



Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

ks. Marek Lis

Uniwersytet Opolski

FILM I PRZEMIJANIE

PRZEMIJAJĄCE MEDIUM

Poza filmem nie istnieje żadne inne medium, w którego naturę tak bezwzględnie byłoby wpisane przemijanie. Pokryte pismem klinowym czy hieroglifami gliniane tabliczki i kamień — Kodeks Hammurabiego i egipskie obeliski — mogą trwać przez tysiące lat. Zadrukowana karta pozornie nietrwałego papieru — jak w ekspozycjach w mogunckim Muzeum Gutenberga pierwszych egzemplarzach Biblii — przez setki lat może nieść wiedzę i przekazywać nie tylko estetyczne wzruszenia. Sygnał radiowy, wysyłany w eter przez Marconiego i jego kontynuatorów, wypełnia elektromagnetycznymi częstotliwościami niosącymi zmieniające się treści nie tylko nasz glob, ale i otaczający go kosmos, z prędkością światła pokonując nieskończone przestrzenie (co stało się punktem wyjścia dla *Kontaktu* Roberta Zemeckisa, 1997, gdzie fala radiowa oddalająca się od Ziemi niesie i uwiecznia pamięć transmitowanych wydarzeń).

Podobnie jak nie jest możliwe unieruchomienie dźwięku żywego słowa (wstrzymany staje się ciszą!)¹, tak nie da się unieruchomić obrazu filmowego. Projekcja zatrzymana przestaje być filmem, staje się jedynie kadrem filmowym, obrazem należącym już do innego medium — fotografii, która z kolei jest próbą „zatrzymania, zabalsamowania powłoki świata w jego świetlnej formie”². Film to niepowstrzymany ruch, ciągła zmiana, lecz zmierzająca do nieuchronnego końca. I cho-

¹ O psychodynamice oralności — mówionego słowa pisze W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 56.

² A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Historia kina. Tom I. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 45.

ciaż we współczesnym kinie rzadkością jest końcowa plansza z napisem „Koniec/ The End/Fine”, to przecież widz decydujący się na udział w seansie wie, ile czasu potrwa projekcja. Inaczej — kiedy nastąpi jej koniec, kiedy filmowe obrazy i dźwięki przeminą, pozostaną jedynie w pamięci widowni przed ekranem przestającym odbijać świetlny strumień pozornie ruchomych obrazów.

Kamera zdaje się utrwać minione wydarzenia, „wskrzesza czas” naszej przeszłości³, lecz przemijanie należy do natury filmu: upływ czasu podczas projekcji odsyła w przeszłość kadry, ujęcia, sekwencje, sceny. Mając bezpośredni dostęp do nośnika — celuloidowej taśmy, nagrania na płycie lub cyfrowego pliku, widz może wielokrotnie wracać do filmu, ale — jak przekonywał Kieślowski — będzie to za każdym razem kolejne, nowe obejrzenie dzieła, różniące się kontekstem, sytuacją, miejscem: za każdym razem jest to „inny film. [...] A każdy seans — mimo że powtarzany (to jest ta sama taśma) — niepowtarzalny”⁴. Każde poprzednie obejrzenie filmu należy zatem nieodwołalnie do przeszłości. *Panta rhei*.

