie jako prawdopodobieństwo gwarantowane przez siłę dyskursu, zostawia nas w dojmującej i zupełnie podstawowe ambiwalencji życia i przeciw-życia, po której musi nadejść koniec wszelkich obrazów, dźwięków i języków? Z tego właśnie powodu lepiej w tym wypadku mówić o *corpisie* niż o ciele jako takim czy cielesności jako jego pojęciowej ekwiwalencji. Korporalne doświadczenie nie tylko pokazuje uprzednią fragmentaryczność naszych materialności, ale przede wszystkim niweczy konieczny do życia, choć iluzoryczny charakter wizji spójności – w świata i podmiotu.

Ale czy chodzi tu o proste napięcie między organicznością a psychotycznym fantazmatem spójności, którymi karmi się zachodnia kultura symboliczna? Wydaje się, że to tylko jeden aspekt tego postpodmiotowego doznania. Istotniejsze jest co innego. Jeśli przyjąć, że w postaci Justine pulsuje ruch od alegorii do kliniki, od struktury poznania do bezforemności radykalnego doświadczenia, to film stanowi historię o jedynej możliwej ontologii współczesności, w ramach której ruch pojęć zostaje zastąpiony napięciami na samej płaszczyźnie immanencji – separacji i połączeń między bytami żyjącymi i nieożywionymi (to przecież jedno z podstawowych i nierozwiązywalnych napięć depresyjnych), korporalnych, a nie epistemologicznych zbiorowości, wyjątkowości zdarzeń absolutnych i życia niejako „po końcu” – jak gdyby kres już nadszedł i tworzył świat nieodwołalności. Ale dlatego kosmiczny czy zwyczajnie katastroficzny aspekt filmu von Triera nie wystarcza, by zrozumieć ową zasadę wyobraźni uśmierconej, halucynacyjnie działającej po własnej apokalipsie²⁰. Dzieje się tak dlatego, że dopiero zetknięcie formalnej, alegorycznej struktury melancholii ze sferą popędowej destrukcji właściwej dla depresji tworzy ten moment nieokreślonego, ale oddziałującego na nas patrzących skurczu materii. Nie pozwala on chorobowego symptomu sprowadzić do konstrukcji umysłu, a obrazu do epifenomenu organicznej dysfunkcji czy degradacji. Ten skurcz świadczy o tym, że gdzieś „poszukuje się” miejsca do życia w sytuacji kresu: przestrzeni dla panicznego lęku przed śmiercią i zagładą oraz dla zabójczej melancholicznej nadświadomości, wiedzy absolutnej, u szczytu, na którym wszelka zdolność do rozróżniania i syntezy

20 „Niezależnie od tego, jak bardzo delikatne i kruche jest wspomnienie, pozostaje ono ową myślą obrazu zatrzymującą w sobie ślady formy, która już przeminęła i pozwalającą zarysować ją w nowej formie. Właśnie efemeryczny charakter elementów naturalnych pozwala nawiązać relację między wspomnieniem a afektem, który ze swej istoty jest nostalgiczny albo melancholiczny”. P. Fédida *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, s. 229.

rozpada się na nieskończoną ilość kawałków, pozostających nieczytelnymi śladami. *Melancholia* to zatem obraz świata w stanie „gdy nadchodzi czas ciała”.

Oto świat światowego oddzielenia, bycia „na odchodnym”. Oto przestrzennienie *partes extra partes*, pozbawione wszelkich naddatków oraz podstaw, bez Podmiotu swego przeznaczenia, mające do dyspozycji jedynie takie miejsce, które daje się określić jako monstualny ś c i s k c i a ł. Od kiedy świat ów buduje także naszą rzeczywistość, staje się on światem ciała. Dzieje się tak, ponieważ jest on samą zawartością oddzielenia, inaczej mówiąc: gęstością oraz napięciem miejsca. [...] Przed nami staje więc zadanie pomyślenia rozsunięcia przestrzeni – przestrzennienia – czasu, co znaczy, że trzeba pomyśleć c z a s j a k o c i a ł o...²¹

