POSTSEKULARNE DOŚWIADCZENIE KOŃCA. INTYMNA APOKALIPSA W FILMACH *KOŃ TURYŃSKI* (2011) BÉLI TARRA I *MELANCHOLIA* (2011) LARSA VON TRIERA

Anna Piskorska

Filmy o świecie, który (nie) ginie[1]

Dwuznaczny status filmowego świata – który jest realny i fikcyjny zarazem – daje jego twórcom asumpt do dokonywania wielkich aktów kreacji, jak i (często jeszcze bardziej spektakularnego) urealnienia wizji totalnego zniszczenia. O atrakcyjności tego typu rozwiązań fabularnych świadczy fakt, że filmy o apokalipsie (*apocalyptic cinema*) powstają nieustannie niemal od zarania kina, a liczba tych produkcji w kolejnych dekadach wciąż się zwiększa[2]. Pierwszy znaczny sukces tematyki tego typu pochodzi jeszcze z 1916 roku: mowa o duńskim *The End of the World* w reżyserii Augusta Bloma, który w niemych ruchomych obrazach ukazał stan powszechnej paniki wywołanej kometą lecącą w stronę Ziemi. Produkcja wzbudziła generalne zainteresowanie, gdyż fabuła filmu rezonowała z żywym wówczas wspomnieniem przelotu komety Halleya niebezpiecznie blisko Ziemi[3] oraz z niepokojami społecznymi wywołanymi trwającą I wojną światową.

[1] Chciałabym wyrazić wdzięczność recenzentce/recenzentowi za liczne trafne komentarze, spostrzeżenia i uwagi dotyczące niniejszego tekstu.

[2] W.G. Hamonic, *Global Catastrophe in Motion Pictures as Meaning and Message: The Functions of Apocalyptic Cinema in American Film*, „Journal of Religion & Film" 2017, nr 21, s. 1. [Online]. Protokół dostępu: https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1563&context=jrf [15 kwietnia 2020].

[3] 20 maja 1910 roku kometa Halleya minęła Ziemię w odległości zaledwie 0,15 au (22 440 000 km), a wydarzenie to było szeroko komentowane przez europejską i amerykańską prasę, w której pojawiły się m.in. spekulacje o zagazowaniu wszelkiego życia na ziemi cyjankiem znajdującym się w ogonie komety.

Począwszy od tego pionierskiego przykładu, filmy apokaliptyczne niezmiennie zachowują ową ścisłą zależność między filmową wizją światowej klęski a jej historycznym kontekstem: obecne w danym czasie polityczne, społeczne i naukowe histerie kulminują w kinematograficznych przedstawieniach apokalipsy, czyli tej, którą Richard Walsh nazywa „matką wszystkich katastrof", zagrażającej dotychczasowemu porządkowi[4]. Nie powinno zatem dziwić, że zaraz po wydarzeniach z 11 września 2001 roku w produkcjach z Hollywood masowo przybyło wyobrażeń dystopii, globalnych epidemii czy zagrażających światu potworów – zaś fakt, że ta zwyżkowa tendencja utrzymuje się do dziś, mówi coś interesującego o społecznych nastrojach XXI wieku. Wynn Gerald Hamonic analizuje amerykańskie *apocalyptic films* pod kątem ulokowanych w nich sensów oraz przesłań skierowanych do widzów, tłumacząc w ten sposób ich rozpiętość gatunkową: od komedii i parodii jawnie kpiących sobie z ataków zbiorowej paniki po poważne moralitety krytykujące panujący porządek społeczny i nawołujące do zmiany postępowania oraz odnowy duchowej, bo tylko ona pozwoli ustrzec się przed faktycznym zagrożeniem[5].

Jednak mimo tej ich różnorodności można łatwo wskazać nadrzędną funkcję, jaką mają pełnić: niosą pocieszenie i przywracają emocjonalną równowagę za sprawą *katharsis*, które wywołują. I tak – zważywszy na podstawowe przesłanie i proklamowany *happy end* – okazuje się, że produkcje określane jako filmy o końcu świata są *de facto* filmami o sposobach uniknięcia końca świata. Ważne jest bowiem nie to, co przychodzi z zewnątrz, lecz to, czemu (już posiadanemu) to nowe zaczyna zagrażać. Mark Cauchi zabiera głos w tej dyskusji i przytomnie wskazuje, iż apokaliptyczna, często mocno odrealniona wizja zbliżającej się zagłady ludzkości po zdjęciu zeń filtru sci-fi ukazuje przede wszystkim zagrożenie dla panującego *status quo*: modelu burżuazyjnej rodziny, ekonomicznego kapitalizmu, panującego prymatu nauki i techniki itd.[6] Jako że najpełniej dostrzegamy wartość czegoś w momencie, gdy możemy to stracić, postawienie pewnych ustalonych już wartości w stan najwyższego zagrożenia może sprawić, że znów zaczniemy je doceniać, a nawet o nie walczyć.

---

[4] R. Walsh, *The Horror: What Kind of (Horror) Movie is the Apocalypse?*, „The Journal of Religion and Popular Culture" 2010, nr 22(3), s. 1. [Online]. Protokół dostępu: https://www.utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/jrpc.22.3.001 [15 kwietnia 2020].

