

Monika Bokiniec

Ekoutopijny Awatar

We współczesnych produkcjach filmowych, szczególnie tych przeznaczonych dla dzieci, spotyka się coraz częściej wyraźne, czasem wręcz nachalnie proste przesłanie ekologiczne, przyjmujące zwykle postać kontrastujących ze sobą obrazów: jasnej, kolorowej, szczęśliwej przyrody oraz obszaru ingerencji człowieka: ciemnego, sygnalizowanego złowrogo brzmiącą muzyką, kojarzonego z cierpieniem i zniszczeniem. Za przykład posłużyć może niedawna produkcja dla dzieci *Zółwik Sammy*, z dwoma szczególnie dramatycznymi momentami: obrazem ropy wyciekającej z tankowca i zamieniającej przejrzysty, jasny, rajski krajobraz podwodny w czarną, śmierdzącą otchłań oraz sceną, w której wycieńczony, głodny Sammy zaplątuje się we wszechobecne plastikowe siatki i niemal życiem przypłaca spotkanie z tym produktem ludzkiej bezmyślności.

Tłem dla tego typu powiastek dydaktycznych jest globalna debata na temat ochrony środowiska, na którą składają się między innymi nagłośnione dokumenty, takie jak *Niewygodna prawda*, przepisy lokalne i globalne układy dotyczące ekologii, jak również ich odbicie w nowych koncepcjach filozoficznych i naukowych, takich jak hipoteza Gai, o której sam jej twórca mówi: „w zasadzie nikt, ze mną włącznie, dziesięć lat po narodzinach tej idei, nie wydaje się wiedzieć, czym właściwie jest Gaja”¹.

W obliczu tych wszystkich zjawisk i ich przełożenia na twórczość kulturową, czy to w sferze sztuki elitarnej, czy popularnej powstał nowy nurt teoretyczno-krytyczny zwany ekokrytyką. Ta zaangażowana politycznie analiza kultury i sztuki (głównie literatury, ale nie tylko) jest spadkobierczynią tradycji lewicowych, feministycznych i postkolonialnych, swoje ostrze krytyczne kieruje jednak przeciw nierówności i niesprawiedliwości w relacjach ludzi z przyrodą, a także strategiom przedstawieniowym i dyskursom przyrody w kulturze. W ekokrytyce dotychczasowe podmioty emancypacji – proletariąt, kobiety, trzeci świat – zastąpione zostają najszerszym chyba z możliwych



Awatar (2009)

krengiem potencjalnej emancypacji: życiem, szczególnie zaś życiem pozaludzkiem. „Eko-krytycy zwykle wiążą swoje analizy kulturowe wprost z «zielonym» programem moralnym i politycznym. W tym sensie ekokrytyka pozostaje w ścisłej relacji do ekologicznie zorientowanych teorii filozoficznych i politycznych”². Poniższe uwagi na temat filmu *Awatar* można więc postrzegać jako próbkę tak rozumianej ekokrytyki, którą najprościej określić można jako „badanie związków pomiędzy tym, co ludzkie, a rzeczywistością pozaludzką w trakcie historii ludzkiej kultury, a także [...] analizę samego pojęcia «tego, co ludzkie»”³.

W nakreślonym powyżej kontekście ekologiczna utopia w *Awatarze* Jamesa Camerona (2009) wydaje się mniej prymitywna niż większość opowiadań dydaktycznych z poprawnym politycznie morałem, być może nieco bardziej subtelna, a jednak dziwnie niezadowolająca – z powodów, do których jeszcze wrócę na koniec, a które w zasadzie dają się streścić jako interesująca mieszanka radykalnej lewicowości i konserwatyizmu. Lewicowości, ponieważ utopia jest formą charakterystyczną dla lewicowego myślenia projektowego; dla idei punktu, do którego dąży ludzkość, jako wyobrazonego ideału wspólnoty pierwotnej, gdzie istotnym elementem jest zwykle Marksowski ideał pracy niewyalienowanej, traktującej przyrodę jako partnera człowieka. Konserwatyizmu z kolei – ze względu na repetycję fantazji kolonialnych, zachowanie konserwatywnej hierarchii władzy, tak w skali makro (relacje między płciami), jak mikro (wyobrażenie rodziny nuklearnej oraz klanu jako rodziny rozszerzonej).

Utopia

Awatar stanowi wizję utopijną obficie czerpiącą z tradycji tak narracyjnych, jak obrazowych utopii, jednocześnie realizując – z pomocą tych środków – poprawne politycznie przesłanie ekologiczne. Przy bliższym spojrzeniu sprawa jednak wydaje się bardziej skomplikowana. Zacznę jednak od komentarza Žižka, który tak oto streszcza film: „*Awatar* Jamesa Camerona, modelowe ćwiczenie z Hollywoodzkiego marksizmu, opowiada historię niepełnosprawnego byłego żołnierza z Ziemi infiltrującego niebieskoskórą rasę tubylców na odległej planecie, by przekonać ich do zgody na to, by jego pracodawca mógł eksploatować ich ziemię oczyszczoną w poszukiwaniu surowców naturalnych; tubylcy żyją w harmonii z przyrodą, a jednocześnie są niezwykle uduchowieni. Co było do przewidzenia, żołnierz zakochuje się w pięknej tubylczej księżniczce i staje po stronie tubylców w finałowej bitwie, pomagając im pozbyć się ludzkich najeźdźców i ocalić ich planetę...”⁴.

Wątki zaczerpnięte z klasycznych utopii pracowicie wypunktowane przez Jeanne Lombardo sprowadzają się w zasadzie do geograficznej izolacji, przyrody jako źródła zaspokajania wszelkich potrzeb, wizerunków wysportowanych tubylców, których zdrowie fizyczne jest kojarzone z cnotą moralną, oraz Platońskiego z ducha systemu społecznego, do którego jeszcze wrócę⁵. Zwraca ona też uwagę na charakterystyczne dla wielu utopii napięcie między progresywnością i regresywnością w stosunku do nowych technologii. W filmie wyraża się to w napięciu między złą a dobrą technologią, chociaż finalnie również dobra technologia zostaje odrzucona, ponieważ panteistyczna duchowość Eywy pozwala ostatecznie Jake’owi przenieść się całkowicie w ciało awatara.

Wrażenie utopijności świata Pandory wzmocnione jest kilkoma prostymi zabiegami. Po pierwsze, grupa humanoidów z obcej planety przypomina nas takich, jakimi byliśmy lub moglibyśmy być, tyle że – w przeciwieństwie do źle uspołecznionych ludzi z Ziemi – sytuuje się po stronie triady pojęciowo-reprezentacyjnej natury/dobra/piękna. Istot-

ne jest również to, że Pandora jest niedostępna dla ludzi: czerpać z niej korzyści mogą wyłącznie przez brutalną eksploatację. Jednocześnie jednak nie mają dokąd wrócić, bo Ziemię już zniszczyli. Człowiek (ten źle uspołeczniony) nie może zostać na Pandorze bez zastępczego ciała awatara, co odsyła do utopijnych fantazji naukowych o przeniesieniu umysłu w inne ciało, co z kolei odsyła do fantazji o życiu wiecznym. Kolejnym zabiegiem działającym na korzyść wzmocnienia realności utopii jest stworzenie języka Na'vi (do którego, nawiasem mówiąc, można kupić podręcznik w tak zwanym „realu”).

To opisane powyżej poczucie realności utopijnej Pandory przekłada się na faktyczne reakcje odbiorców, z których część nie potraktowała filmu w kategoriach obrazu, lecz jako opis niedostępnego raj. Gazeta „Daily Mail” donosiła o tak zwanym efekcie Awatara, czyli fali depresji i rzekomo nawet prób samobójczych wśród widzów uświadamiających sobie, że Pandora to jedynie utopijna fantazja, oraz o próbach zakładania w „realu” wspólnot Na'vi. Doniesienia te skomentował bezlitośnie jeden z użytkowników forum o pseudonimie Tarkus: „Ci ludzie myślą, że są «fajni», bo myślą «inaczej» niż inni. Wybierają sobie niemożliwy cel (taki jak życie w świecie awatara), by mogli żyć sobie komfortowo, wiedząc, że i tak on im nie grozi, bo tak naprawdę życie bez takich rzeczy, jak internet, pakowane mięso czy toalety jest nie do zniesienia”⁶.

