

---

## Kino-Apokalipsa

---

Peter Szendy

---

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 1, S. 215–230

---

DOI: 10.18318/td.2020.1.12

### **Melancholia albo ostateczność**

Znajduję się przed ciemnym ekranem.

Jestem w ciemnym ekranie.

Znikłem wraz z ostatnim obrazem. Zanurzyłem się w mrok. Również i ja wybuchłem, a moje szczątki zostały rozrzucone w powszechnej nocy.

Jestem mrokiem. Mnie samego już nie ma.

Właśnie to, bezgłośnie, mówiłem do siebie – to, co k a ż d y, jak sądzę, mówi do siebie, bez słów i bez tchu, by wyrazić ów stan – w tej tak krótkiej i wciąż jeszcze nieskończenie rozciągniętej chwili, w której, w finale *Melancholii* Larsa von Triera (2011), ostatni obraz oddziela się od czołówki filmu.

To dziesięć sekund, niewiele więcej, zupełnej ciemności. Najpierw słyhać rozpraszające się echo orkiestrowych rozbłysków z preludium *Tristana i Izoldy* Wagnera – owo przesywające i obsesyjne wznoszenie się, nieprzerwanie tryskające dźwięki, które przygotowują nas na katastrofę i jej towarzyszą. Ostatnie smugi odgłosów i huków planetarnej eksplozji, które przebrzmiewają

---

**Peter Szendy** – francuski muzykolog, filozof i tłumacz, profesor Université Paris VIII oraz Brown University. Autor kilkunastu książek poświęconych teoretycznym i kulturowym problemom muzyki i nowoczesnej dźwiękowej, oraz politycznym aspektom kultury popularnej.

zresztą tak szybko, jak tylko się wyłonią – ich wygasanie trwa stopniowo. A po tym cisza.

Cisza i głęboka ciemność, która trwa.

O ile wiem, nie było nigdy filmu, który tak dalece odpowiadałby temu, co reprezentuje najściślejsze prawo gatunku apokaliptycznego (o ile taki gatunek istnieje), prawo, zgodnie z którym koniec świata jest końcem filmu.

Lub na odwrót (bowiem to przerażające równanie filmowej eschatologii można odwrócić, ośmielę się rzec, jedynie zachowując minimalną jego zmianę): koniec filmu to koniec świata.

W historii kina nigdy również nie zostało przedstawione z tak drastyczną dosłownością to, co w najściślejszym sensie zasługuje na miano filmu apokaliptycznego. W *Melancholii* istnieje rodzaj radiografii bezwzględnie przenikającej kościec gatunku, czyli ów nieuchronny i radykalny znak równości lub koincydencji, z jednej strony unicestwienia świata, po którym nie pozostaje żaden ślad, z drugiej – ostateczny punkt dzieła filmowego osiagającego swój kres.

*Melancholia* była i być może pozostanie jedynym filmem odpowiadającym całkowicie i absolutnie owemu wyzwaniu, jakie przynależy kino-apokalipsie: temu, by ostatni obraz był wszelkim ostatnim obrazem, to znaczy ostatnim z wszystkich – ze wszystkich minionych, obecnych i przyszłych obrazów.

Z tego samego powodu, jak się zdaje, nigdy finał filmu nie był tak pewny i spokojny: po tej trwającej dziesięć sekund ciemności ogłuszającej w swej ciszy, to, że widzimy, jak pojawiają się nazwiska Kirsten Dunst (Justine), Charlotte Gainsburg (Claire), a następnie pozostałych aktorów i reżysera, to, że słyszymy wreszcie muzykę, która również łagodnie wraca do życia, oznacza powrót do świata niejako po omdleniu i zaniku czy powszechnym znieczuleniu.

Stopniowo odzyskując przytomność, mówicie do siebie: to był tylko film, ostatecznie.

Chociaż bardzo chcielibyśmy zminimalizować w ten sposób wpływ kosmicznego wybuchu, któremu właśnie przed chwilą towarzyszyliśmy, słowa te w rzeczywistości nie dają ukojenia; sekretnie przedłużają wstrząsy, jak gdyby rezonowała w nich jeszcze eksplozja, która zmiotła wszystko z powierzchni ziemi. Kiedy usiłuję przekonać sam siebie, wmówić sobie, że to był – ostatecznie – tylko film, nieuchronnie zdaję sobie sprawę również i z tego, że chodzi tu również o kino ostateczności, które pojawia się po wszystkim, co się wydarzyło.

I tak właśnie jest. Przekonujemy się o tym pod koniec *Melancholii*. Nic nie pozostaje. Nie tylko nasza planeta rzeczywiście przed chwilą wybuchła, nie tylko życie na Ziemi zostało unicestwione (Claire, sugerującej, że „może życie istnieje gdzieś indziej”, Justine ostro i oschle odpowiada: „Ale nie istnieje”), lecz również i sam świat przestał istnieć. Nie tyle mineralny kosmos, lecz świat jako świat, ten, który – jak twierdził Schopenhauer – otwiera się wraz „pierwszym okiem”, wraz odemkniętymi oczyma<sup>1</sup>.

Ciemny film tych kilku sekund z zakończenia *Melancholii* nie jest już w ogóle filmem. A jeśli nim jest, to stanowi k i n o - o s t a t e c z n o ś ć.

Jakie prawo i skąd pewność pozwalające sądzić, jak mnie przed chwilą, że *Melancholia* jest i pozostanie w historii kina jedynym filmem ściśle apokaliptycznym?