[5] W.G. Hamonic, dz. cyt., s. 27–29.

[6] M. Cauchi, *The Death of God and the Genesis of Worldhood in von Trier's* Melancholia, [w:] *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, red. J. Caruana, M. Cauchi3, New York 2018, s. 105.

Fenomen *Melancholii* i *Konia turyńskiego*

W świetle tego typu ideologicznych praktyk dwa europejskie filmy: *Melancholia* Larsa von Triera i *Koń turyński* Béli Tarra (oba powstałe w 2011 roku) jawią się jako dzieła wywrotowe, zmieniające oblicze kina apokaliptycznego. Spektakularna różnica polega bowiem na tym, że filmy te ukazują faktyczny koniec świata, któremu już nie można się przeciwstawić. Destrukcja w ostatnich scenach całkowicie unicestwia, świat filmowy zdaje się pochłaniać również świat widzów. Taka decyzja zmienia radykalnie filozoficzną wymowę *apocalyptic films*. Ludzkość nie jest już postawiona w stan najwyższej gotowości w związku z globalną katastrofą, przed którą musi uchronić siebie i Ziemię. Zamiast tego każdy poszczególny człowiek, zdegradowany, bo zrównany z koniem i drzewem, które również zamieszkują Ziemię, może jedynie biernie obserwować jej dalsze losy, na które nie ma ostatecznie żadnego wpływu.

Ta antropodecentryzacja łączy się na gruncie realizacyjnym z woltą przeciwko sensacyjności w ukazywaniu tego typu treści. W przeciwieństwie do hollywoodzkich przedstawień (ale także szerzej: w opozycji do stylistyki apokaliptycznych wizji jako takich) filmy te zostały zrealizowane w poetyce filmowego minimalizmu – historię całego świata odzwierciedla zwykłe życie jednej rodziny. Lokowanie wydarzeń w ciasnych pomieszczeniach domu, operowanie zbliżeniami i konsekwentna tematyzacja codzienności sytuują oba dzieła na antypodach kina katastroficznego. Brak tu spektakularnej wizji końca świata, tak eksponowanej w kinie sensacyjnym. Zagrożenie powszechną śmiercią nie jest motywacją dla akcji filmowej, a mimo to (lub może właśnie dlatego) w przypadku tych europejskich wizji mamy do czynienia z katastrofą totalną: wszechobecną i nieuniknioną. W odróżnieniu od amerykańskich filmów doświadczenie końca ewokowane przez *Melancholię* i *Konia turyńskiego* jest bowiem bezdyskusyjne i unicestwiające również świat przyjętych wartości[7].

Prawda objawiona

Etymologicznie apokalipsa oznacza z greki „ujawniać, oznajmiać". Jako pojęcie została najdokładniej opisana w literaturoznawstwie. Apoka-

[7] Choć nie stanowi to tematu niniejszego artykułu, to warto byłoby poświęcić osobną rozprawę na porównanie europejskich wizji końca świata z tymi produkowanymi masowo przez amerykańską kulturę, a przy okazji takich rozważań zbadać przyczyny zaobserwowanych rozbieżności.

lipsa św. Jana wyraźnie wskazuje na pewne swoiste cechy tego literackiego subgatunku: w atmosferze rozpadu dotychczasowego porządku świata ukazana zostaje dotąd skrywana prawda o jego faktycznej naturze. Zatem w apokaliptycznej narracji, by objawiło się to, co dotąd ukryte, obumrzeć musi to, co powierzchniowe i co dotychczas zdawało się być światem. W tym sensie perspektywa apokaliptyczna jest łatwa do odnalezienia w każdym systemie religijnym, który wypracował własną soteriologię (drogę zbawienia). Zarówno religie Abrahamowe, jak i m.in. hinduizm, buddyzm czy taoizm krytycznie odnoszą się do rzeczywistości, wykazując, że prawdziwa natura zjawisk jest inna niż nam się wydaje. Śmierć świata, którą przewiduje w swojej eschatologii większość religii, ma wykazać ostateczną słuszność owej drogi, na której końcu znów będą czekali jej godni reprezentanci: Jezus Chrystus, Isa ibn Marjam, Kalki, Budda Majtreja *etc*. Ciekawą, a mało eksponowaną obserwacją na temat ideologii religijnych jest zwrócenie uwagi na ich genezę, która ściśle wiąże się z ludzkim egzystencjalnym przeżyciem istnienia. U podstaw myśli religijnej leży bowiem głębokie przeżycie śmiertelności (własnej, ogólnoludzkiej, wreszcie: całego świata), a system duchowej przemiany wyrasta z buntu przeciw skończoności życia i konstruuje w odpowiedzi własne, swoiście rozumiane pojęcie wieczności.

Czy zatem *Koń turyński* i *Melancholia*, które w odróżnieniu od większości filmów o końcu świata ukazują jego faktyczny rozpad i zanik, realizują w ten sposób proroctwo sądnego dnia obecne w świętych księgach? W jaki sposób religijna proweniencja koncepcji apokalipsy rezonuje z filmowym przekazem?