Gaja-Eywa

Biologiczna konstrukcja Pandory pod wieloma względami odwołuje do popularnej metafory Ziemi jako super-organizmu, wyrażonej w hipotezie Gai. Gaja opisywana jest przez Lovelocka jako żywy, fizjologiczny, czy też fizyczno-chemiczny organizm, system zawierający części ożywione i nieożywione. Lovelock podkreśla, że nie chodzi tu o planetę „żyjącą” w takim sensie, w jakim mówimy o żywych zwierzętach, a analogia ta jest wyłącznie metaforyczna. Chodzi mu natomiast o zwrócenie uwagi na konieczność zmiany naszego stosunku do naszej planety. Cel Lovelocka, podobnie jak użyte przez niego środki retoryczne, podporządkowany jest zatem nadrzędnemu dążeniu natury perswazyjnej: metaforyczność hipotezy Gai ma uwrażliwić nasze serca i umysły tak, byśmy przestali postrzegać naszą planetę w kategoriach martwego, mechanicznego statku kosmicznego, lecz zaczęli instynktownie traktować Ziemię tak, jak gdyby była żywa. Jak otwarcie pisze: „Jeśli nie zaczniemy postrzegać Ziemi w kategoriach planety zachowującej się tak, jak gdyby była żywą istotą, przynajmniej w zakresie regulowania swego klimatu i gospodarki chemicznej, zabraknie nam woli, by zmienić nasz sposób życia i zrozumieć, że to my sami uczyniliśmy z niej naszego największego wroga”⁷.

Idea Pandory jako wielkiego super-organizmu podobnego do mózgu, funkcjonującego na podobnej zasadzie unerwionych połączeń, impulsów chemiczno-elektrycznych, którego elementem stać się może każda żyjąca istota, to filmowe przetworzenie hipotezy Gai. Eywa, bogini, niczym Gaja jest odpowiednikiem żywego organizmu, a w zasadzie wielkiego planetarnego mózgu. „Warkocze” zwierząt i humanoidów łączą się, symbolizując duchową jedność wszystkich organizmów. Opis Eywy łączy w sobie dwie najpotężniejsze metafory ludzkiej wspólnoty, tak w sferze nauki, jak i w języku potocznym: sieci i organizmu. Ceremonia ostatecznego „pasowania” Jake’a na członka plemienia przywołuje ideę plemienia jako fizycznie (a więc i duchowo) połączonych ze sobą elementów super-organizmu, gdzie cała wspólnota połączona jest w jedną energetyczną sieć, stanowiącą super-organizm, wliczając w to również „zmarłe” istoty, które obecnie żyją w Eywie i można osiągnąć z nimi łączność poprzez magiczne drzewo będące swego rodzaju węzłem komunikacyjnym

W wizji przyszłości zaprezentowanej w *Awatarze* Gaja została zamordowana, a ludzie wyruszyli w kosmos, by w bezlitosnym pędzie eksploatacyjnym zamordować jej siostrę Eywę. W scenie rozmowy Jake'a z Drzewem Dusz słyszymy opis losu ludzi na Ziemi, gdzie Jake nie chce już wracać: „Nie ma tam przyrody, [ludzie] zabili swoją Matkę i to samo chcą zrobić tutaj”. Prosi przyrodę-boginię Eywę o pomoc, jednak Neytiri tłumaczy mu, że „Nasza Wielka Matka nie opowiada się po żadnej ze stron. Chroni jedynie równowagę życia”. Jej słowa znowu odsyłają do Gai, której przeznaczenie i zadania są podobne, stanowiąc podstawę całej hipotezy. Analogie pomiędzy quasi-naukową, quasi-religijną hipotezą Gai, obrazem Pandoriańskiej Eywy i popularnej metafory Matki Ziemi, *resp.* Matki Natury, wydają się nieskończone, operując tym samym mitem. W *Awatarze* znajdujemy wszystkie te elementy wymieszane w smaczną, lekkostrawną papkę w postaci obrazu rajskiego ogrodu i spersonifikowanej panteistycznej Natury. Istoty ludzkie, zbyt dosłownie traktujące boski nakaz „Czyńcie sobie ziemię poddaną” (Rdz 1, 28) mogą jedynie ten raj zniszczyć, tak jak zrobiły to z poprzednim. Pamiętajmy zresztą, że Bóg, który to nakazał, był płci męskiej, co stanowi młyn na wodę filozofii ekofeministycznych, do czego powrócę w dalszej części tekstu. Rasa ludzka jest w świecie *Awatara* skazana na wymarcie, dodajmy, że niejako na własne życzenie, i w pewnym sensie to dobrze, bo nie będzie mogła dłużej niszczyć półboskich, samosterownych ekosystemów – przyrody, Natury, Eywy, Gai.

Ziemia, podobnie jak Pandora, obrazowana bywa jako cielesny organizm, a jednocześnie ciało jako ekosystem. Co więcej, metaforyka cielesności wykorzystywana do opisu przyrody odwołuje się często do ciała kobiety, podobnie jak ta procesów zachodzących w przyrodzie – do procesów zachodzących w kobiecym ciele. Zbiór tych metafor – Matka Natura, dziewicze ziemie, etc. – obecny również silnie w *Awatarze*, stał się zaczynem nurtu, łączącego, podobnie jak ekokrytyka, zagadnienia ekologiczne i feministyczne w ekofeminizmie, a *Awatar* wydaje się w wielu punktach w warstwie tak przedstawieniowej, jak i ideologicznej stanowić ilustrację typowych konstatacji i postulatów tego nurtu.

Ekofeminizm

Sherry Ortner w swoim klasycznym już esaju zatytułowanym *Czy kobieta ma się do męczyzny jak natura do kultury?* zwraca uwagę na uniwersalność podporządkowanej pozycji kobiet w niemal każdej znanej kulturze. Poszukując wyjaśnienia tej sytuacji, dochodzi do wniosku, że „kobieta utożsamiana jest z – lub, jeśli to komuś bardziej odpowiada, stanowi symbol – czegoś, co w każdej kulturze uznawane jest za niższy porządek egzystencji niż ona sama”⁸, czyli z naturą. Każda kultura, twierdzi Ortner, ze swej istoty i definicji musi siebie postrzegać nie tylko jako odrębną, ale jako lepszą od przyrody/natury, ponieważ kultura oznacza źródłowo przekraczanie, opanowywanie natury. Z tej perspektywy status antropologiczny kobiety jest wątpliwy, co niejednokrotnie sprawiało kłopot filozofom od Arystotelesa począwszy. W tym kontekście zjawisko ekofeminizmu nie dziwi, a sednem jest tu stwierdzenie, że w gruncie rzeczy nie musi on pokonywać antropocentryzmu, tak jak feminizm próbuje przekroczyć androcentryzm, ponieważ identyfikowany przez ekologów jako główny wróg antropocentryzm jest w istocie swojej właśnie androcentryzmem, co jednoczy krytykę feministyczną i ekokrytykę we wspólnym celu przeciw wspólnemu wrogowi.

Wrogiem tym jest przede wszystkim apoteoza racjonalizmu i myślenie organizujące kulturę zachodnią w hierarchiczne opozycje binarne. W rozdziale zatytułowanym *Dualizm:*

logika kolonizacji Val Plumwood, jedna z najważniejszych przedstawicielek tego nurtu w filozofii, proponuje listę takich przykładowych dualizmów stanowiących podstawę rządzącą tak stosunkami między kobietami a mężczyznami, jak i między ludźmi a przyrodą, logiki kolonizacji: „kultura/natura; rozum/natura; męskie/żeńskie; umysł/ciało (natura); pan/niewolnik; rozum/materia (fizyczność); racjonalność/animalność (natura); rozum/emocje (natura); umysł, duchowość/natura; wolność/konieczność (natura); powszechność/partykularność; ludzkie/naturalne (niełudzkie); cywilizowane/prymitywne (natura); produkcja/reprodukcja (natura); publiczne/prywatne; podmiot/przedmiot; tożsamość [*self*]/obcość [*other*]]⁹⁹. Wydaje się, że podobne dychotomie rządzą strategią reprezentacji w *Awatarze*, przekładając się jednocześnie na dychotomię estetyczną piękne/brzydkie.

Ekofeminizm zastępuje rzekomą antropocentryczność kultury jej androcentrycznością, z której wypływać ma tak opresja przyrody, jak i kobiet. Ekofeminizm określa się jako postawa występowania przeciw wszelkiej eksploatacji i niesprawiedliwości. W jego ramach przyjmuje się, że wszystkie wymiary opresji są ze sobą powiązane, od wspomnianych wyżej podobieństw między konceptualizacją kobiet i przyrody w tradycji zachodniej myśli filozoficznej po empiryczne wykazywanie, że niszczenie przyrody uderza nade wszystko w kobiety i zwierzęta. Celem ekofeminizmu będzie z tej perspektywy rekonstrukcja relacji między ludźmi a przyrodą.