Celuloidowa taśma z każdą projekcją nabiera śladów zużycia: pojawiają się rysy, taśma pęka. Kolory stają się coraz bardziej wyblakłe: czarno-biały *Andriej Rublow* (1966) w zamierzeniu Andrieja Tarkowskiego kończył się barwną sekwencją ikon namalowanych przez rosyjskiego mnicha, dziś jednak świadomy tego widz w finale filmu może co najwyżej życzliwie domyślać się kolorów. Nie lepiej jest z nowszymi nośnikami — zmieniające się technologie unieważniają poprzednie. Dawno poznikały domowe projektory 8 mm. Co się stało z nagrywanymi na kasetach beta czy VHS domowymi kolekcjami filmów, gdy magnetowidy ustąpiły optycznym i cyfrowym nośnikom? Kto dzisiaj pamięta o 30-centymetrowych optycznych płytach LaserDisc, wprowadzanych na rynek w latach 70. XX wieku, które zdawały się gwarantować zapisanym filmom trwałość mimo wielokrotnego odtwarzania i upływu czasu? Do przeszłości zaczynają odchodzić rewolucyjne, jak się wydawało przed zaledwie 15 laty, płyty DVD, producenci systemów audiowizualnych i komputerów osobistych, coraz częściej pozbawionych czytników płyt, stawiają obecnie na treści przechowywane na serwerach, dostępne w sieciowym streamingu. Mimo powszechnej i łatwej dostępności filmów⁵, ryzyko ich przemijania jest wielkie jak nigdy dotąd.

Film jest medium znacznie bardziej nietrwałym od poprzednich: świadczą o tym zarówno zmagania specjalistów o uratowanie celuloidowych taśm sprzed lat, zagrożonych zniszczeniem, jak i coraz dłuższa lista nieobecności filmów, które niegdyś zostały zrealizowane, trafiły do dystrybucji, były oglądane. Złe warunki przechowywania, wojny, pożary, ale i surowe normy narzucane przez producentów

³ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 84.

⁴ K. Kieślowski, *O sobie*, oprac. D. Stok, Kraków 1999, s. 120.

⁵ Katalog internetowego sklepu empik.com w lutym 2013 r. zawierał ponad 6 tysięcy filmów na DVD i ponad tysiąc na płytach Blu-ray.

i dystrybutorów niszczą nietrwały nośnik. *Hugo i jego wynalazek* (reż. Martin Scorsese, 2011), przywołujący postać jednego z ojców kina, Georges'a Mélièsa, ukazuje dramat odchodzenia w niepamięć filmów — zapominanych, lekceważonych przez publiczność, niszczonech przez samego twórcę. W przeciwieństwie do książki, której rozproszone egzemplarze znajdują się w publicznych i domowych bibliotekach — i poza wyjątkowymi sytuacjami fizycznie nie znikają — nawet najbardziej popularne filmy, oglądane przez miliony ludzi, po upływie licencji wycofywane są z eksploatacji i, jeśli producent nie zdecyduje się na transmisję telewizyjną czy wydanie na nośnikach cyfrowych, pozostaje z nich co najwyżej kopia przechowywana w FilMOTECE Narodowej oraz omówienia, recenzje i analizy, przypominające w pewnym sensie pisane zawczasu nekrologi: teksty o filmach, których już nie ma.

PRZEMIJANIE W FILMACH

Widzowie często sprowadzają film do jednego wymiaru: narracji. „O czym jest ten film?” — bardzo często właśnie o przemijaniu. O nietrwałości świata i międzyludzkich więzi, odchodzeniu, śmierci, braku zgody na to, że następuje koniec. O końcu wszystkiego, całego istniejącego świata.

Pytanie o przemijanie może postawić dziecko, takie jak Paweł swojemu ojcu w *Dekalogu I* (1988) Krzysztofa Kieślowskiego:

- Dlaczego ludzie umierają?
- Różnie. Na serce, na raka. W wypadkach, ze starości.
- Mi chodzi o to, co to jest śmierć?
- Śmierć? Serce przestaje pompować krew, krew nie dociera do mózgu, wszystko zatrzymuje się, staje. Koniec.
- A co zostaje?
- Zostaje to, co człowiek zrobił. Pamięć o tym, o nim⁶.

