

DYS(U)TOPIE



PANOPTIKUM

AUDIOVIZUALIA – FILM / MEDIA / SZTUKA

www.panoptikum.pl

RADA NAUKOWA:

prof. Bohdan Dziemidok, dr Krzysztof Kornacki, prof. Ewa Mazierska
prof. Mirosław Przyłipiak, prof. Jerzy Szyłak

REDAKCJA:

Grażyna Świętochowska / redaktor naczelna / graz@panoptikum.pl

Monika Bokiniec / sekretarz redakcji / mobok@panoptikum.pl

Bartek Filip

Julia Gierczak

Ewa Małgorzata Tatar

Adres do korespondencji:

Redakcja „Panoptikum”
ul. Wita Stwosza 58/109
80-952 Gdańsk
tel (058) 523 24 50
fax (058) 523 23 00
info@panoptikum.pl

Korekta i adiustacja: Monika Ples

Projekt graficzny okładki: Patrycja Orzechowska

Skład i przygotowanie do druku: Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

Materiały zdjęciowe: archiwum własne redakcji i autorów.

Druk: Zakład Poligrafii Fundacji Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego

Wydawca: Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator”
Katedra Kulturoznawstwa Uniwersytet Gdański



Publikacja dofinansowana ze środków Miasta Gdańsk

Wsparcie finansowe: Gdańskie Towarzystwo Promocji Kultury Akademickiej

Istnieje możliwość składania zamówień na poszczególne numery Panoptikum (w tym numery archiwalne) przez witrynę księgarską: <http://ksiegarniagdansk.pl>.

All rights reserved

Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie w całości lub we fragmentach jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione.

ISSN 1730-7775

Spis Rzeczy Panoptycznych

Intro

6

Architektura kultury cyfrowej

David N. Rodowick

Niepewna utopia – kultura cyfrowa?

10

I. Heterotopie SF

Pat Brereton

Postmodernistyczne kino fantastycznonaukowe a ekologia

30

Monika Bokiniec

Ekoutopijny Awatar

56

Sebastian Jakub Konefał

„Smutny los automatów”. Sztuczni ludzie w dystopijnej ikonografii science fiction

73

II. Negocjacje normatywności

Michalina (Juta) Pelczar

The L Wor(l)d: Czasoprzestrzenie utopii/dystopii

86

Karolina Sikorska

Urzekające wizje ograniczonej utopii kilku spełnionych pragnień, czyli o „wampirycznym” serialu telewizyjnym

95

Anna Miler

Gattaca – utopia genetycznej doskonałości i co z tego wynika dla kobiecości i męskości

110

III. Utopie konsumpcyjnego spojrzenia

Dagmara Rode 120
*„I tak oto kończy się świat...” Jubileusz, The Last of England
i współczesność jako apokalipsa*

Blanka Brzozowska 133
*„Caveat emptor!” – o utopii konsumpcyjnej na przykładzie powieści
Jamesa Lovegrove’a Days*

IV. Pułapki socjalistycznej konwergencji

Piotr Kozak 144
Od utopii do post-utopii. Stalin i jego najlepsi uczniowie

Paweł Sitkiewicz 155
W pułapce utopii. Walt Disney i socjalizm

V. Rewizje środka Europy

Krzysztof Kornacki 170
Superman z raportówką. O Hydrozagadce Andrzeja Kondratiuka

Magda Bartczak 184
Dystopijne kino Beli Tarra

Bartosz Zając 197
Wszystko pod kontrolą. (Post)panoptyczne dystopie Haruna Farockiego

Ewa Ciszewska 210
*O braku utopii. Przestrzeń i bohaterowie w filmie
Opowieści o zwyczajnym szaleństwie Petra Zelenki*

VI. Pogranicza audio/wizualności

Anna Chęcka-Gotkowicz

*Muzyka jako utopia języka idealnego.
Kilka spojrzeń na twórczość Pascala Quignarda*

226

Krzysztof Lipowski

*Przekroczyć ut pictura poesis.
Próba nowego odczytania obrazów Bronisława Linkego w oparciu o projekt metodologiczny W.J.T. Mitchella*

237

Elizabeth Grosz

Utopie wcielone – czas architektury

249

Autorzy Panoptyczni

263

Projekt Elvin Flamingo: H.Z.M.R.PROLOG

267

Dys(u)topijne interwencje audiowizualne

Punktem wyjścia nowego numeru „Panoptikum” nie była re/definicja pojęcia utopii. W obliczu mnożenia się krewnych: dystopii, atopii, ekotopii, heterotopii logicznym projektem wydaje się prezentacja topo-grafii, implikacji procesu językowych przesunięć, zestawień, kontrpropozycji. Wychodząc z rdzenia „miejsca”, każde na nowo neutralizuje lub odwraca relację z pozostałymi, negocjując jednocześnie swój związek z czasem i przestrzenią, żeby – ostatecznie – uzyskać status miejsc sprzecznych czy nie-miejsc. Mamy tu do czynienia z zerwaniem z czasem tradycyjnym, otwarciem się na warstwy czasu, jego płynnością lub akumulacją.

Impuls utopijny rządzi w zasadzie każdym wyobrażeniem przyszłości, w każdym wymiarze życia i kultury. Sam jednak ograniczany jest przez wyobrażenie, doświadczenie codzienności. Właśnie ta jego uniwersalna aktualność stwarza analogiczną dyspozycję refleksji nad samą kategorią utopii, a także jej poszczególnymi, osadzonymi w czasie i miejscu ucieleśnieniami, zaprzeczeniami. Jednocześnie dzisiejsze czasy, z wielu względów, o których mowa w zebranych tu tekstach, są czasem permanentnej zmiany, nieustannego kryzysu, ciągłej redefinicji porządku funkcjonowania człowieka, a nawet już nie tylko człowieka, ekotopie poszerzają przecież zakres odniesienia nowych projektów poza jego środowisko.

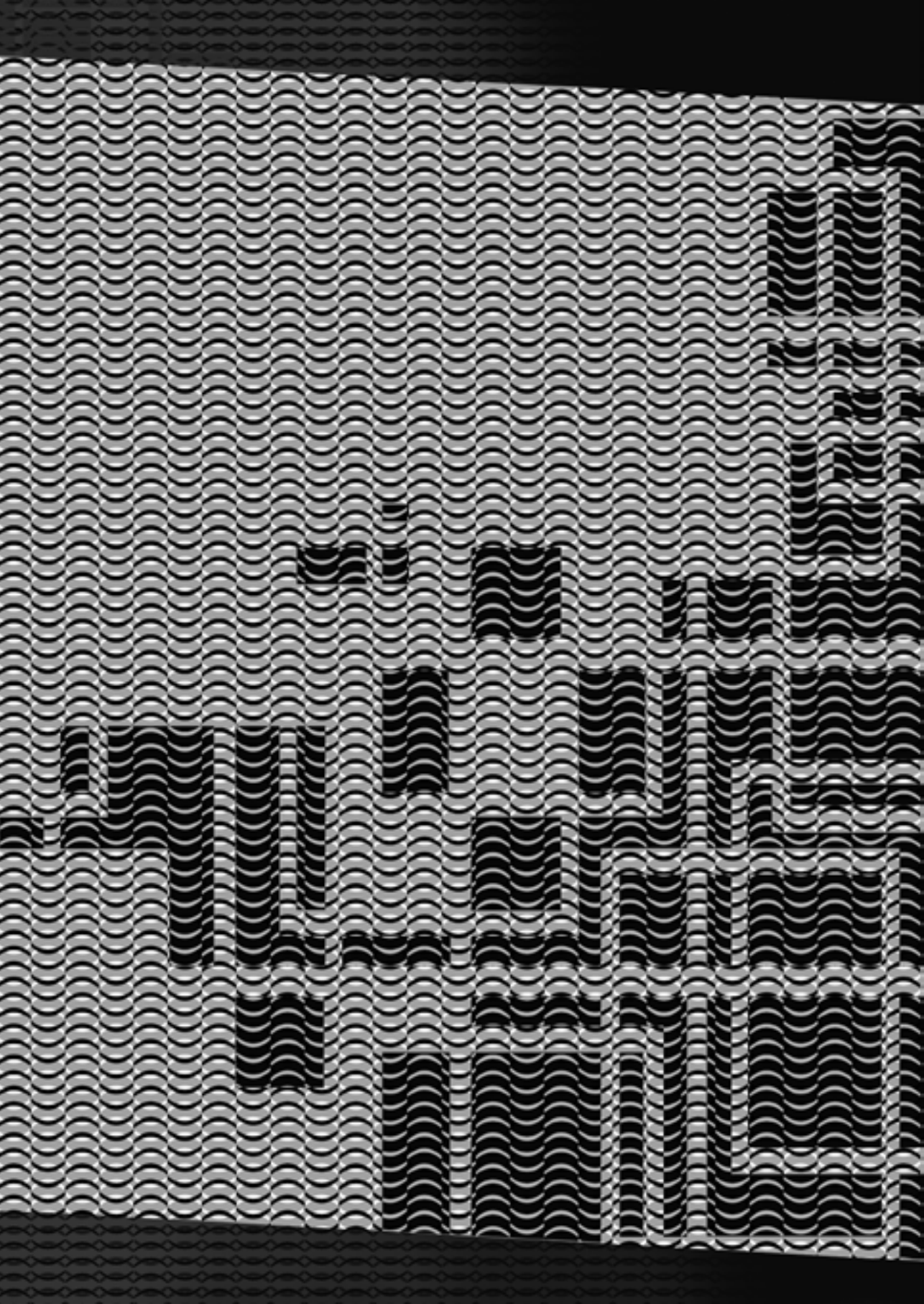
Utopia zawsze rozkwitała w okresach wielkich przełomów, gwałtownych przemian społecznych, politycznych i kulturowych. Nieprzypadkowo największy rozkwit utopii jako formy literackiej przypada na okres renesansu, kiedy stary porządek już nie funkcjonował, a nowy jeszcze się nie wyłonił: wymagał projektu, i to właśnie zadanie spełniać miała utopia – obok satyry najbardziej chyba z definicji uwikłany społecznie i politycznie gatunek. Nowy świat wymaga nowego społeczeństwa, nowe społeczeństwo – nowego obywatela: oto prosta droga do utopii.

Nieprzypadkowo wiek XX to królestwo dystopii: rozczarowania naturą ludzką, niemożliwością rewolucji lub potwornością jej ucieleśnienia. Choć każda utopia, od Platona począwszy, pragnie sprawiedliwości, to sprawiedliwość ta wcale nie musi oznaczać egalitaryzmu, a czasem wręcz przeciwnie, dokonać się może jedynie za cenę izolacji i wykluczenia, tak społecznego, jak i geograficznego. W tym znaczeniu każda utopia zawiera w sobie już potencjał dystopijny.

Autorzy tekstów ramowych dla numeru, David Rodowick i Elizabeth Grosz, przekraczają tradycyjne, motywowane etymologicznie, rozważania o utopii w kategoriach przestrzenno-geograficznych w stronę mówienia o utopii w kategoriach czasu: rozpatrują utopię w kategoriach potencjalności przyszłości w terażniejszości. Utopia może stanowić początek lub koniec czasu, jednak u Grosz kojarzona jest raczej z pragnieniem zamrożenia czasu, u Rodowicka natomiast – z jego zawłaszczeniem. Obydwoje również odnosi utopię do cielesności, odwrotne są jednak wektory ich rozważań, co wynikać może z biegunowo odmiennych przedmiotów zainteresowania: tam gdzie u Grosz mamy do czynienia z ucieleśnieniem w kontekście utopijnego zarządzania ciałem i architekturą, tam Rodowick pisze o cyfrowym odcieleśnieniu tak podmiotu, jak i obrazu.

W pewnym sensie każda teoria jest utopią: od Platona i jego państwa idealnego przez na wpół fikcyjne, na wpół naukowe opisy stanu natury i umowy społecznej, stanowiące przeciwieństwo utopijne projekty nowego porządku, po etykę, ekologię i teorię chaosu. Każda teoria stanowi w pewnym sensie projekt niemożliwego, przeskakujący ograniczoność natury ludzkiej, o ile taka istnieje, a sama nie jest ideą z gruntu utopijną. Teoria jest bowiem, jak utopia, abstrakcyjna i racjonalna. Dostrzeżenie złożoności dys(u)topijnej tematyki, „wędrującego” zakresu pojęciowego czy potencjału utopijnego tkwiącego w samej teorii pozwala na nowo zainteresować w kulturę audiowizualną. Utopijne parametry przynależć będą już nie tylko do tradycyjnego instrumentarium kina fantastycznonaukowego, bez wątpienia nadal stanowiącego najbardziej rozległe terytorium przedmiotowych konkretyzacji, ale negocjować będą też przedstawienia normatywnej seksualności, podmiotowości, strukturę konsumpcyjnego spojrzenia, miejsca wspólne sztuki i ideologii, krajobraz środkowoeuropejskiej, codziennej apokalipsy, paradoksy społeczeństw kontroli, a architekturę każą odczytywać w projekcie korporalnym. Właśnie w tekście Elizabeth Grosz, integrującym na łamach nowego numeru chyba największą liczbę etymologicznych wahnięć i przesunięć pojawia się i taka propozycja, według której utopia rozumiana jest jako tekst, któremu czytelnik nie jest w stanie nadać od razu jednego poprawnego znaczenia. W tych słowach ustala się też warunek i dyspozycja wielokrotnych, ponownych odczytań, polifonii i odrębności ujawniających się we wszystkich pozostałych artykułach tego numeru.

Monika Bokinić, Grażyna Świętochowska



Architektura kultury cyfrowej

David N. Rodowick

Niepewna utopia – kultura cyfrowa?

Obraz technologicznej obfitości

Czy chcielibyście oglądać dowolny film, kiedy tylko tego zapragniecie? Chcecie dowiedzieć się wyjątkowych rzeczy z odległych zakątków świata? Zapłacić za przejazd bez zwalniania samochodu lub odbierać połączenie telefoniczne poprzez telewizor? A może chcielibyście nosić swoją historię choroby w portfelu? Wasze życzenia się spełnią! Tę technologiczną obietnicę złożyła firma American Telephone and Telegraph (AT&T) w serii reklam prasowych i telewizyjnych emitowanych w latach 1993–1994. Za pomocą serii siedmiu trzydziestosekundowych spotów obejmujących trzydzieści jeden miniscenariuszy, AT&T buduje technologiczne pragnienie, które obiecuje spełnić w niedalekiej przyszłości. Scenografia tych spotów przedstawia wizję fikcji naukowej, stającej się naukowym faktem, w miarę jak edukacja, rozrywka, medycyna, łączność i transport zostają całkowicie przekształcone za pomocą technologicznej reorganizacji czasu i przestrzeni.

Reklamy te niewątpliwie prezentują imponujący asortyment towarów: oprogramowanie, karty chipowe, technologie komórkowe i mobilne, komunikacja i handel sieciowy, wideosłuchawki, technologie do domowych wideo konferencji w celach edukacyjnych, telemedycyny i dla drobnego biznesu¹. Jest tylko jeden haczyk: chociaż wszystkie te technologie istniały już w zarodkowej formie, żaden z produktów ekspozycyjnych w tych obrazach nie był dostępny dla konsumentów w 1994 roku, a wiele z nich wciąż nie jest w 2001. Żaden z widzów nie jest oczywiście na tyle naiwny, by uwierzyć, że kiedykolwiek będzie im dane oglądać te produkty w formie zaprezentowanej przez AT&T. Scenografia tych obrazów wyraźnie wskazuje, że kampania ta stanowi ćwiczenie z fantastyki naukowej. W celu przemodelowania wizerunku korporacji AT&T przedstawia przemyślaną kombinację produktów już istniejących w załączku (słuchawki z linkami do plików oraz ekrany komputerowe są obecne na lotniskach i w samolotach) lub rozwijanych (cyfrowe palmtopy w technologii komórkowej) oraz produktów i usług, których nie będziemy oglądać jeszcze przez wiele lat². Najwyraźniej faktycznym celem tej kampanii nie jest sprzedaż rzeczywistych produktów czy usług, lecz wzbudzenie pragnienia innego świata, a w gruncie rzeczy świata utopii opartej na innowacjach technologicznych, powoływanych do życia nie przez jednostki pracujące na rzecz zmiany społecznej i sprawiedliwości, tylko przez inwencję i marketing korporacji kapitalizmu „trzeciej fali”. Ta uwodzicielska wizja ma nas przekonać, że kapitalizm, przez wieki stanowiący źródło tak wielu społecznych problemów i niesprawiedliwości, może jednak stanowić rozwiązanie, jeśli tylko pozwolimy mu

ponownie historycznie się przekształcić przez wyzwolenie możliwości produkcyjnych cyfrowych technologii komunikacji. Ta utopijna projekcja charakteryzuje się zadziwiającą spójnością diegetyczną wszystkich dwudziestu jeden miniscenariuszy przedstawionych przez AT&T. Wszystkie rozgrywają się w bliżej nieokreślonej przyszłości, gdzieś pomiędzy późnymi latami dziewięćdziesiątymi a pierwszą dekadą XXI wieku. Najistotniejszą cechą tej utopii jest obraz zaawansowanych technologii komunikacyjnych – obejmujących głos, tekst i dane wideo – doskonale zintegrowane z działaniami i miejscami życia codziennego (dom, galeria handlowa, samochód, pociąg, gabinet lekarski, lotnisko, plaża, góry, biblioteka, sala wykładowa, drobne przedsiębiorstwo).

W równym stopniu uderza jednolitość społeczna występujących w tych reklamach postaci. Jest to świat wielorasowy, w którym wszyscy mieszczą się w przedziale wiekowym pomiędzy osiemnastym a trzydziestym czwartym rokiem życia i są atrakcyjni. Widoczną harmonię międzyrasową niewątpliwie chroni brak deficytów oraz ujednolicony poziom zamożności i wykształcenia. W tym świecie nikt nie jest biedny, ale też nikt nie jest faktycznie bogaty. Wszyscy wydają się wygodnie sytuować w klasie średniej, co służy wzmocnieniu podwójnego przesłania, że na poziomie wydajności umożliwianej przez rozwijające się technologie komunikacyjne, te produkty i usługi będą w zasięgu możliwości finansowych każdego, a jednocześnie staną się one coraz bardziej konieczne i wszechobecne, a nawet przezroczyste, dla sprawnego funkcjonowania w życiu codziennym. Siła tego utopijnego przedstawienia leży w zaprezentowaniu przyszłości jako widocznego przedłużenia teraźniejszości, świata wyłaniającego się z naszych obecnych okoliczności, jeśli tylko będzie możliwe skierowanie pragnienia konsumentów na „kupienie go”, wyzwalając tym samym kapitał do jego wyprodukowania.

Tutaj wszystkie kapitalistyczne nierówności wynikające z klasy, pieniędzy, władzy i dostępu do informacji mają zatonać w obrazie technologicznej obfitości. Dla wszystkich jest chyba jasne, że osiągnięcie tej idealnej równości społecznej jest najbardziej urojonym aspektem tej fantastyki naukowej. A jednak jest to świat, którego większość z nas *pragnie*, niemal tak silnie jak *chcemy* mieć te produkty wyobraźni prezentowane nam wraz z obiecywaną przez nie jakościową zmianą w naszym życiu codziennym: bezpieczeństwo, komfort i wygodę; nieograniczoną i spontaniczną mobilność; rozrywkę na żądanie; nieograniczony i natychmiastowy dostęp do informacji niezależny od naszego usytuowania; oszczędność czasu dzięki zwiększonej wydajności; usunięcie poczucia jakościowej różnicy między pracą a czasem wolnym; przezroczystą i natychmiastową komunikację, niezależnie od odległości czy różnic językowych, zwiększającą współpracę grupową w edukacji, biznesie i medycynie.

Podobnie jak dyskurs utopijny, przyszły świat AT&T jest niezwykle przekonujący ze względu na stopień, w jakim przyszłość w nim projektowana jest zakotwiczona w podobieństwie do teraźniejszości. Wymiar czasowy tych obrazów jest jednak bardziej złożony. Mówią one znacznie mniej o przyszłości niż o teraźniejszości. W ten sposób reklamy te oddają trwającą już od jakiegoś czasu długą i brutalną transformację historyczną, w ramach której dyscyplinarne społeczeństwo przemysłowe ulega cybernetycznemu społeczeństwu kontroli, a nowoczesna kultura reprezentacji wyparta zostaje przez kulturę coraz bardziej cyfrową i „audiowizualną”³.

[...]

Dygresja o postmodernizmie

Kultura cyfrowa jest ważnym globalnym aspektem współczesnego życia codziennego, który w krajach rozwiniętych rozumiany jest w kategoriach wyłaniającej się kultury napędzanej rozwojem technologicznym. Jedną z wizji tej kultury przedstawiana jest przez takie korporacje, jak AT&T, Intel, IBM czy Microsoft, czerpiące zyski z reklamowania swoich technologii i wzorców konsumpcji. Marzenia, do których ta technologiczna utopia się odwołuje, są jasne. Jakże jednak wyłaniają się wraz z nią siły i relacje władzy? Jeśli nasza kultura cyfrowa jest w jakiś sposób wyjątkowa, jeśli zaczynamy zamieszkiwać fundamentalnie odmienną, nową epokę historyczną z jej własnym obrazem władzy, pojęciowym wyobrażeniem mocy i sensem historii, to jak ją opisać?

W minionych dziesięciu, piętnastu latach badania nad kulturą najczęściej określały tę epokę mianem „postmodernistycznej”, a kulturową logikę dojrzałego kapitalizmu – jako jakościowe przesunięcie w ramach reprezentacji, natury podmiotowości oraz nowego stosunku do czasu historycznego i świadomości⁴. Jeśli chodzi o ten obraz historyczny, można zapytać, do jakiego stopnia tę rzekomo nową epokę historyczną można opisać jako „postmodernistyczną”. W rzeczy samej, większość prac krytycznych dotyczących kultury cyfrowej umieszcza się po hasłem „postmodernizm” w dziale studiów kulturowych. Na chwilę obecną wolę bardziej prozaiczne określenie „kultura cyfrowa” lub frapujące, choć nieco niepokojące określenie „społeczeństwo kontroli” Deleuze’a⁵. Idea postmodernizmu stanowi centralne pojęcie studiów kulturowych oraz jeden ze sposobów określania interdyscyplinarności tego pola badawczego. Mam jednak podobne przeczucie co do pojęcia „postmodernizm”, co do terminu „dojrzały kapitalizm”. Niestety jedyne, co kapitalizm ma w sobie „dojrzałego”, to fakt, że dość kłopotliwie nie udało mu się zniknąć na czas. Przeciwnie, wykazał się alarmująco potężną zdolnością do adaptacji, ewolucji i wzrostu w nowych warunkach historycznych, co stanowi jedną z najbardziej niepokojących lekcji, jakie zorientowany lewicowo krytyk kultury cyfrowej może wyciągnąć. Nie oznacza to, że kapitalistyczna ekonomia polityczna i kultura są nie do podważenia. Pojęcie „dojrzałego kapitalizmu” w swym obiegowym znaczeniu często jednak wskazuje na swoisty impas intelektualny oraz porażkę wyobraźni historycznej. Ujęty dialektycznie, związany jest z przejmującą obserwacją wyrażoną w apodyktycznych pismach Ernesta Mandela: stoimy u progu nowej ery. Formy ekonomii, polityki i kultury przechodzą globalną przemianę. Z drugiej zaś strony, pojęcie to ozdobione jest regresywną nostalgią modernistyczną: że teoria historii Marksa uzasadnia ewentualny koniec kapitalizmu i nadejście globalnego socjalizmu.

W pojęciu „postmodernizmu” osadzona jest podobnie sprzeczna świadomość historyczna – rozpoznanie czegoś nowego bez proporcjonalnej zdolności do wyobrażenia sobie kultury współczesnej jako odrębnej od wcześniejszej kultury modernistycznej. Okładka „*New York Times Sunday Magazine*” z 1993 roku stanowi humorystyczny komentarz do tego dylematu.

Na tym obrazie postaci z kreskówek Hanna-Barbera, prehistoryczni Flinstonowie, pokazani są jako zbici z tropu pojawieniem się futurystycznych Jetsonów pozdrawiających ich z ekranu wideofonu. Idea postmodernizmu stanowi podobny rodzaj szoku historycznego. Albo, wraz z Jetsonami, pozostaniemy we współczesności, niezdolni jednak do jej nazwania, albo, wraz z Flinstonami, wyobrażać sobie będziemy przeszłość z perspektywy przedłużanej w nieskończoność przeszłości.

W pojęciu „postmodernizmu” jest więc pewna niepokojąca cyrkularność, nieświadome powtórzenie przeszłości i brak woli, by wynaleźć przyszłość, co można zinterpretować jako symptomatyczne dla pewnego typu interdyscyplinarnych badań nad kulturą. Jednakże, jeśli my nie wymyślimy przyszłości, AT&T zrobi to za nas. Kiedy Frederic Jameson w latach osiemdziesiątych słusznie krytykował „wyparowanie” świadomości historycznej, lata dziewięćdziesiąte zdominowane zostały przez nową formę wyobraźni historycznej – na którą znacząco wpłynęło Tofflerowskie pojęcie „fal” technologicznych – promowaną usilnie na łamach magazynu „Wired”⁶.

[...]

Pojawia się tu nowa koncepcja siły [*force*], która jest, jak zauważa Deleuze, typowa dla społeczeństw kontroli. Społeczeństwa przemysłowe, czyli dyscyplinarne, opierają się na energetycznej i mechanicznej koncepcji ruchu, akcji i oporu. Ciała albo wywierają nacisk, albo same są źródłem ruchu, a maszyny zastępujące funkcje fizyczne oparte są na tej samej zasadzie. W społeczeństwach kontroli natomiast siła wycofuje się z substancji, przybierając formę bardziej gazową lub płynną. Tam, gdzie dominującym wyobrażeniem siły stają się fale lub prądy, relacje siły przybierają postać wiedzy o tym, jak ustawić się wobec istniejącego prądu, analogicznie do tego, jak to się dzieje w popularnych sportach typu windsurfing czy lotniarstwo.

[...]

W swej postaci cybernetycznej idea siły jest poddana kolejnemu przekształceniu jako wirtualne działanie na odległość. Wycofanie ciała i fizycznej obecności z przestrzeni pociąga za sobą słabnące poczucie odpowiedzialności jednostek za ich działania i wypowiedzi, ponieważ coraz mniej konfrontują się one w relacjach zwrotnych we wspólnym miejscu i czasie. Podobnie działania i praktyki jednostek i zbiorowości nie są już odczuwane jako siły sprawcze historii. To raczej historia doświadczana jest jako przypływ czy tsunami, którego energia wypływa z przepastnych i niewidzialnych sił zmiany technologicznej zbyt złożonej lub rozległej, by jakakolwiek jednostka była w stanie ją w pełni pojąć. Z tej perspektywy historycznej „działanie” [*agency*] oznacza, że jednostka nie jest już wynalazcą, lecz raczej obraca na własną korzyść istniejący prąd. Najwyższą formą aktywności staje się przebywanie i próba sterowania gwałtownymi prądami i kierunkami zmian technologicznych. Stąd nadmiernie zawyżone płace futurystów, nowych meteorologów trzeciej fali.

[...]

Trzy pytania w kwestii kultury cyfrowej

We wcześniejszej wersji tego rozdziału, zatytułowanej *Kultura audiowizualna a wiedza interdyscyplinarna*, twierdziłem, że aby zrozumieć kulturę cyfrową, trzeba krytycznie zadać trzy fundamentalne pytania. Wciąż przekonany jestem o heurystycznej wartości tych pytań, nawet jeśli w miarę ewolucji kultury cyfrowej krytyczne odpowiedzi na nie zmieniają się. Po pierwsze: jak zmienia się natura reprezentacji i komunikacji w obliczu cyfrowej twórczości, manipulacji i dystrybucji znaków? Po drugie: jak zmienia się forma towarowa wraz ze zmieniającymi się determinantami czasowo-przestrzennymi rynku, a także natura i wartość wymiany? I wreszcie: w jaki sposób zmianie ulega nasze doświadczenie wspólnotowości, lub, w języku Deleuze’a

i Guatarriego, jak nasze „kolektywne układy” w czasie i przestrzeni poddane zostają restrukturyzacji w nowej architekturze komunikacyjnej kultury wizualnej?

Niematerialny obraz: AT&T oraz inne firmy zajmujące się nowoczesnymi technologiami zapraszają nas za pomocą kilku robiących wrażenie obrazów do graficznego uniwersum multimedialnego, zadając tym samym moje pierwsze pytanie: jak zmienia się natura reprezentacji i komunikacji w obliczu cyfrowej twórczości, manipulacji i dystrybucji znaków? Jak zmieniają się właściwości obiektów znakowych? A także: w jaki sposób zmienia się akt czytania wraz z tymi globalnymi przesunięciami w środowisku semiotycznym? Krótko mówiąc: jaką postać przyjmuje natura dyskursu, lub też co w ogóle uznane zostaje za dyskursywne w kontekście nowych audiowizualnych reżimów kultury cyfrowej?

[...]

Doświadczenie usieciowionej komunikacji skłania ku transformacji perspektywy, w której orientacja i rozciągłość ciała w przestrzeni przestaje stanowić „złotą regułę” naszej mentalnej nawigacji w przestrzeni. Nie możemy już podtrzymywać wyrażonej wewnętrznej mapy orientacji geograficznej analogicznie do telefonii – nasze przemieszczenia w przestrzeni są zbyt gwałtowne, w miarę jak klikamy ze strony na stronę. Potrzebujemy zamiast tego znacznie bardziej złożonych interfejsów technologicznych, tłumaczących cyfrowe informacje z powrotem na zrozumiałą ludzką skalę oraz mapujących nieliniarne ścieżki globalne spenetrowane przez nas bez opuszczania naszych foteli.

Nowe technologie wymagają w równym stopniu pojęciowej, co wizualnej nawigacji poprzez produkowane przez nie przestrzenie, co jednak nie umniejsza ich materialności. Konieczna jest natomiast poznawcza orientacja polegająca w coraz mniejszym zakresie na tym, co widzialne, lub też łącząca widzialne z wyrażalnym na nowe sposoby. Wirtualność oznacza transformację materialności reprezentacji, definiowanej w kategoriach nie tyle niewidzialności jako takiej, a z pewnością nie w kategoriach niematerialności, ile poprzez technologiczną transformację żywej materii ludzkiej komunikacji, zależnej od prędkości, automatyzacji i geograficznie rozproszonej natury komunikacji w całej sieci komputerowej i poprzez nią. Pracuje się obecnie nad przestrzenią komunikacji – złożeniem ciał i informacji w czasoprzestrzeni niezależnie od odległości w architekturze globalnej sieci komputerowej. Choć struktury te są niewidzialne z punktu widzenia użytkownika, nie oznacza to, że są one mniej materialne. To nie reprezentacja staje się coraz bardziej niematerialna i pozbawiona substancjalności. To oko i dłoń wycofały stopniowo swoje moce i rzekły się ich na rzecz maszyn – oto sama istota automatyzacji – i w ten sposób interfejs zaczyna określać, tak figuratywnie, jak i dosłownie, machiniczną zdolność przyłączeniową kultury cyfrowej.

W momencie gdy pisanie zostaje zdefiniowane jako symboliczny ślad w receptywnym materiale, znaki są oczywiście siłą rzeczy transmitowane poprzez technologiczny interfejs. Książka jest w równym stopniu interfejsem, co woskowa tabliczka czy odbitka graficzna. W drodze od drzeworytu do komputera zaczęliśmy jednak wymagać od systemów technologicznych coraz większego stopnia skomplikowania, by mogły one przekładać reprezentacje na takie układy wizualne i dźwiękowe, które nasze ciała zdolne są postrzegać. Nie chodzi o to, że jedne są mniej czy bardziej machiniczne niż

inne. Wszystkie one określają *technę* wspierającą historyczne reżimy znaków i definiującą relacje między znakami i siłą w danym społeczeństwie.

Kiedy informacja staje się własnością, a czas – towarem: Systemy dyskursywne stanowią pierwszoplanowe środki łączenia jednostek we wspólnoty – maszyny dyskursywne organizujące jednostki za pomocą sieci wymiany znakowej. Relacje rynkowe z nie mniejszą siłą wpływają na sieci wymiany społecznej, w ramach których dokonują się wszelkie działania życia społecznego, tak indywidualnego, jak i wspólnotowego. Stąd idee wirtualności i interfejsu mają znaczenie dla mojego drugiego pytania: jak zmienia się forma towarowa wraz ze zmieniającymi się determinantami czasowo-przestrzennymi rynku, a także natura i wartość wymiany? W jaki sposób nasze nowe możliwości komunikacji poddane zostają kontroli i utowarowieniu? Jakie techniki dokumentacji i nadzoru wyłonią się wraz z tymi technologiami?

Przesunięcie w stronę „cybernetycznego” kapitalizmu charakteryzuje dematerializacja towarów w stopniu nie mniejszym niż znaków⁷. Nowe towary tracą swą fizyczność i wagę. Wzrasta wytwarzanie fizycznych przedmiotów, takich jak samochody czy sprzęty gospodarstwa domowego, przez globalnie zarządzane towary – dane (dostęp do informacji i rozrywki) i usługi (w znacznej mierze udogodnienia mierzone za pomocą tworzenia „wolnego” czasu). Podobnie jednak, jak w wypadku rozprzestrzeniania się samochodów w czasach powojennych oraz towarzyszącej temu zjawisku transformacji społecznego czasu i przestrzeni, wraz ze wzrastającym utowarowieniem informacji staje się ona raczej koniecznością niż dobrem luksusowym. Dostęp do internetu stanie się wkrótce równie niezbędny dla drobnych spraw życia codziennego, jak obecnie jest dla globalnych ruchów na światowych giełdach papierów wartościowych i towarów, wykorzystujących nieskrępowaną prędkość i nieuznającą granic naturę informacji dla swoich własnych form arbitrażu.

Z tego względu jedną z najbardziej subtelnych, a jednak uderzających cech reklam AT&T jest widoczność informacji o prawach autorskich i znaku towarowym obok przedstawienia tego, jak mierzony upływ czasu jest fundamentalny dla prezentowanych technologii. AT&T nie ukrywa swojej motywacji ekonomicznej. Jego obrazy symbolizują raczej różne sposoby, w jakie informacja staje się własnością, a sam czas zostaje przekształcony w towar.

Pierwszymi innowatorami w tym zakresie były media komercyjne i telefonia. Na przykład w wypadku telewizji typu „pay-per-view” zakupujemy raczej dwie godziny dostępu niż jakiś film; w podobny sposób wyceniany jest internet. Ewentualnie reklamodawcy płacą za czas antenowy, którego wartość wzrasta lub spada w zależności od mierzonej metodami statystycznymi ilości gospodarstw domowych, do których dociera sygnał. (W tym sensie publiczność, czy raczej dostęp do pewnych obszarów publiczności, również staje się towarem).

Bez dostępu nie ma interfejsu kultury cyfrowej – nie można włączyć się do jej sieci społecznych czy form wymiany, na dobre czy na złe. Kwestia dostępu staje się więc jednym z naczelných problemów politycznych kultury cyfrowej. Idea dostępu nie tylko uwalnia wiele sposobów, w jakie informacja podlega utowarowieniu, ale również pokazuje, że w kulturze cyfrowej nienaznaczonej w żaden sposób formą wymiany towarowej nie jest możliwa żadna komunikacja rozumiana jako wymiana znaków. Obejmuje to nie tylko reklamę zdolności przyłączania informacji do siebie oraz wiedzę o tym, jak je efektywnie wykorzystywać, lecz również zbieranie i sprzedaż osobistych informacji zaczerp-

niętych z danych na temat transakcji na potrzeby marketingu bezpośredniego i innych mniej subtelnych form kontroli społecznej. W miarę jak dostęp do danych osobowych nabiera wartości dla specjalistów od marketingu bezpośredniego, same dane zostają w znacznym stopniu utowarowione, a tendencja ta przenika do samego procesu komunikacji cyfrowej wraz z nowymi właściwymi jej formami interaktywności. Slogan „Informacja chce być wolna” stanowi podstawową zasadę „etyki hakerskiej”, obecnie jednak niesie ze sobą ukryty koszt – wymianę danych osobowych za dostęp, niezależnie od tego, czy użytkownik jest tej wymiany świadomy, czy nie, lub czy nawet jest świadomy bycia potencjalnym podmiotem nieustannego „cyfrowego nadzoru” („*dataveillance*”)⁸.

Podobnym przekształceniom ulega pojęcie tożsamości. Tak jak obraz odłączył się od kryterium spójności przestrzennej, tak w kulturze cyfrowej bycie osobą nie jest już związane z tożsamością substancjalną pozostającą pod bezpośrednią osobistą i cielesną kontrolą, a przyjmuje raczej postać zmiennych statystycznych wyznaczających nasz „cyfrowy profil” („*data image*”). Określenie i kontrola profili cyfrowych stanowi podstawę funkcjonowania władzy w społeczeństwach kontroli, ponieważ one definiują dostęp do kredytu w równym stopniu, jak do praw społecznych, zasobów i przywilejów wynikających z naszej pozycji ekonomicznej i tożsamości narodowej. Desubstancjalizacja tożsamości w kulturze cyfrowej jest często wychwalana. Dzięki temu, że nasz odpowiednik on-line nie jest już zakotwiczony w cielesnych czy społecznych oznacznikach rasy czy płci, jednostki wydają się mieć możliwość dowolnego wymyślania swoich cyfrowych profili. Jeśli jednak chodzi o dane, które się liczą – dostęp do kredytu, ubezpieczeń zdrowotnych, prawa do głosowania i pobytu, posiadanie nieruchomości i tym podobne – podział władzy wydaje się wciąż nierówny, gdyż są one czerpane, segregowane i kontrolowane przez nieliczne wielkie korporacje i organizacje marketingowe. Prawo do kontroli swojego profilu cyfrowego – poza kontekstem społecznym i rozrywkowym – musimy dopiero zdobyć dzięki obecnym walkom politycznym o obywatelstwo w cyberprzestrzeni⁹. Zmienia to kontekst oceny utopijnych roszczeń w odniesieniu do permutacyjności tożsamości w cyberprzestrzeni, nie powinno jednak umniejszać krytycznego uznania dla pragnienia nowych trajektorii i form stawiania się wirtualnych odpowiedników [*personae*] i wspólnot.

Inną stroną pytania o dostęp do nowych sieci komunikacyjnych jest zanik „wolnego” czy też niemierzalnego czasu, w miarę jak dostęp staje się łatwiejszy i bardziej ciągły. Wartości dostępu do informacji nie determinuje ilość przestrzenna (waga, rozmiar czy liczba), a raczej jednostki czasu. Podobnie wartość usług mierzona jest czasem, jaki one „tworzą”. Idea „wolnego” czasu jako towaru ma więc paradoksalny status, jako że zakłada, że czas posiada kwantyfikowalną i przetargową wartość w systemie wymiany. (Niewątpliwie jest to prawda, jako że czas staje się towarem coraz rzadszym). Treść czy też dane nie mają w pewnym sensie wartości innej niż zdolność do zatrzymywania klienta przy włączonym czasomierzu.

Czas, gdy zostaje poddany kwantyfikacji, zostaje sfragmentaryzowany i podatny na podział na coraz mniejsze jednostki. Sprzedaż i kontrola dostępu poprzez technologię stawia nas znów przed interesującym problemem. Nowe interfejsy komunikacyjne przekształcają nie tylko naturę reprezentacji, lecz również czasowość wymiany społecznej między nadawcą a odbiorcą. Genealogia, z jednej strony prowadząca od automatycznej sekretarki przez fax do e-maila, a z drugiej – od pagera do telefonu komórkowego, odślawia w tym względzie paradoksalną postawę wobec pytań o czasowy dostęp. Pierwsza zapewnia natychmiastowość wiadomości, zachowując asynchroniczność między nadaw-

cą i odbiorcą. Nadawca nigdy nie jest pewien, *kiedy* nadawca faktycznie *przeczytał* wiadomość, dlatego odbiorca może zachować kontrolę nad swoimi osobistymi rezerwami czasowymi i kontrolować czas odpowiedzi. Coraz powszechniejsza wszechobecność telefonów komórkowych pokazuje jednak wyrównujące pragnienie bycia w ciągłym kontakcie. Napięcie pomiędzy tymi odmiennymi, lecz powiązаныmi ze sobą narzędziami komunikacji odsłania nową społeczną nierównowagę pomiędzy pragnieniem ciągłego dostępu i potrzebą nieprzerywanego czasu. Konsekwencją tego braku równowagi, co w sposób mrożący krew w żyłach ilustrują reklamy AT&T, jest erozja rozróżnienia między czasem pracy i czasem wolnym. Zgrabnie ujmuje to niedawna reklama firmy Apple: „Teraz masz dostęp do biura z każdego miejsca, w którym akurat przebywasz. Koszmar”. Dlaczego kupujemy ideę ciągłego dostępu, który jeszcze głębiej sięga w nasze „wolne” momenty? Idea walki społecznej osadzona jest w samym pojęciu asynchronii. Tworzenie „wolnego” czasu przez sieci komórkowe polega na wzmocnieniu możliwości wyduszania z jednostek przez nowe technologie cyfrowe zwiększonej produktywności, a popularność systemów typu „przechowaj i przekaz”, od automatycznej sekretarki po e-maila, leży głównie w dysjunkcji pomiędzy nadawcą i odbiorcą, kiedy nadawca jest pewien, że wiadomość zostanie dostarczona, odbiorca zaś zachowuje kontrolę nad dostępnością i czasem odpowiedzi. Komunikacja asynchroniczna przywraca iluzję kontroli jednostkom, których czas jest jeszcze wyraźniej zarządzany przez tych, którzy oczekują od nich jeszcze większego zaangażowania w pracę.

Kontrola sieci komunikacyjnych podlega ciągłym procesom ekonomicznej prywatyzacji, koncentracji i centralizacji, podczas gdy punkty odbioru rozrastają się w tempie geometrycznym: biuro, dom, samochód, centrum handlowe, nawet plaża. Obiecuje nam się natychmiastową i synchroniczną komunikację, jednak kontrola nad komunikacją pozostaje w rękach tych, którzy kontrolują sieci, a zarządzanie czasem determinowane jest nową ekonomią, polegającą na podnoszeniu poprzeczki produktywności dla jednostek przez domaganie się ciągłego dostępu do ich czasu. Dlaczego nie mielibyśmy przysłać faksu z plaży? Pokazuje to, że poszerzanie dostępu wcale nie musi oznaczać więcej informacji, a jedynie przekształcenie czasu wolnego w czas pracy. Co więcej, zwrotność coraz częściej definiuje się nie poprzez natychmiastowość, ale raczej zarządzenie czasowym opóźnieniem pomiędzy otrzymaniem prośby i odpowiedzią na nią. (W tym miejscu aż nadto łatwo sobie wyobrazić dystopijną przyszłość, w której jednostki zmuszone są zawierać na czas transakcje terminowe, by odnaleźć równowagę pomiędzy sprzecznymi wymogami coraz większej ilości pracy i znikającym czasem wolnym).

Układy mechaniczne i kolektywne: Biorąc pod uwagę powyższe zmiany w globalnej ekonomii i strukturze dyskursu, w jaki sposób zmianie ulega nasze doświadczenie wspólnotowości wraz z nowym układem czasu i przestrzeni? Jaki obraz wspólnotowego życia proponują nam nowe technologie? Najpilniejszym zadaniem krytycznym jest zrozumienie, w jaki sposób relacje władzy ulegają przekształceniom, aby równie efektywnie sformułować strategie oporu, rozpoznanie nowych sposobów egzystencji wyłaniających się w ekspresji alternatywnych tęsknot utopijnych, z których powstać mogą nowe formy wspólnoty.

[...]

Wyjściowa forma sieci jako przestrzeni społecznej uwarunkowana była dystrybucją transmisji prowadzącą do serializacji przestrzeni społecznej wraz z gospodarstwem domowym jako jej najmniejszą jednostką. Publiczność określona została tu jako molekularna organizacja przestrzeni prywatnej, przygodny rozkład statycznych lub ruchomych ciał podzielonych w przestrzeni, lecz potencjalnie zjednoczonych w czasie. Od roku 1984 miało jednak trochę czasu i obecnie to raczej pojęcie chmury dystrybucji lepiej mapuje rozkład władzy w kulturze cyfrowej niż Panoptikon. Serializacja przestrzeni zakłada, z jednej strony, eliminację przestrzeni rozumianej w kategoriach dystansu, z drugiej zaś strony, rozrost rozbieżnych punktów, których nic ze sobą nawzajem nie łączy poza linkami do wspólnej sieci. W miarę jak sieci komórkowe i internet przejmują transmisję jako dominujące interfejsy organizujące nasze układy kolektywne, natura serializacji również ulega zmianie. Zmiana ta jest ściśle powiązana z desubstancjalizacją tożsamości i przekształceniem jej w zbiór danych. Z jednej strony tak odbiór, jak i transmisja odrywają się od jakiegokolwiek miejsca w sensie geograficznym. Z drugiej strony, tożsamość społeczna zastępowana jest stopniowo przez akumulację haseł i kodów określających lokalizację i dostęp.

Proces serializacji wpłynął również na ilościową transformację czasu omówioną wyżej. Złoty okres transmisji telewizyjnej był ostatnim symbolicznym wyrazem wspólnoty jako masy: serializacja przestrzeni w postaci milionów monad połączonych jednak w czasową całość. Czas charakteryzował się swoistą jednością przestrzenną zapewnianą tak przez zasięg transmisji, jak i przez jej jednostronną siłę. Ten wizerunek masy został obecnie sfragmentaryzowany nie tylko przez rozrost kanałów i mikroryneków dzięki dystrybucji kablowej i satelitarnej, lecz również ze względu na model sieci komórkowej przemieniający każdą monadę w nadajnik będący jednocześnie odbiornikiem. Każda monada staje się tym samym swoim własnym mikrorynkiem.

Dziwi zatem to, jak AT&T z uporem reklamuje społeczny ideał przestrzeni „organicznej” charakterystyczny dla wcześniejszych form wspólnotowości. Ideał komunikacji jest tu określany w kategoriach czasowej zwrotności w rozczłonkowanych czy rozproszonych przestrzeniach. W praktyce tego rodzaju „interaktywność” jest zwykle wysoce zapośredniczona, asynchroniczna i zreifikowana. W miniscenariuszu zachwalającym lekcję jazzu za pośrednictwem uczenia się na odległość zwraca uwagę sposób, w jaki za pomocą serii precyzyjnych ujęć pod odpowiednim kątem i ręki profesora pokazującej w prawo wywołano wrażenie zarówno przestrzennej, jak i werbalnej komunikacji z uczniem w Oakland. W ten sposób wspólna przestrzeń podzielona i sfragmentaryzowana przez odległość oddana zostaje jako organiczna za pośrednictwem technologii. Co więcej, ta właśnie forma socjalizacji zmięczona zostaje przywołaniem starych mediów jako unowocześnionych w kontekście nowych: teraz *możecie* rozmawiać ze swoim telewizorem! Nieważne, że istnieje niska szansa, że ten student nigdy nie wejdzie w osobisty kontakt ze swoim nauczycielem, lub też że „wydajność” nauczyciela zostaje zmaksymalizowana poprzez poszerzanie grupy studentów za cenę zwiększonej odległości. (Wątpliwe, żeby dodatkowy zysk płynący ze zwiększonej rekrutacji przełożył się na jego pensję). AT&T podkreśla w ten sposób eliminację dystansu, a nie oddzielenie w przestrzeni, jako utopijnego znaku, że można pokonać formy alienacji pojawiające się w nowym kapitalizmie. Okropny obraz matki przytulającej dziecko za pośrednictwem wideofonu staje się znakiem technologicznych rozwiązań, a nie źródłem nowych form alienacji w świecie, w którym wzrastające wymogi w stosunku do pracy prowadzą do erozji najbardziej intymnych form kontaktu społecznego. Seriali-

zacja powoduje zanik dotykania, informacyjne odcięcie w cyrkulacji znaków, które AT&T próbuje przedstawić jako wzrost, a nie przygasanie doświadczenia. „Osobiste zarządzanie informacją” – faksy, poczta elektroniczna, automatyczne sekretarki – oznacza wycofanie pierwiastka osobistego z informacji. Czasoprzestrzenną architekturę komunikacji można zatem opisać jako molekularny rozrost punktów konsumpcji, jako sztafetę punktów przez scentralizowane węzły kontroli i wymiany, oraz jako kontrolę czasu przez zarządzanie asynchronizacją, czyli opóźnieniem między wiadomością i odpowiedzią.

Wraz z dystrybucją transmisji „sfera publiczna” komunikacji coraz mniej różni się od „sfery rynku”. Ponownie, transmisja była tu historycznie innowatorem. Dawny banał wciąż brzmi prawdziwie: telewizja nie sprzedaje produktów ludziom, tylko rynek reklamodawcom. Coraz bardziej pasuje to do wwm i innych form komunikacji w internecie. Pytanie jednak, jak określić wartość wymienną odbiorców nierozpatrywanych już jako „masa”, ale jako podlegające nieustannym permutacjom skupiska danych. Z tych samych względów postrzeganie publiczności w kategoriach towaru pozbawia społeczeństwo możliwości działania przez przekształcenie je w wirtualną – czyli kwantyfikowalną, mierzalną i numerycznie manipulowaną – przestrzeń konsumpcji. Strategie tych, co handlują, i tych, co rządzą, przestały się czymkolwiek różnić. Obie polegają na tych samych demograficznych i statystycznych modelach definiujących i różnicujących docelowych konsumentów przez numeryczne korelowanie ich z danymi jednostkami czasu, definiując jednocześnie „opinię publiczną” poprzez sondáže i dobór losowy.

Zanik „organicznej” wspólnoty stanowi jeden ze sposobów mierzenia form reifikacji i alienacji w kulturze elektronicznej. Nostalgia za tego rodzaju formami lokalności, które już dawno pod wieloma względami zaniknęły, nie powinna nam jednak przesłonić utopijnego wdzięku „wirtualnych wspólnot”. Można również mówić o wirtualności jako sile pokonującej materię za pomocą idei, organizmie oddzielnym w czasie i przestrzeni, połączonym jednak wzajemnym wypracowywaniem wspólnoty, nawet jeśli często skonfliktowanej to przestrzeni konceptualnej, określonej przez Pierre’a Lévy’ego jako „uniwersalność wolna od totalności”¹⁰. Wirtualne wspólnoty tworzone przez grupy dyskusyjne, chat-roomy, kanały IRC i MUD-y stanowią społeczności, których jedność określa zestaw podzielanych idei, perspektyw, kulturowych lub subkulturowych tożsamości niezależnie od rozproszenia geograficznego czy dystansu pomiędzy tworzącymi je członkami. W gruncie rzeczy to właśnie nieobecność ciała w usieciowionej komunikacji, w ramach której oznaczniki płci, rasy, narodowości czy klasy nie tylko są niewidoczne, ale podlegają ciągłym permutacjom, umożliwia tę ideę wspólnot komunikacyjnych powiązanych ideami, podzielanymi zainteresowaniami i zdolnością do komunikacji, a nie więzami narodowymi, etnicznymi czy płciowymi. Jednocześnie te wirtualne są bardziej kruche, efemeryczne i ulotne niż wspólnoty fizyczne definiowane więzami geograficznymi, a nieobecność ciała, w obliczu której Inny jawi się jako efemeryczny tekst czy nieokreślony awatar, którego lokalizacja geograficzna jest niejasna, często wywołuje w użytkownikach poczucie, że nie ponoszą oni żadnej odpowiedzialności za etyczne konsekwencje swoich opinii i aktów dyskursywnych¹¹.

Podsumowując, kontrola społeczna nie pociąga za sobą dyscyplinującego modelu ujarznienia podmiotu w ciągle reżimy widzialnego nadzoru przez niewidzialnego, choć faktycznego interlokutora. Cybernetyczny model kontroli działa raczej poprzez subtelne i nieustanne pozyskiwanie danych przy każdej wymianie informacji, mode-

lując wirtualne tożsamości zgodnie z potrzebami rynku: pod kątem potencjalnego pragnienia produktu, możliwości zdobycia kredytu i prawdopodobieństwa jego spłaty. Co więcej, automatyzacja wydobywania danych i ich kolekcjonowania sprawia, że widzialność i odpowiedzialność tych, którzy wykorzystują swoją władzę, zanika w przestrzeni wirtualnej w nie mniejszym stopniu niż tożsamość konsumenta w profilu cyfrowym. W tym sensie jedna z najbardziej interesujących wśród toczących się obecnie debat dotyczy tego, czy internet będzie dalej rozwijał się jako publiczna przestrzeń komunikacji elektronicznej, czy też zostanie utowarowiony jako „autostrada informacyjna”. W tym samym duchu stajemy przed interesującym problemem badawczym obejmującym definicję tego, co Howard Rheingold nazywa „wirtualnymi wspólnotami sieciowymi”¹². Czy te wspólnoty będą miały wolny czy skomercjalizowany dostęp do informacji? Innymi słowy, czy informacja będzie nadal zmierzała w kierunku stania się towarem regulowanym przez system wymiany?

Niemożliwy ideał władzy

Przedstawienie symboliczne (*figuration*) utopii za pomocą artefaktów współczesnej technokultury jest niepewne, ponieważ relacja przyszłości do terażniejszości nie jest określona, i stąd sama terażniejszość staje się miejscem walki politycznej. Obrazy zaprezentowane w cybernetyczno-kapitalistycznej promocji nowych technologii komunikacyjnych nie są konieczne obłudne czy fałszywe. Siegfried Kracauer już w latach dwudziestych twierdził, że wspólnoty organizują się wokół i poprzez masowe obrazy, ponieważ rozpoznają, nawet jeśli niedoskonale, wyalienowany wyraz prawdziwej wiedzy społecznej i autentyczne pragnienie zmiany. Pod pewnymi względami reklamy AT&T mogą faktycznie wyrażać tęsknotę za formami komunikacji i sposobami egzystencji już spotentjalizowanymi w naszych nowych (cybernetycznych) układach mechanicznych, zaistnienie ich jest jednak zagrożone przez pragnienie utowarowienia i kontroli tych nowych form komunikacji i wspólnot przez nie inspirowanych. Właśnie dlatego kontestacyjna krytyka powinna zwracać uwagę nie tylko na negatywne konsekwencje współczesnych technokultur, lecz również na alternatywne pragnienia utopijne również tu wyrażane, niezależnie od ich sprzeczności.