Oczywiście, może pojawić się w przyszłości wiele filmów powtarzających tę synchronię czy nałożenie się dwóch końców – filmu i świata; retrospektywnie można uznać, *Melancholia* jest przykładowym wcieleniem formuły gatunku jako jego typ lub jego paradygmat. Jednak przed *Melancholią* były dwa filmy, w których ostatni fotogram zbiega się ściśle z totalnym unicestwieniem. Myślę tu zwłaszcza o *W podziemiach Planety Małp* [*Beneath the Planet of the Apes* (1970), reż. T. Post]. Umierając, Taylor (Charlton Heston) w ostatnim tchnieniu mówi, że dzień Sądu Ostatecznego właśnie nadszedł („It’s Doomsday”), po czym, umierając, doprowadza do eksplozji atomowej, która niszczy całą Ziemię. Na tle białego ekranu głos z off-u mówi: „W jednej z nieprzeliczonych galaktyk wszechświata leży pewna średniego rozmiaru gwiazda. Jeden z jej satelitów, zielona i pozbawiona znaczenia planeta, od teraz jest martwa”. Zapadanie się gwiazdy osiąga kres wraz z wypowiedzeniem dwóch słów: „teraz martwa”. Tu także, jak się wydaje, można mówić zatem o tym, że koniec filmu jest absolutnie zbieżny z powszechną zagładą.

Mimo że *W podziemiach Planety Małp* istnieje głos narracyjny, który istotnie wiąże się z tym, co pojawia się po lub na ostatnim obrazie, snuje dalej opowieść, przemienia się w agresywną reklamę sequela – oczywiście go nie widzimy i nie oglądamy, ale pewnego dnia może zostać wyświetlony. Nie chodzi tu tylko o kontynuację, która pozostaje możliwa w teorii (zresztą [*sequel*] faktycznie istnieje i został zrealizowany przez Dona Taylora pod tytułem *Ucieczka z Planety Małp* [*Escape from the Planet of the Apes* (1971)], którego bohaterami są trzej uciekinierzy, zdolni do ucieczki przed kataklizmem), lecz o to,

1 A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, t. 1, s. 72-73.

że w pewien sposób ów dalszy ciąg zawiera się czy domyślnie jest zapisany w słowach, które mówią coś mimo wszystko, poprzez zdania przywołujące zawczasu scenariusz przyszłych kontynuacji.

To nie przypadek *Melancholii*. Zanim pojawią się ostatnie napisy, mamy tu do czynienia z co najmniej radykalnym zawieszeniem w postaci absolutnej ciszy, która przez kilka chwil pozwala nam dojrzeć możliwość archiim-plोजi, całkowitego wymazania i usunięcia wszystkiego po ostatecznym obrazie.

Koniec filmu jako koniec świata mógłby zatem stanowić koniec kina jako takiego.

A(po)kino, wreszcie, na koniec<sup>2</sup>.

### **Ostatni człowiek na Ziemi albo kino jako odliczanie**

Piszę te słowa w Stanach Zjednoczonych, kraju, w którym produkuje się najczęściej na świecie obrazów apokaliptycznych. Ameryka to miejsce, w którym zakwitł gatunek zwany kolokwialnie „apo”. Czuje się to na każdym rogu ulicy, ta produkcja obrazów końca jest wszędzie<sup>3</sup>.

Wczoraj, 13 lutego 2012 roku kupiłem najnowsze wydanie bezlitosnego tabloida, tygodnika „Sun Magazine” (nie należy go mylić z szacownym miesięcznikiem „The Sun”). Pod krzykliwym napisem tytułu gazety można dostrzec zapisane drobnym drukiem: „Boże Błogosław Amerykę®”. Tym, co zwróciło moją uwagę, gdy stałem w kolejce do kas w supermarkecie (Ah! Supermarket, to miejsce postapokaliptyczne w stopniu doskonałym, to topos przeżycia...), był jednak główny tytuł na pierwszej stronie: „Nowa przepowiednia Majów odkrywa... Koniec Czasów zacznie się w Walentynki”. Apokalipsa, jak może wydedukować czytelnik taki jak ja, jest odłożona do jutra. Lub raczej: zacznie się jutro przygotowywać.

Niezwykła porcja informacji rozwija się na całej rozkładówce. Czytamy tam, że grupa archeologów wykopała w głębi doliny w Georgii piramidę Majów, w miejscu, gdzie – jak się twierdzi – znajdowało się mityczne miasto Yupaha, to samo, którego hiszpański poszukiwacz Hernando de Soto, bezskutecznie poszukiwał w 1540 roku. *Sic!* Przecieram oczy ze zdumienia. Ale

2 „Akino” to, rzecz jasna, tytuł artykułu Jeana-François Lyotarda, wchodzącego w skład tomu: *Des dispositifs pulsionnels*, Gallilée, Paris 1994.

3 Por. P. Boyer *When Time Shall Be No More. Prophecy in Modern American Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1992.

chwila, to jeszcze nic: w piramidzie odnaleziono kamienny kalendarz, mierzący czas według długich cykli 63 123 288 lat. Nic więcej. Ale, przygotujcie się na wstrząs: pewna pisarka i badaczka, niejaka Beverly Neeson, z którą przeprowadzono rozmowę na potrzeby tego artykułu, tłumaczy, że do tych obliczeń wkradł się błąd. Słynne proroctwo o 21. grudnia 2012 roku, powiada Neeson, opiera się na opacznej interpretacji kalendarza Majów, ponieważ zgodnie z tym, co wskazują kamienne ryty, Koniec Czasów zaczyna się... już jutro, to znaczy 14 lutego 2012 roku. Widzimy to wszędzie (przykłady wybieram losowo): Irak posiada broń atomową, tsunami zaleje Japonię oraz inne kraje azjatyckie, w całej Europie wybuchną uśpione dotąd wulkany, ogień spustoszy Afrykę, ogromne tornada nawiedzą Amerykę. Jednak jesienią Jezus objawi się w każdym zakątku świata, by położyć kres wszystkim tym cierpieniom, niosąc nowinę nadziei i zbawienia.

Przysięgam, niczego nie zmyśliłem; wszystko jest czarno na białym. Tego rodzaju historie, zapelniające czasopisma o gwiazdach i plotkarskie magazyny, stanowią również matrycę superprodukcji, takich jak *2012* Rolanda Emmericha z 2009 roku. Należy zwrócić szczególną uwagę na tego rodzaju „filmy katastroficzne” [*disaster movies*], czego one same, ogólnie biorąc, nie robią, gdy atrakcyjność akcji i wątków się wyczerpuje, gdy zaczynamy się interesować ukrytą ideologią, dystrybucją i recepcją, wynikami z box-office'a...