A przecież ten obraz został obramowany w inny sposób. Ograniczona do kilkunastu taktów uwertura z *Tristana i Izoldy* Wagnera pełni tę funkcję, jednak nie jako znaczenie ani nawet jako doskonała forma – niewidoczna, choć najmocniej oddziałująca sensualnie i afektywnie. Ten jeden z wielu przykładów marzenia Wagnera o „nieskończonej melodii” przejawia się bowiem nie na sposób fenomenologiczny, jako zjawisko, lecz na sposób materialistyczny, rozrywając na strzępy podział na inteligibilną strukturę poznawczą i kompozycyjną oraz epifenomalną sferę zmysłowo postrzegalnych i doznawanych zjawisk. Innymi słowy, uwertura z Wagnera nie przedstawia końca świata, bowiem nie przedstawia niczego ze swej istoty; będąc potencjalnie w nieskończoność powtarzaną sekwencją dźwięków dotyka samej skończoności ziemi, nie reprezentuje *Melancholii* (w żadnej z jej postaci), lecz ją konkretyzuje i materializuje, scalając obraz i melodię w nieludzką całość. Z pewnością Wagnerowskie marzenie o wszechteatrze, uobecniającym absolutną jedność sztuk, ich syntezę rozbijało się o ten aspekt zdarzeniowy i fizyczny, arcyłudzkie (w co wierzył przez pewien czas Nietzsche, pewnie najbardziej przenikliwy komentator kompozytora) pragnienia uznania własnej skończoności. Ideał melodii musiał stać się zatem ostatecznie dość wygodnym czysto muzycznym paliatywem dla kryzysu twórczej jednostki, która z tym wymiarem immanencji nie umie lub nie chce sobie poradzić.

21 J.-L. Nancy *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2002, s. 36-38, przekład zmieniony – J.M.

Jeden ze sloganów reklamowych filmu von Triera głosił, że obejrzymy „piękny koniec świata”. Czy tak było i jest faktycznie? Czy reżyser znów nie wywiódł nas w pole ironiczną grą między istnieniem a jego finalną eksplozją, za którą znajdziemy tylko nicotę? Wagnerowska uwertura, z której stopniowo przechodzimy do świata codzienności, eksponuje najściślejszy muzyczny czy akustyczny wymiar melancholii i depresji. Jeśli katharsis stanowi źródłowy sposób rozwiązywania konfliktu zarówno politycznego, jak i wewnętrznego, to forma nieskończonej melodii jest nieustannym odwlekaniem rozstrzygnięcia tych psychicznych, społecznych czy metafizycznych napięć i logicznych antynomii. Uwertura i finał zebrane pod jednym tytułem to nic innego jak nazwa, imię własne, zza których raz po raz miały się wydostawać jakiś atom prawdy. Tylko obraz kinowy może dokonać ucięcia tej złej nieskończoności zawartej w melodii, która nie zmierza w ten sposób donikąd (czyli w stronę wizualnej figuralności lub literackiej narracyjności, teoretycznej spójności pojęciowej), lecz osadza się w egzystencjalnym i przygodnym konkrezie. Fascynacja początkiem filmu wynika z pętli repetycji „tego samego”, która przedłuża czyste trwanie, unicestwiająco możliwość tragiczności²². Przewaga logiki ogólnej (eksperymentalno-korporalnej) nad logiką ekonomii ograniczonej (scjentyficznej)²³ prowadzi również do inwersji zasady amplifikacji, która zamiast wielorako doznawanego i rozumianego doświadczenia, zakłada spełnienie w quasi-tragicznej, odczarowanej rozkoszy, za którą czai się nieokiełznana i bezforemna przemoc²⁴. Wyrasta ona z fantazmatu bezpośredniości muzyki jako chromatycznego chaosu

22 Nawet w takiej radykalnie immanentnej postaci, jak u Friedricha Hölderlina. Por. P. Szondi *Esej o tragiczności*, przeł. T. Zatorski, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2020, s. 27-35; P. Lacoue-Labarthe *Cezura spekulatywności*, przeł. J. Momro, w: tegoż *Typografie*, przeł. J. Momro, A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2014.