Krzysztof nie odpowiedział synowi na następne pytanie — o duszę; wróciło ono w późniejszej rozmowie z ciotką Ireną, gdy jej odpowiedzią stał się gest przytulenia: Bóg — ten, którego naturą jest BYĆ, jest w miłości. Obojgu, Krzysztofovi i Irenie, przyjdzie zmierzyć się z przemijaniem nagłym i niespodziewanym — utonięciem Pawła. Krzysztof w wyrazie buntu po śmierci chłopca wyrzuci ołtarz, stawiając milczący wyrzut Bogu, którego odpowiedź można dostrzec w kropkach świecy — łzach na policzkach wizerunku Jasnogórskiej ikony. Strach przed przemijaniem pojawiał się w twórczości Kieślowskiego już wcześniej, co wyraża choćby krzyk dobiegający z pokazywanego w zbliżeniu gardła Witka w początkowej sekwencji *Przypadku* (1981) — „Nieeeeeee!”⁷, a swoje dopełnienie znalazł w finałowej scenie ostatniego filmu, *Trzy kolory. Czerwony* (1994): z katastrofy promu,

⁶ Cytat za ścieżką dźwiękową filmu.

niemal jak w arce Noego, ocaleją tylko pary bohaterów trzech części trylogii oraz nieznaną dotąd steward⁷.

Reżyserem często wracającym do przemijania — rozważanego jednak nie w kategoriach melodramatycznych czy nostalgii, lecz z pozycji egzystencjalizmu — jest Krzysztof Zanussi. Jego dorobek zasługuje na monograficzne ujęcie obecności tematu przemijania lub śmierci, przewijającego się przez kilkadziesiąt filmów, od dyplomowej *Śmierci prowincjała* (1965) aż po *Rewizytę* (2009). U Zanussiego młodość styka się z przemijaniem, często wyrażając swój sprzeciw: bezimienny student w *Śmierci prowincjała* staje nie tylko wobec nieznannej sobie rzeczywistości klasztoru, ale także odchodzenia starego mnicha; przemijanie — nagła śmierć profesora w *Hipotezie* (1972) jest przejawem okrutnej niesprawiedliwości, która zatrzyma postęp nauki i ludzkości na długie lata⁸; Franciszek Retman w *Iluminacji* (1972) i Tomasz Piątek w *Spirali* (1978), Witek z *Constansu* (1980), doktor Tomasz Berg w filmie *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000) czy oligarcha w *Sercu na dłoni* (2008) nie są w stanie zaakceptować nieuleczalnej choroby i śmierci — zbliżającej się własnej czy osób najbliższych. *Spirala* zresztą podpowiada w wizyjnym zakończeniu perspektywę przekroczenia bariery śmierci: Tomasz — po swoim samobójstwie — odchodzi w góry. Niezgoda Wiktora na odejście żony rozbrzmiewa w scenie otwierającej film *Persona non grata* (2005) — w jego finale pogodzeni małżonkowie, już po śmierci, siadają razem na nadmorskich skałach. Podobne rozwiązanie zastosował Kieślowski w *Bez końca* (1984), gdzie Urszula w bardzo zwyczajnych zaświetach odchodzi z mężem, za którym tęsknota nie pozwalała jej żyć. Mimo przemijania trwają — choć w innej rzeczywistości. Nie obraz, niemożliwy do przyjęcia dla wyznawców islamu, lecz symbol światła, sygnalizującego umieranie jako spotkanie z Bogiem, wykorzystał Majid Majidi w *Kolorach rajy* (1999): żal żywych łagodzi perspektywa wieczności.

Na śmierć można bezskutecznie czekać, gdy życie mimo upływu czasu nie dobiega końca — jak w przypadku Paula Edgecomba, strażnika z *Zielonej mili* Franka Darabonta (1998) czy mnicha Anatolija z *Wyspy* Pawła Łungina (2006): prawo przemijania zostaje nienaturalnie zawieszane wobec tych, którzy dopuścili się najcięższych win wobec niewinnych. Anatolij, zawieszony między śmiercią, której umknął, a życiem, które płynie jakby obok niego, będzie mógł dojść dopiero do kresu swych dni, gdy zabójstwo — choć niedokonane, lecz popełnione (strzelił do swojego dowódcy) — zostanie mu wybaczone przez dawnego dowódcę, który ostatecznie nie zginął z powodu wojennego tchórzostwa Anatolija. *Dyrygent*

⁷ M. Haltof, *Śmierć, żaloba i pamięć w filmach Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino Kieślowskiego. Kino po Kieślowskim*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2006, s. 64. Autor podkreśla, że „wielu bohaterów [Kieślowskiego] żyje z doświadczeniem śmierci swoich najbliższych”.