W przypadku *Konia turyńskiego* koniec świata przychodzi niezauważenie, przez co można by go określić „antyapokalipsą", a predylekcja Tarra do minimalizmu wpłynęła na sposób prowadzenia narracji tak bardzo, że na potrzeby opisu tejże warto by ukuć także pojęcie „antyfabuły". Oto dwoje bohaterów opisanych jedynie poprzez najprostsze codzienne czynności przypisane człowiekowi od zarania jego dziejów (ubieranie się, prace domowe, jedzenie, mycie się i spanie) zostaje zderzonych z doświadczeniem końca świata. Poprzez zanik materialnych struktur Ziemi – żywiołów (nagły brak wody w studni oraz samogasnący ogień), odebrana zostaje postaciom możliwość działania, tak że stopniowo zastygają w bezruchu. Finał filmu: statyczne ujęcie bohaterów pochylonych nad surowym ziemniakiem (ich jedynym pożywieniem), obraz potęgowany przez desperackie słowa ojca „jedz, musimy jeść", wyraża pierwotną, instynktowną wolę przetrwania przeciwstawioną wszechobecnej śmierci.

Trailer filmu zawiera pojedyncze ujęcie gasnącego powoli światła w lampie naftowej – w widoku lampy, jak w soczewce, skupia się cała prostota tej dyskretnej i cichej, a zarazem tragicznie nieuchronnej wizji końca. Mieszkający w wiejskiej chacie na uboczu chłop (János Derzsi) z córką (Erika Bók) stają się reprezentantami całej ludzkości, gdy pod próg ich domu wraz z nieustanną wichurą nadciąga widmo apokalipsy, lecz jest ona całkiem inna od tej przepowiadanej przez proroków. Pojawiają się wyraźne aluzje do Biblii, jednak bynajmniej nie po to, by wspierać chrześcijański światopogląd. Podczas umownych sześciu dni (aluzja do biblijnego aktu stworzenia z Księgi Rodzaju) następuje przeciwny kreacjonizmowi proces rozpadu świata: pierwszego dnia korniki przestają pracować w drewnianych meblach, drugiego dnia koń nie chce pociągnąć wozu, trzeciego szkapa odmawia jedzenia, czwartego woda w studni wysycha, piątego ogień przestaje się palić. Szóstego dnia, nawiązując do biblijnego aktu stworzenia człowieka, kamera ogniskuje swoją uwagę na ludziach – ukazuje ich pogrążonych w ciemności, uwięzionych we własnym domu, zagubionych w niezrozumiałym dla nich świecie.

Tak jak w filmie Tarra, tak i w *Melancholii* na próżno szukać religijnej idei zbawienia. Von Trier bierze na warsztat wspomnianego już duńskiego pioniera kina apokaliptycznego – *The End of the World*[8] i poddaje go znaczącej reinterpretacji, całkowicie odrzucając prochrześcijański przekaz pierwowzoru. W dziele Bloma zniszczenia wywołane przez kometę zostają odczytane jako boska kara za popełnione grzechy, a finał filmu stanowi jednoznaczną pochwałę pobożności, skromności oraz wiernej i bezinteresownej miłości. W *Melancholii* (oskarżanej przez krytyków o ostentacyjny ateizm) ani jeden z bohaterów w chwili najwyższej trwogi nie modli się, nikt się nie nawraca. Von Trier zdawałoby się, że ruguje z ziemi każdy przejaw metafizycznej siły. Takiego zdania jest między innymi Mark Cauchi, twierdząc, że Lars von Trier w przypadku *Melancholii* – w przeciwieństwie do wielu innych swych dzieł, w których pojawiały się dyskusje na tematy duchowe, religijne znaki, mityczne stworzenia czy nadprzyrodzone siły – kreuje w pełni i jedynie świecki świat przesiąknięty kapitalizmem, nauką i nowoczesną tech-

[8] W *Melancholii* reżyser powtarza ten sam co w *The End of The World* koncept fabularny: przedstawia historię katastrofy spowodowanej zbliżającym się w stronę Ziemi ciałem niebieskim. Analogiczna jest również konstrukcja bohaterek-protagonistek: dwóch sióstr reprezentujących odmienne typy osobowości i posiadających przeciwstawne sobie systemy wartości oraz konsekwentnie pogłębiana atmosfera narastającego niepokoju w obliczu zbliżającej się katastrofy.

nologią[9]. Jednak przy takiej konstatacji umyka oczom interpretatorów sekwencja filmowego prologu: tajemniczych scen, w których zderzenie dwóch planet budzi skojarzenia z zapłodnieniem komórki jajowej i jej pierwszym podziałem, czyli z aktem stwarzania nowego istnienia. Von Trier celowo wszak zastępuję przygodną kometę z filmu Bloma (symbolizującą jedynie globalne zagrożenie) alternatywną do Ziemi planetą – równie potężną i być może równie jak ona wartościową. Czy planeta o znaczącej nazwie Melancholia symbolizuje zatem nową jakość, jaka zaistnieje po rozpadzie znajomego nam świata?