Istotnym elementem ekofeministycznych rozważań jest krytyka, a przynajmniej fundamentalna nieufność wobec zracjonalizowanej, zinstrumentalizowanej nauki, który to wątek powróci jeszcze w dalszej części tekstu, jako że jest silnie obecny w filmie. Jest to zrozumiałe z perspektywy ekofeministycznej konstatacji, że jedną z przyczyn leżących u podstaw takiego a nie innego traktowania przyrody przez świat Zachodu jest ontologiczna teza o radykalnej nieciągłości między światem przyrody i światem ludzkim oraz ujmowanie osoby ludzkiej w opozycji do przyrody, natury i sfery biologicznej. Radykalna nieciągłość sprawia, że człowieczeństwo utożsamia się z cechami tradycyjnie kojarzonymi z mężczyznami, zaś przyroda jest deprecjonowana w opozycji do człowieczeństwa – jako obca i gorsza. Człowiek definiowany jest więc poprzez kontrast tak z przyrodą, jak i z kobiecością¹⁰. Wynikający z tego problematyczny status antropologiczny Jake'a (a także Grace i innych ludzi funkcjonujących na Pandorze w ciele awatarów) wydaje się stanowić transpozycję wspomnianego już wyżej niepewnego statusu antropologicznego kobiet usytuowanych pomiędzy naturą a kulturą, będących ludźmi, ale nie całkiem.

Hipoteza Gai miała wprawdzie być hipotezą naukową, jednak w wielu koncepcjach ekofeministycznych wykorzystuje się tę metaforę jako panteistyczną alternatywę dla boga z wyżyn niebieskich, z którym relacja jest zawsze z konieczności pionowa, hierarchiczna. Kobieta, panteistyczna bogini pozwala zastąpić transcendencję, identyfikowaną w feminizmie jako kategoria zasadniczo męska, immanencją, pozwalającą na rozpatrywanie przyrody w kategoriach jaźni rozszerzonej. Z kolei immanencja i zakorzenienie, połączenie w jeden system psychofizyczny sprzyja relacjom poziomym i budowaniu tożsamości relacyjnej, która wyrażona jest w filmie poprzez złączone ramiona członków plemienia, zlewających się w jeden, pulsujący jednym rytmem, niczym bicie wspólnego serca, organizm.

Opisane obrazy przypominają postulaty głębokiej ekologii przypisującej wewnętrzną wartość naturze, które nie zaczęły się wprawdzie ani wraz z głęboką ekologią, ani pewnymi jej odmianami obecnymi w ekofeminizmie, bo obecne były już w siedemnastowiecznych odmianach panteizmu, jak choćby w myśli Barucha Spinozy, dla którego



najszerszym odniesieniem tożsamościowym był materialny wszechświat będący immanentnym Bogiem, jednak właśnie tam uzyskały dojrzałą, nowoczesną postać. Głęboka ekologia zakłada, że nie istnieją egzystencjalne granice pomiędzy przyrodą a człowiekiem, że człowiek z przyrodą tworzy zasadniczą całość. Głęboka ekologia, podobnie jak większość wersji ekofeminizmu, to teoretyczny i praktyczny sprzeciw wobec utylitarystycznego, instrumentalistycznego traktowania przyrody, który tak silnie odczuwalny jest również w *Awatarze*. Specyficzna awatariańska wersja panteizmu wzmacniana jest za pomocą obrazów dosłownego łączenia się z bóstwem, zwierzętami, przyrodą, jak gdyby idee bardziej abstrakcyjne, dusz zwierzęcych czy jaźni rozszerzonej, były zbyt złożone dla przeciętnej odbiorcy i wymagały dla usprawnienia komunikacji z widzem dosłownej wizualizacji.

Retoryka wzajemnych związków, wewnętrznej wartości bioróżnorodności i wrażliwości na wszelkie formy życia wydaje się łączyć ekofeministyczne postulaty i awatarowską utopię. Na przykład w scenie polowania powiedziane zostaje, że wszystko wychodzi z Eywy i do Eywy powraca, co przywodzi na myśl popularne w ramach ekologii idee równowagi w naturze, ekosystemu funkcjonującego jak super-organizm. Podobnie odwołania w filmie do przyływów energii, łańcuchów pokarmowych, ekonomicznego gospodarowania zasobami tu skupione w postaci dobrego zabijania [*clean kill*], do którego za chwilę wrócę.

Dodatkowo w ekofeminizmie idea jaźni rozszerzonej zasadniczo uznawana jest za bliższą kobietom ze względu na „naturalniejszą” czy raczej bardziej charakterystyczną dla nich tożsamość relacyjną, stąd w *Awatarze* przewodniczką Jake’a po nowym świecie jest właśnie osobniczka płci żeńskiej¹¹. Ludzie reprezentują wartości męskie – lub męską stronę wspomnianych wyżej dychotomii; Na’vi zaś – żeńskie, co pozwala opisywać świat przedstawiony *Awatara* w kategoriach ekofeministycznej utopii. Męska natura uznawana jest za skłoną do abstrakcji, do redukcjonizmu, do zabijania bez sentymentów, tymczasem kobiety mają mieć „naturalny” szacunek dla złożoności i bioróżnorodności ekosystemów. Ekofeminizm ufundowany jest na zdecydowanym odrzuceniu wszystkiego, co wiąże się z kulturą patriarchalną utożsamianą z wartościami „męskimi”: hierarchizacją, instrumentalizacją, opresyjnością, dominacją i eksploatacją. Również

w *Awatarze*, co poniżej staram się zilustrować, wszystkie te elementy są wizualnie odrzucone i oznakowane estetycznie jako złe, w zgodzie zaś z duchem wielu ekofeministycznych filozofii ukazane są one jako wprawdzie cywilizacja człowieka, ale tak naprawdę cywilizacja mężczyzny. Wszystkie te elementy zastąpione mają zostać postawą wobec świata charakteryzującą się relacyjnością wszystkich istot żywych, troską, rozkwitem, dobrostanem, różnorodnością – czyli, krótko mówiąc, życiem na Pandorze...

Na Pandorze bowiem wszystko, co potrzebne do życia, zapewnia Matka Natura, liście służą za parasole i trampoliny, przepływ energii, duchy zwierząt i przodków stanowią naturalne środowisko rozwoju wszelkich istot żywych. Życie na Pandorze pokazane jest jako pełen gra-



Awatar (2009)

cji taniec z przyrodą i w tym świecie nic, co człowiek może wytworzyć, nie jest potrzebne, bo przyroda zapewnia wszystko, co człowiekowi jest „naprawdę”, „naturalnie” potrzebne: pożywienie, schronienie, transport, energię, oświetlenie w nocy (świeczące rośliny).

Ciekawie w perspektywie zestawienia *Awatara* i ekofeminizmu przedstawia się jedna z najbardziej chyba kontrowersyjnych kwestii w ramach ekofeminizmu, czyli relacja pomiędzy prawami zwierząt i ekofeministycznymi ujęciami związków człowieka z przyrodą a wegetarianizmem. Niektóre ekofeministki opowiadają się radykalnie za wegetarianizmem. Na przykład Carol Adams twierdzi, że przyjęcie perspektywy feministycznej tożsame jest z przyjęciem wegetarianizmu: „nie tylko prawa zwierząt stanowią teorię, a wegetarianizm – praktykę, lecz feminizm stanowi teorię, wegetarianizm zaś – część praktyki”¹². Inne filozofki proponują bardziej łagodną wersję „kontekstowego wegetarianizmu etycznego”, a jeszcze inne kontestują ścisły związek feminizmu i wegetarianizmu. W *Awatarze* elementem utopijnej wizji humanoidów żyjących w harmonii z przyrodą jest oczywiście ta łagodniejsza wersja, bazująca na uznaniu „heterogeniczności interesów moralnych”¹³, biorąca pod uwagę kontekst i żywe doświadczenie, dialogiczność relacji między ludźmi i nie-ludźmi. Proponowany w łagodnej wersji ekofeminizmu „kontekstowy wegetarianizm moralny” dostosowuje zasady relacji ze zwierzętami do sytuacji i potrzeb, dopuszczając też jedzenie mięsa wówczas, kiedy ma ono wymiar rytualnego elementu relacji ze zwierzętami. Jest to niemal przepis na stosunek do polowań i zabijania zwierząt na Pandorze, gdzie funkcjonuje wspomniana wyżej kategoria „czystego zabijania”.

Jake, im bardziej poznaje Pandoriański raj, tym bardziej zaniedbuje swoje „ziemskie” ciało, nie chce jeść, mówiąc, że jedzenie na Pandorze bardziej mu smakuje, bo tam wie, co je, jako że sam to upolował. Ważna z punktu widzenia interpretacji ekofeministycznej wydaje się być scena polowania, kiedy Jake zabija zwierzę, po czym dziękuje mu i odsyła jego ducha do Eywy, podczas gdy ciało stanie się częścią tych, którzy go zjedzą. Określone to zostaje jako „czyste zabijanie”, które staje się dla Jake’a kolejnym etapem rytuału przejścia, dopuszczającym go do etapów następnych. Idea ta przypomina popularne w ekofeminizmie stanowisko moralne wegetarianizmu kontekstowego, często odwołującego się do podobnych rytuałów opisanych przez antropologów. Problem, tak w filmie, jak i w samej teorii polega na tym, że dziękowanie za ofiarę może być swoistym oczyszczaniem sumienia; nie możemy tu faktycznie mówić o ofierze, skoro zwierzę zasadniczo nie miało nic do powiedzenia w kwestii swojej ofiarności. Podobnie radykalne ekofeministki odnoszą się do założenia (podzielanego przez tubylców z Pandory i ekofeminizm głównego nurtu), że na ocenę moralną jedzenia zwierząt wpływa to, jak są zabijane, i jeśli są zabijane z szacunkiem, z nawiązaniem relacji i docenieniem ich ofiary, można je zjeść. Adams twierdzi, że stanowisko to jest niespójne, zakłada bowiem swego rodzaju zwrotność, a w przypadku „relacyjnego polowania” nasze zyski są oczywiste, podczas gdy nie wiadomo właściwie, jaki zysk miałyby mieć z tej relacji zabite przez nas zwierzę. W rezultacie, konkluduje Adams, nie ma czegoś takiego jak wegetarianizm kontekstowy: „Albo postrzegamy zwierzęta jako jadalne ciała, albo nie”¹⁴. Z tej perspektywy utopijność wizji harmonii z przyrodą i rozszerzonej Pandoriańskiej jaźni wydaje się nieco chwiać.