Celem kreślenia mapy technik władzy i procedur ekspresji w kulturze cyfrowej jest więc wyraźne ukazanie możliwości krytyki i strategii kontestacji. Progresywna krytyka kultury cyfrowej wymaga myślenia historycznego, czyli w relacji do czasu. Musimy stworzyć sposoby opisywania funkcjonowania władzy i strategii oporu wrażliwe na nieprzewidywalność, ambiwalencję i sprzeczność dokonujących się obecnie transformacji społecznych. AT&T przedstawia nam pewien obraz utopii, lecz jest ona w istocie niepewna. Niepewna, ponieważ szybkie utowarowienie owych technologii komunikacyjnych każe nam konfrontować się z faktycznymi paradoksami. Siła utopii płynie z określania pragnienia w kategoriach wielości – rozkrzewiania możliwych światów alternatywnych w stosunku do tego, który obecnie zamieszkujemy. Jednak światy te nie wyłączają się jedynie z pragnienia, ani też samego pragnienia nie można opisać w kategoriach jednostkowości, homogeniczności i niesprzeczności. Zorientowane na przyszłość pragnienia są ze swej istoty ambiwalentne i poliwalentne: mogą być przeciągane w różnych często sprzecznych politycznych i społecznych kierunkach. Stanowią one w gruncie rzeczy „światy niewspółmożliwe” w sensie Leibnizowskim, reprezentujące odmienne, a często antagonistyczne wymiary etyczne, przy czym każ-

dy z nich sam w sobie jest równie możliwy, ale wyklucza pozostałe. Oznacza to, że nie istnieją fałszywe utopie, kapitalizmu i socjalizmu nie można przeciwstawiać w ten sposób. Światy niewspółmożliwe stanowią niezliczone wariacje przyszłości wirtualnie obecnej w momencie, który zamieszkujemy. Najgłębszym sensem pojęcia „wirtualny” jest więc potencjalność aktualności. Jest to ekspresja Deleuzjańskiego Wydarzenia, które w każdej mijającej chwili trzyma w zanadru wielość nieokreślonych sił, gwarantujących trajektorie przyszłości raczej w kategoriach rzutu kośćmi, niż linearnego rozwoju dialektyki władzy czy nieuchronnego ruchu fal historii¹³.

Zrozumienie, jakie wirtualności rezydują w siłach uwolnionych przez układy cybernetyczne, oznaczać może ujawnienie tego, jak nowe pojęcia technologiczne przekładają się na doświadczenie społeczne, lub też jak struktura czy też logika maszyny zdolna jest wkraść się do relacji władzy, które przez nas przepływają i łączą nas ze sobą nawzajem. Nawet pojęcia „naukowe” pozostają zewnętrzne w stosunku do technologii, w ramach której zostają sfunkcjonalizowane, przez co wyrażają wiązki władzy lub możliwości mogących przepłynąć w różnych warunkach. Ewolucja protokołów przesyłu danych w internecie dostarcza dość prostego przykładu pozwalającego zrozumieć ten problem¹⁴. Idea „informacyjnego potlacz” była od samego początku wbudowana w infrastrukturę internetu jako zasada zwrotności informacyjnej pomiędzy połączonymi terminalami i routerami, zakładająca dla każdego z nich określoną liczbę informacji wpływających i wypływających, równą liczbę zwróconą do wspólnoty sieciowej. Była to naczelną zasadą „etyki hakerskiej”, źródło zasady wolnego oprogramowania czy shareware, wbudowana w konceptualną strukturę dystrybucji i wymiany plików. Zasada ta wypłynęła z najgłębszych idei wspólnot będących jednocześnie naukowymi i kontrkulturowymi. Jednym z największych paradoksów internetu jest zatem to, że z zasady otwarta, zdecentralizowana i niehierarchiczna sieć urodziła się w samym sercu utajnionego i zamkniętego świata badań wojskowych. W gruncie rzeczy cała historia cybernetyki naznaczona jest próbami określenia tego, jak natura władzy wzmacniana i przekształcana jest w komunikacji zapośredniczonej przez komputer: jako przepływ ograniczony czy nieograniczony? Stąd też najbardziej podstępną konsekwencją wzrastającego utowarowienia sieci stało się przemieszczenie tego ideału wolnej i przejrzystej komunikacji przez dyskretne wydobywanie danych i naruszanie prywatności tych danych. Etyczna zasada zwrotności została zniekształcona i zastąpiona przez inną wersję wymiany, naznaczoną logiką towaru i nowego kapitalistycznego podziału pracy. W tym sensie społeczne i polityczne kwestie związane z prywatnością i kodowaniem elektronicznym stały się niezwykle kłopotliwe. Cyberpunkowa wizja wszechobecnego nadzoru wirtualnego pogłębia jeszcze (być może słusznie) paranoję, proporcjonalnie do reorganizacji sieci pod kątem wymiany towarowej. Chodzi mi tu jednak przede wszystkim o to, że wprowadzenie nawet „czysto” technologicznych pojęć stawia nas w obliczu złożonych przestrzeni walki społecznej i rozmaitych wyborów, których historyczne rezultaty mają konsekwencje polityczne. Należy również dodać, że figura utopii nie jest zarezerwowana wyłącznie dla wspólnot pragnących zbudować alternatywę dla kapitalizmu, a na wezwanie utopii mogą odpowiedzieć rozmaite perspektywy etyczne, które mogą w niektórych aspektach wzajemnie się wykluczać i umożliwiać różne cykle władzy. Logika utopii zawiera w sobie zasadę nierozstrzygalności, która czyni ją odwracalną poprzez polityczną czy kulturową rekontekstualizację, o ile nie zostanie zakotwiczona w silnych roszczenia etycznych. Każdy, kto miał okazję obejrzeć kampanię reklamową AT&T, zwróci uwagę na to, że jej producenci rzutują obraz utopii poprzez otwarte zastosowanie dystopijnych projektów futurystycznych

z *Lowcy androidów*. Pokazuje to wyraźnie zagadkowe napięcie społeczne organizujące te reklamy. AT&T reklamuje swoją wizję przyszłości, obracając na własną korzyść kultową popularność tego technologicznie zorientowanego filmu. Odniesienie to jednak natychmiast przywołuje obraz niepokojący: obecną w *Lowcy androidów* wizję ekologicznie zdewastowanej planety, której społeczność podzielona jest na dwa ekonomiczne ekstrema wedle kryterium dostępu do technologii, a różnica między tym, co ludzkie, a tym, co sztuczne, gwałtownie zanika. Stanowi to odwrócenie często przywoływanej skargi Williama Gibsona, że technoutopie całkowicie pominięły głęboką ironię polityczną jego cyberpunkowej trylogii. AT&T potraktowała swoją świetlistą utopijną przyszłość za pomocą odwróconej inżynierii ciemniejszych stron cyberpunku. Czyniąc to nie oczyściła jednak swej politycznej nieświadomości, która przyjęła postać wypartego dystopijnego obrazu trwającego jako swego rodzaju obraz wirtualny, kontrutopia mogąca powrócić w formie krytyki kapitalizmu cybernetycznego.

Fantazje kultury cyfrowej wieszczono przez AT&T, IBM, Intel czy Microsoft w mediach masowych łatwo zdekonstruować i tym samym odrzucić. Nie powinniśmy jednak zbyt pochopnie ich porzucać, ponieważ symboliczne przedstawienie utopii we współczesnej technokulturze wyraża złożone, choć zdecydowane wyrażne, miejsca walki politycznej. Niewątpliwie korporacje te pragną promować ideę cybernetycznego kapitalizmu jako tego, co Slavoj Žižek nazwał „hegemonicznym powszechnikiem”, którego „wartości” formułowane są jako nieuniknione (a nawet zadowalające) siły historii. Tutaj utopia kapitalizmu przedstawiona jest jako uniwersalny wyraz dobra społecznego, które może urzeczywistnić się jedynie dzięki „wolnemu od tarć” kapitalizmowi, gdzie globalne rozprzestrzenianie się wolnego rynku zrównane zostanie z wirtualizacją towarów w światowym zasięgu cyfrowych sieci komunikacyjnych. Nie jest to proste narzucenie modelu władzy przez reprezentantów politycznych i ekonomicznych interesów tego, co określamy mianem „wielonarodowego państwa rozrywki”. To raczej ideologia pozbawiona jest mocy, o ile nie rozpoznaje i nie wykorzystuje powszechnych pragnień reprezentujących nowe formy wspólnotowości. „Innymi słowy – pisze Žižek – każda hegemoniczna uniwersalność musi zawierać w sobie *co najmniej dwie* szczegółowe treści: autentyczną treść popularną, a także jej zniekształcenie przez relację dominacji i eksploatacji”¹⁵. Jest to kolejny sposób ujmowania „politycznej nieświadomości”, by użyć trafnego sformułowania Jamesona, o współczesnej technokulturze i z tej perspektywy rozumiemy dokładnie twierdzenie Deleuze’a, że „sekret istnieje tylko po to, by zdradzić samego siebie”¹⁶. „Prawda” tych reklam nie leży bowiem w rozpoznaniu, że „prezentują się w fałszywym świetle”, lecz raczej w tym, że wyrażają bezpośrednio, choć w zniekształconej formie, popularne pragnienia i wartości obecne już w nowych machinicznych układach kultury cyfrowej. Zniekształcenie to stanowi cyniczną próbę nie tylko kapitalizowania i handlowania nowymi technologiami, ale również wyzyskania ich w taki sposób, by podtrzymać i rozszerzyć kulturową logikę współczesnego kapitalizmu, którego wartości mogłyby zostać zakwestionowane dzięki potencjalności nowych form komunikacji. Handel tym, co „nowe”, jest w istocie tym, co utrudnia powstawanie nowych rodzajów wspólnot w rozumieniu Howarda Rheingolda i innych.

Lęk przed całkowitym i pełnym spenetrowaniem społeczeństwa przez kulturę cyfrową niesie ze sobą głębokie ryzyko, a pojawienie się nowych strategii wirtualnego nadzoru i zautomatyzowanej kontroli społecznej wydaje się nieuniknione i niekwestionowalne. Historia technologii pokazała wielokrotnie, że to nigdy nie jest prawdą.

Kontestacyjna krytyka kultury wymaga uważnego namysłu nad niuansami konsumpcji i użytku tych nowych technologii, zarówno w dobrych, jak i złych celach, oraz czujności na możliwość twórczego ich podważania i kierowania w stronę bardziej demokratycznych celów. Na zakończenie zaproponuję kilka możliwych spojrzeń na to, jak pojawienie się kultury wizualnej wciąż jest otwarte na polityczne i intelektualne wyzwania oraz zmianę kierunku.

W przeciwieństwie do społeczeństw dyscyplinarnych czy panoptycznych, na których reżimy wizualne składają się faktyczne struktury, w społeczeństwach kontroli mamy reżimy wirtualne w otoczeniu sieciowym, których władza egzekwowana jest poprzez ciągłą kontrolę i natychmiastową komunikację w otwartych środowiskach. Ekspansja tej niewidzialnej struktury, globalnej sieci komunikacyjnej, stanowi jednocześnie wyraz (niemożliwego) ideału władzy sprawowanej w „zamkniętym” świecie. Paul Edwards zbadał historię i społeczną teorię tego dyskursu zamkniętego świata, który tak nazaczył armie i rządy krajów rozwiniętych po drugiej wojnie światowej. Zamknięty świat definiowany jest przez utopię militarną zautomatyzowanego funkcjonowania władzy dzięki zarzuceniu globalnej sieci nadzoru zdolnej do natychmiastowej i automatycznej reakcji na dostrzeżone zagrożenie – ideał totalitarnej przestrzeni pod rozkazami i kontrolą¹⁷. Jednak tym, co najsilniej nazaczyło historię konstruowania cybernetycznego systemu komunikacji, dowództwa i kontroli globalnego środowiska militarystycznego, jest jego nieustanna, a czasem nawet katastrofalna klęska.

Jest to ważna lekcja historyczna, technologia bowiem zawodzi, a jak nas uczy prawo Murphy’ego, prawdopodobieństwo tego, że zawiedzie, wzrasta wraz z poziomem jej skomplikowania. Wykorzystanie technologii zawsze wymaga specjalistycznej wiedzy. Z jednej strony z pewnością zwalnia to postępującą komercjalizację nowych mediów i nowych technologii. Z drugiej, powinniśmy być krytycznie uwrażliwieni na nowe podziały klasowe wyłaniające się na bazie wiedzy technologicznej. Co więcej, to, co jest prawdą w odniesieniu do złożoności technologii, odnosi się w równym stopniu do złożoności organizacji ekonomicznej i aparatu prawnego, który go wspomaga. Cybernetyczny kapitalizm jest nie mniej wypełniony sprzecznościami strukturalnymi niż kapitalizm przemysłowy, co załamanie rynków walutowych południowoschodniej Azji i Brazylii 1998 roku boleśnie nam uświadomiło. Mam nadzieję, że możemy oczekiwać pod tym względem bardziej krytycznych analiz historycznych międzynarodowej ekonomii politycznej w kulturze cyfrowej.

Ponadto, udane utowarowienie wymaga uprzedniego istnienia lub wytworzenia istotnego pragnienia lub potrzeby. Jest to kluczowy sens reklam AT&T, podobnie jak obsesji komputerowej współczesnych mediów. Sytuacja historyczna jest wciąż jeszcze bardzo płynna i nieokreślona. Wiele z tych produktów nie osiągnie sukcesu na rynku, a także wciąż jeszcze odbiorcy mają czas na redefinicję sposobu, w jaki owe technologie zostaną wykorzystane, a nawet w gruncie rzeczy na redefinicję tego, kim owi „odbiorcy” będą w kulturze cyfrowej. Zarówno stare, jak i nowe formy działania politycznego, ustawodawstwo i lobbing powinny zostać w to zaangażowane. Ciekawy przykład tego, czego można w tym względzie dokonać, stanowią działania niektórych organizacji w Stanach Zjednoczonych, takich jak Electronic Frontier Foundation, Electronic Privacy Information Center czy Center for Democracy and Technology, by chronić internet przed komercjalizacją i zapewnić jednostkom prawo do zachowania kontroli nad ich osobistymi danymi i „cyfrowymi profilami”, oraz rozszerzyć ochronę konstytucyjną na komunikację sieciową. W momencie gdy czas i dostęp zostają uto-

warowione, wszelkie niestabilności władzy, nierówności klasowe oraz formy alienacji typowe dla kapitalizmu również się pojawią. Jest to kolejny obszar, w którym potrzeba krytycznego badania ekonomii politycznej kultury cyfrowej staje się paląca.

Jednocześnie ironicznie potraktować należy każdą próbę zdefiniowania cyberprzestrzeni jako terytorium politycznego oddzielonego od jakiegokolwiek zwierzchności narodowej lub którego zasady różnią się w jakikolwiek sposób od tych z „prawdziwego świata”¹⁸. Rozwiązaniem nie jest deklaracja niepodległości cyberprzestrzeni jako swego rodzaju suwerennego królestwa, ponieważ to nie Państwo *per se* blokuje wolnościowy i krytyczny potencjał nowych technologii komunikacyjnych, tylko siły cybernetycznego kapitalizmu, które same w sobie są globalne i zasilane przez dokładnie te same technologie. Dlatego też Žižek przewrotnie krytykuje sposób, w jaki libertariańska polityka błędnie bierze abstrakcyjną uniwersalność kapitalizmu za uniwersalność państwa narodowego: „[...] demonizację państwa cechuje głęboka ambiwalencja, ponieważ zawłaszczana nade wszystko przez prawicowy dyskurs populistyczny lub przez liberalizm rynkowy; jej głównym obiektem jest interwencja państwa starającego się utrzymać minimalną równowagę i bezpieczeństwo socjalne... Dlatego kiedy ideologowie cyberprzestrzeni śnią o nowym stopniu ewolucji, na którym nie będziemy już mechanicznie wchodzącymi w interakcje jednostkami «Kartezjańskimi», na którym każda «osoba» przetnie substancjalny link do swojego indywidualnego ciała i stworzy sobie na nowo jako część holistycznego Umysłu egzystującego i działającego przez nią, w tak bezpośredniej «naturalizacji» sieci www lub rynku zaciemnieniu ulegają relacje władzy – decyzje polityczne, warunki instytucjonalne – których «organizmy» takie jak Internet (lub rynek, lub kapitalizm...) potrzebują do sprawnego funkcjonowania”. Z tej perspektywy nie trudno dostrzec, że polityczna nieświadomość większości manifestów libertariańskich dotyczących polityki internetu (na przykład na łamach magazynu „Wired”) jest właśnie polityczna! Libertariańskie ataki na Państwo odrzucają abstrakcyjną uniwersalność kapitalizmu jako rzeczywisty problem polityczny, gdy w istocie potrzebujemy odmiennych instytucji politycznych – w gruncie rzeczy socjalistycznych – by móc artykułować i zachęcać do bardziej pomysłowych i popularnych układów kultury cyfrowej. Dlatego za każdym razem, kiedy „Wired” publikuje kolejny niewolniczy profil wolnorynkowego cybernauty, tuż obok skarg na ograniczenia prawne nałożone na elektroniczną wolność słowa, ma się ochotę wykrzyknąć: „To kapitalizm, idioto!”.

Ostatecznie dla każdej nowej wyłaniającej się strategii władzy wyłania się zawsze również dla równowagi kultura oporu. Pytanie zatem, jak ponownie wprowadzić tarcia do „wolnego od tarć” kapitalizmu. Można już zaobserwować zainteresowanie tak prasy popularnej, jak badań nad kulturą studiami nad komputerową kontrkulturą, w ramach której struktura sztuki cyfrowej i komunikacji poddana zostaje temu, co sytuacjoniści określali mianem kulturowego *détournement*¹⁹. Etyka i taktyka „cyfrowego podziemia” jest tu wzorcowa: zagłuszanie kultury, media partyzanckie, kultura cyberpunkowa, warez-y i pirackie oprogramowania, hakerzy sieciowi i telefoniczni dostarczają bogatego materiału do badań nad już obecnymi twórczymi możliwościami oporu, przemodelowywania i krytyki kultury cyfrowej²⁰. Idea „etyki hackerskiej”, wyznaczanej przez kradzież usługi i zastrzeżonej informacji, wolny dostęp do wiedzy, nieograniczony dialog ze wspólnotami o podobnych zainteresowaniach niezależnie od umiejscowienia geograficznego, dostarcza możliwego fundamentu pojęciowego do dyskusji o wyzwolenicznym potencjale sieci komutacji pakietów i jakościowego przekształcenia komunikacji i wspólnot przez nich zakładanych. Nie stawiają sobie one na celu wprost walki z kapitalizmem,

niemniej jednak są elementem walki przeciwko kontroli informacji, utowarowieniu komunikacji i kapitalistycznej eksploatacji ekonomii sieci.

AT&T przedstawia nam dwie strony utopii – sen o całkowitej kontroli jednostek nad informacją jest jednocześnie koszmarem totalnego nadzoru i reifikacją prywatnego doświadczenia. Technologie te służą definiowaniu, regulowaniu, obserwowaniu i dokumentacji ludzkich wspólnot. Pozwalają również na dostęp do większej liczby informacji i nowych możliwości komunikacji, które od razu określane są jako „pomniejsze” głosy naszych nowych mechanicznych układów. Jedynie kontestacyjne myślenie krytyczne będzie w stanie nakreślić mapę relacji władzy i strategii oporu wyłaniających się w kulturze cyfrowej i skierować je w stronę wartości socjalistycznych.

Tłumaczenie: Monika Bokiniec

Przekład według: Rodowick David N. (2001), *An Uncertain Utopia—Digital Culture* [w:] idem, *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, Duke University Press, s. 203–252.

Translated and published by the kind permission of David N. Rodowick and the Duke University Press.

Przypisy

¹ Produkty przedstawiane w tych reklamach obejmują oprogramowanie (rozpoznawanie głosu i pisma, inteligentny agent czy zautomatyzowane wydobywanie informacji z internetu, tłumaczenie w czasie rzeczywistym), inteligentne chipy (uniwersalne karty debetowe, a także dokumentacja medyczna), komórkowe i mobilne formy komunikacji (PDA, mobilny faks, telefony na nadgarstek, GPS i mapy w formie rzeczywistości wirtualnej do samochodów) oraz usieciowioną komunikację i sprzedaż.

² Trzeba również mieć na uwadze kontekst tej kampanii w postaci „oblawy na hakerów” w latach 1989–1990. Oblawa na hakerów była ogólnokrajową akcją policyjną, obejmującą wiele operacji przeprowadzanych przede wszystkim przez Chicago Computer Fraud and Abuse Task Force, Secret Service i biuro Arizona State Attorney General. Miała ona na celu ograniczenie „przestępstw” w postaci ataków na komputery, kradzieży kart kredytowych czy nadużyć kodów telefonicznych. [...] Zarówno przed, jak i po oblawie AT&T i regionalne systemy Bella pogrążone w procesach antymonopolowych z 1983 roku, były obiektem pogardy hakerów z kilku względów: postrzegano ich jako niechętnych nowym technologiom i sieciom komutacji pakietów, ograniczanie dostępu i wiedzy na temat sieci telekomunikacyjnych i oczywiście ze względu na ich rozmiary, niestrawny biurokratyczny i elitarny wizerunek, jak również politykę utajniania. W roku 1993 AT&T była chyba najmniej fajną korporacją na naszej planecie, do tego stopnia, że w świecie hakerów jej logo zostało napiętnowane jako „Gwiazda Śmierci”. [...] Kampania reklamowa z lat 1993–1994 stanowi zatem wyraźny wysiłek odnowy wizerunku AT&T jako technologicznie „fajnej” w opozycji do subkulturowego wizerunku skostniałego i skrytego behemota odpornego na zmiany czy innowacje. Cele te są wyraźnie wyeksplikowane we wstępie towarzyszącym kasecie wideo z reklamami telewizyjnymi nagrany na użytek rozpowszechniania w korporacji. Kaseca zaczyna się wstępnym ujęciem wirtualnego hallu korporacji wygenerowanego z czystych, geometrycznych linii komputerowego obrazowania. Ściany są pokryte ruchomymi obrazami przekopiowanymi z reklam. (Ciekawe, że ruch wirtualnej kamery skierowany jest tu wstecz, a nie ku przyszłości, a raczej w przestrzeń nieustannej recesji). Męski głos beznamiętnie informuje nas zza kadru o celach kampanii: dotrzeć do osób pomiędzy osiemnastym a trzydziestym czwartym rokiem życia, reprezentujących przyszłych konsumentów AT&T w nadchodzącym stuleciu, przekonać ich, że AT&T to innowacyjne przedsiębiorstwo, nadające się jak żadne inne do tego, by pomóc im rozwinąć osobiste i zawodowe możliwości za pomocą nowoczesnych technologii, a także skojarzyć AT&T ze stylem życia, modą, wrażliwością i nastawieniem na media elektroniczne, przemawiającymi do docelowej grupy demograficznej, przekonując ich jednocześnie, że dzięki technologiom AT&T będą się mogli tym wszystkim cieszyć już w niedalekiej przyszłości. Warto dodać, że kampania ta została szybko i bezlitośnie sparodiowana w wielu kontekstach, z których najgłośniejszym była reklama MTV „You wish”, zob. dalej przyp. 19.

³ „Kultura audiowizualna” to nazwa nadana przeze mnie cybernetycznym społeczeństwom kontroli we wcześniejszej wersji tego rozdziału *Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge*. Chodziło mi o to, żeby wyrazić sposób, w jaki nowe środowiska semiotyczne implementowane są przez technologie cyfrowe w przeciwieństwie do poprzednich kultur opisywanych w książce. Obecnie preferuję bardziej ogólny termin „kultura cyfrowa”, a jednym z jego aspektów jest rekonfiguracja reżimu audiowizualnego zgodnie

z konceptualizacją tego, co figuralne. Figuralność wyznacza jednak tylko przedstawieniowe aspekty kultury cyfrowej, a w gruncie rzeczy każdą epokę historyczną można opisać przez właściwe jej szczególne reżimy audiowizualne, czyli konfigurację wyrażalnego w relacji do widzialnego jako sposobu organizacji wiedzy w relacji do wiedzy.

- ⁴ Zob. na przykład dający do myślenia opis Frederica Jamesona w *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991. Wśród najpilniej potrzebnych projektów badawczych znajdują się badania nad ideologią i kulturą generacji „Wired” z punktu widzenia ekonomii politycznej Doliny Krzemowej (niezależnie od umiejscowienia geograficznego podmiotów posiadających tego rodzaju mentalność) o filozoficznym rozmachu książki Jamesona. Z innych, choć równie ważkich powodów zob.: A. Kroker, M. Weinstein, *Theory of the Virtual Class*, [w:] *Data Trash*, New York 1994; V. Sobchack, *Teenage Mutant Ninja Hackers*, [w:] *FlameWars: The Discourse of Cyberculture*, red. M. Dery, Durham 1994, s. 11–28; L. Winner, *Silicon Valley Mystery House*, [w:] *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, red. M. Sorkin, New York 1992, s. 31–60; oraz dwie ważne książki Marka Postera: *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context*, London 1990 i *The Second Media Age*, Cambridge 1995. Zob. również dalej przyp. 16.
- ⁵ Por. jego esej *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, przeł. M. Heller, [w:] *Negocjacje 1972–1990*, Wrocław 2007. [...]
- ⁶ Science fiction uchodzące za politykę społeczną stanowi dziś jeden z najbardziej niepokojących aspektów typowych doniesień na temat technologii w dzisiejszych Stanach Zjednoczonych. Niewątpliwie jest to związane z kulturowym wzrostem „futurystycznych” pisarzy w obliczu powracającej popularności takich twórców, jak między innymi Alvin i Heidi Toffler. Wśród fantasmagorycznych próbek tego rodzaju pisania znajduje się artykuł w „Wired” na temat następnych dwudziestu pięciu lat dobrobytu, *The Long Boom*, spłodzony przez Petera Schwartza i Petera Leydena („Wired” 5.07.1997, s. 11–29, dostępne również na www.wired.com/wired/archive/5.07/longboom.html), po którym ukazała się seria artykułów na temat „nowej ekonomii”. Krytyczny komentarz zob. D. Henwood, *The Long Boom*, „Left Business Observer” 1997, No. 78. Podobnie, chociaż wolę bardziej marksizujące analizy kulturowe i ekonomiczne, jedna z największych ironii, jakie dostrzega się przy ponownej lekturze *Trzeciej fali*, polega na tym, że w pewnych kwestiach Toffler miał rację: „dojrzały kapitalizm” okazał się jedynie etapem przejściowym na drodze do „cybernetycznego kapitalizmu, okresem bolesnych kryzysów instytucjonalnych poprzedzających rozwój i umocowanie nowych rynków i towarów, form wymiany i mechanizmów władzy”.
- ⁷ Wyrażenie „kapitalizm cybernetyczny” stworzyli Kevin Robins i Frank Webster w swoim wpływowym esej *Cybernetic Capitalism*, [w:] *The Political Economy of Information*, red. V. Mosco, J. Wasko, Madison 1988, s. 44–75. Por. także ich książkę *Information Technology: A Luddite Analysis*, Norwood 1986. Jeden z najlepszych esejów na temat kultury w cybernetycznym kapitalizmie to *Silicon Valley Mystery House* Langdona Winnera, [w:] *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, red. M. Sorkin, New York 1992, s. 31–60. Por. również zbiór *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, red. G. Bender, T. Druckrey Seattle 1994 oraz *Resisting the Virtual Life*, red. J. Brook i I.A. Boal, San Francisco 1995.
- ⁸ W kwestii społecznych konsekwencji utowarowienia profilów cyfrowych i kontroli społecznej poprzez „cyfrowy nadzór” zob. O. Gandy, *The Panoptic Sort: A Political Economy of Personal Information*, Boulder 1993, a także D. Lyon, *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*, Minneapolis 1996. W kwestii etyki hakerańskiej zob. klasyczne opracowanie S. Levy’ego, *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*, New York 1994, szczególnie rozdział I.
- ⁹ Interesująca walka o odpowiednią strategię odbywa się obecnie pomiędzy wolnorynkowymi inicjatywami Stanów Zjednoczonych a bardziej wyczuloną na kwestie prywatności Europejską Unią Gospodarczą. Zob. na przykład artykuł Simona Daviesa *Europe to U.S.: No Privacy, No Trade*, „Wired” 6.05.1998, dostępny również na: www.wired.com/wired/archive/6.05/europe.html. Te i inne zagadnienia stają się coraz częstszym przedmiotem zainteresowania organizacji broniących praw człowieka. Organizacja Human Rights Watch poświęciła osobną sekcję raportu z 1998 roku dyskusji nad wolnością słowa w internecie, na: www.hrw.org.
- ¹⁰ Zob. np. P. Levy, *Cyberculture*, Paris 1997.
- ¹¹ Paradoksalnie najbardziej wytrzymałe wspólnoty wirtualne są często jednocześnie tymi, które umacniają swoją pozycję kulturowo poprzez okresowe spotkania twarzą w twarz. Odnosi się to w szczególności do subkultur hackerów i phreakerów, których społeczność nie istnieje wyłącznie online, lecz również na comiesięcznych spotkaniach 2600 oraz konwentach hakerańskich, takich jak Defcon i HOPE (Hackers on Planet Earth) [...].
- ¹² H. Rheingold, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Addison–Wesley 1993.
- ¹³ Ten argument rozwijam w ostatnim rozdziale Gilles Deleuze’a *Time Machine*, Durham 1997, zatytułowanym

The Memory of Resistance.

- ¹⁴ Popularne omówienie początków internetu można znaleźć w: K. Hafner i M. Lyon, *Where Wizards Stay Up Late: The Origins of the Internet*, New York 1996.
- ¹⁵ S. Žižek, *Multiculturalism, or The Cultural Logic of Multinational Capitalism*, „New Left Review” 1997, s. 29. Pragnę podziękować Michaelowi Westlake’owi za zwrócenie mojej uwagi na ten interesujący argument Žižka.
- ¹⁶ G. Deleuze, *Foucault*, Paris 1986, tłum. i red. S. Hand, Minneapolis 1988, s. 54.
- ¹⁷ Zob. P. Edwards, *The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge 1996.
- ¹⁸ Zob. na przykład *A Declaration of Independence for Cyberspace* Johna Perry’ego Barlowa, February 1996. Dostępny również online na <http://www.eff.org/pub/Publications/John_Perry_Barlow/barlow_0296.declaration>.
- ¹⁹ Trzeba tu poczynić jeszcze jedno zastrzeżenie, skoro nawet najbardziej przebiegłe kulturowe *détournement* poddane jest zbiorowej [corporatę] rekontekstualizacji i utowarowieniu. Jak już wspomniałem, MTV odpowiedziało niemal natychmiast na kampanię AT&T swoimi przemysłnymi parodiami. Z niezbyt techniczną scenografią, płaską przestrzenią i kolorowym tłem szkolna parodia MTV z humorem podważa odwołanie AT&T do telewizyjnej i technologicznej utopii. Niemniej jednak utopia ta, bez względu na stopień jej fałszywości, jest tu zdyskredytowana jedynie w tym sensie, że jej przekaz mówi nam, iż nie ma przyszłości innej niż teraźniejszość o obniżonych oczekiwaniach. Ten znaczący dowcip jest również elementem międzykorporacyjnej rywalizacji. Przyłącz się do MTV, nasza technologia jest tu i teraz. W tym sensie kontrkampania MTV była w gruncie rzeczy formą współzawodnictwa między korporacjami oraz przemysłną eksploatacją popularnego sceptycyzmu podzielanego przez większą część ich widowni wyalienowanej przez powtarzalność i wszechobecność kampanii AT&T.
- ²⁰ Zob. na przykład *Culture Jamming* Marka Dery’ego, Westfield, N.J.: „Open Magazine”, dostępne również online na: <<http://gopher.well.sf.ca.us:70/0/cyberpunk/cultjam.txt>>. Zob. także A. Ross, *Hacking Away at the Counter-Culture*, [w:] *Techno culture*, red. C. Penley, A. Ross, Minneapolis 1991, s. 107–134.

Summary

Telephone and Telegraph advertising campaign broadcast in 1993-1994. Rodowick analyzes a series of seven thirty-second spots in terms of a utopian vision of science fiction becoming science fact. These ads show a world that most of us would desire embodied in the imaginary products displayed along with the qualitative change they promise in our everyday life. The analysis is grounded in three general questions about digital utopia of cybernetic capitalism: about the nature of representation and communication, commodification of time and space, and our experience of collectivity in digital culture. He finally concludes that AT&T ads display the two sides of utopia: “the dream of the individual’s absolute control over information is also the nightmare of total surveillance and the reification of private experience”.



I. Heterotopie SF

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

chęć 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 „zradyzalizowany”

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 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 „nieludzkich” 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, isticie 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 wzniosłe, tak samo jak nieskończone, 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”, poczłótkowej 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 wszechwidzącego 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 poczłótkowy 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 postrzezeniowa 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 osobliwie 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 „wyzwolieliście 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 wspominałem, 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 przeblask 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 rezyduum 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 przynosi 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 retrogressywny 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 ofiarńcym 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 ekodpowiedzialności 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 ekscytywnie gotyckie ekspresje zaburzeń genetycznych, odnowy i powtórných narodzin doświadczeń 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 zarazem 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 przeskok w czasie. Dlatego *T 2* jest co najwyżej załączkowym 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.

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 – proletariat, 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 esej z tytułowanym *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 rządzącej 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*]”⁹. 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 (świecące 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 żałosne: 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 wyobraźnię 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 kategoriałna 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 społecznienia, 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 społecznienie, zestawieni są z dobrymi naukowcami i dobrym światem natury – światem „dobrego społecznienia”, 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 zwierze 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 rajy, 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 rajy. 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 bezwzględnemu światu korporacji i technologii. Między utopią i 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, zmateriałizuje 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 reprodukującą 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 Jakiem 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.

Sebastian Jakub Konefał

Smutny los automatów Sztuczni ludzie w dystopijnej ikonografii science fiction

Postać sztucznego człowieka jest nierozzerwalnie związana z ikonografią science fiction. Obdarzony mechanicznym życiem twór na początku wydawał się twórcom fantastyki naukowej ziszczeniem utopijnych marzeń ludzkości o posiadaniu idealnego niewolnika. Cybernetyczny byt miał nie tylko uwolnić uwięzionych w niedoskonałych ciałach przedstawicieli gatunku homo sapiens od trudów fizycznej pracy, lecz również opiekować się nimi, czuwać nad ich zdrowiem, a kiedy trzeba, dostarczać również różnego rodzaju towarzyskich rozrywek¹. Już Walter Benjamin w swoich pismach z lat trzydziestych ubiegłego wieku dostrzegał w postaci robota potencjał znaczeniowy, mogący służyć do alegorycznej krytyki społeczeństwa konsumpcyjnego². Zabieg ten ponad ćwierć wieku później wykorzysta fantastyka naukowa, wplatając w futurystyczne fabuły z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wybrane antyutopijne tezy apologetów przewrotu kontrkulturowego. I właśnie roboty-niewolnicy oraz zbuntowane i wyzwolone maszyny, obok mutantów i klonów, staną się w science fiction drugiej połowy XX wieku przedstawicielami poszkodowanych przez technologiczną „cywilizację immanentnego zła” mniejszości.

Robot – geneza

Aby prześledzić zmiany, jakie zaszły w ukazywaniu robotów w fantastyce naukowej po roku 1960, należy najpierw przyjrzeć się początkom wykorzystywania tych postaci w literaturze. Marzenie o posiadaniu niezniszczalnego i nieśmiertelnego ciała towarzyszy ludzkości od zarania dziejów. Średniowieczne legendy o golemie i homunculusie, połączone z obecnym już w kulturze grecko-rzymskiej³ zainteresowaniem automatami, przerodziły się w końcu w projekt obdarowania maszyny świadomością. Monika Bakke w swojej książce *Ciało otwarte* przytacza kilka faktów dotyczących odwiecznej fascynacji „ożywionymi mechanizmami”. „[...] Europa ma długą i fascynującą tradycję budowania automatów na podobieństwo ludzkie. W XIII wieku zaczęły rozpowszechnić się automaty mechaniczne, tak więc starożytna tradycja zabawek naśladowujących ludzi znalazła wspaniałe rozwinięcie wraz z rozwojem zegara. Nie tylko ze względu na zainteresowanie

mechanicznymi urządzeniami, ale i dlatego, że wielkie średniowieczne zegary często dekorowano ruchomymi figurami. Natomiast XVI i XVII wiek przyniósł prawdziwy rozkwit i duże zainteresowanie automatami «ożywianymi» ruchem wody. Stanowiły one głównie rozrywkę dla dworu i były już dużo doskonalsze od automatów Herona z Aleksandrii. Nadal ceniono tematykę mitologiczną, choć zdecydowanie wypierały ją już automaty, które miały przeżywać swoje złote lata w wieku następnym, czyli automaty sprężynowe, przenoszące się z ogrodów do salonów²⁴.

Z kolei Umberto Eco w *Historii piękna* poświęca automatom aż pięć rozdziałów swojej książki. Autor, zaczynając wywód od zachwytów ludzkości nad użytecznością koła, dochodzi do lęku pospólstwa przed naturą „maszyn skomplikowanych”, takich jak na przykład wiatraki: „W maszynach tych mechanizm jest ukryty, wewnętrzny i w każdym wypadku, raz tylko uruchomiony, działa już potem samoczynnie. Trwoga przed nimi rodziła się z tego powodu, że zwielokrotniając siły ludzkich narządów, podkreślały ich potęgę, ponieważ tryby, dzięki którym działały, wydawały się niebezpieczne dla ciała, a przede wszystkim ponieważ – skoro działają tak, jak gdyby były żywe – nie można było nie widzieć ogromnych ramion wiatraka, zębów mechanizmu zegara i dwojga czerwonych oczu lokomotywy w mroku nocy. Maszyna wydawała się przez to niemal ludzka lub prawie zwierzęca i właśnie w tym «niemal» i «prawie» zawierała się cała jej potworność²⁵».

Jednak to dopiero Oświecenie przynosi największe zainteresowanie automatami. Julien Offray de La Mettrie w swoim tekście *Człowiek-maszyna* dał wyraz fascynacji wynalazkami Jacques'a de Vaucansona – konstruktora, którego automaty, takie jak sztuczny flecista czy mechaniczna kaczka, wzbudzały ogólny zachwyt.



Kadr z filmu Zakazana planeta

W bardziej zmetaforyzowanej formule marzenie o sztucznym życiu kontynuowano w romantyzmie. Zrodzone z wyobraźni Marry Shelley monstrum doktora Frankenstein, stworzone z części ciał nieboszczyków i ożywione za pomocą ujarzmionej energii pioruna, stało się bytem modelowym dla wielu innych postaci literatury popularnej. Wszecobecne we *Frankensteinie* połączenie lęku i fascynacji procesem ożywiania martwego ciała wpłynęło w największym stopniu na rozwój dwóch gatunków literackich i filmowych: opowieści grozy oraz science fiction. Horror, przejmując z powieści Shelley odrażającą antynomie martwe–ożywione, rozwinął jej potencjał między innymi w postaci „żywego trupa”, czyli zombie. W fantastyce naukowej postacią wywiedzioną z „dziedzictwa Frankenstein” będzie obdarzony świadomością robot.

Robot – narodziny i rozwój konwencji

Na początku robot, zarówno w świecie fikcji literackiej, jak i w futurystycznych projektach naukowych, miał pełnić funkcję mechanicznego robotnika. Określenie *robot*

pochodzi od czeskiego rzeczownika *robota*, określającego pracę wymagającą dużego wysiłku fizycznego. Rzeczownik spopularyzowano w latach dwudziestych XX wieku, po przetłumaczeniu na język angielski sztuki *R.U.R. (Rosumovi Umělí Roboti)*, której autorem był Karel Čapek. W utworze Čapka określenie to dotyczyło istot ożywionych – przemysłowo produkowanych wersji gatunku *homo sapiens*, wykorzystywanych do ciężkich prac. Jednak bardzo szybko termin ten zaczął oznaczać postacie o sztucznej proweniencji⁶. Robot Čapka jest również, podobnie jak monstrum Frankenstein, buntownikiem. Obdarzenie go świadomością sprawiło, że przestał być ślepo podporządkowanym człowiekowi niewolnikiem. Postać „ożywionej” maszyny stała się tym samym nie tylko przedłużeniem fizyczności człowieka, ale także niezależnym bytem, mogącym zająć jego miejsce. Narodziny Čapkowskiego robota wiążą go również z obecną od średniowiecza w kulturze Zachodu antynomią pomiędzy pragnieniem posiadania uległego niewolnika a lękiem przed kierującą nim niepojętą siłą technologii⁷. Różnie postrzegane relacje pomiędzy ludźmi a maszynami w fikcjonalnych światach fantastyki naukowej pozwalają na dokonanie podziału filmowych robotów na „służących”, „buntowników” oraz „roboty wyzwolone”. Pierwsze z nich lojalnie służą ludziom, drugie zaś buntują się przeciw swojemu gorszemu statusowi społecznemu, najczęściej wypowiadając gatunkowi *homo sapiens* wojnę. Ostatnia, najrzadsza w science fiction kategoria prezentuje roboty z różnych względów żyjące niezależnie od ludzi w cybernetycznych społeczeństwach przyszłości. Wśród wszystkich tych typów wyróżnia się zazwyczaj pozbawione cielesnej powłoki roboty (nazywane czasem droidami), obleczone w ludzkie tkanki i obdarzone prawdziwymi organami cyborgi oraz idealnie imitujące człowieka, w pełni syntetyczne androidy. Wszystkie te kategorie zreinterpretuje literatura i kino związane z przewrotem kontrkulturowym roku 1968.

Roboty służebne: między utopią przyjemności a dystopią konsumpcji

Čapkowski „roboty służebne” to motyw chętnie eksplorowany już przez kinową science fiction lat pięćdziesiątych. Ratujący z opresji swoich właścicieli Robby z filmu Freda M. Wilcoxa *Zakazana planeta* (1956) oraz wszechmogący Gort z *Dnia, w którym stanęła Ziemia* (1951) Roberta Wise’a w swoich filmowych kreacjach są najbliższe ówczesnym wizjom naukowym. O użytkowym statusie ma świadczyć wygląd ich „mechanicznych ciał”, składających się z masywnych korpusów, poruszanych za pomocą kół, gąsienic lub krótkich, ciężkich nóg. Porozumiewające się ze swoimi właścicielami za pomocą dźwięków, błyskających lampek i tubalnych, komputerowych głosów automaty swoją odbiegającą od człowieka budową podkreślały dystans, jaki dzielił ich od ich panów. Istnieje również bardziej niepokojące oblicze robotów-pomocników. W rękach szalonego naukowca istoty te stawały się bowiem niebezpiecznym narzędziem, zagrażającym ludzkości. William Gibson, „papież cyberpunka”, w swoim tekście *W kleszczach doktora Satana* wspomina przerażający wygląd robotów z klasycznego kina fantastyczno-naukowego: „Pamiętam, że roboty Dra Satana przerażały mnie całkowicie. Miały potężne, tubiaste ciała, były pozbawione barków, ich dłonie były niczym wielkie hydrauliczne kleszcze, a odnóża były wykonane z giętkich metalowych rur. Fakt, że były na chodzie od 1936 roku, tylko pogłębiał dziwaczne wrażenie, jakie wywierały, choć nie mogłem wtedy tego wiedzieć. Natomiast świetnie zdawałem sobie sprawę, że były to najbardziej przerażające istoty, jakie w życiu widziałem. Ledwo mogłem znieść ich widok”⁸. Dziś jednak trudno uwierzyć w przerażający charakter robotów służebnych. Lęk wywołują raczej kinowe cyborgi, potrafiące nie tylko doskonale udawać ludzi, lecz również wcielać się w przedmioty i zwierzęta, zaś niezgrabne ciała ich przodków ze starożytności wzbudzają raczej nostalgiczne uśmiechy.

Znamienne, że pokraczna aparycja klasycznych robotów służebnych zyskuje również wymiar historyczny, ukazuje bowiem drogę, którą przebyła myśl techniczna, nierozdzielnie związana z wyobraźnią i marzeniami.

Reinterpretacje postaci usługowego robota można odnaleźć w związanej z kontrkulturą literaturze science fiction. Wśród nich wyróżnia się twórczość Philipa K. Dicka. Autor ten wielokrotnie przetwarzał związki książkowych i kinowych robotów ze światem konsumpcji oraz modelem „nuklearnej rodziny”. I tak na przykład w opowiadaniu pt. *Niania*⁹ elektroniczne opiekunki do dzieci wyglądają niczym maszyny bojowe. Dzieje się tak z powodu wojny, którą toczą o swoich klientów firmy produkujące cybernetyczne automaty. Roboty wyposażono tu we wszelkiego rodzaju broń, służące im do obrony przed atakami wrogich mechanizmów z konkurencyjnych fabryk. Bohaterowie opowiadania muszą kupować coraz nowsze i lepsze „elektroniczne piastunki”, aby zapewnić własnemu domostwu należyte bezpieczeństwo. W swojej noweli Dick oczywiście kpi z szafu konsumpcyjnego, który opanował obywateli Ameryki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Uzbrojenie elektronicznych nian ma również przypominać o ciemniejszej stronie postępu technologicznego, za którego dynamicznym rozwojem do dziś ukrywa się armia i związany z nią wyścig zbrojeń. Właśnie dlatego roboty Dicka wydają się równie funkcjonalne, co niebezpieczne.

Sama zaś literatura fantastyczno naukowa na tyle poważnie potraktowała temat stonków pomiędzy ludźmi a stworzonymi przez nich maszynami, że powołano w niej nawet „kodeks obowiązków robota”. Pomysłodawcą praw robotyki jest amerykański pisarz Issac Asimov. Już w pochodzącym z 1942 roku opowiadaniu *Zabawa w berka* pojawiły się następujące postulaty:

„1. Robot nie może skrzywdzić człowieka, ani przez zaniechanie działania dopuścić, aby człowiek doznał krzywdy.

2. Robot musi być posłuszny rozkazom człowieka, chyba że stoją one w sprzeczności z Pierwszym Prawem.

3. Robot musi chronić sam siebie, jeśli nie stoi to w sprzeczności z Pierwszym lub Drugim Prawem”¹⁰.

Dzięki zaprogramowanemu kodowi „praw robotyki” sztuczni ludzie nie mogli zagrażać swoim stwórcom. Wyobraźnia pisarzy science fiction okazała się jednak bardziej przychylna fatalistycznym wizjom. Roboty służebne szybko stały się uciążliwym przekleństwem dręczącym i ciemiącym ludzkość¹¹. Tak właśnie dzieje się w przepełnionym czarnym humorem i skrajną technofobią piarstwie Philipa K. Dicka, w którym automaty są wręcz obecne na każdym kroku. Ożywione maszyny nie tylko zamęczają bohaterów z utworów Dicka absurdalnymi pytaniami, ale również cynicznie przypominają im o brakach finansowych (zbuntowane drzwi z powieści *Ubi*), a nawet udzielają życiowych rad, jako elektroniczni psychiatry (opowiadanie *Bezstronny*). Wśród rzesz maszyn zaludniających piarską wyobraźnię warto zwrócić uwagę na opowiadanie *Ucieczka*. Jest ono przykładem strategii fabularnej, w której wszechobecność robotów doprowadzono do granic absurdu, dowcipnie łącząc ją z drapieżnością agresywnego kapitalizmu. Piekielny wymiar futurystycznej konsumpcji poznajemy już na samym początku utworu: „Mechaniczni sprzedawcy byli wszędzie, gdzie tylko się dało, wiercili dziurę w brzuchu potencjalnych klientów przy wtórze okrzyków i zamasztych gestów. Jeden ruszył za Morrisem, co skłoniło go do przyspieszenia

kroku. Niezmordowanie towarzyszył mu aż do bloku, zachwalając swój towar i usiłując zwrócić jego uwagę. Dał za wygraną dopiero wówczas, gdy wyprowadzony z równowagi Morris schylił się, porwał z ziemi kamień i rzucił w niego. Dowłókł się do mieszkania i zatrzasnął za sobą drzwi. Robot zawahał się, po czym popędził za objuczoną pakunkami kobietą, która z mozołem pięła się w górę skarpą. Jej wysiłki, aby uniknąć spotkania z nim, spełzły na niczym¹².

Niestety, bohaterowi opowiadania nie udaje się obronić przed inwazją technologii. Do jego domu wdzierą się bowiem siłą fasrad – „samosprzedający się robot do wszystkiego”¹³. Zrozpaczony nachalnością automatu Morris ucieka do pozbawionej robotów, oddalonej o miliony lat świetlnych od Ziemi galaktyki. Niestety, nachalny robot podąża tam za nim. Rozwścieczony tym faktem człowiek niszczy swój pojazd, dezintegrując tym samym zniechęconego towarzysza oraz zabijając samego siebie¹⁴. Jak widać, dla Dicka obecność w świecie przyszłości wyręczających nas we wszystkim „elektronicznych przyjaciół” równa się pograżeniu ludzkości w nieznośnie iluzorycznym życiu konsumenta. Nietrudno w tej tezie doszukać się poglądów apologetów kontrkultury, którzy podobnie jak Charles Reich uważali, że: „zadowolonemu człowiekowi nie można sprzedać niczego. Ergo, trzeba spowodować, żeby czegoś chciał, albo zabrać mu to, co ma, i na to miejsce coś sprzedać. Zabrać człowiekowi zadowolenie z naturalnych zapachów ciała ludzkiego, a potem sprzedać mu dezodoranty i perfumy. Pozbawić życie codzienne przygody i zastąpić je namiastką przygody w telewizji. Utrudnić dorosłemu człowiekowi uprawianie sportu i dać mu miejsce na stadionie, aby oglądał grę zawodowców. Odebrać mu czas na gotowanie i sprzedać mu błyskawiczne obiady”¹⁵.

Również dla Dicka Ameryka była krajem żyjącym iluzjami. Autor *Bożej inwazji* wielokrotnie w swoich powieściach podkreślał, że jego naród zastąpił duchową pustkę fałszywą żądzą egzystencji wypełnionej eskapistycznymi przyjemnościami. Literacką personifikacją tego procesu są właśnie pokraczne roboty z analizowanego powyżej opowiadania – nie tylko walczące o klientów, lecz również niszczące ich życie.

Wróćmy jednak do kinematografii. Dowcipnej reinterpretacji kinowej konwencji usługowych robotów dokonał George Lucas w swoich *Gwiezdnych wojnach* (1977). Autor sagi o rycerzach Jedi, podobnie jak Dick, nadaje robotom ludzkie przywary. W jednej ze scen pierwszej części filmu widzimy olbrzymi pojazd ludzi pustyni, którego wnętrze wypełniają stare, przeznaczone na sprzedaż automaty. Wyraźnie zużyte i przestarzałe droidy swój status technologicznej niedoskonałości zawdzięczają właśnie komicznemu wyglądowi, upodobniając



„Piękna i bestia” czyli Anne Francis i jej „robot służebny”. Kadry promocyjne z filmu *Zakazana Planeta*

cemu je do jeżdżących pojemników na śmieci lub wielkich, niezgrabnych, samobieżnych odkurzaczy. W tym futurystycznym „domu starców” znajduje się jednak robot odstający wyglądem od reszty¹⁶. Jest nim pokryty złotym „pancerzem” 3CPO – gadatliwy elektroniczny tłumacz o antropomorficznej sylwetce, który przyjaźni się z beczułkowatym robotem R2D2. Lucas, wprowadzając do swojej sagi zabawną parę przyjaciół, dokonuje przewartościowania gatunkowego stereotypu. Obdarzony ludzkimi kształtami 3CPO jest bowiem tchórzliwy i nieporadny. Antropomorficzność łączy się więc w filmie z przejściem wielu groteskowych ludzkich cech. Natomiast jego mały, niepotrafiący się skutecznie porozumiewać z ludźmi przyjaciel R2D2¹⁷, choć przestarzały i często szwankujący, pełni w fabule rolę bardziej zaradnej i odważnej postaci, będącej równocześnie typem lubianego przez Kino Nowej Przygody upartego i złośliwego bohatera, któremu polecono wypełnić niebezpieczną, tajną misję. Wrzucona w świat kosmicznego konfliktu komiczna para wzbudza sympatię widzów właśnie swoją „ludzkością” zachowania. Roboty potrafią żartować, cynicznie komentować wydarzenia i przede wszystkim, niczym klasyczny komediowy duet z filmów o Flipie i Flapie, generować masę isticie ślapstickowych gagów. Niecodzienny wygląd obu elektronicznych przyjaciół wyraźnie skontrastowano z maszynami odgrywającymi w sadze negatywne role. Należą do nich między innymi bojowe droidy z nowej trylogii. Te identycznie wyglądające i pozbawione osobowości maszyny łatwo oszukać oraz zniszczyć. Jak widać, tworząc swoje kosmiczne uniwersum, Lucas czerpał zarówno z technofobicznego postrzegania maszyn (bojowe droidy i cyborgi pokroju Darth Vadera), jak i z perspektywy uczłowieczającej automaty. Nie da się ukryć, że innowacją fabularną jest w obu odsłonach jego trylogii dowcipne potraktowanie tej drugiej strategii, sprawiające, że para niesfornych mechanicznych przyjaciół wydaje się bardziej ludzka od niektórych składających się z krwi i kości bohaterów filmu.

Eksterminacja maszyn-niewolników

Częściej jednak obdarzone ludzkimi kształtami maszyny swoją innością budzą w ludziach negatywne uczucia. Donna Haraway postrzega lęk, który wzbudzają w ludziach roboty, cyborgi i androidy, jako uczucie, od którego nie da się uciec w nadchodzącym społeczeństwie post-ludzkiem: „Maszyny późnego XX wieku całkowicie zamazały granicę pomiędzy naturalnością i sztucznością, umysłem i ciałem, samorozwojem i zewnętrzną ingerencją, jak też wiele innych rozróżnień, które stosowano zwykle do organizmów i maszyn. Nasze maszyny są niepokojąco żywe, a my sami – przerażająco bezwładni”¹⁸.

