

## LUDOWA APOKALIPTYKA

## KONIEC ŚWIATA I NOWE STWORZENIE W KINIE

Polemika z katastroficznymi wizjami wywołała u progu nowego tysiąclecia falę komercjalizacji o niespotykanych dotąd rozmiarach. Temat „końca świata” jest wręcz wszechobecny, tak że wśród odbiorców środków masowego przekazu obserwuje się już wyraźny przesyt. Kiedy zagłada naszej planety służy już tylko postawieniu definitywnego wykrzyknika, a tym samym zwiększeniu obrotów ogólnoswiatowych koncernów zajmujących się mediami, idea Apokalipsy zostaje zdegradowana do rangi strategii marketingowej. Jednakże w apokaliptyce żydowsko-chrześcijańskiej z wyobrażeniem końca świata wiąże się nadzieja na nowy początek<sup>1</sup>. W sztukach pięknych związek ten odzwierciedlany jest świadomie, czego przykładem może być wystawa Haralda Szeemanna zatytułowana: „Koniec świata i zasada nadziei”, której już sam tytuł zapowiada głębokie powiązanie katastrofy z nowym stworzeniem<sup>2</sup>. Także w sztuce filmowej istnieje poważna dyskusja z apokaliptyką, przetwarzająca ten związek kinematograficznie. Jako przykład może tu służyć zwłaszcza twórczość Anglika Dereka Jarmana i Australijczyka Petera Weira. Znaczenie obu tych dzieł reżyserskich jest jednak widoczne dopiero wtedy, gdy ocenia się je — z jednej strony — w kontekście historii filmu, a z drugiej strony — na tle spektakularnego kina lat dziewięćdziesiątych.

\* Charles Martig jest publicystą i teologiem; pracuje jako pełnomocnik ds. filmu przy Katolickiej Służbie Środków Masowego Przekazu w Zurychu.

<sup>1</sup> Por. Ch. Martig — M. Loretan, *Apokalyptische Visionen im Film. Geschichtsbilder zwischen Weltuntergang und radikalem Neuanfang*, w: D. Pezzoli — Olgiati (red.), *Zukunft unter Zeitdruck. Auf den Spuren der „Apocalypse”*, Zürich 1998, s. 109-134. Zmieniona i rozszerzona wersja tego artykułu ukazała się pod tytułem: *Weltuntergang im Film: zwischen Spektakel und Vision*, w: *Communicatio Socialis* 2 (1999), s. 115-148.

<sup>2</sup> H. Szeemann — L. Leon, *Weltuntergang & Prinzip Hoffnung*. Zürich 1999. Katalog wystawowy: E. Halter — M. Müller, *Der Weltuntergang*, Zürich 1999.

## 1. „Cabiria” — epickie apogeum w dramacie historycznym

Już w swych początkach film skłaniał się ku przedstawianiu katastroficznych scenariuszy. W 1914 r. powstał monumentalny film historyczny zatytułowany *Cabiria*, po raz pierwszy przedstawiający w epickim dramatyzmie pustoszącą, niszczycielką siłę wybuchającego wulkanu. „Ta stworzona przez Giovanni Pastrone i opatrzona tekstem przez Gabriele d’Annunzio «wizja historyczna» jest niewątpliwie najbardziej znaczącym dziełem włoskiego filmu niemego, pierwszym filmem w historii międzynarodowego filmu w ogóle, w którym można mówić o właściwej reżyserii”<sup>3</sup>. Historia małej Cabirii, która jako dziecko zostaje uprowadzona z Sycylii i sprzedana na targu niewolników w Kartaginie, lecz po pełnej przygód ucieczce jako młoda kobieta powraca do Rzymu, jest jedynie jednym z motywów w tym eposie filmowym, przedstawiającym całą historię Drugiej Wojny Punickiej (III w.) i zdobycie miasta Scypiona. „Pastrone, wówczas trzydziestoletni reżyser, w *Cabirii* po raz pierwszy w historii filmu tworzył, posługując się oświetleniem; jako pierwszy ustawił kamerę — narzędzie służące narracji za pomocą obrazów — na wózku, pozwalając jej wędrować po pomieszczeniach za aktorami, co otworzyło szalenie szerokie pole możliwości wyrazu za pomocą dialogów. *Cabiria* nie była więc jedynie maksymalnym wysiłkiem na obranej właśnie drodze ku historycznemu filmowi kostiumowemu, lecz stanowiła jednocześnie koniec tego gatunku. Więcej nie można już było bowiem dokonać”<sup>4</sup>.