Jakkolwiek nie zostanie rozstrzygnięta kwestia sugerowanej w dziele Triera transcendentnej mocy, która zarazem niszczy i tworzy, nie można jej rozpatrywać w kluczu religijnego zbawienia, ponieważ w finale filmu życie na Ziemi zostaje bezkompromisowo unicestwione. W ten sposób dochodzimy do pierwszej konkluzji, iż w obu analizowanych dziełach wizje dezintegracji świata, choć zostały krańcowo różnie przedstawione – przy zastosowaniu perspektywy makro w *Melancholii* i mikro w *Koniu turyńskim* – to zgodnie obie przeczą wierze w jakiekolwiek formy „życia-po-życiu". Ponieważ zaś znaną od czasów Oświecenia alternatywą dla myślenia religijnego jest dyskurs sekularny, przyjrzyjmy się teraz tej drugiej możliwości.

Apokalipsa zsekularyzowana

Proces sekularyzacji zachodzący w Europie od czasów Oświecenia skutkował wypracowaniem filozofii oraz modelu życia społeczno-politycznego opartych na nauce, wierze w postęp i kulcie rozumu[10]. W filmie *Koń turyński*, w którym znajdujemy się w możliwie najprostszej wiejskiej chacie, gdzie wodę wybiera się ze studni, a dalsze odległości pokonuje na wozie ciągniętym przez konia – ewidentnie nie działa oświeceniowa wizja nowoczesności. Co więcej, Tarr jawnie kpi sobie z tej alternatywy, ukazując wprost, że żaden ludzki wynalazek nie jest w stanie powstrzymać globalnej katastrofy naturalnej, jeśli ta się pojawi. W przestrzeń gospodarstwa głównych bohaterów (mikrokosmosu tego filmowego uniwersum) jedynie dwukrotnie ingerują postaci z zewnątrz: sąsiad oraz grupa Romów. Reprezentują one podstawowe sposoby kontaktu człowieka ze światem: wiedzę

[9] M. Cauchi, dz. cyt., s. 108.

[10] *Secularization*, [w:] *The Concise Dictionary of World Religions*, red. J. Bowker, Oxford University Press, Oxford – New York 2000 (epub).

i wiarę – przy czym obie idee ukazane zostają w karykaturalnej postaci, jałowej i bezużytecznej.

Punkt kulminacyjny filmowej historii to moment, w którym bohaterowie motywowani chęcią przeżycia decydują się opuścić na zawsze własną chatę (swoje miejsce na ziemi). Scena odchodzenia została opowiedziana przez statyczną kamerę umieszczoną nieopodal pustego domu. Coraz większy dystans dzieli nas od bohaterów, którzy wreszcie znikają za linią horyzontu. Mijają minuty, lecz kamera nadal pozostaje w bezruchu, bez zmian rejestrując ten tragicznie pusty kadr. Nie jest to jednak próba przepracowania rozpaczy obrazu po stracie bohaterów. Po długiej chwili wyczekiwania ojciec, córka i koń ponownie pojawiają się na wzgórzu, wracają. Okazało się to, co cierpliwe oko kamery wiedziało od początku – po drugiej stronie wzgórza jest dokładnie tak samo, lepiej więc umierać w domu. Oko kamery traktuje bohaterów jak ostatnich ludzi na ziemi: cierpliwie czeka na ich powrót, by następnie zostać z nimi do końca.

W *Melancholii* jeszcze wyraźniej widać, jak oświeceniowe ideały postępu, prymatu nauki i zaborczego indywidualizmu straciły wiele ze swojej wiarygodności i motywującej mocy. Ów przyświecający ponowoczesności racjonalizm naukowy został sportretowany w filmie jako źródło samozadowolenia dla nowoczesnych społeczeństw, lecz ostatecznie egzystencjalnie niewystarczający. Kult nauki i techniki w swojej XXI-wiecznej odmianie („sekularyzm 2.0") jest konsekwentnie podważany przez kreowane kontrasty – co celnie punktuje Mark Cauchi. I tak w opozycji do siebie zostają ukazane: poparta naukowymi badaniami pewność Johna (Kiefer Sutherland) *versus* prorocza intuicja Justine; profesjonalny teleskop *versus* prymitywne „urządzenie" skonstruowane przez małego Leo; monumentalny kamienny zamek *versus* prowizoryczne tipi z patyków; wypielęgnowane pole golfowe *versus* dzikie elementy leśnego krajobrazu; samochody *versus* konie i wreszcie geometryczne obrazy Malewicza *versus* sztuka figuratywna. Mąż Claire, John, reprezentuje najpełniej owo współczesne sekularne podejście do świata: ślepo wierzy w prawdy nauki i protekcjonalnie odrzuca obawy swojej żony. Kiedy zaś w końcu zdaje sobie sprawę, że się mylił, popełnia samobójstwo, porzucając swoją rodzinę. Pozbawiony pewności naukowej nie zdoła jej już zastąpić niczym, co uczyniłoby życie zrozumiałym lub wartościowym[11].

[11] M. Cauchi, dz. cyt., s. 107 i n. Kontynuowana w dalszej części artykułu interpretacja *Melancholii* również po części odnosi się do artykułu Marka Cauchiego. Tekst polecam w całości uważnej lekturze.