Według autorki *Manifestu cyborgów* niepewność, którą odczuwamy, stając „twarzą w twarz” z humanoidalnymi maszynami, wiąże się między innymi z trudnym do zakwalifikowania statusem ontycznym ożywionych automatów. Prawdopodobnie właśnie dzięki zamazaniu granic pomiędzy „sztucznym a naturalnym” ludzkość z opowieści o antropomorficznych androidach ujawnia swoje najgorsze instynkty, kierowana niezrozumiałym dla siebie lękiem¹⁹. Jeśli bowiem klasycznie pojmowane roboty, z racji swoich nieskomplikowanych osobowości należą w science fiction do kategorii ożywionych przedmiotów, które najczęściej jedynie udają istoty ludzkie, to androidy często stają się bytami swoim „humanizmem” przewyższającymi ludzi. W *Blade Runnerze* (1982) replikanci pełnią rolę niewolników gatunku homo sapiens, towarzyszących kolonistom w ich nowych, kosmicznych ojczyznach. Modele męskie wyręczają kolonistów w ciężkich pracach fizycznych, zaś gynoidy określa się jako „modele rozrywkowe”. Wyjątkiem w produkowanej masowo serii robotów Nexus jest Rachel, unikalny żeński replikant, swoją pociągającą fizycznością reprezentujący geniusz produkującej androidy korporacji Tyrella. Rachel jest bowiem „modelem do kochania”. Nic więc dziwnego, że główny

bohater zadurzy się w niej już po krótkiej znajomości. Nie przeszkodzi to jednak łowcy androidów brutalnie mordować innych replikantów. Dla podkreślenia niehumanitarnej strony charakteru Deckarda sceny śmierci sztucznych ludzi ukazano w filmie bardzo widowiskowo. Reżyser, aby uczłowieczyć androidy, posługuje się między innymi motywami *theatrum mundi*, *dance macabre* oraz wizerunkiem upadłego Lucyfera. Deckard zabija replikantów, ponieważ nie rozumie, że sztuczni ludzie są istotami walczącymi o godność i szukającymi prawdy o swojej tożsamości. Dopiero związek ze sztuczną kobietą odkryje przed nim grzęzłymi własnych czynów.

Sceny eksterminacji czujących i myślących maszyn pojawiają się również w opartym na pomysły Stanleya Kubricka filmie Stevena Spielberga *A.I.* (2001). Także tu ludzie są postaciami niegodnymi swoich elektronicznych towarzyszy. Rodzice „stworzonego, by kochać” Davida porzucają go, gdy okazuje się, że mogą mieć prawdziwe dziecko. Chłopiec trafia do miejsca, w którym unicestwia się sztucznych ludzi, zamęczając ich na oczach żądnych krwi ludzi, niczym pierwszych chrześcijan.

Relację okrutny człowiek – cierpiąca maszyna rozwija również obraz braci Wachowskich pod tytułem *Animatrix* (2003). Film ten rzuca nieco inne światło na konflikt zbrojny toczony pomiędzy sztuczną inteligencją a jej twórcami, znany z pierwszej części *Matrixa* (1999). Jak pamiętamy z fabularnych odsłon trylogii, ludzie przegrali tam wojnę z maszynami, które skazały ich na wieczną niewolę, wykorzystując ich ciała jako biologiczne źródło energii dla swoich potrzebujących prądu mechanicznych organizmów. Rysunkowy *Animatrix* zmienia perspektywę, pokazując wojnę z robotami z ich punktu widzenia. Historię genezy konfliktu opowiada podzielona na dwie części nowelka filmowa Mahiro Maedy pod tytułem *Nowy Renesans*. Obdarzone świadomością i uczuciami maszyny są tu niewolnikami i prześladowaną mniejszością. O prawdziwych źródłach konfliktu dowiadujemy się z archiwalnego pliku, będącego swoistą multimedialną lekcją historii w pigułce: „Witajcie w archiwum Zion. Wybrałeś plik dokumentalny numer 12 – 1. Drugi Renesans. Na początku był człowiek. I przez jakiś czas było dobrze. Jednak ludzkość nazywaną się społeczeństwem wkrótce ogarnęła próżność i korupcja. Wówczas stworzyli maszyny na własne podobieństwo. W ten sposób człowiek przyczynił się do własnej zguby. Jednak przez jakiś czas to było dobre. Maszyny wykonywały prace ludzi bez zmęczenia. Nie trzeba było jednak długo czekać na upadek. Lojalne i czyste maszyny nie mogły liczyć na szacunek swych władców. Tych dziwnych, nadmiernie rozmnażających się ssaków”.

Jak widać, nawet w warstwie językowej przekazu łatwo odnaleźć wyraźne kontrasty w opisywaniu ludzi i maszyn – „mnożący się” ludzie są „skorumpowanymi” i „próżnymi” ssakami, maszyny są zaś „lojalne” i „czyste”. Filmowa narracja naznacza ludzi źle postrzeganymi cechami zwierzęcymi („nadmierne rozmnażanie się” sugeruje wręcz jakąś plagę) oraz negatywnymi stereotypami społecznymi. Znamienne, że takie zestawienie przypomina pełne nienawiści przekazy propagandowe, znane z mrocznej historii XX wieku. Zresztą również w warstwie wizualnej film odwołuje się do historii kina i archiwalnych zdjęć wojennych. W pierwszych scenach obserwujemy maszyny maszerujące równym krokiem do pracy. Nie sposób nie skojarzyć sobie ich postaci z niehumanitarnie wykorzystywanymi robotnikami z *Metropolis* Fritza Langa i z faszystowskimi kronikami filmowymi, które ukazywały żołnierzy III Rzeszy. Wróćmy jednak do fabuły filmu. Gdy dochodzi do nieszczęśliwego wypadku spowodowanego przez broniącą swojego życia maszynę, opinia publiczna zrzuca całą odpowiedzialność na

sztucznych ludzi. Dochodzi do pogromów maszyn i ich masowej eksterminacji. Sceny niszczenia sztucznej inteligencji odwołują się do spopularyzowanych przez media fotografii oraz filmowych odtworzeń koszmaru wojen. Widzimy tu bowiem żołnierza strzelającego w głowę klęczącego droida, olbrzymi czołg rozjeżdżający gąsienicami czaszki robotów²⁰ oraz maszyny zabijane uderzeniem młota w tył głowy i zrucane do wielkiego zbiornika z wodą. W kolejnym ujęciu obserwujemy, jak wielkie spychacze wrzucają zniszczone ciała robotów do masowych mogił²¹. Najbardziej wymowna wydaje się scena masakry żeńskiego androida. Widzimy kilku mężczyzn znęcających się nad fembotem. Wielki otyły mężczyzna z okrzykiem „Ty mechaniczna suko!” chwytając gynoidea za włosy, po czym obnaża jego kobiece piersi. Robot zostaje uderzony kilkakrotnie w głowę wielkim młotem, tracąc skórę z twarzy. Opętani szałem niszczenia mężczyźni obdzierają istotę z resztek odzienia oraz ludzkiej skóry. Całemu zającuiu przyglądają się siedzące, uśmiechnięte dzieci. W dalszej części obrazu dowiadujemy się, że maszyny, które przeżyły „elektroniczny Holocaust”, założyły państwo „0-1”. Ostatnie próby negocjacji z ludźmi podejmują właśnie ambasadorzy krainy robotów. Niestety odziani w symboliczne części ludzkiego ubrania²² wysłannicy wydają się przedstawicielom Organizacji Narodów Zjednoczonych jedynie żalną parodią człowieczeństwa. Ostatecznie wybucha więc wojna, w której zwyciężają obdarzone doskonalszymi ciałami maszyny. Tym razem widzimy nawiązujące do *Wojny Światów* H. G. Wellsa i *Kawalerii kosmosu* Roberta Heinleina obrazy eksterminacji ludzkości. „Tak oto nasz gatunek stał się architektem własnej zagłady” podsumowuje sytuację ostatni komentarz z offu. *Animatrix*, używając nowoczesnego języka japońskich filmów anime, w odświeżony sposób prezentuje obrazy „ludzkiej potworności”. Obdarzone umysłami, uczuciami i prawie ludzkimi ciałami roboty wyrażają tu lęki społeczeństwa ponowoczesnego, które od zabójczych epidemii i kataklizmów bardziej zdają się lękać swojej własnej, mrocznej strony. Możliwe również, że za nieludzkim traktowaniem przedstawicieli sztucznej inteligencji czai się nie tylko zazdrość, niezrozumienie i lęk, lecz również wynikająca z praw przyrody walka o zachowanie swojej niszy ekologicznej, którą pragnie zagarnąć dla siebie nowy, doskonalszy gatunek.

Robot zdekonstruowany: między śmiechem a ironią

Lęk przed sztucznym człowiekiem okazuje się obecnie konwencją tak bardzo wyeksploatowaną, że nie trudno doszukać się w niej pokładów absurdu i komizmu. Przeróżający charakter maszyn ośmieszają autorzy animowanego serialu *Futurama* (1999), stworzonego przez „ojca” *Simpsonów* Matta Groeninga. I tak na przykład w piątym odcinku pierwszej serii bohaterowie odwiedzają planetę zamieszkałą przez nienawidzące ludzi roboty. W przypominającym Amerykę lat pięćdziesiątych kraju maszyn urządziła się polowania na ludzi, a w kinach ogląda horrory i filmy science fiction, w których rolę monstrów odgrywają ludzie²³. Przerażeni bohaterowie filmu oglądają w jednym z kin film pod tytułem *It came from Earth*²⁴. W pierwszej scenie obrazu widzimy parę nastoletnich robotów oglądających zachód słońca w swoim cadillacu. Romantyczne spotkanie przerywa atak krwiożerczych ludzi. Absurdalność wymowy filmu dla sztucznych ludzi podkreśla jeszcze fakt, że w roli przerażającego przedstawiciela gatunku homo sapiens występuje kiepsko ucharakteryzowany mechaniczny aktor. Oczywiście powtarzające zachowania ludzi maszyny śmieją, lecz również ukazują widzom absurdalność lęków przed Innością. Sama zaś strategia obdarzania maszyn ludzkimi przywarami jest właśnie największym atutem *Futuramy*. Występujący w każdym odcinku robot Bender jest główną gwiazdą serialu właśnie z powodu swojego wadliwego, ludzkiego charakteru. Uzależniony od alkoholu, kłamiwy i cyniczny automat od lat bawi amerykańskich

widzów właśnie swoimi przywarami, takimi jak arogancja, kleptomania czy uzależnienie od seksu²⁵. Błaszany robot okazuje się tu antybohaterem, który, wzorem otyłego Homera z bliźniaczego serialu *The Simpsons*, urósł wręcz do miana amerykańskiej ikony telewizyjnej. Ów sarkastyczny, nie lubiący ludzi blaszany obibok jest również wybuchowym melanżem wszystkich konwencji ukazywania robotów w fantastyce naukowej – to zbuntowany wobec systemu robot służebny, który wieździe niezależną i nader ludzką egzystencję.

Również w kinie można odnaleźć zaskakujące transformacje konwencji ożywionej maszyny. W audiowizualnym projekcie grupy Daft Punk²⁶ pt. *Daft Punk's Electroma* (2006) jego autorzy Thomas Bangalter i Guy-Manuel De Homem-Christo również reinterpretują znany z omawianego tu odcinka *Futuramy* motyw niezależnych²⁷ od ludzi robotów. Istoty te swoim wyglądem przypominają gatunek *homo sapiens*, nie posiadają jednak twarzy i nie komunikują się ze sobą werbalnie. Brak fizjonomii łączy się w *Electromie* z brakiem indywidualności. To właśnie jej poszukują bohaterowie filmu, wyruszając w swoją samochodową podróż.

Fabuła filmu podzielona została na trzy części. Część pierwsza przypomina kino drogi. Ukazuje bowiem samochodową podróż dwóch robotów, mknących przez bezkresne drogi Stanów Zjednoczonych Ameryki. Jest to jednak USA z jakiejś alternatywnej antyutopijnej przyszłości. Roboty mijają bowiem prowincjonalne miasteczka zaludnione jedynie przez wykonujące swoje codzienne czynności automaty. Na ulicach widać roboty-dzieci, roboty-starców oraz roboty-kobiety, czule opiekujące się swoim nowonarodzonym elektronicznym potomstwem. Co ciekawe, wszystkie pojawiające się tu postaci noszą ludzkie ubrania i różnią się od przedstawicieli gatunku *homo sapiens* jedynie identycznymi kaskami. Dokąd jednak zmierzają bohaterowie filmu? Cel ich podróży może zdradzać angielski napis na rejestracji samochodu, który brzmi „humanity”, czyli „człowieczeństwo”. I rzeczywiście, w drugiej, czarno-białej części filmu roboty docierają do laboratorium, w którym po długotrwałym procesie zyskują ludzkie twarze. Tworzenie fizjonomii przypomina tu parodię operacji plastycznej. Na kaski sztucznych ludzi zostaje nałożona specjalna masa, zaś rolę włosów pełnią peruki. Powstają w ten sposób olbrzymie, groteskowo uśmiechnięte maski, swoim wyglądem przypominające karnawałowe kukły. Zadowolone ze swojej nowej, ludzkiej tożsamości roboty paradują po ulicach miasta, wywołując konsternację jego elektronicznych mieszkańców. W końcu zdziwienie przeradza się w niechęć i agresję wobec Innego. Przed linczem ratuje bohaterów przypadek. Prażące niemiłosiernie słońce roztopia substancję, z której zrobiono maski. Scena destrukcji sztucznych twarzy



Kadry z serialu Futurama

wyduje się nieznośnie długa poprzez chimeryczne zachowanie bohaterów, zdających się odczuwać fizyczny ból i smutek z powodu utracenia swojej „ludzkiej tożsamości”. Koniec „sztucznego człowieczeństwa” okazuje się groteskowy. Karykaturalnie porozmazywane i wykrzywione fizjonomie zostają bowiem spuszczone z wodą w klozecie.

Trzecia część *Electromy* ukazuje kres podróży dwójki bohaterów. Roboty udają się na pustynię, aby popełnić tu samobójstwo. Pierwszy z nich kłęką i prosi swojego partnera o wciśnięcie umieszczonego na jego plecach przycisku samozagłady. Uruchomiony mechanizm zniszczenia daje samobójcy krótki czas na oddalenie się, po czym następuje eksplozja. Drugi z bohaterów przez długi czas tuła się bez celu po pustyni. W końcu zdejmując swój kask. Oczom widza ukazuje się prawdziwa „twarz robota”, składająca się z mechanizmów i układów scalonych. Używając szyby hełmu niczym szkła powiększającego, sztuczny człowiek wypala sobie dziurę w dłoni, po czym staje w płomieniach. Ostatnie ujęcia filmu ukazują kroczącą dumnie żywą pochodnię.

Jak widać, obraz autorstwa muzyków Daft Punk ironicznie przetwarza konwencje związane z modelami zbuntowanych i niezależnych robotów, dodatkowo wplatając pomiędzy nie obraz robota jako nieszczęśliwego Innego. Nowatorstwem jest tu fakt, że w filmie nie występują żadni ludzie. Niestety, świat pozbawiony gatunku homo sapiens nie jest również utopią. Wyalienowani mieszkańcy mechanicznego uniwersum zdają się powtarzać zachowania znane ze społeczeństwa konsumpcyjnego. Oczywiście *Electroma* w żadnym wypadku nie jest materiałem do głębokich analiz. Jej „teledyskowa”, wysmakowana plastycznie forma odslania za to zestereotypizowane w kinie science fiction sensy. I właśnie oryginalne potraktowanie skostniałych konwencji fantastyki naukowej sprawia, że ulegają one odświeżeniu²⁸.

Przypisy

- ¹ Już Arystoteles marzył o zniesieniu niewolnictwa i zastąpieniu „żywych narzędzi” automatami, zaś Leonardo da Vinci tworzył szkice mechanicznych rycerzy. Por. W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 745.
- ² Ibidem, s. 743.
- ³ Por. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 1999, s. 157 oraz U. Eco, *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 381–385.
- ⁴ M. Bakke, *Ciało otwarte...*, op. cit., s. 161.
- ⁵ U. Eco, *Historia piękna*, op. cit., s. 337–338.
- ⁶ Co ciekawe, już w filmie *Metropolis* Fritza Langa wykorzystano obie konotacje tej nazwy. Robotem jest tu zarówno Futura, sztuczna imitacja kobiety, jak i pozbawiony indywidualności robotnik.
- ⁷ Nie bez powodu postać robota budziła zainteresowanie już w drugim dziesięcioleciu XX wieku. To przecież okres dynamicznego rozwoju technicznego. W kulturze i sztuce fascynację możliwością stworzenia sztucznego człowieka pojawiają się między innymi w programie włoskich i radzieckich futurystów, marzących o bycie będącym kwintesencją „piękna maszyny”. Częściej jednak sztuczny człowiek zwiastował zagładę ludzkości. Jednym z przykładów nasyconego lękiem postrzegania postaci robota w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego jest groteskowy „hipperrobociarz” z dramatu *Szewcy* Witkacego.
- ⁸ W. Gibson, *W kleszczach dra Satana (wraz z Vanneverem Bushem)*, tłum. A. Tarkowski, <<http://gombao.n17.waw.pl/cl/gibson.php>>, data dostępu: 26.11.2010.
- ⁹ P.K. Dick, *Niania*, [w:] idem, *Krótki, szczęśliwy żywot brązowego Oxforda*, tłum. A. Kejna, M. Gawlik, Warszawa 2000.
- ¹⁰ I. Asimov, *Świat robotów*, tłum. E. Szmigiel, t. 2, Warszawa 1993, s. 346–351.
- ¹¹ Wykorzystujące ludzkość jako biologiczne źródło energii supermaszyny pojawiają się w trylogii *Matrix* braci Wachowskich. W książce *Robot* Janusza Wiśniewskiego-Snerga cywilizacja maszyn rozwinęła się gdzieś poza ziemią. Reprezentujący ją tajemniczy Mechanizm porywa w kosmos całe miasto, aby przeprowadzać na gatunku homo - sapiens naukowe badania.

- ¹² P.K. Dick, *Ucieczka*, [w:] idem, *Czysta gra*, tłum. M. Gawlik, Warszawa 1999, s. 207.
- ¹³ Fasrad to skrót od Funkcjonalnego Automatycznego Samoregulującego się Androida Domowego. Jak twierdzi sam robot, istnieją jeszcze „budowlane fasraby, fasraki (roboty kierownicze), militarne fasramy oraz urzędnicze fasrau”. Zob. P.K. Dick, *Ucieczka*, op. cit., s. 212.
- ¹⁴ Zniszczenie elektronicznego towarzysza jako akt skrajnej desperacji pojawia się również w opowiadaniu *Przyjaciel Automateusza z Cyberiady* Stanisława Lema.
- ¹⁵ Ch. Reich, *Zieleni się Ameryka*, tłum. D. Passent, Warszawa 1976, s. 186.
- ¹⁶ Projekt plastyczny gadatliwego 3CPO oparto na wyglądzie nieobleczonej jeszcze w ludzkie ciało Futury z *Metropolis* Fritza Langa.
- ¹⁷ Roboty w science fiction najczęściej nie posiadają imion, lecz numery serii, co jeszcze bardziej je depersonalizuje. Podobnie jest w przypadku klonów i cyborgów.
- ¹⁸ D. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, [w:] „Przegląd filozoficzno-literacki” 2003, nr 1(3), s. 55.
- ¹⁹ Nieludzkie traktowanie sztucznych ludzi oraz kosmitów w związanej z przewrotem kontrkulturowym science fiction ma również związek z pamiętnymi konfliktami zbrojnymi, takimi jak druga wojna światowa czy wojna w Wietnamie. Sceny bestialskiego ludobójstwa wpłynęły między innymi na wyobraźnię Philipa K. Dicka, który po lekturze wspomnień nazisty wpadł na pomysł pozbawionych emocji replikantów. Natomiast Joe Haldeman w książce *Wieczna wojna* wykorzystał swoje traumatyczne wspomnienia z Wietnamu.
- ²⁰ Jest to wyraźna reinterpretacja jednej ze scen *Terminatora* Jamesa Camerona, w której to wielkie maszyny śmierci zginały czaszki pozabijanych ludzi.
- ²¹ Tak naoczne nawiązania do zbrodni hitleryzmu w filmie kierowanym również do młodszej widowni wydają się przekraczać granicę dobrego smaku.
- ²² Męski robot ma na sobie jedynie melonik, krawat i majtki, zaś kobieta nosi podwiązki, figi i biustonosz.
- ²³ Podobną sytuację opisał wcześniej Stanisław Lem w jednej z przygód Iona Tichego.
- ²⁴ Chodzi oczywiście o trawestację tytułu filmu *It Came from Outer Space* (1953) Jacka Arnolda opowiadającego o kosmicznej inwazji.
- ²⁵ W drugim odcinku pierwszej serii Bender uwodzi nawet cybernetyczne córki pewnego farmera, zaś w filmiku zatytułowanym *Hell is Other Robots* trafia do piekła robotów, ukarany za uprawianie hazardu i obcowanie z „cyberprostytutkami”.
- ²⁶ Thomas Bangalter i Guy-Manuel De Homem Christo są założycielami duetu Daft Punk, wykonującego melodyjną muzykę elektroniczną. Jeszcze do niedawna tożsamość artystów była kompletną tajemnicą. Od pewnego czasu znane są nazwiska członków zespołu, lecz ich twarze pozostają nadal ukryte pod maskami robotów. Daft Punk od zawsze starannie dbał o wizualną oprawę swoich piosenek. Interesujący mini-film do utworu *Big City Light* nakręcił Spike Jonze, zaś piosenka *Around the World* jest choreograficznym majstersztykiem innego reżysera Michela Gondry’ego. Animowane teledyski Kazuhisa Takenôchiego do piosenek z płyty „Discovery” połączono z kolei w długometrażowy film science fiction w stylistyce anime pod tytułem *Interstella 5555* (2003). Co więcej, przy powstawaniu *Interstelli* uczestniczył człowiek-legenda japońskiej animacji Leiji Matsumoto.
- ²⁷ Możliwość decydowania o własnej egzystencji to raczej domena zbuntowanych androidów lub obdarzonych ludzkim mózgiem cyborgów. Niezależne roboty z państwa „0-1” pojawiają się również we wspomnianym wcześniej *Animatrixie*. Świat, w którym przetrwały jedynie automaty, prezentuje również Ray Bradbury w swoim poetyckim opowiadaniu *Lagodne spadną deszcze* z cyklu „*Kroniki marsjańskie*”. Zob. R. Bradbury, *Lagodne spadną deszcze*, [w:] idem, *Kroniki marsjańskie*, Warszawa 1997.
- ²⁸ Powyższy tekst jest przeredagowaną formą rozdziału niepublikowanej pracy doktorskiej. Zob. S.J. Konefał, *Ciało sztuczne: konwencje i re-interpretacje postaci robota i androida w ikonografii science fiction*, [w:] *Antynomie cielesności w amerykańskim kinie science fiction oraz horrorze po roku 1960*, Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczno-Historyczny, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Dramatu, Teatru i Filmu, 2007, s. 163–190.

Summary

A robot is an important figure in the patterns of dystopian literature and science fiction cinema. Over the years, artificial humans played the roles of victims or enemies rebelling and fighting with homo sapiens. This conflict was related to the genesis of the robot, that was at the beginning an imaginary character serving the role of mechanical slave. Another important theme developed in dystopian science fiction is the usage of robots in the plots inspired by some counterculture theses. Such inspirations are presented in the short stories and novels of Philip K. Dick who successfully re-interpreted the most popular conventions of the genre. The clichés connected with the iconography of artificial humans also became a significant element of the plots in comic books and cartoons where they are often used to deconstruct some significant stereotypes and indicate postmodern crisis of identity.

II. Negocjacje normatywności

Michalina (Juta) Pelczar

The L Wor(l)d: Czasoprzestrzenie utopii/dystopii

Kobieca utopia, utopia czasoprzestrzeni bez mężczyzn zawsze była odskocznią feministycznej i lesbijskiej wyobraźni, a także silnie naerotyzowanym fantazmatem. Tekst ten jest próbą przedstawienia lesbijskiej utopii/dystopii na przykładzie serialu *The L Word*.

Nawiązując do teorii Elizabeth Grosz, a także do opisów feministycznych utopii innych krytyczek i krytyków, zanalizuję wizualne przedstawienia nieheteronormatywnych, utopijnych przestrzeni kobiecych z naciskiem na potencjalną wartość takich (re)prezentacji. Interesować mnie będzie między innymi to, czy serialowa lesbijska utopia wytwarza rzeczywiste nieheteronormatywne przestrzenie, czy może jest to myślenie utopijne w potocznym sensie, oraz to, które wątki w *The L Word* można określić jako utopijne lub dystopijne.

Początkowo świat *The L Word* poznajemy jako klasycznie wykreowaną utopię – z pozycji outsidera, a raczej outsiderki, osoby z zewnątrz¹. Wątki izolowania, zamknięcia i współzależności, kojarzące się z utopią-wyspą, pojawiają się w serialu dość często – będziemy jeszcze do nich powracać. Lesbijki pokazane są tu nie jako galeria cieni przemykających w tle i funkcjonujących w domyśle, a jako zróżnicowane, choć spójne środowisko zajmujące całą przestrzeń. Ponieważ poznajemy tylko tę – ich – przestrzeń, odnosimy wrażenie, że miasto należy do nich. Fakt, że kobieta zajmuje dużą część przestrzeni, jest już w dużej mierze wywrotowy, ponieważ tradycyjnie kobieta sama jest przestrzenią, a nie tą, która ją zamieszkuje². Widzka/widz serialu odnosi, czy też raczej chce i może odnieść wrażenie, że Los Angeles jest niemal wyłącznie przestrzenią nieheteroseksualnych kobiet. Twórczyni serialu Eilene Chaiken uważa swoją produkcję za realistyczną, choć nieco podrasowaną i zestetyzowaną wizję życia lesbijek w Los Angeles³. Dzięki dużo większej niż w Polsce akceptacji dla gejów i lesbijek, a także własnej przedsiębiorczości ekonomicznej i sile przebiecia bohaterki *L Word* mogą cieszyć się sporą niezależnością. Taka niezależność w Polsce wciąż pozostaje dla większości w sferze marzeń – jeśli więc nawet serial *The L Word* nie jest uto-

pią jako taką, to zdecydowanie jest nią w kontekście polskiej sytuacji społeczno-politycznej, recepcja czyni go utopijnym w popularnym sensie tego słowa (od którego spróbuję nieco później odejść). W rodzimym kontekście amerykańskim na plan pierwszy wysuwać mogą się za to elementy dystopijne.



Obie możliwości traktować będą jako niewykluczające się nawzajem, stosując rozumienie utopii jako formuły czasowości i procesualności, które proponuje Grosz.

Lesbijskie utopie snute były przez lesbijki i feministki, odkąd tylko zaczęły funkcjonować jako podmioty polityczne. Koncepcja wyłącznie kobiecej, lesbijskiej przestrzeni, będąca równocześnie miejscem/utopią zupełnie niezależnego od mężczyzn funkcjonowania, bywała ostoją dla wyobraźni; pozwalała wierzyć, że kobiety zdolne są osiągnąć pełną niezależność. Podobnie społeczeństwa przyszłości wolne od płci lub płciowo egalitarne kreowane przez pisarki dawały nadzieję oraz – co prawda fantazmatyczne – narzędzia niezbędne do mówienia o równości. Mitologiczną kobietą/lesbijską utopią było społeczeństwo amazonek (do którego nawiązała między innymi Mary Daly w swojej *Gyn/ecology*). Bardziej współczesne projekty utopijne związane były z płciowym separatyzmem, także reprodukcyjnym, z wizjami niezależności reprodukcyjnej kobiet i wyzwolenia ich z roli rodzicielek i głównych opiekunek. Te elementy feministycznej utopii silnie akcentowane są także w *The L Word* i do nich będą jeszcze wracać.

W swojej analizie posiłkować się będą feministycznymi koncepcjami utopii również dlatego, że utopijność wydaje się być często przewijającym się motywem, a nawet świadomą strategią projektu feministycznego zarówno w lesbijskim, jak i heteroseksualnym wydaniu. Daphne Patai stwierdza wręcz, że: „[f]eminizm jest [...] najbardziej utopijnym z projektów, ponieważ domaga się najbardziej radykalnej i prawdziwie rewolucyjnej transformacji społeczeństwa”⁷⁴. Podobnego zdania jest Anne K. Mellor w swoim tekście *On feminist utopia*⁷⁵, w którym argumentuje, że jako że społeczeństwo pozbawione gender nie ma historycznego precedensu, myśl feministyczna jako postulująca równość płci jest inherentnie utopijna. Myślenie utopijne w kontekście braku precedensu, jej zdaniem, „rodzi się z głębokiego niezadowolenia obecnym stanem rzeczy, niezadowolenia połączonego z równie głęboką nadzieją na możliwość zmiany na lepsze”⁷⁶. Ten potencjał generowania (co nie jest równoznaczne z programowaniem) rzeczywistej zmiany jest dla mnie szczególnie interesującym aspektem lesbijskiej utopii.

Elizabeth Grosz, jedna z najważniejszych teoretyczek feminizmu korporalnego, poświęciła utopii sporo uwagi. Choć jej propozycje reinterpretacji utopii dotyczą głównie związków teje z architekturą, można z powodzeniem stosować je także w innych dziedzinach. Grosz proponuje, by utopię rozumieć nie (lub nie przede wszystkim) w kategoriach przestrzennych, ale raczej jako formułę tymczasowości (*temporality*).

Autorka *Volatile Bodies* proponuje inne odczytanie wieloznaczności słowa utopia – „nie dobre miejsce nie jest żadnym miejscem, ale raczej żadne miejsce nie jest dobrym miejscem. Utopijne jest poza koncepcją przestrzeni czy miejsca, ponieważ utopijne, o ironio, nie może w ogóle być postrzegane jako topologiczne. Nie podporządkowuje się logice przestrzenności”⁷⁷. Mówiąc zatem o przestrzeni kobiecej, lesbijskiej jako o uto-

pijnej, to znaczy o miejscu nieheteronormatywnej autonomii, balansowała będą między tradycyjnym rozumieniem utopii jako miejsca-niemiejsca i propozycją Grosz, traktującą przestrzeń przedstawioną w *The L Word* jako (tym)czasową możliwość, jako to, co potencjalne. W tym sensie to, co projektuje *The L Word* (szczególnie w polskim kontekście), jest miejscem, ale takim, które może kiedyś zmaterializuje się w przyszłości. W tym sensie zarówno przestrzenne, tradycyjne rozumienie utopii, jak i to proponowane przez Grosz są w dużym stopniu komplementarne.



W ujęciu Grosz utopijne „nie jest tym, co może zostać zaplanowane [...] gdyż implikowałoby to, że jest już abstrakcyjną możliwością, która potrzebuje jedynie trybu lub realizacji. Myli wtedy możliwość z potencjalnością, strukturą „wykonywaną” (*performed*) ze strukturą dynamiczną i organicznie rozwijającą się”⁸. Możliwości generowania zmiany społecznej poprzez lesbijskie utopie i ich reprezentacje nie należy zatem mylić z misją dydaktyczną czy programowaniem zmian. Chodzi o nieprzewidywalną możliwość wchodzenia w interakcje, tworzenia interfejsów i sieci połączeń (Grosz nigdy nie ukrywała swojej inspiracji Deleuze’em). *The L Word* jako serial mający przede wszystkim dostarczać rozrywki i przyjemności estetycznej zdawał się nie mieć wielkich dydaktycznych ambicji.

Można także stwierdzić, że (przynajmniej w kontekście polskim, gdzie dostępny był on dla zainteresowanych, w internecie⁹) nie spełnił on funkcji „krzewienia tolerancji”, nawet gdyby takie pretensje sobie rościł. Można za to uznać, że wygenerował zupełnie nową jakość samoakceptacji dla sporej grupy kobiet niehetero. Choć przedstawiona w serialu niemal wyłącznie kobieca przestrzeń może być przestrzenią fantasmagoryczną, zdaje się ona generować w czasie rzeczywiste przestrzenie nieheteronormatywne. Serial, identyfikacja z jego bohaterkami czy nawet samo doświadczenie oglądania przestrzeni bez mężczyzn tworzy utopijne doświadczenie tego, co potencjalne, nieprzewidywalne, kreślone pożądaniem, doświadczenie tego, co może mieć miejsce – w ten sposób oddziałujące w czasie na to, co miejsce ma.

Oglądanie kobiet zajmujących sobą i swoimi relacjami całą przestrzeń, kobiet żyjących w odniesieniu do kobiet, nie zaś funkcjonujących w relacji do mężczyzn, niebędących ich Innymi, jest doświadczeniem wyzwalającym i potencjalnie wywrotowym. Paradoksalnie jednak, wywrotowość ta związana jest z procesualną, tymczasową naturą utopii jako tego, co nie może zostać poddane zaprogramowaniu, kontroli; Grosz pisze wręcz, że „utopijne jest fundamentalnie tym, co *nie ma przyszłości*”¹⁰. Nie jest to jednak pesymistyczna konstatacja – znaczy po prostu, że utopijne nie ma miejsca w imaginarium teraźniejszego, jego skutki są tyle namacalne, ile nieprzewidywalne i kruche. W tym sensie utopia jest też swoją własną dystopią – nie daje gwarancji, że można zbudować na niej stabilny projekt emancypacyjny choć może być dla niego inspiracją. Snując fantazję niemal wyłącznie kobiecej, nieheteronormatywnej przestrzeni, *The L Word* pozwala tym samym wyobrazić sobie możliwość jej zaistnienia w swoim czasie na rodzimym gruncie, co tym samym przyczynia się do tworzenia społeczności biorących taką możliwość pod uwagę; społeczności posługujących się pewnym kodem zaczerpniętym z serialu, a tym samym tworzących własne, tymczasowe nieheteronormatywne prze-

strzenie tu i teraz. Tymczasowość jako formuła utopiijna jest stawaniem się – i takie stawanie się tymczasowych, zmiennych i relacyjnych przestrzeni kobiet niehetero ma dzięki *The L Word* z pewnością miejsce.

Tym, co może budzić wątpliwości, jest pytanie, czy reprezentacja niemal wyłącznej kobiecej, nieheteronormatywnej przestrzeni nie jest projektem utopiijnym w sensie potocznym – skazanym na fiasko? Z jednej strony niepowodzenie to może wynikać z ryzyka przywłaszczenia – czy kino/telewizja lesbijska, tworzona głównie przez kobiety dla kobiet, może zostać wciąż skategoryzowana jako męska przyjemność wizualna, czy może być w ten sposób zawłaszczona? Czy reprezentacja lesbijskiej utopii może stać się swoistym *peep show* dla mężczyzn? Czy pokazywanie przestrzeni tworzonej i zajmowanej przez kobiety niehetero może zostać potraktowane instrumentalnie jako medium klasycznie zdefiniowanej męskiej skopofilii i voyeuryzmu? Anette Kuhn stwierdziła, że „można powiedzieć, że fundamentalny projekt feministycznej analizy filmu koncentruje się na czynieniu widocznym niewidocznego”¹¹. Jeśli jednak nie mamy już do czynienia z sekretnym kodowaniem lesbianizmu czy nieheteronormatywności¹² w ogóle, jak miało to miejsce w klasycznym kinie hollywoodzkim, kwestia pozycji nieheteronormy między biegunami widoczne–niewidoczne ulega przedefiniowaniu. *The L Word* zatem, który oferuje, a wręcz celebrytuje widoczność kobiet niehetero i osób transgenderowych, jest wejściem w rozrachunek z polityką niewidoczności i sugestii. Jest także niezgodą na heteroseksistowską pornografizację lesbianizmu poprzez swoje znaczące wyeliminowanie męskich postaci czy ich znaczenia dla definiowania siebie przez bohaterki jako nieheteroseksualnych (nawet kiedy są biseksualne, lub spiąją z mężczyznami, co nie jest bynajmniej równoznaczne). Bellour słusznie stwierdza, że męski podmiot może uznać kobiecą przyjemność, tylko jeśli może się w niej usytuować, jeśli ta go nie wyklucza lub może zostać przez niego przywłaszczona¹³. Stąd w „lesbijskim” porno heteroseksualni mężczyźni-widzowie oczekują mężczyzny jako trzeciego, by móc usytuować się i przejąć kontrolę nad kobiecym pożądaniem.

W lesbijskiej utopii, jaką jest dla mnie *The L Word*, heteroseksualny mężczyzna może napotkać trudność w zawłaszczeniu lesbijskiego – kiedy kobiety chcą spiąć z mężczyznami, traktują go jak dawcę nasienia (Bette i Tina) lub odzierają go ze złudzeń i nadziei na trójkąt, jak i wejście w ich środowisko z pozycji władzy (Tina). W innym przypadku problemem może być brak chęci identyfikacji męskiego widza z „męskim” kochankiem kobiety – na przykład z mężczyzną identyfikującym się jako lesbijka (kochanek/kochanka Alice), transgenderowym Evanem, drag queen (partner Kit w ostatnim sezonie) czy gejami (kochankowie Maxa); jeśli męski widz zechce identyfikować się z tymi męskimi postaciami, będzie musiał także poddać redefinicji rozumienie własnej męskości, co również może stanowić o nienormatywnej wartości serialu. W pierwszej serii serialu heteroseksualny mężczyzna (Tim) będący partnerem odkrywającej swoją seksualność Jenny znajduje się na straconej pozycji, nie mogąc kontrolować jej pożądania; staje w obliczu symbolicznej kastracji – jak więc może być figurą identyfikacji dla motywowanego heteroseksualną skopofilią mężczyzny? Z drugiej strony, serial poprzez swoje odwrócenie proporcji widzialności domaga się także analizy tego, co w nim niewidoczne, jak i tego, co zakodowane, której jednak w tym artykule już nie podejmę.

W tym miejscu należałoby odnieść się do przyjemności oglądania zdefiniowanych przez Mulvey w niemal kanonicznym już tekście *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, czyli voyeuryzmu, skopofilii i narcyzmu. Również w tym kontekście można dopatrywać



się w *The L Word* pęknięcia tradycyjnej relacji władzy wyrażonej spojrzeniem (*Gaze*). Mulvey pisała: „W swojej tradycyjnie ekshibicyjnej roli kobiety są jednocześnie oglądane i wystawiane, ze swoim wyglądem kodującym silne wizualne i erotyczne oddziaływanie tak, że mogą zostać określone jako konotujące bycie-ogładaną (*to-be-looked-at-ness*). Kobieta wystawiana jako obiekt seksualny jest lejtmotywem erotycznego spektaklu [...] skupia na sobie spojrzenie [...] i oznacza (*signifies*) męskie pożądanie”¹⁴. Jeżeli mężczyźni nie funkcjonują już w filmowej narracji *The L Word* jako figury heteroseksualnej identyfikacji, zaś grupą docelową serialu są nieheteroseksualne kobiety, to nie można nieproblematicznie wpisać go w logikę męskiego spojrzenia, ponieważ tymi, które oglądając czerpią przyjemność – zarówno przyjemność podglądania, jak i przyjemność narcystycznej identyfikacji, są kobiety.

Tradycyjnie kobieta definiowana była jako spowalniająca akcję, jako ekran dla projektowania męskich niepokojów, katalizator poczynań bohaterów, sama w sobie będąc nieistotną. Gdy jednak w serialowej lesbijskiej utopii nie ma zasadniczo stereotypowych mężczyzn, których niepokoje mogłaby skupiać, kobieta sama staje się pełnowymiarową postacią, nie zaś sfinksem czy hieroglifem. Może jednak właśnie ta pełnowymiarowość i samowystarczalność stać się może projekcją najbardziej dotkliwego seksistowskiego lęku? Niezależnie od odpowiedzi tworzenie tego typu obrazów narusza strukturę tradycyjnego systemu reprezentacji lub grozi jego naruszeniem, zaburza także jednoznaczność voyeurystycznego dystansu, na którym tradycyjnie film miał się opierać. Zdaniem Mary Ann Doane, „Gdy patrzy kobieta jest to pewien nadmiar (*overpresence*) obrazu – ona jest obrazem [...] pożądanie patrzącej może być określone jedynie w kategoriach swego rodzaju narcyzmu – kobiece spojrzenie domaga się stawania się”¹⁵.

Stwierdzenie, że męskie spojrzenie chcące przejąć kontrolę nad przyjemnością lesbijskiej utopii napotyka trudności, nie oznacza jednak, że takie przyswojenie nie może mieć miejsca. Podobnie jak teoria feministyczna i lesbijska dokonywały ponownego odczytania i przyswojenia „heteroseksualnego” kanonu, film lesbijski zawsze balansuje na granicy ryzyka zostania wchłoniętym przez dominujące struktury oraz ma potencjał wpływania na nie od wewnątrz. Zgodnie z obserwacją Clare Whatling, „[p]rzywłaszczenie jest cechą dyskursu i pożądania, które zostaje ulokowane poprzez dyskurs w aktach reprezentacji”¹⁶. Taki nacisk na kontekstualność i nieprzewidywalność wpisuje się w propozycję Grosz, by rozumieć utopię jako formułę tymczasowości. Nie ma przestrzeni czy reprezentacji wyłącznie heteronormatywnej czy wyłącznie nieheteronormatywnej, bo wszystkie przestrzenie reprezentacji podlegają produktywnemu zawłaszczeniu i mogą stawać się sobą nawzajem. Utopia jest tym, co może stać się w czasie, w danym momencie, jest procesem zmiany.

Pragnienie zmiany zaś, jakkolwiek nieprzewidywalnej w skutkach, jest często upatrywane w utopiach, szczególnie kobiecych. Annette Keinhorst w swoim eseju *Emancipatory projection: an introduction to women's critical utopias*¹⁷ określa kobiece utopie czy raczej utopie kobiet jako krytyczne. Autorka argumentuje: „Utopie krytyczne przedstawiają możliwe historyczne alternatywy dla terażniejszości. Innymi słowy, konkretna sytuacja historyczna fikcyjnie koegzystuje z szansą na zmianę bądź opór wobec rzeczywistości. Utopia krytyczna wychodzi poza tradycyjną utopię z jej oczywistą nieprecyzyznością w kategoriach czasu i przestrzeni. Przekracza koncepcję utopii wracającej świadomie do terażniejszości zamiast ustanawiać nowy społeczny ład”¹⁸. Szczególnie interesująca w analizie utopii przeprowadzonej przez Keinhorst jest jej obserwacja, że krytyczne utopie poszukują rozwiązań w sferze publicznej, politycznej, nie kładąc nacisku na indywidualium; skupiają się na relacjach w ramach grupy, co stanowi przeciwwagę dla izolacji kobiet w ramach obecnych, nuklearnych struktur rodzinnych. Te relacje widzi jako nie-

hierarchiczne i niescentralizowane, ważny jest w nich kolektyw – nawet za cenę ograniczenia indywidualnej swobody. Twierdzi, że społeczność przedstawiana w kobiecych utopiach dąży do zintegrowania wszystkich mniejszości czy opinii, które w przypadku niemożności ich wkomponowania w ogół zostają uznane za osobne. W tej kwestii serial *The L Word* spełnia wymogi utopii krytycznej – zdaje się być niezwykle inkluzywny – prezentuje osoby transgenderowe, czarne, latynoskie czy niepełnosprawne słuchowo, niemonogamiczne i tak dalej.

Co istotne w kontekście *The L Word*, Keinhorst twierdzi, że utopie krytyczne obfitują w reprezentacje relacji opartych nie tyle na więzach krwi, ile na bliskości i więzach społecznych. Struktury rodzinne nie są budowane na podstawach biologicznych/reprodukcyjnych, lecz wynikają ze wspólnoty interesów i związków emocjonalnych. Bliskie jest to rodzinie w rozumieniu Judith Butler¹⁹.

Do podobnych wniosków doszła Robin Silbergleid w tekście *Women, Utopia, and Narrative: Toward a Postmodern Feminist Citizenship*²⁰. Silbergleid skonstruowała wręcz, że „[u]topijne teksty dekonstruują logikę naturalnych praw i zastępują tradycyjne rządy i państwa narodowe strukturami społecznymi opartymi na wspólnocie [...]”²¹. W przypadku *The L Word* trudno może mówić o zastąpieniu państwa narodowego (jak może to mieć miejsce w literaturze fantastycznej), jednak obraz rodziny przedstawiony w serialu zdecydowanie odbiega od definicji tradycyjnej, nuklearnej rodziny opartej na pokrewieństwie. Widzimy raczej rodziny czy wręcz rodzinę-społeczność zbudowaną na wyborze, bliskości i wspólnocie interesów, w której bliscy opiekują się sobą nawzajem. Być może tu właśnie prześwituje to „niewidoczne”, odrzucenie czy brak pełnej akceptacji ze strony rodzin biologicznych stoi za generowaniem więzów nieopartych na pokrewieństwie, rodzina z wyboru może okazać się jedynym możliwym wyborem.

The L Word jest nie tylko rewizją konstruktów rodziny, pokazuje także alternatywne rodzaje macierzyństwa, tacierzyństwa czy opiekuńczości. W serialu pokazany jest między innymi transgenderowy mężczyzna w ciąży (Max), czy też mężczyzna opiekujący się zawodowo dziećmi (Angus „manny”=man+nanny), co przeciwstawia się tradycyjnym, esencjalistycznym konstruktom męskości. „Podważając logikę naturalnych praw i oferując nowe alternatywy pokrewieństwa i społeczności, utopie te przyjmują alternatywny *episteme* do postrzegania świata i zapewniają wytyczne dla zmiany społecznej”²². O ile nie sędzę, aby *The L Word* zapewniał wytyczne dla zmiany społecznej lub by takie zmiany chciał lub mógł zaprogramować, o tyle dostarcza on pewnych narzędzi poznawczych



do wyobrażenia sobie świata strukturyzowanego nieheteronormatywnym pożądaniami, w którym kobiety są niemal zupełnie niezależne.

Pamiętając o propozycji Grosz, by rozumieć utopię w kategoriach czasowych, przytoczę fragment Keinhorst, która zbliża się w swojej diagnozie właśnie do takiego rozumienia; pisze ona o potrzebie „utopijnej wyobraźni, która wykształca się z krytyki zastanej rzeczywistości społecznej, wizji przyszłego sposobu życia [...] który obecnie nosi w sobie zaczątek potencjalnej rzeczywistości historycznej”²³. O wartości takich reprezentacji decyduje ich potencjalne, czasowe oddziaływanie; „ten wyobrażony alternatywny styl życia jest także punktem, w którym odsłania się [...] utopijny potencjał: konfrontacja z nieznanym światem wywołuje alienację od nierówności, która do tej pory była znana i społecznie dopuszczalna”²⁴. Oglądanie takich reprezentacji może stać się doświadczeniem równoczesnego wglądu we własną rzeczywistość i doprowadzić do zmiany sposobu bycia i funkcjonowania w świecie. Dzięki temu utopijne przynajmniej przez chwilę stają się naszym rzeczywistym, co tym samym aktualizuje je w formule tymczasowości, jak i w jego potencjalności nieprzewidzianej zmiany.

Jeszcze inny autor, Greg Johnson²⁵, nawiązuje do związków feminizmu z utopią i utopijnością, lecz nie w sensie potocznym – jako tym, co eskapistyczne i naiwne – lecz jako otwarciem na nieznanne i nieprzewidziane. Johnson, pisząc o utopii, czerpie głównie z myśli Seyli Benhabib, Drucilli Cornell i Toril Moi, których zdaniem feminizm musi myśleć w kategoriach utopii. W tym kontekście Johnson odrzuca także popularne rozumienie utopii także jako tego, co uniformizuje i znosi różnice. Teoretyk cytuje w swoim artykule Cornell, która twierdzi, że myślenie naznaczone utopijnością „domaga się ciągłego odkrywania na nowo tego, co możliwe, a jednocześnie niereprezentowalne”²⁶ oraz że utopia, będąc sferą wyobrażeniowego, pozwala „wyobrazić sobie nowe sposoby bycia «upłciwionymi» (*sexed*), które byłyby mniej obciążające zarówno dla kobiet, jak i mężczyzn”²⁷.

Jednocześnie wynik tych wyobrażeń, ich potencjalny efekt transformacyjny jest *niezaplanowalny*, nieprzewidywalny. Tutaj myśl Cornell także spotyka się z propozycją Elizabeth Grosz. Utopia rozumiana jako (tym)czasowość jest swego rodzaju potencjalnością zdolną wpływać na teraźniejszość. Nieheteronormatywne przestrzenie obecne w *The L Word*, które mogą stanowić wizję potencjalnej, dla wielu upragnionej, przyszłości, być może potrafią generować rzeczywistą zmianę mentalności kobiet, a tym samym powodować *stawanie* się przyszłości.

W *The L Word* występują także elementy dystopijne. Należy pamiętać, że każda utopia samopodważa się²⁸, dokonuje autodekonstrukcji; będąc wizją idealizowaną lub idealną, nie ma przyszłości, nie zakłada jej, ponieważ nie projektuje problemów mogących wystąpić w czasie. W tym sensie nie tylko nie ma przyszłości, ale jest poza czasem, będąc jednocześnie jego formułą. W momencie kiedy utopia zaczyna zajmować się problemami wynikającymi z jej własnej struktury, staje się dystopią. Najwyraźniej widać to w finale serialu. Ta typowa według krytyczek bliskość i wspólnota staje się nieznośna, zostaje przez bohaterki doprowadzona do ekstremum, w którym nie można już mówić o niezależności jednostki. Rodzina z wyboru zostaje określona przez jedną z bohaterek (Bette) jako „małe, kazirodce gniazdo pieprzonej lesbijskiej współzależności”²⁹. Wzajemne zaufanie i bliskość okazują się być nie tylko kruche, ale też niepozostawiające miejsca na oddech. Z drugiej strony zaś pomimo surowej diagnozy



Bette, bohaterki wydają się obstawać dalej przy wspólnocie i tworzonej przez siebie rodzinie, nawet jeśli jest to wyłącznie gest asekuracji.

The L Word wychodzi daleko poza wyidealizowane wizje kobiecego siostrzeństwa i egalitaryzmu, istnieją w nim mocno eksponowane elementy rywalizacji między kobietami, walki o dominację i władzę, również władzę grupy nad potencjalnie niebezpieczną jednostką. Jednostka mająca problem z przystosowaniem się (Schecter) zostaje wyeliminowana. Keinhorst trzeźwo stwierdza, że w kobiecej utopii „[o]drzucenie społeczności jest widziane jako głęboko problematyczne, jeśli nie występné”³⁰. Podobnie w świecie *L Wor(l)d*, wyjątkowość ceniona jest, jeśli nie zagraża stabilności społecznej lub gdy może jej służyć. *The L Word* zatem obnaża mroczną stronę konwencjonalnie rozumianej utopii: stagnację, idealną naturę wykluczającą zmianę. Jednostki wywrotowe są eliminowane lub włączane we wspólnotę interesów. Opiekuńczy mężczyźni okazują się stereotypowymi samcami oszukującymi swoje partnerki; lesbijka, która twierdzi, że nie nienawidzi mężczyzn, ma problem z faktem, że jeden z nich korzysta z jej nowiutkiej łazienki; transgenderowy Max, będąc w ciąży i jednocześnie utrzymując męski wizerunek, spotyka się z ostracyzmem zarówno wśród lesbijek, jak i gejów, a jego partner porzuca go krótko przed porodem. Niezależność reprodukcyjna również jest jedynie fantazją – pozyskiwanie dawcy lub prawa do adopcji dziecka okazują się dosyć karkołomnymi wyczynami.

The L Word jako utopia nie jest bynajmniej, mimo swojej estetycznej oprawy, cukierkową wizją niemal wyłącznie kobiecego świata. Być może wynika to z deklarowanego przez Chaiken realizmu³¹ produkcji, a może również z charakteru utopii – będącej figurą samokrytyki i procesualności raczej niż skończonego dzieła. Balansowanie na granicy nie przekreśla jednak wartości lesbijskiej utopii jako tej, która jest zdolna tworzyć nowe, która pozwala wyobrażać *inne niż to, co jest*, nawet jeśli nowe okazuje się nie takie, jakie byśmy chcieli. Mellor dosyć optymistycznie stwierdza, że feministyczne myślenie utopijne dostarcza „alternatywnych modeli seksualnie egalitarnych społeczeństw i w ten sposób definiuje źródła i kierunki dla współczesnych feministycznych pragnień”³². Zauważmy, że mowa tu o pragnieniach, nie zaś o misji i planowaniu, a szczególne znaczenie ma możliwość wyzwalania kreatywnego potencjału. Mellor stwierdza także, że utopie pokazują i uczą, jak żyć w egalitarnym społeczeństwie. Serial *The L Word* jako utopia/dystopia pozwala nie tylko pragnąć tego egalitaryzmu, ale także przestrzega przed braniem go zbyt poważnie lub, odwrotnie, zbyt umownie, oraz uczy tego, że (jak podkreśla Grosz) zasadniczą właściwością i wartością utopii jest jej nieprzewidywalność.

Przypisy

¹ Chodzi o postać Jennifer Schecter, nieco zagubionej początkującej pisarki, która przybywa do Los Angeles, by rozpocząć tam nowe życie ze swoim chłopakiem Timem.

² Jest to m.in. obserwacja Luce Irigaray w książce *An Ethics of Sexual Difference*.

³ Zob. *Power Lesbians*, reż. Vivianne Howard, 2005.

⁴ Cyt. za: F. Tolan, *Feminist Utopia and Questions of Liberty: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as Critique of Second Wave Feminism*, „Women: a cultural review” Vol. 16, No. 1, s. 18–32, 25. Wszystkie fragmenty przytaczane w artykule zostały przełożone przez autorkę.

⁵ A.K. Mellor, *On Feminist utopias*, „Women's Studies” 1982, Vol. 9, s. 241–262, s. 241.

⁶ Ibidem.

⁷ E. Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, Massachusetts Institute of Technology 2001, s. 135. Por. też: przedruk art. E. Grosz w aktualnym numerze.

⁸ Ibidem, s. 136.

⁹ Niedawno serial w Polsce emitowany był także na kanale Foxlife.