Pastrone już w 1914 r. ustalił standard przedstawiania w filmie poważnych katastrof. Spektakularny dramat historyczny *Cabiria* wywarł piętno nie tylko na kinie włoskim, lecz podziałał także twórczo na styl monumentalnych i biblijnych filmów w amerykańskiej produkcji filmowej: od wizji Dawida Warka Griffitha, zatytułowanej *Nietolerancja* (*Intolerance*, 1916), poprzez filmowe wersje *Ben Hura* aż po historyzujące filmy biblijne Cecila B. De Mille’a — najsłynniejsze z nich to: *Król królów* (*The King of Kings*, 1927) oraz *Dziesięcioro przykazań* (*The Ten Commandments*, 1957) — przebiega wspólna linia w twórczości. Historia zniszczenia przedstawiona na początku lat sześćdziesiątych w *Sodomie i Gomorze* (*Sodom and Gomorrah*, 1961)<sup>5</sup> w znacznym stopniu wyczerpała ten monumentalny gatunek filmowy. Insceniza-

<sup>3</sup> M. Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus*, Origo 1958, s. 15n.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Reż. Robert Aldrich (przyp. tłum.).

torska tendencja do podkreślania monumentalności wykraczającej daleko poza wszelki ludzki wymiar, a zwłaszcza w wizji zniszczenia świata wysuwanie na pierwszy plan ingerencji żywiołów oraz sił nadprzyrodzonych, uczyniła ten historycyzujący film kostiumowy niepowtarzalnym dziełem.

Wraz z powstaniem klasycznego gatunku filmu katastroficznego w latach siedemdziesiątych na rynek weszło wiele filmów poświęconych obficie wizji zniszczenia. Przedstawiano rozmaite jego warianty: od płonącego wieżowca poprzez awarię samolotu po katastrofę statku, od pęknięcia tamy po wybuch wulkanu. Decydująca dla tych filmów — jako ich reprezentanta wymieńmy tu klasyczny film zatytułowany *Płonący wieżowiec* (*Towering Inferno*, 1974) — jest zdecydowana nieufność wobec technicznych możliwości sprawowania kontroli nad żywiołami. Historie te opowiadają o ludzkiej zawodności, stawiającej grupę niewinnych osób w obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa. Do ostatniej chwili pozostaje przy tym sprawą otwartą kto przeżyje (ograniczoną) katastrofę a kto straci życie. Właśnie owa sytuacja niepewności w dużym stopniu czyni film katastroficzny tak atrakcyjnym. Publiczność ma tu możliwość odczuwania satysfakcji z zagłady, prowadzącej aż na dno. Chaotyczny rozkład porządku cieszył się w kinie lat siedemdziesiątych tak wysoką koniunkturą, że David Annan pytał: *Catastrophe — The End of the Cinema?* (*Katastrofa — koniec kina?*)<sup>6</sup>. Po znamiennej klęsce USA w wojnie wietnamskiej i w obliczu kryzysu naftowego ten gatunek kina znalazł szczególnie owocną pożywkę. Kiedy następnie w latach osiemdziesiątych nastąpiła koniunktura gospodarcza film katastroficzny zniknął z ekranów kin — by wreszcie przeżyć zdumiewający renesans.

## 2. Koniec świata jako widowisko

Podczas gdy rok 2000 zbliżał się milowymi krokami, liczni bohaterowie szerokiego ekranu nie mieli już czasu odwrócić zagrażającego nam zła. Walczą więc z tykającymi zegarami, śmiertelnymi bombami i czekającym nas końcem świata. Na pierwszy rzut oka filmy takie jak *Armageddon* (1998) Michaela Baya są opowiedziane w sposób spektakularny i przeznaczone dla młodocianej publiczności. Już sam tytuł daje nam do zrozumienia, że

<sup>6</sup> D. Annan, *Catastrophe — The End of the Cinema*, 1975. Książka pod tym samym tytułem stanowi przegląd szerokiej palety filmów fantastycznych, ukazując zwłaszcza pokrewieństwo między filmem katastroficznym a fantastyką naukową.

będzie tu chodziło ni mniej ni więcej tylko o ostateczną bitwę między dobrem a złem, między siłami boskimi i szatańskimi. Zna-ny gwiazdor filmów akcji, Bruce Willis, uosabia twardego i nie-pokonanego bohatera, który od rządu Stanów Zjednoczonych otrzy-muje zadanie wysadzenia w powietrze asteroidy zbliżającej się w szybkim tempie do Ziemi i zagrażającej całemu światu. Ten katastroficzny scenariusz stanowi ramy dla wzruszających stosun-ków między ojcem a córką i (niemal) beznadziejnej walki ze śmiertelnym niebezpieczeństwem. Mimo wszelkiego oporu i prze-ciwności losu świat zostaje uratowany: bohater osobiście dokonuje detonacji bomby atomowej na asteroidzie, poświęcając swoje życie dla dobra ludzkości.

