

Piotr Pławuszewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-1091-7010

Bomba atomowa – piękna, straszna, Dobra i Zła. O filmie dokumentalnym *The Atomic Cafe* (1982, reż. J. Loader, P. Rafferty, K. Rafferty)

W roku 1967 przywołano na łamach czasopisma „Film” intrygujące wyimki z tekstu Paula Rothy (źródłowo opublikowane w miesięczniku „Films and Filming” w marcu 1967). Tym razem wybitny brytyjski historyk, teoretyk i praktyk kina, głównie dokumentalnego, poświęcił refleksję filmowi spod znaku *found footage* (dla porządku – ze świadomością rozległości badań nad tym zagadnieniem¹ – przyjmijmy wystarczające dla naszych rozważań wyjaśnienie Krzysztofa Loski, iż pojęcie to odnosi się do dzieł „wykorzystujących istniejący już wcześniej materiał wizualny, włączony przez reżysera w inny kontekst, co wiąże się z zawłaszczeniem lub przechwyceniem »cudzych« obrazów, z których następnie tworzony jest nowy dyskurs artystyczny” [Loska, 2018, s. 193]). Rotha, mając za punkt odniesienia swe dzieło *Życie Adolfa Hitlera* (1961), pisał:

Przeglądając przez wiele godzin stary materiał filmowy, nagle odkrywa się ujęcie, które – może nawet nieświadomie – ujawnia jakiś niezwykle znaczący gest ludzki albo zapowiedź lub symbol wstrząsającej katastrofy. Wśród dwóch i pół miliona stóp taśmy, jakie przejrzałem, pracując nad moim *Życiem Adolfa Hitlera*, szukałem uparcie ujęcia, które by w jakimś ruchu czy

¹ Zob. m.in. „Kwartalnik Filmowy”, 2018 (tom zatytułowany: *Esej, „found footage”, film montażowy*); Haratyk, 2011, s. 73–77; Baron, 2014; Wees, 1993.

przelotnym grymasie twarzy ukazało prawdziwy charakter Führera w sposób bardziej wymowny niż tasiemce przegładów i parad wojskowych (...) (KAPPA [właśc. T. Karpowski], 1967, s. 3).

I jeszcze jedna myśl od Rothy:

Co jest bardziej podniecające i urzekające? Montować skrawki filmów innych twórców tak, by powstał pełen dramatyzmu i własnej treści nowy kształt – czy montować film nakręcony przez siebie samego (...)? Oczywiście, odpowiedź brzmi, że jedno i drugie jest równie pasjonujące – byle tylko wynik odpowiadał założonemu zadaniu i światopoglądowi artysty (KAPPA [właśc. T. Karpowski], 1967, s. 3).

Przywołuję oba te fragmenty, bo każdy z nich w intrygujący sposób daje się zestawić z filmem *The Atomic Cafe* (1982, reż. Jayne Loader, Pierce Rafferty, Kevin Rafferty), który stanowi podstawowy przedmiot rozważań w tym tekście, a zbudowany jest – pisząc teraz w największym skrócie – z powojennych amerykańskich archiwaliów filmowych, na różne sposoby powiązanych z tematem broni nuklearnej. Rothę i amerykańskie trio reżyserskie zdaje się łączyć między innymi przekonanie, iż cierpliwie przeszukany, wyselekcjonowany i zmontowany materiał archiwalny posiada w sobie potencjał odkrywczego, niesztampowego oświetlenia („w sposób bardziej wymowny”) przeszłości, choćby i tej niedawnej. Przeszłości, wydawałoby się, pamiętanej, opisaney, opowiedzianej itp. Znamienna jest pewna anegdota, związana z kinowym pokazem *The Atomic Cafe*. Odbył się on w roku 1983, a widownię stanowiła kalifornijska społeczność akademicka. Kevin Rafferty wspomina, iż po seansie

jedna z pań nieśmiało podniosła dłoń i zapytała: „Jestem nieco zdziwiona. Czy trzecia wojna światowa naprawdę już miała miejsce?”. Byłem zaszokowany, przyznaję. Choć pewnie nie powinienem być, zważywszy na poziom edukacji w tym kraju. Tak czy inaczej postarałem się spokojnie odpowiedzieć, zacząłem od krótkiej charakterystyki satyry, a później dodałem, że nie, trzeciej wojny światowej nie było. Powtórzę, szokujące...² (Saito, 2018).

Nie lekceważąc argumentu edukacyjnego, należy podkreślić, że z pewnością źródłem nietypowego pytania była także retoryczna siła filmowego budulca. Piszący o *The Atomic Cafe* Vincent Canby (na łamach „The New York Times”, w roku premiery dzieła) sprawia wrażenie, jakby chciał poświęcić fragment tekstu każdemu archiwaliom. Nie wątpi w zasadność wykorzystania żadnego z nich, a montaż całości – autorstwa Jayne Loader i Kevina Rafferty’ego – nazywa po prostu „wyjątkowo udanym” (Canby, 1982, s. C16). Inny amerykański krytyk filmowy, Ro-

² Jeśli nie zaznaczono inaczej, obcojęzyczne teksty podaję we własnym tłumaczeniu (przypis P.P.).

ger Ebert, nawiązując do fragmentów z rysunkowym żółciem Burtem, z pomocą piosenki uczącym dzieci, jak zachować się w przypadku atomowego ataku, pyta w swym artykule sam siebie: „Czy ja naprawdę kiedyś śpiewałem *Duck and Cover*, czy tylko wydaje mi się, że to robiłem?” (Ebert, 1982). Znak zapytania pozostaje, ale i tak jest on śladem zakodowanej w filmie siły perswazji, która widzów–świadków lat 40. i 50. XX wieku (zwłaszcza tych amerykańskich) zmusza do ciągłej autorefleksji: czy to możliwe, że żyłem w *takim* świecie? Spełnia się zatem przekonanie Paula Rothy, że temat dokumentalnego filmu montażowego pozwala pogłębić (albo przynajmniej: skomplikować) rozumienie przeszłości. Tę myśl przyjdzie jeszcze uściślić. Teraz jednak na chwilę powróćmy do drugiego z zacytowanych na początku tekstu fragmentów: trudno wątpić, że wziął się on z przeczuwanego przez Brytyjczyka argumentu niektórych, iż film spod znaku *found footage*, zbudowany z materiałów już istniejących, z gruntu oznacza dzieło nie w pełni autorskie.

Jest to (...) kino bez filmowania. Kino obrazu zawłaszczonego z innych filmów, którego źródłem są wszelkiego rodzaju taśmy fabularne i dokumentalne, odpady produkcyjne, śmietniki dystrybutorów, archiwa rodzinne albo wojskowe, naukowe, historyczne, albo zużyte kopie filmowe z wypożyczalni i objazdowych kin (Krajewski, 2009, s. 72).

Choć Piotr Krajewski nie zapisuje tych słów w tonie krytycznym, to przecież można to sobie w ten sposób wyobrazić (np. na poziomie leksykalnym – „obraz zawłaszczony”). Paul Rotha nie ma wątpliwości, wątpliwości – film montażowy (tu w domyśle – o charakterze dokumentalnym³) potrafi być artystycznie ważki na równi z utworem powstałym wskutek samodzielnego uruchomienia kamery. Wspominam o tym, uważając *The Atomic Cafe* (obok takich tytułów jak *Zwyczajny faszyzm* [1965, reż. Michał Romm], *Zamęt. Kronika rodzinna* [1997, reż. Péter Forgács], *Jeden dzień w PRL* [2005, reż. Maciej Drygas], *Blokada* [2006, reż. Siergiej Łoznica]) za jedno z najważniejszych w historii kina świadectw