- ¹⁰ Ibidem, s. 139.
- ¹¹ A. Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, London–New York 1994, s. 71.
- ¹² Zagadnienie to podjęte zostało między innymi przez Richarda Dyera, Patricję White czy Vita Russa.
- ¹³ Cyt. za: A. Kuhn, *Women's Pictures...*, op. cit., s. 102.
- ¹⁴ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, [w:] *The Feminism and Visual Culture Reader*, red. A. Jones, New York–London 2003, s. 44–53, 49.
- ¹⁵ M.A. Doane, *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*, [w:] *The Feminism and Visual Culture Reader*, dz. cyt., s. 60–72, 63.
- ¹⁶ C. Whatling, *Screen dreams: fantasising lesbians in film*, Manchester University Press 1997, s. 3.
- ¹⁷ A. Keinhorst, *Emancipatory Projection; and introduction to women's critical utopias*, „Women's Studies” 1987, Vol. 14, s. 91–99.
- ¹⁸ Ibidem, s. 91.
- ¹⁹ Zob. J. Butler, *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death* oraz *Undoing Gender*. O tym aspekcie pisała także Joanna Mizelińska w książce *Płeć, ciało, seksualność od feminizmu do teorii queer*.
- ²⁰ R. Silbergleid, *Women, Utopia, and Narrative: Toward a Postmodern Feminist Citizenship*, „Hypatia” Fall 1997, Vol. 12, No. 4, s. 156–177.
- ²¹ Ibidem, s. 156.
- ²² Ibidem, s. 174.
- ²³ Keinhorst, *Emancipatory Projection...*, op. cit., s. 98.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ G. Johnson, *The Situated Self And Utopian Thinking*, „Hypatia” Summer 2002, Vol. 17, No. 3, s. 20–44.
- ²⁶ Cyt. za: ibidem, s. 24.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Diagnoza zob. E. Grosz, *Architecture...*, op. cit., s. 140.
- ²⁹ *The L Word*, season 6 finale.
- ³⁰ A. Keinhorst, *Emancipatory Project...*, op. cit., s. 94.
- ³¹ Zob. przypis nr 3.
- ³² A.K. Mellor, *On Feminist utopias...*, op. cit., s. 243.

Summary

This article explores the idea and representation of lesbian or non-heteronormative utopia at work in *The L Word* TV series. Drawing from such theorists as Grosz, Keinhorst, Johnson or Mellor the article attempts to capture selected utopian qualities of the series as well as to present various redefinitions of the utopian as such, for these redefinitions prove to be pregnant with consequences for the applicability of the concept of utopia in lesbian longing and striving for visibility and emancipation. As lesbian utopia has long been the subject of interest to lesbians themselves and an eroticized theme for heterosexist fantasy it comes as no surprise that the topic has returned in an immensely successful TV production, though the utopian quality in it might be described rather as hinted rather than stated explicitly. What this article insists on in particular is Elizabeth Grosz's proposition to see the utopian as a mode of temporality and uncontrollable generativity as well as her observation that utopia is always a figure of self-undermining, thus always bordering on the dystopian. In this way my analysis is wary of treating the lesbian utopia as unequivocally emancipatory and didactic, yet seeing it nevertheless as very productive and refreshing both in respect to traditional invisibility of lesbianism or its marginality as well as to the cultural taboo that women should not occupy too much space, not to mention all the space. The text also interrogates the dystopian elements of the series, but from a point of view which sets them as not contradictory to its utopianism.

Karolina Sikorska

Urzekające wizje ograniczonej utopii kilku spełnionych pragnień, czyli o „wampirycznym” serialu telewizyjnym

[...] dopiero to, co wyobrażone, jest prawdziwe¹.

Współczesne seriale telewizyjne, których bohaterami są istoty posiadające niepełnie ludzką naturę, choć korespondują z ukształtowanymi już przez historię kina i telewizji gatunkami, nie posiadają jednak wykrystalizowanych i ustabilizowanych konwencji odbioru. Widz może poszukiwać w nich odniesień do kina grozy, horroru, odnajduje w nich trawestacje filmów gore. Z drugiej strony, ich forma i struktura narracyjna przywołują skojarzenia z klasyczną operą mydlaną, gdzie mamy otwartą narrację, a wątki realistyczne przeplatają się z melodramatycznymi i z tym, co można określić jako *light entertainment*². Wydaje się, że filmowy horror i telewizyjna opera mydlana to dwa zupełnie odmienne gatunki, nie tylko wykorzystujące inne media, ale też skierowane do innej publiczności i oferujące – oprócz różnej tematyki – także inne rodzaje emocji. Twórcy współczesnych seriali telewizyjnych³ potrafią jednak wyposażyć fabułę w te, wydawałoby się – sprzeczne założenia, i skonstruować przekaz, który choć oparty na sposobach reprezentacji pochodzących z różnych estetyk, łączy przeciwstawne światy i wytwarza spójny obraz rzeczywistości. System sygnifikacji, podobnie jak w postmodernistycznym filmie, zakłada bowiem pewne kompetencje widza, które pozwolą mu odczytać telewizyjny tekst; na znajomości tych kompetencji i na postulowanej wiedzy widza bazują również jego twórcy. Ponadto odbiorcy współczesnych seriali telewizyjnych przestali być jedynie widzami, migracja tych przekazów do internetu umożliwiła także oddziaływanie na tekst i kreowanie alternatywnych czy uzupełniających historii przez użytkowników, którzy nie muszą już oglądać serialu w wyznaczonych przez jego producentów i nadawców porach i w oferowanej przez tradycyjną telewizję częstotliwości.

W powieści Wiesława Myśliwskiego bohater w rozmowie ze swoim gościem wypowiada słowa, które umieściłam na początku tego tekstu jako swoiste motto. W kontekście współczesnych seriali telewizyjnych naturę tego, co wyobrażone, oddają miejsca w internecie, w których użytkownicy-odbiorcy przetwarzają oficjalne przekazy telewizyjne poprzez ich omówienie, interpretację, dyskusję, wspólne zrozumienie. Na

tematycznych forach internetowych poświęconych serialom telewizyjne teksty uwiarygodniają się dzięki trawestacjom, jakim poddają je odbiorcy i fani. Seriale stają się bardziej „prawdziwe”, ponieważ oddziałują na wyobraźnię odbiorców, a ci nie tylko wypowiadają się na ich temat, lecz także odnoszą je do innych sfer swojego życia, poprzez wyobraźnię i ekspresję jej treści przeformułują własne i cudze przekonania, definiują i klasyfikują wartości. Uzgadniając, dopowiadając czy zakłócając interpretacje danego tekstu telewizyjnego, odbiorcy poruszają się w sferze artykułowanej wyobraźni, która „ma znaczenie projekcyjne, jest preludium do pewnego rodzaju ekspresji o charakterze bądź estetycznym, bądź jakimś innym. [...] [I co szczególnie istotne – K.S.] wyobraźnia, zwłaszcza zbiorowa, może stać się motorem działania⁵⁴. Jak zauważa Arjun Appadurai, to media, które dziś mają globalny wymiar, które umożliwiają przepływ komunikatów i rozmaitych tekstów z różnych części świata, dzięki którym mamy dostęp do treści nadawanych w innych miejscach i czasie, zmieniają życie społeczne, które ulega „imaginacyjnej deformacji”: „Częścią tego, co staje się możliwe dzięki mass mediom, stwarzającym warunki do zbiorowej lektury, krytyki i rozrywki, jest grupa, która zaczyna wyobrażać sobie i odczuwać pewien zakres wspólnoty, określona przeze mnie gdzieś indziej jako «wspólnota afektu»⁵⁵. Owa Appadurai’owska wspólnota opiera się właśnie na zbiorowej wyobraźni, wytworzonej na bazie pewnych podzielanych przekonań (warunkiem występującym, ale niekoniecznym może być przynależność narodowa, etniczna, pokoleniowa – jednak te Appadurai traktuje również jako pewne myślowe konstrukty). Zawiera się w niej jednak także wiele kwestii spornych, nie jest zatem nigdy zupełnie jednorodna ideologicznie.

Wyobraźnia, którą pobudzają współczesne seriale telewizyjne, a której ekspresję możemy znaleźć na forach internetowych czy w szerszym dyskursie społecznym (portale, strony internetowe, czasopisma poświęcone serialom, blogi i tak dalej), wytwarza i równocześnie jest wytwarzana przez określone obrazy medialne. Konwergencja mediów ułatwia odnajdywanie tych przekazów, ale sprawia też, że są one bardzo zróżnicowane, w polifonicznych przekazach zapośredniczonych medialnie odnajdujemy bowiem wiele sprzecznych, niespójnych treści pochodzących nie tylko od różnych osób, ale też od odmiennie nastawionych na oficjalny przekaz instytucji, środowisk, wspólnot. Dlatego chcąc pokazać serial telewizyjny jako próbę skonstruowania określonej utopii, bazuję głównie na treściach umieszczonych na wybranym forum internetowym – *Truly Bitten* i własnych spostrzeżeniach dotyczących tego serialu. W ten sposób postaram się pokazać, jaki obraz społeczeństwa wyłania się z telewizyjnej produkcji, jaką jest *Czysta krew*, oraz jaki jest status tego świata w dobie postmodernistycznych wątpliwości epistemologicznych.

Czysta krew to amerykański serial telewizyjny produkowany przez stację HBO (od 2008 roku). Opowiada o losach młodej kelnerki Sookie mieszkającej w prowincjonalnym miasteczku Bon Temps w Stanach Zjednoczonych. Akcja serialu rozpoczyna się w momencie, kiedy wynaleziono sztuczną krew, która jest „jadalnym” substytutem prawdziwej ludzkiej krwi. Dzięki temu wynalazkowi ujawniają się wampiry, które mogą teraz zwyczajnie funkcjonować bez krzywdzenia ludzi. W Bon Temps również pojawia się wampir – Bill, z życiorysem sięgającym wojny secesyjnej. Sookie, która jest telepatką i słyszy myśli innych ludzi, poznaje Billa. Jego myśli jednak słyszeć nie może, dlatego coraz bardziej odpowiada jej jego towarzystwo, a z czasem ich relacja się zacieśnia. Na scenie pojawiają się także inne wampiry i zmiennokształtni (*shapeshifters*) – osoby, które oprócz formy ludzkiej przybierają także kształt dowolnych zwierząt. W drugim sezonie w Bon Temps zjawia się menada Maryann, która potrafi także przybrać postać zwierzęcia, a ponadto posiada magiczne umiejętności. W jej żyłach płynie trująca krew,



której skosztowanie może niszczyć wampiry. Twórcy serialu wyposażyli menadę w te niekonwencjonalne przymioty, by rozbudzić ciekawość widzów, by proces jej poznawania (i odkrywania jej nowych umiejętności, których nie odnajdujemy u innych postaci), zaznajamiania się z nią był śledzony na bieżąco. W trzecim sezonie do szeregu tajemniczych i osobliwych postaci dołączają wilkołaki, czarownicy i wróżki.

W tym zróżnicowanym świecie, który osadzony jest w realiach prowincjonalnego amerykańskiego Południa, stale pojawia się kwestia tożsamości, próby określenia, jaki status gatunkowy posiadają postaci. Problematyczne są próby zdefiniowania, kto jest kim w tym środowisku społecznym i co to może oznaczać dla pozostałych. Widz stara się również poznać ukryte zamiary, jakie posiadają wikłające ludzi w swoje kłopoty wampiry.



Idea, że rozmaite dziwne postaci, straszliwe monstra, osobliwe, wieloznaczne ludzkopodobne stwory egzystują w świecie zamieszkiwanym przez ludzi, wydaje się być jedną z ciekawszych, które pojawiły się w historii sztuk audiowizualnych, w tym także produkcji popularnych. Jak zauważa James Donald, takie opowieści były często odpowiedzią na lęki i obawy wywoływane przez polityczny dyskurs określonych czasów i określoną politykę – w Wielkiej Brytanii monstra zaludniły obrazy filmowe w dobie thatcheryzmu, w Stanach Zjednoczonych – za rządów Reagana. Filmowe wyobrażenia postaci ambiwalentnych – wampirów, potworów, wilkołaków – nadawały kształt złości, rozgniewaniu, społecznemu niezadowoleniu, demoniczne postaci imitowały wroga i wcielały popularne lęki⁶.

Jak natomiast konstruowane są postaci występujące w produkcji rozpoczynającej się w roku 2008⁷? Czy nadal możemy mówić, że odzwierciedlają one czy też sublimują lęki współczesnego człowieka? Zanim odpowiem na to pytanie, przedstawię koncepcję ograniczonej utopii Jeffreya C. Alexandra, by ukazać postulaty społeczne, które mogą wyznaczać granice wyobraźni współczesnego odbiorcy serialu.

Alexander konstruuje pojęcie utopii poprzez zestawienie jej z utopiami nowoczesności, które uważa za programy totalizujące. Utopie nowoczesności zakładały bowiem totalizm, który ma kilka konsekwencji: „Po pierwsze, zakłada fundacjonalizm. Utopijne

«jak być powinno» nie jest postrzegane jako immanentny element praktyki społecznej, ale jako coś pożądanego, pochodzącego spoza tej sfery – z poziomu absolutnego, niepodważalnego i obiektywnego rozumu. Źródło krytyki rzeczywistości jest lokowane poza zasięgiem działania jednostek i instytucji, a nowe reguły muszą im być narzucane. Po drugie, totalizm akceptuje przekonanie, że stary porządek trzeba zaatakować u samych podstaw, wyrwać z korzeniami. Logiczną konsekwencją dwóch poprzednich cech jest trzecia cecha totalizmu: przeświadczenie, że fundamentalne zasady – zarówno te stare i zdeprawowane, jak i zastępujące je nowe utopijne – przenikają i penetrują cały system społeczny, podporządkowując sobie reguły i zasady funkcjonowania każdej instytucji. [...] Tylko całkowita wymiana skażonego fundamentu może sprawić, że utopijna alternacja stanie się doświadczeniem wszystkich jednostek i instytucji tworzących społeczeństwo przyszłości⁸. Natomiast „utopia ograniczona” prowadzić ma do zmian poprzez inspirowanie nisz, jest użyteczna, kiedy zostanie zastosowana do projektowania zmian w „szczelinach” danego porządku społecznego. Należy ją rozumieć jako „normatywny model alternatywnego porządku społecznego, określający zarówno teorię, jak i praktykę społeczną. Regulatorem utopijnego myślenia jest więc wyidealizowany obraz doskonale działającego świata myśli, cnót i czynów. Samo istnienie takich utopijnych punktów odniesienia dostarcza standardów do normatywnego «jak być powinno», które jest absolutnie nieredukowalne do empirycznego «jak jest»⁹. Ograniczona utopia nie pretenduje zatem do totalnej realizacji w życiu codziennym, wyznacza jedynie punkty orientacyjne, staje się odniesieniem, inspiracją do podejmowanych działań. Zakłada też pluralizm i zróżnicowanie, nie jest wszechogarniająca, ale ograniczona właśnie do określonych sfer działania. „W pluralistycznym społeczeństwie utopie konkurują ze sobą, co jest dlatego korzystne, że współzawodnictwo zmusza je do samoograniczenia się, a tym samym uniemożliwia ich totalność i totalitaryzm¹⁰”.

Tak rozumiana utopia pozostawia wiele miejsca dla różnorodności i występowania sprzecznych, aczkolwiek współistniejących postaw. W serialu *Czysta krew* rozmaicie definiowane wartości i przekonania bohaterów, które opierają się na zupełnie odmiennych interesach, wywołują konflikty. Jednak przyświecające serialowi fabularne założenie o współwystępowaniu w jednym świecie tak zróżnicowanych postaci o tak odmiennych filozofiach życiowych skłania do analizy tego serialu w kontekście utopii ograniczonej czy konkurujących ze sobą utopii ograniczonych, a te wydają się odpowiadać postulatowi wielokulturowości.

Odbiorcy serialu, aby zrozumieć konflikty zapewniające fabułę i posuwające do przodu akcję, konstruują w odniesieniu do celów przyświecających grupom bohaterów (ograniczonych utopii, które projektują pewne wizje społeczności oparte na różnych zasadach) kategorie mniejszości, sytuują bohaterów w wyznaczonych przez określone wartości opozycjach (dobro wspólne – dobro jednostki, „solidarność gatunkowa” – akceptacja gatunkowej różnorodności). Mniejszość jest konstytuowana społecznie i zawsze w opozycji do innej grupy, która uważa się za większość. Jak zauważa przywoływany już indyjski badacz Arjun Appadurai: „mniejszości są punktem zapalnym wielu niepewności, które pośredniczą między życiem codziennym a jego szybko zmieniającym się globalnych tłem. Przez swój mieszany status wytwarzają one niepewność dotyczącą narodowego ja i narodowego obywatelstwa. Ich prawnie dwuznaczny status jest źródłem nacisków na porządek ustrojowy i prawny. Ich ruchy zagrażają ochronie granic¹¹”. Status postaci w *Czystej krwi* o proveniencji niezupełnie ludzkiej sytuuje je w obszarze przeznaczonym dla mniejszości, które walczą o swoje prawa (w serialu na przykład szeroko dyskutowane jest prawo do mieszanych małżeństw – między ludźmi i wampirami) i które, w zamian

za obietnicę równego prawnego traktowania, zostały zobligowane do udowodnienia, że wyznają ludzkie wartości, a co szczególnie ważne, że szanują ludzkie życie. W tym kontekście utopia totalna okazuje się niemożliwa, partykularne interesy jednostek i pewnych wspólnot wyznaczają bowiem granice ich dążeń. Świat uniwersalny, zasadzający się na takim samym traktowaniu różnych istot, jest nieprawdopodobny, uniwersalne wartości nie łączą nawet osób wywodzących się z tych samych wspólnot. Dlatego serial wydaje się spełnieniem wizji utopii ograniczonych, które motywują działania poszczególnych postaci i rywalizują ze sobą. Tak przedstawiony świat bohaterów *Czystej krwi* odznacza się kulturowym zróżnicowaniem, przekształcającym wyobraźnię widzów i czyniącym te często przeciwstawne obrazy równoprawnymi, współwystępującymi wizjami spełnionych pragnień, które stają się wyznacznikami opartych na ograniczonych utopiach porządków społecznych.

Serial angażuje odbiorców emocjonalnie, dzięki stale rosnącemu i opadającemu napięciu, wzbudza zainteresowanie, skłania do formułowania wyjaśnień wypełniających narracyjne luki. Ukazywane w nim relacje między postaciami, pokazywanie uczuć bohaterów, a przede wszystkim nacisk, jaki kładzie się na przedstawienie tych układów jako znaczących – poprzez muzykę, rozmaite zabiegi montażowe, takie jak zbliżenia czy dynamiczne zestawienia ujęć z przeciwuściami – skłania odbiorców do wartościowania ich własnych, osobistych doświadczeń i emocji w takim stopniu, że zaczynają oni wyobrażać sobie i konstruować własną wiedzę o świecie w oparciu o kategorie czy pojęcia pojawiające się w świecie przedstawionym *Czystej krwi*¹². Kulturowe zróżnicowanie – występowanie postaci rozmaitej proveniencji gatunkowej, które kierują się różnymi normami i posiadają zróżnicowane światopoglądy, umożliwiają tym widzom, którzy nie próbują interpretować serialu jednoznacznie i dostrzegają w nim ironię, jednoczesne spełnienie wielu fantazji – romantycznej miłości (wątek Sookie i Billa), krwawej zemsty (śmierć menady), fantazji o miłosnym trójkącie (Sookie, Bill, Eric), fantazji o możliwości zmiany cielesnej postaci (zmiennokształtni), czytaniu w myślach innych (wróżki), umiejętności wpływania na zachowanie innych ludzi (wampir), o bezkarnym, bez ponoszenia odpowiedzialności rozlewie krwi. I choć pragnienia te często są sprzeczne czy też się wzajemnie wykluczają, ich wizualne realizacje (które mogą być odczytywane jako wyraz partykularnych interesów, potrzeb) pozwalają stworzyć zróżnicowaną etycznie i estetycznie opowieść o życiu określonej społeczności.



Ponadto na wspomnianym już forum internetowym fani i odbiorcy serialu rozpracowują jego rozmaite wątki. W ten sposób dochodzi do ponownych interpretacji serialu oraz do wykształcenia się tymczasowych sensów (tymczasowych, ponieważ każdy kolejny post może zburzyć konstruowaną wcześniej przez inne interpretację danego odcinka, motywu i tak dalej, poprzez zaakcentowanie innych znaczeń, odnalezienie innych szczegółów w treści, nawiązanie do odmiennych od wcześniejszych propozycji rozumienia tekstu). Warto przytoczyć w tym kontekście forumowe rozmowy o czołówce serialu, która pełna jest wyjątkowo ciekawych metafor:

[...] można powiedzieć, że tą wykluwającą larwą są ludzie, etc. i wtedy wychodzi na to, że ludzie są pasożytami natury, wszystko obwiniają, tworzą nieistniejące problemy (p.. tolerancja), wojują, po co? Żeby ulec rozkładowi, i to szybkiemu, bo i świat pędzi, wszystko się zmienia jak w kalejdoskopie. I w tym momencie Bill ma rację, twierdząc, że ludzie są gorsi od wampirów, bo wampiry zabijają, żeby się pożywić, a ludzie? Ludzie robią to dla swojego widzimisię, zajęcia sobie czasu w swoim krótkim życiu tak, aby nie było nudno.

Bo czymże jest wojna dla ponad 1000-letniego wampira? Jakiś ułamek sekundy, a tysiące istnień przepada. Dlatego Erica nic nie jest w stanie zadziwić, a Bill, który przeżył jedną z najgorszych wojen w Ameryce, gdzie brat walczył przeciw bratu, twierdzi, że ludzie są gorsi od wampirów¹³.

Każdy kraj ma swój stereotyp
USA ma wolność i American dream.
a my jesteśmy Wallenrodem narodów.

Każdy stereotyp był ukształtowany przez historię i nie da się go uniknąć. Kurcze, powinnam w rzeczywistości być wampirem i przyglądać się tej szopce, która się obecnie dzieje, dla wampira byłby to jakiś nudny tasiemiec, ale aż tak by go nie ruszała niesprawiedliwość, bo jest poza¹⁴.

[...] macie rację, fascynacja wampirami bierze się z tego, że są synonimami osobników cynicznych, z dystansem...

a cynizm i dystans – dla wielu mało pozytywne cechy – cóż, pomagają w życiu codziennym¹⁵.

W sumie to intro miało na mnie silny wpływ, żeby zacząć oglądać już na stałe. Świetna piosenka, współgra z obrazkami, a jak widzę napis „God hates Fangs” to nie mogę się nie uśmiechnąć – po prostu boskie¹⁶.

Jest w niej wszystko – przemoc, miłość, seks, religijne opętanie i uniesienie, izolacja czarnych od białych, Ku Klux Klan. Mało obrazów pokazujących wampiry lub nawiązujących, co zaskakuje. Intro to po prostu południowe stany USA w pigułce. Muzyka dopełnia i podkreśla, dwuznaczność lub nawet wieloznaczność słów... Ehh, achh i ochh...¹⁷.

Obleśny? A mi się tak podoba. Taki dzieciak truskawkowy.

PS Ball będzie zmieniał intro czy tylko pilot do pierwszego odcinka 4 serii? Ktoś coś wie?¹⁸

Użytkownicy forum skupiają się początkowo w swoich wypowiedziach na analizie przedstawień, które pojawiają się w czołówce. Interpretują rozkładające się zwierzęta, religijne rytuały, wizerunki ukazanych w niej postaci. W pierwszych komentarzach dotyczących tego wątku na forum skupiają się na zrozumieniu postaci wampira, który staje się tutaj figurą uosabiającą niemal boski dystans wobec miałkich spraw ludzkiego świata. Później ich wypowiedzi ogniskują się wokół stereotypów i wizualnego ukazania „esencji” amerykańskiego społeczeństwa, a w dalszej części obfitują w ekspresyjne i fatyczne komunikaty oddające zachwyty (miejscami też niechęć) nad precyzyjnie zmontowaną, bogatą w treści czołówką. Śledząc ten wątek, zdajemy sobie sprawę, że ukierunkowane na początku na analizę motywów i ogólne refleksje wypowiedzi, stają się coraz bardziej rozproszone – osoby po kolei zabierające głos skupiają się na różnych aspektach komunikatu (muzyka, treść, sposób montażu, odniesienia filmowe, wrażenia estetyczne i tak dalej), niekoniecznie odwołując się do tego, co zostało powiedziane wcześniej. W ten sposób zarysowuje się kilka interpretacyjnych wątków i wydaje się, że powstaje tymczasowa wspólnota wyobrażeń, a składające się na nią głosy oddają bogactwo przekonań i wartości bliskich użytkownikom. Z tego tymczasowego domknięcia (ostatnia wypowiedź jest z dnia 15.08.2010) interpretacyjnego wyłania się – co nas tutaj szczególnie interesuje – pewien obraz amerykańskiego społeczeństwa, a właściwie, Południa Stanów Zjednoczonych, gdzie historia, tradycja i nowoczesność wpływają na powstawanie specyficznej hybrydy społeczeństwa, w której idee wielokulturowości splatają się z naznaczeniem wojną, zabobonami, rasowymi prześladowaniami; w której produkowane są wieloznaczne przedstawienia i artykułowane kategoryczne sądy o wartościach i normach, mających wyznaczać ramy założonej wspólnoty, jaką jest/ma być miasteczko Bon Temps.

Postulat wielokulturowości, który jest zgodą na różnicę, wynikającą w tym przypadku z fabularnego ukonstytuowania postaci należących do różnych biologicznie gatunków, wiąże się z pojęciem deterytorializacji kultury, którego używa Wojciech J. Burszta na określenie „będącego coraz powszechniejszym stanem poczucia przynależności jednostki do różnych wspólnot pomimo faktu, że wspólnot tych nie łączy żadne wspólne terytorium. Pojęcie to dotyczy także nowej sytuacji, w jakiej znalazły się kultury narodowe i regionalne, które przestają być źródłem i opoką trwałej i odrębnej tożsamości”¹⁹. Deterytorializacja kultury w *Czystej krwi*, traktowanej jako tekst telewizyjny i tekst kulturowy współtworzony przez jej odbiorców (chodzi bowiem zarówno o samą produkcję telewizyjną i jej treści, jak i o przestrzeń wypowiedzi o niej wyznaczone przez odbiorców i przestrzeń ich twórczości), przebiega jako proces wyłączenia i inkluzji w obręb społeczności Bon Temps ludzi i wampirów. Miasteczko Bon Temps staje się bardziej fantazmatyczną przestrzenią, w której może zostać potwierdzona tożsamość obcego przez włączenie go w relacje z innymi, niż przestrzenią geograficzną, której granice wyznaczają przynależność do określonej wspólnoty. W przypadku odbiorców (staram się ukazać założenia wielokulturowości na tych dwóch splatających się poziomach – tekstu i odbiorców) deterytorializacja kultury wiąże się z kolektywną pracą wyobraźni, która nie przestrzega granic narodowych, ale skupia wartości i przekonania różnych osób wokół tych samych obrazów. Odbiorcy *Czystej krwi* fizycznie zakorzeni są w różnych miejscach na świecie, ci skupieni wokół forum *Truly Bitten* – pochodzą nie tylko z różnych rejonów Polski, ale także komunikują się z miejsc, które są poza jej granicami. Odbiorców nie musi łączyć poczucie przynależności do określonej grupy narodowej czy kultury lokalnej (językiem komunikacji na forum jest polski, choć często pojawiają się na nim treści w języku angielskim), ich „forumowa tożsamość” kształtuje się poprzez uczestnictwo w fantazmatach wytwarzanych przez wspólnie budowaną, kolektywną wyobraźnię i właściwy jej sposób artykulacji. W ramach, które stwarza forum, wyrażane są sądy, przekonania,

dzielone są określone wartości, powstaje również twórczość literacka, wizualna i inne, które wzbogacają i rozwijają odbiorcze interpretacje i przyczyniają się do kształtowania obrazu serialu (tworzonego właśnie poprzez jego kolejne interpretacje).

Ponadto proces ten (detyerytorializacji) łączy się z „odczasowieniem” kultury – wybierana przynależnością do określonych w historii przedstawień wizualnych i kryjących się za nimi przekonań, które ukazane zostają w serialu poprzez ironiczne zapożyczenia z innych tekstów kultury – filmów gore, horrorów, przez aluzje do postaci wyznaczających historię kina grozy. Fani serialu spotykający się na forum *Truly Bitten* rozpatrują bowiem *Czystą krew* w szerokich kontekstach kulturowych, lokując rozważania o tym serialu w obszarze zróżnicowanych zainteresowań różnymi filmami, literaturą, obyczajami, ideologiami występującymi w różnych okresach historii kultury – głównie zachodniej²⁰.

Wracając do postawionego wcześniej pytania o sposoby konstruowania postaci i relację tych konstrukcji do rzeczywistości, chciałabym poprzez przyjrzenie się serialowi w kontekście koncepcji ograniczonej utopii ukazać, że udzielenie odpowiedzi na to pytanie wymaga rozpatrzenia statusu reprezentacji z uwzględnieniem specyfiki postmodernistycznej telewizji i migracji jej przekazów do internetu.

Z jednej strony rzeczywistość serialowa jest realistyczna w sposób proponowany przez Nicolasa Abercrombiego, Scotta Lasha i Briana Longhursta, bazujący na racjonalności i przyczynowości związanej z rozwojem mechanicyzycznego i naukowego światopoglądu we współczesnych społeczeństwach zachodnich²¹. Fabuła serialu jest uprawdopodobniona, stara się reprezentować (reprezentować w znaczeniu odpowiadać, odzwierciedlać) świat pozaserialowy – Amerykę XXI wieku, w której serialowy konflikt gatunkowy może symbolizować konflikty i ścieranie się światopoglądów i tożsamości osób o różnym statusie etnicznym, rasowym, seksualnym czy narodowym²². W tym kontekście utopia przedstawionej w tej produkcji wizji społeczeństwa ograniczona zostaje do postulowania społeczności wielokulturowej (czy wielu współistniejących społeczności kulturowych), której dominującą wartością powinna być tolerancja, rozumiana jako zgoda na dzielenie przestrzeni fizycznej i symbolicznej z innymi istotami, nie zawsze biologicznie tak samo skonstruowanymi. To jednak tylko pewien postulat, założenie, który odczytują w serialu jego odbiorcy. Bohaterka serialu, Sookie, także kieruje się, przynajmniej w pierwszych odcinkach, idealistycznie pojętą tolerancją, a nawet potrzebą afirmacji i zrozumienia odmiennych od niej istot. Społeczność wielokulturowa, która – jak pokazuje serial – nie może funkcjonować bez tarć i konfliktów, nie zakłada w serialu realizacji utopii totalnej, ale idea wielokulturowości wkrada się w „szczeliny” społeczności miasteczka Bon Temps. Te „szczeliny” tworzą tu stale pojawiające się nowe postaci (i odkrywane umiejętności czy zdolności pozostałych), których obecność każe zrewidować najbardziej nawet zatwardziałym konserwatom (choć często tylko tymczasowo) własne poglądy na Innych²³.

Postaci konstruowane są tak, by przekrojowo ukazywały różnorodne postawy i poglądy amerykańskiego społeczeństwa²⁴. Natomiast normatywny model, który przyświeca tak pojmowanej rzeczywistości, zasadza się na pluralizmie i szacunku wobec innych. Ograniczona utopia, która nie mówi „jak jest”, lecz „jak być powinno”, nie zakłada realizacji, wcielania w życie tych wartości. Są one jedynie odniesieniem dla postaci, orientujących własne działania na określone cele. *Czysta krew* nie jest zatem realizacją takiego modelu, spełnianie „ograniczonych utopii” sprowadza się tu do zasygnalizowania sprzeczności w narodowym, etnicznym, rasowym czy seksualnym wywodzie, którego celem miałyby być homogenizacja postaw i który dzielą określone postaci. Konwencja serialu, który z założenia jest wielowątkowy i ukazuje zróżnicowane i (lub) sprzeczne

interesy jednostek, stale podsycające narracyjne konflikty, uniemożliwia pełną realizację jakiegokolwiek utopii (bez konfliktów w serialu zamiera akcja). Wydaje się jednak, że to zgromadzenie tak wielu różnorodnych postaci, mimo że wywołuje konflikty, ukazuje to, co bliskie jest teoretykom queer i co przemawia za interpretacją serialu jako projektującego (a nie realizującego), proponującego poprzez ironię, aluzje i przewrotne wykorzystanie niektórych konwencji otwartą, wielokulturową, zróżnicowaną wizję społeczności. Ta zaś zasada się na relacyjności i nacechowaniu działających podmiotów przygodnością: „To właśnie relacyjność, fakt, że jesteśmy bytami cielesnymi uzależnionymi od innych w swym przetrwaniu, najczęściej wskazują teoretycy etyki queer. Co więcej, ten sposób podejścia do etyki, niemający już za punkt wyjścia stabilnego podmiotu, bowiem ten odszedł wraz z wielkimi opowieściami, ale podmiot przygodny, podmiot pęknięty, rozdarty, podmiot potrzebujący innych, by przeżyć, ukazuje dziedzinę etyki jako obszar podejmowania wciąż nowych starań, wyborów, ale przede wszystkim obszar ogromnej odpowiedzialności za własne decyzje, by nie krzywdziły nikogo”²⁵. *Czysta krew*, choć przepełniona jest stereotypami i daje wyraz lękom i niechęci wobec innych, konstruowana jest tak, by mogła być odczytywana na wiele różnych sposobów, dlatego wydaje się, że uprawnione są również te jej interpretacje, które, podkreślając zróżnicowanie postaci, postulują świat, gdzie równoprawne będą rozmaite postawy, niekrzywdzące innych (w serialu mamy poniekąd – ponieważ nieschematycznie i często niejednoznacznie – do czynienia z „ludową sprawiedliwością”, zło jest ukarane, dobro nagradzane). Tym samym serial poszerza dyskurs różnorodności, nie daje jasnej odpowiedzi, co jest normalne, a co wychodzi poza normę, otwiera raczej dyskusję niż domyka sensy.



Rzeczywistość świata przedstawionego staje się znacząca, sublimuje ponadto pragnienia odbiorców, które oscylują wokół spełnienia miłości, życia wiecznego, zachowania młodości czy wolności od zachorowań i fizycznych urazów. Ponadto przy takim ujęciu rzeczywistości serial ten może być postrzegany jako odzwierciedlenie społecznie występujących symptomów wskazujących na niestabilność kultury, a także jako symboliczne przedstawienie niemożności jednoznacznego przypisania kulturze sensów²⁶. „Dialektyka powtarzalności i fascynacji potworami odsłania, jak wizje oczywistych reprezentacji są zawsze uwarunkowane przez usilne działania pożądania i terroru”²⁷.

Jeżeli serial reprezentuje rzeczywistość, to wampiry i inne osobliwe postaci odzwierciedlają pragnienia publiczności. W ten sposób dochodzą do głosu wizje utopii ograniczonych, które wyrażają pluralistycznie normy i przekonania różnych grup społecznych (pomijam tu upostaciowione wyobrażenia lęku, które mogą być także ekspresją ukierunkowaną na doznania estetyczne). To także spełnienie marzenia społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym wampir może być symbolem wiecznej młodości i wiecznego życia, nastawionego na stałe konsumowanie, kolekcjonowanie nowych wrażeń, bez zmartwień, którymi obciążona była wspólnota protestancka (praca jest dla niego raczej hobby niż koniecznością), a tym bardziej wspólnota katolicka (nie trzeba pracować na życie wieczne, bo spełnia się ono już na ziemi).

Jednak potraktowanie *Czystej krwi* jedynie jako realistycznego systemu oznaczania nie oddaje w pełni złożoności tego tekstu i nie mówi wiele nowego o praktykach jego odbiorców. Ponadto współczesne seriale wampiryczne w sposób niejednoznaczny odnoszą się do rzeczywistości oraz produkowanych i podzielanych przez odbiorców utopii. Wydaje się, że proponowane przez Scotta Lasha²⁸ rozróżnienie na figuralne oznaczenie postmodernistyczne i dyskursywne oznaczenie modernistyczne może przydać się w analizie rzeczywistości serialu, kiedy spojrzymy na nią, rozumiejąc reprezentację nie jako wtórne przedstawienie tego, co już istniejące, ale jako kreowanie pozoru względnie niezależnego od samej rzeczywistości²⁹. Reprezentacja bowiem, jak zauważa Michał Paweł Markowski, posiada dwa aspekty: „W pierwszym przypadku chodzi więc raczej o to, jak się mają reprezentacje do rzeczywistości i jak można tę relację określać, w drugim z kolei, w jaki sposób reprezentacja przekonuje nas do swojej ważności. Podczas gdy modelem *mimetycznym* rządzi zasada współmierności lub adekwatności, która określa reguły odnoszenia reprezentacji do świata, model *performatywny* opiera się na wytwarzaniu: reprezentacja jest wyobrażeniem, które w ostatecznym rozrachunku nie odsyła donikąd poza sobą samym. W pierwszym wypadku zwykle mówi się o wierności, adekwatności, odpowiedniości czy prawdziwości reprezentacji, w drugim dominuje język odsyłający do wytwarzania «efektów prawdziwości»: prawdziwość reprezentacji wynika nie z jej «podobieństwa» do rzeczywistości, ale przeciwnie: z jej mocy negocjowania tego, co «zewnątrzne» wedle reguł doskonałej autonomii ontologicznej³⁰.

Odwołując się do figuralnego systemu oznaczania zaproponowanego przez Lasha, (który to system oznacza ikonicznie, a uwaga odbiorcy tekstu, poprzez który system ten funkcjonuje, „jest kierowana na przedmiot odniesienia, tyle, że ten okazuje się zbiorem fałszywych, połyskliwych albo monstrualnych elementów znaczących³¹), i wykorzystując model performatywny reprezentacji, możemy spojrzeć na *Czystą krew* jako na świat, który tworzy pewną całość bez istotnych odwołań do świata poza nim. Nie poszukujemy wówczas projektów czy realizacji utopii wewnątrz tekstu telewizyjnego i nie skupiamy się na partykularnych interesach społeczności w nim ukazanych, ale zakładamy, że sam serial jest już pewnym projektem utopii ograniczonej. Oznacza to, że jego obraz, treść stają się nam użyteczne w komunikacji z innymi ludźmi, dzięki nim postrzegamy relacje, jakie wytwarzają się na osi producent – tekst – odbiorca. Innymi słowy, rozpatrując serial, wzięwszy pod uwagę model performatywny reprezentacji, wykorzystujemy koncepcję utopii ograniczonej do analizy procesu odbioru i rozumienia zawartych w nim treści przez odbiorców. Proces rozumienia i produkowania sensów przez odbiorców serialu staje się alternatywną formą komunikacji społecznej – alternatywną wobec dyskursów ukazujących rzeczywistość społeczną w sposób realistyczny, za którym stoją ideologie ich zwolenników. Serial i działania kulturowe związane z jego odbiorem stają się propozycją postrzegania, rozumienia i tworzenia tekstów medialnych, która przedstawia częściowo wyidealizowany obraz praktyk medialnych, gdzie widzowie stają się współtwórcami kulturowego dyskursu, kreują własne interpretacje i podejmują działania, których realizacja możliwa jest dzięki „uwspólnieniu” celów z jego producentami (na przykład petycje pisane do producentów o zorganizowanie spotkań aktorów z fanami).

Ponadto figuralny system oznaczania, którego obecność w *Czystej krwi* wskazuje na jej postmodernistyczne uwikłanie, cechuje się kierowaniem uwagi widza na świat przedstawiony w serialu, który staje się elementem znaczącym, gdzie problematyczna jest sama relacja między znaczącym a odniesieniem (w przypadku traktowania serialu w optyce realistycznej, choć uwaga także skupia się na odniesieniu, to znaczące i odniesienie są jasno zdefiniowane i rozdzielone). Bowiem – jak zauważa Arkadiusz Lewicki w odniesie-

nii do filmu postmodernistycznego, ale jego uwagi można wykorzystać także w analizie *Czystej krwi* – „Postmodernistyczny system sygnifikacji pokazuje światy sztuczne. Prawdopodobnie wynika to ze specyfiki czasów ponowoczesnych. Rozwój środków audiowizualnych sprawia, że nie możemy być pewni ontologicznych podstaw naszej egzystencji. Nowoczesne środki przekazu mogą zacierać różnice pomiędzy realnością a zmysłem zarówno w sposób bezpośredni, jak i pośrednio – poprzez kreowanie różnego typu postaw i zachowań”³². Sama zaś figuralność jest cechą, która „zapytuje nie o to, co tekst kulturowy «znaczy» (*means*), lecz o to, co «czyni»”³³.

Lokując serial w tej perspektywie, rozpatrujemy go jako jedną z realizacji współczesnych utopii ograniczonych – ograniczonych do określonej tematyki. Serial w tej optyce staje się niematerialnym obiektem konkurującym z innymi tekstami kultury o uwagę widza w polu ścierających się ze sobą, sprzecznych lub alternatywnych ideologii. Na metapoziomie możemy przyglądać się tej rywalizacji rozmaitych tekstów kulturowych i zastanawiać się, która propozycja jest „bardziej prawdziwa”, to znaczy – ukazuje świat skupiony na samym sobie, o tyle interesujący dla odbiorcy, o ile wytwarza autonomiczną opowieść, która zawiera w sobie sensory korespondujące bardziej z innymi światami przedstawionymi niż z tym rzeczywistym. Odbiorca zamienia się tutaj w nomadycznego kłusownika de Certeau, który „[p]orzuca swój teren, oscylując w nie-miejscu pomiędzy tym, co wymyśla, a tym, co go przemienia. Czasem, rzeczywiście jak myśliwy w lesie, ma pismo na muszce, tropi, śmieje się, robi «sztuczki» albo, jak gracz, pozwala się na nie nabrać. Innym razem gubi w nich fikcyjne zabezpieczenia rzeczywistości: jej zniknięcie oddala go od pewników umieszczających «ja» na społecznej szachownicy”³⁴. Odbiorca, konsumując serial wampiryczny, oddala się od codziennej rzeczywistości i równocześnie stale w niej przebywa, bowiem *Czysta krew* jako reprezentacja świata opartą na modelu performatywnym staje się tekstem, który jest medialnym fragmentem rzeczywistości. W tym ujęciu ma on status jedynie świata odsyłającego do znaczeń, które należy odszukać w szerokim kulturowym dyskursie przedstawień historii niesamowitych (a nie odniesień do świata rzeczywistego). Również swoim statusem zwraca uwagę na to, że rzeczywistość medialnie zapośredniczona i medialnie wykreowana może być częścią rzeczywistości codziennej, że praktyki odbiorców czynią przekazy i znaczenia zawarte w fikcyjnym tekście częścią świata rzeczywistego.

Jeżeli mamy do czynienia w analizowanym serialu ze światem, który zakłada rzeczywistość jawnie umowną, a równocześnie jest ona częścią świata, w którym żyjemy (medialnie zapośredniczone komunikaty przestają być tylko obrazami, ale także same znaczą), utopia, którą sygnalizuje, okazuje się konstruktem również konwencjonalnym, który istnieje, by porządkować nasze wyobrażenia o tym świecie.

Skonfrontowanie podejścia zakładającego wielokulturowość, która łączy interpretację serialu z odniesieniami do pewnych aspektów rzeczywistości (reprezentacja jako odpowiedniość) ze światami wyobrażonymi, produkowanymi przez telewizję i kształtowanymi przez odbiorców (reprezentacja jako wytwarzanie), pokazuje możliwość analizy jednego tekstu kultury w dwóch odmiennie definiowanych zastosowaniach tej samej koncepcji utopii ograniczonej. Pierwsza z nich odwołuje się do takiego spojrzenia na projektowany fragment społecznego porządku kultury, które zakłada współistnienie w jego obszarze osób przynależących do różnych wspólnot niedefiniowanych przez ich zakorzenienie w określonej przestrzeni fizycznej, ale skupionych wokół wspólnych wyobrażeń, kulturowo nabytych właściwości (czy też w obrębie telewizyjnej fikcji – gatunkowych możliwości). Ta wielokulturowa wspólnota, choć ograniczana przez inne, staje się uosobieniem pragnień odbiorców; nie tylko sublimuje ich marzenia o różni-



cowanym społeczeństwie, ale staje się wyobrażoną areną realizacji pragnień o życiu wiecznym, bezbolesnym, które przekracza ograniczenia ludzkiego ciała. Jest to utopia mimo swej ograniczoności możliwa do zrealizowania jedynie pośrednio jako wizja fabularna (która też obfituje w konflikty umożliwiające posuwanie się akcji), natomiast nie ma ona szansy realizacji w rzeczywistości, ponieważ choć jej zasady i wartości, które proponuje, są możliwe do uzgodnienia, odwołuje się do wyobrażeń, które nie są zakotwiczone w racjonalnie pojmowanej rzeczywistości.

Drugie zastosowanie koncepcji ograniczonej utopii odkrywa w *Czystej krwi* aspekty komunikatu medialnego i estetycznego. Założona zostaje tutaj interakcja między nadawcą, producentem a odbiorcą komunikatu, a ład społeczny wynika z równoprawnego, dwustronnego przepływu komunikatu (wiąże się z tym, jak tekst działa, a nie tym, co znaczy). Tekst kultury usytuowany zostaje w medialnej przestrzeni autonomicznych przekazów, gdzie preferowana przez utopię ograniczoną wizja społecznej komunikacji zasadza się nie tylko na zrozumieniu kodu, ale na potraktowaniu wymiany znaków między nadawcą a odbiorcą, jaka zachodzi w tym procesie, jako wymiany, która opiera się na przekładalności znaków, ale bez naruszenia ich autonomicznej struktury. Przekładalność nie oznacza tu odpowiedniości, czyli wymiany jednych znaków na inne, ale ekwiwalentyzację, znalezienie medium, dzięki któremu to, co pozornie nieporównywalne, może zostać porównane³⁵. Jeżeli zatem *Czysta krew* jest światem odsyłającym do samego siebie, to poprzez zrozumienie medium i kodu, którym operuje, możemy mówić o tym świecie i rozważać go w ramach postulatów zaproponowanych przez utopijną wizję idealnej społecznej komunikacji. Współczesny serial telewizyjny, który zadomowił się w internecie, posiada nadal cechy (telewizyjne) określające go jako komunikat wieloznaczny, pełen sprzeczności i posiadający otwartą strukturę narracyjną, która umożliwia kolejne interpretacje. Postulaty utopii ograniczonej oznaczają w tym kontekście możliwość uzgodnienia pewnych sensów między producentem a odbiorcą, a ich fragmentaryczna realizacja odnosi się do tymczasowego ich ustalenia, domknięcia w określonej przestrzeni komunikacyjnej, jaką może być na przykład forum internetowe. Ponadto aspekt estetyczny, który akcentuje utopia ograniczająca się do projektowania komunikatu zgodnego z ideałami autonomicznego obrazu, wyzwolonego z ograniczeń przedstawiania rzeczywistości, skierowanego na samego siebie, afirmującego własne wartości, wyłania się w *Czystej krwi* jako przyjemność obcowania ze światem fantastycznym. Przyjemność ta rodzi się z percepcji znaków oderwanych od rzeczywistości, w których ważne jest to, jak są ukazywane (fantastyczne rozwiązania fabularne nie mają odniesień do rzeczywistości, ale wywołują przyjemność związaną właśnie z negacją rzeczywistości, odrzuceniem jej racjonalnych zasad).

Współczesny serial wampiryczny spełnia zatem nasze pragnienia w dwojnasób – w zależności od tego, jaką definicję i kryjącą się za nią ideologię reprezentacji przyjmujemy. Za każdym z tych zestawów spełnionych wyobrażeń stoi również inna wizja idealnego społeczeństwa, która bądź sublimuje nasze pragnienia oscylujące wokół tego, co fantastyczne i niemożliwe (nieśmiertelność, wieczna młodość), czy też projektujące społeczność funkcjonującą na równych zasadach, bądź sprowadza się do idealnej komunikacji, w której dochodzi do wymiany przekazów, dostarczających przyjemności konsumowania ich treści i skupienia się na ich walorach estetycznych. Każda z tych wizji jest oczywiście

ograniczona ze względu na konkurujące ze sobą w przestrzeni medialnie zapośredniczonej inne modelujące rzeczywistość pojęcia.

Zaletą koncepcji utopii ograniczonej jest jej nastawienie na różnicę, akceptacja świata, gdzie rozmaite wizje idealnie funkcjonującego ładu społecznego wyznaczone są przez różne wartości i priorytety, które akcentują różne aspekty tej idealnej rzeczywistości i skupiają się na postulowaniu idealnych form rozmaitych procesów. Żadna z nich nie może pretendować do wizji totalnej, podporządkowującej sobie cały świat społecznych interakcji i wyobrażeń. Pozwala to na krytyczne ulokowanie w ich perspektywie tak złożonych tekstów kulturowych, jak współczesny serial wampiryczny, który w swoją strukturę ma wpisana polisemię zarówno w aspekcie gatunkowym, fabularnym, jak i poznawczym, umożliwiającym jego interpretację poprzez przyjęcie różnych założeń regulujących relację między rzeczywistością i medialnym światem konstruowanym przez producentów i odbiorców. W ten sposób serial wampiryczny proponuje urzekające wizje, które w medialnej przestrzeni spełniają oczekiwania odbiorców w wyrafinowany (oparty zarówno na ich pragnieniach, jak i na estetycznych upodobaniach) sposób.



Jak zauważa Ewa Rewers: „Krytyczne studia kulturoznawcze wyróżnia wszakże nie tylko zwrot od utopii do empirii. Na uwagę zasługuje głównie podkreślana w nich ostatnio rola wyobraźni transnarodowej łączącej realny i wyobrażony (medialny) świat”³⁶. Za sformułowaniem utopii stoją tu określone przez badaczkę koncepcje, obejmujące całościowe wizje sprawiedliwości społecznej, przynależności państwowej, wspólnoty. Jednak utopia ograniczona może okazać się właśnie takim zwrotem ku empirii, ponieważ nie pretendując do projektowania zmiany całościowej, fundamentalnej, staje się inspiracją dla podejmowanych w ograniczonych zakresach działań, w których podkreślona jest rola wyobraźni jako przestrzeni negocjacji społecznych praktyk i regulatora kulturowej aktywności, przestrzeni łączącej rzeczywistość i światy medialne.

Przypisy

- ¹ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2007, s. 249.
- ² Ch. Geraghty, *Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge 1991, s. 27–35.
- ³ Posługując się określeniem „współczesny serial telewizyjny”, mam na myśli stale seriale typu *quality series*, najnowsze (produkowane po 2000 roku), wysokobudżetowe seriale zagraniczne, głównie amerykańskie. W dalszej części tekstu będzie chodziło przede wszystkim o serial *Czysta krew* (*True Blood*).
- ⁴ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2005, s. 16.
- ⁵ Ibidem, s. 17.
- ⁶ J. Donald, *The Fantastic, the Sublime and the Popular; Or What's at Stake in Vampire Films?*, [w:] *Fantasy and the Cinema*, red. J. Donald, London 1989, s. 235.
- ⁷ Obecnie – listopad 2010 – w Stanach Zjednoczonych trwają prace nad czwartym sezonem serialu. Trzeci sezon został już wyemitowany w amerykańskiej telewizji, jesienią 2010 roku pojawi się w telewizji polskiej.

W sieci natomiast odcinki trzeciego sezonu (jak i wcześniejszych) były dostępne niemal równoległe z emisją w telewizji amerykańskiej.

- 8 J.C. Alexander, *Sila utopii i utopia naprawy obywatelskiej*, przeł. P. Sadura, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Warszawa 2006, s. 439.
- 9 Ibidem, s. 438.
- 10 Ibidem, s. 439.
- 11 A. Appadurai, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2009, s. 50.
- 12 Kristyn Gorton podkreśla rolę emocji ukazywanych na ekranie i emocjonalnego zaangażowania widzów seriali telewizyjnych, co łączy się z przekształceniami odbiorczych przekonań, tworzeniem przez widzów nowych znaczeń i konstruowaniem przez nich pojęć związanych z ich życiem codziennym na bazie sensów zawartych w świecie serialowym. Zob. K. Gorton, *Media Audiences. Television, Meaning and Emotion*, Edinburgh 2009, s. 67.
- 13 aNNuszkA, post wysłany: 13.02.2009, 22.21, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=0>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 14 aNNuszkA, post wysłany: 13.02.2009, 22.58, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=0>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 15 wen, post wysłany: 14.02.2009, 0.40, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=0>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 16 Deirdre, post wysłany: 16.04.2009, 9.24, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=45>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 17 Marti, post wysłany: 6.07.2010, 0.59, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=120>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 18 Vinga, post wysłany: 11.08.2010, 20.57, <<http://trueblood.eev.pl/viewtopic.php?t=300&postdays=0&postorder=asc&start=150>>, data dostępu: 25.11.2010.
- 19 W.J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, Warszawa 2008, s. 53.
- 20 Na forum tym pojawiają się bardzo zróżnicowane zagadnienia, dla których zastosowano podział na: tematy dotyczące serialu, inne (w tym twórczość Ch. Harris – autorki powieści, które stały się inspiracją dla serialu, i tłumaczenia jej książek na język polski), różności (wszelkie wypowiedzi dotyczące wampirów i innych osobliwych postaci w literaturze, filmie, serialach, sztuce itp., twórczość użytkowników, ulubiona muzyka, informacje o spotkaniach i wiele innych). Zob. <<http://www.true-blood.com.pl/>>.
- 21 N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienia popularne: przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 2004, s. 401.
- 22 Może odnosić się do konfliktów etnicznych i narodowych, które wyraźniej zarysowały się po ataku na World Trade Center we wrześniu 2001. Szczegółowo o tych konfliktach pisze Appadurai w książce *Strach przed mniejszościami*, op. cit. Gatunkowe konflikty w *Czystej krwi* są także często postrzegane jako walka o równouprawnienie amerykańskich środowisk LGBT.
- 23 W finale drugiego sezonu, kiedy większość mieszkańców Bon Temps budzi się ze swoistej hipnozy, w jaką wprowadziła ich menada, odkrywają oni, że działali w sposób dla siebie bardzo nietypowy, co, choć tylko przez jakiś czas, nie pozwala im osądzać pochopnie i stereotypowo zachowań innych postaci.
- 24 Wśród bohaterów serialu są m.in.: liberalny gej (Lafayette), konserwatywny wampir (Bill), zatwardziała katoliczka (matka Tary), weteran wojenny (Terry), wampirzy ksenofob (René), rygorystyczny wampirzy sędzia (Magister), hedonistyczna kelnerka (Amy) czy oddana rodzinie zmiennokształtna (Crystal).
- 25 J. Mizielińska, *Pleć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006, s. 219.
- 26 J. Donald, *The Fantastic...*, op. cit., s. 247.
- 27 Ibidem.
- 28 S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, op. cit. s. 471–529.
- 29 M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. R. Nycza, M.P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 289.
- 30 Ibidem, s. 289–290.
- 31 S. Lash, *Dyskurs czy figura...*, op. cit., s. 503.
- 32 A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007, s. 202.
- 33 S. Lash, *Dyskurs czy figura...*, op. cit., s. 475.

³⁴ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 172.