Zanim jednak obejrzymy *2012* czy inne tego typu produkcje, nastawmy ucho po prostu na ten tytuł. Spróbujmy usłyszeć to, co zadamowia się w samej tej dacie, która, jak wiele innych, zostaje zarejestrowana w przepastnym archiwum filmów o końcu świata. Dość wspomnieć tylko filmy, o których będę pisał w dalszej części<sup>4</sup>: *Odyseja kosmiczna 2001* Stanleya Kubricka (1968) wraz z jej sequelem *2010* w reżyserii Petera Hyamsa (1984), *Ucieczka z Los Angeles* Johna Carpentera (1996), *Chłopiec i jego pies* L.Q. Jonesa (1975)... Jak wiele dat zapisało się na ekranach, jeśli włączymy do tego wyliczenia jeszcze te, które nie zawierając ich w tytule, osadzają się w obrazie w przebiegu narracji? „Wczesne lata XXI wieku” to pierwsze słowa z napisów początkowych w *Łowcy Androidów* Ridleya Scotta [*Blade Runner*, 1982]. W ekspozycji poprzedzającej czołówkę w *2012* można dostrzec zwielokrotnione inskrypcje miejsca i czasu, mające ustalić znaki z całej planety, które w całości zapowiadają katastrofę: kopalnia miedzi w Nang Deng, Indie 2009, Lincoln Plaza Hotel, Waszyngton 2009, Szczyt G8, Kolumbia Brytyjska 2010, dolina Cho Ming, Tybet 2010, Empire Grand Hotel, Londyn 2011, Luwr, Paryż 2011..., seria przestaje rosnąć

4 Całej książki, a nie prezentowanych tu rozdziałów – przyp. tłum.

dopiero wtedy, gdy pojawia się sam tytuł *2012*, tym razem bez podanej lokalizacji: *2012* to data *tout court*, *nunc* bez *hic*, zgubny rok. Na koniec reporter wyjaśnia, że ogromne zbiorowe samobójstwo odkryte w Tikál starożytnym mieście Majów, w Gwatemali, motywowane było przepowiednią Majów, obwieszającą, że zagłada świata nastąpi 12 grudnia 2012 roku.

12-12-12: data, która – jak się zdaje – jest niczym innym jak otchłannym powtórzeniem. Jak zobaczymy za chwilę, data jako taka zawsze daje się ponieść własnemu wirowi upamiętniania. Dlatego właśnie pozostaje ze swej istoty tym, co dopiero ma nadejść, stanowi owo nieskończone zbliżanie się do siebie samej, przez które zmierza do ponownego spotkania z sobą, do tego, że zbiega się z samą sobą, p r z e c h o d z ą c d o h i s t o r i i [*faisant date*].

Innymi słowy, data jest wstecznym odliczaniem do terażniejszości, która zawsze będzie już wcześniej istniała. To urządzenie odliczania jak wszystkie chronometry, odmierzające czas, który pozostał, od kalendarza Majów, powracającego w dzisiejszej newage'owej modzie, aż do Zegara Zagłady [*Doomsday Clock*], gdzie minuty dzielące nas od apokalipsy – nuklearnej lub każdej innej – pojawiają się w postaci milenijnego odliczania, jak dzieje się w *Dziwnych dniach*, w reżyserii Kathryn Bigelow [*Strange Days*, 1995]<sup>5</sup>.

Obrazy opustoszałego miasta, po którym rozsiane są trupy – na chodnikach, przed drzwiami domostw, na schodach. Czarna tablica w kościele parafialnym z napisem w białymi literami: „Koniec już nadszedł” [*the end has come*]. Kamera wdziera się przez wybitą szybę w oknie doktora Morgana (Vincent Price). Włącza się alarm. Doktor przeciąga się, wstaje – to początek historii opowiadanej przez głos z off-u: „Jeszcze jeden dzień do przeżycia. Lepiej go zacząć” [*Another day to live through. Better get started*]. Po cichym zwiastunie, aż do chwili, gdy zostają wypowiedziane te dwa zdania, pojawiają się napisy początkowe, a opowieść sama zdaje się z trudem budzić i napinać, niczym skulony

5 Por. R.K. Stiler *The 2012 Phenomenon. New Age Appropriation of an Ancient Mayan Calendar*, „Nova Religio. The Journal of Alternative and Emergent Religions” February 2006 Vol. 9, No. 3, s. 24-38. Zegar znany pod nazwą *Doomsday Clock* został zaprojektowany w 1947 roku przez fizyków atomowych skupionych wokół czasopisma „Bulletin of the Atomic Scientist”, wydawanego przez University of Chicago. Jego wskazówki zmieniały się regularnie ze względu na sytuację międzynarodową, a ostatnio – na zmianę klimatu, wskazują aktualnie pięć minut przed północą. Innymi słowy, pięć – rzecz jasna, symbolicznych – minut przed końcem czasów. Kolejny zegar, zainstalowany przez Deutsche Bank na Manhattanie, na rogu 7. Alei i 33. Ulicy przelicza tony gazów cieplarnianych emitowanych do atmosfery. Statystyka (którą można śledzić na stronie [the-number.com](http://the-number.com)) wzrasta z taką szybkością, że kiedy zatrzymuję się przed budynkiem Bank of America, na którym zamontowano zegar, wszystko znika wraz z mrugnięciem oka.

i przygarbiony bohater filmu, który rozciąga się, przytłoczony i zmęczony swoją pracą, robotą, polegającą na tym, by przedłużać możliwość przeżycia.

Obserwujemy doktora, jak wchodzi do kuchni, gdzie staje naprzeciw kalendarza. „Grudzień 1965”, powoli komentuje jego głos. Oko kamery patrzy w dół ściany, na której widać nabazgrane inne daty, 1966, 1967, miesiące, kwiecień, maj, kratki złożone z codziennie sprawdzanych rubryk. „Minęły dopiero trzy lata, mówi bohater, od kiedy odziedziczyłem świat” [*It's only been three years, since I inherited the world*]. Druga strona ściany. 1968, styczeń, luty... „Wygląda jak sto milionów lat”. Skreśla kwadrat z 5. września, ściąga deskę zatrzaszkującą drzwi od środka i wychodzi.