23 Por. J. Derrida, *Od ekonomii ograniczonej do ekonomii ogólnej. Heglizm bez reszty*, w: tegoż *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, oraz T. Swoboda *Historie oka*, słowo obraz /terytoria, Gdańsk 2010. Być może to odwrócenie jest zwycięstwem ostatecznej melancholicznej inwersji, po której nie pojawi się już żadna inna. John sytuuje się po stronie racjonalności ograniczonej, a Justine ucieleśnia racjonalność ogólną. Nie chodzi więc o powszechną racjonalność opartą na mniej lub bardziej urefleksyjnionej pozycji nauki i kumulatywnej wiedzy, uosabianą przez męski, oparty na władzy i pozornie niezniszczalny podmiot. To właśnie on, a nie Justine, staje się metonimią ostatecznej klęski rozumu. Ona zaś to jednostkowa uniwersalność, która nie jest aprioryczna, lecz umożliwia identyfikację bytu poszczególnego z rozmaicie definiowanym zjawiskiem, pojęciem czy kategorią, w tym wypadku melancholią-depresją.

24 Por. P. Lacoue-Labarthe *Une lettre sur la musique*, w: tegoż *Pour n'en pas finir. Écrits sur la musique*, Christian Bourgeois, Paris 2015, s. 64.

i gwałtownej destrukcji systemu tonalnego, po której ma zostać czysty afekt. Jak pisze Adorno:

Nie przez przypadek Wagnerowskie zastrzeżenia wobec wiwisekcji dotyczyły tego, że wiedza czerpana z tego rodzaju eksperymentowania mogłaby prowadzić do wyleczenia chorób, które zostały zapisane w owym „zamiast”. Oskarżycielskie i donosielskie zadanie fantasmagorii polega na przemianie przyjemności w chorobę. [...] W najgłębszym rdzeniu Wagnerowska fantasmagoryczna idea odkupienia zamieszkuje w nicości. Jest zbyt pusta. Fantasmagoria Wagnera to chimera, ponieważ stanowi przejaw nieistotności i bezprawia. Określa to impuls leżący u podstaw Wagnerowskiego stylu. Opiera się on na próbie wyczarowania ze zwykłej podmiotowości wyższego bytu posiadającego władzę nad podmiotowością, jak gdyby chodziło o byt, który mógłby odzwierciedlać coś więcej niż on sam.²⁵

Jak słusznie zauważa Philippe Lacoue-Labarthe, w tym wypadku odwrócenie zasady sublimacyjnej prowadzi do odrodzenia modelu mimetycznego, jednak nie poprzez usprawienie jego działania (muzyka jako identyczność afektywna i pojęciowa), lecz poprzez jego plastyczne modyfikowanie, czyli meliczne modulacje²⁶. Tak rodzi się operowy patos: dzieła totalnego, poprzez które może artykułować się jedyna prawda nowoczesności, czyli zasada podmiotu absolutnego – subiektywności, będącej już nawet nie pojęciową substancją, lecz wiecznotrwałe utożsamienie melodii z indywidualną ekspresją²⁷. Jeśli zaś to „echo podmiotu” ma oddziaływać ze stale zwiększającą się mocą i intensywnością, to świat melancholizny musi tyleż pozostawać naznaczony rozdzieleniem ciała i świadomości, rzeczy i pieśni, co tworzyć wyobrażony teatr, w którym afekty zostają przekształcone w nierozpoznaną sieć zdarzeń²⁸. Toteż katastrofa nie tyle determinuje Wagnerowską rzeczywistość od początku, ile – co powtarza w swym dziele von Trier – jest zapowiedzią i po raz kolejny inwersją celu:

25 T.W. Adorno *In Search of Wagner*, trans. R. Livingstone, Verso, London–New York 2005, s. 82, 138. Innymi słowy, von Trier staje się Wagnerem kina, kiedy fetyszyzuje postać Justine. Z tej teoretyczno-krytycznej perspektywy byłaby owym „wyższym bytem”, o którym pisał Adorno.