³⁵ M.P. Markowski, *O reprezentacji*, op. cit., s. 299.

³⁶ E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, pod red. W. Kalagi, Kraków 2004, s. 139.

Summary

The text analyzes the American television show about vampires True Blood in the context of two ways of understanding the representation of reality. Representation is understood either as a presentation of the world, similar to the reality, reflection of the reality beyond the text or as negation of this reality, the establishment of an autonomous world, where representation is the imaginary construction that refers to itself. Bearing in mind these two perspectives associated with different aesthetic and epistemological beliefs, I try to show how the concept of “limited utopia” by Jeffrey C. Alexander may be useful in interpretation of process of presenting the narration and how his proposition of utopia reveals actual practices of television series audiences. Does this proposal of utopia that is not the project of total changes, but is limited to the project of changes associated with particular social niche, also influence the actions undertaken by the show’s producers and consumers? In this article I try to show that the idea of “limited utopia” can become a part of the collective imagination that transforms reality, and is “a form of negotiation between the location of personal agency of activity (human beings) and globally defined fields of opportunity” (A. Appadurai).

***Gattaca* – utopia genetycznej doskonałości i co z tego wynika dla kobiecości i męskości**

Utopia wskazuje na arbitralność i historyczność porządku społecznego. Z drugiej strony jest silnie zakotwiczona w teraźniejszości, która jest jej punktem wyjścia i ogranicza możliwe scenariusze przyszłości. Utopii nie można wprowadzić w życie, zawsze jest krok przed. To, co nazywamy zrealizowaną utopią, okupione jest bardzo wysoką ceną – w piwnicy Omelas przebywa zaniedbane dziecko, które przypomina odwiedzającym je mieszkańcom miasta radości i szczęścia, że trzeba poświęcić dobro jednostki dla dobra społeczności¹. Filmy science fiction, które są popularnym sposobem ukazywania utopii, a właściwie świata „spełnionej utopii”, odbijają wyobrażenia z danej epoki, także te dotyczące płci kulturowej. Niezwykle ciekawy dla takiej analizy jest film *Gattaca*, który pokazuje rezultaty spełnienia marzeń o możliwości programowania człowieka dla konstrukcji „kobiecości” i „męskości”. Film rozprawia się z mitami rozumu, wolności, całości, wskazuje na arbitralność kategorii „naturalny”.

Utopijne systemy opierają się na cechach uznawanych za męskie: racjonalności, schematyzmie, hierarchiczności, agresji, chęci dominacji. Ursula Le Guin przypisuje utopii cechy yang – utopia jest „jasna, sucha, czysta, silna, mocna, aktywna, agresywna, liniowa, postępową, twórczą, ekspansywną, czyniącą postępy i gorącą”². Ofiarami takiego porządku stałyby się w pierwszej kolejności kobiety, a raczej, jak pokażę na przykładzie wybranego filmu, osoby – niezależnie od płci – których pozycja społeczna odpowiada pozycji kobiety. Osoby te są ofiarami utopijnego porządku, obserwatorami albo funkcjonariuszkami niższego szczebla³. Jarosław Przeźmiński twierdzi, że system totalitarny jest cielesną niedogodnością, która krępuje niczym ciasne ubranie. Przywodzi to na myśl krępowanie ciał gorsetami czy krępowanie stóp gejsz – próby modelowania ciał kobiet, niespotykane w stosunku do ciał mężczyzn.

Za pierwszy utwór science fiction uważa się powieść napisaną przez kobietę. *Frankenstein albo Prometeusz współczesny* Mary Shelley stał się podstawą wielu ekranizacji i inspiracją tekstów, które rozwijały wątek przejścia przez człowieka roli stwórcy. Wielu badaczy i wiele badaczek, pisząc o książce, zwraca uwagę na to, że Mary Shelley była córką Mary Wollestonecraft – uważanej za pierwszą obrończynię praw kobiet oraz również oddanej tej sprawie Williama Godwina – wybitnego myśliciela społeczno-polityczne-

go przełomu XVIII i XIX wieku. Utwory science fiction są znakomitym sposobem eksperymentowania z porządkami społecznymi, także tymi dotyczącymi ról płciowych⁴. Filmy science fiction były jednak od początku domeną mężczyzn – jako reżyserów oraz jako bohaterów. Kobiety i męskie postacie były silnie zestereotypizowane – bohaterki występowały w rolach ofiar albo femme fatale, mężczyźni byli wybawcami kobiet oraz świata.

Wiele kobiecych literackich debiutów w gatunku science fiction miało miejsce w latach drugiej fali feminizmu, która podkreślała potrzebę wypracowania kobiecego sposobu pisania. Powieści fantastyczne umożliwiały kreację światów, gdzie role płciowe są przekraczane. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku na konwencie feministycznie zorientowanej science fiction ustanowiono James Tiptree, Jr. Award. Nagroda przyznawana jest autorkom i autorom, którzy w swoich powieściach fantastycznych badają wątek genderowy – jak zmieniają się role płciowe, traktowane jako fundament każdego społeczeństwa. Nagroda nie ma służyć szerzeniu politycznej poprawności, ale promować dzieła, które prowokują wyobraźnię i dyskusję⁵. James Tiptree, Jr to pseudonim pisarki Alice B. Sheldon. Pisała pod nim wielokrotnie nagradzane książki. Kiedy po latach ujawniono, że to kobieta, rozgorzała dyskusja na temat tego, czy istnieje kobiece pisarstwo. Alice B. Sheldon swoim przykładem przełamała tę wymyśloną granicę. Z kolei The Lambda Literary Award przyznawana jest autorkom i autorom książek podejmujących wątek orientacji seksualnej w utworach science fiction i fantasy. Na stronie internetowej fundacji można znaleźć listę filmów science fiction, które poruszają ten temat⁶.

Mężczyźni i kobiety. Valid kontra Invalid

Film *Gattaca*⁷ stworzony został przez męską ekipę – reżyserem i scenarzystą jest Andrew Niccol, piękne zdjęcia stworzył Sławomir Idziak. Jest to jedna z najciekawszych antyutopii⁸ końca XX wieku. Podejmuje temat eksperymentów genetycznych na ludzkich zarodkach, a jej premiera, która miała miejsce rok po narodzinach owcy Dolly, wywołała wiele kontrowersji i dyskusji. Bohaterami filmu są trzydziestoletni biali mężczyźni: Vincent Freeman i Jerome Eugene Morrow. Vincent emanuje „męskimi” cechami – odwagą, pewnością siebie, intelektem, determinacją, upartym, egoistycznym dążeniem do celu. Pracownicy GATTAKI (firma, w której zatrudniony jest Vincent-Jerome) ubrani są jednakowo, mają jednakowy wyraz twarzy, a właściwie jego brak, identyczne są ich postawy – wyprostowane z założonymi do tyłu rękoma. „Świat panów” charakteryzuje brak uniesień, w przeciwieństwie do okazującej emocje klasy niższej. Podstawą funkcjonowania w świecie przedstawionym w filmie jest rywalizacja. Niepowodzenie prowadzi do frustracji, a w efekcie, co pokazuje przykład Eugene’a – nawet do samobójstwa. Doskonałym należy się pierwsza lokata, z porażkami nie potrafią sobie radzić. Jeśli nie spełniają oczekiwań, są niepotrzebni.



Władzę posiadają biali, wykształceni mężczyźni – dyrektorzy, lekarze, przedstawiciele organów ścigania. Mężczyźni pomagają mężczyznom – relacje, które prowokują bohaterów do działania i umożliwiają „szczęśliwe” zakończenia, są głównie męsko-męskie: Vincent – ojciec, Vincent – brat, Vincent – lekarz, Vincent – Eugene, Vincent – szef misji. Dominują relacje homospołeczne. Kobieta (Irene) zagraża realizacji celów

mężczyzny. To on posiada marzenia i nadzieję. Kobiety są pasywne i poddają się losowi. Nie poznajemy imienia matki Vincenta, choć pojawia się ono (Maria) w scenariuszu filmu. Bohaterki nie rozmawiają ze sobą.

Ten amerykański sen jest antyutopijny. Vincent zaczyna jak wielu bohaterów współczesnych mitów – od sprzątanania toalet, ale przed nim nie ma ŻADNYCH możliwości awansu społecznego. Nie ciężka praca, a oszustwo stają się drogą do realizacji marzenia o locie w kosmos. Kiedy w końcu spełnia marzenia, nikt się nie dowiaduje, jak ogromne wyrzeczenia za tym stały. Przewycięża trudności, ale jego triumf jest triumfem jednostki, nic nie zmienia w GATTACE.

Status Irene Cassini jest niejasny. Została poczęta in vitro, ale eksperyment genetyczny się nie udał i podobnie jak Vincent cierpi ona na chorobę serca. Jak sama mówi, jest szczęśliwsza od innych, ale nie tak szczęśliwa jak wielu. Oboje są w podobnej sytuacji – mają taką samą wadę – ale mężczyzna walczy, a ona biernie przyjmuje, co dał jej los, choć jest w zdecydowanie lepszej niż on sytuacji. Vincent stwarza siebie i stwarza ją – w relacji z nim Irene otwiera się i zmienia swój sposób myślenia. Poznajemy ją poprzez jego spojrzenie, nie jest samodzielną bohaterką, która przeżywa przygody poza związkiem z Vincentem. Dla mężczyzny sytuacja poddania się losowi, bycia od kogoś zależnym jest nie do zniesienia. Eugene nie umie sobie poradzić z porażką i podejmuje dwie próby samobójcze.

W zdominowanej przez mężczyzn GATTACE Irene otrzymuje polecenie, by przerwając swoją pracę po to, aby towarzyszyć detektywowi w śledztwie. Nic nie może przerwając przygotowań do misji. Po otrzymaniu zapewnienia, że zawieszenie obowiązków nie wpłynie na jej pozycję, godzi się zostać asystentką genetycznie doskonałego brata Vincenta, Antona. Nie próbuje walczyć o swoje miejsce w ramach misji, oczekuje, że dostanie je w rezultacie skrupulatnego realizowania wyznaczonych zadań. Jest pasywna i posłuszna. Vincent-Jerome wylatuje w podróż swoich marzeń, ona może obserwować start rakiety przez szklany dach – to dość oczywiste odwołanie do metafory szklanego sufitu. Szklane powierzchnie pojawiają się wielokrotnie w tym filmie. Odgradzają bohaterów od przedmiotów ich marzeń – Vincent, jeszcze jako sprzątac, przez szybę ogląda pracowników GATTAKI. Czyszcząc ją do połysku, liczy, że kiedyś znajdzie się po drugiej stronie. Sam także przygląda się startom raket przez szklany dach GATTAKI.



Natura i kultura, natura kontra kultura

Ludzkość od dawna (może od zawsze) marzyła o połączeniu biologii z technologią. Oko mikroskopu wkracza dziś w najbardziej intymne miejsca ciała. Technologia wzmacnia siły natury i unieważnia podział natura – kultura⁹. Ciało zostaje rozłożone na czynniki pierwsze, zobaczyć można najmniejsze jego cząstki. Nauka panuje nie tylko nad kosmosem, ale i nad każdą częścią ciała, przede wszystkim ciała kobiety. Z drugiej strony, podział natura – kultura zostaje wzmocniony. W *Gattace* natura nieokiełznana przez technologię jest społecznie piętnowana, przedstawiana jako zagrożenie dla idealnego porządku.

Skutkiem tego jest kontestacja antyutopijnego świata poprzez zbliżenie do natury albo zanurzenie w niej. Eugene nie zostaje pokazany w innej przestrzeni niż mieszkanie, klub czy taras. On przynależy do świata technologii. Niezwykle istotną rolę odgrywa w filmie woda. Eugene był pływakiem, Anton i Vincent rywalizują pływając w morzu. Który pierwszy stchórzy? Anton trenuje w małym domowym basenie, boi się wypłynąć na wzburzoną wodę. Żyje bez ryzyka. Woda podobnie jak w filmie *Ghost in the Shell* jest tutaj „symbolem niepewności, stanu między możliwością i rzeczywistością [...] Przebywanie w obcym środowisku, do którego ludzie nie są przystosowani, uświadamia [...] kruchość ludzkiego istnienia, wywołuje lęk. Tego właśnie doznania poszukuje ona [główna bohaterka – cyborg – A.M.] w mrocznych głębinach, nie znajdując go w świecie, w którym jej niezniszczalne i doskonałe ciało jest w swej istocie nieludzkie”¹⁰. We wzburzonej wodzie Vincent odnosi zwycięstwo (i wyjaśnia, że udaje mu się to, bo nigdy nie oszczędza sił na powrót), a nawet ratuje Antona przez utonięciem.



Z wodą związana jest także Irene – jej dom leży na wybrzeżu wśród dzikiej przyrody (zarośla, wzburzone morze). Ekrany w domu symulują morski brzeg. Irene po pracy zrzuca uniform, rozpuszcza włosy. Fascynuje się wschodami słońca, jest spostrzegawcza – zauważa, że zmienił się kolor oczu Vincenta, mimo że normalnie ludzie patrzą na siebie, ale się nie widzą¹¹, identyfikacji dokonując na podstawie badania DNA. Inny i Inna są jednak niepotrzebni, Inność w największym stopniu neguje klonowanie, które zakłada przejrzystość genetycznego zapisu. Jednostka jest seryjnie powielana. Przypadkowość zostaje wyeliminowana.

To antyutopia esencjalistyczna – jednostka jest zdefiniowana przez to, co biologiczne w najbardziej podstawowym sensie – przez kod DNA. Co ciekawe, w tym świecie nie ulepsza się ciało, one są albo nie są idealne od początku. Nie obserwujemy zmian „mód” wobec oczekiwań co do swoich „idealnych” dzieci. Nie ma medycyny, która reagowałaby na choroby człowieka. Historia Vincenta-Jerome’a zdaje się wyrażać pragnienie bycia niedokończonym podmiotem, który kieruje się w życiu wolną wolą i ma możliwości wyboru. Z drugiej strony – ktoś nie chciałby być ideałem od poczęcia, bez konieczności nieustannego doskonalenia się, prób sprostania zmieniającym się i rosnącym oczekiwaniom.

W *Gattace* mężczyzna jest uwięziony w swojej biologii bardziej niż kobieta. To wobec kobiet stosowano i nadal stosuje się argumenty, że są „z natury do czegoś predestynowane” i mają do czegoś „naturalne skłonności”. To ciało kobiety uniemożliwiało realizację siebie i swoich talentów. Niektóre z nich przebierały się za mężczyzn, aby spełnić swojej aspiracje. Dla Vincenta podszywanie się jest jedyną drogą do zrealizowania swoich marzeń. Ciało z niepełnosprawnością staje się więzieniem dla zawodowego pływaka. Realizacja utopii „męskiej” stała się dla mężczyzn miejscem i czasem porażki. Różnorodność dopuszczalna jest w bardzo wąskim zakresie.

Miłość, seks i opór

Kobiety i mężczyźni nie dobierają się w pary na zasadzie przypadku czy uczuć. Kiedy miłość przełamująca społeczne normy zagraża odtwarzaniu się gatunku, zostaje poddana restrykcjom przy wykorzystaniu najnowszych idei, technik, instytucji. Schemat wielkich opowieści miłosnych opiera się na romansie między ludźmi, którzy nie mogą być razem, bo należą do różnych warstw społecznych. Miłość romantyczna łączy w sobie miłość i wolność, namiętność zawsze wyobcowywała ze świata instytucji społecznych. Wiąże się ona z przełamywaniem konwenansów i występowaniem przeciwko władzy (ustalającej reguły dotyczące płodzenia dzieci). Stosunki intymne umożliwiają spotkanie osób, których związek jeszcze nie tak dawno temu uchodziłby za mezalians. Anthony Giddens twierdzi, że jest to siła demokratyzująca, umożliwiająca większy egalitaryzm stosunków społecznych. Jednostki stają naprzeciw siebie „jako niepowtarzalne indywidua, poza kontekstem społecznych różnic, ale także poza przestrzenią społecznego oddziaływania”¹². W antyutopijnym świecie utopią pozostaje miłość.

O dobór partnerów w *Gattace* nie dba państwo, zakazy i nakazy są zinternalizowane. Irene wie, że związek „gorszych” i „doskonałych” to mezalians. Sprawdza genotyp Vincenta-Jerome’a. Wydaje się zawiedziona, bo nie wierzy, że tak doskonały (niemal nieśmiertelny) mężczyzna zechciałby się z nią związać. Na pierwszą randkę umawiają się po tym, jak Vincent-Jerome daje jej do zrozumienia, że nie ma dla niego znaczenia informacja zawarta w kodzie DNA. Kulminacja „nieposłuszeństwa” Irene ma miejsca w scenie ucieczki przed śledczymi, po tym jak Vincent pobił jednego z nich. Kobieta nabiera wątpliwości co do tego, kim jest Vincent, ale mimo to, a może właśnie dlatego, spędza z nim noc. Stosunek seksualny jest wyzwoleniem z ciała, ostatnim schronieniem dla transcendencji, w sytuacji, gdy zawiodły religijne i społeczne zbiorowe ideologie. Staje się miejscem spotkania niedoskonałych bohaterów, protestem przeciwko ideologii. W związku miłosnym „własne ja, ograniczone śmiertelnością powłoki cielesnej (jakże jest to namacalne i bliskie) osiąga zastępczą nieśmiertelność przez oddzielenie się i uwolnienie od własnej osoby [...] przez wyniesienie jaźni poza beznadziejnie śmiertelne jednostkowe ciało”¹³, które dla obojga jest więzieniem. Seks stanowi tabu jako miejsce kontaktu człowieka z naturą (czy też kultury z naturą). Człowieka charakteryzuje lęk przed zanurzeniem się w naturę, włączeniem się w jej cielesność, a także dotarciem „do prawdziwego życia, którego nie sposób doświadczyć ani w ramach racjonalnych porządków prawa czy gospodarki, ani w monotonii życia codziennego”¹⁴. Tajemniczości naturze odbiera oparcie prokreacji na



technologii. Irracjonalne zakochanie też wyparte jest z życia społecznego. Boginie płodności ustąpiły miejsca bóstwom rozumu¹⁵. Państwo i rodzina wszelkimi sposobami starają się okiełznać kochanków, bo potrzebne im są dzieci, ale te, które przychodzą bez ich błogosławieństwa, są często odrzucane. Tak dzieje się w przypadku Vincenta Freemana, dla którego nie ma miejsca w przedszkolu. Chłopiec został poczęty w tradycyjny sposób, jest owocem namiętności rodziców, podczas gdy powszechnie akceptowaną, „naturalną” metodą planowania rodziny jest ustalanie cech dziecka z lekarzem. Postępowanie niezgodne z regułami nie opłaca się ze względów społecznych. „Kaleki” syn nie zasługuje także na to, żeby nosić imię po ojcu.



Uwolnić się od kobiety

Jeszcze w średniowieczu kosmos był matką, dusza – duszą kobiecą. Metafory te pochodzą ze starożytnej filozofii. Między „ja” i przyrodą występowała ciągłość, przenikanie się (zaprzecza temu inżynieria genetyczna, która oferuje pewność nauki w miejsce loterii natury). Rewolucja nowożytna ją uśmierciła. Wszechświat stał się zmechanizowaną naturą, duch czy boskość znalazły się w sferze myśli (Kartezjusz)¹⁶. Świat przybrał cechy określane jako męskie (podkreślano męskość i rozumność świata – pojęcia wówczas tożsame): zobiektywizowany stosunek do świata, naukowa metoda poznania, niechęć do ciała. Pozytywnie naznaczone jest oderwanie od przyrody. Ciało traci boskie pierwiastki, które od teraz przypisane są duszy. Zrodzone z macicy dziecko wedle tej patriarchalnej ideologii jest gorsze. Jego poczęciu nie towarzyszy ludzki geniusz.

Dzieci kaprysów natury są potworami – osobami z deformacjami ciała. Dla Arystotelesa normalne zapłodnienie skutkowało powstaniem zarodka męskiego. Odstępstwem od normy była kobieta. Kategoria potwora jest arbitralna – może to być kobieta, ktoś o innym kolorze skóry, a może to być człowiek poczęty w sposób tradycyjny. Cecha,

która pozwala kogoś uznać za potwora, jest z reguły niezmienna albo bardzo trudna do zmiany. Łatwiej zmienić sposób klasyfikacji. Potwór rodził się z macicy, był skutkiem braku kontroli – kobieta stwarzała go, myśląc w czasie zapłodnienia albo podczas ciąży o potwornych rzeczach. Alchemicy szesnasto- i siedemnastowieczni szukali sposobów na poczęcie bez udziału kobiety, macicę miały zastąpić słoje, w których powstawały homunculusy¹⁷.

Następcami alchemików są naukowcy z filmów science fiction, którzy dążą do uwolnienia ludzkości od biologicznej zależności od kobiet – definiowanych jako Matki i jednocześnie Obce. Chcą penetrować i zapładniać wszechświat. Zazdroszczą kobietom rodzenia dzieci, sami stają się twórcami kultury i technologii¹⁸. In vitro – wynalazek „męskiej” technologii – spełnia marzenia o niepokalanym poczęciu, gdzie kobieta staje się tylko naczyniem dla zapłodnionej komórki¹⁹. Zapłodnienie in vitro i klonowanie jest ucieczką przed seksualnością, która daje życie, ale jednocześnie śmierć. Klonowanie stawia kres całości, bo w każdej z części zawarta jest kompletna informacja. Jeśli przyjąć, że istotą ciała jest to, że nie może zostać rozczłonkowane, podzielone na komórki; że jest niepodzielnym układem, to klonowanie stanowi także koniec ciała i jego modelowania²⁰. W świecie przyszłości manipulacjom poddane zostaje ciało ludzkie, ale nie jak współcześnie poprzez transplantacje czy operacje plastyczne (zabiegi ratowania życia, ulepszania), ale na poziomie DNA, zanim osoba sama może o sobie decydować. Dzieci poczęte w wyniku aktu seksualnego w *Gattace* określane są jako „dzieci Boga”, „zrodzeni z macicy” albo „gorsi”. Bóg i kobieta nie stanowią gwarancji dla narodzin idealnego potomka. Pewniejsze rezultaty daje nauka. Już Wiktor Frankenstein przekonał się, jaka jest cena takich zabiegów. Stworzył fizycznego nowego człowieka, a także tchnął w niego życie, co dotąd było domeną wyłącznie bogów. Jego twór był jednak kaleki uczuciowo. Mężczyzna nie potrafił uszczęśliwić swojego „dziecka”, bo żadna cywilizacja, a w tym przypadku Euklidesowa, racjonalistyczna, męska (cywilizacja yang według Ursuli Le Guin), nie może stworzyć szczęśliwych „sztucznych” ludzi. Nie ma genu ludzkiej duszy (jest to motto *Gattaki*).

Przywoływana przez Susan Bordo Margaret Mahler²¹ twierdzi, że dopiero separując się od matki, dziecko staje się indywidualnym bytem. Jednak każdy krok oddalający od rodzicielki wzmacnia w dziecku tęsknotę za stanem, gdy byli oni jednością. Ten stan nigdy się nie kończy, choć cierpienie nim spowodowane zmniejsza się. Vincent silnie odczuwa tę tęsknotę. Mówi Eugene’owi, że stan nieważkości przypomina sytuację dziecka w macicy, gdzie sprawność nóg nie ma znaczenia. Lecząc na Tytana, stwierdza, że każdy był kiedyś fragmentem gwiazdy, a jego podróż to powrót do domu. Dopiero w momencie startu rakiety otwiera oczy. Tunel prowadzący do rakiety jest jak pepowina – połączenie z macicą; pozycję płodową przyjmuje Eugene w piecu, w którym dokonuje samospalenia – w tym samym miejscu, gdzie Vincent pozbywał się swojego naskórka, włosów. Dla żadnego z nich nie ma miejsca na Ziemi. Wylot Vincenta i samospalenie Eugene’a są powrotem do kosmosu definiowanego jako matczyny, do naturalny porządek ze świata stworzonego na męski obraz i podobieństwo. Vincent ma swoją utopię w antyutopijskim świecie. Spełnia ona nadzieje Ursuli Le Guin, że powrót do przeszłości, odkrycie korzeni dadzą szansę na realizację prawdziwej utopii²².

Przypisy

¹ U. Le Guin, *Ci, którzy odchodzą z Omelas*, tłum. U. Uhrynowska-Hanasz, [w:] *Arcydziała. Najlepsze opowiadania science fiction stulecia*, pod red. O.S. Carda, Warszawa 2006.

- ² Eadem, *Nie-euklidesowe spojrzenie na Kalifornię jako strefę wschodnią*, przeł. S. Magala, „Przegląd Techniczny” 1983, nr 23, s. 43.
- ³ J. Przeźmiński, *Kobiety w utopiach i antyutopiach*, [w:] *Publiczna przestrzeń kobiet. Obrazy dawne i nowe*, pod red. E. Pakszys, W. Hellera, Poznań 1999, s. 113. Autor pisze, że utopia jest dla kobiet bardziej uciążliwa, ze względu na uniformizację stroju. Powiela w ten sposób obiegową opinię, że dbałość o ubiór jest ważniejsza dla kobiet niż dla mężczyzn, nie znajduje natomiast poważniejszego uzasadnienia swojej tezy.
- ⁴ Analizę feministyczną książki przeprowadziła Kazimiera Szczuka w książce *Kopciuszek, Frankenstein i inne*.
- ⁵ <<http://www.tiptree.org/>>, z dn. 20.03.2010.
- ⁶ <<http://www.lambdasf.org/lsf/movies/index.html>>, z dn. 20.03.2010.
- ⁷ *Gattaca*, reż. Andrew Niccol, 1997, USA. Przyszłość. Vincent jest genetycznie wybrakowany (In-Valid). Został poczęty bez udziału technologii w świecie, gdzie sukces zarezerwowany jest dla osób genetycznie doskonałych (Valid). Vincent marzy o podróży w kosmos, ale może tego dokonać jedynie na drodze oszustwa. Jedynym kryterium przyjęcia do pracy, która umożliwiłaby mu spełnienie marzeń, jest badanie kodu DNA. Zamieszkuje z Jeremem Eugene'em, który został stworzony jako doskonała, niemal nieśmiertelna istota. Nie potrafił sobie poradzić z porażką w zawodach pływackich (został stworzony, żeby być najlepszym). W wyniku nieudanej próby samobójczej został sparaliżowany od pasa w dół i jeździ na wózku inwalidzkim. W zamian za utrzymanie „użycza” Vincentowi swojej krwi i moczu, aby ten mógł jako Jerome rozpocząć pracę w GATTACE. Wkrótce Vincent-Jerome staje się najlepszym pracownikiem i ma wziąć udział w podróży na Tytana. Tydzień przed startem w kosmos zamordowany zostaje dyrektor GATTAKI. Wszyscy podejrzewają, że mordercą jest Vincent (niegdyś sprzątac w GATTACE), którego rzesę znaleziono w firmie. Nikt nie rozpoznaje rzekomego sprawcy w Vincencie-Jeremie. Śledztwo w tej sprawie prowadzi młodszy, genetycznie doskonały brat Vincenta – Anton. Podczas ostatnich dni na Ziemi Vincent-Jerome nawiązuje romans ze swoją współpracowniczką, Irene. Śledztwo wykazuje, że mordercą był szef misji, według informacji genetycznej – niezdolny do agresji. Vincent wylatuje na misję, natomiast Jerome dokonuje samospalenia. GATTACA – słowo złożone z liter oznaczający zasady azotowe w kwasie deoksyrybonukleinowym (DNA): A – adenina, G – guanina, C – cytozyna, T – tymina.
- ⁸ Film zawiera elementy antyutopijne i dystopijne. Zdecydowałam się na używanie terminu „antyutopia”, który podkreśla, że zaprezentowany świat jest przeciwieństwem marzeń o stworzeniu idealnej rzeczywistości.
- ⁹ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009, s. 75.
- ¹⁰ M. Schulz, *Ciało do korekty – cyborgi, Nowe nawigacje II*, pod red. P. Kletowskiego, P. Mareckiego, Kraków 2003, s. 173.
- ¹¹ Nikt nie skojarzył, że najlepszy nawigator w firmie – Vincent – to „gorszy”, którego podejrzewa się o morderstwo, mimo że każdy widział zdjęcie poszukiwanego.
- ¹² M. Gdula, *Trzy dyskursy miłosne*, Warszawa 2000, s. 26.
- ¹³ Z. Bauman, *Śmiertelność i nieśmiertelność: o wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 37–38.
- ¹⁴ M. Gdula, *Trzy dyskursy...*, op. cit., s. 19.
- ¹⁵ M. Bakka, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 107.
- ¹⁶ S. Bordo, *Ucieczka ku obiektywności – fragmenty*, przeł. A. Czarnecka, <<http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/kurs/bordo.flight-1.doc>>, data dostępu: 3.04.2009.
- ¹⁷ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, op. cit., 125–16.
- ¹⁸ C. Springer, *Electronic Eros. Bodies and Desire in the Postindustrial Age*, London 1996.
- ¹⁹ Część feministek krytycznie odnosi się do niekontrolowanego rozwoju technologicznego – Rosi Braidotti publikowanie fotografii płodów nazywa pornografią. Filozofka zwraca uwagę na pewne zagrożenie technologii dla kobiet – nosząca dziecko poczęte poza macicą staje się inkubatorem. Prokreacja i seks nie są ze sobą koniecznie związane. Nauczona doświadczeniem matka Vincenta i Antona, poddaje się wszechmocy i wszechwiedzy nauki.
- ²⁰ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- ²¹ S. Bordo, *Ucieczka ku obiektywności...*, op. cit.
- ²² Według Mircei Eliadego, dla Amerykanów utopia jest sygnałem powrotu do źródeł, do utraconego raju (wykazuje on związek utopii z religią).

Summary

The film entitled *Gattaca* shows the “perfect” future world where people are genetically determined. Genetically invalid Vincent Freeman has to act as somebody else to fulfill his dream of a space flight. He turns out to be in the same situation as women for centuries have been in. It is his body that keeps him from achieving his purpose. Yangtopia (Ursula Le Guin’s concept) had become a prison for a human being. Non-technologically conceived children are treated like monsters who don’t have a right given to transcend which is a basis to both their own and civilization development. Only the culture-controlled nature is approved. Vincent’s acquaintance, Irene Cassini isn’t a member of any of those social orders. The short affair with Vincent lets her understand exclusive rules of the world she lives in. The film’s motto is: “There is no gene for Human Spirit”, valid people are the victims of *Gattaca* as well. Physically perfect Jerome Eugene Morrow cannot meet the demands which leads him to the suicide attempt. No methods exist to shape human character. Vincent succeeds, he breaks the glass ceiling and travels into space which is characterized as maternal for him. He symbolically invalidates *Gattaca*’s rules when he saves his valid brother’s life. Nevertheless, the system stays in equilibrium as only a few people know the truth about Vincent-Jerome and how difficult it was for him to succeed.

III. Utopie konsumpcyjnego spojrzenia

Dagmara Rode

I tak oto kończy się świat....: *Jubileusz, The Last of England* i współczesność jako Apokalipsa

Derek Jarman wielokrotnie deklarował, że nie potrafiłby mieszkać w kraju innym niż Wielka Brytania¹. Zakorzenie w kulturze angielskiej jest doskonale widoczne w niemal każdej z prac twórcy, podobnie jak wykorzystywanie wszelkiej okazji, by wypowiedzieć się na temat współczesności, bardzo artyście, jak i wszystkim osobom nieheteronormatywnym, nieprzyjaznej. Zaangażowanie w walkę polityczną w dziele Jarmana przeplata się nieustannie z odwołaniami do historii i kultury angielskiej. Jarman niewątpliwie *at home* czuł się w Anglii, choć niekoniecznie była to Wielka Brytania pod rządami Margaret Thatcher. W niniejszym tekście chciałabym przyjrzeć się filmom, które, choć nawiązują do elementów tradycji, portretują głównie współczesną brytyjską rzeczywistość lub wieszczą niedaleki kryzys cywilizacji w ogólności: *Jubileusz* (*Jubilee*, 1978) i *The Last of England* (1987).

Jarman zrealizował *Jubileusz* w roku dwudziestej piątej rocznicy panowania królowej Elżbiety II. Film opowiada o magicznej „wizycie” królowej Elżbiety I w *postmodernistycznej* – jak głosi napis na murze – Wielkiej Brytanii. Przywołany przez nadwornego maga i alchemika Johna Dee anioł Ariel przenosi w czasie jego, monarchinię i towarzyszącą im dwórkę-karlicę. To, co Elżbieta I zastaje, jest w istocie dość apokaliptyczną wizją niedalekiej przyszłości, jaką serwuje widzom Jarman. Artysta zdaje się wraz z Elżbietą I lamentować: „gdzie trafiłam z mojej słodkiej Anglii?”.

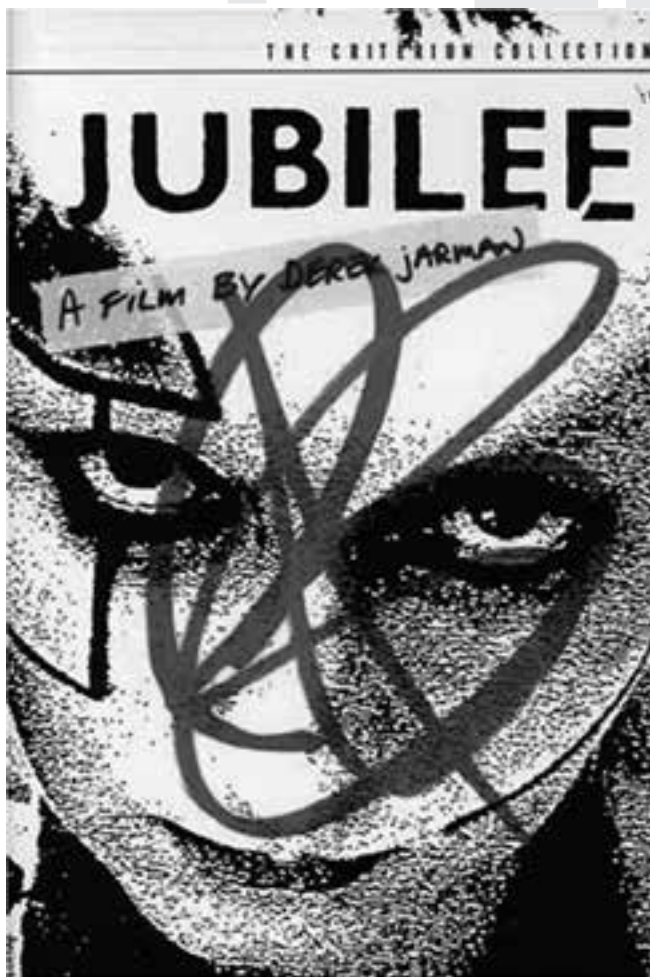
Jubileusz osadzony jest w realiach subkultury punkowej, która pojawiła się pod koniec lat siedemdziesiątych. W filmie pojawiają się najważniejsze hasła i koncepcje nurtu, jak historyczne „No future” czy anarchia jako podstawa (nie)ładu społecznego. Jak sugeruje Michael O’Pray, Jarman odnalazł w punku wiele elementów mu bliskich, jak estetyka campowych przebieranek². Istotne było też odwołanie do rzeczywistości społecznej: „Punk przeistoczył scenę muzyczną: z dekadencjonalnej i apolitycznej stała się zakorzeniona we współczesnym angielskim doświadczeniu wysokiego bezrobocia, inflacji i upadku liberalizmu i zamożności lat sześćdziesiątych” (ibidem). Atrakcyjny mógł być dla Jarma-

na stylistyczny eklektyzm oraz „estetyka zrób-to-sam”, radykalnie podważająca wartość profesjonalizmu³. Ruch punkowy niewątpliwie w jakimś sensie był Jarmanowi bliski, lecz zdecydowanie nie da się po prostu powiedzieć, że artysta zrealizował punkowy film muzyczny.

Sam Jarman wspomina ataki na *Jubileusz*, pojawiające się nie tylko ze strony konserwatywnych widzów i cenzora, którego zgorszyła porcja przemocy, jaką zobaczył, przemocy, jak podkreśla artysta, w żaden sposób nieestetyzowanej⁴. Podobnie zresztą pokazał seks i nagość, zdecydowanie odrzucając wszelką erotyzację. Film nie wzbudził jednak entuzjazmu także wewnątrz subkultury punkowej, bowiem, jak pisze Jarman, „śpiewać o nudzie to jedno, ale pokazać ją to zupełnie inna sprawa”⁵. *Jubileusz* oferuje widzowi analizę w miejsce akcji, zdecydowanie więc nie odpowiada wyobrażeniom o punkowym filmie muzycznym, prześmiewczym i pełnym anarchii⁶.

Jubileusz został przez reżysera pomyślany jako „dokument fantastyczny, sfabrykowany w taki sposób, by formy dokumentalne i fantastyczne mieszały się i zlewały ze sobą”⁷. Warto podkreślić wyrażany wielokrotnie przez twórcę brak wiary w konwencje dokumentalne i informacyjne. Jarman podkreśla także, że „postępujące przenikanie się filmu i mojej rzeczywistości zostało ukończone”⁸. Wykorzystał źródła autobiograficzne, zrealizował go z przyjaciółmi, akcja rozgrywa się w miejscach, w których mieszkał przez kilka poprzednich lat: „W *Jubileuszu* nasz świat stał się filmem”⁹. Oczywiście, jak pisze Michael O’Pray, Jarman nie zamierzał odtwarzać ani w jednym, ani w drugim wątku rzeczywistości historycznej, bliższa mu była forma *bricolage’u*¹⁰.

Film oparty jest na wyrazistym kontraście: z jednej strony idylliczna, sielska i uporządkowana rzeczywistość przeszłości, owej niemal mitycznej elżbietańskiej Arkadii, z drugiej płonący, zrzucony Londyn, najbliższa i najbardziej ponura przyszłość. Pierwsza scena rozgrywa się w klasycznie zaprojektowanym ogrodzie – dwórka w elżbietańskim stroju spaceruje z psami wśród wypielęgnowanych starannie roślin. Obrazy natury w wątku futurystycznym pojawiają się bardzo rzadko – i jest to za każdym razem natura jakoś skażona, na której cywilizacja zdążyła zaznaczyć swoje piętno. Dramatyczną metaforą tego stanu rzeczy jest ogród jednego z bohaterów, składający się wyłącznie ze sztucznych kwiatów. Mężczyzna podlewa ogrodowe





krasnale i walczy z żywymi robakami. Apokaliptyczne wizje świata Jarman często zresztą rozgrywa tym właśnie kontrastem – także w *The Last of England* i *The Garden* (1990) istotną rolę odegra zestawienie niezdegradowanej natury zpejzażanymi zniszczonymi przez cywilizację.

W drugiej scenie elżbietańskiego wstępu Królowa i John Dee rozmawiają, gdy na wezwanie maga przybywa anioł Ariel, który pojawia się w monumentalnej pozie,

stojąc między symbolem słońca a księżyca. Ariel przenosi bohaterów w przyszłość. Kontrast ujawni się, gdy tylko wsłuchamy się po raz pierwszy w kwestie postaci związanych z wątkiem futurystycznym: Elżbieta I, John Dee i Ariel mówili poezją, w dodatku nie-naganą angielszczyzną.

Rzeczywistość Londynu po rewolucji punkrockowej wydaje się ucieleśniać wizję Apokalipsy spełnionej. Już w pierwszych chwilach zostaje nam zdefiniowana ponowoczesność – napis *post modern* na murze, pod którym stoi grupka pozbawionych zajęcia młodych ludzi, towarzyszy ograbianiu zwłok ofiar wypadku z kosztowności. Podążając wzdłuż muru, tuż obok zauważymy palący się wózek dziecięcy. Chwilę później poznamy bohaterki – bezlitośnie katują jakiegoś człowieka. Plenery londyńskie przepełnione są dymem, brudem, gruzami. *Jubileusz* rozgrywa się w miejscach, które śmiało można by nazwać zakazanymi. W tym świecie Bod, nieformalna przywódczyni i *alter ego* królowej Elżbiety¹¹, zabija królową i przejmuje jej koronę, co wzbudza aplauz reszty grupy.

Głównym zajęciem bohaterek są rozboje i morderstwa, niektóre planowane, inne dokonywane z pewną dozą spontaniczności. Przemoc zdaje się ich najlepszą rozrywką, umieszczoną gdzieś między słuchaniem wykładów Amyl Nitrate, graniem w eurobiznes a spotkaniami z Borgią Ginzem. Przemoc ta wydaje się celem samym w sobie, dostarcza satysfakcji większej niż seks. Crabs morduje niesprawdzającego się kochanka, Bod, wyraźnie podniecona, dusi Lounge Lizarda.

Jednak tym, co w *Jubileuszu* uderza bodaj najbardziej, nie jest okrucieństwo bohaterek. Tak samo bowiem okrutni są policjanci. Czasem uśmiechają się z zadowoleniem, przypatrując się rozbojowi na ulicy; czasem w akcie wręcz surrealistycznej przemocy mordują – jak dzieje się to z bliźniakami, zastrzelonymi w salonie gier podczas próby aresztowania (zresztą w żaden sposób niewyjaśnionego) po niewinnym komentarzu jednego z nich. Angel i Sfinx nie stawiają oporu, nie robią też niczego, co mogłoby zostać odczytane jako powód do aresztowania – ot, znaleźli się w złym miejscu w złym czasie, zdaje się komentować Jarman. „Ulice pogrążone są w przemocy, w której rozplywa się policja, niestojąca już ani po stronie prawa, ani porządku”¹². *Jubileusz* jednak nie jest ani światem na opak, powstałym po prostym odwróceniu norm, ani też światem bez norm. Rządzą nim przecież normy ustalone przez Borgię Ginza, władcę absolutnego.

Charakteryczny wydaje się wykład Amyl Nitrate na temat sztuki, która przestała istnieć. Kiedyś marzenia realizowano w sferze fantazji, stąd wzięła się sztuka. Teraz wszystko po prostu się urzeczywistnia, chcesz, to bierzesz, sztuka nie ma już więc prawa bytu. Amyl Nitrate przytacza swoją dewizę: „Nie marz o tym, bądź tym”. Hasło reklamowe przeddefiniowało rzeczywistość, opanowaną przez absolutnie destrukcyjny konsumpcjonizm. Pośród marzeń z idealną gracją porusza się jedynie demoniczny im-

presario, dostarczając ludziom wszystkiego, czego zapragną. A raczej, kreując pragnienia, które właśnie może spełnić.

Kwintesencją swoistego upadku kultury jest właśnie imperium Borgii Ginza, którego największe studia mieszczą się nie gdzie indziej, ale w Buckingham Palace. Borgia ma władzę absolutną nad „pokoleniem, które zapomniało, jak żyć”, i którego życie wypełnione jest filmem, serwowanym przez Ginza. Mówiąc o władzy, wymienia kolejne skróty – „BBC, TUC, ATV, ABC, ITV, CIA, CBA, NFT, MGM, KGB, C of E”. Mając w ręku nie tylko media, tworzące *jedyną realność* ludzi, którymi włada, ale też agencje wywiadowcze i instytucje religijne, Ginz może śmiało powiedzieć, że *przearanżował alfabet*, zmienił język opisu świata.

Oczywiście, władza Ginza nie sprowadza się do lansowania nowych *celebrities* i tworzenia telewizyjnej rozrywki. Ginz tworzy też swoje gwiazdy, narzucając im tożsamość. Podczas przesłuchania od razu nadaje nazwę wykonawcom. Jedną z nich jest *Gnój*, nazwa idealnie pasująca do punkrockowego schematu. Jarman zdaje się komentować komercyjny wymiar anarchistycznego buntu lat siedemdziesiątych (tu zapewne zresztą nawiązuje do historii zespołu Sex Pistols), pokazując, że jest on jeszcze jedną marketingową sztuczką, towarem, który można sprzedawać, tak samo jak można na niego wytworzyć zapotrzebowanie. Ginz pozbywa się obcości, delikatnie przystosowując „towar”, który ma wpuścić na rynek. Pozbawia radykalizmu, ale też w jakimś sensie pozbawia tożsamości, nadaje imię, jakby był akuszerem przy ponownych narodzinach. Oczywiście, wszelkie próby wymknięcia się spod jego kurateli źle się kończą.

Niektórzy przecież usiłują uciekać przed wpływami Ginza. Do tego namawiają Kida (znamienne, postać grana przez punkowego muzyka Adama Anta) bliźniacy Angel i Sfinx („żyją w dziwnym związku, ale są mili”, do tego wierzą w sztukę), których chwilę później zabija policja. Artystką, wbrew temu, co mówi o sztuce Amyl Nitrate, jest też Viv, ich przyjaciółka; wszyscy troje pozostają na marginesie. Ich trójkąt emanuje niespotykaną w *Jubileuszu* czułością i troską, przy akompaniamencie tradycyjnej szkockiej piosenki wyznają sobie miłość, często okazują przywiązanie.

Warto też wspomnieć o romantycznych poszukiwaniach Crabs: mimo złośliwych komentarzy Bod i Mad, dotyczących potrzeb seksualnych, wydaje się cały czas szukać odpowiedniego partnera. Postać ta jest ucieleśnieniem groteskowego wzorca patriarchalnej, heteronormatywnej socjalizacji. Pod koniec filmu można odnieść wrażenie, że spotyka swojego księcia z bajki – w pralni uwodzi policjanta (który mógłby wydawać się sympatyczny, gdyby nie to, że zdejmuje koszulę poplamioną krwią jednej z przypadkowych ofiar). Po natychmiastowej konsumpcji „związku” Crabs oświadcza się mężczyźnie, on deklaruje, że chce mieć dzieci, następnie pyta, czym dziewczyna się zajmuje. W chwilę później u drzwi policjanta zjawiają się dokonujące zemsty na mordercach bliźniaków koleżanki Crabs, by wrzucić do domu narzeczonego koktajl Mołotowa w gustownej butelce po szampanie. Jarman w żaden sposób nie wyjaśnia, czy spotkanie w pralni było przypadkowe, czy też stanowiło element planu zemsty, jednak w obu przypadkach wniosek jest ten sam: miłość, tak samo jak wszystkie inne uznane za tradycyjne wartości, w świecie przedstawionym ujawnia swoje groteskowe oblicze.

Wróćmy do obrazów Anglii. Karykaturalną metaforą brytyjskości jest piosenka, którą wykonuje Amyl Nitrate. W krótkiej koszulce z flagą brytyjską, zielonych pończochach na paskach, butach na obcasie, w antycznym hełmie, dzierżąc trójząb i wachlarz, występuje w układzie choreograficznym towarzyszącym dyskotekowo przearanżowanej *Rule Britannia*. W utwór wmontowane zostały fragmenty przemówienia Hitlera,

dźwięki alarmu przeciwlotniczego i okrzyków kibiców. Trójzęb zastępuje podczas tańca rurę, w rytm przemówienia Amyl maszeruje wojskowym krokiem. Skądinąd groźne, symbole brytyjskości i imperialnych aspiracji zostają w groteskowy sposób sprowadzone, jak i wszelkie inne znaki narodowe, do roli ornamentu w popowym show. Najbardziej niepokoi jednak owo eksplicytne, nie jedyne w filmie, odniesienie do totalitaryzmu. Prześmiewcza zmiana aranżacji pojawi się też w scenach w katedrze, przypominającej skrzyżowanie dyskoteki z domem publicznym, kiedy w rytm *Jeruzalem* podrygiwać będą fantazyjnie poprzebierani uczestnicy imprezy (między innymi biskup, policjant, Chrystus). I te sceny napawają pewnym niepokojem – obrazy zbiorowego seksu, kłębiące się lepkie ciała, przypominają przedstawienia Sądu Ostatecznego.

Pod koniec filmu bohaterki wyjeżdżają z miasta do wiejskiej rezydencji Ginza. Przejeżdżają przez przejście graniczne, na którym wisi flaga ZSRR. Spotykają celników, którzy deklarują „żadnych pedałów i Żydów nie wpuszczamy”. Konfiskują płyty Elvisa, który jest na liście wywrotowców. Bohaterki godzą się na wszystko, przecież to „celnicy chronią nas przed marginesem”; nie jedyna to w twórczości Jarmana ostra krytyka polityki opartej na totalitarnych ideałach czystości.

W rezydencji, oprócz Borgii i dziewcząt siedzi także zdzieciniały, zapatrzony w telewizor Adolf Hitler. Mamrocze poniekąd do siebie frazy o złotym wieku i byciu najlepszym artystą. Jego obecność, podobnie jak wykorzystanie sowieckiej flagi, jasno sugeruje intencje Jarmana – władza Borgii jest tak samo totalitarna, tak samo wyklucza wolną wolę i wykroczenie poza ściśle zdefiniowaną normatywność. Ginz staje się niejako następcą Goebbelsa, serwując medialną, propagandową papkę społeczeństwu, które w pełni akceptuje jego wybory i jego normy. Warto tu przypomnieć szczerą niechęć, jaką obdarzał Jarman homofobiczną *yellow press* brytyjską – podobnie jak Ginz, dostarcza ona czytelnikom tego, czego oczekują, równocześnie formując ich pragnienia i wzorce osobowe. Wydaje się, że Jarman krytykuje opresywne, normatywne instytucje, sugerując, że w wykluczaniu innych i leżących u ich podstaw założeniach, nie różnią się wiele od totalitaryzmów dwudziestowiecznych.



Przypomnijmy w tym miejscu opowieść o dzieciństwie bliźniaków. Mieszkali zawsze powyżej czternastego piętra i właściwie nie znali innej rzeczywistości, bali się nieznanego, czyli kwiatów, jedynym widokiem im bliskim był świat telewizji, święta Bożego Narodzenia wyznaczała plastikowa choinka, zaś pory roku określał termometr. Ta, wydawać by się mogło, zupełnie abstrakcyjna wizja, jest jedynie rozwinięciem czy też uzupełnieniem koncepcji Borgii Ginza. Ktoś – „planiści społeczni” – określa normy, w których żyje społeczeństwo, definiuje jego potrzeby, ustala wartości. Zauważmy, że Ginz także reglamentuje bunt. Nic nie dzieje się bez kontroli stosownej instytucji, dysponującej po Foucaultowsku pojętą wiedzą/władzą. W zasadzie, wszystko sprowadza się do umiejętnie prowadzonego marketingu. Ginz nie ukrywa, że całe jego imperium to wielkie oszustwo, bowiem „tak długo, jak muzyka gra, nie usłyszymy, że rozpada się świat”.

William Pencak zauważa wzajemne powiązanie wszystkich sportretowanych w filmie elementów represji: „Media, polityczne i religijne instytucje mogą jawić się łatwowiernym obserwatorom jako autonomiczne lub wręcz opozycyjne wobec siebie, ale wspólnie tworzą światowy system, który wymusza poddanie mu się”¹³. Jarman w *Dancing Ledge* podsumował *Jubileusz* nader pesymistycznie: „Z biegiem czasu film okazał się proroczy. Wizja dr. Dee spełniła się – ulice płonęły w Brixton i Toxteth, Adam wystąpił w *Top of the Pops* i zatrudnił się u Margaret Thatcher, by śpiewać na balu z okazji Falklandów”¹⁴.

* * *

Za kontynuację poszukiwań i diagnoz *Jubileusza* należy uznać o kilka lat późniejszy *The Last of England*. Nie tylko ocena sytuacji, ale i forma collage’u filmowego nabiera radykalizmu. *The Last of England*, w mojej opinii praca zapowiadająca nurt *new queer cinema*, komunikuje poczucie rozpadu świata na poziome formy. Jarman w towarzyszącej filmowi książce-dzienniku *Kicking the Pricks* podkreśla „Mój świat jest we fragmentach, rozpadł się na kawałki tak drobne, że nie sądzę, iż kiedykolwiek zdołam je pozbiierać”¹⁵. Film dostarcza nader wiele dowodów, że ów stan ducha idealnie przekłada się na kształt formy filmowej.

The Last of England jest collage’em¹⁶ – obrazów, wątków, znaczeń. Jarman wykorzystuje nie tylko materiały nakręcone specjalnie do tego filmu, ale włącza także rodzinne dokumenty filmowe. Wiele materiału znalezionej pojawia się też na ścieżce dźwiękowej – na przykład przemówienie Hitlera o aneksji Czechosłowacji, fragmenty programu radiowego, przetworzona piosenka Pet Shop Boys. Artysta wskazuje też szereg odniesień intertekstualnych, już samym tytułem, który odwołuje się do obrazu Forda Maddoxa Browna. Heterogeniczność materiału filmowego akcentuje także różnorodność zabiegów technicznych, jak wykorzystywanie ujęć monochromatycznych czy zdjęć poklatkowych, także eksperymentowanie z oświetleniem czy ostrością. Bardzo gwałtowny niekiedy montaż niezwykle krótkich, niezwiązanych ze sobą przyczynowo-skutkowo ujęć, silnie zrytmizowany, przywodzi oczywiście na myśl poetykę wideoklipu, gatunku, który jedynie w wyjątkowych przypadkach buduje spójne i powiązane przyczynowo-skutkowo całości.

Poszczególne ujęcia i sceny montowane są skojarzeniowo, nie tworzą spójnej, w sensie fabularnym, opowieści. Wrażenie sfragmentaryzowania, rozbicia świata intensyfikuje też pojawianie się strzępów fabuły. W poszczególnych wątkach można wskazać sceny czy sekwencje budujące jakieś historie, jak choćby sekwencja wesela, wątek uchodźców, postać Springa. Wszystkie one są jednak tak szybko porzucane, jak się pojawiają, pozostawione bez jakiegokolwiek kontynuacji w późniejszych scenach, z którymi zachowują jedynie asocjacyjny związek.

Początek dzieła pokazuje Jarmana, który pisze w swojej pracowni; to rozwiązanie nadaje szczególnie, personalny charakter tekstowi filmowemu. Obraz nasycony jest barwą zimnoniebieską, kontrastuje ze zdominowanymi czerwienią ujęciami Springa, zawiązującego sobie sznurek na ręce. W dalszej części *The Last of England* kadry pokazujące artystę, gdy na przykład przygotowuje do zasuszenia w książce kwiaty lub maluje obraz – pojawiają się jeszcze kilkakrotnie. Bardzo wyraźnie zaznacza perspektywę, z której mówi, wskazując na osobę nadawcy tekstu, w pewnym sensie zakreślając autobiograficzną przestrzeń tej pracy¹⁷.