*Ostatni człowiek na ziemi* [*The Last Man on Earth*, 1964], w reżyserii Ubaldo Ragoni i Sidneya Salkowa, to pierwsza filmowa adaptacja powieści Richarda Mathesona *Jestem legendą*. Wszystkie dni są podobne do siebie, każda noc jest taka sama. Upływający czas działa niczym igła na gramofonie, która, o poranku, gdy znikają wampiry, przeskakuje i z uporem zapętla się w ostatnim pustym rowku płyty, puszczanej do snu przez doktora. „Kolejny dzień”, mówi sobie, budząc się jeszcze jeden raz, „kolejny dzień, by zacząć wszystko od nowa” [*to start all over again*]. A zatem każdy dzień, Robert Morgan, ostatni człowiek na Ziemi, zaczyna, jak się zdaje, od wyzerowania licznika. Każdego dnia wyzwała się od tego, co określa się w astronautyce licznikiem dodatkowym, odliczaniem [*count up*], które zaczyna się z niczego. Za każdym razem trzeba to powtórzyć, jak gdyby noc wszystko wymazała, powtarzając tę samą torturę restartowania.

W istocie każdego popołudnia, w miarę, jak zbliża się wieczór i zaczyna się zmierzchać, czas doktora jest policzony. Jest on policzony wedle odliczania do zera, które tym razem grozi śmiercią, ponieważ noc to skalane, skażone królestwo, gdy poszukuje się ostatniego zdrowego przedstawiciela gatunku ludzkiego.

A zatem czas o d l i c z a n i a do nadejścia nocy to również, ściśle biorąc, czas kina. W drugiej filmowej adaptacji powieści Mathesona, *Człowiek Omega* (1971), w reżyserii Borisa Sagala, to w istocie ów czas, który bierze w posiadanie pułkownik Robert Neville (Charlton Heston), jedynego ocalałego z wojny bakteriologicznej, to czas o d l i c z o n y i w y l i c z o n y, który daje się lub przyznaje po to, by pójść do kina. Dlatego Neville włóczy się samochodem po okolicach Los Angeles, które stało się tymczasem miejską pustynią, i zatrzymuje się pod koniec dnia przed salą kinową, gdzie widnieje plakat – „bez przerwy od trzech lat”, burczy pod nosem – filmu dokumentalnego Michaela Wadleigha, *Woodstock* (1970). Najpierw wchodzi do kabiny projekcyjnej, gdzie uruchamia generator elektryczny, a następnie projektor,

by na koniec rozkoszować się w fotelu pokazem filmowym. Zna na pamięć piosenki i dialogi, do tego stopnia, że je powtarza, nuci je i szepcze, improwizując indywidualny dubbing. Wchodząc do kina, ironicznie rozpoczyna *Great show*. A zanim opuści salę i wróci do siebie, co trwa niemal cały dzień, mówi: „Tak, to pewne, że nie robi się już takich filmów...”<sup>6</sup>.

Kiedy wychodzi, jest już późno, widać jedynie naprawdę ostatnie promienie zachodzącego słońca. Robert Neville z pewnością obejrzał film do końca. Na szczęście, gdy gdyby dał się porwać kinu, jeśliby wkroczył do świata ekranu, rzeczywiście naraziłby się na to, że padłby łupem wampirów, tych „nieumarłych”, którzy pojawiają się Los Angeles, gdy zapada noc.

Ledwo im umyka, gdy wraca do domu. Niektórych udaje mu się zabić, zaś ataki innych zostają odparte. Wjeżdżając windą, by dostać się do swego ufortyfikowanego mieszkania, coś sobie przypomina. Pamięta zdarzenia prowadzące do końca świata. Palec, który wciska przycisk ostatniego piętra, jest czynnikiem uwalniającym tę inną projekcję – jego pamięci, filmu jego wspomnień. Wskaźnik pułkownika rozświetla projektor wspomnień z przeszłości i zarazem odpala pociski, bomby bakteriologiczne rozpoczynające światowy konflikt.

Mówi się, że wsteczne odliczanie, odliczanie do zera, zostało wymyślone przez kino, a ściślej: wymyślił je Fritz Lang w *Kobiecie na księżycu* (1929)<sup>7</sup>.

- 
- 6 Mówiąc o trzeciej i jak na razie ostatniej ekranizacji powieści Mahesona, *Jestem legendą* (reż. F. Lawrence, 2007), Slavoj Žižek w *Living in the End of Times* (Verso, London 2010, s. 61) pisze, że „zasadniczy problem tego filmu mieści się w jego wartości porównawczej: jeden z najlepszych sposobów na wykrycie przesunięć (*shifts*) w ideologicznych konstelacjach polega na porównaniu kolejnych remake’ów tej samej opowieści”. Takie podejście jest nie tylko nieco niesprawiedliwe wobec produkcji, w których nie brakuje pomysłów wizualnych (polowanie na jelenie na opuszczonym Manhattanie), lecz również redukuje kino do epifenomeny, interpretowanego zawsze w kategoriach symptomu. Jeśli chciałoby się zredukować *Jestem legendą* do „wartości porównawczej” w kontekście wcześniejszych wersji tej samej opowieści, należałoby przynajmniej rozwinąć to porównanie na poziomie filmowym (a nie tylko ideologicznym), biorąc pod uwagę np. taką scenę, jak ta wyraźnie inspirowana *Człowiekiem Omega*, w której Robert Neville (Will Smith) wraz z młodym Ethanem (Charlie Tahan) oglądają na DVD *Shreka*. Neville zna na pamięć wszystkie dialogi (podobnie jak jego imiennik ogląda Woodstock) i staje się kimś w rodzaju profesjonalnego dubbingowca. Skądinąd kiedy Anna (Alice Braga) rozmawia z nim później o ucieczce z Manhattanu, Neville *alias* Smith dubbinguje własną postać: jego słowa („Nie opuszczę tego miejsca, to strefa zero [*ground zero*], to moje miejsce”) to dokładnie te same, które wypowiedział przed katastrofą epidemiologiczną.
- 7 Pisze o tym Lotte Eisler w monografii *Fritz Lang*: „Lang chciał wzmocnić suspens przez odliczanie do chwili, gdy rakietą została wystrzelona. Zamiast odliczać do wzrostu (gdym każda liczba czy cyfra może oznaczać zapłon), wymyśla dramaturgicznie skuteczniejszą koncepcję końca wraz z cyfrą zero. W ten sposób, w miejsce procesu kończenia za pomocą coraz większych liczb, wynajduje odliczanie od 6 do 1, które pozostanie standardowym sposobem