³ Dopowiedzenie to wynika oczywiście z faktu, iż *found footage* nie wyklucza wykorzystywania fragmentów filmowych, które zrealizowane są w konwencji fabularnej czy animowanej. To zaś – i różnorodność zabiegów montażowo-technologicznych, którym niekiedy poddawany jest materiał źródłowy – pociąga za sobą rozpiętość w klasyfikowaniu nowo powstałych dzieł (dla przykładu: pełnometrażowy debiut Woody’ego Allena *Jak się masz, koteczku* [1966], bazujący na japońskim *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi* [1965, reż. Senkichi Taniguchi], powszechnie opatrywany jest przymiotnikiem „fabularny”; z kolei *Rose Hobart* [1936] w reżyserii Josepha Cornella, film korzystający przede wszystkim z ujęć tworzących *East of Borneo* [1931, reż. George Melfrod], funkcjonuje najczęściej jako utwór eksperymentalny). Mierzenie się z tą wielowątkową materią nie jest celem tego tekstu, z konieczności więc ograniczmy się w tym miejscu do krótkiej, acz istotnej refleksji Pauliny Haratyk: „[kino *found footage* – przypis P.P.] jest (...) zarówno trudne do zdefiniowania, jak i niełatwe w odbiorze. Filmy, których twórcy wykorzystują technikę kompilacyjną, funkcjonują na marginesie przemysłu kinematograficznego, są oglądane na festiwalach, a nierzadko również w galeriach. Często przemycają niewygodne treści, dekonstruują zakorzenione w historii kina ideologie, a od odbiorcy wymagają koncentracji i – niejednokrotnie – kinematograficznej kompetencji” (Haratyk, 2011, s. 73).

potwierdzających tę tezę⁴. Niech dalsza część artykułu stanowi, po pierwsze, niezbędną, rozbudowaną argumentację, stojącą za wyrażonym zdaniem⁵; po drugie zaś, niech wiodącym wątkiem w ramach tej argumentacji będzie przyjrzenie się, jaką wizję rzeczywistości zrekonstruowano w *The Atomic Cafe*. Bo to zdecydowanie zbyt mało napisać, że chodzi o powojenne Stany Zjednoczone i „lata, gdy Ameryka zaczęła uczyć się życia z bombą” (Ebert, 1982).

Trio – Jayne Loader, Pierce Rafferty i Kevin Rafferty – spotkało się przy filmowym projekcie tylko raz: czego owocem właśnie *The Atomic Cafe*. Nic w tym oczywistego. Dla Loader była to i jest jedyna reżyserska styczność z kinematografią, która poskutkowała skończonym dziełem⁶. Pierce Rafferty miał większe doświadczenie związane z tworzeniem filmów, ale w ramach bardzo konkretnej specjalności – w latach 70. i 80. XX wieku zajmował się poszukiwaniem archiwaliów na potrzeby kina dokumentalnego (Richard Harrington [1982] określił go mianem „professional researcher”). Przyczynił się on do powstania tak ważnych dzieł jak *With Babies and Banners: Story of the Women’s Emergency Brigade* (1979, reż. Lorraine Gray), *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980, reż. Connie Field) czy *El Salvador: Another Vietnam* (1981, reż. Glenn Silber, Teté Vasconcellos). Najdalej idący związek z kinem miał (zmarły w 2020 roku) Kevin Rafferty, który pozostawił po sobie niewielki ilościowo, lecz bardzo ciekawy artystycznie reżysersko-producencyjny dorobek dokumentalny – warto tu wymienić choćby takie tytuły jak *Hurry Tomorrow* (1975, współreż. Richard Cohen) czy *Blood in the Face* (1991, współreż. Anne Bohlen, James Ridgeway)⁷. Pierwszy ze wspomnianych utworów – wstrząsająca relacja w stylu *direct cinema*, zarejestrowana na oddziale psychiatrycznym jednego ze szpitali w Los Angeles (zob. Hill, 1982, s. 195–197) – stał się w połowie lat sie-

⁴ Zaliczam film *The Atomic Cafe* do zbioru dzieł dokumentalnych ze świadomością stopnia zainscenizowania niektórych materiałów wybranych przez Loader i Raffertych. Jednocześnie moja decyzja wpisuje się w ugruntowaną tradycję takiego właśnie klasyfikowania wzmiankowanego tytułu.

⁵ To ważne, ponieważ w Polsce nie powstało dotąd żadne rozbudowane studium na temat *The Atomic Cafe*; tym cenniejsza wydaje się poświęcona filmowi i jego historyczno-politologicznym kontekstom dyskusja, którą w warszawskim Domu Spotkań z Historią (w ramach cyklu: *Drugie spojrzenie – II wojna światowa w filmie montażowym*) odbył reżyser, Maciej Drygas, i amerykańista, prof. Bohdan Szklarski (data spotkania: 15 grudnia 2015).

⁶ Jednym z powodów porzucenia w latach dziewięćdziesiątych przez Jayne Loader zawodu filmowca były poważne kłopoty producencko-finansowe, które uniemożliwiły jej ukończenie dokumentu na temat praw zwierząt. „Jeden z inwestorów – mówiła Loader – stres z powodu utraty pieniędzy przypłacił śmiertelnym zawałem serca. Dla wszystkich zaangażowanych w powstawanie filmu było to bardzo trudne doświadczenie. A chodziło o niewielki dokument, który miał pomóc zwierzętom...” (Loader, 1997).

⁷ Dodajmy też, że w latach siedemdziesiątych Kevin Rafferty studiował reżyserię w California Institute of the Arts.

demdziesiątych okazją do inicjalnego spotkania Kevina Rafferty'ego z piszącą wówczas filmowe recenzje Jayne Loader⁸. Można sobie wyobrazić ten moment rozmowy, gdy temat *Hurry Tomorrow* schodzi na drugi plan, bo oto Rafferty zdradza się z pomysłem, nad którym od pewnego czasu pracuje z bratem, Piercem. Zaczynem było natrafienie przez tego ostatniego na książkowy katalog pod tytułem *3,433 U.S. Government Films*, będący, jak łatwo się domyślić, źródłem informacji o filmach wyprodukowanych na zlecenie kolejnych amerykańskich rządów. Lektura zachęca Rafferty'ego, by w końcu obejrzeć posiadane od kilku lat dwa krótkie metraże (znalezione przez przyjaciela w kościelnej piwnicy), dotyczące obrony cywilnej.

Oglądaliśmy je [z bratem, Kevinem – przypis P.P.] i rosła w nas ekscytacja – ich niebywałą logiką i przedziwną argumentacją, którą prezentowały. Jeden z dokumentów zatytułowany był *Medyczne aspekty promieniowania nuklearnego* [*The Medical Aspects of Nuclear Radiation*]. Rzecz w tym, że kwalifikował się do grupy najmniej naukowych filmów w historii (Herman, 1982, s. 21).

Lektura katalogu, archiwistyczne zdolności Pierce'a Rafferty'ego, zacięcie reżyserskie jego brata, Kevina, wyrażona przez Jayne Loader chęć wsparcia producencko-montażowego, pierwsze spotkania z samymi materiałami archiwalnymi – wszystko to sprawia, że na początku roku 1977 na dobre zaczyna kiełkować pomysł stworzenia w tym małym zespole wspólnego dzieła. Intrygująco zmieniał się jego główny temat. „Naszą pierwotną ideą był dokument poświęcony propagandzie” – mówi Loader (Harrington, 1982); inspirowały do tego odkrywane archiwalia, ale też atmosfera, towarzysząca w 1976 roku huczynym obchodom dwusetlecia Stanów Zjednoczonych (P. Rafferty: „w powietrzu znów było czuć amerykańską propagandę” [Saito, 2018]). Z początku chodziło o możliwie szeroką perspektywę w ujęciu zagadnienia: „[poszukiwaliśmy – przypis P.P.] propagandy i korporacyjnej, i państwowej, włączając w to filmy zrealizowane w trakcie pierwszej i drugiej wojny światowej – przez Amerykę, ale też jej wrogów” (Saito, 2018). Jako się jednak rzekło, temat uległ przekształceniu. Co najciekawsze, wpłynęła na to przyświecająca triu od samego początku „stylistyczna” idea, by film pozbawiony był jakiegokolwiek odautorskiej, pozakadrowej narracji (por. Wees, 1993, s. 38) – brało się to z wiary zarówno w siłę