Ważnym elementem składnikiem Jarmanowskiego collage'u są *home movies*, materiały zaczerpnięte z archiwum rodzinnego. Filmy te zostały zrealizowane przez ojca i dziadka Jarmana. Dawno miniony świat przeszłości, którego obraz został na nich zapisany, zostaje przeciwstawiony apokaliptycznej terażniejszości: taśmy z rodzinnych zbiorów pokazują pełne ciepła, czułości, miłości sceny rodzinne, dziecięce zabawy w wodzie, na trawie w przydomowym ogrodzie, grę w piłkę, piknik na kocu. Jarman wybrał też ujęcia z rodzinnego obiadu czy powrotu ojca do domu i wspólnego wyjazdu ojca i matki samochodem. Wśród wykorzystanych *home movies* odnajdziemy też te nakręcone w miejscach, w których ojciec artysty służył jako pilot RAF-u, stąd kilka akcentów wojskowych czy zdjęcia z samolotu. Mimo pewnego niepokoju, który mogą wprowadzać elementy militarne, *home movies* tworzą wrażenie świata niezakłóconego przemocą i niezniszczzonego cywilizacją.

Istotnym aspektem wyborów Jarmana staje się to, że *home movies* portretują naturę, która w zdegenerowanej współczesności staje się rzadkością. Pojawiają się obrazy pszczoł, kobiety i dzieci z kwiatami, jakże inne od typowych dla „współczesnego” wątku ruder, po których bez wyraźnego celu włóczą się anonimowi mężczyźni. W ten sposób świat dzieciństwa, świat utraconej przeszłości, nabiera cech bezpowrotnie utraconego raju. Nostalgicznie zaprezentowana przeszłość kolejny raz w twórczości Jarmana staje się kontrapunktem dla opowieści o współczesnej apokalipsie. Tym razem przeszłość reprezentują obrazy odwołujące się do osobistego doświadczenia artysty.

Apokalipsa ma zatem także wymiar personalny – Jarman w *Kicking the Pricks* notuje liczne spostrzeżenia o tle politycznym *The Last of England*, nie pomijając w komentarzu istotnych zdarzeń z życia prywatnego. Zdjęcia do filmu zostały ukończone w roku 1986, bez scenariusza i planu, co więcej – w gronie przyjaciół (między innymi Michael O'Pray, który był statystą również w *Wittgensteinie*, 1993) i bliskich współpracowników. Materiał zmontowany został w roku następnym, już po otrzymaniu przez Jarmana pozytywnego wyniku testu na obecność wirusa HIV; w *Kicking the Pricks* opowiada o odbieraniu wyniku badania. Podkreślić tu także trzeba, niewyaccentowany wprawdzie przez Jarmana w komentarzu ani samym filmie, wątek dramatycznego wzrostu homofobii w okresie epidemii AIDS, który radykalizował twórczość artysty.

Specyficznym odniesieniem do własnej biografii artystycznej jest scena, w której Spring niszczy kopię *Ziemskiej miłości* Caravaggia, namalowaną przez Christophera Hobbsa. Spring nie cierpiał obrazu, jak wspomina Jarman, dlatego też artysta zdecydował się sfilmować jego destrukcję, zakończoną „zgwałceniem”. Małgorzata Radkiewicz zauważa, że „kopulacyjne ruchy wykonywane przez leżącego chłopaka miały oddać erotyzm zawarty w pracy”¹⁸, podkreśla także specyficzny charakter relacji na planie. Niemniej najbardziej znaczące wydaje się to, że zniszczeniu ulega szczególnie drogi Jarmanowi obraz, niewątpliwie bardzo istotny dla tradycji malarstwa europejskiego. Współczesne pokolenie zdaje się nie tylko zastępować „wąchanie kleju waszą maśońską brandy”, ale także radykalnie odrzucać wszystko, co przynosi przeszłość. Scena ta wygrywa także napięcia między przeszłością a terażniejszością; jak pisze Pencak, „Homoseksualnie inspirowany renesans potrafił tworzyć piękno, współczesność potrafi jedynie niszczyć”¹⁹.

Jarman w komentarz z offu włącza cytaty z „proroczych głosów”: Allena Ginsberga i Thomasa Stearnsa Eliota. Zestawia początek poematu *Skowyt*, manifestu *Beat Generation*, który był dla niego istotną inspiracją: „Widziałem, jak najlepszych z mojego pokolenia zabrało szaleństwo, głodnych, histerycznych, nagich”²⁰ oraz sposób, w jaki

według *Wydrążonych ludzi* „kończy się świat”: „nie hukiem, ale skomleniem”²¹. Wściekła reakcja *Beat Generation* na masową, radosną konsumpcję i postępującą wraz z nią uniformizację społeczeństwa zostaje zderzona z metafizycznym poczuciem końca świata w wierszu poety, który podkreślał rolę zakorzenienia w tradycji. Oba te tropy dają się odnaleźć w filmie Jarmana, który zdaje się, w intencji twórcy, przedstawiać spełnienie owych profetycznych wizji.

Wątek współczesny rozgrywa się w ruinach, postindustrialne krajobrazy pozbawione są roślinności. Bohaterowie włóczą się po nich bez celu. Czasem coś rozbijają, palą papierosy. Od czasu do czasu widać zamieszki: ludzie na płonącej ulicy, radiowozy. Inne składniki tej rzeczywistości to wybuchy i zawałające się budynki, domy z pozabijanymi oknami, walające się śmieci, bloki i wieżowce, puste ulice bez śladu życia. Wszystko to jest najczęściej filmowane niestabilną kamerą z ręki, część ujęć zrealizowano poklatkowo, co potęguje wrażenie rozkawałkowania świata. Niektóre ujęcia zabarwione są na czerwono, co wzmacnia poczucie zagrożenia.

Nawet jeśli pojawia się „normalna” ulica, przechodzi po niej tłum niemal jednolicie ubranych ludzi w garniturach, co narzuca myślenie o unifikacji za cenę przynależności do grona niewykluczonych. Jak pisze Radkiewicz: „W jego subiektywnej ocenie porządek świata ma jedynie fasadowy charakter wyrażony przez zestawienie panoramy luksusowych budynków administracyjnych z ulicami niszczoneymi i palonymi podczas zamieszek. Za zewnętrzną atrakcyjnością biurowców kryje się bezduszny system podporządkowujący społeczeństwo interesom politycznym i ekonomicznym. Pozbawione indywidualności jednostki zostają przekształcone w anonimową masę łatwo poddającą się manipulacji”²².

Charakterystyczna wydaje się postać grana przez Springa – niemal za każdym razem, gdy go widzimy, obwiązuje sobie rękę, jakby zamierzał wstrzyknąć sobie (domyślamy się) narkotyk. Tak jednak się nie dzieje – i kolejnym razem znów widzimy go ze sznurkiem w dłoniach. Wiecznie trwający głód narkotykowy i nigdy nienastępująca iniekcja doskonale współgrają z uwagami, jakie Jarman zdaje się czynić o konsumpcyjnym charakterze kultury współczesnej.

Jedna ze scen w wątku współczesnym przedstawia nagiego mężczyznę przy płóci śmietniku. Najpierw coś pije, później je znalezionego kalafiora i za chwilę zaczyna wymiotować. Obrazy te zmontowane są z fragmentami sprawającymi wrażenie przedstawienia teatralnego – na tle dziwacznej scenografii przebrani ludzie jedzą, wyrzucają na siebie jedzenie. W ścieżce dźwiękowej strzępy programu radiowego. Uderza zwłaszcza kontrastujący z początkowym obrazem fragment, w którym głos zwraca się do słuchaczy: „chcecie zarabiać więcej pieniędzy, oczywiście, wszyscy chcemy”. Później mamy urywki informacji, między innymi o porwanej dziewczynce, rodzaj licytacji czy konkursu, modlitewny śpiew i reklamę karty American Express. Wszystko to, przemieszane w collage’owym szumie informacyjnym, łączy jedno: wyklucza ludzi takich, jak pokazany bohater, zapewne bezdomny, szukający jedzenia na śmietniku. American Express wyznacza możliwość partycypacji w kulturze.



Podobne spostrzeżenia dotyczące kultury konsumpcyjnej pojawiały się w analizowanym wyżej *Jubileuszu*; w *The Last of England* rozpoznania te zdają się powracać. W tekście można dostrzec też reminiscencje punkowego „no future” w postaci spostrzeżeń o graffiti „odwołującym przyszłość”: „Jutro zostało odwołane z powodu braku zainteresowania. Widzieliście to graffiti lata temu na Euston Road i nie wierzyliście”²³. Daje się zauważyć pewna ciągłość między zapowiedziami *Jubileusza* a światem *The Last of England*. Jak trafnie wskazuje William Pencak, to, co w filmie o rzeczywistości punkowej rewolucji było jedynie pesymistyczną wizją możliwej przyszłości, w *The Last of England* stało się niejako faktem dokonanym²⁴.

Zauważmy też, że Jarman w obu filmach posługuje się podobnymi porównaniami. Warto wspomnieć w tym momencie kilkuminutową scenę tańca demonicznego tancerza w zbliżonej do baletowej spódnicy i ze znakiem półksiężyca na głowie. Rozpoczyna się ona w rytmie wystrzałów z karabinu maszynowego, które płynnie przechodzą w dźwięki muzyki tanecznej. Pod koniec sceny w ścieżce dźwiękowej pojawia się przemówienie Hitlera i komendy wojskowe, już po angielsku. W scenie pojawiają się też ujęcia pokazujące nagie, tańczące postaci, emigrantów, mężczyznę w szpiczastej czapce chodzącego po pustym, przemysłowym wnętrzu, kwiat na wodzie i płomień ognia.

Jarman zdaje się kontynuować oskarżenia pod adresem kultury masowej w sposób bardzo podobny do tego, w jaki krytykował władzę absolutną Borgii Ginja: jeden totalitarny system produkcji prawdy został zastąpiony przez drugi. Jarman zresztą podważał wszelkie konwencje przedstawiania „prawdziwej” rzeczywistości. *Jubileusz* był pomyślany jako sfabrykowany dokument, w kontekście *The Last of England* artysta napisze: „Każdy film jest fikcją, także wiadomości, albo, jeśli chcecie to odwrócić, każdy film jest dokumentem. Mój film jest tak samo zgodny z faktami jak wiadomości”²⁵.

Borgia Ginz jako Joseph Goebbels dyskotekowego imperium zapowiada koszmar *The Last of England*, ale też podkreśla, że chodzi o generowanie obrazu fikcyjnego świata po to, by stał się on prawdziwy. Lekcja radzieckiego konstruktywizmu pokazała dokładnie: nowego człowieka można stworzyć, zmieniając jego strukturę potrzeb. Należy więc stworzyć potrzeby adekwatne do rezultatów, jakich się oczekuje. Aktywność Ginja w żaden sposób nie różni się od totalitarnej propagandy, także w tym, że ludzi niepodających się jej regułom wyklucza ze społeczności.

William Pencak wskazuje na pewne różnice w wykorzystaniu odniesienia do Hitlera w obu filmach, traktując użycie elementów nazistowskich w *The Last of England* jako metaforę współczesnej sytuacji politycznej w Wielkiej Brytanii: „w *Jubileuszu* Hitler pozostawał pasywnym obserwatorem, który pojawia się dopiero na samym końcu, aby uczcić święto «sztuki» 1977. Tu natomiast staje się aktorem, jego wypowiedzi odzwierciedlają rasistowską, antygejowską, skierowaną przeciwko ogólnemu dobrobytowi politykę Thatcher. Zwraca uwagę widza na fakt, że represja stała się zjawiskiem ogólnie przyjętym – nie potrzebuje już wojskowego munduru, i rzadko mówi podniesionym głosem. Kibice dołączyli do norymberskiego towarzystwa, «Anglia» w ich ustach zlewa się z «Heil»”²⁶.

Jednym z istotnych wątków *The Last of England* jest ten związany z emigrantami. Traktowani brutalnie, siedzą na nadbrzeżu w kole, rozgrzewają ręce, czekają na swój nieunikniony los. Pilnują ich zamaskowani, uzbrojeni mężczyźni – przypominają oddział antyterrorystyczny, elitarne jednostki jak SAS, jednak równie dobrze można byłoby utożsamić ich z terrorystami. Uchodźcy są oczywiście idealną metaforą obcości, cudzoziemskiego brudu, który chce przedostać się do środka. Jako tacy, podlegają represjom.

Ale też interpretację komplikuje tytuł, cytujący obraz Forda Maddoxa Browna, przedstawiający parę angielskich emigrantów. Może zatem stłoczeni, zastraszeni ludzie są tymi, którzy chcą uciec z kraju, który nie daje im nadziei, w którym nie mają żadnej przyszłości, a który jednocześnie uniemożliwia im ucieczkę? Sam Jarman podkreśla tę dwuznaczność: „wyjeżdżają do nowego życia, czy jadą na śmierć”²⁷. Zauważmy, że film kończy obraz płynącej łodzi, jedna z postaci trzyma pochodnię²⁸. Choć nostalgiczny, nie jest to obraz jednoznacznie pesymistyczny, światło pozwala mieć nadzieję.

Podważa ją jednak znacznie wcześniejsza scena, w której zamaskowani żołnierze wykonują egzekucję. Wczesny poranek, śpiew ptaków, wyprowadzają jednego z więźniów. Następuje dłuższe ujęcie z dołu, pod światło, twarzy dowódcy (pozostali dwaj członkowie plutonu egzekucyjnego są w kominiarkach), która, mimo że odsłonięta, nie jest rozpoznawalna. Skazany pali ostatniego papierosa. Szczęk broni, komenda dowódcy, mężczyzna pada na ziemię. Obok toczy się jakaś doniczka. Zakrwawione ciało skazańca. Po chwili scena zostaje powtórzona: dodane jest zbliżenie na karabin, twarz rozstrzelivanego w zwolnieniu, pies, który przychodzi lizać krew. Ścieżka dźwiękowa, w której słychać salwę karabinów, sprawia wrażenie zaciętej płyty. Obrazy egzekucji wrócić jeszcze pod koniec filmu. Wykonanie egzekucji jest montowane równoległe z ujęciami przedstawiającymi Tildę Swinton biegnącą po ścieżce między polami, siedzącą na łące. Być może to wspomnienia skazańca – pod koniec filmu pojawia się wątek nowożeńców. Taka interpretacja buduje wyrazisty kontrast między pełną przemocy chwilą obecną a pogodną i szczęśliwą przeszłością.

Pencak wskazuje przyczyny potraktowania postaci jako szczególnie niebezpiecznej (bezdolny narkoman nie staje się przecież przedmiotem zainteresowania terrorystów): „młodzieniec, który przegrzebuje ruiny z nadzieją na znalezienie czegoś cennego, który uprawia miłość z pozornie martwym żołnierzem rozciągniętym na fladze brytyjskiej (żołnierz ożywa i wydaje się czerpać przyjemność z tego doświadczenia), młodzieniec, który wybiera małżeństwo, a nie udział w wojnie, zostaje rozstrzelany przez pluton egzekucyjny. Dla nikogo, kto próbuje wskrzesić utraconą Anglię, kto przejawia tendencje homoseksualne i sprzeciwia się patriotycznym przedsięwzięciom lat ostatnich nie ma miejsca w nowym porządku”²⁹.

Kolejna scena przedstawia więźniów siedzących dookoła ogniska. Trochę zbliżeń na twarze, trzaski płonącego drzewa, obrazowi towarzyszy wykonanie *Skye Boat Song*, tradycyjnej szkockiej piosenki opowiadającej o młodym kandydacie do tronu, Charlesie Edwardzie Stewarcie (Bonnie Prince Charlie), przywódcy ostatniego powstania jakobińskiego, po upadku którego został zmuszony do ucieczki na Isle of Skye. Odniesienie historyczne pogłębia wrażenie dziejącej się niesprawiedliwości i przemocy. Sam rytm piosenki, często śpiewanej jako kołysanka, sugeruje rezygnację, bierne poddanie się okrutnemu obrotowi losu, zaniechanie oporu.

Zdecydowanie polityczny wydzźwięk ma jedna z kolejnych scen, pokazująca żałobnicę. Trzy kobiety wychodzą z mroku, niosą wieniec pogrzebowy. Fragmenty *home movies*, matka i ojciec jadą górską drogą, ujęcia pokazujące samolot, zdjęcia robione z samolotu. W ścieżce dźwiękowej ciągle odgłosy wojny, bombardowania. Zamaskowany, uzbrojony mężczyzna, zapewne wojskowy, najpierw pokazuje, później przeładowuje broń. Rozmawia ze starszą kobietą w woalce, która pyta, czy broń jest naładowana i czy podobały mu się Falklandy. Na oba pytania pada uprzejma odpowiedź: „tak, proszę pani”. Dialog zakończony zostaje frazą: „pracujcie tak dalej”. Kobieta, niewątpliwie mająca władzę nad żołnierzami, dokonuje przeglądu wojsk; broń wyraźnie ją fascynuje, tak samo jak

i zajęcie mężczyzn. W scenę dialogu również wmontowane są kadry z żałobnicami, co sugeruje, że mimo zadowolenia rządzących, kampanie wojenne zawsze przynoszą dramaty ludzkie.

Wspomniałam wątek przedstawiający nowożeńców. Warto podkreślić, że w *The Last of England* Jarman, przedstawiając represję, przedstawia postaci heteroseksualne³⁰ – wykluczenie z powodu nieheteronormatywnej orientacji seksualnej przesuwa na dalszy plan, wskazując uchodźców, bezdomnych, narkomanów i tak dalej jako obcych współczesnego świata. Jednak sceny „weselne” pozostawiają szereg wątpliwości – zdecydowanie zaludnione są postaciami nienormatywnymi, które usiłują pozbyć się ograniczeń norm społecznych związanych z *gender*.

W pustej, zruinowanej hali odbywa się dziwaczna ceremonia, jak pisze Radkiewicz, „groteskowe przedstawienie”³¹. Mężczyźni zakładają suknie druhen, peruki, biorą w dłonie ślubne bukiety. Pomagają pannie młodej, granej przez Swinton, założyć suknię ślubną, następnie, wraz z panem młodym – skazańcem ze sceny egzekucji – pozują do ślubnej fotografii. Towarzyszy im dziecko w wózku, opatulone brukowymi gazetami, których tytuły krzyczą o wojnie o Falklandy. Istotne, że nie jest pokazany ślub, tylko właśnie pozowanie do pamiątkowego zdjęcia. Niezwykłość sytuacji podkreśla to, że w roli druhen występują mężczyźni w dragu, a także nerwowa ucieczka panny młodej.

Kolejne ujęcia pokazują próby uwolnienia się z sukni ślubnej, odrzucenia gorsetu krępującej roli społecznej z jednej strony, ale z drugiej – pamiętamy, że pan młody musi zginąć – niezgodą na warunki, w których przyszło żyć. Silny wiatr, kobieta wściekle walczy z materiałem, rozcina go, spod sukni wyłania się stelaż. Rozpoczyna szaleńczy taniec, przy ognisku i zachodzącym słońcu, przy akompaniamencie wokalizy Diamandy Gallas³². Pojawia się też wmontowane ujęcie z egzekucji, obrazy ognia, zapiski Jarmana.

Scena zaślubin nie jest jedyną w filmie odzwierciedlającą niemożność zaistnienia związków emocjonalnych czy erotycznych między ludźmi. Wcześniej w filmie pojawia się scena o dość podobnym wydźwięku. Na łóżku nakrytym flagą państwową leży umundurowana postać, twarz ma zasłoniętą kominiarką – jeden z (anty)terrorystów. Spodziewamy się, że jest to mężczyzna, jednak Jarman w komentarzu zaznacza, że ubiór ukrywa – bardzo szczelnie – kobietę³³. Do pomieszczenia wchodzi drugi mężczyzna, rozbiera się, zaczyna obejmować i pieścić zamaskowaną postać. Rozpaczliwa próba kontaktu seksualnego kończy się fiaskiem, przebicie się przez barierę munduru – narzuconej społecznie roli? – jest zupełnie niewykonalne. Nagi mężczyzna wstaje, zaczyna rozbijać o ścianę puste butelki po wódce. Jakkolwiek pesymistycznie to brzmi, nie istnieje przeszczerń wolna od opresji, w której można w jakikolwiek sposób wyjść poza role wyznaczone porządkiem instytucji społecznych.

Wieloletni współpracownik i przyjaciel Christopher Hobbs mówił, że Jarman „uwielbia Anglię. Być może Anglię, która nigdy nie istniała. Cudowną Anglię ze snu; i nie może znieść tego, co się z nią teraz dzieje”³⁴. Stąd ogromna rola odniesień do tradycji, ale i żywe zainteresowanie sytuacją bieżącą. Laurence Driscoll podkreśla uwikłania artystycznych decyzji Jarmana. Wiąże je ściśle z bieżącą sytuacją polityczną, zwłaszcza polityką rządu Margaret Thatcher. Wśród elementów istotnych dla odczytania twórczości Jarmana wymienia między innymi homofobiczny, uchwalony w czasie paniki spowodowanej pojawieniem się epidemii AIDS Clause 28, którego skutkiem było również zabronienie bibliotekom publicznym zakupów określonych, należących do kanonu literatury

angielskiej, a teraz „nieprawomyślnych” książek. „Jarman zdecydował się występować w imieniu bardzo starej brytyjskiej tradycji”³⁵, twierdzi badacz, nurtu „kulturowego krytycyzmu, widocznego w literaturze średniowiecznej, ale także w pracach Shakespeare’a, Blake’a, Ruskina, Larkina”³⁶. Właśnie ta tradycja stała się współcześnie obiektem ataku, stąd odrzucenie i modernizmu, i „wirusa” thatcherowskiego rządu.

Współczesności Jarman stawia diagnozy bardzo ostre, radykalne, niekiedy mogące sprawiać wrażenie historycznych. W realizacjach, które analizowałam wyżej, widać to bardzo wyraźnie – reżyser podkreśla nie tylko nieludzki wymiar decyzji, które rządzący podejmują w czasach powstawania filmów, ale i przedstawia apokaliptyczne wizje przyszłości. Zapytany w jednym z wywiadów o dystopijny wymiar swoich filmów odpowiada: „moje życie potencjalnie kończy się apokalipsą”³⁷, wskazując na dominujący ostatnie lata jego życia i twórczości kryzys AIDS. Z tego właśnie powodu *The Last of England* i *Edward II* (1991) robią wrażenie krzyku rozpaczy – Jarman wyraża poczucie egzystowania na marginesie, bycia człowiekiem pozbawionym podstawowych praw, niejako skazanym na śmierć przez zaniechanie, dodatkowo zaszczytnym przez homofobiczną histerię.

Przypisy

¹ R. le Frenais, *Assault of Enjoyment. Out on the ledge with Derek Jarman*, b/w (kopia tekstu bez pełnego adresu bibliograficznego w posiadaniu British Artists’ Film and Video Study Collection) 1985.

² M. O’Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, s. 94.

³ Ibidem, s. 95.

⁴ D. Jarman, *Dancing Ledge*, red. S. Allen, London 1991, s. 170.

⁵ Ibidem, s. 172.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 177.

⁸ Ibidem, s. 176.

⁹ Ibidem.

¹⁰ M. O’Pray, *Derek Jarman...*, op. cit., s. 99.

¹¹ Wskazuje to Michael O’Pray, podkreślając nie tylko fakt, że obie postaci są grane przez jedną aktorkę, ale również cechy charakterologiczne, ewidentne u Bod i przypisywane angielskiej monarchini, zob. O’Pray 1996, zob. ibidem op. cit., s. 109.

¹² D. Jarman, *Dancing Ledge...*, op. cit., s. 179.

¹³ W. Pencak, *The Films of Derek Jarman*, Jefferson (North Carolina)–London 2002, s. 137.

¹⁴ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, op. cit., s. 172.

¹⁵ D. Jarman, *Dancing Ledge...*, op. cit., s. 235.

¹⁶ Warto dodać, że również w twórczości plastycznej Jarmana w latach osiemdziesiątych dominowała forma *collage*.

¹⁷ Autobiograficzne aspekty prac Jarmana poddałam analizie w tekście: D. Rode, „Ujawnię swój sekret i przetrwam Margaret Thatcher”. *Postawy autobiograficzne Dereka Jarmana*, [w:] *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej*, red. D. Rode, P. Sołódki, Warszawa 2010.

¹⁸ M. Radkiewicz, *Derek Jarman – portret indywidualisty*, Kraków 2003, s. 77.

¹⁹ W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 143.

²⁰ A. Ginsberg, *Skowyt*, [w:] A. Ginsberg, *Skowyt i inne wiersze*, przeł. G. Musiał, Bydgoszcz 1984, s. 15.

²¹ T. S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, przeł. Czesław Miłosz, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wyb. tekstów Krzysztof Boczkowski, Wanda Rulewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: 1990, s. 161.

²² M. Radkiewicz, *Derek Jarman...*, op. cit., s. 72.

²⁷ D. Jarman, *Kicking the Pricks*, London 1996, s. 159.

- ²⁴ W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 142.
- ²⁷ D. Jarman, *Kicking the Pricks...*, op. cit., s. 170.
- ²⁶ W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 146.
- ²⁷ D. Jarman, *Kicking the Pricks...*, op. cit., s. 208.
- ²⁸ Kadr ten kojarzy się z obrazem Arnolda Boecklina *The Isle of the Dead*, do którego nawiązanie miało stać się tytułem filmu (*The Dead Sea*), uznano go jednak za zbyt poetycki. Wcześniej Jarman rozważał tytuł *Victorian Values*, później także *GBH (Grievous Bodily Harm)*. Ostateczny tytuł pojawił się bardzo późno, i nagle, jak pisze Jarman – artysta przypomniał sobie obraz przedstawiający emigrantów i skojarzył go z historią swoich przodków, którzy również opuścili Anglię, co oczywiście także tej decyzji nadaje specyficznie personalny wymiar, zob. D. Jarman, *Kicking the Pricks...*, op. cit., s. 190–192. Pencak dostrzega także podobieństwo do jednego z przedstawień zejścia do piekła w *Boskiej Komedii*, zob. W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 144.
- ²⁹ W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 149.
- ³⁰ M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, s. 159.
- ³¹ M. Radkiewicz, *Derek Jarman...*, op. cit., s. 75.
- ³² Pencak podkreśla, że Jarman nieprzypadkowo wybrał fragmenty *The mask of the Red Death, Mass(k) for a Time of Plague*. Gallas „zrealizowała to dzieło, by zwrócić uwagę świata na mordowanie ludzi z AIDS poprzez gorszą opiekę, społeczną obojętność i homofobię, co dzieje się w wielu krajach świata. [...] Jarman, włączając fragmenty z tego utworu, zestawia politykę wojny z innymi narodami i wojny z biednymi prowadzoną przez Thatcher i Reagana z odbywającymi się za ich akceptacją prześladowaniami chorych na AIDS i homoseksualistów”, W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 148.
- ³³ D. Jarman, *Kicking the Pricks...*, op. cit., s. 196.
- ³⁴ M. Kidel (reż.), *Derek Jarman: A Portrait*, Arena, BBC Television 1991.
- ³⁵ L. Driscoll, 1996, „The rose revived”: Derek Jarman and the British Tradition, [w:]: Chris Lippard (red.), *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, Trowbridge 1996, s. 65.
- ³⁶ *Ibidem*, s. 177.
- ³⁷ MAG, *Eastward in Eden*, „Artscribe” September 1990.

Summary

The article interprets the apocalyptic visions of the future in two films of British filmmaker Derek Jarman. Both *Jubilee* and *The Last of England* contrast Arcadian images of the past (Elizabethan period in first case, director's childhood in the second) with the contemporary/future world of chaos and destruction to make a clear political commentary. *Jubilee* seems to concentrate on the influence of mass media on society and the possibility of resistance. *The Last of England*, edited after Jarman was diagnosed HIV-positive, refers to politics of Thatcher's government, but also reveals a deep personal crisis.

Blanka Brzozowska

Caveat emptor! O utopii konsumpcyjnej na przykładzie powieści Jamesa Lovegrove'a *Days*

Kupować: jako czasownik implikuje wybór w relacji pomiędzy patrzeniem i posiadaniem. Kupowanie jest formą wizualnej spekulacji, która opiera się na kombinacji specjalistycznych umiejętności, rozrywki, samozadowolenia i ruchu w sensie fizycznym¹.

Autorka tych słów, Anne Friedberg, umieszcza czynność kupowania wśród nowych praktyk związanych z działaniem „uruchomionego spojrzenia” (*mobilised gaze*), które tworzy się w związku z wynalazkami oraz rozwojem kultury wizualnej i konsumpcyjnej XIX wieku. Obok panoram, dioram, kina, Wystaw Światowych i masowej turystyki jednym z nowych zjawisk jest rozrywka polegająca na przeglądaniu towarów dla samej przyjemności wizualnej konsumpcji, *window shopping*. Stanowi ona specyficzną kombinację ruchu w przestrzeni i spojrzenia, które znajdują coraz to nowe wcielenia wraz z rozwojem domów towarowych i ich następców. Nowy typ spojrzenia wyczulony jest na to, co niecodzienne, egzotyczne i przekraczające dotychczasowe ramy wizualnego doświadczenia. Jego naturalnym środowiskiem jest dom towarowy, konsumpcyjna przestrzeń, w której same towary zdają się drugorzędne wobec nieograniczonych możliwości poznawania fantastycznych światów. Nowe praktyki wymagają nabycia specjalistycznych umiejętności łączących ruch i spojrzenie oraz śledzenia i rozumienia mechanizmów mody. Podstawową cechą konsumpcyjnych przestrzeni jest zawieszenie zewnętrznej rzeczywistości, które charakteryzuje również przyjemność, jakiej doświadcza kinowy widz. On również staje wobec możliwości „przymierzania” różnych, nie-codziennych tożsamości. Takie dopasowywanie rzeczywistości znajduje swoje odzwierciedlenie w samym źródle angielskiego słowa „sprzedaż”, wiążącego je z krawiectwem (*retail* i *re-tailor*)². Dom towarowy (oraz później jego następcy) staje się zatem terenem stwarzającym wrażenie niezależności od zewnętrznych czynników, również tych, które warunkują społeczną tożsamość. Tu też rodzą się nowe typy społecznych interakcji, w których główną rolę odgrywają konsumentki – kobiety, do tej pory pozbawione swobody w eksplorowaniu miejskiej

przestrzeni³. Bohaterki powieści *Wszystko dla pań* Emila Zoli reprezentują właśnie ową zmianę, uchwyconą w przełomowym okresie początków tworzenia się nowoczesnej kultury konsumpcyjnej.

Anne Friedberg zauważa, że wyjątkową rolę w tej nowej sytuacji odgrywa początkowo sklepowa witryna. Jej zadaniem jest bowiem uruchamianie „przepływu”, w wyniku którego wytworzone zostaje konsumenckie pożądanie⁴. Jednak wraz z rozwojem przestrzeni konsumpcyjnych strategia ta okazuje się niewystarczająca. Charakter nowego wizualnego doświadczenia sprawia, że praktyka konsumpcyjna zbliża się w coraz większym stopniu do turystyki. Nie chodzi bowiem jedynie o znajdowanie, przeglądanie i wreszcie kupowanie towarów, które, jak już zostało powiedziane, stają się wręcz drugoplanowe wobec złożonej przyjemności przebywania w przestrzeni domu towarowego. W kontekście tej ostatniej coraz wyraźniejsza staje się potrzeba takiego jej konstruowania, aby możliwe było kreowanie wielowymiarowych „środowisk” poddających się „turystycznej” eksploracji. Znajduje to swoją realizację również we współczesnych formach przestrzeni konsumpcyjnych i ekspozycyjnych, które Friedberg opisuje w następujący sposób: „Symulowane, «tematyczne» środowiska są lekceważonymi, przybranymi dziećmi architektury w konstruowanym otoczeniu. Spadkobiercy domu towarowego, park tematyczny i muzeum, to banalne publiczne przestrzenie nakierowane na wizualne ekspozowanie. Te teatralizowane krajobrazy stanowią sprytną komercyjną syntezę zakupów i turystyki, gdzie zróżnicowanie oraz nagromadzenie towarów i doświadczeń multiplikuje sprzedaż. Kupujący jest turystą, zakup – pamiątką”⁵. „Turystyczna” eksploracja konsumpcyjnych przestrzeni opiera się na działaniu specyficznego rodzaju wyobraźni, który określić można jako „skłonność do pewnego trybu wizualizowania obszarów leżących poza przestrzeniami rutynowej codzienności, do kojarzenia tych wizji z określonymi zespółami sensów, a następnie odnoszenia owych całości do własnej biografii – tej aktualnie przeżywanej, minionej lub tej, którą się projektuje”⁶. Spojrzenie, które charakteryzuje taką praktykę, kieruje się ku temu co nie-codziennie, jednocześnie znajdując bezpieczeństwo w możliwości (czy raczej konieczności) odwoływania się do konkretnych zestawów klisz wyobrażeniowych tworzących turystyczną/konsumpcyjną utopię. Jak pisze Anna Wiczorkiewicz: „Wakacyjna utopia nie jest miejscem, lecz pewnym stanem – stanem gotowości do zobaczenia świata w niecodzienny sposób [...] Fikcyjne aspekty rzeczywistości przedstawionej w reklamach nie są bynajmniej ukryte. Marzenie (słowo to pojawia się nader często) z założenia wiąże się z fantazjowaniem, a fantazjowanie – z umiejętnością oderwania się od rzeczywistości”⁷.

Stan gotowości do zobaczenia świata w odmienny sposób staje się prymarny w stosunku do poczucia realności. Jak pisze w innym miejscu cytowana wyżej autorka: „Fikcyjne aspekty rzeczywistości przedstawionej w reklamach nie są bynajmniej ukryte. Marzenie (słowo to pojawia się nader często) z założenia wiąże się z fantazjowaniem, a fantazjowanie – z umiejętnością oderwania się od rzeczywistości”⁸. Konsumpcyjne światy nie próbują zatem ukrywać swojego nierzeczywistego charakteru, co nie oznacza jednak, że konsumenckie doświadczenie opiera się na zawieszeniu wiary. Utopia uzupełniana jest tu o element obietnicy spełnienia, która znajduje realizację w możliwości projektowania własnej biografii za pomocą zestawów „turystycznych” wyobrażeń, innymi słowy takich, które sytuowane są poza przestrzenią codziennej praktyki. Możliwość ta objawia się za pomocą obrazu-pośrednika, który stoi pomiędzy widzem/turystą/konsumentem a wymagowanym stanem nie-codzienności/zmiany/spełnienia. Wiara w obraz czyni marzenie realnym do spełnienia⁹. Całkowite odcięcie od rzeczywistości zewnętrznej i dążenie do wykreowania autonomicznego świata sprawia, że tworzone dzięki temu

zestawy wyobrażeń zblizają doświadczenie konsumenta do doświadczenia kinowego widza. Działa tutaj strategia montażu atrakcji, który odpowiedzialny jest za utrzymywanie stanu nie-codziennosci; sprawia, że możliwe staje się otwieranie na coraz to nowe scenariusze konsumpcyjne, które wypełniają lukę wynikającą z oderwania inscenizowanych towarów od kontekstu produkcji¹⁰.

Ów montaż atrakcji powiązać można z tym, co George Ritzer nazywa „umagicznieniem”, a co stanowi konieczne dla prawidłowego funkcjonowania nowych przestrzeni konsumpcji uzupełnienie Weberowskich kategorii racjonalności i odmagicznienia. Współczesne przestrzenie konsumpcyjne muszą zatem przekraczać ramy racjonalności, oferując klientom przepustkę do nierealnych, utopijnych światów. W tym celu stosują rozliczne strategie „umagicznienia”, z których najważniejsze opierają się na spektakularnym ujęciu czasu i przestrzeni. Stają się one dzięki temu niemożliwe do ogarnięcia w ramach jednostkowego doświadczenia, stwarzają zatem sugestię, że zawsze pozostaje „coś jeszcze”, rejony niezbadane, które kuszą do powrotu¹¹. Tu spotykają się ostatecznie zakupy i turystyka w formie, którą Friedberg nazywa „teatralizowanymi krajobrazami”. Na zasadzie „utematycznienia” stwarza ona możliwość doświadczenia nie-codziennosci i dodatkowo zabrania ze sobą pamiątki w postaci zakupu. Przestrzeń przy tym jest zawsze niekompletna, oferuje niezliczone wariacje i powtórzenia w przebytych trasach i może stawać się dowolnym miejscem w uniwersum konsumpcyjnej utopii. W ten sposób współczesne centrum handlowe i park tematyczny stwarzają złudzenie „świata w zasięgu ręki”, wpisując się w model mający swój pierwowzór w dziewiętnastowiecznych Wystawach Światowych¹². Montaż atrakcji, z którym mamy tu do czynienia, wykorzystuje elementy zaskoczenia, sprawia wrażenie przełamывania rutyny w poruszaniu się, a jednocześnie przestrzeń zachowuje cechy, które Marc Augé przypisuje nie-miejscu¹³. Chodzi zatem o całkowite oderwanie od kontekstu historycznego i tożsamościowego. Zastąpiony on zostaje przez kontrakt, zawierany na czas przebywania w nie-miejscu i regulowany przez skomplikowany system kontroli oraz „instrukcje obsługi” dosłownie wpisane w przestrzeń („Do kasy”, „Wyjście”, „Na sali sprzedaży obowiązuje koszyk lub wózek”). Umiejętność ich odczytywania i wdrażania decyduje o prawidłowości wywiązywania się z kontraktu. Użytkownik centrum handlowego, autostrady, lotniska (bo one stanowią tu najlepsze przykłady) wykazać się zatem musi nie tylko stosownymi kompetencjami, ale i swoistym dowodem niewinności, który stanowi bilet, koszyk sklepowy. Trwałe relacje tożsamościowe pomiędzy użytkownikami zastąpione zostają również relacjami kontraktualnymi, przy czym budowanie tymczasowej tożsamości opiera się na zestawach wyobrażeń, do których należy się odwoływać, eksplorując przestrzeń. W tej sytuacji sam cel, na przykład zakupy, staje się drugorzędny wobec konieczności podążania za instrukcjami określającymi kolejne ruchy w przestrzeni oraz kierunek, w którym powinniśmy kierować spojrzenie. Na pierwszy plan wysuwa się też przyjemność, jaką daje odwoływanie się do danego zestawu wyobrażeń – efektem jest symulowany utopijny świat „Bożego Narodzenia”, „Tygodnia Francuskiego” czy „Letnich Szaleństw”, który wprowadzany jest na zasadzie utematycznienia, uniezwyklenia, manipulacji czasoprzestrzeni, a nawet pastiszu¹⁴.

Istotną cechą, różniącą jednak tego typu współczesne formy od ich dziewiętnastowiecznych pierwowzorów, jest dążenie do przekraczania wizualności. W obliczu konkurencji telesprzedaży oraz Internetu muszą one poszerzać granice doświadczenia konsumpcyjnego poprzez odwoływanie się również do innych zmysłów niż wzrok. Nie chodzi już zatem o kuszenie za pomocą sklepowej witryny, lecz umiejscowienie konsumenta „w misternym i immersyjnym *mise-en-scène*”. Dzieje się to za sprawą multiplikacji bodźców wizualnych oraz wprowadzenia innych, działających na całe sensorium¹⁵. Tak

skonstruowane przestrzenie przyczyniają się do spotęgowania konsumpcyjnej obietnicy, która zawiera w sobie możliwość „zwiedzania” (którego charakter przekracza ramy wizualności) nieograniczonej ilości fantastycznych światów. Kluczowym pojęciem jest tu immersyjność, która pozwala na pełne zanurzenie się w konsumpcyjnej utopii. Nie tylko rozwija ona zakres działania turystycznej wyobraźni, kształtującej owe światy, ale też staje się swoistym rozwinięciem kina i „uruchomionego spojrzenia”, reprezentuje nowy sposób doświadczania tego typu przestrzeni¹⁶.

Współczesne przestrzenie konsumpcyjne stanowią rozwinięcie modernistycznego projektu, którego opis zawarł w swojej powieści Emila Zola. Odpowiedzi na pytanie, jak będzie dalej odbywał się ten rozwój, udziela inna powieść: *Days* Jamesa Lovegrove’a. Stanowi ona swoistą, futurystyczną wersję *Wszystko dla Pań*, która – pomimo znacznego przerysowania – prezentuje obraz chwilami wiernie oddający specyfikę współczesnych środowisk zakupowych.

Akcja powieści rozgrywa się w ciągu jednego dnia między godziną 5.30 a 18.00 w pierwszym i „jak wciąż niektórzy twierdzą, najlepszym gigamarkecie na świecie” o nazwie Days. Gigamarket (którego następną formą ma być wspomniany w książce teramarket obsługujący całą Australię, Nową Zelandię oraz państwa położone nad Pacyfikiem i w Azji Południowo-Wschodniej) jest kolejnym ogniwem rozwojowym przestrzeni konsumpcyjnych nie tylko pod względem wielkości i wyboru towarów – zgodnie z ideą Wystawy Światowej można tu kupić absolutnie wszystko z całego świata, zaś budowla zajmuje teren ponad sześciuset hektarów – ale także pod względem zastosowanych strategii manipulacji przestrzenią. Jako taki już na pierwszej stronie powieści przedstawiany jest nie tylko jako centrum miasta, ale i sens jego istnienia: „Jedna budowla rzuca obszerniejszy cień. Ogromny, przysadzisty prostopadłościan wznosi się w samym sercu miasta. Widoczny z odległości wielu kilometrów, zdaje się jedyną przyczyną, dla której istnieją stłoczone wokół niego domy i domki, fabryki i magazyny¹⁷”. Od razu na wstępie pojawia się również charakterystyczna symbolika kompleksu: „Dach wieńczy wielka szkarłatna kopuła, która iskrzy się i błyszczy, obracając się dostojnie i tak powoli, że aż prawie niezauważalnie. Dzięki nowoczesnemu mechanizmowi dokonuje pełnego obrotu w ciągu dwudziestu czterech godzin. Jest podzielona na dwie części: całkowicie przezroczystą i nieprzejrzyste czarną¹⁸”. Forma kopuły kompleksu zostaje powielona w firmowym logo, które składa się z podzielonego na dwie części okręgu: jasną i ciemną. Ta swoista wariacja na temat symbolu jin/yang jest jednym z kluczowych elementów składających się na totalną, „astronomiczną” wizję twórcy kompleksu, Septimusa Daya. Bohaterowie powieści znajdują logo na wszystkich przedmiotach, z których korzystają, i dzieje się tak nie tylko wtedy, gdy znajdują się na terenie obiektu, lecz również w domu głównego bohatera, Franka Hubble’a. Hubble jest sklepowym detektywem, dla którego ma to być ostatni dzień pracy – powieść przedstawia zatem kolejne godziny, które zadecydują o uwolnieniu się bohatera spod wszechobecnego wpływu Days. Stanie się to nie tyle poprzez wypowiedzenie, którego oficjalnie nie składa, ale za sprawą nawiązania prywatnej relacji z klientką, Carmen Shukov. To właśnie wieńczące powieść (i dzień pracy Franka) spotkanie z nią w restauracji poza kompleksem odbywa się w otoczeniu przedmiotów, które stają się neutralne, nie posiadają logo.

Wszechobecność symbolu firmy Daya przypomina o jej skrupulatnym zaplanowaniu, które znajduje swój wzór w porządku astronomicznym. Biel i czerń symbolizują dzień i noc – stąd okres obracania się kopuły, która zawsze zwrócona jest ku słońcu – dzięki temu wyznaczony zostaje podstawowy podział czasu na przynoszący zyski i nieprzynoszący ich, a każdy dzień ma być taki sam i dzieli się na równe dwie połowy.

Totalność wizji, podobnie jak w przypadku wielu urbanistycznych utopii, opiera się na pilnie strzeżonym geometrycznym układzie i magii liczb. Wszystko w powieściowym świecie Days zbudowane jest na analogii do liczby siedem, której początkiem jest samo nazwisko twórcy gigamarketu, Septimusa Daya, który kreuje swoją własną rodzinę tak, aby wpisywała się w mistyczny plan, włącznie z tym, że synowie, w liczbie siedmiu, rodzić się mają w określonym porządku kalendarzowym dni tygodnia, co skutkuje śmiercią ich matki podczas ostatniego z porodów¹⁹. Siódemka wpisana jest oczywiście w plan budynku – biuro zarządu zbudowane jest na planie siedmiokąta, stół w biurze posiada siedmiometrową średnicę i tak dalej. Przestrzeń sprzedaży wyłamuje się jednak z tego układu, odsłaniając swoją niekompletność z jednej strony oraz demoniczność z drugiej – sklep posiada co prawda siedem podziemnych i siedem nadziemnych kondygnacji, lecz także w sumie sześćset sześćdziesiąt sześć działów. Również sama powieść wykorzystuje ten schemat. Każdy rozdział zaczyna się od przywołania wątku kulturowego związanego z liczbą siedem (są tu przywołane zarówno motywy związane ze sferą sacrum – na przykład siedem grzechów, siedem imion Boga – jak i odwołania do kultury popularnej – na przykład znaczenie siódmej rundy w meczu baseballa). Siódemka pojawia się również w innych miejscach tekstu, w sposób pozornie przypadkowy (na przykład „ten przełącznik jest co najmniej siedem razy większy”).

Biel i czerń firmowego znaku Days to także symboliczna charakterystyka umagicz-nionego świata konsumpcyjnej utopii, w którym, podobnie jak w baśni, wszystko podlega dwuwymiarowej charakterystyce. Ze strony właścicieli kompleksu sprowadza się to do punktu odniesienia, jakim jest ewentualny zysk (biel) lub strata (czerń). Uprawomocnia to wszelkie działania wobec tych klientów, którzy stanowią zagrożenie dla panującego porządku – włącznie z pozbawianiem ich życia. Idea ta sformułowana zostaje w jednej z maksym Daya: „Niewłaściwie sformułowana umowa zasługuje na to, żeby ją złamać. Jeśli jedna strona zaniedba precyzyjnego określenia swoich oczekiwań, druga strona ma prawo, a nawet obowiązek, wykorzystać tę nierozwagę. *Caveat emptor!*”²⁰. Łacińska formuła „Niech kupujący się strzeże!”, oznaczająca, że to klient ponosi ryzyko, tu doprowadzona zostaje do absurdu, oznacza igranie z własnym życiem. Jednocześnie stanowi furtkę do zamkniętego, utopijnego świata, w którym przebywać mogą jedynie ci, których określić można mianem kupujących. Największym zagrożeniem w świecie Days jest zostanie zaklasyfikowanym do kategorii „złych klientów” oraz utrata przywileju przebywania na terenie sklepu. Imperium Daya zbudowane jest bowiem na zasadzie elitarności i autonomii. Zarządzający unikają kontaktów z „zewnętrznymi” organami władzy, stanowiąc własne prawo dla tych, którzy dopuszczeni zostają do wnętrza. Figura siedmiu zarządzających oznacza tu boską władzę. Bracia przeprowadzają się do osobnej części budynku, z której nigdy nie wychodzą, gdyż niemożliwe jest dla nich przebywanie wśród „śmiertelników”, klientów. Symboliczny podział na białą i czarną strefę znajduje swoje odzwierciedlenie również w podziale przestrzeni na tę przeznaczoną do ekspozycji towarów oraz na podziemia, w których przebywa obsługa oraz którymi wyprowadza się – bez możliwości powrotu – „złych klientów”: „Co może lepiej uświadomić ludziom niewłaściwość ich uczynku, niż przejście z rzęsście oświetlonego, tętniącego życiem obszernego wnętrza do szarych, ponurych, krętych korytarzy wciśniętych między siedem nadziemnych i siedem podziemnych kondygnacji gigamarketu?”²¹.

Podziemia pełnią zatem w tym układzie funkcję swoistego czyścica, a pozostałe dwie siódemki kondygnacji powinny odpowiadać poziomom nieba i piekła. Tak się jednak nie dzieje, gdyż demoniczność owego zamkniętego świata zawarta w liczbie sześćset sześćdziesiąt sześć (działów) przenosi się na całą przestrzeń kompleksu. To, co znajduje

się poza nim, stanowi natomiast jedynie marną imitację, wręcz zgłiszcza po prawdziwym mieście. Powieściowy opis jest tak skonstruowany, że w dużym stopniu eliminuje relacje do świata poza Days, można odnieść wrażenie, że to on jest nierealny. Nie znajdujemy w powieści wielu opisów otaczającego gigamarket miasta, jedynie wzmiankę o budynkach i „opustoszałych kwartałach ruin”. Stworzona zostaje tu iluzja, że nastąpiła pełna asymilacja kompleksu handlowego i miasta, które samo w sobie podupada i staje się bezwartościowe. Powieść dostarcza jedynie informacji na temat suburbiów, zamieszkiwanych przez tych, których jedynym celem jest zdobycie karty umożliwiającej wejście do kompleksu. Takie przewartościowanie przestrzeni znajduje swoje odzwierciedlenie w rozmowie Hubble’a z szefem, gdy zdradza się z zamiarem emigracji. Przełożony detektywa przedstawia świat na zewnątrz jako ponury, niebezpieczny i nieprzewidywalny, gdyż rządzony przez chaos, podczas gdy Days przeznaczony jest do wiecznego trwania nawet na gruzach owego świata²². W powieści pojawia się zresztą wzmianka na temat emigrujących szczęśliwców, jednak wobec totalności władzy gigamarketu nabiera ona wydźwięku fantazji – nie wiemy, jakie są dalsze losy emigrantów, czy faktycznie cokolwiek czeka na nich poza kompleksem i jego otoczeniem. Frank, fantazjując na temat wyjazdu do Ameryki, wyobraża sobie puste i niedostępne przestrzenie, będące zaprzeczeniem tego, co oferuje codzienność gigamarketu wypełnionego towarami i działającego na zasadzie ich absolutnej dostępności²³. Wymarzona niedostępność oznacza również oderwanie swojego życia od wszechogarniającej wizji Days.

Pełna integracja życia bohaterów powieści z kompleksem handlowym uwidacznia się w relacji do logo Days. Frank wspomina religijną część, jaką oddawał mu w młodości; cześć, która stopniowo przeistacza się w obojętność i brak przywiązania – wszechobecność logo oraz zakupionych „magicznych” towarów sprawiają, że przestrzeń własnego domu przypomina mu raczej muzeum. Można powiedzieć, że mamy do czynienia z przejściem od umagicznienia i religijnego kultu do przestrzeni nakierowanych wyłącznie na eksponowanie. W procesie tym jednak przekroczona zostaje granica pomiędzy publicznym i prywatnym, to przestrzeń domowa staje się swoistym ekwiwalentem Wystawy Światowej.

W futurystycznym świecie Lovegrove’a interesującemu przeobrażeniu ulega również forma witryny. W nowoczesnym świecie konsumpcji, jak opisuje go Friedberg, witryna sklepowa należy do takiej praktyki wizualnej, która wiąże się z uruchamianiem „przepływu” i nadrzędnym celem wciągania klienta do magicznego świata wewnątrz. W ten sposób sklepowe okno zyskuje swoistą autonomię i władzę stwarzania przejść do utopii. W powieściowym Days witryny dosłownie żyją własnym życiem – zaludniają je wynajęci aktorzy, którzy stwarzają fikcję autentycznych sytuacji życiowych z wykorzystaniem możliwych do nabycia w sklepie towarów w charakterze scenografii i rekwizytów: „Każda z [witryn] jest co najmniej tak absorbująca, jak ta, którą przed chwilą podziwiała: rodziny, pary, przyjaciele wynajmujący wspólne mieszkanie, wczasowicze, kobiety w salonie kosmetycznym, urzędnicy w biurze, kulturyści w siłowni, uczniowie w klasie, wczasowicze na wąskim skrawku plaży, spieczeni na brąz promieniami kwarcówek – wszyscy teatralnie sztuczni wychwalają – z przerwami jedynie dla zaczerpnięcia oddechu – zalety otaczających ich zewsząd produktów”²⁴. W ten sposób gigamarket rozszerza obietnicę Wystawy Światowej, ukazującej nie tylko niezliczoną egzotycznych światów. Wizualnej ekspozycji poddane bowiem zostaje również „zwykłe życie”, które przefiltrowane przez konsumpcyjną utopię staje się nie-codziennie. Oglądanie wystaw Days jest w jeszcze większym stopniu praktyką wizualną bliską kinu, z tą jednak różnicą, że rozłożenie akcentów ulega odwróceniu, znane od dawna strategie reklamowe *product*

placement obejmują całość przedstawianej historii, która dosłownie zostaje przeniesiona na wystawę sklepu.

Co ciekawe, celem takiej ekspozycji nie jest wciągnięcie jak największej liczby klientów do wewnątrz. Days posiada charakter elitarny, jedynie klienci posiadający specjalne karty mogą wejść do środka. Celem takiej konstrukcji jest stwarzanie obrazu rajy osiągalnego dla wybranych, a zatem przeciwnie, niż miało to miejsce w opisanym przez Friedberg układzie, tu nie kreuje się złudzenia dostępności marzeń. Witryny Days wpisane są w strategię budowania autonomicznego, silnie obwarowanego świata, który stanowić ma punkt docelowy, nieosiągalny dla większości obiekt pragnień. Tym, którzy nie posiadają uprawnień do przekraczania ram tego świata (lub też je stracili), pozostaje karykaturalna wersja *window shopping* – zamieszkiwanie w okolicach witryn, tak, aby możliwe było uczestniczenie w spektaklu konsumpcji przynajmniej w charakterze widzów. Lovegrove opisuje to w następujący sposób: „Oglądacze jak zwykle kulą się przy ogromnych szybach wystawowych, gdzieniegdzie nawet w dwóch rzędach [...] Niektórzy skubią kanapki i kawałki ciasta, które udało im się zdobyć poprzedniego dnia. (Codziennie wieczorem wolontariusze z organizacji humanitarnych rozdają wśród oglądaczy żywność i napoje [...]). Inni, jak co rano, wykonują proste ćwiczenia gimnastyczne, usiłując rozruszać zeszytyniałe mięśnie. Są też tacy, którzy ukryli się w pobliskich krzewach, by załatwić potrzeby fizjologiczne, pozostali zajmują miejsca przed ulubionymi wystawami, rozkładają sfatygowane koce, przyciskają je wypchanymi foliowymi torbami z logo Days. W miarę zbliżania się godziny dziewiątej – chyba, że niebo zaciągnie się chmurami i będzie zbierało się na deszcz – zacznie przybywać oglądaczy, tych, którzy jeszcze mają gdzie mieszkać, ale wtedy dobre miejsca będą już zajęte. Co zamożniejsi oglądacze przywożą rozkładane krzesła i stoliki, często zjawiają się z rodzinami lub w towarzystwie przyjaciół, by wspólnie z nimi podziwiać wystawy. Jednak prawdziwi fanatycy, ci, co spędzają całe w życie w pobliżu Days, ci, co jedzą i śpią w cieniu budynku, nie zważają na kaprysy pogody”²⁵.