A wcześniej, na co wskazuje się coraz częściej, Jules Verne, o czym świadczy słynna premierowa inscenizacja z roku 1865, czyli zakończenie rozdziału XXVI, *Ognia!* powieści *Z Ziemi na księżyc*:

Nad całą sceną unosiła się przerażająca cisza. Ani jeden podmuch wiatru nie przeleciał nad ziemią! Nikt nie śmiał oddychać, a serca odważyły się bić! Wystraszone spojrzenia wszystkich zatrzymały się na szeroko rozdziawionej paszczy kolombiady.

Murchison śledził wzrokiem biegnącą wskazówkę swego chronometru. Do momentu, w którym wybije godzina odjazdu, brakowało zaledwie czterdziestu sekund, a każda z nich trwała wiek.

Gdy upłynęło dwadzieścia sekund, przez tłum przebiegło drzenie, a wszystkim obecnym nasunęła się myśl, że odważni podróżnicy, zamknięci w pocisku, liczyli także te straszliwe sekundy! Rozległy się osobnionie okrzyki:

–Trzydzieści pięć! Trzydzieści sześć! Trzydzieści siedem! Trzydzieści osiem! Trzydzieści dziewięć! Czterdzieści! Ognia!

Murchison błyskawicznie nacisnął palcem wyłącznik aparatu, który włączył prąd i wypuścił iskrę elektryczną w głąb kolumbiady.

Natychmiast rozległ się przerażający, niesamowity, nadludzki huk, który z niczym nie da się porównać, ani z uderzeniem pioruna, ani z wybuchem wulkanu. Z gębi ziemi, jak z krateru, trysnął olbrzymi snop ognia. Ziemia uniosła się i zaledwie kilku ludziom udało się dojrzeć przez chwilę pośród płomiennych oparów pocisk tnący zwycięsko powietrze.<sup>8</sup>

---

postępowania". L. Eisler *Fritz Lang*, Da Capo, London 1976, s. 106. Niemniej jednak wkład Fritza Langa jako ojca odliczania stanowi nie tylko mit historii kina. Tę ideę można znaleźć w bardzo poważnym słowniku historycznym opublikowanym przez NASA (por. hasło *odliczanie* [w:] *A Dictionary of the Space Age*, John Hopkins University, Baltimore 2009, z przedmową Stevena J. Dicka, „głównego historyka NASA”). Jeśli więc prawdą jest, że Fritz Lang wynalazł tę procedurę, nazwę „odliczanie” po raz pierwszy zastosowano, jak się zdaje, w latach 50. XX wieku, odnośnie do prób nuklearnych na pustyni w Nevadzie (por. *A Dictionary of the Space Age*, s. 106, gdzie pierwszy raz odnotowuje się to słowo w artykule z „New York Timesa”, *Mightiest of Atom Blast of Tests Unleashed on Nevada Desert*, z 5 czerwca 1953 roku. Informacja ta pokrywa się mniej więcej z tym, co można znaleźć w Oxford English Dictionary). W *Earth versus the Flying Saucers* [Latające talerze, reż. Fred F. Sears, 1956] wsteczne odliczanie do wystrzelenia rakiet, następnie zniszczonych przez pozaziemską armadę, jest już ustaloną figurą.

8 J. Verne *Z Ziemi na Księżyc*. *Zwykła podróż w 97 godzin i 20 minut*, przeł. A. Zydorczak, Jamkasz, Ruda Śląska 2014, s. 168.

Z kolei film Fritza Langa toczy się całkowicie pod znakiem k o ń c o w e g o o d l i c z a n i a, zaczyna się bowiem od następującego epigrafu: „Dla ducha ludzkiego nie istnieje żadne Nigdy, co najwyżej Jeszcze Nie” [*es gibt für den menschlichen Geist kein Niemals, höchstens ein Noch nicht*]. Z pewnością jednak istnieje ono, by zbudować scenę odpalenia rakiety, którym twórca uruchamia metodę postępowania pozwalającą rozpoznać swe potomstwo w nie tylko apokaliptycznych filmach.

„Jeszcze sześćdziesiąt sekund”, zapowiada najpierw kartonowy prostokąt, w całości wyszykowany, by rozpocząć projekcję. Astronaucci, rozłożeni na swych kozetkach, czekają: napięte spojrzenie, ręką gotową do wprawienia dźwigni w ruch. „Dwadzieścia sekund... dziesięć”. W tej chwili, co niezwykle, a nawet niespotykane w kinie niemym, karton s i ę p o r u s z a: kadr wypełniony słowami pozostaje nietknięty: „Jeszcze... sekund!”, ale osadzone tam cyfry rozszczepiają się, w miarę jak powiększa się ich rozmiar...

Jeszcze  
5 4 3 2 1  
sekunda!

... aż do tego, co wyświetla się wypełniającą cały ekran majuskułą, obecnością absolutną, paruzją wydarzenia kinematograficznego:

**TERAZ**

Film mówi: „Teraz”. Bez wątpienia żaden jak dotąd napis nie oddziaływał równie prosto, co e k s t r e m a l n i e jako performatyw, ostatecznie czyniąc z niego wskaźnik chwili, jej fotogram.

A zatem to, co nadchodzi i zjawia się natychmiast. Ta absolutna deiksa, podobnie jak kinematograficzny znak wskazujący → prowadzący czystą obecność w sam obraz na ekranie, jest równocześnie filmową luką, nieważne jak małą, między owym obrazem a innym.

