

Pat Brereton

Postmodernistyczne kino fantastycznonaukowe a ekologia

Totalizujące wchłanianie przyrody („natury”) przez kulturę uprzemysłowioną oraz przekształcanie podświadomości w widomy rynkowy towar i „pragnienie” jako spektakl medialny wytwarzają kapitał w „najczystszej formie” i sprawiają, że na naszych oczach wyłania się nowa logika kultury zwana „postmodernizmem”¹.

Najbardziej oczywistym przejawem tej nowej „logiki kultury” jest lawinowe mnożenie się tekstów fantastycznonaukowych w Hollywood. W swoim artykule zajmę się formą spektaklu masowego i rolą, którą w popularnych wizjach fantastycznonaukowych odgrywa szczególnego rodzaju wzniosły eksces. W rozważaniach tych ponownie oprę się na drobiazgowej analizie tekstualnej odpowiednich przykładów, skupiając uwagę na przedstawieniach podmiotowości człowieka, aby za pośrednictwem teorii cyborga ukazać, w jaki sposób spektakularnie transgresyjne ekspresje postmodernistyczne można sprzęgnąć z określonym dyskursem utopii ekologicznej.

Postmodernizm jest często utożsamiany z wszech-konsumującą i pozbawioną energii krytycznej ekonomią późnego kapitalizmu. Jednak udokumentowanie obecności odmiennych i niekiedy sprzecznych dyskursów wymaga bardziej elastycznego modelu analitycznego. Z tego punktu widzenia szczególnie przydatna jest postulowana przez Arta Bermana metodologia wyodrębniania „grup idei jako biegunów i przechodzenia [przede wszystkim za pomocą analizy tekstualnej] od jednego do drugiego i z powrotem”, aż wydepczemy między nimi, o ile to możliwe, „widoczną ścieżkę”². W omawianym przypadku narzędziami, za których pomocą staram się utorować taką ścieżkę, są „mity” pojęciowe transgresji i ekscesu, a zwłaszcza zaproponowana przez Donnę Haraway teoretyzacja figury cyborga. Zamierzam ukazać, na jakiej zasadzie „przyroda” i współobecna wrażliwość ekologiczna może wyzwalać potencjalnie wywrotową, a nawet utopijną obecność przeciwstawną wobec „logiki kulturowej” współczesnego filmu hollywoodzkiego.

Gatunek fantastyki naukowej wyraża w sumie myśl, że człowiek jest naprawdę człowiekiem tylko wtedy, gdy styka się z czymś nieludzkim. W pierwszej części rozważań

chcę wydobyć na jaw obawy ekologiczne wyrażane poprzez filmy fantastycznonaukowe, które zazwyczaj odrzuca się ze wzgardą jako zaabsorbowane pustym spektaklem. Ogólnie biorąc, w rozdziale tym analizuję również potencjał transgresyjny ekscesywnej scenografii, a bardziej konkretnie nowe formy reprezentacji podmiotowości w postmodernistycznej fantastyce naukowej, poprzez które ożywia się lub tworzy nowe metafory ekologiczne. Ale pojęcia postmodernizmu przynajmniej początkowo używam jako topornej kategorii periodyzacyjnej w celu wyodrębnienia filmów fantastycznonaukowych powstających od lat osiemdziesiątych XX wieku oraz w celu połączenia rozmaitych aspektów odczytań pesymistycznych z pozytywnymi, nawet utopijnymi, znaczeniami tego, co się krystalizuje jako estetyka postmodernistyczna.

Cyborg metaforycznie scala mozaikową tożsamość świata postmodernistycznego. Pod wieloma względami symbolizuje i ucieleśnia również postgenderową politykę świadomości ekologicznej, a jednocześnie służy do propagowania głęboko ludzkich form działania odpowiedzialnego ekologicznie. Jednak z tego rodzaju metaforyczną esencjalizacją zmiennych pojęć ontologicznych dotyczących „ludzkich” i „postczłowieczych” form podmiotowości odpowiedzialnej ekologicznie, wiążą się niebezpieczeństwa, o których musimy stale pamiętać na zasadzie ostrzegawczego podtekstu.

Dziedzictwo fantastyki naukowej z lat pięćdziesiątych

Modernizm usankcjonował podstawy teoretyczne oświecenia, „którego światopogląd, cele i skłonności są znamionami świata nowoczesnego”³. Po dziś dzień świat ten określają dwa główne i na pozór niezgodne przeświadczenia, z których pierwsze głosi, że przyrodę trzeba (całkowicie) ujarzmić jako środek do osiągnięcia celów stawianych sobie przez ludzi, drugie zaś – że cele stawiane sobie przez ludzi można pogodzić zarówno wzajemnie, jak i z przyrodą na gruncie uznania przez każdego wolności i równości każdego innego. Ten uproszczony i naiwny program zakłada absolutne panowanie nad przyrodą i prowadzi do wytwarzania coraz większej obfitości dóbr mających zaspokajać lub symulować „pragnienia” człowieka, podczas gdy nie zawsze rozumie się jego „potrzeby”, nie mówiąc o ich zgłębianiu. Estetyka postmodernistyczna często stara się podejmować ten problem, który zarazem jest oczywiście głównym problemem ekologii.

Kino fantastycznonaukowe lat pięćdziesiątych wyrażało obawy ekologiczne w sposób najbardziej bezpośredni poprzez ukazywanie degradacji środowiska oraz ewentualnych skutków zagłady nuklearnej⁴. Według wielu badaczy w latach osiemdziesiątych kino fantastycznonaukowe zmieniło się również pod względem nastroju, rozsnuwając bardziej skomplikowaną, pesymistyczną i nihilistyczną wizję przyszłości. Naturę ludzką przestano uważać za strukturę trwałą i ugodową (jak było jeszcze w *Porywaczach ciał*), której ludzie prawomyślni muszą bronić ze względu na jej świętość. W nowym świecie po-nuklearnym zazwyczaj nie daje się łatwo oddzielić dobra od zła, człowieka od maszyny. Tego rodzaju fantastykę naukową – „stosunkowo otwartą na cyrkulację intertekstualne” – Brian McHale słusznie uważa za najlepszy model świadomości postmodernistycznej⁵. Według E. Ann Kaplan właśnie „zamazanie przeciwieństwa między człowiekiem a maszyną, sobą a innym, ciałem a światem, podobnie jak zamazanie różnic między fabułą a *mise en scène*, sprawia, że postmodernistyczne teksty fantastycznonaukowe są tak fascynujące, a zwłaszcza dla krytyków kultury”⁶.

Zamierzam ukazać, że w wielu tych widomie antyutopijnych tekstach cyborgi/maszyny często przejawiają wyższe, nawet zbawicielskie cechy w porównaniu z postaciami

ludzkimi, które przedtem występowały w podobnych rolach. Moim zdaniem, te nowe podmioty sprawcze zarazem w sposób bardziej stanowczy i przekonujący (re)prezentują wartości post-człowiecze – czy też na nowo pojęte wartości „ludzkie” – w walce z od-człowieczającym totalitaryzmem, o którego energii dehumanizującej świadczą rozmaite formy nierównowagi ekologicznej.

Odkrywanie i reinterpretowanie przyrody jest głównym źródłem nadziei, ucisku i kontestacji mieszkańców planety Ziemia. Fantastyka naukowa, którą można uważać za naczelną gatunek postmodernistyczny, bezpośrednio reprezentuje i problematyzuje pojęcia dotyczące „przyrody (natury)” i tym samym odnosi się do obaw i trosk ekologicznych, w szczególności do skażenia środowiska i groźby zagłady człowieka. „Postępy techniki z jednej strony prowadzą do eksplozji demograficznej, z drugiej zaś stwarzają nowe zagrożenia nagłą katastrofą demograficzną wskutek wojny nuklearnej, zanieczyszczenia środowiska itd.”⁷.

Postmodernistyczne kino fantastycznonaukowe jest często najlepszą podstawą analizy lęków wpisanych w technofobię, a także problemów niszczenia środowiska. Na przykład dobitnie antynuklearny film *Terminator 2* (który szczegółowo omówię później) można uważać za krytykę „skuteczniejszą” z tekstualnego i ekologicznego (mediacyjnego) punktu widzenia niż wiele bardziej poważnych, szczerych, realistycznych ekspresji obaw związanych z zagładą wojenną i nuklearną. I jest tak pomimo struktury formalnej tego filmu, która uprzywilejowuje konsumpcyjne i marnotrawne sposoby działania, co wydaje się od razu niweczyć „zieloną” estetykę w sensie zdefiniowanym i zegzemplifikowanym w rozdziale pierwszym. Oczywiście ilustruje to immanentne sprzeczności wrośnięte w teksty popularne, które siłą rzeczy włączają i rozpleniają wzajemnie niezgodne dyskursy. W ten sposób *T 2* zachęca czytelnika chociażby do krytyki ukazywanej w nim przemocy, czego najbardziej bezpośrednim wyrazem jest feministyczna diatryba wykrzyczana przez Sarah pod adresem naukowca Dysona: „Faceci tacy jak ty zbudowali bombę wodorową!”, „Faceci tacy jak ty ją wymyślili [...] nie masz pojęcia, co znaczy *tworzyć*”.

Rozpad postmodernistyczny/modernizm „zradykalizowany”

Wielu krytyków lewicowych jest pesymistami w sprawie skutków kulturowych tego, co uważają za bezpłodność lub nawet wynaturzenie lwiej części teorii postmodernistycznej i jej prób usankcjonowania zjawiska, które nadal uważają jedynie za pustą kulturę masową. Według jednego z nich „utraciliśmy mapę mitu”. „Na przełomie tysiącleci kraje zasobne w energię i w informację trawi wyjątkowy kryzys epistemologiczny”⁸. W tekstach popularnych „kryzys” ten wyraża się poprzez pozorny „rozpad” konwencji formalnych i estetyk, a także poprzez fakt, że postaci i wykonawcy w obrębie wydarzenia profilmowego nie używają ani nie uznają jakiegokolwiek nadrzędnego metadyskursu. Ja jednak twierdzę, że właśnie ten „rozpad” prowadzi do bardziej sugestywnych – chociaż tylko symptomatycznych i często sprzecznych – przedstawień sporów ekologicznych niż na pozór bardziej spójne przedstawienia metanarracyjne, które zamykają znaczenie i usuwają sprzeczności wewnętrzne.

Według optymistów postmodernizm staje się nową, libertariańską, wszechogarniającą strategią periodyzacyjną podchodzenia do życia i sztuki. Zamiast dać się usidlić w kleszczach modernistycznego przeciwieństwa między sztuką wysoką i niską – co oczywiście zmusza do ideologicznego dzielenia i stygmatyzowania jej odbiorców – teoria

postmodernistyczna próbuje zerwać łańcuchy tego rodzaju sztywnych strategii kulturowych, tekstualnych oraz ideologicznych. Nieufność wobec metanarracji zasiał Jean-François Lyotard, a choć służyły one „uzasadnianiu i legitymizowaniu wiedzy”, wiele nie jest już „wiarygodnych”⁹. Rozpad metanarracji, a zwłaszcza wymazanie binarnych przeciwieństw i wynikająca z tego utrata „oparcia transcendentnego” – jak rzekł Lyotard¹⁰ – robi miejsce nowym i rzecz jasna mniej zachowawczym dyskursom, które mogą się włączać w film popularny.

Tak pojęty postmodernizm staje się pod pewnymi względami dyskursem nadrzędnym i estetyką władczą, ponieważ obnaża słabości modernizmu. Związane z nim odkrycie (a właściwie przypomnienie) polega na tym, że „racjonalność nie może uzasadnić sama siebie, wobec czego również modernizm nie ma uzasadnienia”¹¹. Oczywiście, jak powiada Giddens, „u sedna nowoczesności leży [...] zagadka”¹², ponieważ zjawisko to wysyła sprzeczne zachęty, które prowadzą do ustanowienia dwu głównych sposobów myślenia – „jednego ekspansjonistycznego, transcendentnego i wszech-przedstawieniowego, drugiego autorefleksyjnego, zwijającego się w sobie i antyprzedstawieniowego, które w naszej epoce starły się z sobą tak gwałtownie”¹³. Hans Bertens trafnie charakteryzuje modernistyczne stanowisko Habermasa jako „obronę filozofii przed irracjonalizmem”, a jego główną linię argumentacji jako potwierdzanie „siły perswazyjnej racjonalności, która odcina się od racjonalności dezawuowanej przez poststrukturalistów”¹⁴.

Habermas obawia się, że bez tego rodzaju jednoczącej racjonalności polityka dysensu będzie utrzymywać lewicę w stanie rozbicia i niezdolności do organizowania się i działania. Poststrukturalizm zakwestionował przekonująco racjonalizm empiryczny jako jedyną formę poznawania, jednak Habermas stanął na stanowisku, że projekt modernizmu nie sprowadza się do tego „racjonalizmu środków i celów”, a następnie rozwinął system, który Bertens nazywa „modernizmem postracjonalistycznym”¹⁵. Według Bertensa możemy wybierać między „postmodernizmem” a tą bardziej progresywną formą modernizmu, która czerpie z obydwu paradygmatów. Formę tę nazywa „modernizmem zradykalizowanym”, który jest w stanie legitymizować również agendę ekologiczną. W rezultacie jego zdaniem jesteśmy zmuszeni „godzić wymogi racjonalności z wymogami «wniosłości», przezwyćżać permanentny kryzys w imię chwilowej równowagi”¹⁶.