⁸ Podobny motyw został rozwinięty znacznie później przez Alejandro Amenábara w *Agorze* (2009): do naukowych wniosków Hypatii z Aleksandrii, zamordowanej przez chrześcijan, astronomowie dojdą dopiero kilkanaście wieków później.

(2012) Łungina to wielowątkowa opowieść, w której między Moskwą a Jerozolimą przeplata się wątek muzycznej i ewangelicznej Pasji Chrystusa — opowieści *par excellence* o przemijaniu, zamachu terrorystycznym, którego przygotowanie ukazywane jest jak perwersyjna Pasja *à rebours*, rozpadzie małżeńskiej miłości i więzi, wreszcie śmierci syna tytułowego bohatera, bezradnego wobec traumatycznego wydarzenia, gdyż dotąd nigdy jeszcze nie był na żadnym pogrzebie! Przemijanie jest tu nieuchronne: akceptowane, gdy odnosi się do ewangelicznej przeszłości w dyrygowanej w Jerozolimie Pasji, wytęsknione przez palestyńskich zamachowców, niedopuszczane do świadomości przez dyrygenta. Wielopłaszczyznowość przemijania rozwija Andrzej Wajda w *Tataraku* (2009): opowieść o śmierci męża Krystyny Jandy to przetworzone osobiste świadectwo aktorki, uzupełnione o warstwę ekrani-zowanych literackich utworów Máraia i Iwaszkiewicza.

Biblijna Księga Koheleta, spisana około III wieku przed Chrystusem, w nieuchronnym przemijaniu człowieka, jego starości widzi stopniowy rozpad świata — ale i odnalezienie ostatecznego celu istnienia:

Bo zdążyć będzie człowiek do swego wiecznego domu i kręcić się już będą po ulicy płaczki; zanim się przerwie srebrny sznur i sflucze się czara złota, i dzban się rozbije u źródła, i w studnię kołowrót złamany wpadnie; i wróci się proch do ziemi, tak jak nią był, a duch powróci do Boga, który go dał. Marność nad marnościami — powiada Kohelet — wszystko marność (Koh 12,4–8).

Poetyckie metafory wyrażają w starotestamentowej księdze stopniowy rozpad własnego mikrokosmosu, z którego człowiek świadomie zdaje sobie sprawę; tak też relacjonuje ordynatorowi wracający do zdrowia i życia Andrzej w *Dekalogu II* Kieślowskiego (1988):

— Wracam... stamtąd?
 — Tak...
 — Wie pan, wydawało mi się, że świat się rozpada. Wszystko brzydło, pokraczało, jakby umyślnie ktoś... żeby nie było mi żal. A teraz...⁹

Znacznie bardziej pesymistycznie brzmią słowa wypowiedziane przez Wyrocznię w ostatniej części trylogii *Matrix. Rewolucje* (reż. Andy Wachowski, Larry Wachowski, 2003): „Wszystko, co ma początek, ma koniec. Widzę nadchodzący koniec. Widzę rozszerzającą się ciemność. Widzę śmierć”¹⁰.

Może należałoby tu przypomnieć słowa Jana Pawła II, zapisane w ostatnim jego poetyckim utworze:

[Człowiek] Był samotny z tym swoim zdumieniem
 pośród istot, które się nie zdumiewały
 — wystarczyło im istnieć i przemijać.

⁹ Cytat za ścieżką dźwiękową filmu.