26 P. Lacoue-Labarthe *Muscia ficta (figures de Wagner)*, Christian Bourgois, Paris 1991, s. 13–14.

27 Por. P. Lacoue-Labarthe *Echo podmiotu*, przeł. J. Momro, w: tegoż *Typografie*.

28 P. Lacoue-Labarthe *L'allégorie. (Prémière version)*, w: tegoż *Pour n'en pas finir*, s. 299.

teleologia estetyczna i ekstatyczna staje się nadchodzącym nieuchronnie rozpadem świata *tout court*, jak gdybyśmy zostali pozbawieni równocześnie reguł kauzalności i celowości. Katastrofa to zatem uogólniony cel muzyczny, spekulatywne pojednanie w różnicy, zamienia się miejscem z „pieśnią czystej różnicy i bólu, absolutnego rozdarcia”²⁹ – a zatem lęku³⁰. Prawdy uniwersalności logicznej (Hegel) lub totalności estetycznej (Wagner) w przypadku egzystencjalnego i planetarnego wymiaru melancholicznego kresu są więc martwe. Żywa jest tylko wyobraźnia, którą chciałoby się (tryb osobowej neutralności jest tu bardzo istotny) dopełnić wszystko w ostatecznym i nieodwracalnym, niepodlegającym już prawu inwersji finale świata. W tym wydarzeniu absolutnym, będącym granicą horyzontu zdarzeń, syntetyzuje się i zmienia w implozyjny punkt, w którym scalają się rozkosz i śmierć, miłość i sztuka. Ten punkt byłby wszelako, o czym marzył Wagner, komponując swe uwertury i czyniąc z nich zasadę rzeczywistości, miejscem nieznośnej ciągłości³¹. Lacoue-Labarthe, zastanawiając się nad ogólną formułą opery, pisze:

Opera, w przyjętym przeze mnie znaczeniu, to gatunek nieczysty, podzielony. Konfigurując w ten sposób rzeczy, jej działanie uwidacznia, demonstruje (wszelako najczęściej niepostrzegalnie i krótko, tzn. z największą przemocą) tę nieczystość w jej istocie, tak by dystans między śpiewem a tekstem, sama różnica reprezentacji nagle wybrzmiałyby i stałyby się nieskończonym szaleństwem [*inifiniment vertigineux*]. Być może zatem można poczuć to przerażenie, tę rozkosz (trwoga przed zniszczeniem: słowa i pieśni, głos i ciało, śpiewacy, a czasem i przywołane postaci, orkiestra i soliści, a nawet artyści i widzowie ulegają destrukcji bez końca) j e d e n raz, aby wyjątkowa reprezentacja nigdy się nie powtórzyła (albo: by już była od zawsze powtarzana [...]); jest tym, co dręczy i co chciałoby się za jednym razem unicestwić).³²

29 Tamże, s. 300.

30 Chodziłoby zatem o granicę doświadczenia, jaką wyznacza symptom, ów „pasożyt” zamieszkujący nasze wyparte obrazy i, choć nie dotyczy „ja”, to je niszczy. Por. S. Freud *Zahamowanie, symptom, lęk*, w: tegoż *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 2009, s. 201-209. Por. także J. Laplanche, *Problématiques I. Angoisse*, PUF, Paris 2006, s. 236-249.