Dzięki wpisaniu w postmodernizm rozpadowi rozmaitych opozycji, a także dzięki zawsze obecnemu residuum modernistycznemu kino popularne nieustannie wytwarza z popiołów pozornej (nie)referencyjności zarówno znaki potencjalnie uniwersalne, jak i mikro-narracyjne. Broderick z pewnością ma rację, wskazując, że „rozpad” w obrębie wydarzenia profilmowego służy często wzmacnianiu podziałów między wrażliwością modernistyczną i postmodernistyczną. Rozpad ten można również przyswoić w celu tworzenia kontr-dyskursów, które czerpią z obydwu paradygmatów. Dlatego nie zawsze musimy godzić się na dokonywanie stanowczego wyboru Bertensa, ponieważ „modernizm zradykalizowany” bywa nieraz utajony w „ekscesywnych” aspektach tekstu zasadniczo postmodernistycznego – w tym zwłaszcza, jak ukażę później, w momentach domknięcia. Zarazem konwencjonalne postępowanie człowieka zostaje jeszcze bardziej bezpośrednio zakwestionowane i „zradykalizowane”, zwłaszcza przez nowe możliwości techniczne, egzemplifikowane przez ukazywanie cyborga i innych „nie ludzkich” form życia.

Eko-przestrzeń postmodernistyczna a wzniosłość

O ile modernizm oznacza ukrywanie przygodności poprzez reifikację form, o tyle postmodernizm oznacza ujawnianie przygodności poprzez transcendencję form. Jednak walka o życie w postmodernizmie zakłada zamknięcie oczu na bezkres przygodności¹⁷.

Badanie przestrzeni (w sensie ukazanym w poprzednich rozdziałach) wielorako rozplenia się w rozmaitych dziedzinach w obrębie postmodernistycznej teorii kultury i często służy wytwarzaniu nowych paradygmatów, które odgrywają kluczową rolę w naszej cyber-epoce. W sensie historycznym kategorii rozważań snuty przez Henriego Lefebvra i innych wyznacza sytuacionizm, który kładzie nacisk na przeżywaną rzeczywistość miejską. Lefebvre ostatecznie potępia poszukiwanie nauki o przestrzeni, odrzuca swobodne metaforyzowanie, w którym wszystko staje się „przestrzenią”. (W tej mierze Foucault jest oczywistym złoczyńcą). Lefebvre twierdzi, że fragmentacja przestrzeni jest wytworem umysłowego „podziału pracy”, który podtrzymuje poddaństwo wobec władzy państwa. Ale jak dowodziłem w innym miejscu, używanie takich metafor przestrzennych z reguły zaciemnia, nie zaś rozjaśnia rozważania dotyczące idei eko-przestrzeni.

Obecnie niektórzy krytycy wierzą w utopijne możliwości cyberprzestrzeni i odrzucają szersze zajmowanie się przestrzenią „realną” jako eko-fundamentalizm. Są przekonani, że wszechświat cyfrowy obiecuje dosłownie wszystko i otwiera nową „drogę donikąd” w cyberprzestrzeni. Cyfrowa cyberprzestrzeń obdarza poczuciem boskiej władzy, ponieważ gracz dzięki pomysłowości i zręczności jest w stanie panować nad „grą”. Jednak „elektroniczną technoprzestrzeń” i jej niepokalaną, nieskomplikowaną, iście disneyowską naturę można uważać za rozszerzenie złudzenia „pojedynczej (niemal modernistycznej) wizji, pokrewnej iluzji pierwotnej dziczy” lub idei „bezgranicznej i całkowicie pochłaniającej cyberprzestrzeni”¹⁸. Tego rodzaju analiza przestrzenna wpada w pułapkę umieszczania wszelkich abstrakcyjnych pojęć przestrzeni w jednym wymiarze „odwzorowania poznawczego”, przez co pozbawia znaczenia wszelkie bardziej konkretne ujęcia przestrzeni jako składnika oddziałujących organizmów, w tym ludzi. Krytyka rozplywa się w eterycznej cyberprzestrzeni, w której „człowiek może bawić się w Boga”, ale nie musi zmagać się z etyką odpowiedzialności ani chaotyczną płynnością „naturalnego” ekosystemu przestrzennego.

Wagę analizy przestrzennej bodaj najlepiej uzmysławia odniesienie do Kantowskiego pojęcia „wzniosłości” i „rozkoszy” płynącej ze świadomości wspólnoty ze środowiskiem. Kant przekonująco utwierdza konwencjonalną wrażliwość romantyczną, uznając, że „piękno” należy uważać za przedmiot „spokojnej kontemplacji”, natomiast „wzniosłość” wzbudza „uczucie rozumowe” i „porusza”. Mimo to Lyotard najwyraźniej stawia teorię kantowską na głowie, wytykając jej „osobliwą nieprzystawalność do przyrody”. Wzniosłość zasadniczo „«nie ujawnia żadnej szczególnej formy w przyrodzie, lecz tylko ukazuje celowy użytek, jaki wyobraźnia czyni z jej wyobrażenia». Wzniosłość nie wie nic o przyrodzie”¹⁹.

To, co wzniosłe, Lyotard uznaje za „nieprzedstawialne”, wymykające się władzy nazywania i zachęcające do artystycznego (i w ślad za tym intelektualnego i społecznego) eksperymentu. Wzniosłe kantowskie Lyotard uważa za ściśle splecione z istotą nowoczesności. Wzniosłe modernistyczne jest zasadniczo nostalgiczne, a jego forma „w dalszym ciągu prowadzi czytelnika lub widza ku przyjemności bądź pocieszeniu”²⁰.

Natomiast wzniosłe postmodernistyczne (awangardowe) jest według Lyotarda tym „co w modernistycznym przedstawieniu odsyła do nieprzedstawialnego; to, co wyrzeka się pocieszenia podsuwanego przez poprawne formy, odrzuca zgodę na smak, umożliwiającą wspólne doświadczenie nostalgii za nieosiągalnym; to, co poszukuje nowych przedstawień nie po to, aby się nimi delektować, lecz po to, by lepiej odczuć istnienie nieprzedstawialnego”²¹.

Lyotard skupia uwagę na tym, co uważa za postmodernistyczną niezdolność do przedstawiania, która według Brodericka „przewyższa zdolność do przedstawiania i wprawia nas w swego rodzaju gotycki zachwyty”²². Jednak Bertens trafnie zauważa, że estetyka modernistyczna jest nie mniej pochłonięta wzniosłością niż estetyka postmodernistyczna i że obie w równym stopniu odnoszą się do tego, co nieprzedstawialne. Tyle że, głosi wniosek Bertensa, Lyotardowska sztuka wzniosłości jest sztuką negacji. Lyotardowska estetyka postmodernistyczna, podobnie jak nauka postmodernistyczna, opiera się na niemającej końca krytyce przedstawienia, która ma służyć podtrzymywaniu heterogeniczności, optymalnego dyssensu. Tak pojęte wzniosłe nie przynosi rozwiązania, a tego rodzaju „konfrontacja z nieprzedstawialnym prowadzi do radykalnej otwartości”²³.

Interpretując rozmaite hollywoodzkie domknięcia narracyjne, ustawicznie znajduję świadectwa wyłaniania się pewnego rodzaju nowej wzniosłości, która potwierdza i wytwarza „pozytywną” formę wyrazu ekologicznego. Zarówno modernistyczne, jak i postmodernistyczne ekspresje wzniosłości, w tym także Bertensa analiza wzniosłości w rozumieniu Lyotarda, wzbudzają sprzeczne uczucia, które są potencjalnie transgresyjne. Ta rozpowszechniona ekspresja symboliczna występuje też jako zakodowana w (często ekscesywnych) sekwencjach filmowych i na użytek tego studium zinterpretuję ją jako świadectwo istnienia pewnej przemożnej postawy ekologicznej, której charakter można ukazać poprzez analizę tekstualną niedawno powstałego, zagadkowego, futurotycznego tekstu filmowego, jakim jest *Mroczne miasto*.

Mroczne miasto

Mroczne miasto (1997) Alexa Proyasa może być egzemplifikacją wielu tez teoretycznych na temat wzniosłości. Film jest stylizowaną opowieścią *noir*, w której wykorzystano potencjał transgresyjny „ekscesywnej” scenografii i reprezentacji podmiotowości przywodzących na myśl *Łowcę androidów*. Wymierająca rasa obcych eksperymentuje na ludziach poprzez wszczepianie im alternatywnych wspomnień w celu zrozumienia ludzkich zdolności przystosowawczych, które obcy najwyraźniej uważają za cechę definicyjną i siłę ludzkości jako wyjątkowego gatunku biologicznego. Na użytek tych eksperymentów obcy przekształcają w nocy miasto architektonicznie i za pomocą swego rodzaju masowej hipnozy (przypominającej zbiorowe modły do jakiegoś bóstwa) zmieniają wspomnienia ludzi, co eufemistycznie nazywają „przestrzajaniem”. Eksperyment ten (podobnie jak sama aparatura kinowa) modyfikuje zarówno wymiar wewnętrzny, jak i zewnętrzny, przekształcając całkowicie poddanych mu ludzi w taki sposób, że są psychologicznie „dostrojeni” do zupełnie nowego środowiska fizycznego.

Ekscesywność efektów specjalnych niezbędnych do ukazania przestrzajania architektonicznego jest potęgowana przez meandry zawiłej fabuły, która ustawicznie prowadzi do zdarzeń niezrozumiałych. Oczywiście wstrzymuje to bieg narracji, prowadzi nieraz do zamazania czystości stylistycznej i uniemożliwia dojście do głosu wrażliwości afirmatywnej. Również odniesienia intertekstualne są tak ostentacyjne i uwarstwione (zgodnie

z postulatami Hutcheonowskiej „ludycznej” estetyki postmodernistycznej), że jest to dzieło oczywiście pozbawione zobowiązań w stosunku do narracji liniowej. Natomiast w wymiarze pozytywnym jego estetyki wielką rolę odgrywa nieprzedstawialne w sensie Lyotarda, a więc niezbornosć narracyjna i ekscesywność wizualna jako sugestie tego, co nieprzedstawialne, i nośniki wzniosłości postmodernistycznej. Najdobitniej uzmysławia to wymiar *mise en scène* filmu, określony przez (techniczny i metaforyczny) morfing środowiska prowadzący do ustawicznej rekonfiguracji czasu i przestrzeni.

Podobnie jak w „kinie atrakcji”, o którym Tom Gunning pisał w odniesieniu do początków sztuki filmowej, narracja w *Mrocznym mieście* jest zawieszana, podczas gdy sam obraz podlega spektakularnym transformacjom bez widocznego powodu. Przystająca do estetyki *neo-noir* niewyrazistość sekwencji, w których transformacje środowiska zachodzą w cieniu lub półmroku, potęguje wrażenie „spektaklu ekscesywnego” i jednocześnie ewokuje metaforę podświadomego snu. Dramatyczne przekształcenia materii obrazu (możliwe dzięki najnowszej technologii efektów specjalnych) sygnalizują, jeżeli nie ucieleśniają „granice oświecenia”, które Lyotard wpisuje w uniwersum postmodernizmu.

Wizualnym i narracyjnym punktem kulminacyjnym filmu jest obraz otchłani, która niby czarna dziura w astrofizyce ukazuje się, gdy główny bohater ostatecznie i dosłownie burzy nostalgiczne i romantycznie wyidealizowane wyobrażenie Shell Beach. Owo „Shell Beach” okazuje się znakiem pustym, jedynie billboardem na murze. Kiedy bohater burzy mur, odsłania przejmującą grozą wzniosłość mrocznej otchłani i uzmysławia sobie, że w rzeczywistości znajduje się na gigantycznym statku kosmicznym. Zgodnie z twierdzeniem Lyotarda wzniosłość, tak samo jak nieskończoność, jest nie do ogarnięcia w całości. Wejrzenie w nicosć istnienia (podobnie jak odczucie dostojeństwa Wielkiego Kanionu lub inne mniej pośrednie chwile „niepojętej” epifanii) może jednak przywracać człowiekowi więź z holistycznym kosmosem. Czas ekranowy się zatrzymuje, spektakl zastyga, a odbudowana przestrzeń-przyszłość darowuje protagonistom i widzom przestrzeń i czas (skoro punkt widzenia kamery wykroczył poza diegetyczne wymogi opowieści), w których mogą kontemplować własne istnienie²⁴.

We wszechświecie postmodernistycznym ludzkość coraz bardziej fascynują tego rodzaju wciąż wzmacniane wzniosłe spektakle. Już w 1967 roku pisał o tym Guy Debord: „Cały sposób istnienia społeczeństw, w których przeważają nowoczesne stosunki produkcji, jawi się jako jeden wielki rozrost spektaklu. Każde doświadczenie bezpośrednie powierza się obrazowi”.

Van Toorn uzupełnia tę diagnozę komentarzem następującym: „Doświadczenie ustępuje miejsca rejestrowaniu wrażeń. Powstaje rozdział między postrzeżeniem zewnętrznym a doświadczeniem wewnętrznym”²⁵.

To, co dla odróżnienia od „podświadomości” można nazwać „podświadomością intelektualną”, jest sferą, w której skrywa się „eksces myśli”²⁶. Ta interpretacja ma wydźwięk ironiczny w świetle faktu, że feministyczna teoria krytyczna jest tak zdominowana przez klasyczne koncepcje psychoanalityczne. Mroczna, niemal złowroga estetyka filmu *noir* otwiera umysł na ekspresję „ekscesu” i wzniosłości. Takie świadome doświadczenie kinowe jest pod wieloma względami bardziej transgresyjne niż konwencjonalne spełnienie narracyjne, które z reguły potwierdza na wpół oniryczny charakter tego doświadczenia, przez co redukuje jego autentyczność i wiarygodność. Całkowicie świadome doświadczenie wzniosłości nie musi podlegać takiemu redukcjonemu domknięciu – jeżeli nawet igra z nim – i tak właśnie dzieje się nieraz za sprawą takich tekstów postmodernistycznych, jak *Mroczne miasto*.