⁸ Korekty wymaga informacja zamieszczona w (skądinąd bardzo ciekawym) artykule Sibley Labandeira (pod tytułem: *Old Footage, New Meanings: The Case of The Atomic Cafe*), jakoby Jayne Loader i Kevin Rafferty spotkali się po raz pierwszy podczas realizacji dokumentu *With Babies and Banners...* w reżyserii Lorraine Gray. Miał on swą premierę w roku 1979 (kiedy prace nad *The Atomic Cafe* były już zaawansowane), nie zaś w roku 1976, jak można przeczytać we wspomnianym tekście (Labandeira, 2023, s. 156).

oddziaływania samych archiwaliów, jak też interpretacyjny trud podejmowany przez widza. „Decyzja, by to poszczególne komponenty układanki opowiedziały historię, definiuje ten film do dzisiaj, niezależnie od tych wszystkich lat, które upłynęły od jego powstania” – stwierdził w roku 2020 Pierce Rafferty (Genzlinger, 2020). Jednocześnie ta właśnie decyzja zrodziła w głowach twórców dylemat etyczny – mianowicie, czymś co najmniej „niezręcznym” [„unwieldy” (Saiko, 2018)] wydało im się umieszczenie w montażowym sąsiedztwie – i bez dodatkowego komentarza – na przykład wyimków z *Why We Fight* (1942–1945) w reżyserii Franka Capry oraz nazistowskich materiałów antysemickich. Finałnie propagandowy wątek przykrojony został do tematu bomby atomowej i amerykańskich archiwaliów z lat 1945–1955 przynajmniej z dwóch powodów. Jak tłumaczy Pierce Rafferty, „atomowy materiał przedstawiał spójny, zamknięty w sobie świat, w ramach którego pewną historię można było przedstawić bez komentarza, widz zaś miał szansę przyłożyć do prezentowanej propagandy własne poczucie prawdy” (Saiko, 2018)⁹. Poza tym taki kierunek zmian został niejako podpowiedziany przez kontekst polityczno-historyczny, czyli coraz wyraźniej przeżywanym finał zimnowojennego „odprężenia” („détente”) i początek ponownej intensyfikacji napięć na linii Stany Zjednoczone–Związek Radziecki, związane z prezydenturą Ronalda Reagana. Piszący o *The Atomic Cafe* Jon Wiener zwraca uwagę, iż czas powstawania dokumentu zapewnił mu znaczące punkty odniesienia. Z jednej strony kampania Reagana i Partii Republikańskiej, by zwiększyć tempo wyścigu zbrojeń i wdrożyć w życie Inicjatywę Obrony Strategicznej (Strategic Defense Initiative), „jako żywo przypominała argumenty znane z lat pięćdziesiątych – iż Ameryka może przetrwać nuklearny atak

⁹ „Samowystarczalność” archiwaliów (intrygującą też w szerszym sensie, gdy pomyśleć o idei kina *found footage*) potwierdziły próby połączenia ich z materiałami, które zrealizowali sami twórcy. „Nasi stronnicy i przyjaciele z ruchu antynuklearnego – wspomina po latach Jayne Loader – ciągle powtarzali, że znajdujemy się na złej ścieżce – uwierzyliśmy im. Kevin wyciągnął więc swą kamerą 16mm, ja nauczyłam się nagrywać dźwięk. Zarejestrowaliśmy w Kongresie przesłuchania żołnierzy wystawionych na promieniowanie i mieszkańców atolu Bikini, nagraliśmy rozmowy z różnymi ekspertami, poszliśmy z kamerą na demonstrację antyatomowe, nawet na koncert Jacksona Browne’a, by zdobyć tę najlepszą, finalną wersję piosenki *Rock Me on the Water*. Ale gdy potem staraliśmy się skorzystać z tych współczesnych ujęć w naszym filmie, to zupełnie się to nie sprawdziło i wróciliśmy do pierwotnej idei. (...) Nigdy już w nią nie zwątpiliśmy” (Saito, 2018). Dodajmy też, że intuicja reżyserskiego tria – dotycząca potencjału już samych taśm archiwalnych – spotkała się z powszechną aprobatą w odbiorze krytyczno-naukowym dzieła. Streszcza to refleksja piszącego dla „Film Quarterly” Freda Glassa: iż twórcy *The Atomic Cafe*, dysponując materiałem tak bogatym semantycznie, „mogli pozwolić sobie na rygorystyczne przyleganie do z góry wpisanych w niego ograniczeń” (Glas, 1983, s. 52).

Związku Radzieckiego” (Wiener, 2007, s. 75)¹⁰. Z drugiej strony w reakcji na te działania wzmożyły się także głosy krytyczne, o wydźwięku jednoznacznie antynuklearnym: „ruch *No Nukes* na początku lat osiemdziesiątych stworzył dla filmowców pewien kontekst polityczny, potem zaś zapewnił im widownię” (Wiener, 2007, s. 75)¹¹. Wszystko to pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego *The Atomic Cafe* zostało zaraz po premierze uznane za film, którego znaczenie wykracza daleko poza kwestie *stricte* estetyczne. Chyba najtrafniej ujął to wówczas Vincent Canby, stwierdzając na łamach „New York Timesa”, iż dokument ten zasługuje na „ogólnonarodową uwagę” (nie zaś, zauważmy, np. popularność czy uznanie, przynajmniej nie w pierwszej kolejności). Dlaczego? Ponieważ

trudno o dzieło bardziej na czasie. Jest jak tło dla poczynań, które zdają się współczesną kontynuacją nuklearnego optymizmu – niesprawdzalnego założenia, że atomowe wojny uda się prowadzić na małą skalę, bez czynienia planety niemożliwą do zamieszkania (Canby, 1982, s. C16).

Nie sposób zaprzeczyć, że te konteksty są istotne. Ale przecież niepotrzebna byłaby tu ich rekonstrukcja, gdyby nie film – wróćmy do niego i pozostawmy przy nim.

Loader i bracia Rafferty, na czas tworzenia dokumentu, nazwali swój zespół: „The Archives Project” (określenie to pojawia się w ramach napisów po-

¹⁰ „Zasadnicza zmiana koncepcji bezpieczeństwa Stanów Zjednoczonych w okresie zimnowojennym została wprowadzona przez prezydenta Ronalda Reagana, który jako pierwszy od długiego czasu kładł nacisk na amerykańskie zbrojenia, a także, co się z tym wiąże, na sposoby zapobiegania atakowi Związku Radzieckiego na terytorium USA. Swoje poglądy na sprawy bezpieczeństwa kraju Reagan oparł na założeniu, iż możliwe jest prowadzenie ograniczonej wojny atomowej i nie musi ona konieczne spowodować zagłady całej cywilizacji. Pogląd taki wyraził między innymi na konferencji prasowej w październiku 1981 r., mówiąc: »Może powstać jednak sytuacja, w której wymiana taktycznej broni nuklearnej przeciwko wojskom na polu bitwy nie musi prowadzić do naciśnięcia guzika przez wielkie mocarstwa« (cyt. za: Pastusiak, 1988, s. 183). Uważał też, iż Związek Radziecki nie byłby w stanie wytrzymać narzuconego przez USA długookresowego wyścigu zbrojeń zarówno w sensie technologicznym, jak i ekonomicznym” (Danielewska, 2008, s. 105).