Tożsamość relacyjna wyraża się w metaforze rodziny, wielokrotnie przebijającej przez świat przedstawiony Pandory, gdzie tubylcy zwracają się do siebie per „bracie”, podkreślając tym samym rodzinny charakter związków klanowych. Również pod koniec filmu metafora matki w odniesieniu do planety ujawnia się ze zdwojoną siłą: kiedy wszystko wydaje się stracone, matka jednak postanawia ochronić swoje dzieci – całą przyrodą,

cała planeta powstaje przeciw najeźdźcom, zwierzęta, góry, atmosfera – cały super-organizm. Wszelkie wcześniejsze konflikty w ramach ekosystemu (na przykład między humanoidami a lokalnymi drapieżnikami) przestają mieć znaczenie w obliczu zewnętrznego zagrożenia.

Biorąc pod uwagę powyższe analogie, retoryka, również wizualna, *Awatara* zdaje się wpisywać w popularne postulaty deantropocetryzacji etyki i to podwójnie: pozytywni bohaterowie, których wartości projektowane są jako dobre na cały świat przedstawiony i na odbiór widza, to humanoidy: jakby ludzie, ale nie ludzie, a do tego mamy do czynienia z antropomorfizacją natury jako super-organizmu czy super-mózgu (Eywa).

* * *

Jak zauważa Frederic Jameson w swojej kanonicznej już pracy *Archeologie przyszłości*: „Utopia zawsze miała charakter polityczny – niecodzienny los dla formy literackiej. A jednak tak jak literacka wartość tej formy nieustannie podawana jest w wątpliwość, tak jej status polityczny jest strukturalnie ambiwalentny”¹⁵. Nie odnosi się to wyłącznie do utopii jako formy literackiej, lecz do konwencji artystycznej w ogóle, dlatego warto przyjrzeć się *Awatarowi* z perspektywy zarówno estetycznej, jak i ideologicznej.

Dychotomie estetyczne

W *Awatarze* mamy do czynienia z klasycznym zabiegiem narracyjnym polegającym na projekcji wartości bohaterów, którym przypisane są określone, rozpoznawalne przez nas cnoty, na cały świat przedstawiony, oraz dodatkowo wyrażaniem ich środkami natury estetycznej. Krótko mówiąc, w całym filmie to, co widzowie mają rozpoznać jako dobre, jest wizualizowane jako piękne, to zaś, co ma zostać przez widzów odrzucone lub potępione, ukazane jest jako brzydkie. Te dychotomie estetyczno-moralne przekładają się na inne osie opozycji, korespondujące z osią opozycji binarnej natura–cywilizacja. Ludzie (przede wszystkim przedstawiciele korporacji i ich najemnicy) są całkowicie pozbawieni cnót, za pomocą kilku obrazów i mikronarracji narracja główna określa ich jako cynicznych i instrumentalnie traktujących inne żywe istoty, w tym ludzi, co wzmacniane jest opowieściami takimi jak opowiadana przez Grace historia o zmasakrowaniu szkoły w odwecie za podpalenie buldożera. W rezultacie ich punkt widzenia nie ma szans zaistnieć jako punkt odniesienia dla oceny sytuacji przez widza, który za pomocą estetycznych środków wyrazu nakłaniany jest do podzielenia światopoglądu Pandoriańczyków.

Jednym z krańców osi czy też członów relacji opozycji binarnej jest technologia, która w świecie przedstawionym ma ambiwalentny status. Początkowo technologia nacechowana jest pozytywnie: pozwala Jake’owi opuścić świat Ziemi oraz przenieść się w ciało awatara będące wytworem „dobrej” technologii jako synteza DNA człowieka i tubylców. Futurystyczny świat na zniszczonej ojczystej planecie stanowi wizję rodem z *Łowcy androidów*, a życie Jake’a jest tam żalosne: na nic go nie stać, jeździ na wózku po szarym, deszczowym świecie w tłumie szarych biedaków, żyje wśród brudu i przemocy. Ma małe mieszkanie z wielkim ekranem, co odsyła nas do wielkich dystopii XX wieku. Zza kadru opisuje świat na ziemi w kategoriach ludzkiej dżungli, w której rządzi prawo silniejszego. „Chcecie sprawiedliwości? – pyta widzów – pomyliliście planety”. Już samo przybycie na Pandorę niweczy początkowy majestat nowoczesnej technologii w obliczu majestatu dzikiej, naturalnej przyrody. Żołnierze-najemnicy ukazani są jako cyniczni i pragmatyczni, technologia zaś już od pierwszych ujęć wizualizowana jest w

postaci robotów bojowych, maszyn wielkich i złowrogich, spełniających głównie funkcje niszczyielskie. Pułkownik, główny antagonistą Jake'a, witając nowoprzybyłych (w tym Jake'a), rozpoczyna od typowo militarystycznej retoryki, buduje wyobrażenie nienawiści, opisując mieszkańców Pandory jako żądnych zabijania wrogów, ale jednocześnie stanowiących wyzwanie, bo trudnych do zabicia.

Tak jak „dobra technologia” jest elementem przejściowym między przyrodą a cywilizacją, analogiczna oś kategoryjalna ludzie–tubylcy obejmuje element przejściowy w postaci naukowców. Żołnierze skontrastowani są z honorowymi wojownikami Na'vi, co uruchamia liczne skojarzenia z oświeceniowymi mitologiami dobrego dzikusa, człowieka w stanie natury, wolnego od złego uspołecznienia, wynikającego ze sztucznych potrzeb przyniesionych przez cywilizację. Status naukowców (podobnie zresztą pod tym względem Jake'a) na osi ludzie–tubylcy jest problematyczny. Korporacja, jej najemnicy i przedstawiciele symbolizują złe uspołecznienie, zestawieni są z dobrymi naukowcami i dobrym światem natury – światem „dobrego uspołecznienia”, zgodnie z którym żyją Na'vi. Naukowcy znajdują się gdzieś pomiędzy – dzięki awatarom żyją po trochu w dwóch światach, by w końcu opowiedzieć się po stronie jednego z nich. Ponadto Grace, znawczyni życia biologicznego Pandory, bada jej mieszkańców niczym Jane Goodall szympansy, z szacunkiem i życzliwością, a nawet podziwem, ze szczególnym przywiązaniem do niektórych osobników – ale jednak jak szympansy, co mimo wszystko przesuwa jej postać na stronę ludzi.

Jedną z kluczowych scen określających te grupy postaci to pierwsza rozmowa Grace z przedstawicielem korporacji. On skarży się, że jej oświeceniowy plan polegający na niesieniu kaganca cywilizacji nie działa, czytaj: nie pomaga interesom korporacji, a relacje z tubylcami zamiast się poprawiać – pogarszają się, co stawia negocjacje z tubylcami pod znakiem zapytania. Warto przy tym dodać, że negocjacje rozumiane są w świecie korporacji typowo kolonialnie, jako alternatywa: zrobicie, co chcemy, lub stracie życie. Grace ripostuje, że trudno, aby polepszały się relacje z kimś, do kogo się celuje z karabinów maszynowych. Tymczasem korporacja nie pozostawia żadnych złudzeń co do faktycznego celu obecności ludzi na Pandorze: chodzi jedynie o cenny surowiec. Demonstruje wyraźnie instrumentalny stosunek do świata, kiedy jej przedstawiciel mówi o tubylcach jako o „dzikusach zagrażających naszej operacji”, w innym miejscu używając określenia „niebieskie małpy”. W tym sensie być może sposób postrzegania Na'vi przez naukowców i członków korporacji specjalnie się nie różni, tyle że naukowcy mają cele poznawcze i bardziej humanitarny stosunek do świata w ogóle.

Naukowcy są zresztą również odrzucani przez Na'vi, bo „nie da się niczego nalać w pełne naczynie”. Sami naukowcy początkowo odnoszą się do Jake'a pogardliwie, bo nie dysponuje on informacjami na temat Pandory, które oni tak pieczołowicie zgromadzili. Tymczasem on kieruje się sercem i intuicją, a nie rozumem, co ostatecznie skłoni naukowców do uznania podległości rozumu wobec mocy serca – kolejny banalny i schematyczny, ale jednocześnie typowy dla utopii, szczególnie z cyklu tych „uduchowiających” przyrodę, wątek w filmie.