Przekonującym pretekstem do wizualnej ekscesywności *Mrocznego miasta* jest zagadka narracyjna osnuta wokół Johna Murdocha (Rufus Sewell), który cierpi na amnezję, ma dar telekinezy i zmagają się z widomą tajemnicą własnego życia. W czołówce Murdoch budzi się w podłej łazience hotelowej nagi (podobnie jak Terminatorzy) i całkowicie zdezorientowany. W przyległym pokoju odkrywa zmasakrowane ciało dziewczyny, co wzbudza w nim panikę i przerażające poczucie, jak gdyby „przeżywał cudzy koszmar”.

Przez cały film protagonista usiłuje odtworzyć własne życie, próbując odnaleźć mityczne Shell Beach, którego dotyczy metaforyczna „scena pierwotna” zapisana w głębi jego (fałszywej) świadomości. Odkrycie, że Shell Beach w rzeczywistości nie istnieje, że jest tylko obrazem na murze, który nie pozwalał dostrzec, że samo miasto jest statkiem kosmicznym dryfującym w pustce nieskończonej przestrzeni, jest wstrząsem dla bohatera i emblematycznym przesłaniem dla widza jako alegoria fiaska ontologicznego poszukiwania sensu. W obrębie opowieści odkrycie to ma tak samo druzgoczący charakter, jak Kopernikowe odkrycie, że Ziemia krąży wokół Słońca, a nie odwrotnie, lub odkrycie, że Ziemia jest kulą podlegającą wszechobecnym siłom ciężenia. W rezultacie *Mroczne miasto* unaocznia konformistyczne, metaforyczne siły, które zamieniają człowieka w organizm przyczynowo-skutkowy, rządzone przez wrodzone popędy biologiczne, zamknięty w mrocznym, więziennym, futurystycznym środowisku miejskim, skąd nie ma fizycznej drogi ucieczki. Władza mieszkańców miasta nad własnym życiem jest we wszystkich wymiarach bardzo ograniczona. Kafkowski bohater musi nauczyć się sztuki wyobraźniowego panowania nad tym światem i odbudować bardziej ludzkie środowisko.

W ukazanym świecie mityczne i zogniskowane „humanistycznie” rozwiązanie podstawowych zagadnień ontologicznych poprzez odnowienie romantycznej, „taniej”, pocztówkowej pamięci zbiorowej²⁷ jest niemożliwe. Woda, życiodajna siła, która scala ziemię, może zniszczyć obcych (zgodnie z hipotezą Gai) i chronić integralność systemów biologicznych całej planety. Ale na tym obcym statku kosmicznym – ostatecznej ekspresji sztucznego mega-metropolis – takie naturalne siły życia już nie istnieją. Naturalna równowaga środowiskowa, zdefiniowana i określona ilościowo przez cztery żywioły, została z pewnością zburzona.

Jednak zgodnie z przekonaniem Johna Milтона, jednego z pierwszych wielkich poetów romantycznych, człowiek jest w stanie piekło zamienić w niebo i niebo w piekło. Murdoch odkrywa w końcu imaginacyjną moc przekształcania środowiska i otacza mroczne miasto morzem. Kamera patrząca z zewnętrznego punktu widzenia wszechwiedzącego obserwatora ukazuje nam nieprzedstawialną gigantyczną przestrzeń miasta okoloną nowo stworzoną otoczką życiodajnej wody i jest to obraz niesamowity i budzący grozę. Pusta przestrzeń mrocznego miasta budzi się w końcu do życia opromieniona „wzniosłym” wschodem słońca, który zabarwia tę nienaturalną przestrzeń mrocznej antyutopii ciepłym blaskiem. Woda i słońce są nadal pierwotnymi znakami ekologicznymi harmonijnego ekosystemu. Najcenniejsza ewolucyjnie zdolność człowieka polega na umysłowej, jeżeli nie fizycznej, mocy przekraczania materialnych ograniczeń sztucznego środowiska i osiągnięcia ekologicznej nirwany na zewnątrz smętnej pustki bezsensownego życia powszedniego.

Dlatego owo idylliczne i sentymentalne na pozór domknięcie, gdy wspaniały pocztówkowy nadmorski wschód słońca rozświetla tę mroczną dotąd przestrzeń antyutopii, jest zarazem symbolem ludzkiej mocy tworzenia lub odtwarzania życziwego, symbiotycznego środowiska w najbardziej nawet „alienującym” świecie przyszłości. Taka har-

monia środowiskowa, jeżeli nawet zostaje odtworzona tylko w umyśle, jest potężną mitologiczną metaforą dążenia i zdolności człowieka do osiągnięcia równowagi ekologicznej.

Dzięki eksperymentalnemu zastrzykowi, który daje mu współpracujący z obcymi lekarz, Murdoch zdobywa daną obcym władzę przekształcania przestrzeni zgodnie z własnymi życzeniami. Jak przystało na superbohatera stacza zwycięską walkę z przywódcą obcych, po czym może wykorzystać zdobytą moc w dobrym celu. Wyciągnąwszy ze swych doświadczeń wniosek, że znamieniem „naszej” natury nie jest indywidualny „umysł”, lecz ludzkie „uczucia” (podobnie jak w *Porywaczach ciał*), stwarza życzliwe środowisko, w którym może rodzić się i rozkwitać miłość romantyczna. Klaustrofobiczna przestrzeń miasta zostaje otwarta ku morzu, plaży i molo, światu, gdzie możliwe jest spełnione ludzkie życie. W ten sposób ponure antyutopijne i antyekologiczne środowisko mrocznego miasta ustępuje przed ciepłym światłem słońca, nadmorskim pejzażem i kojącymi emocjonalnie odgłosami morza, czyli przed wizualizacją środowiska utopijnego, spełniającego ludzkie pragnienie harmonii romantycznej.

Owo odzyskane Shell Beach można interpretować jako sugestię „ograniczeń oświecenia” i romantycznego pragnienia jedności z przyrodą, która jednak nie jest już tylko nadokreślonym znakiem raju na ziemi, ponieważ niesie innego rodzaju implikacje, sygnalizując możliwość eko-utopii w obrębie narracji refleksywnej, lecz w ostatecznym rachunku nadzorowanej przez człowieka. Podczas gdy wizualna *mise en scène* generuje ustawicznie na pozór sprzeczne przedstawienia możliwości i niemożliwości harmonii środowiskowej, protagonista dąży do odnowy i przekształcenia regresywnego środowiska jako domknięcia własnej narracji. Wytwarzana za pomocą morfingu i innych efektów specjalnych ekscesywna płynność *mise en scène* ustaje w oddziałującym na wiele zmysłów domknięciu narracyjnym, które kwestionuje możliwość ostatecznego unicestwienia środowiska symbiotycznego i opiekuńczego przez siły obce. Taka „remediacja”²⁸ skądinąd przestarzałych klisz romantycznych przywraca im siłę terapeutyczną, zwłaszcza jako narracyjnego domknięcia opowieści fantastycznonaukowej określonej przez ekscesywną stylistykę *noir*.

Cytowany już Tashiro w znakomitym studium na temat estetyki obrazu filmowego analizuje sposoby, za pomocą których „aparatura postrzeżeniowa człowieka panuje nad przyrodą jako przestrzenią i w rezultacie ukazuje ją jako pejzaż”. Niezbędny montaż „wprowadza wieloraką perspektywę”, ponieważ „przyroda zawsze przewyższa postrzeżeniową zdolność oka czy obiektywu”. W rezultacie „fotografia staje się stylizacją”, a „uczucia wzbudzone przez opowieść zastępują fizjologiczne odczucie rzeczywistej przestrzeni”, co Edmund Burke dawno temu utożsamiał ze „wzniosłością”²⁹.

Zasadniczo istotne jest jednak to, że Murdoch nie działa w imię utopii wszechżywczości. Pod tym względem różni się od „modernistycznych” bohaterów takich filmów, jak *Porywacze ciał* czy *Ucieczka Logana*, którzy przejawiają szerszą wrażliwość „humanistyczną” i pragną ocalić nie tylko siebie, lecz cały rodzaj ludzki. Ten pozorny brak wrażliwości „społecznej”, skoro Murdoch przekształca miasto we własnej świadomości, wynika ze skrajności ukazanego uniwersum antyutopijnego i sygnalizuje potrzebę stworzenia nowej formy utopijnej „przestrzeni społecznej”. Natomiast sam Murdoch jawi się ostatecznie jako postać osobiwie dwuwymiarowa i nie przystaje do archetypu bohatera, który sygnalizowałby w pełni rozwinięte mitologiczne pragnienie stworzenia środowiska trwale zrównoważonego, nie odgrywa roli, którą obecnie wypełnia cyborg.

Cyborg, albo podmiotowość i sprawczość post-człowiecza

Słowo „cyborg” jest skrótowcem od wyrażenia „cybernetyczny organizm” i jest zwykle definiowane jako nazwa hybrydy maszyny i człowieka, której innymi nazwami są „android”, „replikant” lub „człowiek bioniczny”. Słowo „cybernetyka” wywodzi się z greki i oznacza mechanizmy sterowania, zarządzania lub nadzoru, które przeciwdziałają „złu” chaosu czy entropii. Słowo to w latach czterdziestych ukuł matematyk z MIT Norbert Wiener jako nazwę „inżynierii ludzkiej”. Słowo „cyborg” wprowadzili w latach sześćdziesiątych Clynes i Kline jako określenie udoskonalonego człowieka, który byłby w stanie przeżyć w warunkach pozaziemskich. Zjawisko takie powszechnie uważa się za metaforę wielkich możliwości, które człowiek zdobędzie w XXI wieku³⁰.

Cybernetyka dąży do nadzorowania, regulowania i przekształcania dynamicznych pętli sprzężenia zwrotnego, które rządzą ciągłością świata. Warto podkreślić, że podczas gdy wynalazcy są z reguły zarządcami „metaforyką wojenną”, Wiener stanowczo sprzeciwiał się militarystyce nauki. Zarazem świadom był militarnych odniesień stworzonej przez siebie nauki³¹. Sedno tej sprawy uchwyciła Donna Haraway, wskazawszy wewnętrzną więź między cybernetyką a militarystyczną ekonomią patriarchy kapitalistycznego, który zrodził cybernetykę. Rozpoznałszy logikę cybernetyki jako funkcję potężnej „fikcji teoretycznej, która z góry wyklucza inne sposoby nadawania sensu światu”, Haraway doszła do wniosku, że „ostatecznym nośnikiem mediacji jest informacja”³².

Inni krytycy, w tym Judith Genova, będąc świadomi militarystycznych paranteli kulturowych i przemysłowych cyborga, dostrzegają w nim mimo to metaforę, dzięki której można „odkryć przyrodę na nowo” i wymazać przeciwieństwo natury i kultury³³. Haraway w słynnym *Manifestie cyborgów* (1985) ukazała, w jaki sposób pojęcie cyborga może pomóc przezwyciężyć regresywne dylematy władzy genderu poprzez rozwijanie „kultury i teorii feminizmu socjalistycznego w postmodernistyczny, nienaturalistycznym sposób, nawiązując do utopijnej tradycji wyobrazonego świata bez płci”³⁴.

Scott Bukatman stwierdza, że cyborg jest zarazem „ciałem pozbawionym *libido* i maszyną obdarzoną seksualnością”. „Tożsamość terminalna uciera skomplikowany kompromis między wymogami rozumu instrumentalnego a rozkoszą ofiarnego ekscesu”³⁵. Dlatego cyborg jako sprawca zmiany może efektywnie likwidować utarte normy genderowe, a także inne paradygmaty dopuszczalnego postępowania. Pojęcia natury „ludzkiej” oraz indywidualizmu trzeba ustawicznie redefiniować w kontekście humanistycznej ideologii liberalnej, której są głównymi wyznacznikami. Modernizm jest wprawdzie programem w szerokim sensie humanistycznym, niemniej podlega ustawicznej problematyzacji, zwłaszcza przez wszelkiego rodzaju „post”-modernistyczne formy myśli krytycznej. Według Sueellen Campbell „założenia leżące u podstaw humanizmu stały się nie do utrzymania pomimo poststrukturalizmu, a nawet ekologii głębokiej”. „Potrzebujemy nowych sposobów rozumienia naszego miejsca w świecie”³⁶. W tej sytuacji utopijne możliwości nowej formy sprawstwa „post-człowieczego” stają się istotnym narzędziem analizy ekotekstualnej, a podstawowym modelem tego sprawstwa jest figura cyborga.

Według niektórych krytyków kultury cyborg efektywnie egzemplifikuje obiegowe postmodernistyczne pojęcie „tożsamości rozgałęzionej” poza gender, a nawet pojęcie skrajnej schizofrenii. O wiele bardziej pozytywne i twórcze jest jednak podejście Sobchack, która utrzymuje, że postmodernistyczny film fantastycznonaukowy nie „oswaja obcości” poprzez „kontemplację podobieństwa”, lecz „wymazuje alienację” poprzez „kontemplację pokrewieństwa”. „Obce” postulowane w marginalnych i w postmodernistycznych tekstach fantastycznonaukowych pozwala ujmować alienację jako „ludzka”

i wprowadza „symetryczne i niehierarchiczne stosunki powinowactwa w obrębie mitu ujednoczonej heterogeniczności”³⁷. Ten proces transformacji i (de)alienowania wytwarza utopijne myślenie ekologiczne, które w imię głębszego rozumienia całego ekosystemu przewycięża różnicę między różnymi (człowieczymi i nieczłowieczymi) podmiotami działania. Zniesienie tych różnic sprzyja rekonceptualizacji wszelkich innych podziałów ekologicznych.