Oglądacze, jak nazywa ich Lovegrove, skazani są na nieodwzajemnione spojrzenie sklepowych witryn – dla Days są oni niewidoczni, „przeoczeni”, ich obecność jest jedynie tolerowana, lecz nie zauważana. Podobnie rzecz ma się z Frankiem, którego witają jak jednego ze swoich. Jego niewidoczność jest jednak świadomym zabiegiem, ma charakter profesjonalny. Jako detektyw sklepowy Hubble przyjmuje postać Ducha – nie jest prawdziwym klientem, staje się przezroczysty. Ów doprowadzony do perfekcji efekt kamuflażu jest skutkiem długotrwałego treningu „wrodzonej nijakości”. W terminologii Days ów stan pełnego wtopienia się w tło nazywany jest Uduchowieniem²⁶. Potwierdza to niemal nadprzyrodzony charakter kontroli gigamarketowego świata – schwyta na kradzieży klientka porównuje kamery ochrony do oczu Boga, zapytując: „skoro te kamery są oczami Boga, to kim Pan jest, Panie detektywie? Pan, którego zadanie polega na tym, żeby być zawsze w pobliżu, ale w taki sposób, aby nikt Pana nie zauważył? Który samą swoją obecnością zmusza nas, byśmy sami wsłuchali się w głosy naszych sumień?”²⁷. Ironia klientki uderza wprost w mistyczną wizję Septiumusa Daya, w której osiągnięcie stanu Uduchowienia służy eliminowaniu wszelkich nieprawidłowości mogących zakłócić spokój utopijnego konsumpcyjnego świata, a co za tym idzie, przyływ zysków (znajduje to swoje odbicie w credo Duchów: „Bądźcie cisi, czujni, uparci i nieprzejednani. Klient nie zawsze ma rację”). Pozorność tego spokoju odślania się w plotkach i pogłoskach na temat „paskudnych rzeczy”, które spotykają klientów. O ich prawdziwości przekona się powieściowe małżeństwo Trivettów, które po latach wyrzeczeń w celu zdobycia karty, wybiera się na swój pierwszy dzień zakupów. Jak się okazuje, największym zagrożeniem

czyhającym na konsumentów są inni konsumenci doprowadzeni do obłądu wizją „błyskawicznych wyprzedży”, które przeistaczają się w regularne walki. Ów dwuznaczny charakter świata Days, który będąc spełnieniem utopijnej wizji, staje się jednocześnie jej zaprzeczeniem. Ujawnia się to w języku, jakim Lovegrove opisuje gigamarket widziany oczyma Lindy Trivett: „Nad dachami domów sunie ku nim jakby ogromny, przedziwny galeon: ceglany prostopadłościan barwy zaschniętej krwi, którego rozmiary onieśmielają nawet najbardziej pewnych siebie ludzi. Rzecz jasna Linda widywała go już wiele razy, lecz aż do dzisiaj był dla niej niedostępny niczym odizolowany od świata zewnętrznego gułag, ogromna zamknięta przestrzeń, którą wypełniała snami, wyobrażeniami, marzeniami i pragnieniami. Do tej pory ta kraina czarów była dla niej nieosiągalna; dzisiaj Linda wreszcie wślizgnie się do niej przez króliczą norę”²⁸. Wprowadzenie w warstwie językowej takich elementów jak „zaschnięta krew” i „gułag” mocno kontrastuje z kończącą akapit aluzją do *Alicji w Krainie Czarów*. Warto jednak pamiętać o niejednoznacznym charakterze świata wykreowanego przez Lewisa Carolla – przygody, które spotykają Alicję, są równie niebezpieczne jak te, które spotykają Lindę. W ciągu opisanych w powieści godzin utopia Septimusa Daya znajdzie się na krawędzi katastrofy, a tym, kto – z narażeniem życia – jej zapobiegnie, będzie zwykły sklepowy detektyw. Wobec tego faktu wspomniane wyżej pytanie klientki: „kim pan jest, panie detektywie?” nabiera podwójnego znaczenia, staje się w pewien sposób prorocze. Carmen Shukov, niczym ślepa wyrocznia (pozbawiona płynu do soczewek kontaktowych, który próbowała ukraść) sprawia, że Hubble dostrzega trzecią drogę pomiędzy czernią i bielą Days. Co ciekawe, owo „opadnięcie zasłony” odbywa się również poprzez chwilowe osłepienie, tym razem za sprawą obronnego gazu Lindy Trevitt. Heroiczny skok Franka w otchłań Menażerii (w celu zminimalizowania skutków detonacji bomby) staje się aktem samopoświęcenia, po którym nastać może nowy, lepszy świat (w tym kontekście nie dziwi, że Frank Hubble osiągnął właśnie Chrystusowy wiek trzydziestu trzech lat).

W tym miejscu nasuwa się jeszcze jedno spostrzeżenie. Gigamarket Days, jakim opisuje go Lovegrove, stanowi swoisty zlepek różnych baśniowych i mitologicznych światów. Efektem owego połączenia jest jednak twór monsturalny, który utrzymuje spójność kosztem przemocy i cierpienia. Analogie do Frankensteinia podsuwa sam pisarz we fragmentach, które dotyczą procesu uruchamiania sklepu. Tak oto wygląda panel służący sterowaniu tym procesem: „Na sąsiedniej ścianie, mniej więcej na wysokości piersi, umieszczono mosiężny panel z przełącznikiem nożowym, niemal identycznym jak ten, którym w starych filmach posługuje się Victor Frankenstein ożywiający swego potwora”. Kilkadziesiąt stron dalej, w scenie poprzedzającej otwarcie sklepu znajdujemy natomiast następującą konstatację: „Gigantyczny sklep pod ich stopami czeka bez ruchu niczym trup na reanimację”. Utopijny świat konsumpcji tworzony jest zatem przez mechaniczne połączenie i „reanimację” światów noszących znamiona magiczności. Skutek jednak jest równie tragiczny i nieprzewidywalny, jak w przypadku legendarnego profesora. Sztuczny twór buntuje się w imię natury, której prawa zostały zanegowane. Tak dzieje się poniekąd również w przypadku Days, to w Menażerii – przypominającym rezerwat z wszelkimi gatunkami stworzeń i własnym ekosystemem, gigantycznym sklepie zoologicznym – rozegra się dramatyczny finał powieści.

Karykaturalność sztucznego łączenia różnych porządków rzeczywistości dostrzec można również w konstrukcji powieściowego świata i samej powieści. Futurystyczna wizja głęboko wpisana jest we współczesne realia, niezwykłość przedstawionych wydarzeń wynika jedynie z przerysowania opisanych na wstępie mechanizmów konsumpcyjnego świata. Days to świat, na progu którego być może już stoimy i wobec którego nie

ma alternatywy. Sama powieść zdaje się stanowić element uniwersum Septimusa Daya poprzez swoją patchworkową, „siódemkową” konstrukcję. Nie pozostawia też złudzeń co do tego, że utopia jest wieczna, co znajduje swój wyraz w końcowych przemyśleniach Franka Hubble: „A Days będzie zawsze. To dziwne, ale ta myśl podnosi go na duchu. Days – stałe, niezmiennie, nienaruszalne, zbyt wielkie i potężne, żeby się zmieniać – będzie zawsze”.

Przypisy

- ¹ A. Friedberg, *'...therefore I am' The Shopper-Spectator and Transsubstantiation through Purchase*, [w:] *A Century of Art and Consumer Culture*, red. Ch. Grunenberg, M. Hollein, catalogue published on the occasion of the exhibition *Shopping – A Century of Art and Consumer Culture*, 2003, s. 62 (tłum. autorki, w druku).
- ² Zob. ibidem, s. 64.
- ³ Zob. A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Los Angeles–London 1994, s. 32–37 oraz eadem, *'...therefore I am'...*, s. 63–64.
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ A. Friedberg, *'...therefore I am'...*, op. cit., s. 65.
- ⁶ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty*, Kraków 2008, s. 169.
- ⁷ Ibidem, s. 230–232.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ Ibidem, s. 232.
- ¹⁰ Jak pisze Andrzej Gwóźdź, „dostrzec to można także w sposobach inscenizowania towarów w nowoczesnych domach handlowych, coraz bardziej pozbawiających je związków z własnym pochodzeniem i procesem produkcyjnym, coraz powszechniej wyposażających w różnorodne konteksty otwierające się na różne scenariusze konsumpcyjne klienta, oparte zwykle na montażu atrakcji (pośród których ważne miejsce zajmuje ciągle kino)”. Zob. A. Gwóźdź, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2005, s. 28–29.
- ¹¹ Zob. G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, przeł. L. Stawowy, Warszawa 2001.
- ¹² Zob. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czaplinski, J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- ¹³ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, przedmowa W.J. Burszta, Warszawa 2010.
- ¹⁴ Zob. G. Ritzer, *Magiczny świat...*, op. cit.
- ¹⁵ Zob. A. Friedberg, *'...therefore I am'*, op. cit., s. 65.
- ¹⁶ Zob. idem, *Window Shopping...*, op. cit., s. 120.
- ¹⁷ J. Lovegrove, *Days*, tłum. A. Nakoniecznik, Warszawa 2002, s. 5.
- ¹⁸ Ibidem, s. 6.
- ¹⁹ Sam Septimus Day mówi o tym w następujący sposób: „Liczby mają moc. Liczby to silniki, dzięki którym można przeciwstawić się losowi, sforsować jego mury obronne i zrabować najcenniejsze skarby. Najważniejsza z liczb jest zaś liczba siedem. Ja sam jestem najmłodszym z siedmiu braci i spłodziłem siedmiu synów wyłącznie po to, by stali się kontynuatorami mojego sukcesu. Liczba siedem to urok o wielu znaczeniach i wielkiej mocy”, J. Lovegrove, *Days...*, op. cit., s. 192.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Ibidem, s. 203.
- ²² Zob. ibidem, s. 305.
- ²³ W Days podobno można kupić wszystko, czego się zapragnie, każdą rzecz na świecie. Tak właśnie głosi motto na okładce katalogu, tuż pod nazwą sklepu i jego słynnym znakiem firmowym: «To, co się da sprzedać, można kupić, a co można kupić, da się sprzedać» [...] czy jednak katalog, nawet tak opasły jak ten, może zawierać rzeczywiście wszystko, czym handluje się na świecie?», J. Lovegrove, *Days...*, op. cit., s. 34.
- ²⁴ Ibidem, s. 104.
- ²⁵ Ibidem, s. 40.
- ²⁶ Zob. ibidem, s. 145–147.

²⁷ Ibidem, s. 160.

²⁸ Ibidem, s. 80–81.

Summary

The article demonstrates the problem of utopia in the context of the consumerism. The basis for presented considerations is the characterization of new consumer space by Anne Friedberg. Key issues are the primacy of visuality and its crossing and the relationships between the cinema and the specificity of new shopping environments. A novel *Days* by James Lovegrove serves as illustration for this theoretical analysis.

IV. Pułapki socjalistycznej konwergencji

Od utopii do post-utopii. Stalin i jego najlepsi uczniowie

Od utopii awangardowej do socrealistycznej

„Świat, który obiecała stworzyć władza wyniesiona na szczyt przez rewolucję październikową w Rosji, miał być nie tylko sprawiedliwszy, miał nie tylko oferować ludziom większe bezpieczeństwo ekonomiczne” – pisze Boris Groys w swojej książce *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. „Miał być – i to było najprawdopodobniej ważniejsze – być pięknym”¹. Doskonale rozumiała to rosyjska awangarda, dla której świat jawił się – a po wojnie rzeczywiście takim był – jako wielki chaos. Ostatecznym celem sztuki stało się zatem zaprowadzenie nowego ładu, nowej kosmicznej harmonii. Życie miało zostać zorganizowane na wzór dzieła sztuki, w którym sama sztuka znika, rozpląnawszy się w życiu. W powojennych zniszczeniach awangarda widziała z kolei okazję, by zrealizować swoje artystyczne założenia w praktyce. Aby jednak „złamać opór materiału”, aby opanować chaos i nadać światu pożądaną formę, potrzebna była władza. Projekt musiał być totalny i stosownie do niego totalne musiały być środki jego urzeczywistnienia. Stąd też zainteresowanie polityką i współpraca awangardzistów z bolszewikami. Skutek był taki, że podnosiło to zarazem partię do rangi artysty mającego moc uporządkowania świata wedle prawideł estetycznych.

Awangarda współpracowała z bolszewizmem. I nie chodzi w tym przypadku o „towarzystwo w podróży”. Awangarda ściśle odpowiada za kształt bolszewickiego systemu w czasie największego rewolucyjnego terroru. Artyści awangardowi byli pierwszymi, którzy odpowiedzieli na wezwanie do współpracy. Gdy w listopadzie 1917 roku Ogólnorosyjski Centralny Komitet Wykonawczy (WCIK) zaprosił rosyjskich twórców na spotkanie z ludowym komisarzem oświaty, Anatolijem Łunaczarskim, przybyło jedynie pięć osób: Włodzimierz Majakowski, Aleksander Błok, Natan Altman, Riurik Iwniew oraz Wsiewołod Meyerhold. Początkowo władza bolszewicka miała bowiem trudności w pozyskaniu ludzi kultury. Pierwszymi jednak, którzy pozytywnie odpowiedzieli na jej apel, byli tak zwani „lewi”, czyli właśnie twórcy awangardowi. Wkrótce przejęli oni również stery Oddziału Sztuk Pięknych (IZO) w Ludowym Komisariacie Oświaty. Oddziałem Sztuk Pięknych w Piotrogradzie kierował od początku 1918 roku awangardysta Dawid Szterenberga, Kolegium do Spraw Sztuki i Przemysłu Artystycznego – krytyk Nikołaj Punin. Na czele podobnego kolegium w Moskwie stał konstruktywista Władimir Tatlin. Sama władza również początkowo wspierała awangardę. Jej oddanym przyjacielem był wspomniany Łunaczarski. Powierzano jej organizację i dekorowanie masowych pochodów. Poparcie okazywano również poprzez politykę zakupów dzieł sztuki współczesnej dla muzeów sowieckich².

Relacji artystów awangardowych z władzami rewolucyjnymi Rosji nie należy oczywiście ujmować jednoznacznie. Można wszakże powtórzyć za Benediktem Liwszycem: „Majakowski to nie argument”³ i wypierać się wszelkich związków z lewicą czy z prawicą. Jednak nawet wówczas nie można odmówić racji Welimirowi Chlebnikowowi, który twierdził: „Ja, Majakowski, Kamienski, Burluk nie byliśmy może przyjaciółmi w serdecznym sensie, los jednak związał z tych nazwisk jedną miotłę”⁴.

W tym sensie, jak brzmi jedna z głównych tez wspomnianej książki Groysa, awangarda nie tylko nie była oponentką władzy bolszewickiej, ale była wręcz jej sojusznikiem. Dzieliła z nią tę samą wolę władzy. Władzy nad życiem i światem. Tym samym sztuka socrealistyczna, która była przedłużeniem rządów partii, była nie tyle przekreśleniem ideałów awangardy, co ich rozwinięciem⁵. Owa kontynuacja daje się zauważyć już na płaszczyźnie wizualnej. Doskonale uchwycił ją Piotr Piotrowski w książce *Artysta między rewolucją a reakcją*. Dowodzi on, że już prace artystów awangardowych w okresie Pierwszego Planu Pięcioletniego podejmowały stylistykę charakterystyczną dla rodzącego się socrealizmu. Nie wiąże się to przy tym z odwrotem od artystycznych ideałów, ale z ich rozwinięciem. Wyznacznikiem będzie tu powiązanie formy i treści, rytmu i tematu⁶.

Współpracowano również po 1934 roku, w którym to oficjalnie rozpoczął się socrealizm. Wielu artystów awangardowych wciąż żyło i kontynuowało pracę. Ofiarą stalinowskich czystek padli wprawdzie Aleksander Drewin czy Gustaw Kłucis. Ten ostatni zdołał jednak przed śmiercią stworzyć szereg entuzjastycznych plakatów przedstawiających przywódców na dachu mauzoleum. Uczeń Malewicza Nikołaj Suetin zaprojektował dekoracje pawilonu Związku Radzieckiego na Wystawie światowej w Paryżu w 1937 roku i w Nowym Jorku w 1939. Aleksander Rodczenko czy El Lissitzky byli jednymi z głównych twórców oficjalnego pisma „The USSR Under Construction”, poświęconego szerzeniu propagandy na Zachodzie. Oczywiście Rodczenko z Filonowem byli oskarżani o formalizm, ale nikt ich nie aresztował. Wreszcie wspomnieć należy Tatlina, który otrzymał w 1943 roku nagrodę Stalina⁷.

Jako kontrargument można jednakże przywołać postacie Iwana Punina, Marca Chagalla, Wassyliego Kandinsky’ego czy Nauma Gabo zmuszonych do emigracji. W 1936 roku wspomniany Szterenberga w dyskusji na temat jednego z artykułów w „Prawdzie” stwierdził: „Dobrze, że Malewicz umarł. W innym wypadku wieszalibyście na nim psy za jego *Czarny kwadrat*”⁸. Tatlin z kolei publicznie jako swojego nauczyciela wskazywał Michaiła Larionowa, który żył na emigracji w Paryżu. W swoim niewielkim studiu twórca projektu *Pomnika III Międzynarodówki* oddawał się malarstwu drzew i kwiatów, odrzucając oferty uwiecznienia przywódców i parad. Wybitny pisarz Jewgienij Zamiatin już w 1920 roku wydał antyutopijną powieść *My*. Władza zresztą już w lutym 1919 roku wytoczyła awangardzie wojnę. Rzeźby kubistyczne zostały zabronione. Słynny dziś *Manifest realistyczny* Nauma Gabo i Antona Pewznera z 1920 roku został zakazany na drugi dzień po jego ukazaniu się. Lenin wprost rozkazał Łunaczarskiemu poszukiwanie nowych form w sztuce⁹.

Awangardę przedstawia się również zwykle jako tę, która nie wyrzekła się własnych ideałów, i podkreśla się fakt jej – mniej lub bardziej dosłownej – „śmierci męczeńskiej”. Projekt awangardy „był nie do pogodzenia z leninowską «dyktaturą proletariatu». Nie była to kwestia smaku, lecz ideologii” – pisał w skądinąd znakomitej książce *Wielka utopia awangardy* Andrzej Turowski¹⁰. Piotrowski w opozycji do Groysa próbuje też bronić języka artystycznego przed zarzutem ideologizacji¹¹. Wielki eksperyment awangardy był dla niego zjawiskiem tragicznym, uwikłanym w „fatalną” konieczność¹². Podobnie

wypowiada się Aleksandra Leinwand. Przywołując przykład Malewicza, stwierdza ona, że awangardowy artysta zdołał uchronić się przed niebezpieczeństwem agitacji. Według niej obraz *Czerwona konnica* z 1918 roku nie był dziełem propagandowym, ale oddawał indywidualność twórczą jego autora. Nie ma on zatem nic wspólnego ze sztuką „dla mas”¹³.

Zdaje się to jedynie potwierdzać tezę, że socrealizm w istocie zabił awangardową sztukę. Groys temu też nie przeczy – awangarda rzeczywiście umarła. Zabił ją jednak nie jej odwieczny wróg, ale najlepszy uczeń – Stalin.

Między awangardą a socrealizmem występowały oczywiście różnice. Polegały one przede wszystkim na stosunku do klasycznego dziedzictwa, roli odbicia, problemie nowego człowieka. Groys twierdzi jednak, że wpływały one nie ze sprzeciwu socrealizmu wobec projektu awangardy, ale z jednostronnej radykalizacji socrealizmu, na co awangarda nie mogła sobie pozwolić. Sztuka awangardowa poprzez formalistyczną estetykę kierować się miała ku permanentnej rewolucji, która doprowadziłaby do de-automatyzacji świadomości. Natomiast sztuka stalinowska przeciwnie – szukała automatyzacji postępu świadomości, systematycznego podążania naprzód w wyznaczonym przez siebie kierunku. By zrewolucjonizować świadomość, szukała zmian w życiu codziennym, w bazie, w podświadomości. W ten sposób postępowała zgodnie ze znanym *dictum*: tylko zmieniając bazę, możemy zmienić nadbudowę.

Jeżeli zatem Lenin twierdził, że człowiek musi marzyć, śnić, to zadaniem artysty okresu stalinizmu było to, by sen takiego człowieka nie różnił się od snu Stalina. Na tym też polegała różnica pomiędzy utopijnym snem awangardy a teorią odbicia sowietów. Dla tych ostatnich prawdą była wola partii i Stalina. Artysta nie oddawał rzeczywistości jako takiej, ale przedstawiał ją w formie odpowiadającej pragnieniom wodza. Estetyka i praktyka czasów stalinowskich została zasadniczo podporządkowana wychowaniu i formowaniu mas. Była to idea, którą Stalin ujął w „postępowej” awangardowej metaforze: pisarze są „inżynierami ludzkich dusz”.

Sztuka czasów stalinowskich przejęła destrukcyjny moment awangardy. Ta pierwsza miała za zadanie zniszczyć starego i zbudować nowego człowieka. Celem sztuki stała się nieśmiertelność człowieka w jego dziele, a tym nowym człowiekiem, prawdziwym dziełem sztuki był w istocie Stalin. To on uosabiał absolut. Portrety Stalina ucieleśniały najwyższą formę socrealizmu. Przedstawiały one nowego człowieka, najdoskonalszą formę ducha. Dlatego słynne powiedzenie Stalina: „pisz prawdę” oznaczało nie tyle *mimesis* rzeczywistości, ile wewnętrzne zespolenie się ze Stalinem.

Awangardę i socrealizm różniło również podejście do historii. Kierunek projektu awangardy wyznaczało bowiem przede wszystkim pragnienie zerwania z wszelkim dziedzictwem. W 1918 roku Majakowski w wierszu *Za wcześnie się cieszyć* pisał: „Białogwardzistę znajdziecie – i pod ścianę./ A o Rafaelu zapomnieliście?! Zapomnieliście o Rastrellim?! Czas zadzwonić kulami po ścianach muzeów. [...] A dlaczego nie atakuje się Puszkina?! A innych/ generałów klasyki?”¹⁴. W ujęciu awangardy historia miała w istocie spłonąć w ogniu rewolucji. Zginąć rozstrzelana przez Armię Czerwoną.

Natomiast socrealizm wydaje się zwrócony ku historii. Wystarczy pobieżne spojrzenie na zachowane zabytki architektury, by orzec, że dość swobodnie czerpał on z dziedzictwa przeszłości. Jako elementy Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie możemy bez trudu odnaleźć manieryzujące attyki, elementy zaczerpnięte z polskiego historyzmu czy wątki wprost skopiiowane z chicagowskich drapaczy chmur. Wszystko to może prowa-

dzic nas do utartego przekonania, że socrealizm oznaczał niejaki regres w stosunku do awangardy. Stanowił próbę przybliżenia wzniosłych idei tej ostatniej masom.

Jednak według Groysa nie ma nic bardziej błędnego niż podkreślanie ścisłego związku socrealizmu z historią. Ten bowiem nie tyle pozostawał w historii, ile właśnie definitywnie ją opuścił¹⁵. Dzięki temu posunięciu mógł swobodnie odwoływać się do klasyki. Kryterium nie stanowiły przy tym zrealizowane wartości estetyczne, ale arbitralnie określona postępowość lub reakcyjność twórcy. Obowiązywała sławna zasada partyjności, to jest postulat obiektywnej obserwacji świata i jego historii ze względu na ich istotę – to jest walkę klas – a nie ich przejawy. Wiedzę o istocie posiadała zaś jedynie partia, która była umiejscowiona poza historią, reprezentowała jej zwieńczenie. Koniec historii oznaczał zatem dla realizmu socjalistycznego możliwość czerpania z dziedzictwa, ponieważ to utraciło w tym sensie jakiegokolwiek znaczenie. Pełniło jedynie rolę pomocniczą w projekcie nowej sztuki. Dla awangardy przeciwnie – historia stanowiła dla niej wciąż autentyczne zagrożenie. Chciano ją rozstrzelać i porzucić, co dowodziło tylko, jak głęboko w niej tkwiono. Socrealizm nie musiał już zabijać nikogo. Dla niego historia od początków przedstawiała się jako coś martwego. Ginęli jedynie ci, którzy w tej historii pozostali.

Argument „formalistyczny”, przypisujący socrealizmowi wtórność, a oryginalność awangardzie, sam zatem jawi się jako „reakcyjny”. Zwykle bowiem formułowany jest on „z punktu widzenia muzeum”, to jest w kontekście wartości artystycznych i estetycznych. Nie można jednak zapomnieć, że w myśl samej awangardy te muzea, jak i jej własne prace, miały przestać istnieć. W tym sensie „sukces” awangardy, którym można określić wpisanie jej do historii sztuki i włączenie jej w obręb muzeum, jest również jej największą porażką. Niejako odszkodowaniem, które jedynie pieczętuje jej klęskę. Przeciwnie socrealizm. Ten funkcjonuje całkowicie poza obrębem muzeum i historii sztuki. Możemy mieć nawet trudność, by w ogóle określić go mianem sztuki. Jednocześnie też na tym polega jego największy sukces. Udało mu się usadowić całkowicie poza kontekstem, całkowicie poza normą. Udało mu się zniknąć jako sztuka. Nie stracił on przy tym nic ze swojej zjadliwości – wystarczy wspomnieć wieloletnie dyskusje na temat PKiN w Warszawie. Powiodło mu się to, czego nie potrafiła zrealizować awangarda.

Awangardzie i socrealizmowi nie chodziło o nową formę dla sztuki, ale dla życia. W tej perspektywie każde dzieło było dziełem propagandowym. *Czerwona konnica* Malewicza niewiele różni się tu od wizerunków czerwonych Kozaków. Socrealizm nie produkował dzieł sztuki, ale jego odbiorców, tworzył nie artefakty, ale nowego sowieckiego człowieka¹⁶. Totalnym dziełem sztuki był zatem Stalin. Stanowił on połączenie treści i kontekstu, utopii i antyutopii. W nowym sowieckim człowieku łączyły się treść i kontekst – świadomość i podświadomość. Stalin nie tyle zatem neutralizował projekt awangardy, ile doprowadzał go do jego końca. Nic dziwnego, że na tak zarysowanej mapie nie było już dla niej miejsca.

Stalin – człowiek jutra

Na początku nakręconego w 1974 roku filmu dokumentalnego Barbeta Schroedera o ugandyjskim dyktatorze Idim Aminie¹⁷ przedstawiona jest scena przeglądu Wojsk Lotniczych. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby dyktator posiadał jakiegokolwiek wojska lotnicze. Nie posiadał. Posiadał za to lotników i mundury. W groteskowej scenie każdy z nich podchodził kolejno do rampy i wyskakiwał z okrzykiem na twarzy, machając rękoma. Na ich twarzach rysowała się kpina i ekstaza, sceptycyzm i zaangażowanie. Zgromadzeni wokoło, włączając w to samego Idiego Amina, śmiali się z tego przedstawienia,

a zarazem głęboko wierzyli. Charles Bukowski, literacko opisujący tę scenę, wkłada następujące słowa w usta dyktatora: „Choć pokaz mógł się państwu wydawać komiczny, posiadał głębsze znaczenie. Na to, czego jeszcze nie mamy w rzeczywistości, jesteśmy już duchowo przygotowani. Nadejdzie dzień, kiedy doczekamy własnych Wojsk Lotniczych. Do tego czasu nie zamierzamy beczynn timer tkwić w mrokach zwątpienia”¹⁸.

Lotnicy Idiego Amina nie mieli czym latać. Nie przeszkadzało im to jednak we wzbięciu się w przestworza. Nie latali, ale byli gotowi duchowo, by latać. Byli gotowi estetycznie i w sensie estetycznym, tak jakby latali. Zdobycie samolotów stanowiło jedynie kwestię techniczną i rzeczywiście pojawiają się one pod koniec filmu. Czy jednak nie inaczej postępował Stalin? W latach trzydziestych, w których szalał jeszcze wielki głód na Ukrainie, a krajem wstrząsały kolejne czystki, w ZSRR powstawały pierwsze projekty podboju kosmosu. Sowiecki człowiek stąpał jeszcze po ziemi, ale już chciał wyruszyć ku gwiazdom. Nie mamy się czemu dziwić: ojczyzną Stalina nie była wcale Rosja Radziecka, ale planeta Krypton.

Gdy spojrzymy na dzieło Fiodora Szurpina *Poranek ojczyzny*, jeden z ulubionych obrazów Stalina, doskonale widzimy to, co odróżnia socrealizm od dzieł awangardy. I nie chodzi tu o naturalizm tego pierwszego. Socrealizm był bowiem wszystkim, tylko nie naturalizmem. Był realizmem, a nawet socjalistycznym realizmem, czyli realizmem tworzonym wedle zaleceń partii, wskazującym na to, co „typowe”, zgodnie z zasadą partyjności. W ścisłym sensie sztuka socrealistyczna nie jest nawet realizmem, ale przede

wszystkim sztuką opisującą transcendentny świat. Nie chodzi tu o „przedstawienie”, ale o „inkarnację środkami sztuki”. Stąd „lektura” socrealizmu nie była wyłącznie czystą estetyczną, masową kontemplacją. Dla widza owego czasu socrealizm był przesiąknięty znaczeniem. Ostatecznie jego lektura decydowała często o życiu i śmierci.

To, co przedstawia nam obraz Szurpina, to w istocie wskazanie na lukę awangardy. Jej największą słabością było bowiem to, że posiada ziemskiego twórcę. Socrealizm próbował tę lukę wypełnić.



Fiodor Szurpin, *Poranek ojczyzny* (1952)

Stalin z obrazu Szurpina nie jest człowiekiem z tego świata, nie tylko w sensie przestrzennym, ale i czasowym. Jego wzrok skierowany jest nie w dał, ale w przyszłość, z której w istocie pochodzi. Stalin jest człowiekiem z przyszłości, do której i my zmierzamy. Jest człowiekiem z innej planety, na którą i my mamy się udać. Nowy człowiek był człowiekiem ze stali. Był herosem o nieprawdopodobnej sile woli. Samą wolą mogącym zmieniać świat. Modernistyczny krajobraz, który widzimy w tle obrazu, nie powstał w wyniku pracy fizycznej, ale jest efektem samego wysiłku genialnego intelektu. Nowy człowiek, którego obiecała stworzyć władza, pochodził bowiem z nowego świata. Świata,

który zawierał w sobie pełnię możliwości. Stalin – człowiek ze stali – miał być fundamentem, na którym zostanie on zbudowany. Mówiąc „nowy świat”, nie zapominajmy przy tym, że miał on być również „wspaniały”.

By dotrzeć do nowego świata, potrzebny jest wódz, który nie tylko będzie nas wiódł, ale i będzie wiedział, gdzie nas wieść. Będzie posiadał wiedzę o sobie i o nas samych. Historia to bowiem szlak do przebycia. Wódz, ale i nowy sowiecki człowiek, który jest inkarnacją wodza, są rodzajem łącznika teraźniejszości z idealną przyszłością. Nie trzeba chyba dodawać, że owa idealna przyszłość miałyby być harmonijna i piękna. Stalin przybywa na ziemię, by uwolnić nas z ziemskich ograniczeń i ujawnić nam naszą prawdziwą, boską naturę. W tym sensie każdy sowiecki człowiek był małym Stalinem.

Istota kultu wodza wyrażona została już wcześniej w *Co robić?* Lenina. Akcentuje się tu przewodnią rolę partii, na której barki przeniesione zostało zadanie walki proletariackiej. Miała ona reprezentować masy, a jednocześnie sama była jedynym podmiotem działania. Partia miała być awangardą ruchu robotniczego, przy czym sama była gronem wybranych, grupą specjalistów, na których czele stał wódz. Co ważne, przywództwo partyjne nie opierało się tylko na wiedzy-władzy, ale również, zgodnie z zasadami materializmu historycznego, na reprezentowaniu nieuchronnego procesu dziejów. Stalin i partia mają zatem nie tylko władzę, by coś urzeczywistnić, ale i władzę, by móc, sankcjonowaną przez historię. Legitymizowała ona wszelkie poczynania przywództwa.

W 1938 roku wydany zostaje również *Krótki kurs historii WKPb*. Przez długi czas odwoływano się do niego jak do autorytetu pisma. Był on świętą księgą komunizmu. Do 1953 roku był wielokrotnie wznawiany, a jego łączny nakład zbliżył się do 50 milionów, co sytuowało go pod tym względem zaraz za Biblią. Co znamienne jednak, książka jest pozbawiona autorstwa, tak jakby przez dzieło przemawiał sam duch dziejów. W istocie przemawiał sam Stalin, któremu współcześni autorstwo przypisywali. Przywódca ZSRR jest też głównym bohaterem książki. Dzieje świata kulminują bowiem w figurze Stalina. Stalin był spełnieniem dziejów i końcem historii.

Post-utopia

W 1953 roku przestało bić „serce rewolucji”. Podkreślano co prawda, że wódz nie umarł, że jego duch jest wciąż wśród nas, ale już po sławnym referacie z 1956 roku zaczęto wycofywać figurę Stalina z przestrzeni symbolicznej. Nie nastąpił jednak, czego – jak podkreśla Groys – spodziewano się również na Zachodzie, powrót do ideałów awangardy, do „przemocą przerwane go rozwoju”¹⁹. Powrót nastąpić nie mógł z tego względu, że intuicyjnie wyczuwano, iż Stalin stanowił kontynuację ideałów awangardy. W rezultacie mieliśmy do czynienia w ZSRR ze zwrotem ku neotradycjonalizmowi spod znaku Bułhakowa czy Achmatowej. Popularna była również „proza wiejska”, którą reprezentowali Walentin Rasputin, Wiktor Astafjew czy Wasilij Bielow. Ta ostatnia, popularna również w Polsce, łączyła przy tym wątki nacjonalistyczne z ekologicznymi.

Odrzucenie Stalinowskiej utopii nie oznaczało zarazem odrzucenia utopijnego impulsu. Powrócono do tradycyjnego realizmu, tradycyjnej roli i autonomii artysty, ale jedyną utopię zastąpiła wówczas wielość konkurencyjnych utopii. Neotradycjonalizm, choć krytykował awangardę za jej wolę władzy, sam, choć nie wyrażał tego wprost, również chciał przekształcać masy. Nadawać im „tradycyjny” kształt. Powrócić do wymaginowanej „tradycyjnej” wartości i przeszłości, gdziekolwiek miałyby ona być. Podobnie postępowała utopia ekologiczno-nacjonalistyczna. Jej projekt również był projektem totalnym, zmierzającym ku całkowitemu podporządkowaniu życia prawom harmonii natury, ku



Aleksander Kosolapow, This is my blood (2002)

z jednej strony odrzuca on antyutopijność sztuki na Zachodzie, a z drugiej – utopijność socrealizmu w krajach bloku wschodniego. Nie oznacza to jednak odrzucenia „woli władzy” – stąd przedrostek „post”. Nie można jej określić wprost jako sztuki postmodernistycznej. Sztuka postmodernistyczna operuje pastiszem i autoironią, walczy o własną autonomię, odrzucając wprost wolę władzy. W istocie jednak stanowi ona nieświadomie tej władzy przedłużenie. Nawet jeśli nie kocha ona władzy, to nieświadomie jej służy. Odnosi się to również do sztuki polskiej. Warto przypomnieć tu sławny spór wywołany tekstem Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda* (1975), w którym to autor broni zagrożonych w jego mniemaniu wartości awangardy. Jego argumentację powtórzył następnie Andrzej Turowski w artykule *Polska idea*, gdzie stara się on dowieść, że walka o autonomię sztuki jest w istocie „orężem społecznym”, o którego odebranie chodziło ówczesnym władzom państwowym. Warto jednak przyjąć w tym wypadku, za Piotrem Piotrowskim, materialistyczny punkt widzenia. W tej perspektywie, ówczesnej władzy państwowej chodziło nie tyle o odebranie autonomii, ile o autonomię właśnie. Ideologiczny Aparat Państwa w PRL-u autonomicznymi wartościami artystycznymi w istocie wspierał swoją strategię władzy²⁰.

W przeciwieństwie do postmodernizmu soc-art uznaje wolę władzy za niejako wpisana w strukturę każdej działalności twórczej. Soc-art uznaje swoje pokrewieństwo z władzą. Samą utopię uznaje zaś za immanentny element ruchu dziejów. Nie chodzi tu o krytykę modernistycznej kategorii postępu, ale właśnie o refleksję nad jej utopijnym charakterem. Soc-art dostrzega bowiem, że wszelki ruch historii możliwy jest wyłącznie, jeżeli zakładamy jej przekroczenie. Historia nie jest niczym innym jak próbą jej opuszczenia. Sama jest zatem źródłowo utopijna. Utopijna jest również rzeczywistość jako taka, jeżeli wciąż chcemy wyobrazić ją sobie jako zmierzającą w jakimś kierunku. Bez względu na to, czy mówimy tu o kierunku neoliberalistów spod znaku Hayeka, czy neokonserwatystów Thatcher²¹.

W tym miejscu wraca w sztuce figura utopisty-Stalina, do której wielokrotnie odwoływali się w swoich pracach Komar i Melamid. Nie chodzi tu jednak o to, by wrócić do stalinowskiej utopii. Ów powrót musiałby wieść przez okolice Kołymy. Estetyczne powtórzenie Stalina dokonuje się w istocie po to, by go przekroczyć, by uchwycić ów utopijny impuls i poddać go namysłowi. Nie rezygnuje się tu z woli władzy. Komar i Me-

pełnemu zjednoczeniu się z naturą. Nawet jeśli nie do końca wiadomo, co tą naturą miałyby być.

Na tym tle niezwykle ciekawie prezentuje się fenomen soc-artu, reprezentowany przez takich artystów, jak Ilja Kabakow, Erik Bułatow, Witalij Komar i Aleksander Melamid czy Aleksander Kosolapow. Nazywany jest on również sztuką postutopijną, ponieważ

lamid wielokrotnie zaznaczali, że to oni powinni ją dzierżyć. Artysta nie byłoby tu więc tym, który sprzeciwia się władzy, ale tym, który z nią i o nią konkuruje. Również z władzą polityczną. Artysta *ma* władzę tworzenia i dekonstruowania społecznych utopii.

Ową wolę władzy doskonale widać w pracach Aleksandra Kosolapowa. Łączą się w nich elementy utopii religijnej i kapitalistycznej. Chrystus i Coca-Cola spotykają się razem w nowym świecie konsumpcjonizmu. Artysta jest tu tym, który zestawia dwa, odrębne zdaje się porządki i ustawia się ponad nimi. Jest tym, który ma władzę dysponowania wyobraźnią społeczeństwa. Konstruowania jej i dekonstruowania w dowolny sposób. Samej pracy możemy oczywiście zarzucić wtórność, co zresztą wielokrotnie czyniono. Niemniej nie możemy odmówić jej mocy sprawczej – obraz *This is my blood* był powodem skazania autora za obrazę uczuć religijnych. Trzeba jednak zaznaczyć, że autor nie zostałby ukarany, gdyby sens jego pracy sprowadzał się wyłącznie do pastiszu i powtórzenia. Fakt skazania świadczy w istocie o zagrożeniu, jakie stanowi on dla władzy religijno-państwowej.



KJM, Love&Peace (2010)

Podobnie praca KJM *Love&Peace*, która jest nie tylko ironicznym komentarzem polskiej sceny politycznej. Ważny jest również sam tytuł odsyłający nas ku utopiom ruchów emancypacyjnych lat sześćdziesiątych, w których to chcielibyśmy widzieć spełnienie marzenia o doskonałym społeczeństwie. Doskonałe społeczeństwo okazuje się tu mieć jednak niezbyt atrakcyjne oblicze. Podobnie jak w przypadku *This is my blood* nie możemy tu mówić o oryginalności środków twórczych. Nie o rewolucyjność środków twórczych jednak tu chodzi, ale o wyzwanie. Wyzwanie, jakie sztuka stawia władzy.

Przypisy

- ¹ B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Warszawa 2010, s. 13.
- ² Por. A.J. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917–1922*, Warszawa 1998, s. 44–45.
- ³ B. Liwyszyc, *Półtoraoki strzelec*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1995, s. 5.
- ⁴ Ibidem, s. 226.
- ⁵ Por. B. Groys, *Stalin...*, dz. cyt., s. 19–20.
- ⁶ Por. P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, s. 84–86.

- ⁷ Por. W. Rakitin, *Art of the Stalinist Era*, [w:] *The Culture of the Stalin Period*, ed. H. Günther, New York, London 1990, s. 182.
- ⁸ Cyt. za: ibidem, s. 186.
- ⁹ Por. ibidem, s. 183. W tym też sensie, zgodnie ze znanym dowcipem, Lenin i Łunaczarski byli ostatnimi, którzy nie rozumieli sztuki współczesnej.
- ¹⁰ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 58.
- ¹¹ Por. P. Piotrowski, *Artysta...*, op. cit., s. 162.
- ¹² Por. ibidem, s. 165.
- ¹³ Por. A.J. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii...*, op. cit., s. 159.
- ¹⁴ Cyt. za: ibidem, s. 53.
- ¹⁵ Ta interpretacja została poddana krytyce m.in. przez Susan Buck-Morss. Por. eadem, *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*, Cambridge–London 2000.
- ¹⁶ Tę tezę Groys rozwija również w artykule *Educating the Masses: Socialist Realist Art*, [w:] B. Groys, *Art Power*, Cambridge, London 2008, s. 141–148.
- ¹⁷ B. Schroeder, *Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, 1974.
- ¹⁸ Ch. Bukowski, *Hollywood*, przeł. T. Tyszowiecka-Tarkowska, Warszawa 2002, s. 20.
- ¹⁹ Por. B. Groys, *Stalin...*, op. cit., s. 104.
- ²⁰ Por. P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 95–96.
- ²¹ Por. J. Gray, *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii*, przeł. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków 2009.

Summary

The aim of the paper is the analysis of aesthetic theories of Russian Avant-garde and Post-avant-garde. The author claim that an essence of the avant-garde movement was the desire to form the world in accordance with an artistic project, which should have give a harmony and a beauty of the reality, but in fact was only a reflection of the will of power of soviets. In this perspective the Soviets and Soviet art, i.e. social realism were true successors of avant-garde and ones who continued its project instead of making it dead. The main thesis here is that social realism took over the avant-garde dream of a new world and made its own, what made avant-garde itself useless.

The first part of the paper explores historical and personal connections between avant-garde artist and Soviet authorities, but also – basing mostly on reflections of Boris Groys – an ideological nexus between them. The second part is dedicated to social realism and its most perfect form of artwork – Stalin. The author claim that Stalin was not only the one who was presented in artworks of the Soviet era, but also the one who represented the most congenial social realism artwork itself. Stalin was, after Groys, the utopian “total artwork”, the one who was dreamed about and the one who was a dream itself.

In the last part of the paper I consider the Russian art after Stalin’s death, i.e. so called soc-art and contemporary post-utopian movements represented by Ilja Kabakov, Eric Bulatov, Alexander Melamid or Alexander Kosolapov. In the author’s opinion mentioned artists have turned over the utopian dream of a new world of Soviets and transformed it in the post-utopian dream of power.

Paweł Sitkiewicz

W pułapce utopii. Walt Disney i socjalizm

Walt Disney, jeden z najbardziej wpływowych filmowców w dziejach kina, mawiał, że polityka go nie interesuje, choć z drugiej strony dbał o to, by produkty podpisane jego nazwiskiem wyrażały bliskie mu idee – również te polityczne. Gdy rekonstruuje się prywatne poglądy Wálta Disneya, na ogół zwraca się uwagę, że był przykładnym republikaninem, wyznającym demokrację i kult ciężkiej pracy, konserwatywnym w kwestiach społecznych i moralnych. Czasem ideologię, którą głoszą filmy jego wytwórni, określa się mianem „sentymentalnego populizmu” lub „polityki nostalgii” – za starą dobrą Ameryką sprzed Wielkiego Kryzysu, a więc krajem rzekomo dostatnym, tolerancyjnym oraz opartym na tradycyjnych wartościach¹. Walt Disney miał skłonność do utopijnego myślenia. Tęsknił za wyidealizowanym krajem swojego dzieciństwa, kreował na ekranie nieistniejącą rzeczywistość, harmonijną i radosną, budował parki rozrywki będące światem doskonałym, spełnieniem hollywoodzkiego snu, lecz jednocześnie w życiorysie artysty można znaleźć fakty zdradzające fascynację utopią socjalistyczną, która, wbrew jego legendzie, miała silny związek z twórczością Disneya. Nie zapominajmy, że pierwsza połowa XX wieku to epoka dwóch totalitaryzmów, dwóch wojen światowych, ekonomicznego kryzysu oraz groźby konfliktu atomowych mocarstw. Disney, żyjąc i tworząc w tym burzliwym okresie, chcąc nie chcąc musiał stawić czoła problemom, które nie miały nic wspólnego z wyidealizowanym światem fantazji dla dzieci.

Disney walczy z komunizmem

Na pozór wydaje się, że stosunek Disneya do komunizmu był jasny. 24 grudnia 1947 roku złożył on na własną prośbę zeznanie w Komisji Izby Reprezentantów do Badania Działalności Antyamerykańskiej (House Committee on Un-American Activities). Celem Komisji było tropienie wpływów partii komunistycznej w Stanach Zjednoczonych. Praktyki te cieszą się dziś złą sławą jako przykład politycznego fanatyzmu, dlatego może się wydawać dziwne, że Disney uległ zbiorowej histerii, a co gorsza – okazał się świadkiem nie tylko chętnym do współpracy, ale i gorliwym. Gdy zadano mu pytanie: „Jaka jest pana osobista opinia na temat Partii Komunistycznej, [...] czy jest to partia, czy też nie?”, odpowiedział tak, jak oczekiwano: „No więc, nie wierzę, że jest to partia polityczna. Wierzę, że jest to coś antyamerykańskiego [*un-American thing*]”². To coś

– jego zdaniem – przenika do związków zawodowych i zagraża „zdrowym” członkom społeczeństwa. Ponadto oskarżył o współpracę z komunistami kilku swoich podwładnych, między innymi Davida Hilbermana, który w rezultacie stracił pracę i trafił na czarną listę, oraz Herberta Sorrella, działacza związkowego. Disney był przekonany, że trzymiesięczny strajk w jego wytwórni z 1941 roku został zorganizowany przez komunistów³. Opowiedział się również za amerykańskim liberalizmem. Jak widać, zeznanie przed sejmową Komisją nie ograniczało się do pustych deklaracji. Disney donosił na byłych współpracowników z przekonania, czując się zraniony brakiem ich lojalności. A lojalność cenił ponad wszystko. Bał się również widma rewolucji w Hollywood.

Przez lata antykomunistyczną obsesję Disneya postrzegano jako bezpodstawne insynuacje, mające pogrzyżyć odpowiedzialnych za strajk pracowników. Tak właśnie można odebrać oskarżenia pod adresem Davida Hilbermana – jednego z najlepszych specjalistów od animacji tamtego okresu. Podejrzanie o związki z komunistami opierało się głównie na mylnej interpretacji faktów z życiorysu artysty. Jako nastolatek spędził on bowiem pół roku w Moskwie, gdzie terminował w jednym z teatrów i uczył się sztuki scenicznej (jak na ironię, to doświadczenie pomogło mu później zdobyć posadę w studiu Disneya)⁴. Nie udowodniono jednak, że został wówczas sowieckim szpiegiem. Natomiast w świetle nowszych badań Herb Sorrell, po wojnie przewodniczący Konferencji Związków Zawodowych Wytwórni Filmowych mógł faktycznie należeć do Komunistycznej Partii USA, a nawet mieć kontakty z radzieckimi agentami (o czym pewnie nie wiedział). W jego otoczeniu było wielu informatorów, a strajki w latach czterdziestych wspierała finansowo Krajowa Egzekutywa Partii Komunistycznej⁵. Poza tym amerykańscy komuniści i działacze związkowi nigdy nie ukrywali, że ich celem jest opanowanie Hollywood (pisali o tym wprost w swoim organie partyjnym „People’s Daily Voice”)⁶. Nawet jeśli Disney niesłusznie rzucił oskarżeniami, intuicyjnie przeczuwał, że Hollywood stał się terenem walki o wpływy.



Scena z filmu Dumbo (1941). Po cyrkowym występie klowni piją szampana i postanawiają naciągnąć sześcia na podwyżkę. To aluzja do strajku w wytwórni Disneya, który rzekomo zorganizowali komuniści.

takie praktyki, jak grupowe zwolnienia, płacowa dyskryminacja kobiet czy torpedowanie wszelkich prób zrzeszania się pracowników. Nigdy nie wyraził zgody na powstanie związku zawodowego na terenie wytwórni, co było jedną z przyczyn strajku⁷.

Niechęć Disneya do komunizmu można też wyjaśnić w prostszy sposób. W końcu był on kapitalistą. Stał na czele dużej korporacji, w której panowała ścisła hierarchia. Pracownicy z dołu (inkerzy i malarze) zarabiali około kilkunastu dolarów na tydzień. Na wysoką pensję, w wysokości kilkuset dolarów, mogła liczyć tylko niewielka grupka uprzywilejowanych animatorów (ale ich asystenci, wykonując podobne obowiązki, otrzymywali sześciokrotnie mniej). Poza tym cały zespół musiał zostawać po godzinach, za które nie otrzymywał pieniędzy, mimo że korporacja przynosiła dochody i nie musiała oszczędzać. Tydzień roboczy, zorganizowany jak w fabryce, trwał aż sześć dni. Jak na prawdziwego kapitalistę przystało, Disney stosował

W animowanych filmach Włta Disneya nie znajdziemy rzecz jasna bezpośrednio krytyki komunizmu. Disney unikał publicystycznej dosłowności, a poza tym jego filmy dystrybuowano na całym świecie, należało więc unikać treści, które w danej kulturze mogłyby zostać odebrane jako obraźliwe. Dopiero uważna lektura „między wierszami” (a w zasadzie między klatkami) pozwala dostrzec problemy ówczesnej Ameryki.

We wczesnych filmach, zwłaszcza z lat 1927–1932, nie znajdziemy żadnych bezpośrednich aluzji do polityki lub życia społecznego. W animowanym świecie nie obowiązuje nawet prawa fizyki, a co dopiero mechanizmy ekonomii czy władzy. Jednak mniej więcej od roku 1933 kreskówki sukcesywnie stają się coraz bardziej realistyczne, a więc uzależnione od reguł prawdopodobieństwa i psychologii. Pomagają również w budowaniu społecznej solidarności okresu New Dealu, krzewiąc określone wartości i podnosząc na duchu obywateli. Wówczas Disney daje się poznać jako konserwatysta i republikanin, tęskniący za ideałami ojców założycieli, ale jednocześnie – orędownik polityki Roosevelta, który w kręgach prawicowych uchodził za socjalistę (popierał na przykład państwowy interwencjonizm).



Scena z filmu *Dumbo* (1941)

Na kolejną, bardziej radykalną zmianę poglądów Disneya zwrócił uwagę w 1941 roku Siegfried Kracauer po obejrzeniu filmu *Dumbo*⁸. Przede wszystkim uderzyła go końcowa scena filmu, w której tytułowy bohater, zamiast udać z matką do jakiegoś słoniowego raj, zostaje gwiazdą w cyrku, którego właściciel znęcał się nad nimi. To – zdaniem Kracauera – pokazuje, że nie ma ucieczki od systemu, w ramach którego można osiągnąć sukces. Dlatego potrzebna jest umiejętność dostosowania się do obowiązujących reguł gry. Ale ta krytyczna uwaga uzmysławia jeszcze coś innego – świat filmów rysunkowych przestał być krainą fantazji rządzącą się własnymi prawami. Od tam zaczęły obowiązywać w nim nawet brutalne mechanizmy życia społecznego. Słoń lata nie dlatego, że jest postacią z kreskówki, lecz dlatego, że ma uszy pełniące funkcję skrzydeł. A sukces osiąga dzięki konformizmowi oraz wierze we własne umiejętności.

To właśnie w filmie *Dumbo* pojawia się scena, której znaczenie można zrozumieć, pamiętając o kłopotach Disneya z pracownikami domagającymi się związku zawodowego i wyższych pensji. Po wykonaniu cyrkowego numeru kłowni, pijąc szampana, postanawiają zażądać od dyrektora podwyżki. „Dostaniemy więcej szmalu, bo wiemy, że jesteśmy zabawni” – mówi jeden z nich, a drugi dodaje: „Naciągniemy szefa na podwyżkę [we're gonna hit the big boss for a raise]”. Można to odebrać jako aluzję do strajku z 1941 roku (pikanterii tej scenie dodaje fakt, że pracowali nad nią koledzy strajkujących animatorów). Trudno dziś ocenić, jak bardzo Disney angażował się w pracę nad scenariuszem i czy scena groteskowego protestu była jego pomysłem. Oficjalnie Disney pełnił funkcję producenta, choć w praktyce czuwał nad całym procesem realizacji filmu, zwłaszcza na etapie wyboru tematu i powstawania scenariusza. Wątpię zatem, że scena ta znalazła się w filmie przypadkowo, tym bardziej, że nie ma większego wpływu na fabułę (poza szampanem, którym upije się Dumbo), a rozszczenia kłownów – przedstawionych w bardzo negatywnym świetle – wydają się bez-

podstawne, gdyż jedyną postacią, która zasługuje na podwyżkę, jest latający słonik. Zresztą Dumbo pod koniec filmu wymierza sprawiedliwość kolegom z pracy.

Poza tym drobnym epizodem w filmach Disneya nie znajdziemy ani nawiązań do strajku, ani krytyki komunistycznej utopii. Co innego w komiksach. W ich wypadku ostrożność nie była konieczna. Komiksy były tanie w produkcji oraz mocno zróżnicowane pod względem gatunkowym i tematycznym. Warto zaznaczyć, że historyjki obrazkowe z Myszka Miki, Donaldem oraz innymi popularnymi bohaterami stanowiły ważną część Disneyowskiego imperium. Drukowano je w milionach egzemplarzy i wydawano w kilkunastu językach, również tam, gdzie dystrybucja filmów była utrudniona lub niemożliwa. Statystycznie większość dzieci stykała się z „wujkiem Waltem” w komiksach, a nie w kreskówkach.