Struktura świata przedstawionego jest więc typowo dychotomiczna, rozgrywając się na kilku osiach: natura–cywilizacja/technologia; dobro–zło; stosunek instrumentalny–relacja autoteliczna; tubylcy–ludzie. Wracając do osi dobra technologia–zła technologia, wydaje się, że dobrą jest ta, która daje wstęp do raj (pozwala stworzyć awatary) i zwraca Jake'owi nogi, zła zaś tworzona jest w celu destrukcji i zabijania. Pojawia się pytanie, czy awatary są jednoznacznie dobrą technologią. Można bowiem postrzegać je jako złą technologię w tym sensie, że ich istnienie oznacza koniec rajskiej krainy, umożliwiając

wkroczenie w nią człowieka, pozwalają one człowiekowi w nią ingerować, są, krótko mówiąc, węzłem w raj. Wcześniej brak tlenu nie pozwalał człowiekowi przebywać na Pandorze poza szczelnymi pomieszczeniami lub wehikułami.

Co ciekawe, kiedy Grace pod koniec filmu opisuje świat Pandory przedstawicielom korporacji, próbując ich przekonać do podjęcia dalszych negocjacji, mówi językiem leżącym u podstaw całego zła przez nich reprezentowanego; odwołując się do zracjonalizowanego dyskursu nauki (opisując system Pandory przez porównanie do impulsów chemiczno-elektrycznych w mózgu i zapewniając, że to nie żadne pogańskie voodoo, tylko „prawdziwa biologia” – materializm i degradacja duchowości) oraz dyskursu instrumentalnego (wskazując na potencjalne korzyści dla korporacji z wstrzymania inwazji i prowadzenia dalszych badań). Jake i Grace, którzy w ciałach awatarów posmakowali tego świata, rozumieją autoteliczną wartość utopijnego pandoriańskiego raj. Dla ludzi „to tylko drzewa”, a Jake i Grace rozumieją, że w obliczu biologiczno-duchowej wspólnoty tam doświadczanej człowiek nie ma nic do zaoferowania. „No bo co? – pyta na wpół sarkastycznie Jake – piwo i jeansy?”

Dychotomia dobrej i złej technologii wyrażona jest środkami estetycznymi: dobra technologia ma estetyczne kolory i kształty podobne do naturalnych. Pułkownik jest umięśniony, pokryty bliznami, wyglądem przywodzi na myśl roboty i inne maszyny do zabijania, stanowi personifikację brutalnej siły, brzydkiej i strasznej, bliznami karmi nienawiść swoją i innych. Siła i technologia skojarzone są z brutalnością, nienawiścią i zniszczeniem, z instrumentalnym stosunkiem do świata – można powiedzieć, że pułkownik reprezentuje człowieka w wersji hard. Naukowcy zaś reprezentują człowieka w wersji soft, charakteryzowanego przez wiedzę, wartości, wielokulturowość, tolerancję i tym podobne. Jake początkowo jest gdzieś pomiędzy nimi: pociąga go człowiek w wersji soft reprezentowany przez naukowców, ale do niego nie dorasta (przynajmniej dopóki nie udowodni swojej przydatności właśnie dzięki tym brakom); jednocześnie jako (byłego) żołnierza wyraźnie przekonuje go retoryka człowieka w wersji hard, przynajmniej do czasu, co oczywiście wsparte jest czysto instrumentalnym interesem: pułkownik w zamian za efektywne szpiegowanie obiecuje załatwić mu na ziemi nowe nogi.

Pandora jest rajskim ogrodem – estetycznie nakreślonym, o wyraźnych kolorach. Ptaki i inne zwierzęta przypominają popularne wizerunki prehistorii, co jeszcze bardziej wzmacnia odniesienia do początków świata wraz z jego pierwotnym, niezaputym człowiekiem, świata przed cywilizacją. Rośliny rozświetlające ciemności wprowadzają element magiczny. W tym świecie już od pierwszych scen helikopter wygląda jak obce ciało, przybysz z kosmosu, którym faktycznie jest. Broń, mundury – to wszystko na tle dzikiej przyrody wygląda brzydko, agresywnie i obco, nie pasuje bowiem do sielskiej niebieskości wodosпадów i zieloności roślin. Dziwne rośliny, dźwięki, zwierzęta początkowo wydają się wrogie i obce, okazuje się jednak, że to tylko kwestia niewiedzy – obcy świat zostaje stopniowo obłaskawiony dzięki naukom Grace, a później Neytiri.

Tak jak estetycznie zostaje skontrastowana dobra i zła nauka, tak estetycznie zróżnicowane są złe i dobre zwierzęta na Pandorze. „Złe” zwierzęta na Pandorze przypominają estetycznie twory technologii, roboty, poruszają się niezgrabnie i są agresywne; dobre zwierzęta poruszają się z gracją, są piękne i przypominają estetycznie atrakcyjne zwierzęta z naszego świata – dzikie koty, konie. Jednocześnie wrogowie naturalni są dobrzy, bo naturalni w sensie ekologicznym, jako że stanowią element naturalnego łańcucha życia, pobierania i oddawania energii Eyiwie.

Jake jest „wybrańcem” – wskazanym, a nawet naznaczonym przez panteistyczną boginię Eywę, co wiemy już od sceny pierwszego spotkania z Neytiri. Ona chce go zabić i ma ku temu poważne powody, zarówno z przeszłości, o czym dowiadujemy się później (ludzie zamordowali jej siostrę), jak i teraźniejsze – żeby go uratować, musiała niepotrzebnie zabić zwierzę. Jake’a ratuje sama bogini/natura, naznaczając go swoim ziarnem. W filmie o tak silnie schematycznym zapleczu mitycznym nie może przypadkowy, zwyczajny mężczyzna związać się z jedną z tubylczych humanoidów: musi on być wybrańcem wskazanym jako pośrednik między ludźmi a tubylcami (niczym Jezus między ludźmi a Bogiem, zresztą, podobnie jak Jezus, Jake ma podwójną naturę). Jest kandydatem do nawrócenia, które zaowocuje uratowaniem Pandory przez niebezpieczeństwem, z którego jej mieszkańcy nie zdają sobie jeszcze sprawy. Jego wybranka natomiast musi być lokalną księżniczką, przyszlą plemienną przywódczynią duchową.

Estetyczny kontrast między Jakiem, jeszcze bardziej ludzkim niż tubylczym, a tubylcami ukazany jest już w pierwszej scenie walki z atakującymi zwierzętami, w czasie pierwszego kontaktu z Pandorą. Jake walczy topornie, niezgrabnie, „po ludzku”, podczas gdy Neytiri walczy z gracją baletnicy. Tu po raz pierwszy pojawia się wspomniany już motyw dobrego, czystego zabijania: Neytiri dobija ranne zwierzę i przeprosza je za to, dziękując mu jednocześnie za oddanie życia. Jake to prostak i brutal traktujący zabijanie w kategoriach czynności sprawnościowej, podczas gdy Neytiri o tym samym czynnie mówi: „to smutne, bardzo smutne, one nie musiały umierać”.

Przyroda i to, co w świecie przedstawionym oznakowane jako dobre, jest estetyzowane, pokazane jako piękne. Neytiri, podobnie jak wszyscy inni tubylcy, pomyka z gracją gazeli. Wszystko w tym świecie jest naturalne, a przyroda zaspokaja wszelkie potrzeby w satysfakcjonujący i zdrowy sposób. Ciało jest nieubrane lub przybrane naturalnymi ozdobami, żywność, posłanie, transport – wszystko naturalne i nieprzetworzone. Rezydenci bazy natomiast, reprezentowani przede wszystkim przez pułkownika i przedstawicieli korporacji, beztwarzowych i bezimiennych najemników – są wcieleniem rozumu instrumentalnego, definiuje ich chłodna kalkulacja i nastawienie na efektywną realizację celu (nawet agresja i nienawistna wyobraźnia pułkownika są w gruncie rzeczy nieosobiste, stanowią jedynie narzędzia umożliwiające mu sprawniejsze wykonywanie swoich zadań).