Jako istoty wspólnotowe najwyraźniej nie potrafimy obejść się bez „mitów założycielskich”, wspólnych opowieści, które wyznaczają możliwości i ograniczenia polityki sprzeciwu. Haraway wprawdzie odżegnuje się od tradycyjnych mitów, ale jej opowieść o cyborgach pod wieloma względami ma charakter nowego mitu założycielskiego. Jej mity cyborga umożliwiają takie rozszerzenie rozpoznania postkolonialnego feminizmu, które prowadzi do „zespolenia tożsamości odmieńców”³⁸. Cyborg wymazuje granicę między człowiekiem i maszyną, niweczy dualizmy zachodniej kultury kolonialnej, w tym zwłaszcza różnice między męskim i żeńskim, ciałem i umysłem. Jeszcze w pierwotnym „wyzwolielijskim micie cyborga” Haraway twierdziła, że „my” (w szczególności krytycy feministyczni) musimy odrzucić „feministyczne marzenie o języku wspólnym”, ponieważ język taki funkcjonuje jako siła „totalistyczna i imperialistyczna”, zawłaszczająca, marginalizująca lub wykluczająca tych (kobiety czarne, lesbijki, kobiety z Trzeciego Świata), których tożsamość nie może być w nim pojęta³⁹.

Jenny Wolmark nadal ma wątpliwości, czy teorię feministyczną da się scalić z teorią postmodernistyczną. Mimo to jest przeświadczona, że fantastykę naukową należy uważać za gatunek, w którego obrębie może toczyć się dialog między tymi teoriami, i przyznaje, że cyborg i cyberpunk efektywnie problematyzują pojęcia związane z „człowieczeństwem” jako sednem humanizmu⁴⁰.

Wielu krytyków feministycznych uparcie, ale i nie bez podstaw kwestionuje dążenia do wypracowania wszechogarniającej teorii postmodernistycznej, twierdząc, że utrzymanie wielości dyskursów i pozycji unieważni ostatecznie prymat różnicy płci jako zasady organizującej. Niektórzy utrzymują, że cyborg Haraway w rzeczywistości niweczy realia materialnego istnienia kobiety jako „kobiety”. Inni wręcz szydzą z potencjału emancypacyjnego idei cyborga, twierdząc, że idea ta odnawia, a nawet legitymizuje wartości klasowe i rasistowskie. Najpełniejszą egzemplifikacją obaw krytyków feministycznych w stosunku do cyberteorii są poglądy Holland, która utrzymuje, że cybernarracja funkcjonuje jako „mit potwierdzający dualizm ciała i umysłu i związane z nim dualizmy płci oraz genderu, ponieważ swoje cele ideologiczne osiąga poprzez odniesienie do stanowiska materialistycznego i dowodzenie, że jest ono nieadekwatne, naiwne i w pewnym sensie «moralnie złe»”⁴¹.

Jednak niemało krytyków kultury i krytyków feministycznych przyznaje, że cyborg niesie „nową nadzieję” na stworzenie „ludzkości progresywnej” lub przynajmniej metaforyczne jej przedstawienie, które pomoże wymazać podziały rasowe i płciowe, a nawet przekształci sens człowieczeństwa. Ta energia przedstawieniowa (zwłaszcza terminologii Haraway) może więc odegrać kluczową rolę w kształtowaniu metaforycznego wymiaru progresywnego dyskursu ekologicznego.

Postmodernistyczne przekraczanie granic

Wielu cyberfeministów kładzie nacisk na rozkosz, zamęt i niszczycielstwo związane z cyberpodmiotem. „Cechą definicyjną cyborga jest w istocie przekraczanie granic i cecha ta wynosi go do rangi najwyższego pojęcia postmodernizmu⁴². Od razu muszę zastrzec, że nie zgadzam się z krytykami, którzy odrzucają pojęcie transgresji jako niezwiązane z żadną spójną formą buntu lub przekroczenia ograniczeń czy granic. Formy transgresji i ograniczenia oczywiście nie mogą istnieć jedno bez drugich, a każde ograniczenie, jak wskazuje Peter Bebergal, ujawnia się poprzez transgresję. Bebergal definiuje transgresję jako „zbliżanie się do progu”, przy czym każdy moment interpretacyjny odsłania nowe symbole, nowe ograniczenia, które trzeba zrozumieć⁴³.

Stosunkowo nową metaforą transgresji jest również schizofrenia, której efektywną reprezentacją jest organizm cyborga jako ucieleśnienie wewnętrznej więzi między naturą ludzką i patriarchalnie wytworzonym i pojmowanym środowiskiem naukowym. W sensie zradykalizowanym cyborg nie tyle łączy te przeciwieństwa, ile je przekształca lub nawet unicestwia. W ostatniej dekadzie XX wieku Haraway proroczo stwierdza, że „wszyscy jesteśmy chimerami, steoryzowanymi i sfabrykowanymi hybrydami maszyny i organizmu – wszyscy jesteśmy cyborgami⁴⁴.

Jak już wspomniałem, konwencjonalne przedstawienia natury ludzkiej stawiają opór reprezentowaniu, nie mówiąc o egzemplifikowaniu, spójnej formy wzniosłej transgresji, co wynika przede wszystkim z faktu, że takie przekroczenie urąga panującej ewolucjonistycznej wrażliwości naukowej. Jednak paradoksalnie zjawiska towarzyszące fenomenalnemu rozwojowi nowej techniki, przede wszystkim takie jak proto-człowieczy cyborg, sprzyjają kształtowaniu się proaktywnej świadomości ewolucjonistycznej, która jest w stanie przyswajać cele ekologiczne, zwłaszcza w odniesieniu do zmiany przyszłości.

Ekscesywny determinizm technologiczny?

Terminator

Łyżką dziegiu w beczce miodu konwencjonalnie pojmowanego spełnienia człowieka jest potencjał paradoksu tkwiący w micie determinizmu technologicznego. Na przykład zgodnie z opozycyjno-kompromisowym odczytaniem, jakiego dokona „bystry odbiorca⁴⁵, zła techno-wojna cybernetyczna ukazana w postapokaliptycznej czołówce filmu *Terminator 2: Dzień sądu* okaże się prefiguracją budzącej histeryczne zachwyty drugiej wojny w Zatoce, w której „nasze” maszyny masakrowały ich ludzkie ciała niczym rybki w akwarium. John Gray wykazał się nie tylko wnikliwością polemiczną, lecz również zmysłem proroczym, kiedy w rozważaniach nad wojną, która staje się „skomputeryzowaną jatką i terroryzmem ekologicznym”, kwestie tego rodzaju nowinek technicznych połączył z zagadnieniami ekologicznymi⁴⁶.

Pierwszy cybernetyczny antybohater nie legitymizuje sprawstwa transgresyjnego, lecz jest wyłącznie „innym”, obcym zarówno jako niszczycielska maszyna, jak i jako niebiologiczny odmieniec, który ani nie przystosowuje się do ekosystemu Ziemi, ani tym bardziej nie uczy się z niego. Jego jedyną funkcją jest niszczenie. Postać Schwarzeneggera w pierwotnym filmie nie jest podmiotem etycznym ani nie ma żadnej innej cechy ludzkiej, ponieważ nie czuje bólu, żalu ani strachu, lecz jest zwykłą maszyną do zabijania, która „robi swoje, póki nie umrzesz”. Ten zredukowany, konwencjonalnie mechaniczny organizm jest osią tematyczną tekstu. Wyświetlana na pustym ekranie

narracja wprowadzająca powiadamia o tym, że maszyny stały się wrogiem, kiedy celowo spowodowały katastrofę nuklearną w celu ustanowienia swojego panowania. Podobnie jak w przypadku paranoidalnego poczucia zagrożenia ze strony obcych, te wrogie maszyny nie są pojmowane jako osoby, lecz jako mechanizmy określone przez spójny zbiór nieludzkich wartości i przekonań. W ten sposób natura ludzka zostaje uwolniona od odpowiedzialności moralnej za przyszłą katastrofę.

Tę czystość moralną potwierdzają sekwencje odnoszące się do przyszłości, z której przybył wysłany przez przyszłych ludzi Reese. Dzięki niemu wiemy, że takie najwyraźniej autonomiczne maszyny miażdżą na swojej drodze dosłownie wszystko. Antyutopijna przestrzeń miasta przyszłości jawi się jako całkowicie zdehumanizowana (podobnie jak strefy ognia w wojnie u schyłku XX wieku), jest areną zmagania maleńkich wojowników ludzkich, którzy motywowani pierwotnym instynktem przetrwania walczą z ogromnymi machinami. Ten antyutopijny przeblysłk przyszłości jest koszmarem dręczącym Reesa, którego zadaniem jest ocalenie jeszcze nienarodzonego przywódcy przyszłych wojowników.

W finałowej sekwencji filmu widzimy Sarah Connor, wybrankę noszącą w łonie przyszłego bohatera ostatecznej walki postapokaliptycznej. Sarah ucieka samotnie przez pustynię czerwonym samochodem. Prowadząc, nagrywa na magnetofon opowieść o nowo odkrytym sensie własnej egzystencji i heroicznej misji, którą wyjawil jej Rees. Będzie to historia rodzinna jej syna. Podczas gdy Sarah jedzie „drogą donikąd”, na horyzoncie pojawiają się zwiastuny wielkiej „burzy”, ukazane w romantycznej scenerii pustyni i majestatycznych gór. To jedyne w tym filmie względnie bezpośrednie przedstawienie sielskiej przyrody. Ale nie ma wątpliwości, że te omeny „burzy” nie są zjawiskiem naturalnym, lecz zwiastunem apokalipsy. Jednak zgodnie z logiką tekstu zakładającego uniwersalne sprawstwo mitologiczne Sarah musi przyjąć ustalone z góry przeznaczenie heroiczne – w odróżnieniu chociażby od protagonistek tekstu *Thelma i Louise*, w którym rządzą bardziej „lokalne” konflikty płci.

Skoro trajektoria narracyjna tekstu jest w tak wielkim stopniu z góry wyznaczona przez zastosowanie konwencjonalnego tropu wrogich maszyn, opowieść rzadko wykracza poza ramy dwuwymiarowego globalnego eko-konfliktu. Mimo to w tekście tym tkwiły zawiązki zarówno (post)człowieczej sprawczości ekologicznej, jak i transgresyjnego potencjału cyborga, zawiązki rozwinięte w bardziej ekspansywnej kontynuacji filmu, która bez mitologicznej ramy pojęciowej *Terminatora* nie byłaby się pojawiła.

James Cameron, który wyreżyserował również *T 2*, stwierdził w jednym z wywiadów promocyjnych, że „w każdym jest odrobina Terminatora”. *Terminator* był „mroczną, oczyszczającą fantazją”, a każdy widz „chciałby przez chwilę nim być”⁴⁷. Owo skojarzenie filmowego cyborga z dopuszczalnym działaniem ludzkim w pewnym sensie potwierdza nadrzędną rolę sprawstwa indywidualnego jako zasady wartości moralnych. Peter Brooks w *Melodramatic Imagination* (1976) z namaszczeniem wywodzi, że jedynym przetrwałym źródłem wartości moralnej jest osobowość ludzka jako taka. „Z wnętrza rozpadu pozostałych zasad i kryteriów jednostkowa jaźń oznajmia swą fundamentalną i nadrzędną wartość [...] Wyłącznie osobowość jest jeszcze nośnikiem znaczeń transindywidualnych”⁴⁸. Również cyborg jest podmiotem o dwoistej naturze, zbieżnej z etosem postmodernizmu, ponieważ dziedziczy zarówno „transindywidualizm”, jak i ludzki potencjał dezintegracji.

Cameron i później przejawiał fascynację tkwiącym w kobiecości potencjałem ostatecznej mrocznej fantazji, czego świadectwem *Obcy: decydujące starcie* i *Titanic*, w których

odpowiednio Sigourney Weaver i Kate Winslet jawią się jako (macierzyńskie) heroiny skazane na utratę mężczyzn w walce o przetrwanie. Tego rodzaju ekspresja przedstawieniowa i „uczucia hiperboliczne” w stylu klasycznej manieri melodramatycznej również skupiają uwagę na wewnętrznym sprawstwie moralnym protagonistów⁴⁹.

Na przykład Sean French twierdzi, że Fritz Lang (którego epokowe *Metropolis* jest w tak szerokim zakresie prefiguracją fantastyki naukowej jako gatunku i *Terminatora* w szczególności), byłby docenił „film, który głosi pokój, chociaż ukazuje przyszlą hobbessowską walkę o przetrwanie toczoną między psychopatycznymi maszynami i plemieniem nietzscheańskich wojowników ludzkich”⁵⁰. Zarazem oczywiście jest, że raczej ma Robins, twierdząc, że cyberpunk, surfing czy „libertarianizm naklejek” „nie są ani progresywne, ani demokratyczne, ani – pomimo całej retoryki sieciowości – wspólnotowe”⁵¹. Ale takie właśnie jest wewnętrznie sprzeczne marzenie wielu kontestatorów, poczynając od „swobodnych jeźdźców” po „trekowców” z kręgu fantastyki naukowej. Maksyma cyberpunku głosi, że „informacja chce być wolna”⁵². Cyberprzestrzeń otwiera nową rubież anarchii dla białych kolonistów, gdzie hakerzy są odpowiednikami modernistycznych wyrzutków z Dzikiego Zachodu.