¹¹ Pod hasłem *No Nukes* odbyła się w Madison Square Garden w Nowym Jorku seria koncertów (19–23 września 1979 r.), zorganizowanych przez muzyków zrzeszonych w „Musicians United for Safe Energy”, występujących przeciwko używaniu energii nuklearnej. Pokłosem tych występów były m.in. trzy płytowy album *No Nukes: The Muse Concerts for a Non-Nuclear Future* (1979) oraz film dokumentalny (spod znaku *concert movie*) – *No Nukes* (1980, reż. Danny Goldberg, Anthony Potenza, Julian Schlossberg). Inicjatywę *No Nukes* należy postrzegać jako część znaczenie szerszego zjawiska, o międzynarodowym zasięgu i długiej historii, najczęściej określanego mianem „ruchu antynuklearnego” (*anti-nuclear movement*; zob. Wittner, 2009). O sięgającej lat czterdziestych krytyce atomowego wyścigu zbrojeń – przez pryzmat postaci wybitnego polskiego fizyka, Józefa Rotblata – traktuje bardzo ciekawo, kanadyjski film dokumentalny *Sen o atomie* (2008, reż. Eric Bednarski).

czątkowych) – w żadnym stopniu na wyrost. Pięcioletnią współpracę wypełniło przede wszystkim mozolne poszukiwanie, przeszukiwanie i selekcjonowanie filmowych archiwów: tych państwowych (uznać należy zapewne za najważniejsze waszyngtońskie, zlokalizowane w bliskim sąsiedztwie Białego Domu, National Archives; istotne okazały się też źródła wojskowe) i tych prywatnych, rozsianych po całym kraju. Finalnie dokument składa się w około 75% z materiałów wykonanych na zlecenie rządu i wojska Stanów Zjednoczonych, pozostałe pochodzą od nadawców publicznych i prywatnych (m.in. BBC, Hearst, Fox, Paramount, amerykańskie stacje telewizyjne [zob. Harrington, 1982]). Twórcy policzyli, że suma odbytych projekcji wyniosła około 10 000 godzin, z czego 200 godzin wybrano do etapu montażu, z niego zaś wyłonił się utwór trwający 85 minut. To bardzo eklektyczny materiał, składa się z fragmentów telewizyjnych programów, sond ulicznych, kronik aktualności, dzieł instruktażowo-edukacyjnych (czy to dla żołnierzy, czy ogółu obywateli), filmów reklamowych itd. Wizualia to jednak nie wszystko – w toku poszukiwań twórcy zebrali 17 amerykańskich piosenek tematyzujących w powojennych latach kwestię bomby atomowej. „Radioaktywne rock’n’roll, blues, country, gospel” – czytamy na okładce płyty winylowej, towarzyszącej premierze filmu¹² (słychać w nim wyimki z większości zgromadzonych na albumie utworów).

Mianownikiem łączącym ten różnorodny audiowizualny budulec jest reprezentowanie stanowiska amerykańskiej władzy (z lat 1945–1955) w sprawie broni nuklearnej. Tak skonstruowane zdanie można rozwijać wielokierunkowo, skupiając się na konkretnych wydarzeniach historycznych (ujmując rzecz w skrócie: test „Trinity”, Hiroszima, Nagasaki, atol Bikini, proces Rosenbergowów itd.), na sposobach obrazowania (amerykańskiego) kapitalizmu i (radzieckiego) komunizmu, na wybranych aspektach społecznych „atomowej epoki” (np. portretowanie środowiska rodzinnego czy szkolnego), wreszcie – choćby na kwestii schronów przeciwoatomowych (obecnych w równym stopniu – dowodzi *The Atomic Cafe* – w przekazach edukacyjnych i marketingowych¹³). Ja jednak chciałbym podążać ścieżką zainspirowaną poniższym fragmentem rozważań Freda Glassa:

dzieła kompilacyjne reprezentują jedną z „najczystszych” i najbardziej niewykorzystanych form filmowych. Dzięki niej kino może celebrować

¹² W dołączonej do płyty broszurze profesor Charles Wolfe (z Middle Tennessee State University) poświęca każdemu utworowi bardzo ciekawą poznawczo notatkę.

¹³ Szeroką, kulturowo-symboliczną perspektywę widzenia oraz interpretowania schronu przeciwoatomowego zaprezentował David L. Pike w swej książce: *Cold War Space and Culture in the 1960s and 1980s. The Bunkered Decades* (2021). Na jej kartach autor wspomina także o *The Atomic Cafe*.

ożywianie swej własnej historii, jednocześnie proponując coś świeżego. Wytworzenie klarownego tonu i klarownej koncepcji myślowej jest oczywiście ważne dla spójności każdego filmu. Dla filmu montażowego wydaje się jednak po prostu warunkiem jego istnienia (Glas, 1983, s. 52).

The Atomic Cafe to wręcz modelowy przykład potwierdzenia tej tezy w praktyce. Gdyby chciał analizować tonację filmu, trzeba by wykorzystać narzędzia do badania filmowego komizmu i horroru – bo to te dwie kategorie zdają się konstituować ekranową narrację. „Komiczny horror” (J. Hoberman, „Village Voice”), „śmiech, horror, niedowierzanie” (V. Canby, „The New York Times”), „głęboko szokujący, bardzo śmieszny” (A. Winsten, „The New York Post”), „najczarniejszy apokaliptyczny humor od czasów *Doktora Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę*” (R. Harrington, „The Washington Post”), „mrozący krew w żyłach, wstrząsający, przezabawny” (D. Sterritt, „The Christian Science Monitor”) – przy pomocy tych cytatów twórcy próbowali w 2018 roku (zaprezentowano wówczas odrestaurowaną cyfrowo wersję dokumentu, towarzyszyła zaś temu kilkunastostronicowa broszura dla mediów) odpowiedzieć na pytanie, „czym jest *The Atomic Cafe*” (*Kino Lorber – „The Atomic Cafe”, 2018*). Nie mniej ciekawe byłoby jednak powtórzenie tego znaku zapytania, tyle że w kontekście, jak określił to Glas, „klarownej koncepcji myślowej”. Uważam, iż należy jej szukać w zrekonstruowanym w dokumencie obrazie rzeczywistości, który wyłonił się dla Loader i Raffertych ze zgromadzonych archiwaliów i który postanowili poddać właściwie wyłącznie krytycznej ocenie. „Właściwie”, ponieważ gdy film pozbawiony jest odautorskiego komentarza i w tym sensie daleko mu do formuły dokumentu „objaśniającego” (wedle klasyfikacji Billa Nicholasa [2013, s. 13–45]), to jednoznaczny ogląd reżyserskiej intencji staje się niemożliwy. Niemniej jej odkryty zarys ciągle warto doprecyzowywać, bo to jeden z kluczy do głębszego rozumienia dzieła.

Zapytajmy zatem: jaką rzeczywistość dostrzegli twórcy, przez kilka lat wpatrując się w kolejne kilometry taśm z archiwaliami? Otóż odkryli oni obraz (z artystycznego punktu widzenia) fascynująco piękny, wewnętrznie kontrapunktowy – jednocześnie: z mniejszym lub większym wyrafinowaniem propagandowym podlegający próbom uspołnieniu. Mowa o tworzeniu opowieści na temat bomby atomowej. Opowieści narażonej na ambiwalencję z przyczyn, nazwijmy je, „zewnątrznych” lub „wewnętrznych”. Do sierpnia 1949 roku, gdy Związek Radziecki przeprowadził pierwszy udany test bomby atomowej, wojna nuklearna była wyłącznie „zmartwieniem” amerykańskiej administracji,

bo dotyczyła „naszej” bomby. Chodziło, rzecz jasna, nie tylko o uzasadnienie prac nad nią, ale też jej ewentualnego użycia. Potrzebę tych działań twórcy dyskretnie sugerują poprzez sposób, w jaki skonstruowali sam początek swego dokumentu. Wybór zdaje się oczywisty – by rozpocząć od ujęć dotyczących testu „Trinity”, czyli pierwszej amerykańskiej próby atomowej, zorganizowanej na pustyni w Alamogordo (Nowy Meksyk). Tyle że kreowanie ekranowej aury zdecydowanie przeważa tu nad walorem poznawczym. Zobaczmy: początkowe napisy, krótko szkicujące sytuację wojenną połowy 1945 roku, kończą się słowami: „na pustyni miała być testowana nowa i sekretna broń”; wojskowe archiwalia ukazują grupę ludzi, których uwagę zajmuje wielka, metalowa kula, unosząca się powoli pośród systemu rusztowań; dźwięki naturalne – to przede wszystkim (dodane zapewne w postprodukcji) wolno stawiane kroki; muzyka – niespieszna, smyczkowa, o coraz wyższych tonach. Aż w końcu ujęcie z ciemnym wzniesieniem i szarym niebem, który to krajobraz zostaje wizualnie i audialnie zaburzony przez potężny wybuch – w tym momencie pojawia się na ekranie napis: „The »Trinity« Test”. W opracowaniu tej sekwencji (wypełniającej nieco ponad dwie pierwsze minuty filmu), nawet jeśli tylko w szątkowej, ledwo uwidocznionej formie, ujawnia się podstawowa opozycja w ramach opowiadania o *naszej* bombie: mowa o strachu i fascynacji. Niepokój rodzi broń „sekretna”, testowana w pustynnej ciszy, nieopisana choćby najkrótszym zdaniem komentarza. Na podziw może z kolei zasługiwać widowiskowość i przeczucie idącej z nią w parze siły rażenia samego wybuchu. Oto zatem „wewnętrzne”, dotyczące tylko amerykańskiej atomistyki, pęknięcie w przedstawianiu broni nuklearnej. Od początku zapewne zdawano sobie sprawę, że obywateli łatwo nią i przestraszyć, i zafrapować. Z kolei dla Loader i Raftertych musiała być ta kwestia jednym z kryteriów doboru archiwaliów. Dobrze to widać na przykładzie sekwencji poświęconych atakom na Hiroszimę i Nagasaki. Na ekranie (informuje napis) Paul Tibbets mówi:

Ludzie od testu „Trinity” przybyli na Mariany, mieli przy sobie zdjęcia z nuklearnej eksplozji. Zebrałiśmy naszych ludzi i pokazaliśmy im te fotografie. Nie użyliśmy słów „bomba atomowa”, powiedzieliśmy tylko: „Oto bomba, oto, co stanie się, gdy jutro rozpoczniemy nasz lot i ją zrzucimy”.

Chwilę potem dodaje, że żołnierze lecący nad Hiroszimę zostali powiadomieni o szczegółach misji dopiero w powietrzu. Ani o tym, kim jest Paul Tibbets (był dowódcą wspomnianego ataku), ani o statusie jego wypowiedzi

(miała zasięg ogólnonarodowy czy zawężony?) widz z ekranu się nie dowie¹⁴. Jakby poetyka dzieła szła tu w sukurs wypowiedzi: „nie użyliśmy słów »bomba atomowa«”, wzmagając wokół tej ostatniej aurę niepokoju. Inaczej w przypadku Nagasaki – zaraz po ujęciach z wybuchem dewastującym japońskie miasto pojawia się rozmowa z pilotem-bombardierem B-29. „Kapitanie Beahan – zadaje ktoś pytanie zza kadru – co uznaje pan za najbardziej niezwykle doświadczenie w trakcie tego historycznego lotu?” Kapitan odpowiada: „Myślę, że to wtedy, gdy nad celem, nad Nagasaki, nie zebrały się żadne chmury. Pięknie jak na obrazku. Wykonałem lot i zrzuciłem bombę. Wtedy poczułem największą ekscytację” – ostatnie słowa idą w parze z szerokim uśmiechem na twarzy kapitana, jakkolwiek trudno nie wyczuć, iż zarówno konstrukcja kadru (centralne umiejscowienie bohatera na tle wojskowego samolotu), jak i swego rodzaju „uszywnienie” w wypowiedzi zdradzają staranne przygotowanie ujęcia¹⁵. Pozytywne konotacje związane z bombą atomową nie miały budzić żadnych wątpliwości: piękno, ekscytacja, żołnierski obowiązek. I jeszcze puenta, skonstruowana z wielkim rozmysłem przez reżyserskie trio – ponieważ bezpośrednio po ujęciu z kapitanem Beahanem pojawia się w kadrze uradowana kobieta, trzymająca w dłoniach gazetę z nagłówkiem: „Zwycięstwo! Japonia się poddaje”. Ciąg myślowy byłby więc taki, iż to amerykańska bomba atomowa definitywnie zakończyła drugą wojnę światową, *ergo* – zasługuje na wszelki podziw. Ale gdy za moment widzimy lotnicze zdjęcia zdevastowanej Japonii, a następnie portrety potwornie okaleczonych, zdeformowanych ludzi, to działa to niczym nawracające przypomnienie: że podziw musiał być podszyty niemałym strachem. Nieprzypadkowo Paul Boyer, pisząc książkę

¹⁴ Brak ekranowego sprecyzowania – odnośnie do pochodzenia danego ujęcia, roku jego powstania itp. – dotyczy większości użytych materiałów. Jeśli niekiedy stosowna informacja się pojawia, precyzując źródło i charakter archiwium (np. *U.S. Army Film*) lub personalia postaci, to w formie napisu, który stanowił element oryginalnej taśmy. Całościowe rozjaśnienie tej koncepcji to temat na osobny artykuł, tutaj napiszmy tylko, że twórcy *The Atomic Cafe* zdawali się liczyć jednocześnie na przynajmniej bazową kompetencję historyczną widzów (pozwala ona m.in. dostrzec – przez umiejscowienie montażowe wątków Hiroszimy, Nagasaki, wojny w Korei, senatora McCarthy’ego, amerykańskiej prezydentury itd. – strukturę chronologiczną dzieła) oraz na znaczenie, jakie ta strategia mieć będzie dla procesu odbioru dokumentu (choćby w kontekście ważnym dla tego tekstu, czyli kreowania określonego obrazu broni atomowej).

¹⁵ Wspomnianą intuicję potwierdza projekcja tego samego materiału (do odnalezienia na stronie internetowej firmy Critical Past [<http://www.criticalpast.com>], zajmującej się udostępnianiem archiwów filmowych), tyle że wzbogaconego o jednosekundowy początek – kiedy na ekranie widać klapsa (z informacją, iż będzie to pierwsza próba ujęcia) – i jednosekundowy finał: gdy ktoś za kadrem mówi: „Cięcie!”. Źródło: *Captain Kermit Beahan, Bombardier of B-29 That Dropped Atomic Bomb on Nagasaki, interviewed at Tinian, Marianas Islands*. https://www.criticalpast.com/video/65675036282_Captain-Kermit-Beahan_bombardier-Great-Artiste_bombing-Nagasaki_WW-II, (dostęp: 20.09.2024).

o pierwszych doświadczeniach Ameryki z bombą atomową, przede wszystkim w kontekście kulturowym, jeden z rozdziałów tytułuje: *Zastosowanie strachu* (Boyer, 1985, s. 65–75).

„Niewykluczone, że na moją rolę w tej całej historii – stwierdza powracający na ekran Paul Tibbets – amerykański rząd spoglądać będzie, teraz lub później, z pewnym poczuciem winy. Może też myśleć, że im mniej o tym mówi, tym lepiej”. Słowa, które doskonale oddają przeżywaną problematyczność narracji na temat bomby, już choćby tylko z przyczyn, które nazwalibyśmy „wewnętrznymi”, dotyczącymi *naszej* bomby, do pewnego momentu jedynej na świecie broni nuklearnej. Podsumujmy ten wątek jakże znamienym fragmentem niezwykle archiwalium, które dokumentuje test nuklearny bomby „Smoky”, przeprowadzony w 1957 roku na poligonie Nevada (Nevada Test Site). Zwraca uwagę moment, gdy prowadzący odprawę dowódca tłumaczy siedzącym w skupieniu żołnierzom, czego dokładnie mają się spodziewać. „Jesteście tu – mówi – by wziąć udział w atomowych manewrach. Nie ma miejsca na chaos, ich skrupulatne przygotowanie rozpoczęło się wiele miesięcy temu”. Za moment zapisane kredą na tablicy zostaną słowa, wyjaśniające, co czyni bombę atomową niebezpieczną (tak to jest określone: „dangerous”) – chodzi o falę uderzeniową („blast”), promieniowanie ciepłe („heat”) oraz radiację („radiation”). Po ujęciach z wybuchem wypowiedzi się dwóch żołnierzy (trudno przesądzić, czy brali udział we wspomnianym teście, czy w innej próbie atomowej tamtych lat) – pierwszy przyznaje, że miał na sobie zwykły uniform wojskowy; drugi, że jego mierząca stopień napromieniowania plakietka może wskazać przyjęcie dawki śmiertelnej. Nie tylko tutaj *The Atomic Cafe* zatrzymuje się. Nie przekracza w czasowej strukturze górnej granicy lat pięćdziesiątych, zawsze pozostawia więc widza wyłącznie z przecuciem zdrowotnych konsekwencji – u wspomnianej dwójki, ale i tych wszystkich, którzy przed promieniotwórczym pyłem chronią się na ekranie, na przykład przez zakrycie twarzy dłonią¹⁶. Taka charakterystyka sekwencji pustynnych manewrów akcentuje to, co w kontekście broni atomowej musiało słuchających o niej co najmniej niepokoić. Lecz refleksja ta wymaga uzupełnienia. Oto w ramach „sekwencji Nevada” archiwalium: wieczór lub nawet noc, w tle nad pustynią rozciąga się ciemność, mocno oświetlone są tylko trzy postaci. Toczy się wyraźnie zainscenizowana rozmowa dwóch żołnierzy z wojskowym kapłanem. Ten ostatni, widząc, że młodzi mężczyźni obawiają się swego debiutanckiego świadkowania