Jake, uwiedziony przez posmak raj, staje się podwójnym agentem, ale jego ciało „ziemskie” przestaje się dla niego liczyć – perspektywa powrotu na ziemię i odzyskania władzy w „prawdziwych” nogach przestaje być atrakcyjna. Iluzja utopii stopniowo wygrywa z obietnicą rzeczywistości. Obrazy rajskich płasów po gałęziach przypominają poetyką wyidealizowane wspomnienia z dziecięcych wakacji, a skontrastowane są z metodycznym marszem marines i rytmiczną pracą maszyn niszczących to, co w świecie przedstawionym symbolicznie oznakowane jako dobre. Kulminacyjna scena aktu miłosnego między Jakiem i Neytiri stanowi jednocześnie początek końca, kochankowie bowiem budzą się o poranku i widzą nadjeżdżające buldożery: oto szatan wkracza do raj. Buldożery niszczą święte drzewo, zabijając tym samym przodków, których energia w nim egzystuje. Buldożery – metonimia cywilizacji człowieka – reprezentują brzydotę, destrukcję, eksploatację,



Awatar (2009)

instrumentalizm; podobnie żołnierze, najemnicy w zbrojach, z karabinami – stanowią estetyczny i ideologiczny kontrast z pełnymi gracji tubylczymi jeźdźcami strzelającymi z łuku, którzy jednak są bezradni wobec buldożerów i karabinów maszynowych. Majestat Drzewa-domu jest dla niosącego zniszczenie i cierpienie człowieka zupełnie niewidoczny, jego rozmiar to jedynie drobna przeszkoda natury technicznej. Pułkownik obserwuje zniszczenie, popijając kawę – jako wcielenie rozumu instrumentalnego, a dzieło zniszczenia na dany dzień podsumowuje „Good work, people”. Wszystkie te estetyczno-ideologiczne opozycje zgrabnie kumulują się w standardowej dla tego typu narracji finałowej bitwie.

Kiedy Jake, Grace i pozostali ludzie po stronie dobra uświadamiają sobie to, co Jake zgrabnie podsumowuje słowami: „Tak to się właśnie robi. Kiedy ktoś siedzi na czymś, czego chcesz, robisz z nich wrogów i wtedy możesz uzasadnić zabranie im tego”, nadchodzi czas na ostateczny wybór strony: wybór utopii i opowiedzenie się przeciw dystopii – chciwemu i bezwzględniemu światu korporacji i technologii. Między utopią a dystopią nie są możliwe negocjacje czy kompromisy, a jedynie finałowa bitwa o wszystko.

Standardowe obrazy zagrzewania do walki przed finałną bitwą również rozegrane są dychotomicznie. Jake, już całkowicie utożsamiony z nowym światem, o ludziach mówi per „istoty z nieba”, a do Na'vi zwraca się używając zaimka „my”. „To nasza ziemia” – zagrzewa do mobilizacji członków wszystkich klanów Pandory. Ostatecznym gwarantem prawomocności przywództwa Jake'a jest uznanie go przez Taruka za swojego prawowitego jeźdźcę. Jednoczeniu klanów towarzyszy triumfalna muzyka. Analogiczna scena rozgrywa się w bazie ludzi: pułkownik powołuje się na konieczność przetrwania, również używa retoryki walki o życie przeciw tubylczym hordom oraz języka operacji wojskowych, obco brzmiącego w uszach przeciętnego widza („terror będziemy zwalczać terrorem”, o tubylcach mówi: „wrogowie”), do którego przemawia raczej używana przez Jake'a retoryka walki w obronie swoich ludzi i swojej ziemi, swoich domów. Zestawienie dwóch scen zagrzewania do walki bazuje na tych samych osiach przeciwieństw – podobnie przygotowania do bitwy. Tubylcy latają na ikranach wśród rajskiej przyrody, skontrastowani z robotami przygotowującymi ładunki wybuchowe. Inna muzyka towarzyszy startującym do ataku ociężałym śmigłowcom, a inna, przyjemniejsza, mniej złowroga – nadlatującym zgrabnie ikranom. Ponownie oś dobra i zła przekłada się na kategorie estetyczne: piękny–brzydki; ciemny–jasny; szarobure–kolorowe.

Robot, za pomocą którego walczy pułkownik, również jest swego rodzaju awatarem, dlatego pojedynek pomiędzy robotem-pułkownikiem a Jakiem w ciele tubylca, czyli awatarem technologicznym/brzydkim/złym a awatarem biologicznym/naturalnym/dobrym stanowi wizualną pigułkę dychotomii estetyczno-ideologicznych organizujących i zarządzających światem przedstawionym, jednocześnie będąc ciekawą grą z tożsamością. Ostatecznie pułkownik umiera od strzał – „naturalnej” broni, której naturalność zostaje dodatkowo wzmocniona jaskrawożółtą lotką na tle stalowej, monochromatycznej szaroburości pułkownika-roboty. Podobnie zresztą kontrast technologiczne–ludzkie i naturalne zostaje zwizualizowany w scenie, w której Neytiri w bazie trzyma w ramionach ludzkie ciało Jake'a: ciało Na'vi, tak majestatyczne, pasujące kolorystycznie i rozmiarowo do świata przyrody, w technologicznym otoczeniu bazy wydaje się groteskowe.

W czasie finałowej bitwy, lecąc na swoim smoku, Jake używa karabinu maszynowego, rzuca granatami, tubylcy również zaczynają używać militariów i technologii (mikrofonów do komunikacji czy nowoczesnej broni). Narzuca się wobec tego pytanie, czy jednak raj nie przestaje istnieć wraz z finałową bitwą? Czy jabłko z drzewa technologii



nie zostaje zerwane w momencie, gdy pokojowy, żyjący zgodnie z naturą i życzliwy dla wszelkiego życia lud bierze do ręki karabin maszynowy? Neytiri wydaje się uświadamiać to sobie w scenie, w której jej ikran spada na ziemię i umiera, ona zaś rozgląda się wokół siebie, widząc dzieło zniszczenia dokonujące się wokół. Tubylcy oczywiście giną pięknie, estetycznie, w zwolnionym tempie, przy podniosłej muzyce w tle – tego szczytu dostępują jednak tylko ci, którzy giną po stronie dobra. A jednak w momencie, gdy tubylcy walczą granatami i karabinami maszynowymi, różnica moralna znika, pozostaje tylko estetyczna...

Ideologia

Edwin Bendyk słusznie zauważa, że Cameron uzyskał nośność przesłania dzięki świadomości, że „jedynym wehikułem zdolnym unieść na nowo mitotwórczy potencjał marzenia o raju utraconym jest kultura popularna, której klisze i schematy tworzą jedyną dziś, uniwersalne i zrozumiałe powszechnie kody komunikacji”¹⁶. Jaki zatem jest ten raj utracony, kiedy weźmiemy w nawias kody estetyczne narzucające nam określony stosunek do poszczególnych elementów świata przedstawionego? Jak już zostało powiedziane, *Avatar* to interesująca mieszanka lewicowości i konserwatyzmu. O ile jednak lewicowość sprowadza się w zasadzie do ekologicznego przesłania oscylującego wokół Marksowskiej idei pracy niewyalienowanej, o tyle konserwatyzm jest w *Avatarze* złożony i wielopoziomowy. Mamy z nim do czynienia po pierwsze na poziomie struktury społecznej: kobiety mogą być sobie szamankami czy przywódczyniami duchowymi, ale ostatecznie mężczyzna wybiera sobie kobietę dopiero po tym, jak już połączył się z koniem i ujarzmił ikrana. Po drugie, na poziomie rasowym, w postaci konserwatywno-kolonialnych fantazji o białym człowieku ratującym bezradnych tubylców. Po trzecie, na poziomie konserwatywnej obyczajowości, w ramach której seks pobłogosławiony jest przez boginię – wszechobecną, ale bardziej „odczuwalną” w wyznaczonych miejscach, połączenie ma charakter cielesno-duchowy, a sam akt seksualny tożsamy jest z pozostaniem razem na wyłączność po grób, przy czym zasłona litościwego milczenia spuszczone zostaje na kłopotliwą kwestię techniczną samego aktu seksualnego, kwestię organów płciowych czy szerzej systemu rozmnażania Na'vi. Miejsca intymne są zakryte oszczędnymi spódniczkami, nie unoszącymi się nawet w zderzeniu z pędem wiatru, podczas lotu na ikranach.

Konserwatyzm i ograniczony zakres utopijnego rozmachu społecznego aspektu *Avatara* widać wyraźnie w jednej ze scen, kiedy po inicjacji Neytiri informuje Jake'a, że teraz, jako pełnoprawny członek plemienia, ma prawo wybrać sobie kobietę, zachwalając przy tym zalety różnych osobniczek swojego plemienia. Jake oczywiście wybiera ją (oboje ignorują fakt, że jest już „zaręczona”) i jako nowoczesny dżentelmen pyta grzecznie o zgodę, po czym dochodzi do symbolicznej sceny miłosnej. Zbliżenie, poza tym, że estetyzowane, przebiega według reguł „ludzkiej” przyzwoitości, zostaje zwizualizowane metonimicznym połączeniem dwóch nasion (*sic!*) Drzewa Dusz, które w kluczowym momencie rozświetlają się radośnie¹⁷.