Spostrzeżenie Camerona na temat ontologicznych potrzeb człowieka jest wątlým echem twierdzenia Georges’a Bataille’a, że człowiek jest nade wszystko istotą ekscesywną. „Ludzie czerpią rozkosz z rozrzutności, marnowania, świętowania, ofiarowania, niszczenia”. Według Bataille’a te utajone zasady ontologiczne, przejawiające się w przyrodzie jako „prawa powszechne”, są (w rzeczywistości) bardziej fundamentalne niż ekonomie produkcji i użyteczności. Chociaż tego rodzaju przyjemność w pewnej mierze wyjaśnia wielkie powodzenie zarówno *Titanica*, jak i *T 2*, niemniej ta forma ekscesywności, zogniskowana wokół przyjemności cielesnej i niszczycielstwa fizycznego, może kodować i oznaczać również biegunowe przeciwieństwo. Chociażby ocalenie Ziemi przez Terminatora, który płaci za to samozagładą, jest oczywiście najwyższym (choć „regresywnym”) aktem heroizmu w sensie właściwym bohaterom ludzkim. Jednocześnie nie możemy zapominać, że akt ów urzeczywistnia się w żywym ciele postmodernistycznego podmiotu cybernetycznego, który z istoty służy do nieustannego problematyzowania tego rodzaju pewności ontologicznej.

Tak oto nowy nurt fantastycznonaukowych megahitów filmowych jest w różnym stopniu podporządkowany wzbierającej skłonności do antynarracji na temat przemiany (lub stawania się) człowieka, którą często wzbogaca się o wymiar autotematycznej komedii i w której głównym rezydium oddziaływania uczuciowego są nieraz sprzeczne wewnętrznie manifestacje ekscesywności. Na przykład domykająca komiksowa walka Terminatora „dobrego” z Terminatorem „złym”, w której istoty te rozszarpują swe protetyczne ciała, na poziomie bezpośrednim jest po prostu rozwiązaniem narracyjnym i gatunkowym. Zarazem jednak ta manifestacja niszczycielstwa rzutuje wielo-zmysłowe doświadczenie ekscesywne, w którym zagadnienia moralne rozstrzyga się w mętnej ontologicznie przestrzeni na wpół ludzkich, na wpół nieludzkich ciał. Takie konflikty są oczywiście mniej znaczące, gdy rozgrywają się z udziałem cyborgów sprowadzonych do dwuwymiarowych maszyn, jak w wersji pierwotnej. Mimo to krytyka nadal lekceważy „spreparowane” (choć wewnętrznie sprzeczne) teksty „kina akcji” jako po prostu bezmyślne pokazy efektów specjalnych.

Jednak podporządkowane konceptowi cyborga filmy fantastycznonaukowe, a także antyutopie futurystyczne można odczytywać wywrotowo jako krytykę nie tylko możliwej przyszłości, lecz również terażniejszości. Chociażby *T 2* ukazuje współczesne decyzje

i działania ludzi jako zasadniczo istotne dla przyszłości, zwłaszcza w kontekście naszych antyutopijnych jej wizji. Zarazem większość megahitów kinowych na poziomie bezpośrednim rzeczywiście „międli” egocentryczny heroizm i ocieka sentymentalizmem, co odbiera im moc kształtowania rzeczywiście uniwersalnego sprawstwa ludzkiego. Mimo to przynajmniej cykl *Terminatorów* ucieleśnia ten dualizm.

Krytyka feministyczna wskazała istotne powody, dla których *T 2* nie można uznać za tekst w pełni „progresywny”. Na przykład Constance Penley zauważa, że *Terminator* stara się „rozwiązać obawy, że jesteśmy tacy sami, zapewnić, że istnieje różnica” płci, i w sumie (re)prezentuje „konserwatywną ideę macierzyństwa, czy to przyszłego, czy dawnego, dając do zrozumienia, że matki będą matkami i zawsze będą kobietami”⁵³. Dyskurs feministyczny jest zasadniczo świadomy zarówno pożytków, jak i szkód, które mogą wyniknąć z próby stworzenia nowej wszechogarniającej metanarracji lub choćby mikronarracji na temat podmiotowości i postępowania człowieka. Niebezpieczeństwo ustanowienia systemu totalitarnego, który redukuje ekspresję indywidualną do systemowej jednolitości, istnieje zawsze. Pokładanie nadziei w jakimś sztucznie wytworzonym systemie holistycznym jest leczeniem dżumy cholera. Na przykład, czy ekologia musi faworyzować „system” nadzoru kosztem lub w celu okiełznania heroizmu indywidualnego? Jak jednak wspominałem na początku tych rozważań, Hollywood nie jest w stanie nie faworyzować bohaterstwa. Ten dylemat w postaci karykaturalnej uzmysławiają zwłaszcza domknięcia narracyjne i indywidualistyczne sposoby, w jakie działa filmowy cyborg/człowiek.

Według Freda Pfeila teksty megahitów wykorzystują brak konkretnych celów politycznych i realnych wartości ludzkich, który wynika „z katastrofalnych klęsk, jakie przez całe lata osiemdziesiąte ponosiły wszelkie nurty potencjalnie progresywne [...] co umocniło rozpowszechnioną ideologię libertariańsko-indywidualistyczną, jakoby niemożliwe były jakiegokolwiek strukturalne czy instytucjonalne zmiany na lepsze, jakoby niemożliwe było uczynienie czegokolwiek politycznego [...] Tym, czego brakuje całej lewicy w tym momencie zamętu i zniechęcenia, i tym, co jedynie może ją ocalić, jest właśnie wiara, że jednostki mogą się zjednoczyć we wspólnym działaniu na rzecz strukturalnej oraz instytucjonalnej zmiany społecznej na lepsze”⁵⁴.

Chociaż takie wąsko-historyczne wyjaśnienie zjawiska filmowego może być przekonujące dla wielu rozczarowanych środowisk lewicowych, związane z nim teksty popularne umacniają prymat indywidualizmu w znacznie szerszym kręgu odbiorców o zróżnicowanym profilu politycznym. *T 2* i inne spreparowane megahity mają wymowę zasadniczo humanistyczną, ponieważ jedynie rozszerzają konwencjonalne pojęcie bohatera jako podmiotu utopijnej zmiany. W wymiarze praktycznym prowadzi to do umocnienia ducha indywidualizmu – przeciwnego nowym formom (posthumanistycznej) ekspresji społecznej – który mobilizuje się do walki z postmodernistycznym środowiskiem nasyconym maszynami.

W kontekście *T 2* i potencjału estetycznego innych megahitów Fred Pfeil zauważa z pogardą, że „finansista nie zainwestuje kapitału w projekt [*T 2* kosztował 90 milionów dolarów], którego znaczenia, przyjemności i reguły montażu wynikają z zasady nierozstrzygalności i semiotycznego rozpadu konwencji narracyjnych jako estetycznego sposobu życia”. Obowiązujący w megahitach ogólny reżim przyjemności opiera się na „paradygmacie późnokapitalistycznej produkcji konsumpcyjnej”. Dlatego, jak zauważa Walser, filmowcy „muszą stale (ale nie bez przerwy) podtrzymywać nasze zaangażowanie, nie domagając się wielkiej uwagi; zaciekawiać wszelkimi środkami po to tylko, by

natychmiast zaspokoić; nie tylko dawać do wyboru, lecz również pochwalać, a nawet nagradzać bez względu na to, co wybierzemy”⁵⁵.

Takie narzekania wypływają z przeświadczenia, że na pozór niedorzecznie płytkie postmodernistyczne teksty popularne nie dopuszczają odczytania na zasadzie opozycji/kompromisu. Jednak przeświadczenie to opiera się na niezrozumieniu środków i celów estetyki megahitu. Tego rodzaju teksty muszą *de facto* dostarczać łatwej przyjemności masowej, jeżeli mają być efektywne komercyjnie oraz ideologicznie. Jednak obecność nośników łatwej przyjemności nie musi wykluczać z *mise en scène* elementów nierozstrzygniętych, które często niosą nadmiar ekologicznego utopizmu.

W studium tym dowodzę, że koncepcyjnie spreparowane kino komercyjne, które z reguły kładzie nacisk na wizualną ewokację momentów wzniosłości oraz ewokacyjne sprawstwo (post)człowiecze, można analizować tekstualnie jako ekspresję głębokiego, nawet transgresyjnego ekologizmu, która oddziałuje poprzez ontologiczne i ekologiczne napięcia w *mise en scène*, obecne zwłaszcza w domknięciach narracji. Ostateczna postać analizy tekstualnej, która w pełni uzasadnia tę tezę, wymaga uprzedniego zbadania szczególnych reprezentacji konceptu cyborga.

Podmiotowość modernistyczna i postmodernistyczna, albo terminatorzy T 800 i T 1000

*Ewolucja od myśliwego do cyborga w sferze mitu amerykańskiego jest zasadniczo tym samym co rozwój od modernizmu do postmodernizmu w sferze filozofii zachodniej*⁵⁶.

Terminator ukazuje wprawdzie antyutopijną przyszłość, ale zgodnie z modernistyczną postawą krytyczną, która „przyczyny przyszłej katastrofy upatruje w podejmowanych współcześnie decyzjach co do techniki, sztuki wojennej i zachowania społecznego”⁵⁷. Robert Romanyshyn idzie w *Technology as Symptom and Dream* znacznie dalej i rozwój techniki wiąże z perspektywą liniową całej kultury zachodniej. Utrzymuje, że w toku dziejów wytworzyliśmy „dystansującą i zdystansowaną wizję”, zgodnie z którą ciało pojmujemy „jako spektakl”⁵⁸. Technika staje się „kulturowo-psychologicznym marzeniem o oderwaniu się od materii”. Jest to marzenie, które ostatecznie oddziela nas od świata, ponieważ ujmuje jaźń jako „wymyśloną [...] stworzoną [...] spreparowaną” i w ostateczności zbędną⁵⁹. Filmy takie jak *Terminator* „niosą nam nasze odbicie”. „Ukazują wprost naszą «nagość» i, przebiwszy się przez wszystkie zasłony, wskazują drogę do odzyskania człowieczeństwa”.

Według innych krytyków pierwotna fantazja pt. *Terminator* wyraża „nowy” konsens ideologiczny i jest ni mniej, ni więcej jak skutkiem logicznym radykalnego indywidualizmu, jakiego żąda współczesny kapitalizm, „który powszechna rezygnacja uznaje za należyty systemem gwarancji sukcesu osobistego”, a który w istocie opiera się na „skorumpowanym rządzie i retoryce wolności i sprawiedliwości, której zaprzecza metodyczne podtrzymywanie jaskrawych nierówności”.

Wielu krytyków feministycznych stanowczo odrzuca tego rodzaju konserwatyzm jako pesudotransgresyjną teorię postmodernistyczną, która w gruncie rzeczy jest tylko przepoczwarceniem przestarzałego dyskursu panowania mężczyzn. Niektórzy utrzymują, że teoria ta pozwala teoretykom męskości uchylić krytykę patriarchy ze strony feminizmu i postkolonializmu poprzez zwykłe wyznanie win. Na przykład Barbara

Ehrenreich zauważa, że biali mężczyźni buntują się przeciwko „etyce żywiciela rodziny” i „edypalnej rodzinie dwupokoleniowej, którą ta etyka zrodziła”. Twierdzi, że kultura popularna białych mężczyzn odrzuca rolę żywiciela rodziny bez przewyższenia postaw seksistowskich, które ta rola utrzymywała⁶⁰.

Jednak „John Connor”, wirtualny bohater pierwotnej opowieści, rzeczywiście ucieleśnia libertariański paradygmat indywidualistyczny (który z pewnością nie jest post-człowieczy), czego świadectwem są jego słowa: „Przyszłość nie jest z góry wyznaczona”. Do Kyle’a Reese’a mówi: „Nie ma przeznaczenia, lecz tylko to, co sami sobie zgotujemy”⁶¹. Ci konwencjonalni męscy bohaterowie godzą się na cierpienie i przyjmują odpowiedzialność za obronę i odkupienie rodzaju ludzkiego. Jako człowieczy eko-wojownicy są zmuszeni zejść na poziom walczących o przetrwanie niczym ludzie pierwotni. Cywilizacja i ewolucja nowych sposobów współistnienia z ekosystemem zostały zniesione i odwieczna wojna ludzi z panującymi nad nimi maszynami przybrała najbardziej prymitywną postać darwinowskiej „walki o przetrwanie najlepiej przystosowanych”.

Wielu uważa kontynuację *T* za wyrażoną w stylistyce *noir* krytykę rodziny (post)dwupokoleniowej, skoro Sarah Connor jest „żołnierką”, która jest w stanie wyjść z roli maszyny do zabijania i objąć rolę patriarchalnego „obroncy”. Jak zauważa Penley, podczas gdy tekst pierwotny postulował Johna Connora jako „dziecko, które aranżuje własną scenę pierwotną”, to w *T 2* „John musi być zarazem ojcem dla ojca i matką dla matki”, kimś, kto sprawi, że on przestanie zabijać ludzi, a ona się udomowi⁶².