¹⁶ O rządowych przemilczeniach, dotyczących testowania nuklearnego w Nevadzie w latach pięćdziesiątych i wynikających z tego skutkach medycznych dla żołnierzy i cywili opowiada demaskacyjny, świetny dokument *Paul Jacobs and the Nuclear Gang* (1979, reż. Jack Willis, Saul Landau) (Dowling, 1979, s. 44; Sklar i Davis, 1979, s. 276–278).

wybuchowi bomby, ma dla nich słowa pokrzepienia: armia z pewnością zadbała o środki ostrożności, a poza tym, dodaje, eksplozja jest „cudownym widokiem”. Argument, by tak rzec, estetyczny pojawia się raz jeszcze – w scenie, o której była już mowa, z dowódcą tłumaczącym związane z bronią atomową zagrożenia. Pisząc o tym, celowo pominąłem zdanie poprzedzające rozbudowany etap „prze-strogi”, a brzmi ono: „Oglądany z bezpiecznego dystansu, wybuch atomowy jest jednym z najpiękniejszych obrazów, jakie kiedykolwiek widział człowiek”. Trudno o jaskrawszy wyraz próby pogodzenia wzmiankowanych postaw względem bomby – tej *naszej*, amerykańskiej. Na tym etapie rozważań widać, iż w zasadzie chodzi o strach i podziw względem tej samej jakości: potęgi. Tyle że niekiedy mowa o potędze piękna i wynalazku kończącego wojnę, zaś innym razem o potędze nieznaney wcześniej człowiekowi siły destrukcji.

„Z *The Atomic Cafe* wylania się klarownie, iż dominująca ideologia zimnowojennej Ameryki była religijna, militarystyczna i antykomunistyczna – przy czym proporcjami umiejętnie żonglowano, w zależności od potrzeb aktualnie rządzących” (Wiener, 2007, s. 53). Za moment zaistnienia takiej konkretnej potrzeby z pewnością uznać trzeba pewien letni dzień 1949 roku:

Od początku lat 40. – pisze wiceadm. Stanisław Zarychta – także Rosjanie prowadzili pracę nad programem nuklearnym. W tajnym ośrodku KB-11, przemianowanym na Arzamas-16 (obecnie Sarow), położonym w europejskiej części ZSRR w obwodzie niżnonowogrodzkim, radzieccy uczeni pod kierownictwem Igora Kurczatowa (...) prowadzili prace nad skonstruowaniem bomby atomowej. Wzorem Amerykanów utworzono i rozbudowano kompleks przemysłowo-nuklearny zdolny do przemysłowej produkcji broni jądrowej. Po czterech latach od wybuchu pierwszej amerykańskiej bomby atomowej, 29 sierpnia 1949 roku ZSRR przeprowadził eksplozję pierwszej radzieckiej bomby atomowej na poligonie w Semipałatyńsku i stał się drugim państwem świata, dysponującym bronią atomową (Zarychta, 2016, s. 60; zob. Gordin, 2010).

W tym samym momencie – czego przekonująco dowodzą twórcy *The Atomic Cafe* – amerykańska narracja na temat broni nuklearnej ulega znaczącej modyfikacji: drugorzędną kwestią staje się ambiwalencja dotycząca *naszej* bomby, ponieważ przyczyna „zewnątrzna” wprowadza rozdźwięk jeszcze dotkliwszy: pomiędzy *naszą* oraz *ich* bombą. Dlaczego dotkliwszy? Do tej pory atomowy arsenał mógł wyrządzić krzywdę amerykańskiemu społeczeństwu tylko niejako przez przypadek (jest i taki materiał edukacyjny w filmie: uczy postępowania na przykładzie miasteczka St. George [Utah] – w jego stronę, na skutek zmia-

ny pogody, zbliża się promieniotwórczy osad po próbie atomowej na poligonie Nevada); od końca sierpnia 1949 roku ta sama broń staje się śmiertelnie groźnym zagrożeniem, które przeciwko Ameryce może zostać użyte z pełną premedytacją. Nowe okoliczności pociągają za sobą konieczność zmiany (czy poszerzenia) języka i przekazu. Podstawowy podział ról jest łatwy do przewidzenia: bomba atomowa w rękach Ameryki to gwarant pokoju, demokracji, dobrobytu; bomba atomowa w rękach ZSRR to perspektywa zbrodniczego komunizmu, wojny, finalnie zaś: planetarnej destrukcji. Uważny seans *The Atomic Cafe* każe dostrzec zaktualizowaną w ramach atomowej propagandy opozycję; teraz tworzą ją: Dobro i Zło. Używam dużych liter ze względu na nierzadko metafizyczne nachylenie stosowanej argumentacji. Co ciekawe, ślady tego dokumentu pozwala nam wytropić jeszcze przed rokiem 1949 – kiedy prezydent Harry Truman, w dniu zrzućenia bomby na Nagasaki (9 sierpnia 1945), przemawia do narodu tymi słowami: „Spoczęła na nas ogromna odpowiedzialność. Dziękujemy Bogu, że na nas, a nie na naszych wrogach; modlimy się do tego Boga, aby poprowadził nas, byśmy [bomby] używali w zgodzie z Nim i wedle Jego zamierzeń” (zob. Miscamble, 2007, s. 227–228). Kilka lat później ta jednostronna odpowiedzialność już nie obowiązywała, domyślną w tym cytacie Japonię zastąpił Związek Radziecki – i karkołomnym zadaniem stało się symultaniczne przedstawianie Dobrej i Złej bomby atomowej. A wszystko to, rzecz jasna, w dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości, u obu zimnowojennych oponentów:

1 marca 1954 r. dokonano na atolu Bikini sprawdzianu bomby wodorowej, 750-krotnie potężniejszej od zrzućonej na Hiroszimę. Między 1946 r. a 1961 r. eksplodowało w sumie 203 bomby, na Pacyfiku i pustyni w Nevadzie. Pojawiały się ostrzeżenia przed wzrostem potencjału nuklearnego ZSRR. Na początku 1955 r. raport mówił o radzieckiej zdolności do „nokautującego” uderzenia w Stany Zjednoczone (Zyblakiewicz, 2004, s. 252–253).

Zaskakująco trzeźwo, na tle wielu innych archiwaliów, brzmią słowa z telewizyjnego przemówienia Lyndona B. Johnsona (jeszcze w roli senatora): „Musimy nauczyć się życia w świecie, kiedy to my mamy bombę wodorową, ale też wróg wolności posiada taką bombę. Może ona zniszczyć całe miasto”. Zazwyczaj jednak zrekonstruowana przez *The Atomic Cafe* opozycja przedstawia się dużo jaskrawiej. Zostańmy jeszcze na chwilę przy bombie wodorowej – w ramach poświęconej jej sekwencji twórcy przywołują między innymi serię ujęć, stylizowanych na uliczną sondę. Stylizowanych, ponieważ płynność wypowiedzi

dzi – dotyczących tego, czy Ameryka powinna pracować nad wspomnianą bronią – nie pozwala wątpić w ich wcześniejsze przygotowanie. Uwagę przykuwa zwłaszcza ta opinia:

Zdecydowanie uważam, iż Stany Zjednoczone powinny niezwłocznie rozpocząć konstrukcję bomby wodorowej. Chciałbym też jednak dodać, że nasze państwo nie musi koniecznie z niej skorzystać. Może ją za to postrzegać jako pokojowego strażnika podstawowych amerykańskich wartości: wolności i demokracji – w kontrze do czerwonego faszyzmu oraz filozofii materialistyczno-ateistycznej.