¹⁰ „Everything that has a beginning has an end. I see the end coming, I see the darkness spreading. I see death”.

Człowiek przemijał wraz z nimi
 na fali zdumień.
 Zdumiewając się, wciąż się wyłaniał
 z tej fali, która go unosiła,
 jakby mówiąc wszystkiemu wokoło:
 „zatrzymaj się! — masz we mnie przystań”
 „we mnie jest miejsce spotkania
 z Przedwiecznym Słowem” —
 „zatrzymaj się, to przemijanie ma sens”¹¹

Świadomość przemijania — i odkrycie jego sensu — odróżnia człowieka od pozostałych istot żywych. Na swoje odejście dziadek przygotowuje Joshuę w filmie *Dziadek i ja* (reż. M. Night Shyamalan, 1998), z bliskości spersonifikowanej śmierci zdaje sobie sprawę William Parrish w *Joe Black* (reż. Martin Brest, 1998), o zbliżającym się kresie swego życia wie chłopiec w filmie *Oskar i Pani Róża* (reż. Eric-Emmanuel Schmitt, 2009), przygotowuje swój koniec starsza pani z *Pora umierać* (reż. Dorota Kędzierzawska, 2007), dorobek swojego życia powierzając dzieciom, którym będzie on bardziej potrzebny niż wyrachowanej rodzinie. W pasyjnym dramacie *Jezus z Montrealu* (reż. Denys Arcand, 1989) nie ma co prawda zmartwychwstania, unieważniającego przemijanie Chrystusa w Ewangelii oraz niemal wszystkich jej ekranizacjach, lecz przemijające życie jednego człowieka może przedłużyć życie innych: transplantacja organów pobranych z ciała Daniela — tytułowego Jezusa przywraca innym wzrok, odnawia serce. W pełni świadomie zmierza do samoofiarowania — by w jakiś sposób zadośćuczynić tragedii, wypadkowi samochodowemu ze śmiertelnymi ofiarami — grany przez Willa Smitha Ben, którego organy, przeszczepione po zaplanowanym precyzyjnie samobójstwie w *Siedmiu duszach* (reż. Gabriele Muccino, 2008) mają służyć wybranym przez niego osobom. Skrajnie inny, egotyczny i nihilistyczny — jako wyraz „negacji istnienia, sensu i wartości”¹², jest kronikarski, paradokumentalny zapis głodzącego się na śmierć bohatera filmu *Odgłosy robaków — zapiski mumii* (reż. Peter Liechti, 2009): zmęczenie życiem prowadzi do jego systematycznego odrzucenia jako stanu pozbawionego sensu. Zawiedziony życiem, pozbawiony miłości i skrzypiec wycofuje się Nasser-Ali z *Kurczaka ze śliwkami* (reż. Marjane Satrapi, 2011), widząc w swoim odejściu jedyne rozwiązanie: nie wie, że ktoś jednak uroni łzę na jego pogrzebie. Do destrukcji całego świata ma zmierzać idea dekonstrukcji (są tu echa filozofii Derridy), którą chce sponsorować w zapisie testamentalnym Prezes z *Serca na dłoni* Zanussiego (2008)¹³.

¹¹ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, Kraków 2003.

¹² J. Wasiewicz, *Nihilizm — w labiryncie znaczeń*, [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Warszawa 2012, s. 33.

¹³ Tak odczytuje tę postawę M. Marczak, *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011, s. 467.