Wizualnym tego wyrazem jest pierwotne domknięcie filmu, w którym matka i syn obejmują się, świadomi wyjątkowej siły człowieczeństwa polegającej na wspólnocie uczuć, zjednoczeni współczuciem, którego wyrazem są łzy, rozumiane przez towarzyszącego im cyborga, lecz będące dla niego tylko abstrakcją. W filmie tym cyborg pomaga w odrodzeniu opiekuńczego człowieczeństwa w obrębie nowo odkrytej „rodziny”, a nie jest akuszerem post-człowieczej formy tożsamości grupowej. Odkryta na nowo wrodzona moc sprawia, że Sarah odzyskuje wiarę w przyszłość, co wyraża w zamykającej film wypowiedzi spoza kadru. Fakt, że „maszyna potrafiła pojąć wartość życia”, daje jej siłę ducha i zdolności opiekuńcze, jakich wymaga zadanie ocalenia Ziemi.

Jednak podmiotowość (ludzka) funkcjonuje w *T 2* w bardziej kontradyktoryczny sposób. Sean French zauważa, że *T 2* „humanizuje ideę cyborga; zaszczenia mu postawę obywatelską, w następstwie czego sam aktor zdobył sobie tak wysoki status publiczny, jakiego nie dał mu żaden wcześniejszy film”⁶³. T 800 zostaje zastąpiony modelem T 1000, który maszyny wysyłają w przeszłość z misją zabicia trzynastoletniego Johna Connora. Ludzie przyszłości, zapewne nadal zapóźnieni technologicznie w stosunku do maszyn, reprogramują T 800 (Schwarzenegger) i wysyłają go w przeszłość z zadaniem obrony Johna przed T 1000 (symulacja Roberta Patricka), który jest tak wyrafinowany technologicznie, że absolutnie wiernie udaje człowieka.

T 1000 przybiera fałszywą tożsamość białego policjanta z LA, natomiast (modernistyczny) agent T 800 występuje jako kontestatorski „swobodny jeździec” z nizin społecznych. Podczas gdy Schwarzenegger (T 800) „uczy się wartości ludzkich”, to bardziej zaawansowany prototyp (T 1000) jest absolutnie amoralny, w pełni panuje nad środowiskiem, ale nie jest w stanie „uczyć się” z niego. Zamiast tego symuluje czy powiela wyłącznie w celu zdobycia władzy, podobnie jak wrogi Borg ze *Star Trek: Następne pokolenie*, którego analizowałem w innym miejscu. Albo też, jak celnie spostrzegł Pfeil, „emanuje refleksem” dzięki „błyskawicznym metamorfozom płynnej postaci”. Taka zdolność przemiany, podobnie jak w przypadku węża z mitologii chrześcijan, jest wcie-

lonym złem, a jego „bezkresna semioza jest najwyższą formą technokratycznej racjonalności śmierci”⁶⁴. Sean French przedstawia bardziej pogardliwą interpretację cyborga Patricka jako tępaka i egzemplifikację (post-fordowskiego) człowieka korporacyjnego, pozbawionego krnąbrności indywidualizmu moralnego przestarzałego modelu T 800⁶⁵. Jasne jest, że widz jest pozycjonowany przemożnie po stronie ludzkiej kruchości jako przeciwstawnej w stosunku do post-człowieczej doskonałości, która nie musi uwzględniać ani tym bardziej szanować praw środowiska.

Natomiast nowo odkryte przez T 800 „człowieczeństwo społeczne” wymownie symbolizuje „heroiczne” (chrześcijańskie) pojęcie poświęcenia⁶⁶, wiedzy, kiedy i po co złożyć ofiarę życia. Wizualizacją tego jest ekscesywna *mise en scène* w końcówce filmu, zogniskowana wokół pulsującego czerwonym światłem „serca” cyborga i, jak twierdzą Rushing i inni, niosąca nam (trans)modernistyczną nadzieję, a nawet zbawienie. Tak skonstruowany podmiot (biały amerykański mężczyzna) wyraża i uznaje potrzebę podtrzymania roszczeń ewolucyjnych gatunku, podtrzymania jego czystości moralnej i celu ekologicznego. W tym postmodernistycznym tekście cybernetyczny inny, zostawszy jednym z nas, zarówno wyraża to esencjalistyczne założenie imperatywu biologicznego, jak i je potwierdza, składając wymaganą ofiarę.

Niesłuszne jest zatem twierdzenie, jakoby Schwarzenegger był „doskonałą” ikoną symulowanego świata postmodernizmu, której persona, zarówno ciało, jak charakter, jest nieustannie konstruowana i rekonstruowana przez technologię⁶⁷. W *T 2* cyborg najwyraźniej staje się w końcu (post)człowiekiem, a demiurgiem tej przemiany jest – zgodnie z popularnym tropem kultury amerykańskiej – „niewinny” chłopiec, który instynktownie rozumie wartość życia i naiwnie broni zarówno „modernistycznej” meta-narracji walki o prawdę, honor, sprawiedliwość, jak i „amerykańskiego sposobu życia”.

A zatem jeden i drugi *Terminator* potwierdzają w takim lub innym stopniu niemal (pre)modernistyczne humanistyczne pojęcia podmiotowości, odnawiając judeochrześcijańskie wierzenia w heroiczne męczeństwo w imię negacji niemoralnych aspektów organizmu cyborga, który ucieleśnia zwycięstwo przyszłego kapitalizmu militarystycznego. Wymowa narracji na wielu płaszczyznach odtwarza patriarchalny mit chrześcijański, zgodnie z którym Chrystus umarł za grzechy *całej* ludzkości. Terminator również umiera za to, aby ludzie nie zniszczyli Ziemi. Jego duch żyje w „wyznawcach”, z tym że – inaczej niż w przypadku Chrystusa – to oni nauczyli go cnót i pokazali wartość życia.

Podczas gdy *T 1* wprowadza Schwarzeneggera jako straszego potwora, *T 2* przynosi jego odkupienie. Widać to w heroicznym domknięciu tej postaci w *T 2*, skupionym na „czerwonym” oku i srodze okaleczonym ciele. Czas diegetyczny jest spowolniony i ekscesywnie zdramatyzowany, ponieważ bohater musi użyć całej mocy cybernetycznego organizmu, aby przemóc terminalny stan dezintegracji, ocalić ludzi, których ma pod opieką, i odkupić tym samym nowo zdobytą namiastkę człowieczeństwa. To przeciwieństwo oryginału, w którym cyborg kieruje się wyłącznie racjonalnością śmierci oraz instynktem zabijania. Tego rodzaju podmiotowość heroiczna efektywnie scala rozmaite sprzeczne z osobna dyskursy i w rezultacie kształtuje na nowo i obdarza nową siłą prawdziwe mity prometejskie. Kontemplowane ekscesywnie okaleczone ciało cyborga ogniskuje zmienne, często sprzeczne dyskursy, w tym przede wszystkim odnowione pojęcie odkupienia, które nie przestaje przesycać populistycznego kina hollywoodzkiego i niekiedy przenosi tekstualne znaczenia ekologiczne. Zasadniczo Terminator stwarza nowe możliwości reprezentowania podmiotowości post-człowieczej dzięki temu, że zawiera (auto)destrukcyjną egzegezę świadomości cyborga.

Te najbardziej skondensowane znaczeniowo sceny filmu, a zwłaszcza rozpalony piec martenowski w sekwencji finałowej, obiecują uniwersalne i dobroczynne przeznaczenie sprawiedliwego porządku rzeczy, ewokując zarazem pochwałę wartości patriarchalnych (choć chrześcijańskich). Scenerię zakończenia stanowi przynależny do konwencjonalnego robotniczego środowiska patriarchalnego gmach stalowni, który egzemplifikuje fordowski reżim racjonalizacji energii służący do ujarzmiania przyrody zgodnie z wymaganiami nauki i przemysłu. To szczególnie symboliczna arena zindywidualizowanej walki między postmodernistycznymi techno-podmiotami o samo przetrwanie przyszłej ludzkości. Głęboko ironiczną wymowę ma fakt, że jedynie kadź płynnej stali – wpisana w ten prężący się kompleks wytwórczości przemysłowej – jest w stanie unicestwić niemal niezwykłą naturę futurystycznych obcych. Przynajmniej metaforycznie potwierdza to retrogresywny potencjał wcześniejszej energii kapitalistycznej w obliczu chaosu ekologicznego. W celu rozwiązania problemów przyszłości ludzie muszą przynajmniej symbolicznie czerpać siłę z dawniejszych i zdyskredytowanych form akumulacji kapitału. Mimo to panująca ortodoksja bezwarunkowo uznaje nową technikę z wszystkimi jej atrybutami. Tylko niezłomni luddyci i być może pierwszy *Terminator* wzywają do unicestwienia tej techniki. Większość godzi się z tym, że wynalazczości i nowej techniki nie da się wymazać, jeżeli nawet zostaje zastąpiona i staje się zbędna.

Domknięcie *T 2* manifestuje pierwotną moc stworzonych przez człowieka form energii i produkcji jako zabezpieczenia przed zabójczymi wytworami najnowszej techniki. Ostatecznie trzeba dantejskiej kadzi płynnego ognia, aby wymazać doszczętnie nową technikę i związany z nią potencjał inaczej ukonstytuowanej, już post-człowieczej wrażliwości. Mitologiczny i emocjonalny ładunek tego komunikatu niemal ukrywa wpisana weń manipulację ideologiczną. W świecie postmodernistycznym konwencjonalne epickie i mitologiczne tryby symboliczne są mało wiarygodne i pozbawione siły oddziaływania, ale zastosowane w odniesieniu do cybernetycznych bohaterów post-człowieczych uzmysławiają na nowo ontologiczne potrzeby związane z przetrwaniem ludzkości. Ale sztuczka polegająca na przesłonięciu katastrofy ekologicznej ofiarczym aktem odkupienia (choć dokonany przez cyborga) „działa” wyłącznie w ramach tej elastycznej estetyki narracyjnej.

Dotychczas w studium tym uwagę skupiałem przede wszystkim na ekscesywnej wizualizacji samej przyrody w celu utrwalenia i pogłębienia atrakcyjności narracyjnej przedstawianych opowieści. Ale śledzę też transgresyjne pojęcia podmiotowości, które nieraz prowadzą niemal do „rozpadu” odpowiednich nadrzędnych dyskursów narracyjnych i zachęcają do wyjścia poza nie. Jednak w *T 2* te ewokacje progresywnej ekodowodzialności nie znajdują rozwiązania i zostają ostatecznie i nieodwracalnie przekreślone przez sztafpowe domknięcie narracji. Ideologiczną treść tekstualną zamykają nadrzędne symbole mitologii patriarchalnej, a potencjalnie równie znaczące przeciwstawne metafory ekologiczne nie zostają rozwinięte w sposób wzbudzający zaangażowanie odbiorcy.

W ostatecznym rachunku ten konwencjonalny film postmodernistyczny należy uznać za dzieło, które wytwarza i podtrzymuje swego rodzaju efekt Spielbergowski⁶⁸, polegający na sugerowaniu satysfakcjonujących postaw i zasadniczo pozytywnych wartości i zagadnień – w tym przypadku w odniesieniu do nowej techniki i groźby zagłady nuklearnej – które celowo nie zostają rozstrzygnięte. Jednak już tego rodzaju zabieg zawiera załączek dyskursów ekologicznych, dotyczących zwłaszcza tego, że o ile cywilizacja zachodnia ma w przyszłości nawiązać bardziej pozytywną więź ze środowiskiem, o tyle

musi wytworzyć nową, bardziej harmonijną koncepcję podmiotowości ludzkiej. W obrębie narracji rozwijanej w tych megahitach zmiany ekologiczne zachodzą tylko wtedy, gdy cała ludzkość (która zgodnie z dyskursem hollywoodzkim może być zniewolona przez potężną elitę nadzorującą społeczeństwo) odradza się i zaczyna działać na rzecz zrównoważonej przyszłości.

Do tego, aby ten globalny dialog zrodził owocną świadomość ekologiczną w młodych pokoleniach, które karmi się utopijną „iluzją” ludzkości absolutnie interaktywnej dzięki technice komputerowej, niezbędne są nowe, bardziej radykalne, transgresyjne eko-metafory. Pod tym względem cykl *Terminatorów* jest nieprzydatny, ponieważ dzieła te są zamknięte przez wielką narrację przetrwania człowieka na tej jednej planecie, narrację zogniskowaną wokół sprawstwa indywidualnego i nasyconą chrześcijańską mitologią poświęcenia siebie w imię ocalenia Ziemi. [...] Jak zauważa John Hill, dobrym punktem wyjścia do „stworzenia modelu etyki postmodernistycznej, w którym odzwierciedli się możliwość transgresji w stosunku do innego”, może być choćby zaproponowana przez Emmanuela Levinasa idea „radykalnej obcości”. Tekstem, który w większym stopniu konkretyzuje tę ideę, jest *Obcy: Przebudzenie*.

Epilog

Obcy: Przebudzenie (właściwie: *Zmartwychwstanie*)

Obcy: Przebudzenie jest wymownym przykładem, który pomaga sprecyzować wiele zagadnień i pojęć rozważanych w tym rozdziale. Na poziomie narracji domknięcie tego filmu (re)prezentuje cztery hybrydyczne formy życia, które ratują Ziemię, lecz jednocześnie ucieleśniają kres konwencjonalnej podmiotowości ludzkiej. Chociaż z osobna są w różnym sensie outsiderami, kiedy na koniec podziwiają wzniosły majestat ekosystemu Ziemi, egzemplifikują nową zróżnicowaną wspólnotę. W sensie metaforycznym zdezelowana skorupa statku kosmicznego i poranione ciała bohaterów sugerują ich odrodzenie się w dobroczynnej aurze Ziemi jako podmiotów post-człowieczych.