Nie chodzi jednak tylko o to, że wraz z Fritzem Langiem odliczamy w filmie w ten sposób. Wsteczne odliczanie innego rodzaju zamieszkuje i nawiedza

historię kina: odbywa się ono przed filmem, zanim taśma zacznie się rozwijać, jako jego początek, jego zapłon. Liczby i cyfry maleją (co Amerykanie określają mianem *academy leader* bądź *countdown footage*), odliczają czas, który pozostał do filmu w sensie ścisłym.

A zatem przed filmem i w samym filmie odbywa się odliczanie. Kiedy nadchodzi ostatni dzień, u kresu odliczania, tak oczekiwana paruzja wielkiego teraz (*jetzt*) natychmiast przemienia się w odroczenie, staje się odniesieniem do obrazu, który ma dopiero nadejść, następnego i najbliższego.

Otwierające się pod koniec wstecznego odliczania (ale również już w każdej liczbie i cyfrze, w każdym swym stadium) rozsunięcie to paradoksalny czas kina-apokalipsy. Czas, być może, kina jako takiego, które stałoby zawsze na progu własnego kresu<sup>9</sup>.

### **Projekt: Monster albo holokaust daty**

W antologii sposobów ukazywania lub inscenizacji datowania obrazów filmowych powinno znaleźć się miejsce dla *Projekt: Monster* [Cloverfield, reż. Matt Reeves, 2008]. Poczynając od wielu kodów czasowych [*time-codes*]<sup>10</sup> mnożących się przed napisami końcowymi – niejako zaznaczających z góry palimpsestowy charakter taśmy filmowej, która zaraz zacznie się rozwijać – a kończąc na trybie obrazu w obrazie (Picture-in-Picture, gatunek wideo) uruchamiającego datę i godzinę: APR 27 6:41 AM, odczytywane jako elektroniczna pieczęć przyłożona na przechwytywany obraz<sup>11</sup>, kiedy Ron (Michael Stahl-David) i Beth (Odette Yustman) budzą się po wspólnie spędzonej

9 W artykule *Les films de science-fiction*, „Cahier du cinéma” 2009, s. 104, Michel Chion pisze: „Jeśli chodzi o opowieść [...] wedle której Fritz Lang w *Kobiecie na księżycu* wymyślił odliczanie do odpalenia rakiety, może to być po prostu legenda, niemniej jednak pozostaje ona w niesłychanej harmonii z naturą filmowego medium (zakończony i unicestwiony czas, którego kres jest wcześniej założony), które jest emblematiczne”. Historia filmowych „odliczań” powinna dać pierwszeństwo epilogowi z *The Day the Earth Caught Fire*, reż. V. Guest, 1961, gdzie powszechnie odliczanie, u progu końca świata, przypomina, jak się wydaje, gest związania – po raz ostatni – wszystkich języków świata. Ale powinno się również zbadać w tej historii techniki końcowego odliczania w skali ludzkiego życia, jak dzieje się w *Ucieczce z Los Angeles*, lub całkiem niedawno w rozczarowującym filmie *In Time* [Wyciąg z czasem, reż. A. Niccol, 2011].

10 *Time-codes* to różne systemy numeryczne gwarantujące synchronizację obrazu i dźwięku, widoczne dla małych prędkości odtwarzania lub dla stop-klatki – przyp. tłum.

11 Ścisłe biorąc, Szendy’emu chodzi o technikę przechwytywania obrazu wideo (wraz z dźwiękiem) przez działanie na konkretnych sekwencjach. Technika ta jest powszechnie stosowana w codziennym użytku komputerów osobistych – przyp. tłum.

nocy i szykują się do dalszego ciągu tak rozpoczętego dnia na Coney Island. Z kolei datę MAY 22 6:43 wskazuje wewnętrzny zegar kamery, w chwili gdy, nieco później, znajduje się ona w rękach brata Roba, Jasona (Mike Vogel), zamierzającego spotkać się z Hudem (T.J. Miller), który będzie kręcił film aż do jego zakończenia.

To zatem testament, zbierający wszystkie daty w jedno, właśnie tam, to znaczy na taśmie filmowej. Jest to również rejestrowanie jako takie, są to obrazy wprowadzone w ruch kinematograficzny, ze swej istoty obwieszczające to, co jest ich zasadniczą strukturą testamentarną.

Co to oznacza?

Data, jak znakomicie pokazał Jacques Derrida<sup>12</sup>, to efekt świadectwa (*testis* po łacinie to ten, kto daje świadectwo, *testamentum*). Chodzi tu jednak o świadectwo, które może świadczyć jedynie wtedy, gdy z kolei inny w pewien sposób poświadcza swoje świadectwo. W rezultacie data musi umożliwiać powtórzenie, cytowanie, wspomnianie, celebrację lub upamiętnianie – a nawet uprzednie upamiętnianie – by p r z e j ś ć d o h i s t o r i i, stać się nią [*faire date*]. Innymi słowy, aby zapisać swój ślad, mogący wszelako być r ó w n i e ż niepowtarzalnym, ponieważ powinien zaświadczyć o jednostkowości, to nieporównywalna jedynność zdarzenia, które tu i teraz, nigdy i nigdzie indziej się wydarza.

Tak więc testamentarna struktura daty jest również tym, co w nieciągłości powtórzenia, którym żyje, leży u podstaw h o l o k a u s t u<sup>13</sup>. To, co wypala datę, w całości należy do świadectwa. Stanowi coś, co ogranicza ją do popiołów, do metonimii, czegoś, co pozwala część wziąć za całość zdeponowaną w dacie poprzez świadczenie. Data jest bowiem niejako skazana na zagładę, zarówno wtedy, gdy pozostaje wierna jednostkowości przynależnej temu, co określamy mianem pamięci (wymazuje się wówczas, przez co staje się niemożliwa do odczytania, zanika w wyjątkowym jedynym razie, którym nigdy nie była), jak i wtedy, gdy powracając i pozwalając artykułować siebie na nowo (z pamięci), nacina nieodwracalnie i uszkadza niepowtarzalność tego, co nigdy nie naznaczyła.