Na konserwatywną strukturę społeczną i wątki kolonialnych fantazji zwraca uwagę Žižek, pisząc: „Łatwo rozpoznać pod jaskrawo poprawnymi politycznie wątkami (uczciwy biały facet stający po stronie ekologicznie poprawnych tubylców przeciw «kompleksowi militarno-przemysłowemu» imperialistycznych najeźdźców) cały szereg brutalnie rasistowskich motywów oscylujących wokół motywu «człowieka, który miał być królem»: kaleki wyrzutek z Ziemi okazuje się wystarczająco dobry, by zdobyć rękę

lokalnej księżniczki i przyczynić się do wygrania rozstrzygającej bitwy. Co więcej, idylliczny portret niebieskich tubylców czyni nas całkowicie ślepyimi na opresyjne hierarchie, które z pewnością muszą funkcjonować w społeczności mającej księżniczkę. Lekcja wypływająca z filmu jest jasna: jedyny wybór, przed którym stają tubylcy, to albo uratowanie przez ludzi, albo zniszczenie przez nich, albo staną się brutalnymi ofiarami imperialistycznej rzeczywistości, albo odegrają swoją rolę w fantazji białego człowieka. W obu wypadkach stają się zabawką w ludzkich rękach. Sama hiperrealność filmu, stanowiącego połączenie rzeczywistych aktorów i animacji cyfrowej w technologii D czyni fantazmatyczny status życia na najejchanej planecie namacalnym¹⁸. Te wskazane przez Žižka rasistowsko zabarwione wątki dostrzegane były często w komentarzach na temat filmu. Jedyną odpowiedzią tubylców na dzieło zniszczenia jest modlitwa, hipnotyczny śpiew zgromadzonych w świętym miejscu tubylców stanowi wyraz rozpacz i bezradności. Dopiero biały mesjasz, z karabinem na plecach, na legendarnym smoku – najpotężniejszej istocie w tym świecie – może ich zjednoczyć w walce. Kiedy spływa z nieba na Toruku, Na'vi gromadzą się wokół niego, rozstępują, kłaniają, niczym poddani uznający zwierzchnictwo nowego władcy. Toruk, który w świecie natury jest dla mieszkańców naturalnym drapieżnikiem, w bitwie z cywilizacją staje po ich stronie, jak w legendzie Na'vi, pod wodzą białego mesjasza łączy wszystkie klany w bitwie z człowiekiem o świat, wybierając wybranego.

Oglądamy na ekranie wizerunek złotego wieku, dobrego stanu natury, człowieka przed cywilizacją, naturalnego, wizja ta zawiera jednak wszystkie konserwatywne wady właściwe mitom złotego wieku. Uwidacznia się szczególnie w zreprodukowanych strukturach władzy oraz relacjach rodzinnych, gdzie ojciec, matka i dziecko to niemożliwy do zakwestionowania model idealny. System ten jest boleśnie dwupłciowy, pozbawiony jakichkolwiek nienormatywnych dewiacji, które przecież, jak wiadomo, są „nienaturalne”. Męskość i kobiecość są zarówno wizualizowane, jak i przedstawiane w relacjach w bardzo tradycyjny sposób – nie ma mowy o jakichkolwiek transgresjach.

Wydaje się, że choć obcujemy z wizualnie dziwnymi istotami, to w gruncie rzeczy mamy do czynienia z utopią, krainą szczęśliwej jedności, harmonii z matką-boginią-naturą, dbającą o nas i karmiącą nas, zaspokajającą nasze potrzeby, mimo nowego kostiumu boleśnie znajomą. Przykład stanowić może relacja między jeźdźcą a ikranem: umiśczeni wzajemny wybór, jakiego dokonują łowca i ikran, zestawiony zostaje z brutalną sceną ujarzmiania. Ikran wybiera sobie łowcę, który będzie na nim latał, ten jednak musi go ujarzmić, zaś wyrazem tego, że jeździec został wybrany, jest próba zabicia go – niczym ekologiczna wersja poskromienia złośnicy. Jeździec musi zdominować ikrana, ujeździć, złamać jego charakter i podporządkować go sobie, a wszystko to podlane mistycznym sosem stanowiącym mieszankę wyboru i przeznaczenia.

Po rytuałach inicjacyjnych oglądamy sielskie sceny z życia łowców-zbieraczy, które kryją w sobie kolonialną fantazję, budując jednocześnie określone przekonania na temat rasy, podtrzymując stereotyp o racjonalności rasy białej i irracjonalnym animizmie tubylców, który z punktu widzenia oświeceniowych teorii postępu pozostaje wiele formacji w tyle. Nawet ludzie-naukowcy to postaci zasadniczo naiwne, chylące ostatecznie czoło przed cnotliwością białego mesjasza i wspierające go w walce o wolność z najeźdźcą.

Co ciekawe, przy całym konserwatyźmie świata społecznego *Awatara*, film ten wielokrotnie spotkał się z oskarżeniami o komunizm. W cytowanym na początku fragmencie Žižek pisze o ćwiczeniach z hollywoodzkiego marksizmu, a w jednej z recenzji znajdujemy opinię, że Cameron w typowy dla Hollywood sposób wyraża „nieustanne

odrzućcie doktryny katolickiej oraz dziwaczne gnostyckie i egalitarystyczne [?!] rozwiązanie współczesnych problemów”¹⁹. Ten sam autor dopatruje się zresztą w cielesności tubylców podobieństwa do tradycyjnych wizerunków szatana [?!], a w dalszej części tekstu martwi się o to, jaka jest relacja Na’vi do reszty Stworzenia, Jezusa i tak dalej, o to, czy zostaną zbawieni, by ostatecznie dojść do wniosku, że wiodącym przesłaniem filmu jest „nowoczesna interpretacja komunistycznej mantry: wyobraźcie sobie, że nie ma nieba ani piekła, jedynie natura i ludzie, a kiedy umieramy wszystko się kończy”²⁰. Niezbadane są ścieżki interpretacji...

* * *

Z pewnością *Avatar* jest utopią, a nawet utopią ze zbożnym celem, a jednak ograniczoną, jak każda utopia, i to dwojako. Po pierwsze, ograniczona wyobraźnia ludzka sprawia, że utopia jest w gruncie rzeczy zawsze powtórzeniem tego, co już znamy. We wstępie do książki *Aliens R Us* Ziauddin Sardar pisze: „Science-fiction to maszyna do podróży w czasie zabierająca nas donikąd, ponieważ wszędzie, gdzie się uda, zmaterializuje te same koniunkcje czasoprzestrzennego kontinuum: zagadki zachodniej cywilizacji. Science-fiction nie pokazuje nam plastyczności ludzkiej wyobraźni, lecz jej ubóstwo, jako że ugrzęzła ona w naukowo-technicznej i przemysłowej, kulturowo-społeczno-psychicznej bańce jednego paradygmatu cywilizacyjnego”²¹. Słowa te z powodzeniem można odnieść do utopii w ogóle, nie tylko w fantastyce naukowej. Do niemal identycznych wniosków dochodzi Jameson, kiedy pisze, że „na poziomie społecznym oznacza to, że nasza wyobraźnia jest zakładniczką naszych sposobów produkcji (i być może jeszcze resztek tego, co zachowano z poprzednich sposobów produkcji)”²². Tym samym utopia ze swej istoty nie może pełnić funkcji projektu, może co najwyżej (aż?) pełnić rolę narzędzia krytycznego potencjału zawartego w teraźniejszości. Ostatecznie, wbrew potocznemu powiedzeniu, istnieją granice wyobraźni; ograniczenia społecznej i indywidualnej wyobraźni nie pozwalają nam ujrzeć świata radykalnie innego niż ten, który znamy, skazani więc jesteśmy na powtarzanie jego kształtu z ewentualnymi korektami. W społeczeństwie Na’vi wyraża się to w konserwatywnych wizerunkach płci i relacji między nimi, w braku jakichkolwiek nienormatywnych seksualności. Dlatego mieszkańcy Pandory muszą być podzieleni na tylko dwie płcie, i to tak jednoznacznie i stereotypowo.

W rezultacie otrzymujemy skomercjalizowany i podlany sosem „dobrej technologii” obraz raj utraconego, który możemy odzyskać jedynie dzięki ekocentryzmowi i rezygnacji z pozycji korony stworzenia, zachowując jednak naturalne układy hierarchiczne wśród samych humanoidów. Warunkiem jest transformacja człowieka w Na’vi: obraz transformacji antropocentrycznego, eksploatującego, niosącego zniszczenie i przemoc człowieka teraźniejszości, w człowieka przyszłości, o jaźni rozszerzonej na resztę przyrody, który w swej kosmicznej bezdomności, na którą sam się skazał, w końcu znajduje dom.