Przemijają ludzie, więzi i relacje, przeminać może cały świat: nie tylko w katastroficznych, apokaliptycznych wizjach *Dnia zagłady* (reż. Mimi Leder, 1998), *Zapowiedzi* (reż. John Koestler, 2009) czy *2012* (reż. Roland Emmerich, 2009), lecz także w bardziej intymnych perspektywach filmów najnowszych — na poły katastroficznej *Melancholii* (reż. Lars von Trier, 2011), której bohaterkę wyzwala z zabójczej depresji zderzenie planet, melodramatycznej *Ostatniej miłości na Ziemi* (reż. David Mackenzie, 2011), gdzie ludzie pozbawiani są nie życia, lecz możliwości komunikacji przez stopniową utratę zmysłów, czy nawiązującym do nihilistycznych koncepcji Fryderyka Nietzschego *Koni turyńskim* (reż. Béla Tarr, 2011), w którym pozostaje tylko cisza i ciemność: emblematy nicości, a może cofnięcie się przed punkt wyjściowy biblijnej Księgi Rodzaju, zanim „na początku Bóg stworzył...” (Rdz 1,1). Wybuch I wojny światowej niszczy bezpieczny, uporządkowany świat żydowskiej kultury i wierzeń w *Austerii* (reż. Jerzy Kawalerowicz, 1983), z ziemią zrównuje go następna światowa wojna w *Liście Schindlera* (reż. Steven Spielberg, 1993), *Pociągu życia* (reż. Radu Mihaileanu, 1998) czy *Pianiście* (reż. Roman Polański, 2002).

Czy można pogodzić się ze świadomością przemijania (jak w wielkiej *Tokijskiej opowieści* Yasujirô Ozu, 1953), nie reagować próbą ucieczki przed śmiercią, ratowania życia za wszelką cenę, jak w dramatach opowiadających o tragedii rwan-dyjskiej rzezi podczas wojny domowej w 1994 roku? Ze strachu przed śmiercią porzuca swoich podopiecznych i przyjaciół młody nauczyciel w *Shooting Dogs* (reż. Michael Caton-Jones, 2005), nie jest w stanie znieść życia uratowana pośród ludobójstwa i ukrywająca się wciąż Jacqueline, czująca się winną wobec zabitych, że ona żyje, a oni, nie w filmie *Le jour où Dieu est parti en voyage* (reż. Philippe Van Leeuw, 2009). A przecież konieczność odejścia, końca można zaakceptować, wiedząc nawet, że jest ona wyrazem niezasłużonego okrucieństwa i skrajnej niesprawiedliwości: tytułowy *Korczak* (reż. Andrzej Wajda, 1990) chroni godność i bezpieczeństwo dzieci z warszawskiego sierocińca aż do końca, gdy pod zielonym sztandarem z getta ruszają do pociągu, mającego ich wywieźć do obozu zagłady. Joanna Preizner wskazuje, że dla Żydów, odrzucających męczeństwo jako niepotrzebną demonstrację, „do przyjęcia jest jednak podjęcie dobrowolnej decyzji o śmierci pod warunkiem, że jest ona jakąś formą uczestnictwa w życiu społecznym, że podtrzymuje istniejące w tym społeczeństwie więzi, i że je chroni”¹⁴. Finałowa scena, w której wagon z dziećmi odłącza się od składu i zatrzymuje pośród pól, próbuje wprowadzić odrobinę nadziei i marzeń w przesłanie filmu rekonstruującego dramatyczne historyczne wydarzenia: śmierć nie jest końcem, Korczaka i jego podopiecznych przemijanie nie dotknęło. Ale przecież o zatrzymanie przemijania można skutecznie walczyć: *Przypadek Harolda Cricka* (reż. Marc Forster, 2006)

¹⁴ J. Preizner, *Żydowski Święty — „Korczak” Andrzeja Wajdy*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007, s. 94.

to walka tytułowego bohatera o to, by tworząca jego postać pisarka porzuciła plan uśmiercenia go w finale powstającej książki.