12 Por. J. Derrida Szibbolet. *Dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Fa-art, Katowice 2000.

13 Derrida stwierdza: „Chciałbym, by mi wybaczone, że nie nazwę w tym miejscu holokaustu dosłownie, tzn. jak czasem nazywałem go w innych miejscach – c a ł o p a l e n i e m, tylko po to, abym mógł powiedzieć: z całą pewnością istnieje dziś data holokaustu, którą znamy – piekło naszej pamięci, ale istnieje też holokaust dla każdej daty, a gdzieś w świecie także dla każdej godziny. Każda godzina odlicza własny holokaust”. Tamże, s. 52.

Wyjątkowa data skazana na powtarzanie się, a zatem na unieważnienie siebie samej, by stać się historią – oto dramat, który rozgrywa się w *Projekt: Monster*. Taki jest holokaust, który spala wszystko w płomieniach finalnej eksplozji, gdzie Rob i Beth, ci ostatni świadkowie, w końcu umierają.

Ale co się właściwie stało?

Trzeba przewinąć taśmę do tyłu i przypomnieć sobie, że wszystko zaczęło się od skaczącego obrazu. A raczej (jako że, ściśle biorąc, nie jest to obraz), że wszystko zaczęło się od niestabilnego czarnego ekranu, wyglądającego jakby miał skakać, jakby chciał się oderwać lub odróżnić od samego siebie. Na samym początku *Projekt: Monster* widzimy tylko ów wstrząs i drganie kamery, która jeszcze niczego nie filmuje. Ta chwila, gdy filmowy silnik zaczyna się obracać, nie bez lekkich szarpnięć i przeszkód, ten drgający moment, kiedy obraz się wyświetla, to początek szczególnego ruchu samego kina.

Jako że w tym archiinterwałowym (czystym „coś tu skacze”, pozbawionym czegokolwiek, co mogłoby wibrować jeszcze przed naszymi oczami) objawia się luka, która będzie zamieszkiwała każdy obraz w *Projekt: Monster* o tyle, o ile jest datowana, czyli zawczasu usunięta przez dziurę między obrazem, którym jest, a swoim powtórzeniem, które ma nadejść. Oczywiście końcowa chwila również podlega tej regule; stanie się, jak zobaczymy, najczystszą i najjaśniejszą ekspozycją testamentarnej struktury filmowania.

(Przed)ostatnie obrazy filmu w istocie ukazują nam Roba i Beth, którzy, szykując się na śmierć, znaleźli schronienie pod łukiem niewielkiego mostu w Central Parku. Zanurzamy się w ogłuszający hałas ich wyczerpanych oddechów, które wkrótce zostaną stłumione przez odległe wybuchy broni wymierzonej przeciwko monstrum oraz przez syreny zapowiadające groźne i nieuchronne bombardowanie całej strefy, to znaczy likwidację całego Manhattanu. Rob i Beth mają świadomość, że pozostało im kilka minut lub sekund życia, że zostaną unicestwieni, tak jak wszystko wokół nich, w wielkim oczyszczeniu. To właśnie chwila, w której Rob, jako ostatni świadek (*testis*), wypowiada czy dyktuje do kamery następujący kino-testament:

Nazywam się Robert Hawkins. Jest 23 maja, sobota rano, 6.42. Jakieś siedem godzin temu coś nas zaatakowało w mieście. Nie mam pojęcia, co to. Jeśli odnajdziecie to nagranie, to znaczy: jeśli oglądacie je właśnie w tej chwili, prawdopodobnie wiecie o tym więcej niż ja.

Rob odwraca się do Beth i prosi, żeby i ona coś powiedziała. Beth płacze: „Nie wiem co powiedzieć”. Rob zachęca ją: „Po prostu powiedz im, kim jesteś”.

Wypowiada swoje imię: „Nazywam się Elizabeth McIntyre”. Wybuch rozpala obraz, kamera cały czas pracuje, a spod ruin słyhać, jak Rob i Beth wyznają sobie miłość: „Kocham Cię”. To koniec.

A raczej: to koniec po raz pierwszy, bowiem pierwszy wstrząs kamery powtarza się do samego końca. W rodzących się na samym początku, w ciemności spazmach i dreszczach, które zdążyliśmy ujrzeć, obraz zarazem tężeje i drży, jak gdyby został uchwycony przez konwulsje i skurcze, zanim ponownie pojawi się nagranie z Coney Island.

27 kwietnia wyłania się na powierzchni pod znakiem 23 maja<sup>14</sup>. Obrazy utraconego świata wyłaniają się po końcu.

Ale co pokazują? Co opowiadają? Wypowiadając się do kamery w parku rozrywki na Coney Island, Rob oświadcza – już to mówił, mówi to r a z j e s z c z e , w czasie, w którym już i z n ó w zamieniają się miejscami w zawrotnej oscylacji – że zostało niewiele czasu:

Rob: W porządku, prawie skończyliśmy taśmę; pozostały nam trzy sekundy; co chcesz powiedzieć? Ostatnie słowo do kamery.

Beth: Miałam dobry dzień.

Wszystko rozgrywa się w przesunięciu między dwoma końcami: 23 maja i 27 kwietnia.

Owe dwa końce, które powtarzają się i dręczą wzajemnie, przywołują się, by kres naprawdę nadszedł, by zaświadczyć o kresie po wszelkim końcu. By wyznaczyć datę [*dater la date*] tak, by testament się spełnił.