Z tego punktu widzenia znacznie nowocześniejszą i bardziej postępową utopią wydaje się być pierwotny *Star Trek*, który w oryginalnym zamyśle twórców miał promować egalitaryzm, tolerancję, wzajemne zrozumienie i wielokulturowość w czasach, kiedy w powszechnej świadomości takie idee w ogóle nie istniały, nie mówiąc o praktyce. Czy jednak możemy z tego wnioskować, że masy wielbicieli (a *Star Trek* ma jeden z trzech największych fandomów na świecie) uczących się klingońskiego, tak jak dziś fani *Avatara* uczą się języka Na’vi, utożsamiają się z system wartości reprezentowanym w tego typu produkcjach? Czy może raczej ograniczają się do tego, co parafrazując Stanleya Fisha, można by nazwać utopią butikową: zadowolają się powierzchowną, atrakcyjną

dzięki efektom specjalnym fantazją – ubrania, język, ozdoby, ładnie brzmiące hipnotyczne śpiewy doprawione ideologią New Age w nowych szatach? A może w *Awatarze* po prostu nie ma nic więcej, z czym można by się utożsamić? Krótko mówiąc, tam, gdzie *Awatar* jest postępowy – przekonuje przekonanych, a resztę „głaska” konserwatywnymi społecznie i obyczajowo elementami.

W tym sensie *Tańczący z wilkami*, pozbawiony kolonialistycznych fantazmatów o nawróconym mesjaszu, był bardziej poruszający niż *Awatar*, który wydaje się być niczym więcej jak kolejną wersją Pocahontas, o dydaktyzmie ekologicznym na poziomie *Żółwika Sammiego*, jednocześnie reprodukcją konserwatywno-kolonialne fantazmaty w sposób przemawiający do widzów z zadziwiającą mocą, niedającą się chyba wyjaśnić atrakcyjnością technologii D.

Przesłanie *Awatara* głosi, że jedynym sposobem ocalenia jest transformacja w nowego człowieka, a jak wiadomo już z *Państwa* Platona, każdemu projektowi nowego świata towarzyszyć musi nowa pedagogika: nowy wspaniały świat wymaga nowego wspaniałego człowieka, którego jeszcze nie ma, którego trzeba wychować: i taką relację pedagogiczną obserwujemy pomiędzy Jake’em i jego przewodniczką po nowym świecie, a także w zamierzeniu, jak sądzę, również pomiędzy filmem a widzem. Pamiętamy jasną, pierwotną, rytmiczną scenę ponownych narodzin Jake’a, kiedy to jego duch dzięki mocy Eywy i połączonych z nią w jedną sieć energetyczną organizmów na zawsze zostaje przeniesiony w hybrydyczne ciało tubylcze. Technologia przestaje być potrzebna, bo ten sam, a nawet lepszy, bo trwały, efekt można osiągnąć dzięki potędze wiary i natury.

Jake pozostaje jednak hybrydą i wciąż pamięta bycie człowiekiem, który nauczył Na’vi trzymać w ręku karabin. Gdyby chociaż Jake miał na tyle przyzwoitości, by spłynąć z nieba, uratować świat i zginąć (ewentualnie pozostawić hybrydycznego potomka) – utopia miałaby szansę zbawienia, odrodzenia, bo usunięte zostałyby wszystko, co ludzkie. Tymczasem Jake, pozostając na Pandorze, uniemożliwia swoją obecnością utopię, bo zawsze jest potencjalnym wężem w raju. Scena ewakuacji resztek ludzi, której Na’vi pilnują z karabinami w dłoniach, pokazuje, że ziarno zła zostało zasiane. Jak pisze Jameson: „Utopia może w najlepszym wypadku służyć negatywnemu celowi uczynienia nas bardziej wrażliwymi na nasze mentalne i ideologiczne więzienie [...]; dlatego też najlepsze Utopie to te, które są najbardziej spektakularnie nieudane”²³. *Quod erat demonstrandum*.

Przypisy

- ¹ J. Lovelock, *Revenge of Gaia, Why the Earth Is Fighting Back – and How We Can Still Save Humanity*, Santa Barbara 2006, s. 21.
- ² G. Garrard, *Ecocriticism*, London–New York 2004, s. 3.
- ³ Ibidem, s. 5.
- ⁴ S. Žižek, *Living In the End of Times*, London–New York 2010, s. 394.
- ⁵ J. Lombardo, *Utopia Through the Lens of the Movie Avatar. Classic Utopian Elements Abound in James Cameron’s Latest Film*, <<http://www.suite101.com/content/utopia-through-the-lens-of-the-movie-avatar-a193733>>.
- ⁶ <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1242409/The-Avatar-effect-Movie-goers-feel-depressed-suicidal-able-visit-utopian-alien-planet.html?printingPage=true>>.
- ⁷ J. Lovelock, *Revenge...*, op. cit., s. 21–22.
- ⁸ S.B. Ortner, *Is Female to Man as Nature is to Culture?*, [w:] *Woman, Culture and Society*, red. M. Zimbalist Rosaldo, L. Lamphere, Stanford 1974, s. 72.
- ⁹ V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London–Routledge–New York 2003, s. 43.

- ¹⁰ Teza ta bywa formułowana w postaci tzw. „przesłanki androcentryczności”, która pociąga za sobą polaryzację męskości i żeńskości, instrumentalny stosunek do kobiet i przyrody, podkreślając jednocześnie autonomię człowieka-mężczyzny, a w konsekwencji uniwersalizując męskie wartości. Więcej na temat filozoficznych założeń ekofeminizmu zob. M. Bokiniec, *Pomiędzy „leczeniem ran” a „odzyskaniem Ziemi” – ekofeminizm jako filozofia przyrody i projekt etyczny*. Tekst ukaże się wkrótce w „Kulturze Współczesnej”.
- ¹¹ Można odnieść wrażenie, że jedyne wyraziste postacie po stronie Na’vi to kobiety: Neytiri i jej matka. Wódz-ojciec pojawia się epizodycznie, a jego następcą i reszta „mężczyzn” to pohukujące, krzywiące się i potrząsające bronią niespecjalnie różniące się między sobą typy. Ojciec formalnie jest przywódcą, prawdziwą jednak przywódczynią duchową jest matka – kapłanka, to ona na wieść o znakach interpretuje wolę Eywy i pozwala Jake’owi zostać w wiosce. Przewodniczką Jake’a po raję też zostaje kobieta, co odnosi się do rzekomych głębszych związków kobiet z naturą, głęboko wdrukowanej matrycy kulturowej, która jest podstawą nurtu ekofeminizmu. Bycie człowiekiem, z punktu widzenia mieszkańców raję, „to zaleźństwo, które trzeba uleczyć” i to właśnie Neytiri zostaje wyznaczona do nauczania Jake’a świata Na’vi – zdrowego świata.
- ¹² C.J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York 1990, s. 67. W tej samej pracy analizuje ona na przykład analogie pomiędzy dowodzeniem „naturalności” jedzenia mięsa zwierzęcego przez ludzi a dowodzeniem, na przykład, „naturalnej” podrzędności kobiet w stosunku do mężczyzn.
- ¹³ D. Curtin, *Toward an Ecological Ethic of Care*, „Hypatia” 1991, Vol. 6, No. 1.
- ¹⁴ C.J. Adams, *Ecofeminism...*, op. cit., s. 140.
- ¹⁵ F. Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London–New York 2005.
- ¹⁶ E. Bendyk, *Od ego do Eko*, „Polityka” 1.09.2010, nr 2, s. 14–16, <<http://archiwum.polityka.pl/art/od-ego-doko,426619.html>>.
- ¹⁷ Pojawia się pytanie, czy skoro „ciało” Jake’a jest połączeniem DNA tubylców i ludzkiego, a Neytiri jest czystą przedstawicielką swojej rasy, to czy mogą się romnażać? A może Jake jest odpowiednikiem genetycznym muła? Klasyczne utopie bywają bardzo szczegółowe w tych sprawach, *Avatar* jednak miał się przede wszystkim sprzedać, nie dziwi więc brak detali natury seksualnej.
- ¹⁸ S. Žižek, *Living In the End of Times*, London–New York 2010, s. 394.
- ¹⁹ L.S. Solimeo, *Avatar: Cameron’s Utopia*, <<http://www.freerepublic.com/focus/f-religion/2444800/posts>>.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Z. Sardar, *Introduction*, [w:] *Aliens R Us. The Other in Science Fiction Cinema*, red. Z. Sardar, S. Cubitt, London 2002, s. 1.
- ²² F. Jameson, *Archaeologies of the Future...*, op. cit.
- ²³ Ibidem, s. XIII.

Summary

The paper situates analysis of ecotopian character of represented world in Cameron’s *Avatar* in the general perspective of ecocriticism as the new movement in culture criticism, as well as the narrower perspective of ecofeminist philosophy and deep ecology that also have utopian of their own.

The paper identifies basic strategies of cinematic representation as mirroring traditional binary oppositions structuring the discourse of Western culture. These oppositions are visualized on the level of images as well as expressed in verbal discourse and the super-oppositions that organizes the world represented in the film is one between nature and civilization (visually identified in technology). It is further translated into dichotomies of good and evil as well as beautiful and ugly.

However, there is a basic ideological tension in the film between essentially left-oriented ecological approach and conservative discourse of both manners and social hierarchies, as well as recreation of the myth of golden age in the past transposed to imaginary future visualized as paradise lost and colonial fantasies.