Wszyscy ocalali bohaterowie filmu wywodzą się z bardzo odmiennych rozgałęzień (post)człowieczej ewolucyjnej puli genetycznej. Obydwu mężczyzn, czyli z jednej strony skrajnie prawicowego macho, z drugiej zaś dziecinnego, nieśmiałego, przykutego do wózka nieboraka, trudno uznać za adekwatne prototypy przekształconego/odrodzonego gatunku ludzkiego. O wiele bardziej interesującymi przykładami post-człowieczeństwa są natomiast obydwie kobiety. Skadrowane razem, gdy z uniesionymi głowami patrzą w dal, ucieleśniają heroiczne dostojeństwo i solidarność moralną bohaterów klasycznych westernów, ale bez konserwatywnych oraz ideologicznych podtekstów. Jawią się jako ikony nowego (post)człowieczego osadnictwa na globalnym pograniczu Ziemi (nie zaś nienaniesionym jeszcze na mapy jakimś Dzikim Zachodzie), które wymaga ochrony i mądrego zarządzania, a nie zawłaszczania i nadzoru.

W tym filmie fantastycznonaukowym tożsamość ludzka staje się znacznie bardziej mozaikowa i transgresyjna, a jednocześnie nie tak rozpasanie nerwicowa, ponieważ nie uprzywilejowuje subiektywnej świadomości indywidualnej. Ripley jest wprawdzie po części obca, po części ludzka, niemniej przewycięża trop zemsty, który jest bez końca eksploatowany w męskiej odmianie kina akcji, jak choćby w westernie *Poszukiwacze*, skądinąd incydentalnie w *Obcym: Przebudzenie* przywołanym. Zachowawszy dozę ludzkiej świadomości gatunkowej, która zawiera zasady moralności fundamentalnej, Ripley działa instynktownie na rzecz przetrwania ekosystemu sprzyjającego ludziom.

Przewyciężywszy obce dziedzictwo genetyczne i wpisany w nie program niszczyielski, potwierdza swoje kwalifikacje moralne, obejmując kierownictwo akcji, która ocali Ziemię. Jej etyczną afirmację ewolucji „naturalnej” wyraża fakt, że zabija własną genetyczną „matkę”, a jeszcze wymowniej terapeutyczne zniszczenie groteskowego eksperymentalnego laboratorium genetycznego, w którym sam została sklonowana. Owo katarktyczne zniszczenie fabryki genetycznej wraz z wytwarzaną w niej menażerią gotyckich organizmów wielorako symbolizuje pokrętne siły władzy w ewentualnym nadzorowanym genetycznie społeczeństwie przyszłości.

Natomiast Call, grana przez Winonę Ryder, jest zaawansowanym androidem, nie zaś organizmem opartym na związkach węgla (jak zazwyczaj definiuje się naturalne formy życia), ale mimo to pragnie być „człowiekiem”. Kiedy jej prawdziwa natura wychodzi na jaw, jeden z członków załogi statku żartuje: „No przecież... żaden człowiek nie jest *tak* ludzki”. Call została zaprogramowana jako obrończyni czy opiekunka (podobnie jak Terminator przeprogramowany przez młodego Connora) i niemal instynktownie uznaje fundamentalną eko-etykę, która zaleca bardziej opiekuńczą i pro-aktywną postawę zarówno w stosunku do ludzi, jak i innych form życia. Obydwie postaci kobiece ucieleśniają rozmaite polaryzacje w obrębie szeroko pojętego dyskursu feministycznego i związanych z nim prób humanizacji kultury patriarchalnej. Możliwości tych sztucznych organizmów, a także ich bezkompromisowe dążenie do potwierdzania uprawnień etycznych natury ludzkiej ukazują radykalny potencjał nowych form podmiotowości jako prototypów progresywnego człowieczeństwa.

Obydwie formy podmiotowości kobiecej niemal instynktownie decydują się walczyć z zagrożeniem natury ludzkiej bez pośrednictwa konwencjonalnych i wszystko usprawiedliwiających motywów, jak choćby zemsta. Zarazem cała czwórka „nieudaczników”, „osobowości uszkodzonych”, jak powiedziałby Bell, poszukuje poczucia „wspólnoty”⁶⁹, ewokuje szersze pojęcie włączającego różnorodność „społeczeństwa” czy „obywatelstwa”. Gdybyśmy mieli zastosować kryteria normatywne do ekologicznych form post-człowieczych, postaci te trzeba by nazwać nową nadzieją na ocalenie Ziemi. W obliczu wzniosłej (utopijnej) harmonii Ziemi ta czwórka odrębnych istot stanowczo potwierdza wartość walki z antyutopijnym chaosem nawet wbrew osobistej racjonalności. [...] Jednocześnie ewokują szereg mikronarracji ekologicznych, w tym zwłaszcza postawę służebności i nieheroicznej pokory w stosunku do życzliwego ekosystemu.

Patrząc przez pancerną szybę statku kosmicznego, bohaterowie *Obcego: Przebudzenie* nawiązują w końcu empatyczną więź z terapeutyczną całością i czystością Ziemi jako wyjątkowego makro-eko-systemu, który (ontologicznie i ekologicznie) afirmuje życie. Po traumatycznej i ekscesywnej walce o ocalenie planety w końcu otwiera się przed nimi „przestrzeń” (powtórzmy, zarówno dosłownie, poprzez przestrzeń ekranową, jak i metaforycznie, jak w pozostałych przykładach), w której mogą realizować nowo odkryte współistnienie ekologiczne jako część empatycznego systemu środowiskowego. W końcu znaleźli „dom”, którego dotąd nie znali i do którego można wracać. Świetlista błękitna kula Ziemi jest (i staje się znów) hiper-znacząca, jaką jawi się zawsze od chwili, gdy kamera pierwszy raz uchwyciła wzniosłe nie-fikcyjne jej piękno i gdy stała się fundamentalnym symbolem i przemożnym wezwaniem do ekologicznej harmonii i ochrony środowiska.

Gdy kamera przyjmuje na zmianę punkt widzenia bohaterów, ukazując widok „niewinnej” Ziemi, a następnie punkt widzenia widowni, rozszczepia znaczenia i więź przy czynowo-skutkową. Cytowany już Tashiro zwraca uwagę na to, jak „aparatura postrze-

żeniowa człowieka panuje nad przyrodą jako przestrzenią i w rezultacie ukazuje ją jako pejzaż”. Niezbędny montaż „wprowadza wieloraką perspektywę”, ponieważ „przyroda zawsze przewyższa postrzeżeniową zdolność oka czy obiektywu”. W rezultacie „fotografia staje się stylizacją”, a „uczucia wzbudzone przez opowieść zastępują fizjologiczne odczucie rzeczywistej przestrzeni”, co Edmund Burke dawno temu utożsamiał ze „wzniosłością”⁷⁰. Zwłaszcza wzniosłe piękno Ziemi przyciąga magnetycznie (w sensie fizycznym i estetycznym) podziwiających je bohaterów. Ale czasoprzestrzeń filmowa zawsze wykracza poza wymogi narracji i to odbudowuje więź widowni z gościnnym ekosystemem ukazanym z wysokości wielu mil ponad powierzchnią Ziemi. Przemienne przyciąganie tego harmonijnego środowiska, radykalnie różnego od spektakularnej ekscytacji wcześniejszych scen, odnawia i potwierdza siłę pierwotnej eko-metafory tej opowieści fantastycznonaukowej, która w końcu budzi pragnienie powrotu do „domu” nieskażonego środowiska.

W odróżnieniu od działających w środowisku anty-grawitacji bohaterów *Mrocznego miasta* hybrydyczne grono ocalonych w *Obcym: Przebudzenie*, gdy z wolna opadają w polu grawitacyjnym ku Ziemi, zapewne nie jest jeszcze gotowe do przyjęcia uniwersalnej odpowiedzialności moralnej⁷¹. Ponadto postaci te ani nie ucieleśniają, ani nie próbują dorównać potężnym konotacjom metareligijnym i duchowym zawartym w tytule filmu (*Zmartwychwstanie*). Mimo to w odróżnieniu od ocalonych w *Parku jurajskim*, którzy uciekają z eko-morderczego piekła będącego po części ich dziełem, eko-wojownicy z *Obcego: Przebudzenie* zasługują na miano bohaterów.

Postaci te ewokują pluralistyczną formę odkupienia, które nie wyznacza im spreyczowanej roli w ocalonym ekosystemie Ziemi. Względna stabilność ekspresyjna tych postaci, przynajmniej w warstwie semiotycznej, maskuje wewnętrzną dynamikę uczuć, od obojętności i niedowierzania po akceptację losu. Zakończenie wydobywa na pierwszy plan ich przekształconą i odnowioną radykalną inność, której świadectwem były ekscywnie gotyckie ekspresje zaburzeń genetycznych, odnowy i powtórných narodzin doświadcanych w trakcie opowieści. Ta niespójna grupa dziwacznych form życia wywalczyła sobie przestrzeń, w której może harmonijnie współistnieć i wyrażać szczere, jeżeli nawet wewnętrznie sprzeczne przesłanie nadziei na przyszłość „naszego” ekosystemu.

Zwłaszcza dwie post-człowiecze protagonistki *Obcego: Przebudzenie* wyrażają narracyjne otwarcie zamiast klasycznego domknięcia tekstu. Postaci te są wolne od wszelkiego jarzma imperializmu czy patriarchy i nie muszą na nie reagować, a ich nowo ukształtowane kobiece „eko-spojrzenie” na Ziemię nie jest obciążone intencją ujarzmiania czy kolonizowania bezpańskiej rubieży. Zamiast tego ich prawdziwie niedowierzające i niewinne spojrzenie oscyluje tak samo jak wielorako zmienny punkt widzenia publiczności. W ten sposób otwiera się możliwość kontemplowania wzniosłego spektaklu na nowo odkrytej eko-wizji jako ostatecznie „odnowionej sceny pierwotnej” gatunku ludzkiego. Te dwie post-człowiecze kobiety doświadczyły, a nawet dosłownie ucieleśniły skrajne wynaturzenia antyutopijnej przyszłości i jako takie stały się potężnymi, jeżeli nawet niereprezentatywnymi symbolami odnowionej i głęboko ekologicznej podmiotowości post-człowieczej.

Ten dialog moralny i ekologiczny zakłada potrzebę dokonania wyboru i tym samym dramatycznie potwierdza konieczność posiadania wartości fundamentalnych, które razem dopuszczają pewną sferę niejasności, a nawet wielość przestrzeni dialogu. *Obcy: Przebudzenie* efektywnie wytwarza taką wielość „momentów” dialogu⁷², ponieważ pozwala widzom patrzeć zarówno na, jaki i poprzez nieprzejrzyste diegetyczne znaczenia

przedstawieniowe. Podczas gdy (nad-używane) pojęcia takie jak „eksces” i „wzniosłość”, a nawet joyce’owska „epifania” narracyjna, często wydają się wyrażać konserwatywne romantyczne doświadczenie heroiczne, potwierdzone domknięciem narracji, w tych rozważaniach wypukłym emancypacyjny, nawet rezydualnie transcendentalny potencjał tych środków. One właśnie, zwłaszcza w niedomkniętych strukturach narracyjnych, ewokujących dojmujące wrażenie rozpadu rozmaitych wszechświatów antyutopijnych, otwierają wszystkie zmysły na odnowione doświadczenie pierwotnych żywiołów przyrody, pozwalające zrozumieć przeciwstawną i potencjalnie progresywną, mimo że niekiedy niespójną, formę obecności lub nawet prawomocności ekologicznej człowieka.

Afirmująca przyjemność postmodernistyczna estetyka krytyczna sankcjonuje układ odniesienia oparty na zasadzie „zarówno-jak” i tym samym nie poddaje się krępującym i ujarzmiającym ograniczeniom scenariusza „albo-albo”, który nieodmiennie uprzywilejowuje restrykcyjne paradygmaty racjonalistyczne. Docenianie mitologicznych fantazji człowieka nie znaczy, że muszą one respektować panujące normy, takie jak racjonalność, logika i kompatybilność. Dlatego nieraz sprzeczne tropy mitologiczne mogą udatnie zachodzić na siebie i mieszać się bez wywoływania (niekoniecznie) niszczącego dysonansu. Taka potencjalnie niszczycielska synteza – jeżeli nawet dochodzi do niej tylko w momentach ekscesywnych w obrębie konwencjonalnych poza tym narracji – jest zjawiskiem w istocie pożądanym w estetyce postmodernistycznej, czyli nastawionej na niemającą końca ekspresję nowych form entropii. Wiele filmów omówionych przeze mnie wyraża z mniejszym lub większym natężeniem sprzeczne tropy ekologiczne, implikując zarówno dysonans i dyssens, jak i konsens¹⁷.

Tłumaczenie: Michał Szczubiak

Opracowanie tekstu tłumaczenia: Julia Gierczak

Przekład według: Brereton Pat (2005). *Postmodernist Science Fiction films and Ecology*, [w:] idem, *Hollywood Utopia. Ecology in Contemporary American Cinema*, Bristol Intellect, s. 185–231.

Translated and published by the kind permission of the Pat Brereton and the Intellect Ltd.

Przypisy

¹ V. Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Jersey 1997, s. 244.

² A. Berman, *Preface to Modernism*. Champaign, University of Illinois Press 1994, s. VIII.

³ Ibidem.