W *Armageddonie* zastosowano biblijne dekoracje należące do tradycji chrześcijańskiej wykorzystując je w celach komercyj-nych. Sukces kasowy wydaje się potwierdzać słusność producen-tów i ich wycucie sytuacji pod koniec tysiąclecia. Metafora końca świata i związane z nią obrazy są obecnie w modzie. Można je wspaniale łączyć ze spektakularnymi efektami specjalnymi i sce-nariuszami akcji. Mimo że film *Armageddon* wyłącznie tytułem nawiązuje do biblijnej Apokalipsy św. Jana, Hollywood uznał, że satysfakcja z oglądania wizji zagłady jest siłą napędową fantazji publiczności kinowej.

Popularna wizja końca świata jest zjawiskiem charakterystycz-nym u progu nowego tysiąclecia. Już od połowy lat dziewięć-dziesiątych przeżywamy w kinematografii renesans filmu kata-stroficznego. W *Wulkanie*<sup>7</sup> i *Górze Dantego*<sup>8</sup> które pojawiły się na ekranach w 1997 r., gwałtowne wybuchy wulkanów wywołują strach i zgrozę. Mit o zatonięciu *Titanica* dzięki filmowej adaptacji Jamesa Camerona stał się zjawiskiem zdefiniowanym jako tęskno-ta za romantyczną miłością w czasach strachu przed katastro-fą. Właściwym sygnałem odrodzenia się tego gatunku stał się jednak w 1996 r. sensacyjny sukces ekranowy filmu *Dzień Nie-podległości* (*Independence Day*). W tej wyrafinowanej miesza-nie filmu katastroficznego i fantastyczno-naukowego Roland Em-merich zainscenizował apokaliptyczną walkę między dobrem a złem w orgii zniszczenia o wymiarze kosmicznym. Przeważająca armada pozaziemskich statków kosmicznych zaatakowała bowiem Ziemię wywołując w świecie chaos.

Strach przed końcem świata wskutek zderzenia z kometą przed-stawiła także Mimi Leder w filmie *Dzień zagłady* (*Deep Impact*,

<sup>7</sup> Tyt. oryginału: *Volcano*, reż. Michael Jackson (przyp. tłum.).

<sup>8</sup> Tyt. oryginału: *Dante's Peak*, reż. Roger Donaldson (przyp. tłum.).

1998), w którego centrum znajduje się ludzki dramat. W obliczu gwałtownego końca protagoniści nawracają się i godzą. W filmie tym statek kosmiczny o nazwie „Mesjasz” ratuje Ziemię przed całkowitym spustoszeniem. Mimo to katastrofalny potop, wywołany uderzeniem fragmentu komety, ściera z mapy amerykańskie wielkie miasta. Zdumiewające w tym wydarzeniu filmowym jest to, że w 1998 r., właśnie wtedy, kiedy film wszedł na ekrany kin, pojawiła się relacja prasowa wskazująca na realną możliwość kolizji z kometa. Okazuje się, że granice między fikcją a rzeczywistością są coraz bardziej płynne.