Poruszająco i z niecodziennej perspektywy mówi o przemijaniu film *Pożegnania* (reż. Yôjirô Takita, 2008) — czy pracownik firmy pogrzebowej, profesjonalista przemijania, był wcześniej postacią pierszoplanową? W japońskim filmie, odkrywającym w pogrzebowych ceremoniałach mnogość tradycji kulturowych i religijnych, pożegnanie z osobą zmarłą staje się dla bliskich okazją do dopowiedzenia tego, na co zabrakło w życiu czasu, a może niejednokrotnie odwagi. Bohater filmu, Daigo Kobayashi, naznaczony jest również przemijaniem niedopełnionym: pamięć o ojcu, który dawno porzucił żonę i dziecko, jest coraz bardziej mglista, lecz jej niespodziewanym materialnym symbolem staje się kamień, znaleziony przez syna w zaciśniętej dłoni martwego już ojca, któremu odda ostatnią przysługę. W momencie ostatecznego rozstania wróci pamięć miłości, zaufania, szczęśliwych chwil sprzed lat, unieważniająca w pewien sposób przemijanie.

„Niebo i ziemia przemiją, ale moje słowa nie przemiją” (Mk 13,31): filmową ilustracją słów Jezusa, rzucającego wyzwanie przemijaniu, może być *Księga ocalenia* (reż. Albert Hughes, Allen Hughes, 2010), gdzie — na wzór *Fahrenheit 451* (reż. François Truffaut, 1966) — gwarantem zapowiedzianego w Ewangelii nieprzemijania okazuje się w postapokaliptycznym świecie ludzka pamięć, precyzyjnie podtrzymująca i przekazująca dalej brzmienie słów zapisanych w systematycznie niszczonej książkach. Pamięć jednak również przemija: choroba pustoszy słowa, myśli i wspomnienia *Iris* (reż. Richard Eyre, 2001), czasem można wprost pragnąć zapomnienia, sięgając po metody wymazywania pamięci, by uniknąć bólu rozpadu miłości, jak w *Zakochanym bez pamięci* (reż. Michel Gondry, 2004).

A jeśli koniec da się odwrócić? Może nie ma przemijania, a tylko nieustanne fale pulsującego Wszechświata, rozszerzającego się od Wielkich Prawybuchów aż po kolejne implozje? Taką przecież wizję proponuje *Mr. Nobody* (reż. Jaco van Dormael, 2009): gdy rozszerzający się kosmos zatrzyma się, czas zacznie płynąć w przeciwną stronę, wróci to wszystko, co już było, ale od końca, skutek wyprzedzi przyczynę, co zadziwiło Alicję w *Po drugiej stronie lustra* Carrolla Lewisa. Czas może płynąć równolegle — to co minione dzieje się obok tego co terażniejsze w *Częstotliwości* (reż. Gregory Hoblit, 2000), odkrycie przejścia między przeszłością a dniem dzisiejszym pozwala na zapobieżenie nieszczęściom, śmierci, przemijaniu; tempo przemijania w równoległych światach może być inne — doświadczają tego siostry i bracia Pevensie w *Opowieściach z Narnii. Lew, Czarownica i stara szafa* (reż. Andrew Adamson, 2005). Albo jeszcze inaczej — można przywrócić czas już miniony, jak w *Dniu świstaka* (reż. Harold Ramis, 1993), gdzie przemijanie przestaje istnieć, bo kolejny poranek rozpoczyna ten sam dzień, ze świadomością błędów już raz tego dnia popełnionych. Istnieje tu czas jako cykliczny zamiast linearnego: nie inaczej, choć w skali nie dobowej, lecz mierzzonej

długością życia, odbywają się reinkarnacyjne powroty w *Między piekłem a niebem* (reż. Vincent Ward, 1998), gdzie sprzeciw wobec przemijania, będący echem starożytnego mitu o Orfeuszu zstępującym do krainy zmarłych, by wyprowadzić z niej ukochaną Eurydykę, splata się z dantejską — zasadniczo chrześcijańską — wizją zaświatów i orientalną wiarą w inkarnację. Czas linearny, lecz o przeciwnych wektorach, zapowiada koniec będący paradoksalnie początkiem w *Ciekawym przypadku Benjamina Buttona* (reż. David Fincher, 2008): czy starzec, który po latach życia umrze jako niemowlę, przemija? Paradoksalnie wraca przecież do początku istnienia.