⁴ „W świecie po Hiroszimie fantastyka naukowa miała sens uczuciowy. Wyrażane przez nią obawy były aż nazbyt realne i gatunek ten kwitł jako środek jednoczesnego podsycania i rozpraszenia tych obaw, podczas gdy film za filmem ukazywały okropne skutki złych zastosowań techniki oraz obnażały niezdolność człowieka do odzyskania władzy nad swoim losem, po tym jak spowodował przecież ogromną katastrofę” (T. Hardy, *Introduction to Science Fiction*, London 1995, s. XIV).

⁵ B. McHale, *Constructing Postmodernism*, London 1992, s. 12.

⁶ *Crosscurrents: Recent Trends in Humanities Research*, red. E.A. Kaplan et al., London 1990, s. 100.

⁷ J. Leslie, *The End of the World: The Science and Ethics of Human Extinction*, London 1996, s. 2. Według Leslie’ego, zatrata bioróżnorodności ma cztery przyczyny, które można skorelować z częściami mojej książki:

- 1) Niszczenie terenów dzikich – rozdział drugi.
- 2) Zanieczyszczenia – w całej książce, a zwłaszcza w kontekście fantastyki naukowej.
- 3) Nowoczesne sposoby produkcji rolniczej – w kilku rozdziałach.
- 4) Rabunkowa eksploatacja bogactw naturalnych – w kilku rozdziałach (ibidem, s. 68).

⁸ D. Broderick, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London 1995, s. XI.

- ⁹ B. McHale, *Constructing Postmodernism*, op. cit., s. 5.
- ¹⁰ Cyt. za: *Critical Theory: A Reader*, red. D. Tallack, Harvester, Hemel Hempstead 1995, s. 360.
- ¹¹ H. Bertens, *The Idea of the Postmodern: A History*, London 1995, s. 241.
- ¹² A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Kraków 2008, s. 35.
- ¹³ H. Bertens, *The Idea of the Postmodern...*, op. cit., s. 242.
- ¹⁴ Ibidem, s. 111.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ibidem, s. 248.
- ¹⁷ K. Tester, *The Life and Times of Postmodernism*, London 1993, s. 131.
- ¹⁸ K. Robins, *Introducing the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, London 1996, s. 93.
- ¹⁹ Cyt. za: H.F. Haber, *Beyond Postmodern Politics: Lyotard, Rorty, Foucault*, London 1994, s. 139.
- ²⁰ F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M.M. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 60.
- ²¹ Ibidem.
- ²² D. Broderick, *Reading by Starlight...*, op. cit., s. 104.
- ²³ H. Bertens, *The Idea of the Postmodern...*, op. cit., s. 133.
- ²⁴ Przywodzi to na myśl ewokację wzniosłości transcendentalnej w domknięciu filmu *O człowieku, który malat* (1957).
- ²⁵ R. van Toorn, *Architecture against Architecture: Radical Criticism within Supermodernity*, <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=94>>, 24 September 1997 (Article 51, red. A. Kroker, M. Kroker)
- ²⁶ Ibidem.
- ²⁷ Podobnie jak nostalgię, „utopizm oczywiście kojarzy się powszechnie z eskapizmem; z nieobecny, nierealistycznym spojrzeniem wlepionym w doskonałą przyszłość zamiast doskonałej przeszłości” (P. Brooker, *Slo Mo, Po Mo: Community and Postmodernism in Paul Auster and Wayne Wang's Smoke and Blue in the Face*, „Over Here: A European Journal of American Literature” Summer 1997, Vol. 17, s. 13).
- ²⁸ Remediacja (przemediowanie) oznacza „formalną logikę, zgodną z którą nowe media przekształcają zastane formy medialne” (J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge 1999, s. 273).
- ²⁹ C.S. Tashiro, *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, Austin 1998, s. 35.
- ³⁰ *The Cyborg Handbook*, red. C.H. Grey et al., London 1995, s. XV.
- ³¹ N. Wiener, *Cybernetyka, czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, tłum. J. Mieścicki, Warszawa 1971, s. 222.
- ³² D. Haraway, *The High Cost of Information in Postwar 2 Evolutionary Biology: Ergonomics, Semiotics and the Sociobiology of Communication Systems*, „The Philosophical Forum” Winter–Spring 1981, Vol. 13, No. 2–3, s. 9.
- ³³ Por. S. Hamilton, *Cyborg, 11 Years On*, „Convergence” Summer, Vol. 3, No. 2, Luton 1997, s. 111.
- ³⁴ D. Haraway, *Manifest cyborgów*, tłum. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 50.
- ³⁵ S. Bukatman S., *Terminal Identity: the Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham 1994, s. 329.
- ³⁶ Cyt. za: *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, red. C. Glotfelty, H. Fromm, Athens 1996, s. 133.
- ³⁷ Cyt. za: D. Broderick, *Reading by Starlight...*, op. cit., s. 114.
- ³⁸ S. Thornham, *Passionate Detachment: An Introduction to Feminist Film Theory*, London 1997, s. 163. Haraway w istocie rozszerza wiele pierwotnie esencjalistycznych i drobiazgowych analiz feministycznych i twierdzi, że „wynaturzenie zawsze wyznaczało granicę wspólnoty w wyobraźni zachodniej” (D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London 1991, s. 180). Nośnikiem krytyki kultury, a i studiów feministycznych, zawsze było zmarginalizowane inne. Jednak tożsamość cyborga wykracza poza redukcyjne przeciwieństwo męskości i kobiecości i jest „źródłem wyobrażeń”, które uzasadniają „rozkosz” i „eksces” znoszenia granic, ale i odpowiedzialność za ich (re)konstruowanie (D. Haraway, *Manifest cyborgów...*, op. cit., s. 50).
- ³⁹ D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women...*, op. cit., s. 215.
- ⁴⁰ Wynika to z jej oceny narracji cyberpunkowych, które charakteryzuje jako „podejmujące bezpośrednio kwestię destabilizującego wpływu nowej techniki na tradycyjne przestrzenie społeczne i kulturowe, prowadzące do upadku tradycyjnych hierarchii kulturowych i krytycznych i do zaniku różnicy między doświadczeniem i wiedzą, która prowadziła do decentracji i fragmentacji podmiotu. Cyberpunk eksploruje

strefę pośrednią między człowiekiem i maszyną, skupiając uwagę na ogólnych pytaniach o to, co to znaczy być człowiekiem” (J. Wolmark, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Harvester/Wheatsheaf, Hemel Hempstead 1994, s. 110).

- ⁴¹ Por. *Cyber Space/Bodies/Punk: Cultures of Technological Embodiment*, red. M. Featherstone, R. Burrows, London 1995, s. 170.
- ⁴² K. Robins, *Introducing the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, London 1996, s. 91.
- ⁴³ P. Bebergal, *A Mediation on Transgression: Foucault, Bataille and the Retrieval of Limit*, www: Ctheory@concordia.ca, red. A. Kroker, M. Kroker, 1998, s. 1.
- ⁴⁴ D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women...*, op. cit., s. 149.
- ⁴⁵ Por. J. Trushell, *Body Snatchers: Spectres that Haunt an American Century*, „Over Here: A European Journal of American Culture” Winter 1996, Vol. 16.
- ⁴⁶ *The Cyborg Handbook*, red. C.H. Gray et al., London 1995, s. 74.
- ⁴⁷ Cyt. za: S. French, *The Terminator*, London 1996, s. 39.
- ⁴⁸ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven 1976, s. 16.
- ⁴⁹ Krytycy feministyczni z reguły lekceważą bohaterów kina akcji (jako skrępowanych przez cel i ramę narracyjną) w porównaniu z bohaterami tekstów melodramatycznych, którzy wierniej reprezentują „wewnętrzne ja” uczuciowości. Moim zdaniem przeciwstawianie sobie tych gatunków pod tym względem nie ma sensu, ponieważ bohaterowie tekstów akcji odnoszą się do jaźni wewnętrznej równie efektywnie jak bohaterowie melodramatów.
- ⁵⁰ S. French, *The Terminator*, op. cit., s. 11.
- ⁵¹ K. Robins, *Introducing the Image...*, op. cit., s. 90.
- ⁵² *Cyberfutures: Culture and Politics on the Information Superhighway*, red. Z. Sardor, J. Ravetz, London 1996, s. 89.
- ⁵³ *Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction*, red. C. Penley, E. Lyon, L. Spigel, J. Bergstrom, Minneapolis 1991, s. 175.
- ⁵⁴ *Shades of Noir*, red. J. Copjec, London 1993, s. 255.
- ⁵⁵ *Ibidem*, s. 238–239.
- ⁵⁶ *Projecting the Shadow: The Cyborg Hero in American Film*, red. J.H. Rushing, T.S. Frenz, Chicago 1995, s. 11.
- ⁵⁷ Cyt. za: M. Jancovich, *Modernity and Subjectivity in The Terminator*, „The Velvet Light Trap” Fall 1992, s. 3.
- ⁵⁸ R. Romanyshyn, *Technology as Symptom and Dream*, London 1988, s. 117.
- ⁵⁹ *Ibidem*, s. 17.
- ⁶⁰ Cyt. za: *Shades of Noir*, op. cit., s. 257.
- ⁶¹ Rama narracyjna *T 2* przynajmniej o tyle odpowiada schematowi klasycznej tragedii greckiej, że zawiera nadrzędny (chrześcijański) metadykurs, który na poziomie zjawiskowym wyraża się poprzez przeciwstawne siły przyszłe, spoglądające z góry na „współczesnych” ludzi i zsyłające proto-sprawców wypełniających swoje przeznaczenie. W odróżnieniu od otwartych tekstów postmodernistycznych, w których nie wyróżnia się żadnej warstwy, taka struktura narracyjna uprzywilejowuje „konserwatywny” układ odniesienia i teleologiczne przeskokki w czasie. Dlatego *T 2* jest co najwyżej zalążkowym prototypem progresywnej ekowrażliwości.
- ⁶² Cyt. za: *Shades of Noir*, op. cit., s. 245.
- ⁶³ S. French, *The Terminator*, op. cit., s. 69.
- ⁶⁴ Cyt. za: *Shades of Noir*, op. cit., s. 247.
- ⁶⁵ S. French, *The Terminator*, op. cit., s. 30.
- ⁶⁶ W tym kontekście warto zapoznać się z międzykulturowymi studiami Georges’a Bataille’a na temat przemocy i ofiary religijnej, w których Bataille analizuje głębokie motywy takich aktów ofiarniczych, ujawniając ich podłoże seksualne. Taka „ofiara” daje poczucie panowania nad upływem czasu. Tak jak w rytuale karuzeli z *Ucieczki Logana* odrodzenie/śmierć zostaje usankcjonowane jako „naturalne” lub nawet „duchowe”.
- ⁶⁷ *Projecting the Shadow...*, op. cit., s. 194.
- ⁶⁸ Peter Biskind twierdzi, że Spielberg, Lucas i inni próbują „odnowić narrację tradycyjną”, ale ze zgoła „niezamierzonym skutkiem, polegającym na stworzeniu spektaklu, który unicestwia opowieść”. „Próba przełamania konwencji telewizyjnej poprzez stworzenie wielkiego widowiska przyniosła skutek odwrotny do zamierzonego i zaowocowała pogłębieniem estetyki telewizyjnej” (cyt. za: *Contemporary Hollywood Cinema*, red. S. Neale, M. Smith, London 1998, s. 171). Chociaż przyznaje, że możliwe są tego rodzaju

związki z telewizją, twierdząc, że ekscesywny spektakl często rzeczywiście służy odnowieniu „narracji”, a nie jej unicestwieniu.

⁶⁹ *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*, red. E. Bell, L. Hass, L. Sells, Bloomington 1995, s. 100.

⁷⁰ C.S. Tashiro, *Pretty Pictures...*, op. cit., s. 35.

⁷¹ Można to porównać z sugerowaną przemianą protagonistów *Parku jurajskiego*, gdy uciekają helikopterem z eko-morderczego piekła, które stworzył człowiek.

⁷² Co jest dobrym przykładem filmowej „wielojęzyczności”, która nieraz umożliwia walkę między dyskursem „oficjalnym” i „nieoficjalnym” w tekście filmowym. Dlatego dyskurs ekologiczny może być zawarty w ramach dyskursu znacznie bardziej „sztucznego” czy „materialistycznego”.

⁷³ Skoro, jak chce eko-mantra, „życie zawsze sobie poradzi”, tak też musi być ze współbieżnym z nim dialogiem ekologicznym. Film, we wszystkich swoich formach, od fotografii po bardziej mimetyczne rodzaje ruchomego obrazu, można wykorzystywać jako swego rodzaju pryzmat do mniej lub bardziej wnikliwego rozszczepiania rodzących się dyskursów ekologicznych. Taki eko-dyskurs zawsze jest (re)konstrukcją ludzkich idei i wartości wyrażanych przez wszelkiego rodzaju artefakty kultury.

Summary

Pat Brereton analyzes postmodernist science fiction films in order to explore the “myth” of posthuman cyborgs and demonstrate that although these apparently transgressive postmodernist expressions can be applied to an ecological utopian discourse. Despite the fact that some contemporary theoreticians are dismissing interest in real spaces and seem to lean towards the utopian unlimited possibilities offered by cyberspace Brereton intends to search for renewed sublime mode which affirms and produces a ‘positive’ form of ecological expression. To this end he scrutinizes, among others, films such as *Dark City*, *The Terminator* and *Alien Resurrection*, to show how the discourse of post-human agency overlaps with ethical and ecological dialogue.