Chociaż *Melancholia* zachowuje w ten sposób nowoczesną, świecką, naukową ideę, że wszechświat jest pusty i nieskończony, to zarazem kwestionuje pogląd, jakoby rozwój nauki czy technologii był w stanie w jakikolwiek sposób przeciwstawić się nihilizmowi. Podobnie zresztą dekonstruuje i dyskredytuje inne obecnie powszechnie proklamowane wartości, takie jak kapitalizm czy burżuazyjne małżeństwo – ironicznie przedstawione za pomocą wystawnego na pokaz przyjęcia weselnego. Kapitalizm zaś najmocniej zostaje obnażony poprzez postać Johna, który jest antypatycznym materialistą oraz postać Jacka (Stellan Skarsgård) – zuchwałego i chciwego szefa Justine, właściciela firmy reklamowej. Wątek relacji Justine i jej szefa wprowadza krytykę reklamy jako zjawiska związanego z gospodarką rynkową. Tworzy ona fantazmaty na temat wartości rzeczy, podczas gdy w rzeczywistości są one z gruntu niepotrzebne. Ta mistyfikacja obejmuje zresztą nie tylko zawoalowane formy konsumpcjonizmu, ale szeroki wachlarz dostępnych współcześnie wartości (ponieważ wszelkie formy kulturowe nie mają z natury przypisanego znaczenia, podlegają procesom manipulacji). Jeśli zatem ktoś, jak główna bohaterka, głęboko przeżywa poczucie bezsensowności świata, nie znajdzie we współczesnej jego wersji żadnych wartości, które byłyby lekarstwem na tę wewnętrzną apokalipsę.

Postsekularne doświadczenie końca

Obie egzemplifikacje filmowe wskazują na skomplikowaną zależność między nami a światem i zapewne przez to, same jako dzieła wymykają się łatwej klasyfikacji: choć powstawały na zsekularyzowanym podłożu, to właśnie powszechnemu sekularyzmowi się przeciwstawiają. Z drugiej strony nie jest to w żadnej mierze bunt, który nawraca na jakąkolwiek ścieżkę religijną. Stąd też potrzeba zdefiniowania nowego zjawiska – owa utrata zaufania do rzekomej pewności rozumu i neutralności sekularyzmu określana jest we współczesnej myśli filozoficznej jako „postsekularyzm". Według słów Jürgena Habermasa postsekularyzm jest to stan świecki, który stał się samokrytyczny i skłonny do autorefleksji, przez co zaczął dopuszczać do głosu postawy antysceptyczne, zaangażowane w filozoficzną myśl postmetafizyczną[12]. W połączeniu z klasyczną definicją postmodernizmu podaną przez Jeana-Françoisa Lyotarda – postmodernizm jako „niedowierzanie wobec metanarra-

[12] J. Habermas, *Religion in the Public Sphere*, „European Journal of Philosophy" 2006, nr 14, s. 16.

cji”[13] – możemy skonstatować, że postsekularyzm jest niedowierzaniem w stosunku do narracji sekularyzmu.

Filmy takie jak *Koń turyński* czy *Melancholia* podważają oświeceniową tezę o obiektywnej pewności świeckiego rozumu i wskazują na religijne podstawy takiego myślenia. Dowodzą tym samym, że nawet pozycja niewierzącego opiera się na przekonaniach aksjomatycznych. Nie można uniknąć wiary w coś, czego nie możemy udowodnić ponad wszelką wątpliwość. Jak to ujął Charles Taylor: „Jeśli zrozumiesz nasze kłopoty bez zniekształceń ideologicznych i bez ślepoty, zobaczysz, że podążanie w tę lub inną stronę wymaga czegoś, co często nazywane jest skokiem wiary”[14]. Postsekularyzacja stara się zatem „rozproszyć fałszywą aurę” otaczającej różne ideologie pewności epistemologicznej.

Odkrywane sensy w *Koniu turyńskim* i *Melancholii* wskazują na to, że mocno już zakotwiczona od Oświecenia w europejskiej zbiorowej świadomości dychotomia na „religijne” i „świeckie” nie jest bynajmniej tak oczywista i neutralna, jak się zakłada. To zaś zachęca nas do głębszego przemyślenia natury filmowego doświadczenia, zwłaszcza w tym aspekcie: w jaki oryginalny sposób kino podejmuje podstawowe problemy ludzkiej egzystencji.