Znaczenie ma nie tylko treściwe sprowokowanie „podwójnej natury” broni nuklearnej, ale też status nadawcy tych słów – jest to zakonnik. Nie musi więc nawet *expressis verbis* tworzyć religijnej ramy dla swego poglądu, staje się ona w oczach widza-słuchacza oczywista już choćby przez widok habitu. Co najmniej tak oczywista jak wyrażone w innym archiwaliu zdanie przemawiającego do narodu prezydenta Dwighta Eisenhowera, iż w obliczu realnych zagrożeń (*vide* bomba w rękach ZSRR) „[my, Amerykanie – przypis P.P.] możemy stanąć, unieść głowę i powiedzieć: Ameryka to największa siła, jakiej Bóg pozwolił zaistnieć u swego podnóżka”.

Co zaś ze Związkiem Radzieckim? Ma słuszną intuicję Josie Glausiusz, pisząc, iż *The Atomic Cafe* to „unikatowe spojrzenie na nuklearną paranoję” (Glausiusz, 2006, s. 69). Wajiha Raza Rizvi charakteryzuje *The Atomic Cafe* jako „silnie oddziałujący, niepokojący, intelektualny montaż materiałów antykomunistycznych, pronuklearnych i paranoicznych” (Rizvi, 2015, s. 47). I jeszcze głos Gary’ego Goldsteina, dla którego dokument Loader i Raffertych „służy również jako żywe przypomnienie głęboko paranoicznej epoki, kiedy Rosja była najbardziej wyklętym postrachem Ameryki” (Goldstein, 2018). Powracający wątek paranoi – jeśli nie chce się pozostać na poziomie potocznych skojarzeń – wymaga wstępnego rozjaśnienia. W *Encyklopedii zdrowia* (pod red. Witolda Gomułki i Wojciecha Rewerskiego) czytamy, iż „dominującym objawem” przy zespole paranoicznym jest

system urojeniowy – zespół przekonań urojeniowych, zwartych, konsekwentnych, utrwalonych, silnie wysyconych emocjonalnie i motywujących chorego do wytrwałych działań. Chory jest stale gotów do jego rozbudowy, tj. do włączania w krąg urojeń coraz to nowych osób, wydarzeń i zjawisk. Prawidłowa struktura przeżyć jest tu zachowana, są one spójne

i w zasadzie dostosowana. Osobowość, mimo wyostrenia pewnych cech (np. podejrzliwości, jednostronności zainteresowań, lęklivosti, nieufności) pozostaje zwarta (Gomułka i Rewerski, red., 2000, s. 1063).

Innymi słowy, paranoiczny lęk byłby głębokim niepokojem przed urojeniami, ale odczuwanym w kontekście świata, który zachował logikę oraz rozpoznawalną czasoprzestrzeń. Przełożmy to na rzeczywistość uobecnioną w *The Atomic Cafe*: w jednym ze swych nurtów wyraźnie chodziło amerykańskiej propagandzie, o to by wykreować wśród jej odbiorców poczucie wręcz paranoicznego lęku przed Związkiem Radzieckim – który to kraj, nawet jeśli nie zawsze jest to widoczne, nie ustaje w próbach infiltracji amerykańskiego społeczeństwa i chęciach wymazania go z mapy świata. Mowa o portretowaniu Zła, zatem obraz nie podlega żadnemu cieniowaniu. Trudno też w tej sytuacji utrzymać jakąkolwiek głębszą spoistość w opowiadaniu o bombie. Z jednej strony dokument wykorzystuje archiwalia i piosenki, przedstawiające sprawę obrony przed radziecką bronią nuklearną w tonacji krzepiąco-optimistycznej¹⁷ – *vide* wypowiedź mężczyzny, który po pozorowanym ataku bombowym, w wyniku którego uległa destrukcji połowa Los Angeles, wychodzi z przydomowego schronu i mówi dziennikarzowi, co sądzi o zaistniałej sytuacji: „Najpierw musimy zdać sobie sprawę, że jeśli nie istnieje połowa Los Angeles, a 80–90% jego mieszkańców nie żyje, to w efekcie do wyżywienia jest mniejsza liczba ludzi, a do podziału jest więcej zapasów”. Z drugiej strony, nawet jeśli utrzymana w żartobliwym tonie animacja, z mężczyzną szukającym u lekarza porady, kończy się nutą optymistyczną, to do myślenia daje samo ujawnienie się schorzenia o nazwie: „nucleorosis”. Jak tysiące innych Amerykanów, pacjent – tłumaczy doktor – „wszędzie widzi tylko chmurę w kształcie atomowego grzyba, jej widok go oślepia, a dźwięk ogłusza; w jego umyśle na okrągło pojawia się wiadomość o bombie nuklearnej”. Uspokajającym antidotum staje się obietnica schronów przeciwoatomowych („the bunker fantasy” – nazwałby to David L. Pike). Uspokajającym? Cytowany już Roger Ebert pisał o *The Atomic Cafe* z pozycji kogoś, kto chodził do szkoły podstawowej w latach 1948–1956 – stąd zapewne to poruszające, podbudowane personalnie świadectwo spoglądania pod podszewkę propagandy:

¹⁷ Dla porządku dodajmy, iż nie brak też takich archiwaliów filmowo-dźwiękowych, które szeroko pojętą kwestię amerykańskiego atomu ujmują przez pryzmat kultury popularnej czy odniesień do czasu wolnego. Stąd na przykład ujęcie z neonem kawiarnianym: „Atomic Cafe” czy piosenka *Thirteen Women*, wyrażająca radość mężczyzny z faktu, iż wybuch bomby wodorowej przeżył w mieście tylko on i trzysta kobiet (utwór, mający swą premierę w roku 1954, wykonuje zespół Bill Haley & His Comets).

Najbardziej rozdzierające sceny w filmie przedstawiają uczniów szkół podstawowych i średnich, uczestniczących w programach obrony cywilnej. Dziewczeta (...) prezentują (...) konserwy przeznaczone do spożycia w warunkach nuklearnych, lecz po ich twarzach widać wyraźnie, że nie mają pojęcia, jak przetrwają wojnę atomową, i że nie mają na to nadziei. W ujęciach z filmów edukacyjnych dzieci są pouczane przez autorytety, ale informacje o „szansach” przeżycia w wojnie nuklearnej musiały uspokajać w nikłym stopniu (Ebert, 1982).

„Pomieszany przekaz” („mixed message”) – formuła, którą ukuł w odniesieniu do *The Atomic Cafe* Gary Goldstein (2018) – zdaje się bardzo trafna. Ważne jednak, by tłumaczyć jej sens z całym koniecznym zniuansowaniem, uwzględniającym okoliczności historyczne, różnorodność treściowo-stylistyczną archiwaliów, wreszcie: wcale niejednorodne zamierzenia propagandowe. To prawda, iż nie znika w trakcie projekcji pytanie, czy perswazja była (bywała) skuteczna. Wielkim błędem jest jednocześnie uznanie, że *The Atomic Cafe* udziela w tej mierze jakiegokolwiek odpowiedzi (nie mogą tu „zwodzić” nawet materiały utrzymane w konwencji dokumentalnej, choćby ze względu na różne zabiegi inscenizacyjne, którym podlegają). Całkowitą rację ma zatem Jon Wiener, stwierdzając:

Film nie mówi nic o tym, czy wierzono w oficjalne lub półoficjalne opinie o wojnie atomowej, czy je akceptowano – mówi tylko: oto, co rząd i media przekazywały ludziom na temat niebezpieczeństw wojny atomowej. To dokumentacja tego, co ludziom powiedziano, ale nie tego, jaka była ich reakcja (Wiener, 2007, s. 76).