31 Por. J.-C. Bailly *L'Élargissement du poème*, Christian Bourgois, Paris 2015, s. 56-57.

32 P. Lacoue-Labarthe *L'allégorie. (Prèmiere version)*, s. 303-304.

Dlatego właśnie planeta staje się, dzięki postaci Justine, „dobrym obiektem”. W sensie ścisłym Melancholia, będąc „samotną planetą”³³, nie posiada własnej energii i uwolniona orbituje wokół gwiazdy. Zarazem jednak ten element wygaszenia i fragmentarycznego oddzielenia obrazu-mysli³⁴ przenika cały film von Triera. W ten sposób ów „piękny koniec świata” okazuje się procesem intymnego wylaniania się, jak to określa Pierre Fédida, „piękno-obiektu”, który pozwala doświadczeniu klinicznemu zatrzymać się na progu żałoby, tuż przed zamknięciem w postaci dyskursu, *ex post* i poniewczasie sprowadza bezosobową uniwersalność piękna do symptomu śmierci. Innymi słowy, katastrofa „Melancholii” (w podwójnym sensie i funkcji tego słowa) może być zasadą realnego, które wysnuwa się w klinicznym doświadczeniu rozpadu i niweczy w cielesnej śmierci i ostatecznym zdarzeniu. Nie podlega jednak dynamice zastępczych procesów sublimacji, bowiem doświadczenie estetyczne *sensu stricto* okazuje się nielogiczne i nierzeczywiste.

Mimo wszystko – dowodzi Pierre Fédida – piękno pozostaje tutaj w ścisłym związku ze śmiercią. Właśnie dlatego piękno – które chroni depresyjną sublimacja – jest przemocą, której brakuje w zjawiskach przejawiających się trakcie procesu melancholicznego. Zaś żałoba melancholiczna nie tyle dotyczy destrukcji dobrego obiektu, ile skazuje na śmierć samo piękno!

Powiedziałem, że depresja to śmierć niemożliwa. [...] Depresja tworzy z nieobecności strażniczkę śmierci i pustki, którą w sobie zawiera. „Tylko żałoba mogłaby mnie wydobyć z mojej pustki” – powiedział mi ktoś.³⁵

Klinika bez krytyki, melancholia bez żałoby, koniec bez znaczenia, muzyka bez końca, piękno jako tortura, życie jako fantazmat – oto, być może, rozpraszająca się w naszych egzystencjach prawda procesu inwersji, którego, inaczej niż w filmie, nie potrafimy lub nie chcemy powstrzymać.

33 Ogólnie biorąc, chodzi o planetę o zbyt małej masie minimalnej, potrzebnej do wywołania reakcji termojądrowej; nie jest związana grawitacyjnie z żadną gwiazdą.

34 Powinowactwo *Melancholii* z obrazami romantycznymi należy widzieć zatem nie w wykorzystaniu w filmie toposów i ikonografii romantycznej, ale w głębokim sensie dialektycznego przechwycenia i uniwersalizacji pragnienia romantyków o doskonałej ontologii, jaka zawiera się w zasadzie fragmentu. F. Schlegel *Fragmenty*, przeł. C. Bartł, opr. M.P. Markowski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 81, fragm. 81.

35 P. Fédida *L'absence*, Gallimard, Paris 1978, s. 109-110.

Abstract

Jakub Momro

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Implosions

The text consists of two parts. The first one establishes a general framework for understanding the contemporary crisis. The basic thesis is that it is impossible today to view the problem of the humanities' legitimacy as separate from the order of the positive sciences and the epistemological problems of positive, applied and model-based sciences (such as mathematics). The problem facing the humanities is not so much one of legitimising the status of its own knowledge as the question how it relates to the issue of life forms. The second thesis is that the imagination remains the epistemological category that generates concepts. The second part of the article introduces the concept of "the implosion of time" as a catastrophic image-thought, followed by an analysis of Lars von Trier's film *Melancholia* (2011).

Keywords

catastrophe, imagination, image-thought, cinema-apocalypse, implosion, temporality, melancholy, depression, clinic, singularity