Przemijanie może okazać się niemożliwe, choć nie dla człowieka — za śmiertelnością, będącą dowodem człowieczeństwa, tęskni android Andrew Martin, tytułowy *Człowiek przyszłości* (reż. Chris Columbus, 1999); w *A.I. Sztuczna inteligencja* (reż. Steven Spielberg, 2001) bezwzględnie przemija czas i świat po Einsteinowsku złączony w jedno dla wszystkich oprócz Davida, chłopca-roboty: mimo wygaśnięcia cywilizacji ludzi, David wciąż czeka, wpatrując się przez tysiące lat w wizerunek wziętej wprost z Collodiego wróżki, na mamę, miłość, uczucie. Tęsknota nie przemija.

* * *

Na przemijanie jako temat filmowy spoglądać można z różnych perspektyw: opisując twórczość reżyserów, którzy z przemijalnością ludzkiego świata zmagali się w kolejnych filmach (obok cytowanych Kieślowskiego i Zanussiego należałoby wspomnieć Ingmara Bergmana i jego pesymizm), identyfikując wspólne tematyczne obszary — przemijalności człowieka jako jednostki, obumierania uczuć, przemijania mikro- i makrokosmosów, analizując filmy jako audiowizualne traktaty filozoficzne czy teologiczne, rozwijające różne nurty myśli i religii. W filmowych opowieściach nad przykładami stoickiego zaakceptowania kondycji człowieka, z natury przemijającego czy wskazywania obecnej w wielkich religiach nadziei związanej z nieprzemijalnością życia (choć jego cielesna forma jest przemijająca) albo skrajnego nihilistycznego pesymizmu z drugiej strony zdaje się dominować „zagadywanie strachu” przed chorobą i śmiercią¹⁵ i oderwane od realistycznych podstaw marzenia (także turpistyczne w horrorach), w popularny sposób przetwarzające i osławiające Horacjańskie *non omnis moriar*. Kino — medium iluzji — czyni iluzję swoją treścią, gdy obiecuje nieprzemijalność, powierzając ją tak łatwo przemijalnym obrazom.

¹⁵ W. Kuczok, *Śmierć. Umierając w kinie*, [w:] *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przelomu wieków*, red. T. Lubelski, Kraków 2004, s. 303.

CINEMA AND PASSING

Summary

The first part of the paper supports the argument that the intrinsic nature of the cinema is passing: according to Kracauer, a camera seems to record past events, to restore them to life, although the cinema as medium is more fragile than precedent media. A film, its technologies and formats (plastic strip, disk or digital files) are not as durable as stone or paper (M. Scorsese illustrates it in *Hugo*, 2011)! Projected movie cannot be stopped: otherwise it becomes a simple still picture.

The second section identifies main tendencies and themes in the cinema: passing of individuals and fear of dying are subject of numerous films by K. Kieślowski (e.g. *The Decalogue*, 1988), K. Zanuszi or M. Majidi, who offers a religious interpretation (the death opens a new life). Protagonists of movies are aware that their life will finish, they try to prepare themselves (*Wide Awake*, dir. M.N. Shyamalan, 1998; *Oscar et la Dame Rose*, dir. E.-E. Schmitt, 2009). People and relationships terminate, the whole universe can disappear not only in catastrophic movies (*Melancholia*, dir. L. von Trier, 2011) but also in a recent nihilistic vision of B. Tarr (*The Turin Horse*, 2011). Sometimes the passing is impossible — in the movies playing with the philosophy of time, where the time is circular or inverted instead of linear (*Mr. Nobody*, dir. J. van Dormael, 2009), or for the protagonist of *A.I.* (dir. S. Spielberg, 2001), witness of the world's dissolution. The contemporary cinema offers both pessimistic and optimistic perspectives, but its optimism is often an illusion.

Translated by Marek Lis