Kontemplacja pustej przestrzeni

> *Postrzegamy czystą durée [trwanie], kiedy skupiamy się wyłącznie na naszym doświadczeniu wewnętrznym, na boku zostawiając świat rzeczy, wśród których żyjemy, rezygnując z praktycznej orientacji umysłu i zajmując postawę kontemplacji bezinteresownej.*
>
> Henri Bergson, *Ewolucja twórcza*

Widz za sprawą zwolnionego tempa narracji ogląda filmy Tarra tak, jak kontempluje naturalny krajobraz. Krajobraz nie wymaga „zrozumienia”, wyodrębnienia poszczególnych elementów i ustalenia ich znaczeń, lecz przeciwnie – sprzyja percepcji niezależnej od myślowych analiz osaczających obraz siatką gotowych kategorii i pojęć. Wszelki akt kontemplacji jest poprzedzony swoistym zapomnieniem o sobie ze strony widza i wiąże się z jak najściślejszym przylgnięciem do obrazu, który może w ten sposób faktycznie wpłynąć na sposób percypowania

[13] J.F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, s. xxiv.
[14] Ch. Taylor, *A Secular Age*, Harvard University Press, Cambridge – London 2007, s. 534.

i myślenia o świecie. Susan Sontag w swoim eseju *Aesthetic of silence* rozróżnia dwa sposoby patrzenia: *looking* i *staring*. W tym zestawieniu czasownik *look* tłumaczy jako patrzenie aktywne oraz (przynajmniej po części) dobrowolne, ze zmienną intensywnością zaangażowania. Natomiast *stare* opisuje jako patrzenie bierne, które ma charakter przymusu, jest stałe, niemodulowane, nieruchome. Tradycyjna sztuka zachęca do *look*, podczas gdy sztuka ciszy wywołuje *stare*. Sztuka kontemplacji nie modeluje uwagi, ponieważ nigdy o nią w taki klasyczny sposób nie zabiegała. „A stare is perhaps as far from history, as close to eternity, as contemporary art can get"[15]. W przypadku dzieła Tarra, żeby dobrze wejść w tę sytuację odbiorczą, należy zrozumieć sposób życia bohaterów *Konia turyńskiego*. To oni swoim zapatrzeniem na świat uczą widza, jak patrzeć – czyli postrzegać coś jako realne. Jak refren powtarzają się ujęcia córki i ojca, którzy po wykonaniu każdej sekwencji codziennych czynności siadają naprzeciwko okna i długo, nieruchomo patrzą przez nie na świat, od którego kondycji są w pełni zależni. W ten sposób ukazany zostaje paradoks ludzkiej egzystencji: życie oznacza zarazem aktywność motywowaną instynktem przetrwania, jak i bierność akceptacji śmierci nieustannie obecnej jako potencjalność.

Kontemplacja to pojęcie wywodzące się z dyskursu religijnego i – najogólniej rzecz ujmując – jest określeniem na powszechną praktykę potrzebną do duchowego wzrostu. Tarr wykorzystuje tę proweniencję do budowania dystansu, a przez to wzmacniania przekazu swego dzieła. I tak, jak wskazują doświadczenia mistyczne przy poszukiwaniu religijnego Absolutu, tak i egzystencjalne (choć ateistyczne) poszukiwania Tarra musiały przejść przez poczucie pustki zastępujące odpowiedzi, żmudne i trudne studiowanie kategorii braku, cały z natury nieopisywalny dyskurs apofatyczny[16]. U podstaw jego programowej ignorancji prawdopodobnie nie znajdowała się chęć zdobycia wiedzy, lecz pragnienie transgraniczne: by przekroczyć za sprawą swojej metodycznej niewiedzy uwarunkowania wiedzy powszechnej, złudnej, przekłamanej. Tarr chce wyjść ciszą poza słowa, a wydłużonymi w czasie ujęciami poza migotliwość i mozaikowość klejonych ze sobą obrazów. Jego dążenie do eliminacji konkretnego przedmiotu i do zastępowania go obiektem intencjonalnym (nieistniejącym realnie, lecz percypowanym

[15] „Stare jest tak daleko od historii, jak jest blisko wieczności, jak tylko sztuka współczesna może być" (tłum. własne). S. Sontag, *Aesthetic of silence*, [w:] *Styles of Radical Will*, London 2002, s. 18.

[16] Tok rozumowania oparty na metodzie negacji, u którego podstaw leży założenie, że ujęcie danego zjawiska wykracza poza możliwości językowe (a czasem i rozumowe) człowieka.

w akcie mentalnym) sprawia, że tworzona przez niego sztuka staje się rodzajem antysztuki: milczenie w świecie zdradliwych słów jest wyraźnym protestem przeciwko jakości, którą mainstream zwykł określać mianem „sztuki".

W *Koniu turyńskim* położenie filmowych postaci jest ukazane jako niemożliwe do życia i jednocześnie w pełni przekonujące, bohaterowie tkwią w środku niemożliwego i dzięki temu ujawniają całą podstawową prawdę o sobie. Kamera z rodzajem masochistycznego upodobania kontempluje przestrzeń, stosując długie, wolne panoramy. Tarr staje się w ten sposób apologetą piękna brzydoty: tworzy niepozbawiony liryzmu, choć w pełni realistyczny obraz rozkładu, agonii świata.

Moralność nihilisty

Krytycy, którzy w czasie premiery *Melancholii* ganili film za jałowy nihilizm, podeszli co najmniej powierzchownie do jego filozoficznego przesłania. Lars von Trier poprzez swoje dzieło konfrontuje bowiem współczesność z nietzscheańską interpretacją nihilizmu, według której nihilizm wynika z głębokiego przeżycia „śmierci Boga". Na poziomie filozoficznym „śmierć Boga" nie jest prostym odrzuceniem wiary w istnienie istoty pozaziemskiej lub transcendentnej, lecz wiąże się z załamaniem jakiegokolwiek znaczenia, które można by trwale przypisać zjawiskom w świecie. Mark Cauchi jako orędownik takiej interpretacji *Melancholii* zwraca uwagę na misyjną funkcję filmu: uznając, że w naszej (tzn. europejskiej) ponowoczesnej erze późnego kapitalizmu śmierć Boga jest tak zinternalizowana, że przestaje społecznie oddziaływać, von Trier pragnie sprawić, aby to wydarzenie stało się znów widoczne i odczuwalne.