Chociaż prasa zdementowała później wiadomość o realnym zderzeniu z kometa, przewidzianym na rok 2028, to jednak ta wizja końca świata musi być szalenie fascynująca. Fala filmów katastroficznych i publikowane równoległe do nich raporty podejmuje podstawową kwestię: nadzieję na koniec naszych czasów. Autorytarny styl, którym opisuje się to uczucie, nastraja jednak sceptycznie. W filmie katastroficznym Apokalipsa pojawia się często w formie spektakularnych efektów. Głównym celem wydaje się tu być przytłoczenie widzów. *Armageddon* i *Dzień Niepodległości* są naszpikowane efektami specjalnymi. Opowiadają one swoją historię z perspektywy potentatów, wskutek czego nie dają możliwości innego jej odczytania i przeżywania. Zwłaszcza nadzieja na nowy początek interpretowana jest z punktu widzenia zwycięzców, czego efektem jest np. w *Dniu Niepodległości* patetyczna, przesadna wizja wszechmocy Stanów Zjednoczonych: pod przywództwem amerykańskiego prezydenta bohaterom udaje się zbrojnie zapobiec zagrożeniu z kosmosu i rozciągnąć władzę USA na całą kulę ziemską. Autorytarny styl opowiadania rodem z centrum władzy sprawia, że w całej tej historii nie wspomina się absolutnie o grupach mniejszościowych. Jednocześnie spektakularne efekty mają na celu przyciągnięcie uwagi publiczności, stanowią próbę jej całkowitego przytłoczenia. Zawsze wtedy, gdy jest mowa o końcu świata w sensie apokaliptycznym, pojawia się ostateczny wykrzyknik. Horyzont obserwacyjny zostaje ograniczony pewnym wydarzeniem względnie momentem, a cała historia rozwija się w jego kierunku. Wskutek tego procesu powstaje silne zawężenie obserwacji, porównywalne z poruszaniem się wprost na czarną ścianę. Apokaliptyczna wizja może się okazać figurą autorytarnego stylu, która definitywnie wyklucza dialog i wymianę poglądów.

### 3. Wizje apokaliptyczne: Derek Jarman

Zawierającym rozważania natury estetycznej, udanym modelem wyrażenia i przezwyciężenia duchowego i społecznego para-

liżu jest eksperymentalny esej filmowy Dereka Jarmana *Ogród* (*The Garden*, 1990). Jego apokaliptyczna wizja polemizuje z tzw. *posthistoire* — stanem życia następującym po końcu historii. W przypominającej sen, lecz także wstrząsającej wieczności zmieniają się obrazy stworzenia i rozpadu świata, początku i końca historii. Zbiegają się one w tytułowej metaforze, przedstawiającej kamienny ogród w pobliżu elektrowni atomowej. W tę synchroniczność miejsca i czasu o chropawej urodzie wplecione są fragmenty życiorysów<sup>9</sup>. Ich bohaterowie nie są jednak niezawisłymi postaciami, lecz pojawiają się w zmiennych konstelacjach, przypominających sceny biblijne. Za pomocą drobnej dekonstrukcji Jarman zmienia swój zwykły profil, igrając z (religijną) tożsamością postaci. Uwagę kieruje na stylizację ich ciał; dla tego brytyjskiego twórcy filmowego<sup>10</sup> w nich właśnie konkretnie przejawia się życie jako namiętność. Nie opowiada o umieraniu ani go nie dramatyzuje; śmierć jest pośrednio obecna w obrazach. Melancholijny poemat filmowy nie wymaga stawiania żadnych tez, lecz posiadania cnót lub zdolności obserwacji: pokornej współtwórczości, tchnącej życie nawet w kamienie, oraz uwagi, która nie chwyta ludzi za słowo, lecz za serce.

Nie zważając na swą brytyjską ojczyznę, zmarły w 1994 r. Derek Jarman był za życia jednym z najbardziej radykalnych, bezkompromisowych i lubiących eksperymentować przedstawicieli „kina niezależnego” (*independent cinema*). W swym wszechstronnym artystycznym dziele jako autor, malarz, reżyser i scenograf rozwinął on znaczącą tendencję apokaliptyczną. Przejawia się ona

<sup>9</sup> Koncepcję narracyjną *Ogrodu* można lepiej zrozumieć po zapoznaniu się z filozofią historyczną Waltera Benjamina. Wbrew wygładzonej wersji historii zdobywców i niezachwianej wierze w postęp Benjamin obstawał przy nadziei, że historii dana jest słaba mesjanistyczna siła. Widział ją w rewolucyjnych momentach, kiedy to w szokujący sposób iskrzy się element innej rzeczywistości, a w bezruchu powstaje coś nowego. Jarman zdaje się kontynuować to wyobrażenie. Fragmenty życiorysów i towarzysstwa przy stole w *Ogrodzie* pojawiają się niczym uratowane strzępki wspomnienia o czymś niedostępnym, odłamki, w których nagle iskrzy się element innej rzeczywistości, których nie można by zrozumieć na podstawie bezruchu *posthistorii*. Jarman unaocznia nam, że zagrożenie dla tych rewolucyjnych momentów stanowi natrętna potęga fotografów. Wydaje się jednak, że w przeciwieństwie do Benjamina współczesny twórca filmu nie musi kryć ich przed zwycięzcami szaleńczo pędzącej historii postępu, lecz przed cynikami pozbawionego historii i dowolnego bezruchu. Por. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, w: tenże, *Gesammelte Schriften*, t. 1/2, Frankfurt 1980, s. 691-704.