Pojawiająca się w finale *Projekt: Monster* testamentarna struktura obrazu zamieszkuje i przenika każdy z obrazów filmowych. Każdy ułamek sekundy w ujęciu zostaje podzielony na moment datowany, w którym się wydarza (w nocy między 22 a 23 maja) i na moment przeszły, towarzyszący temu pierwszemu niczym jego cień, ów 27 kwietnia, przebiegający zgodnie

14 Do tego wyłomu w obrębie zarejestrowanej przeszłości w czasie teraźniejszym samego ujęcia dochodzi wielokrotnie, lecz dzieje się to w ulotny sposób. Kiedy, na przykład, impreza dobiega końca i wszyscy zaczynają wychodzić z mieszkania, Rob widząc, że Hud filmuje jego kamerą, pyta: „Zmieniłeś taśmę. Tam była moja taśma”. Przez krótką chwilę patrzymy na zapis z 27 kwietnia. Tak samo, gdy Rob wraz z przyjaciółmi opuszcza sklep, będący ich schronieniem tuż po ataku potwora, Hud proponuje, że przewinie taśmę, żeby zobaczyć, co udało się na niej zatrzymać („Mam to na taśmie; przewinę to”). Wszystko to, co się pojawia, stanowi jednak raz jeszcze podkład lub filmowy hipotekst Beth w takiej postaci, w jakiej zarchiwizowała go miesiąc wcześniej. Wystarczy to, by uwierzyć, że potwór, obiekt niemożliwej de-monstracji *par excellence*, jest właśnie filmową luką i filmowym rozstępem jako takim.

z każdym ujęciem, który z pewnością znów się pojawi – data, pozostająca zatem kwestią przyszłości.

Przyszłości, tak, ale dla kogo?

Cały *Projekt: Monster* jest przesiąknięty nakazem: „Let’s just keep moving”; chodzi o ciągły ruch, nieustający wysiłek poruszania się i poruszania nas, widzów. Słysząc to hasło na ulicach Manhattanu, wygłaszane przez gigantyczne wojskowe głośniki, wzywające do ewakuacji miasta. Słyszymy je wtedy, gdy w wygnańczej wędrówce Roba oraz jego przyjaciół uderzają dziwne hałasy w trakcie ich przejścia przez tunele metra. Nie słysząc tej kakofonii, sądzimy, że widoczne staje się działanie tego nakazu, jakbyśmy śledzili owo dziwne zjawisko: prowadzony przez bladoliciego konia biały pojazd, bez turystów, który nie jest w stanie przestać się toczyć po wyniszczonych i spustoszonych ulicach Nowego Jorku – dyspozytyw nieustannej wizualnej wycieczki [*sight-seeing*] stale działa; bez końca toczy się własną mocą.

„Keep moving” to szczególny imperatyw filmowca jako pisarza ruchu. W *Projekt: Monster* wszystko dzieje się tak, jak gdyby kinetyczne pismo wychodziło poza siebie, jak gdyby niosło siebie samo poza swą kinotestamentarną funkcję dokumentarnego świadectwa, datowanego i zaadresowanego do przyszłych widzów, po to by kontynuować nagrywanie b e z p o w o d u i c e l u – kręci się, tępo i uporczywie, kręci się, nagrywa i filmuje, gdy nie istnieje już nic i nikt do zobaczenia na ekranie.

Toteż, gdy potwór uderza w helikopter, którym ewakuowali się Beth, Rob i Hud, po upadku kamery pojawia się całkowite unieruchomienie obrazu. Po wypadku na ekranie wszystko pozostaje w bezruchu, z wyjątkiem delikatnie wibrującej nici wystającej z rozprutej poduszki. Delikatna nić, drgająca niczym resztką po ruchu, gdy wszystko pozostałe jest zamrożone.

Ale pasażerowie przeżyli. Nasze oglądanie kończy się, kiedy z bólem wydostają się z ruin. Hud wraca po własnych śladach, by odnaleźć kamerę, o której zapomniał, i staje twarzą w twarz z potworem. Śmiertelne „twarzą w twarz”, jego szczegóły nam umykają – filmowanie jest zbyt chaotyczne – wszelako spełnia się ono wraz z chwilą, w której Hud po raz pierwszy upuszcza kamerę, a następnie widzimy jego ciało bezwładnie upadające w trawę. Przed zakrwawioną twarzą martwego, przed jego zamkniętymi oczami, obiektyw nie przestaje pracować w trybie automatycznym, jak gdyby był poruszany spazmatycznym lub mimowolnym ruchem, niczym ciało, które już nie żyje, ale w którym pewne funkcje organiczne nie wygasły. Kamera pełni tu funkcję bardzo dziwnej metonimii Huda: patrzy na niego ta rzecz, będąca niegdyś jego (i naszym) spojrzeniem – filmuje go; bezustannie kręci, ale porządek

obrazów, jaki z sobą dostarcza, okazuje się ostatecznie porządkiem wyznaczanym przez strukturę testamentu.

Ujęcia te nie przyniosą z sobą nic, co można by ujrzeć lub usłyszeć. Nie są już pochwycone przez żadnego świadka, przekazują niczyje świadectwo, świadectwo nikogo. A zatem kamera nadal filmuje, zeznaje, poświadcza, „dokumentuje”, jak mówi Hud.

O ile *Projekt: Monster* jest zatem filmem ultratestamentarnym, to *Melancholia* nie jest nim w ogóle. W przypadku dzieła von Triera nie tylko bowiem nie istnieje już żaden świadek, ani świadectwo, ale też nie ma żadnej formy rejestrowania. Żadnej filmowej butelki rzuconej w morze z nadzieją odnalezienia jakiegoś adresata, żadnego spojrzenia z przyszłości, któremu mogłyby być przeznaczone obrazy, mówiące o niej mimo wszystko.

W czasie po ostateczności nie ma już żadnego obrazu ani filmu.

Żadnego, w ogóle, nigdy.

Przełożył Jakub Momro

## Abstract

---

**Peter Szendy**

UNIVERSITE PARIS VIII, BROWN UNIVERSITY.

*Cinema-Apocalypse*

This text consists of two chapters from Szendy's book on the (post)apocalyptic imagination. Szendy examines visions of the end of the world in several films, taking into account formal, social, philosophical and planetary aspects. He also explores these visions in terms of the different kinds of contemporary aesthetic politics. The other problem treated here is apocalyptic temporality, which focuses on the figure of the date and process of dating events.

## Keywords

---

post-apocalypse, catastrophic imagination, data, countdown, theorem of the end