Katastrofa, jaka ma miejsce w finale filmu, pozwala ponownie odczuć konsekwencje sekularnego podejścia do świata, w którym religijność została sprowadzona do zabobonu, a kult atrybutów świeckości szczelnie zalepił „pustkę po Bogu". W sekwencji scen ostatniej części filmu bezradna wobec nadchodzącej katastrofy Claire, dotychczas doskonale zorganizowana i zapobiegawcza, zaczyna zachowywać się chaotycznie i histerycznie, popadając w skrajności: opętana przerażeniem rusza w szaloną ucieczkę, by po chwili jednak zdecydować się na hedonistyczne oddanie się małym przyjemnościom. Co ważne, okazuje się, że również wyrafinowane formy sztuki, takie jak muzyka klasyczna, nie są wystarczającą formą odpowiedzi na wyzwanie nadchodzącej

śmierci. Poprzez sytuację Claire, z którą jako widzowie empatyzujemy, została zainscenizowana śmierć Boga – nie tylko chrześcijańskiego, ale w szerszym sensie: jako transcendencji, która oferuje alternatywne formy istnienia – i śmierć ta stała się ponownie źródłem autentycznego, egzystencjalnego przeżycia i krytycznej refleksji.

Co więcej, koniec świata w filmie następuje w dwóch wymiarach: mikro i makro, a relacja między nimi jest źródłem kolejnego pola do interpretacji. Z globalnym kataklizmem ściśle koresponduje intymna apokalipsa Justine, która szczególnie odczuwa destrukcyjny wpływ melancholii jako choroby psychicznej odbierającej jej zdolność do „normalnego" życia, czyli życia zgodnego z obowiązującym zestawem norm. Ta korelacja prowokuje dwie supozycje: że niedola melancholii może zniszczyć świat lub widmo śmierci (bez ratunku w postaci duchowej konsolacji) może wywołać melancholię.

Mimo obecnej w filmie postmodernistycznej gry (opartej na ironii i intertekstualności[17]), *Melancholia* przejawia również romantyczną tęsknotę za pewnymi wartościami. To, co nie ulega podważeniu i ośmieszeniu, to troska w stosunku do drugiego człowieka: odpowiedź na wyzwania, jakie przed nami stawia jego bliska obecność. Widzimy tę wartość w scenach, w których Claire (Charlotte Gainsbourg) otacza chorą siostrę czułą opieką, a także w finale filmu, gdy role się odwracają i to dostrojona do Melancholii Justine troszczy się o Claire i Leo (Cameron Spurr). Czy zatem transcendentalna wartość odpowiedzialności za drugiego człowieka jest w stanie zbawić świat, czy też jest równie nietrwała co tipi z patyków? Trier pozostawia odpowiedź widzowi.

Tak przeprowadzona interpretacja nie wyczerpuje jednak wywrotowej mocy finału filmu. Bo choć w ostatniej scenie bezdyskusyjnie ma miejsce katastrofa dla ludzi i dla świata w obecnym stanie – czy nie może być ona zarazem szansą na nowy początek? Powołując się raz jeszcze na Nietzschego, zauważmy, że postawy dwóch sióstr wyrastają z dwóch odmiennych żywiołów: apollińskiego w wypadku Claire i dionizyjskiego, jeśli chodzi o Justine[18]. Rzeczywistość zobrazowana

[17] W ironiczny sposób zostają ukazane m.in. sceny przyjęcia weselnego, podczas którego pogłębia się depresja Justine. Następnie, zważywszy na fakt, że od pierwszych scen widz doskonale wie, że dojdzie do kataklizmu, ironiczny charakter mają również zapewnienia Johna (reprezentującego perspektywę naukową), że Melancholia bezkolizyjnie minie Ziemię. Postmodernistyczna z ducha jest także chętnie stosowana przez von Triera (nie tylko w *Melancholii*) intertekstualność: ukazywane w świecie przedstawionym klasyczne dzieła malarskie czy obecne w ścieżce dźwiękowej arcydzieła muzyczne służą konstruowaniu kolejnych poziomów znaczeniowych filmu.

[18] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, Kraków 1994, s. 33.

w *Melancholii* dowodzi, iż nowoczesne społeczeństwo tak w sztuce, jak i w innych dziedzinach życia opowiedziało się za uporządkowanym światem z ducha apollińskim – dążącym do doskonałości, której upatruje w harmonii, spokoju wewnętrznym i wolności od ludzkich namiętności. Melancholia, która trawi Justine, jest z ducha dionizyjska. Tak jak żywioł Apollina wprawiał odbiorców w „stan snu", tak żywioł pochodzący od boga Dionizosa wprawia ludzi w „stan upojenia" (oba określenia Nietzschego). W odrealnionych nocnych scenach kontaktu Justine z planetą Melancholią reżyser ukazuje, jak człowiek poprzez odmienne stany psychiczne składa hołd swojej wewnętrznej naturze, która jest jednocześnie zwierzęca i boska. I tak jak w przypadku ekstatycznej sztuki Dionizosa jest to doświadczenie wyzwolenia, które nosi również ślady autodestrukcji.