<sup>10</sup> Zarówno publicznie jak i w swoich filmach Jarman przyznawał się do homoseksualizmu. W okresie powstawania filmu dowiedział się, że jest zarażony wirusem HIV. Zmarł kilka lat później.

w jego twórczości filmowej, a zwłaszcza w filmach *Jubilee* (1978), *The Last of England* (1988) oraz *Ogród* (*The Garden*, 1990). W swej twórczości Jarman, wychodząc z założenia, że Apokalipsa już się spełniła, rozwija gęsty splot figuracji końca świata: „Dziesięć lat po *Jubilee* filmami *The Last of England* i *Ogród* Jarman przedstawia filmowy dyptyk, będący jednocześnie punktem kulminacyjnym i podsumowaniem jego refleksji na temat końca świata. Za pomocą często wizualnie wyobcowanych i migających, postrzępionych obrazów (...) Jarmanowi udaje się tu w oryginalny reżyserski sposób stworzyć przygniatającą ewokację apokaliptycznej ciemności... Apokaliptyczną sekwencją wywołującą najsilniejsze chyba wrażenie jest w tym filmie wyobcowana za pomocą barwnych filmów i zdjęć przyspieszonych seria ujęć, zastępująca wyobrażenie śmierci Jezusa na krzyżu: krwistoczerwone morskie fale uderzają o brzeg, chmury i gwiazdy mkną po niebie niczym podczas huraganu, pomalowane trującymi farbami urządzenie atomowe stanowi zagrożenie, a pola płoną”<sup>11</sup>.

W *Ogrodzie* Jarman poprzez obrazy końca świata rozwija także refleksję chrystologiczną. Chrystus pojawia się tu w kilku wzajemnie się komentujących postaciach. Obok Chrystusa znanego z historii sztuki i religii, przywoływanego poprzez włączanie mallowideł, z jednej strony stoi ubrany w historyczne szaty Chrystus końca naszych czasów, a z drugiej — para homoseksualnych kochanków, która w roli Jezusa przeżywa Mękę Pańską na własnym ciele. „Wraz z postacią Chrystusa... w apokaliptycznej ciemności pojawia się ważne przeciwstawne napięcie. Przy całej krytyce Kościoła i religii, samego Chrystusa Jarman obsadza w roli pozytywnej. Przypatruje się przy tym Chrystusowi szczególnie w Wielki Piątek, a więc w dniu spowitym ciemnością opuszczenia przez Boga i już w Biblii, dzięki towarzyszącym mu cudom, naskicowanym jako wydarzenie apokaliptyczne. Zostawia też jednak miejsce dla Chrystusa pojawiającego się rankiem w Niedzielę Wielkanocną”<sup>12</sup>. Powiązaniu śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa odpowiada u Jarmana splot katastrofy i ponownego stworzenia. Podąża on tutaj za dobrze sobie znaną biblijną tradycją. Jego wizja łączy w sobie zniszczenie istniejącego świata z nadzieją na nowe stworzenie. Apokaliptyka Jarmana jest wyrazem poli-

<sup>11</sup> R. Zwick, „*The apocalypse is fulfilled*” — *Figurationen des Endzeitlichen im Werk von Derek Jarman*, w: J. Müller — R. Zwick (red.), *Apokalyptische Visionen. Film und Theologie im Gespräch*, Schwerte 1999, s. 144.

<sup>12</sup> Tamże, s. 147.

tycznego i artystycznego zaangażowania wbrew zagrażającym życiu tendencjom współczesności<sup>13</sup>.

#### 4. Przed ostatnią falą: Peter Weir

Australijczyk Peter Weir na serio polemizuje z zaszłościami w społeczeństwie; można go zatem zaliczyć do „filmujących apokaliptyków”<sup>14</sup>. Stwierdzenie to może na pierwszy rzut oka zdumiewać, gdyż reżyser ten stał się przecież znany szerszej publiczności zwłaszcza dzięki wnikliwej satyrze na media zatytułowanej *Truman Show* (*The Truman Show*, 1998) oraz komedii romantycznej *Zielona karta* (*Green Card*, 1990). W swym studium dotyczącym traumatycznych skutków katastrofy lotniczej — *Bez lęku* (*Fearless*, 1993) — Weir ukazał znaczenie otarcia się o śmierć jako podstawy spełnionego życia.