Ostatnie zdanie nabiera specjalnego znaczenia na tle być może największej wątpliwości reżyserskiej Loader i Raffertych – dotyczyła ona włączenia w montażową tkankę wypowiedzi dwóch profesorów Uniwersytetu Columbia: Seymoura Melmana oraz Mario Salvadoriego. Pierwszy trzeźwo zwraca uwagę na ograniczenia wpisane w skuteczność schronów przeciwatomowych; drugi podważa tezę, iż w kontekście wroga pełnią one funkcję odstrasżającą. „Czy była to dobra strategia, by w filmie, w którym większość postaci jest tak mało wiarygodna, umieścić dwóch ekspertów mówiących prawdę? Ciągle nie wiem, czy postąpiliśmy słusznie” (Saito, 2017) – zastanawiała się po latach Loader. Decyzję tę warto obronić. W oczach uważnego widza musi zadziać niczym szczelina w monolicie. Niczym ledwo zaznaczona sugestia każąca zastanawiać się już nie tylko nad odbiorem komunikatów o bombie dobrej i złej, sprawiedliwej i zbrodniczej, strzegącej i burzycielskiej – ale też o bombie,

która niezależnie od przypisanych jej epitetów zawsze pozostaje przede wszystkim znakiem destrukcji. Stąd zapewne porażający finał *The Atomic Cafe*, czyli utkana z wielu archiwaliów wizja atomowego pandemonium, dziejącego się do wtóru *II Rapsodii węgierskiej* Franciszka Liszta¹⁸. Gdy po wszystkim ojciec mówi w czarno-białym materiale do swych dzieci, że czas posprzątać rozbite szkło oraz „że w zasadzie nie jest tak źle”, to trudno nie przejąć się wykraczającym znaczeniowo poza czas swego powstania, przewrotnym, inteligentnym dziełem Jayne Loader oraz Kevina i Pierce’a Raffertych.

Bibliografia

- Baron, J. (2014). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London–New York: Routledge.
- Boyer, P.S. (1985). *By the Bomb’s Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*. New York: Pantheon Books.
- Canby, V. (1982). *Documentary on Views about Atom Bomb*. „The New York Times”, March 17.
- Danielewska, J. (2008). *Amerykański system obrony przeciwrakietowej – cele, koncepcje, umiejscowienie*. „Bezpieczeństwo. Teoria i Praktyka”, nr 1–2.
- Dowling, J. (1979). *Paul Jacobs and the Nuclear Gang*. „Bulletin of the Atomic Scientists”, Vol. 35, No. 10.
- Ebert, R. (1982). „*The Atomic Café*”. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-atomic-cafe-1982> (dostęp: 28.05.2024).
- Genzlinger, N. (2020). *Kevin Rafferty, ‘Atomic Cafe’ Co-Director, Dies at 73*. „The New York Times”, July 7.
- Glas, F. (1983). „*Atomic Café*”. „Film Quarterly”, Vol. 36, No. 3.
- Glausiusz, J. (2006). *Selling Paranoia to the People*. „Discover”, Vol. 27, Issue 3.
- Gomułka, W., Rewerski, W. (red.) (2000). *Encyklopedia zdrowia*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gordin, M.D. (2010). *Truman, Stalin i koniec monopolu atomowego*, przeł. T. Markowski. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Haratyk, P. (2011). *Found footage: o niezwykłym uroku „obrazów z odzysku”*. „Ekran”, nr 3–4.
- Harrington, R. (1982). „*Atomic* Filmmakers: Trio With a Point of View”. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1982/05/14/atomic-filmmakers-trio-with-a-point-of-view/a9e1e51c-7672-4282-aeb4-83df5441260f/> (dostęp: 10.02.2023).
- Herman, R. (1982). *They Turned Old Movies Into A Timely Film About Nuclear War*. „The New York Times”, May 16.
- Hill, D. (1982). „*Hurry Tomorrow*”: *The Forced Drugging of Mental Patients*. „Humanity & Society”, Vol. 6, No. 2.

¹⁸ Mowa o wykonaniu przez The Boston Pops Orchestra pod batutą Arthura Fiedlera (choć napisy końcowe tego nie precyzują, wykorzystane w filmie nagranie pochodzi z płyty *Rhapsodies* [1980]).

KAPPA [właśc. Tadeusz Karpowski] (1967). *Głosy i glosy. Film montażowy*. „Film”, nr 11.

Kino Lorber – „*The Atomic Cafe*” (2018) [broşura prasowa]. <https://kinolorberbucket.s3.amazonaws.com/production/documents/The%20Atomic%20Cafe%20%E2%80%93%20Press%20Kit.pdf> (dostęp: 20.02.2024).

Krajewski, P. (2009). *Obrazy z recyklingu, obrazy z odzysku. Remiks, sampling, scratching... O kinie found footage*, [w:] V. Kutlubasis-Krajewska, P. Krajewski (red.), *Widok. WRO Media Art Reader. Od kina absolutnego do filmu przyszłości. Materiały z historii eksperymentu w sztuce ruchomego obrazu*. Wrocław: WRO Art Center.

Labandeira, S. (2023). *Old Footage, New Meanings: The Case of “The Atomic Cafe”*, [w:] N. Erdoğan, E. Kayaalp (red.), *Exploring Past Images in a Digital Age: Reinventing the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Loader, J. (1997). *Interview – Jayne Loader*. <https://www.metamute.org/editorial/articles/interview-jayne-loader> (dostęp: 10.09.2024).

Loska, K. (2018). *Współczesny horror w przebraniu kina „found footage”*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 104.

Miscamble, W.D. (2007). *From Roosevelt to Truman: Potsdam, Hiroshima and the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nichols, B. (2013). *Typy filmu dokumentalnego*, przeł. M. Heberle, D. Rode, [w:] D. Rode, M. Pieńkowski (red.), *Metody dokumentalne w filmie*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej.

Pastusiak, L. (1988). *Ronald Reagan. Biografia dokumentacyjna*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.

Pike, D.L. (2021). *Cold War Space and Culture in the 1960s and 1980s. The Bunkered Decades*. Oxford: Oxford University Press.

Raza Rizvi, W. (2015). *“The Atomic Cafe” (1982): Looking Back at Nuclear Paranoia from the 80s to the 50s in a Cold War Classic*. „Eye Magazine”, No. 8.

Saito, S. (2018). *Interview: Kevin Rafferty, Pierce Rafferty and Jayne Loader on Reigniting “The Atomic Cafe”*. <https://moveablefest.com/kevin-pierce-rafferty-jayne-loader-atomic-cafe/> (dostęp: 14.04.2024).

Sklar, R., Davis, P. [dwugłos] (1979). *The Sorrow and the Pity of Non-Fiction Film*. „Nation”, Vol. 228, No. 9.

Wees, W.C. (1993). *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.

Wiener, J. (2007). *The Omniscient Narrator and the Unreliable Narrator: The Case of “Atomic Café”*. „Film & History”, Vol. 37.1.

Wittner, L.S. (2009). *Confronting the Bomb. A Short History of the World Nuclear Disarmament Movement*. Redwood City CA: Stanford University Press.

Zarychta, S. (2016). *Broń jądrowa w kształtowaniu bezpieczeństwa 1945–2015*. Warszawa: Bellona.

Zybliekiewicz, L. (2004). *USA*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.

Abstract

The Atomic Cafe (1982), a work directed by Jayne Loader, Kevin Rafferty and Pierce Rafferty, is undoubtedly one of the most interesting works of documentary cinema of the 1980s. What the archives (collected over the years and coming from very different sources: military training films, materials commissioned by the US government, television reports, newsreels, street surveys, etc.) have in common is the fact that they constitute a unique testimony of a historical moment. In a broader sense: they document the beginnings of the Cold War. In a narrower sense: the archives are about American propaganda in the context of the atomic bomb – the „our” American bomb (which is – the materials suggest – useful and almost of divine provenance), and the „foreign” Soviet bomb (which is – again, as the archives indicate – destructive and atrocious). In this paper, I examine how the directors of *The Atomic Cafe* reconstructed this – necessarily internally fractured – narrative about the nuclear weapons.

Słowa kluczowe: bomba atomowa, propaganda, found footage, film dokumentalny

Keywords: atomic bomb, propaganda, found footage, documentary film