Wnioski

Pojęcie kina postsekularnego jest dość elastyczne. Kluczowe w definiowaniu owego terminu jest zwrócenie uwagi na to, że ujmuje on twórczość filmowców, którzy znoszą ścisłe granice, często arbitralnie ustalane między wiarą a niewiarą. Przestrzeń postsekularna pozostaje bowiem zawsze negocjowalna i otwarta.

Koń turyński i *Melancholia* to filmy, które na swój unikatowy sposób wywołują owo postsekularne doświadczenie otwartej przestrzeni. Filmy te prowokacyjnie rzucają wyzwanie – na poziomie estetycznym, poznawczym, przeżyciowym i filozoficznym – wielu uproszczonym dychotomiom, które obecnie dominują nie tylko w kulturze popularnej, ale także w świecie idei. Béla Tarr i Lars von Trier z jednej strony unikają magicznego myślenia, które charakteryzuje wiele współczesnych postaw religijnych, z drugiej zaś bezkrytycznego ateizmu, który proklamuje kult rozumu i świecką wizję świata. Zamiast tego odznaczają się ostrą świadomością kruchości własnych intuicji, czyli tego, co Taylor trafnie nazywa „przeczuciami". Ta świadomość umożliwia eksplorację granic ludzkiej egzystencji – obszaru permanentnych starć między znoszącymi się poglądami, przestrzeni negocjacji, miejsca, z którego są zadawane kluczowe pytania bez szansy na łatwą odpowiedź.

Bibliografia

Literatura podmiotu:

Koń turyński [A Torinói ló], reż. Béla Tarr, prod. Francja, Niemcy, Szwajcaria, Węgry, 2011, DVD.

Melancholia [Melancholia], reż. Lars von Trier, prod. Dania, Francja, Niemcy, Szwecja, 2011, DVD.

Literatura przedmiotu:

Bergson H., *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki, Zielona Sowa, Kraków 2004.

Bloodsworth-Lugo M.K., Lugo-Lugo C.R., *Projecting 9/11: Race, Gender, and Citizenship in Recent Hollywood Films*, Rowman and Littlefield, Latham 2015.

Caruana J., Cauchi M., *What is Postsecular Cinema?*, [w:] *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, red. J. Caruana, M. Cauchi, New York 2018, s. 1-26.

Cauchi M., *The Death of God and the Genesis of Worldhood in von Trier's Melancholia*, [w:] *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, red. J. Caruana, M. Cauchi, New York 2018, s. 105–128.

Habermas J., *What is Meant by 'Post-secular Society'? A Discussion on Islam in Europe*, [w:] *In Europe a Faltering Project*, Polity Press, Cambrige 2009, s. 77–88.

Habermas J., *Religion in the Public Sphere*, „European Journal of Philosophy" 2006, nr 14, s. 1–25.

Hamonic W. G., *Global Catastrophe in Motion Pictures as Meaning and Message: The Functions of Apocalyptic Cinema in American Film*, „Journal of Religion & Film" 2017, nr 21. [Online]. Protokół dostępu: https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1563&context=jrf [15 kwietnia 2020].

Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, Inter Esse, Kraków 1994.

Lyotard J.F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

Taylor C., *Afterword: Apologia pro Libro suo*, [w:] *Varieties of Secularism in a Secular Age*, red. M. Warner, Harvard University Press, Cambridge 2010, s. 300–323.

Taylor C., *A Secular Age*, Harvard University Press, Cambridge – London 2007, s. 534.

S. Sontag, *Aesthetic of silence*, [w:] *Styles of Radical Will*, London 2002, s. 18.

Secularization, [w:] *The Concise Dictionary of World Religions*, red. J. Bowker, Oxford University Press, Oxford – New York 2000 (epub).

Walsh R., *The Horror, The Horror: What Kind of (Horror) Movie is the Apocalypse?*, „The Journal of Religion and Popular Culture" 2010, nr 22(3), s. 1. [Online]. Protokół dostępu: https://www.utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/jrpc.22.3.001 [15 kwietnia 2020].

Abstract

The article addresses the issue of experience in relation to post-secular discourse. The phenomenon is presented in the example of an analysis of two European films: Lars von Trier's *The Melancholy* and Béla Tarr's *The Turin Horse*, as two visions of the what happened during the apocalypse. The border experience caused by these works is subject to further interpretations using three possible perspectives: religious, secular, and post-secular. Considering the essence of both films in this way proves that in the case of postmodern films about religious themes, a postsecular key should be used, which alone corresponds to the postmodern concept of faith encoded in the films.

Keywords: post-secularism, existential experience, apocalypse, European cinema, Béla Tarr, Lars von Trier