Chcąc jednak dotrzeć do apokaliptycznych korzeni, należy cofnąć się w czasie aż do filmu *Ostatnia fala* (*The Last Wave*, 1977) — do „stworzonej z intelektualną powagą i inscenizacyjnym mistrzostwem, przytłaczającej wizji Apokalipsy”<sup>15</sup>. Głównym motywem tego wielowarstwowego filmu jest *powiew końca świata*; ponadto zapoznaje on widzów z niechrześcijańską interpretacją świata i życia. „David Burton, młody, biały adwokat, reprezentuje przed sądem pięciu aborygenów oskarżonych o zamordowanie swojego współplemieńca. Wśród rzeczy pozostałych po zmarłym znajdują się kamienie kultowe, które Burton zna z sennych koszmarów. Niejasne przypuszczenia Burtona konkretyzują się; wiele wskazuje na to, że jest on «mulkonem», czyli potomkiem kultury rdzennych mieszkańców, wypartej przez białych. Aborygeni wychodzą z założenia, że życie toczy się w kręgach. «Každy krąg kończy się apokalipsą dowolnego rodzaju, a potem następuje odnowienie», dowiaduje się adwokat. Przestraszony udaje się do jaskini pod miastem, będącej miejscem kultu aborygenów. «Znaki świata marzeń», znajdujące się na jej ścianach, potwierdzają jego podejrzenia i obawy; można z nich wyczytać to, co ukazuje nam dobitnie ostatni kadr filmu: olbrzymią falę przyływu”<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> P. Richard, *Apokalypse. Das Buch von Hoffnung und Widerstand*, Lucerna 1996. E. Schüssler-Fiorenza, *Das Buch der Offenbarung. Vision einer gerechten Welt*, Stuttgart 1994.

<sup>14</sup> Por. także wyczerpujące dossier internetowe na temat Apokalipsy i przełomu tysiącleci: <http://www.kath.ch/film/default.htm>.

<sup>15</sup> Krótka krytyka *Ostatniej fali* w: *Lexikon des internationalen Films* (CD-ROM), 1999.

<sup>16</sup> Th. Kroll, *Es muß alles anders werden. Visionen vom Ende der Welt im Film*, w: *Lexikon des internationalen Films*, dz. cyt.,



W odróżnieniu od spektakularnych scenariuszy katastroficznych *Ostatnia fala* wyraża mistyczny stosunek do wydarzenia „wyjawienia”. „Apokalipsa nie oznacza tu wcale katastrofy, zagłady, końca świata, lecz objawienie, wyjawienie, odkrycie prawdy. Implikuje to, że prawda jest ukryta; obecna, lecz nie w dziennym świetle; jej stanem jest tajemnica, a nie jawność”<sup>17</sup>. Język tego filmu sięga do owej tajemnicy, wywołując głębszy oddźwięk niż eksplodujący pożar świata w ekranowym spektaklu. Nie tylko spotkanie dwóch kultur sugeruje, że pod „spokojną powierzchnią” kontrolowanego technicznie życia znajduje się ukryta głęboka warstwa, która w każdej chwili może pęknąć i się ujawnić. W filmie Petera Weira sen i rzeczywistość wzajemnie się przenikają. Siła sugestii i siła mitu narastają do „aury tajemniczości, gniewu, w którym to, co nierzeczywiste staje się coraz bardziej realne, a normalne, codzienne zachowanie wydaje się coraz mniej adekwatne”<sup>18</sup>. Gniew ten jest sednem apokaliptycznej wypowiedzi. W sytuacji absolutnej bezsilności wobec potęg, na które nie mamy wpływu — dotyczy to zarówno chrześcijan w I wieku, jak i aborygenów w wieku XX — nie da się wykorzeńić ludzkiej nadziei na zniszczenie tego, co istnieje, i odnowienie świata. Filmowe obrazy muszą pozostać w ruchu, aby nadzieja ta mogła istnieć dalej.

tłum. Barbara Floriańczyk

<sup>17</sup> H. Böhme, *Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse*, w: tenże, *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988, s. 382n; W: Sommer (red.), *Zeitenwende — Zeitenende. Beiträge zur Apokalyptik und Eschatologie*, Stuttgart—Berlin—Kolonja 1997.

<sup>18</sup> F. Everschor, *Zeugnisse starker Individualität. Zu den Filmen des Australiers Peter Weir*, w: *Film-dienst* 43 (1990), s. 33.