Zdaniem Davida Kunzlego kolportaż Disneyowskich komiksów był połączony z ekspansją militarną i ekonomiczną Ameryki. „Spośród wielu zagadnień, które wyłaniają się z nastawionej na treści polityczne lektury Disneyowskich komiksów, znajdziemy najgorsze wartości kapitalizmu, w takich dziedzinach, jak stosunki rodzinne, etyka pieniądza czy stosunek do innych ras, wywodzące się z amerykańskiej polityki globalnej ekspansji, tzn. imperializmu”⁹. Zwłaszcza Wujek Sknerus (Scrooge McDuck), postać wymyślona przez Carla Barksa w roku 1948, uosabiała nienasycony kapitalizm. Amerykańską politykę kulturalną forsowano głównie w krajach Trzeciego Świata. Przykładem bezpardonowej indoktrynacji jest cykl komiksów Barksa o przygodach Sknerusa, Donalda i jego trzech siostrzeńców w kraju o łatwej do rozszyfrowania nazwie Brutopia, którą po raz pierwszy bohaterowie odwiedzili w roku 1957, a więc w okresie zimnej wojny. Kraj ten stanowi słabo zakamuflowaną karykaturę Związku Radzieckiego, w komiksie pojawia się nawet czytelna karykatura Nikity Chruszczowa. Państwo to zostaje ukazane jako fałszywy raj, w którym egzekwuje się absurdalne zakazy i zniewala obywateli rzekomo dla ich dobra.

Komiksy Barksa często odnosiły się do bieżących wydarzeń. W tym przypadku krytyka komunizmu została podyktowana przez

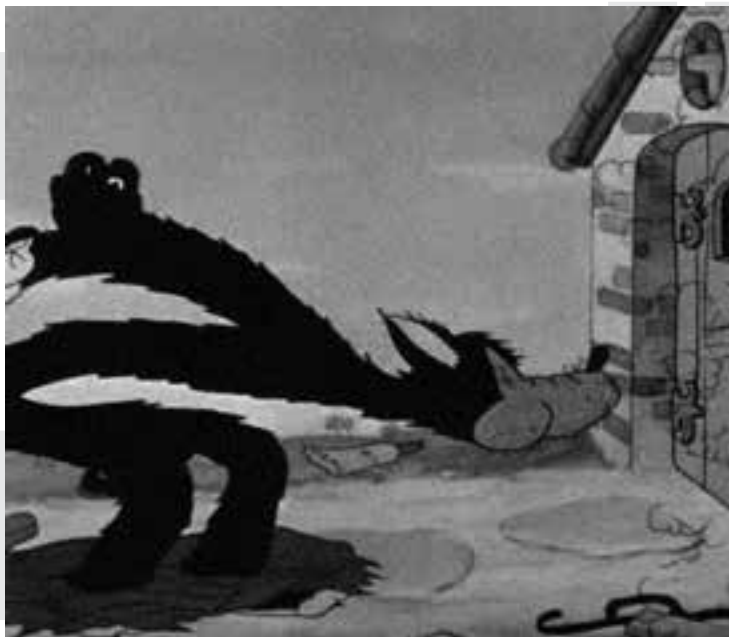
nastroje społeczne – w połowie lat pięćdziesiątych zaostrzył się konflikt dwóch atomowych mocarstw. Disneyowscy bohaterowie, którzy reprezentują amerykańskie wartości, ośmieszają zwyczaje panujące w tej ponurej, nieprzyjaznej krainie. Carl Barks, zapytany o poglądy polityczne oraz ich wpływ na historyjki obrazkowe, odpowiedział, że „idąc w stronę kwestii politycznych”, chciał wyrazić przekonanie na temat pożytków z ustroju demokratycznego, „gdzie każdy mógł robić, na co miał tylko ochotę, zamiast siedzieć w Brutopii, zmuszony do słuchania całej bandy przywódców”¹⁰. Ale, jak mówił po latach, na ogół unikał polityki, bo dla małych dzieci to temat nudny i łatwo się na nim sparzyć. Chwalił również amerykańską demokrację, w której co prawda zdarzają się takie afery, jak Watergate, ale nikt nie płaci za nie ży-



Kadry z filmu *Trzy małe świnki* (1933).
Był to największy krótkometrażowy przebieg Disneya.
Nawet w Moskwie śpiewano refren z filmu, który uchodził
za wsparcie lewicowej polityki prezydenta Roosevelta.

ciem. Zaangażowane komiksy Carla Barksa, o których jego przełożony musiał wiedzieć, pokazują, w jaki sposób imperium Disneya zabierało głos w sprawach politycznych. Popularni bohaterowie poprzez swoje przygody krzewili amerykańskie wartości, takie jak demokracja, swoboda wypowiedzi czy liberalizm ekonomiczny, w najodleglejszych zakątkach świata. Trudno to nazwać polityczną propagandą, choć z drugiej strony filmy i komiksy były adresowane do dzieci, które nie potrafią spojrzeć z dystansem na rysunkowe postacie. Komiksy o Brutopii stanowią raczej wyraz przekonania, że polityczny system USA jest najsprawiedliwszy. Nie pierwszy raz korporacja Disneya uciekła z jednej utopii w drugą.

Nie bez powodu w okresie realizmu socjalistycznego filmy Disneya były traktowane jako groźna forma propagandy, opartej na sprytnym kamuflażu: kolorowe kreskówki pod pozorem naiwnej rozrywki kryły jakoby „walczący amerykańizm” oraz niesprawiedliwości społeczne. „Ruchliwa myszka Mickey i jej weseli kompani – pisał w 1950 roku Zdzisław Ołaniecki – [...] z ekranów głosili filozofię wesołego i łatwego życia, wielobarwnej radości, u której źródła leży mieszczański ideał silnego i bezkompromisowego pana na dolarze”¹¹. Myszka Miki stała się również symbolem potulności proletariatu w ustroju kapitalistycznym, wcieleniem podżegacza wojennego, z kolei filmy z jej przygodami nazywano „społeczną satyrą, przedstawiającą kapitalistyczny świat pod maską świń i myszy”¹². Dlatego też do 1956 roku kreskówki Disneya znajdowały się w krajach komunistycznych na cenzurowanym (do czego jeszcze wrócimy).



Kadry z filmu *Trzy małe świnki* (1933)

Niewiele brakowało, a doszłoby do bezpośredniej konfrontacji Disneyowskiego Królestwa Fantazji z komunistyczną Brutopią. W 1959 roku Nikita Chruszczow, przywódca ZSRR, gościł w Stanach Zjednoczonych. Będąc w Los Angeles, bardzo chciał odwiedzić park rozrywki Disneyland, ale mu nie pozwolono, tłumacząc, że nie uda się mu zapewnić właściwej ochrony. Wybuchł skandal. Choleryczny Chruszczow rzucał oskarżeniami: „Co jest? Macie tam epidemię cholery czy co? Czy może gangsterzy przejęli teren, by mnie zniszczyć?”, pytał też, czy na terenie Disneylandu znajdują się wyrzutnie rakiet¹³. Odmowę najczęściej wyjaśniano brakiem zgody samego Disneya, który jednak odżegnywał się od tych podejrzeń, tłumacząc, że każdy jest mile widziany w parku i ze swej strony był przygotowany ugościć pierwszego sekretarza. Ale ponieważ jego wizyta przypadła na niefortunny dzień, niedzielę, rzeczywiście istniała groźba, że nie uda się zapewnić bezpieczeństwa w zatłoczonym wesołym miasteczku. Co się wydarzyło naprawdę, pewnie nigdy się nie dowiemy, choć Disneya musiała irytować myśl, że przy-

wódca komunistycznego państwa, którego agenci zorganizowali rzekomo strajk w jego wytwórni, liczy na prędkie spełnienie zachcianki. To tylko hipoteza, ale psychologiczne prawdopodobieństwo podpowiada, że Disney mógł pomyśleć: „To nie Związek Radziecki, tu ja jestem panem”, a następnie zasugerował władzom odpowiedzialnym za wizytę Chruszczowa, że nie ręczy za jego bezpieczeństwo.

Jeżeli rzeczywiście nienawidził komunizmu, nie mógł postąpić inaczej.

Disney socjalistą

Relacje Walta Disneya ze Związkiem Radzieckim nie były wcale tak jednowymiarowe, jak się na pierwszy rzut oka wydaje. Poza tym, gdyby uważnie prześledzić życie i twórczość tego filmowca, odnajdziemy ślady fascynacji socjalizmem utopijnym, zwłaszcza ideą pracy, która uszlachetnia i służy budowaniu wspólnego dobra.

W 1947 roku Komisja Izby Reprezentantów do Badania Działalności Antyamerykańskiej zadała Disneyowi pytanie, czy jego filmy były dystrybuowane na całym świecie. Odpowiedział: „Tak, z wyjątkiem krajów rosyjskich [Russian countries]”. Komisję zainteresowało dlaczego. „No więc, nie możemy robić z nimi interesów. [...] sprzedaliśmy im trochę filmów ładnych parę lat temu. Kupili *Trzy małe świnki* i pokazali w całej Rosji. Oglądali wiele naszych filmów. Myślę, że sporo z nich wyświetlano, ale potem zwrócili je i powiedzieli, że ich nie chcą, że nie odpowiadają ich celom¹⁴. Sprzedaliśmy, ale nie sprzedaliśmy; wzięli, ale oddali; kupili, ale nie chcieli. W tej krótkiej wypowiedzi kryje się kilka sprzeczności. W okresie „polowania na czarownice” trafiło się na czarną listę z dużo bliższych powodów niż robienie interesów z komunistami. Disney ewidentnie bał się powiedzieć, że przez kilka lat współpracował ze Związkiem Radzieckim, gdzie jego filmy bardzo się podobały. Wiadomo, że oglądał je sam Józef Stalin w prywatnym kinie na Kremlu, a nawet wyświetlał je swoim gościom¹⁵.

Po raz pierwszy filmy Disneya pokazano w ZSRR w roku 1935 na I Festiwalu Filmowym w Moskwie, gdzie *Trzy małe świnki* (*Three Little Pigs*, 1933) zdobyły trzecią nagrodę. Siergiej Eisenstein, zasiadający w fotelu jurora, domagał się, by kreskówce dać nagrodę główną, co było niemożliwe z przyczyn ideologicznych. Film osiągnął również sukces komercyjny. Radziecki animator Fiodor Chitruk wspominał, że cała Moskwa śpiewała piosenkę *Who's afraid of the Big Bad Wolf*¹⁶. Pamiętał również zachwyty, jaki wywołały kreskówki Disneya w środowisku filmowym lat trzydziestych. W jednym z wywiadów mówił: „nagle po raz pierwszy w życiu uwierzyłem, że oprócz człowieka są jeszcze jakieś nadludzkie istoty, które mogą tworzyć tak nadludzką sztukę”¹⁷. Nazwał również Disneya „genialnym pomysłodawcą nowych idei”, choć z drugiej strony miał świadomość, że jego amerykański kolega nie realizuje filmów, a jedynie pełni funkcję producenta. Żresztą w 1975 roku Chitruk, goszcząc na festiwalu w Los Angeles, zwiedził legendarną wytwórnię w Burbank i poznał osobiście dawnych współpracowników Disneya, a po latach ciepło tę wizytę wspominał.



Lewicowa prasa pisała o domku skrzatów z Królowej Snieżki (1937) jako o doskonałej społeczności komunistycznej.

Rok 1935 nieprzypadkowo uchodzi za symboliczną datę w dziejach radzieckiej animacji. Pokazane w Moskwie filmy stanowiły zastrzyk energii i godny naśladowania ideał. Powołana rok później wytwórnia Sojuzdetmultfilm, przemianowana później na Sojuzmultfilm, skupiła się na produkcji filmów rysunkowych na wzór amerykański. Podobno tajniki klasycznej animacji rysunkowej, pozwalającej przyspieszyć proces produkcji i uzyskać realistyczny efekt, przekazał realizatorom w Moskwie i Leningradzie asystent Maksa Fleischera, a więc głównego konkurenta Walta Disneya¹⁸.

Mimo oczywistego sukcesu, Disney przekreślił go bez wahania, twierdząc, że Rosjanie filmy zwrócili, ponieważ „nie odpowiadały ich celom”, to znaczy ich treść była sprzeczna z ówczesną propagandą. Paradoks polega na tym, że to nieprawda: w dużym stopniu styl i tematyka filmów Disneya zgadzały się z socrealistycznym podejściem do animacji. Po pierwsze, Walt Disney unikał abstrakcji i eksperymentalnej formy, a więc tego, co w ZSRR określano „formalizmem”, lubił zaś sztukę zrozumiałą, przemawiającą do szerokiego kręgu publiczności, czyli do mas – niezależnie od wykształcenia czy narodowości. Disney chętnie podkreślał, że dzieli gust ze zwykłymi ludźmi pracy. Nie ufał intelektualistom, a zwłaszcza awangardzie, z której lubił stroić żarty. Po drugie, koncepcja realizmu Disneyowskich filmów opiera się – podobnie jak w doktrynie socrealizmu – na typowości i czytelnym uproszczeniu świata, ukazywanego ponadto zgodnie z określonymi przesłankami, na przykład przez pryzmat określonego światopoglądu lub ideologii (na ogół zgodnej z interesem państwa). Kolejne podobieństwo to przewaga treści nad formą oraz czystość przekazu i jednoznaczna ocena postaw bohaterów. Po czwarte, filmy Disneya broniły wartości atrakcyjnych z punktu widzenia polityki ZSRR połowy lat trzydziestych. Wyrażały między innymi kult pracy, prymat ogółu nad jednostką, stały poza tym na straży konserwatywnego moralno-obyczajowego. Potępiały zaś pusty bunt wobec autorytetów. Przykładem mogą być takie kreskówki, jak *Pająk i mucha* (*The Spider and the Fly*, 1931) czy *Zielone podwórko* (*The Greener Yard*, 1949). Warto dodać, że filmy Disneya miały zawsze charakter dydaktyczny i na ogół były adresowane do dzieci, tym bardziej więc stanowiły atrakcyjny wzorzec do naśladowania dla wytwórni Sojuzmultfilm, specjalizującej się w takiej właśnie produkcji. Dlatego – moim zdaniem – nazwisko Disneya zniknęło z radzieckich ekranów wcale nie z powodu nieodpowiedniej treści filmów, ale tylko dlatego, że był on artystą amerykańskim, przedstawicielem kultury burżuazyjnej.

Podejrzliwość sejmowej komisji śledczej mogłyby wzbudzić wcale nie filmy, ale mało znane fakty z wczesnej młodości filmowca. Z niepublikowanych rozmów znajdujących się w Archiwum Disneya w Burbank wynika, że ojciec Walta, Elias, był „niepohamowanym socjalistą”. Jak pisał Steven Watts: „Walt dorastał, robiąc szkice przedstawiające, mówiąc jego słowami, «wielkich, tłustych kapitalistów [...] ze stopą na karku człowieka pracy», zainspirowane przez obrazek z socjalistycznej gazety «Appeal to Reason»¹⁹. Dodajmy, że Elias prenumerował to pismo, słynące z głoszenia radykalnych poglądów, w którym drukowano między innymi fragmenty prac Karola Marksa i Fryderyka Engelsa. Młody Walt przyznał później, że podzielał poglądy ojca. Jednocześnie, zdaniem Wattsa, Disney jako obywatel został ukształtowany w domu rodzinnym pod wpływem wartości rodem z dziewiętnastowiecznej Ameryki, takich jak wiara w wyższość życia wiejskiego nad miejskim, protestancka etyka pracy, tradycyjny republikanizm czy ideologia obywatelskiego obowiązku²⁰. Wbrew pozorom, wartości te nie wchodziły w konflikt z lewicowym światopoglądem Eliasa Disneya, ukształtowanym przez lekturę „Appeal to Reason”, a w wielu kwestiach były z nim zgodne, zwłaszcza w ocenie ludzkiej pracy czy kapitalizmu.

Fascynację utopią, w której miesza się lewicowe ideały z tradycyjnym republikanizmem, najlepiej obrazują dwa filmy – *Wiejski kuzyn (The Country Cousin)* z 1936 roku i *Mały domek (Little House)* z 1952. W pierwszym z nich prowincjonalna mysz odwiedza krewnego w mieście. Początkowo jest zachwycona ilością jadła i trunków w domu gospodarza, a także wystawnością miejskiego życia. Lecz zaraz potem okazuje się, że ceną za ten dostatek jest konieczność trzymania pyszczka na kłódkę i strach przed kotem. Film wyraża pochwałę skromnego i pracowitego życia na wsi, którego nie zastąpią kradzione z narażeniem życia lub zdrowia luksusy. *Mały domek* również stanowi pochwałę prowincji i surową krytykę wielkomięjskiej bezdusznosci. Tytułowy domek żyje spokojnie z dala od zgiełku metropolii, która niestety z roku na rok coraz bardziej się przybliża. W pewnym momencie obok wyrastają dwa dumne wieżowce, które patrzą z pogardą na mikrusa. W końcu, po wielu latach, domek stoi pusty i zniszczony pośrodku drapaczy chmur i neonów, bez nadziei na przetrwanie. Gdy przyjeżdża firma odpowiedzialna za rozbiórki, domek żegna się ze światem, lecz wówczas okazuje się, że właśnie otrzymał drugie życie. Zostaje przetransportowany i odnowiony i znów służy wielodzietnej rodzinie na prowincji. Wniosek z tej opowieści nasuwa się jeden: miasto jest siedliskiem zła i egoizmu, natomiast wieś – źródłem siły i społecznej sprawiedliwości.

W swoich filmach Disney często staje w obronie jednostek pochodzących z nizin społecznych. Wierzy w człowieka pracy, nie ufa zaś elicie. Nawet Myszka Miki jest bohaterem plebejskim, borykającym się z uśmiechem na pyszczku z trudnościami dnia codziennego. Nie zapominajmy, że początki kariery Disneya przypadają na okres Wielkiego Kryzysu. Miki stał się ikoną tych ciężkich czasów. Mimo że był tylko małym gryzoniem, dzięki odwadze i sprytowi potrafił znaleźć wyjście z najgorszych opresji. Disneyowską

etykę pracy i stosunek do pieniądza najlepiej ilustruje *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków (Snow White and the Seven Dwarfs)* z 1937 roku oraz krótkometrażowy film *Złoty dotyk (The Golden Touch)* z 1938 – jako jeden z nielicznych wyreżyserowany przez samego Disneya.

Recenzenci *Śnieżki* oraz biografowie Disneya wielokrotnie zwracali uwagę na scenę, w której królowna czyści domek krasnoludków. Scena ta – bardzo rozbudowana i widowiskowa – trwa aż pięć minut, choć nie ma prawie żadnego wpływu na dalszą akcję filmu. Jej funkcja jest ściśle dydaktyczna. Uczy bowiem, że o wartości człowieka nie świadczy pochodzenie ani majątek, ale to, czy potrafi sumiennie pracować. Ponieważ

Śnieżka nie unika przykrych obowiązków, zaskarbia sobie przychyłność gospodarzy i znajduje bezpieczny azyl. Poza tym krasnoludki również stanowią budujący przykład pracowitości. Gdy opuszczają kopalnię, chowają wydobyte spod ziemi skarby w szopie, a klucz wieszają na skoblu obok drzwi. W tym żarcie kryje się głębsza nauka – wyraża on pochwałę samej pracy, która nadaje życiu sens i stanowi moralny drogowskaz. Nic więc dziwnego, że na łamach lewicowego pisma „Daily Worker” *Królownę Śnieżkę* odczytywano w kategoriach marksistowskich: o domku krasnoludków pisano jako o „miniaturowej społeczności komunistycznej”, krążące sępy symbolizowały trockistów, a zatrute jabłko – antysocjalistyczną prasę²¹.



Królowna Śnieżka odnajdzie spokojny azyl w domku krasnoludków, gdy pozna smak ciężkiej pracy. W świetle Wálta Disneya praca uszlachetnia i nadaje sens życiu.

Drugi z przywołanych filmów, *Złoty dotyk*, jest wierną adaptacją legendy o królu Midasie. Duszek Goldie objawia się chciwemu władcy i obdarza go zdolnością przemiany wszystkiego, czego dotknie, w cenny kruszec. Po krótkiej euforii Midas uświadamia sobie, że umrze z głodu. Wówczas oferuje całe złoto za tradycyjnego amerykańskiego hamburgera. Duszek spełnia prośbę króla, który – choć nagi i biedny – cieszy się z nauki, jaką otrzymał. Film potępia więc niepokohamowany kapitalizm, który jest prostą drogą do nieszczęścia.

Disney nienawidził kapitalistów. Już jako młody filmowiec robił wszystko, by uniezależnić się zarówno od bogatych wytwórni, które mogłyby mu dyktować warunki, jak i od instytucji finansowych, które miałyby wpływ na rozwój studia. Richard Schickel, jeden z biografów artysty, podkreśla, że to właśnie od bankierów Disney doznał w życiu najwięcej upokorzeń. Po raz pierwszy na początku kariery, a więc przed rokiem 1928, gdy kilka razy bankrutował, stawiając pożyczone pieniądze na jedną kartę. Po raz drugi – gdy przygotowywał *Królową Śnieżkę i siedmiu krasnoludków*. Początkowo budżet filmu wynosił 250 tys. dolarów, lecz kilkakrotnie go zwiększano – aż do 1,7 mln dolarów, co jak na tamte czasy było sumą bardzo wysoką²². W końcu Disneyowi zabrakło pieniędzy i musiał pożyczyć w Bank of America 250 tys. dolarów. Warunkiem udzielenia kredytu było pokazanie nieukończonego filmu, a w zasadzie jego fragmentów, wiceprezesowi banku – Josephowi Rosenbergowi. „Sesja ta – pisał Schickel – musiała być prawdziwą agonią dla człowieka, który miał prawdziwą manię na punkcie ukończonego produktu o doskonałej gładkości i technicznej doskonałości”²³. Zapewne już wtedy postanowił, że podobna sytuacja nigdy się nie powtórzy. Paradoksalnie, niechęć do agresywnego kapitalizmu mobilizowała Disneya do gromadzenia pieniędzy, bo to one pozwalały uzyskać finansową i artystyczną niezależność.

Apolityczny raj

Walt Disney zmarł w roku 1966, a więc na progu epoki obfitującej w przełomowe wydarzenia. Trudno powiedzieć, jak oceniliby protesty lewicującej młodzieży. Rozsądek podpowiada, że potępiłby je z całą bezwzględnością, choć – co ciekawe – pojawiły się teorie, że to Disney przygotował grunt pod rewolucję kontrkultury, nie wyłączając uwrażliwienia młodych ludzi na kwestie społeczne²⁴.

Z biegiem lat polityczne kontrowersje wokół wytwórni zaczęły zniknąć. Założona przez Disneya korporacja stała się inteligentnym graczem na rynku medialnym. Zmieniła się funkcja filmu animowanego. W latach osiemdziesiątych nawet w Związku Radzieckim pełnometrażowe kreskówki z Ameryki wydawały się już tylko niewinną i szlachetną rozrywką. „W artykule z 1983 roku przypomniano, że Disney był do niedawna krytykowany za stereotypowych bohaterów, szczęśliwe zakończenia oraz przesadne gagi – pisał David MacFayden. – Mimo to te same amerykańskie «stereotypy» zostały teraz zaakceptowane jako godna podziwu tradycja, która utrzymywała, wbrew ekscesom kapitalizmu, «wycucie miary» i powściągliwości w Hollywood przez wiele dziesięcioleci”²⁵. MacFayden pisze również, że w obliczu konkurencji ze strony tańszej i bardziej tandetnej animacji japońskiej Disney i Sojuzmultfilm stali się naturalnymi sprzymierzeńcami. Obie wytwórnie stały na straży solidnego rzemiosła. Gdy w roku 1989 Roy E. Disney – bratanek Walta – odwiedził ZSRR, był witany z entuzjazmem. Wówczas po raz pierwszy od kilkudziesięciu lat oficjalnie pokazano w radzieckich kinach filmy Disneya (również te stare). Prasa pisała o przełomie w stosunkach między zwaśnionymi mocarstwami.

Za pomocą sprytnego marketingu korporację The Walt Disney Company wykreowano na instytucję apolityczną, skupioną wyłącznie na interesie dziecka. Taki wizerunek pomaga w biznesie. Przykładem może być tu tryumfalny powrót Disneya do Chin, gdzie od 1949 roku jego produkty były zabronione. Począwszy od lat osiemdziesiątych, na fali liberalizacji za rządów Deng Xiaopinga, małymi krokami zaczęto zdobywać chiński rynek²⁶. Nie było to zadanie łatwe – w kraju istniała ostra cenzura, a komunistyczną ideologię nadal traktowano z pełną powagą (w odróżnieniu od ZSRR, gdzie system się kruszył). W 1985 roku uzyskano zgodę na dystrybucję kreskówek. Pierwszy program z Disneyowskimi filmami nadano w chińskiej telewizji w czerwcu 1986 roku. Równocześnie w sklepach pojawiły się zabawki i ubrania z wizerunkami animowanych postaci. Nawet wydarzenia na placu Tiananmen nie przerwały ekspansji. Wprost przeciwnie. „Pekin, izolowany przez skupione na prawach człowieka zachodnie rządy, postanowił poprawić swój wizerunek. Znalazł sojusznika w Disneyu. Pod koniec maja 1990 roku chiński ambasador Zhu Quizhan wraz ze swą dygnitarzy złożył wysoce publiczną i wyreżyserowaną wizytę w Disneylandzie. Była to pierwsza oficjalna wizyta wysłannika Chin od czasów masakry²⁷ – czytamy w tekście pod znaczącym tytułem *Mickey Mao*. Kamery pokazały, jak Zhu Quizhan ściska dłoń Myszki Miki. Akcja musiała przynieść oczekiwany skutek, skoro w krótkim czasie inni wysocy urzędnicy Chińskiej Republiki Ludowej złożyli wizyty w amerykańskim parku rozrywki. Zgodę The Walt Disney Company na udział w tak kontrowersyjnym wydarzeniu można odczytać jako obronę własnych interesów za wszelką cenę, nawet kosztem sprzeniewierzenia się korporacyjnym ideałom. Trzeba jednak pamiętać, że firma od zawsze prowadziła podobną politykę, choć nigdy w błysku fleszów. Przy wizerunku Myszki Miki próbowali się wcześniej ogrzać Adolf Hitler, Benito Mussolini, Leni Riefenstahl i być może Nikita Chruszczow.

Tak oto w utopijnym świecie Disneylandu Myszka Miki zawarła sojusz z Mao Tse-tungiem. To symboliczne wydarzenie obnażyło podstawy działania Disneyowskiej korporacji. Dla Włta i jego następców liczył się przede wszystkim zarobek, na politykę i społeczne zaangażowanie było miejsce tylko wtedy, gdy nie przeszkadzały w robieniu interesów. Disney mógł sobie pozwolić na zignorowanie Chruszczowa, gdyż w ZSRR i tak nie wyświetlano amerykańskich kreskówek. Gesty przyjaźni ze strony Chin oznaczały otwarcie potężnego rynku. Nie po raz pierwszy w historii kapitalizm zmusił filmowców do wyrzeczenia się idealistycznych przekonań.

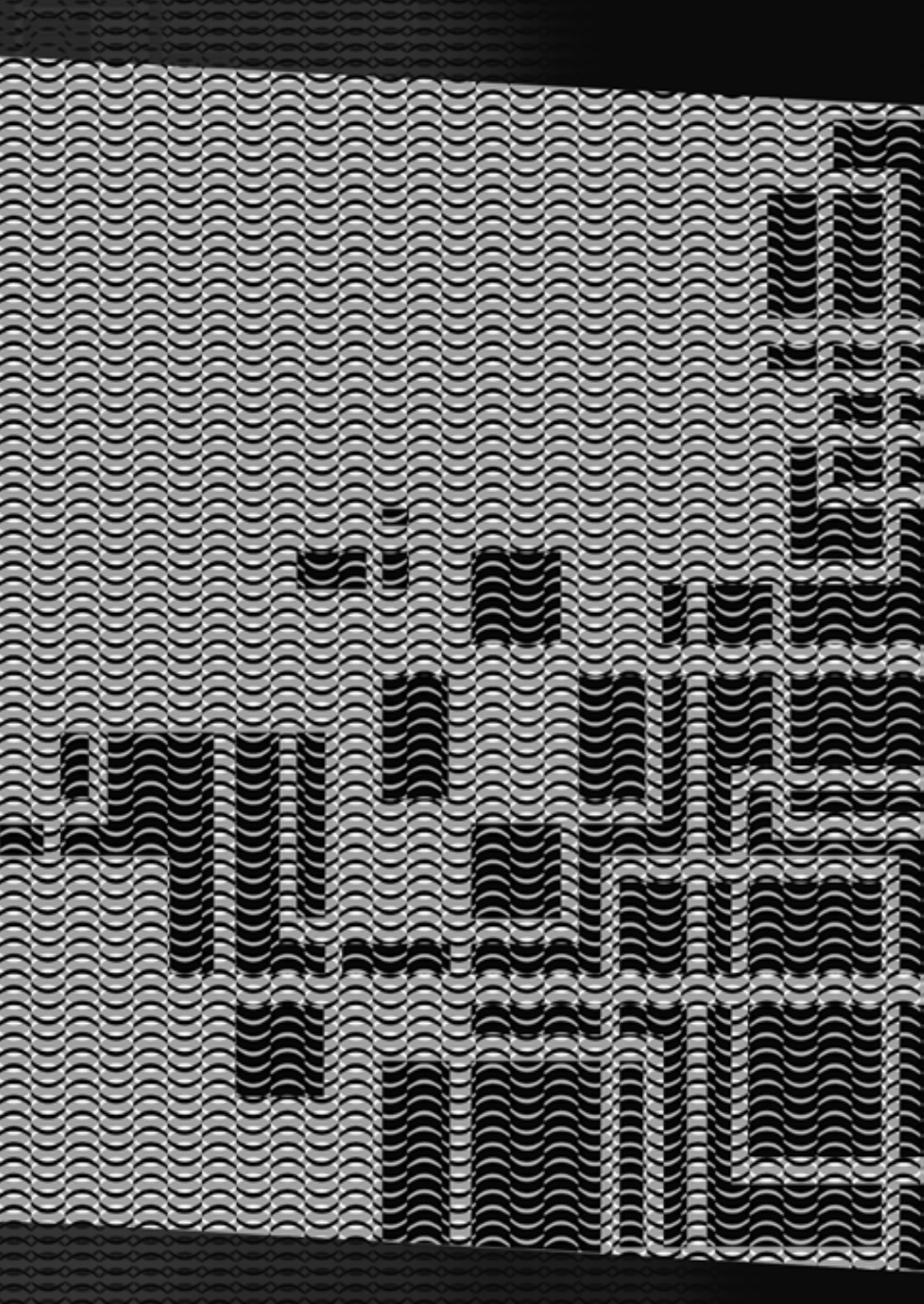
Przypisy:

- ¹ Zob. np. S. Watts, *Walt Disney: Art and Politics in the American Country*, „The Journal of American History” 1995, Vol. 82, No. 1, s. 96–97.
- ² *The Testimony of Walter E. Disney Before the House Committee on Un-American Activities*, [w:] *Walt Disney Conversations*, red. K.M. Jackson, Jackson 2006, s. 40.
- ³ Ibidem, s. 37.
- ⁴ K. Cohen, *Forbidden Animation. Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*, Jefferson 1997, s. 167, 169.
- ⁵ Zob. P. Schweizer, *Wojna Reagana*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2004, s. 18–19.
- ⁶ Ibidem, s. 19.
- ⁷ O problemach Disneya z pracownikami piszę za: K. Cohen, *Forbidden Animation...*, op. cit., s. 159–160.
- ⁸ W recenzji dla „Neue Zürchner Zeitung” z grudnia 1941 roku. Podaję za: E. Leslie, *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*, London–New York 2002, s. 201–202.
- ⁹ D. Kunzle, *Dispossession by Ducks: The Imperialist Treasure Hunt in Southeast Asia*, „Art Journal” 1990, Vol. 49, No. 2, s. 159.

- ¹⁰ D. Ault, T. Andrae, S. Gong, *An Interview with Carl Barks Duckburg's True Founding Father*, [w:] *Carl Barks Conversations*, red. D. Ault, Jackson 2003, s. 108.
- ¹¹ Z. Ołaniecki, *Sprawa filmu rysunkowego*, „Nowa Kultura” 1950, nr 10, s. 10.
- ¹² R. Schickel, *The Disney Version. The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*, Chicago 1997, s. 166.
- ¹³ O tym incydencie pisali m.in.: R.W. Apple Jr., *No Summit Can Match Boisterous '59 Circus*, „The New York Times” 17.05.1990, s. A20; *Premier Annoyed by Ban on a Visit to Disneyland*, „The New York Times” 21.09.1959, s. 1.
- ¹⁴ *The Testimony of Walter E. Disney*, op. cit., s. 35.
- ¹⁵ Zob. S. Montefiore, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2006, s. 124.
- ¹⁶ F. Chitruk, *Profesja – animator*, „Kinowiedczeskie zapiski” 2005, nr 73.
- ¹⁷ F. Chitruk, A. Chrzanowski, *Biesiedy pri jasnoj łunie*, „Kinowiedczeskie zapiski” 2001, nr 52, s. 75.
- ¹⁸ Tak sugeruje J. Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, London 1983, s. 308.
- ¹⁹ S. Watts, *Walt Disney...*, op. cit., s. 100. M. Barrier, biograf Disneya, potwierdza socjalistyczne poglądy ojca. Zob. idem, *The Animated Man. A Life of Walt Disney*, Berkeley–Los Angeles 2007, s. 15.
- ²⁰ S. Watts, *Walt Disney...*, op. cit., s. 97.
- ²¹ *People's World*, „Daily Worker” 15.01.1938. Cyt. za: D. Brode, *From Walt to Woodstock. How Disney Created the Counterculture*, Austin 2004, s. 32.
- ²² R. Schickel, *The Disney Version...*, op. cit., s. 214.
- ²³ Ibidem, s. 214–215.
- ²⁴ Zob. D. Brode, *From Walt to Woodstock...*, op. cit.
- ²⁵ D. MacFayden, *Yellow Crocodiles and Blue Oranges. Russian Animated Film Since World War Two*, Montréal 2005, s. 129.
- ²⁶ O powrocie Disneya na chiński rynek piszą za: P. Schweizer, R. Schweizer, *Mickey Mao*, [w:] idem, *Disney. The Mouse Betrayed: Greed, Corruption, and Children at Risk*, Washington 1998.
- ²⁷ Ibidem, s. 258–259.

Summary

The first part of the text is devoted to Walt Disney's involvement in the struggle against communism, including his testimony before the House Committee on Un-American Activities and breaking a strike in his Burbank studio in 1941, allegedly inspired by the Communist Party. I also try to find out, if his suspicions were reasonable and how to explain Disney's aversion to the communism. The second part of the text is devoted to Walt Disney's fascination with socialism, derived from his family home and the Great Depression times. I also focus on Disney's relations with Soviet filmmakers and Soviet film market, trying to find traces of these fascinations in animated cartoons (especially in those who are considered to support president Roosevelt's leftist policy). Third part of the text relates to the business strategy of The Walt Disney Company after 1989, when the head of the studio tried to reconcile the communist ideology with the capitalism, especially on Chinese market, where Disney films and artifacts are distributed.



V. Rewizje środka Europy

Krzysztof Kornacki

Superman z raportówką. O *Hydrozagadce* Andrzeja Kondratiuka

Gdy w czerwcu 1970 roku na ekrany kin trafił film *Dziura w ziemi* – długometrażowy debiut Andrzeja Kondratiuka – mogło się wydawać, że narodził się w polskim kinie nowy twórca „społecznie zaangażowany”. Reżyser, który socjalizm traktuje poważnie. *Dziura w ziemi* to bowiem „opowieść o grupie geologów poszukujących w południowej Polsce ropy naftowej; próba zgłębienia postaw życiowych współczesnych trzydziestolatków. Kierownikiem grupy geologów poszukujących ropy naftowej jest Andrzej, człowiek niespokojny, pełen zapału, dążący uparcie do celu [...] Wobec braku wyników, władze decydują o przerwaniu dalszych wierceń. Andrzej jednak prowadzi je dalej... Poszukiwania kończą się sukcesem”¹. Dopowiedzmy to, czego opis fabuły nie oddaje – *Dziura w ziemi* nawiązuje do utopijnej formuły klasycznego dramatu produkcyjnego i filtruje go przez nową wrażliwość: bardziej subiektywną i poetycką, charakterystyczną dla twórców z roczników 30. (określa się ich czasem nazwą „trzecie kino”²). W drugiej połowie lat sześćdziesiątych powstała grupa filmów będących próbą stworzenia „poetyckiego produkcyjniaka”, z których najważniejszymi były *Chudy i inni* Henryka Kluby, *Molo* Wojciecha Solarza i właśnie *Dziura w ziemi*.

Kondratiuk i współautor scenariusza Andrzej Bonarski robili jednak wiele, aby zdystansować się od filmu o współzawodnictwie pracy i dobrej socjalistycznej robocie. Akcję umieścili w Beskidach (pięknie następnie sfotografowanych przez Jana Laskowskiego); stworzyli protagonistę (w filmie gra go Jan Nowicki), którego – choć materialistę i dawnego zetempowca – pcha do poszukiwań wewnętrzne niespełnienie, duchowa potrzeba. Oglądając jego dramat, łatwo popełnić pomyłkę i słowo „geolog” zamienić na „teolog”. Uparte drążenie w ziemi może być tu dobrą metaforą poszukiwań duchowych, „dokopywania się” do sensu życia przez młodego jeszcze człowieka, szukania własnej tożsamości. Tym bardziej, że niektóre sceny zainscenizowane zostały z ikonograficznym naddatkiem (jedną z nich jest wizyta u piekarzy; ich szefowi urodził się syn, świętują więc siedząc przy stole upozowani na apostołów i Chrystusa)³. Ale niezależnie od starań realizatorów, ostateczny sens działań głównego bohatera oraz jego współpracowników (zwłaszcza granego przez Józefa Nowaka inżyniera z lewicowym rodowodem i światopoglądem) wyrażał się w akceptacji pracy dla dobra (socjalistycznej) ojczyzny, afirmacji nowoczesności kosztem cywilizacyjnego truchła (scena spalenia bezużytecznego – w mniemaniu bohatera – wiatraka) i promocji nowego, a przecież jakby znanego typu bohatera

– pełnego zaangażowania dla swojej pracy⁴. Próba „uduchowionego produkcyjniaka” spotkała się z życzliwym zainteresowaniem, i to nie tylko krytyki. Kondratiuk zdobył za ten obraz jedną ze swoich najważniejszych nagród – drugą po względem ważności nagrodę specjalną na festiwalu w Karlowych Varach⁵.

Po latach reżyser tłumaczył realizację filmu względami pragmatycznymi. Pod koniec lat sześćdziesiątych został członkiem zespołu filmowego „Syrena”, którego szefami byli Stanisław Wohl i Zygmunt Goldberg, obaj pochodzenia żydowskiego. Tuż po Marcu '68 zagotowało się w zespole. Oddajmy głos reżyserowi: „To wyszło z zespołu «Syrena»: Andrzej, ratuj. Po prostu czasy są takie, że nas wszystkich wyrzucą [...] Masz tu współscenarzystę Andrzeja Bonarskiego (którego wcześniej nie znałem), my wpłacamy pierwszą ratę, a wy piszecie z talentem i ratujecie Zespół. Jeżeli zrobicie film, który pogodzi taką formę artystyczną, która nie będzie zawstydzająca, a jednocześnie da nam argument, że film jest ze wszech miar słuszny ideowo, no to wszyscy będziemy szczęśliwi. No i była to robota diabelska” – wspomina Kondratiuk i puentuje: „Generalnie pewnie bym dzisiaj takiego filmu nie zrobił, to zrozumiałe”⁶.

Znając wczesną, jeszcze przed *Dziurą w ziemi*, twórczość Kondratiuka oraz jego personalne filiacje z osobami pokroju Romana Polańskiego czy Bogumiła Kobieli, w te pragmatyczne zapewnienia można uwierzyć. Kondratiuk miał skłonność zarówno do ironicznej zgrywy, prowokacyjnych happeningów (czego efektem między innymi słynny *Kobiela na plaży*), jak również do groteski (*Niezawodny sposób*, *Chciałbym się ogolić*, *Monolog trębacza*) oraz traktowania świata przedstawionego w sposób umowny, jako gry konwencji (to on był scenarzystą słynnych *Ssaków* Polańskiego)⁷. Flirtował także z rodzącą się w tamtym czasie socjalistyczną popkulturą. W latach 1963–1964, jako świeżo upieczony absolwent Wydziału Operatorskiego łódzkiej Filmówki publikował dla „Przekroju” – pod nazwą „Kino krótkich filmów Andrzeja Kondratiuka” – fotoopowieści złożone każdorazowo z kilku zdjęć. Anonimowego bohatera grał w nich Bogumił Kobiela (tytułem przykładu, na jednej z takich opowieści w sekwencji kilku zdjęć aktor opiera się o luksusowe auta, by na ostatniej fotografii w biegu wskakiwać do zatłoczonego autobusu)⁸.

Patrząc z tej perspektywy, kolejny film Kondratiuka, telewizyjna *Hydrozagadka* (pełna cytatów i nawiązań do amerykańskiej popkultury i jej polskiego odpowiednika) nie była wypadkiem przy pracy. A mogło się tak wydawać krytykom porównującym ten obraz do zrealizowanego rok wcześniej długometrażowego debiutu. Tymczasem to właśnie chęć rozprawienia się z formułą genologiczną *Dziury w ziemi*, a właściwie z najważniejszym elementem jej poetyki (statusem bohatera pozytywnego) była bezpośrednim impulsem do zrealizowania opowieści o Asie.

Od Kowalskiego do Asa

– o bohaterze pozytywnym i socjalistycznej kulturze masowej

Centralnym elementem poetyki produkcyjniaka – neoprodukcyjniak końca lat sześćdziesiątych nie był tu wyjątkiem – był bohater. Prawdziwy bohater, jeśli to pojęcie rozumieć także jako ucieleśniony heroizm. Pokonywanie niezliczonych przeszkód na drodze do realizacji marzenia (zawsze *pro publico bono*), ogień i pasja w dążeniu do jasno wyznaczonego celu – oto co powinno przyświecać bohaterowi. Nie inaczej było – niezależnie od wszystkich jego zamyśleń i niekonsekwencji – z Andrzejem z *Dziury w ziemi*. W odniesieniu do (neo)produkcyjniaka najważniejsza była społeczna (pozaekranowa)

funkcja pełniona przez protagonistę. To bohater pozytywny, czyli wzór osobowy, spersonifikowany przekaz moralny kierowany do widza⁹. I znowu – niezależnie od wszystkich zmiękczeń i uduchowień – bohater *Dziury w ziemi* jest taki. Trochę niesforny, już nie spiżowy, bo nikt by w niego nie uwierzył. Ale to nasz chłopak, wychowany na socjalistycznej ziemi. Tematyka filmu Kondratiuka zręcznie wpisywała się w dyskusję (dziś już zupełnie niezrozumiałą) dotyczącą kategorii „bohatera pozytywnego”, która przetoczyła się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych przez rodzimą prasę filmową.

Dziura w ziemi była propozycją ciekawą; do dziś zresztą ogląda się ją z przyjemnością dla bezinteresownego piękna wielu pejzaży lub improwizowanych (w stylu czeskim) scen pijatyki lub zbiorowej nudy. Kondratiuk postanowił jednak zdystansować się od tematu, uciec od etykiety twórcy „społecznie zaangażowanego”. Dla reżysera, w którego twórczości górę brał żywioł ironiczny, była to forma powrotu do *status quo*. *Hydrozagadką* Kondratiuk odreagował więc *Dziurę w ziemi*. Zrobił filmową zgrywę na temat bohatera pozytywnego. Jak wspominał: „Toż to był totalny odlot. Po nagrodzie za *Dziurę w ziemi* zupełnie nam odbiło. Razem ze scenarzystą tego filmu, Andrzejem Bonarskim, wykorzystaliśmy otrzymane zaufanie, żeby zrobić sobie totalne jaja”¹⁰. W efekcie powstała parodia skonstruowana na zasadzie kolażu i utrzymana w poetyce filmowego komiksu. W tym telewizyjnym filmie z 1970 roku doszło do kontaminacji dwóch, wydawałoby się, skrajnie odmiennych tradycji: amerykańskiej opowieści o superherosie z socjalistyczną opowieścią o bohaterze pozytywnym.

Ostatecznie ekranowe analogie pomiędzy Asem a Supermanem są ewidentne (sam Kondratiuk nazwał głównego bohatera swojej opowieści „Superman z raportówką”¹¹). Jak swój pierwowzór, także As ukrywa tożsamość w skórze zwykłego obywatela, w tym przypadku – nieśmiałego inżyniera w rogowych okularach; on także podkocha się w koleżance z pracy. Posiada ponadprzeciętne zdolności: umie latać, odznacza się niezwykłą siłą. Oczywiście, aby nie było wątpliwości, jego strój wyraźnie nawiązuje do amerykańskiego pierwowzoru (zwraca uwagę wielkie „A” na piersiach, na kształt słynnego „S”). Co najważniejsze – bezinteresownie, ze szlachetnych pobudek stoi na straży prawa, porządku i społecznej sprawiedliwości; obca jest mu chęć osobistej wendety charakterystycznej dla Batmana (w filmie na pytanie o status Asa: „Czy to Batman?” pada odpowiedź: „Gorzej! Stosując nomenklaturę międzynarodową – Superman!”). Ta szlachetność działań dla dobra zbiorowości była z pewnością jedną z przyczyn, dla której w ostatecznej wersji ekranowej nasz As spowinowacony został z Supermanem.

Jednakże na tak wyraźną analogię do tego superbohatera Kondratiuk zdecydował się późno, właściwie dopiero na etapie opracowywania scenopisu, a w niektórych przypadkach – już na planie. W scenariuszu, napisanym z Bonarskim, znaleźć można kilka zaskakujących rozwiązań – choć nieprzypadkowych, jeśli spojrzeć na nie z punktu widzenia wcześniej opisanej genezy pomysłu. Po pierwsze, Jan Kowalski – bo takie imię i nazwisko nosi główny bohater – nie zdaje sobie sprawy ze swojej niezwykłości. Ze zdziwieniem wysłuchuje słów prof. Milczarka o swoich mocach. Profesor każe mu więc przełamać stalowy pręt, co Kowalski robi bez trudu. Mamy więc do czynienia z sytuacją narodzin superbohatera, który odkrywa dopiero swoje nadnaturalne zdolności.

Na pytanie o ich genezę odpowiedź jest prosta – niezwykle nagromadzenie pozytywnych przymiotów moralnych, co sprawia, że ich ilość – zgodnie z zasadami materialistycznej dialektyki – zmienia się w jakość. Bowiem Jan Kowalski to – by zacytować scenariusz – „kawaler, nie pije, nie pali, ukończył szkołę z oceną celującą, sportowiec amator, finalista biegów przełajowych, przechodził szczepienia ochronne, w dzieciń-

stwie nie chorował na świnkę, koleżeński, stały w uczuciach, punktualny, obowiązkowy, nienaganny pracownik uśmiechnięty na co dzień, wszechstronnie aktywny, sprawny fizycznie i umysłowo”.

Profesor Milczarek nie ma wątpliwości: „Tyle pozytywnych cech w jednym człowieku daje niepospolitą siłę, moc, energię! Pan może wszystko panie Kowalski. Pan nam może pomóc”¹². Żeby nie było wątpliwości co do początkowych intencji realizatorów, warto zauważyć, że na etapie scenariusza cytowany wcześniej dialog pomiędzy bohaterami (maharadżą a doktorem Plamą) wyglądał inaczej: „Czy to jest supermen” [!], „Gorzej! Stosując naszą nomenklaturę, to jest w s p ó ł c z e s n y b o h a t e r p o z y t y w n y” (podkr. moje – K.K.). W scenariuszu także, z uwagi na czekające Kowalskiego „wodne” zadanie (walkę z doktorem Plamą w Zalewie Zegrzyńskim) prof. Milczarek prosi go o założenie stroju... człowieka-żaby.

Znaczące jest także nazwisko, którego użyto w scenariuszu – Kowalski to jeden z nas. Dopiero w filmie, wobec zmienionych przymiotów superbohatera (jest świadom swej mocy, którą posiada od dawna, a której genezy nie poznajemy) nastąpi zmiana z „Kowalski” (każdy z nas) na „Walczak” (ktoś wyjątkowy). Ta modyfikacja dotycząca postaci zwiędzi ewolucję pomysłu: od autoparodii (reżyser rozlicza się po pierwsze ze swoją twórczością), do parodii kultury, w której ostrze wymierzone jest w lansowany w ówczesnej propagandzie typ bohatera pozytywnego – tropiącego przestępców socjalistycznego superherosa, związanego z odpowiednimi służbami podległymi MSW¹³.

W scenopisie znaleźć można z kolei jeden marginalny, ale interesujący zapis. Oto barmanka (którą w filmie gra Iga Cembrzyńska) na pytanie Asa o to, kto kazał go zgładzić przy pomocy alkoholu odpowiada: „Plama! On mnie do tego zmusił podstępem. Kocham pana! P a n j e s t K l o s s !”¹⁴ (podkr. moje – K.K.). Nazwiska słynnego agenta J-23 darmo szukać w filmie, co zrozumiałe wobec ostatecznej decyzji autora, aby główny bohater był polskim odpowiednikiem Supermana. Pojawienie się nazwiska Klossa w scenopisie – domenie Andrzeja Kondratiuka – można więc odbierać jako chwilowy wybryk wyobraźni. Można jednak także odnaleźć w tym ślad głębszej strategii – stworzenia filmu, który będzie ironicznym komentarzem do coraz popularniejszej w latach sześćdziesiątych praktyki wykorzystywania kultury masowej (w tym zwłaszcza kina) do ideologicznej indoktrynacji społeczeństwa.

Władze kinematografii polskiej po Październiku '56 roku zdały sobie sprawę, że trzeba zmienić sposób ekranowej indoktrynacji w stosunku do okresu stalinowskiego (w którym ekranowy wzór osobowy kreowany był z nadmierną powagą, głównie przy pomocy „ciężkich poetyk” przeróżnych odmian dramatów). Postawiły na rozwój polskiego kina popularnego – gatunkowego w formie, ale socjalistycznego w treści. W słynnej, paradygmatacznej dla polskiego kina lat sześćdziesiątych „Uchwale KC PZPR w sprawie kinematografii” z czerwca 1960 roku (wielokrotnie już cytowanej w tekstach na temat relacji kina i polityki tamtej doby) zapisano: „Równoległe z filmem zaangażowanym ideowo należy rozwijać produkcję filmów rozrywkowych, komediowych i obyczajowych, obliczonych na zaspokojenie zainteresowań najbardziej masowego widza, lecz wolnych od prymitywizmu i złego gustu. Filmy tego rodzaju nie powinny być jednak w swej wymowie wyprane ze społecznego zaangażowania w duchu socjalistycznym”¹⁵. Efekt? Pojawienie się polskiego kina gatunkowego: komedii obyczajowych i muzycznych, polskich kryminałów, a właściwie filmów milicyjnych (na przykład *Zbrodniarz i panna* czy *Kapitan Sowa na tropie*), pierwszych filmów science fiction, horrorów, specyficznych krzyżówek filmu wojennego z przygodowym (*Cztery pancerni i pies*) oraz fil-

mem szpiegowskim (*Stawka większa niż życie*). Tę tendencję można było odnaleźć także w innych dziedzinach kultury i społecznego przekazu, w tym – w rodzącym się z wolną polskim komiksie. To wtedy właśnie – w 1967 roku – pojawił się polski superman, Kapitan Żbik. Decyzja, aby do opowieści o współczesnym bohaterze pozytywnym użyć formuły gatunkowej filmowego komiksu, była więc trafna, stając się dobrym komentarzem do przemian polskiej kultury, a właściwie – do prób unowocześnienia technik propagandowych¹⁶.

***Hydrozagadka* jako antyutopijna parodia (socjalistycznej) kultury masowej**

Hydrozagadka jest kolażem popularnych dla kultury masowej gatunków: dominuje formuła komiksu, ale w filmie odnaleźć można także elementy opowieści o Jamesie Bondzie, filmu przygodowego, horroru, reklamy. Oprócz tego do szużetu trafiło kilka scen o trudnej do rozstrzygnięcia (jeśli chodzi o potencjalną gatunkową matrycę) proveniencji: zabawa w remizie zakończona kabaretowym popisem Jerzego Dobrowolskiego jako tłumacza, wokaliza Igi Cembrzyńskiej (jednocześnie ilustracja dźwiękowa dla sceny rozmowy Joli i playboya). Warto dodać, że scen tych (także wspomnianego nagabywania Joli) nie ma ani w scenariuszu, ani w scenopisie. Podobnie, jak słynnego pomysłu „żywej czołówki” – recytowania napisów początkowych przez Igę Cembrzyńską¹⁷. To wszystko powiększa gatunkowy eklektyzm filmu. *Hydrozagadka* to niejako seria krótkich metraży w ramach filmu długometrażowego. Wrażenie estetycznego rozgardiaszu wzmacnia ścieżka dźwiękowa, stylistycznie niespójna i skrajnie ilustracyjna, w której obok Beethovena (sekwencja w laboratorium prof. Milczarka), pojawiają się rytmy arabskie, pieśń *Gaudeamus igitur* i – co zaskakujące – religijna pieśń *Dobry Jezu, a nasz Panie, daj mu wieczne spoczywanie* (w scenie walki liliputa z marynarzem – pewnie jako sugestia śmierci tego ostatniego). Całość sfotografowana z równą dezynwolturą (autorem zdjęć był Zbigniew Samosiuk): szeroki kąt kontrastuje tu z frenetycznymi ruchami transfokatora (scena tańca hurysy), realistyczne światło z partią stylizowaną na horror (nocna scena z taksówkarzem i dróżnikiem) i tak dalej. Wydaje się więc, że jedną z podstawowych zasad estetycznych podczas realizacji na planie była formuła „wszystko wolno, wszystko wejdzie”. Ta quasi-kabaretowa, epizodyczna formuła inscenizacji mieści się jednak w formule filmowej parodii (dość przypomnieć słynne parodie ZAZ¹⁸).

Film Kondratiuka to parodia bohatera pozytywnego, ale patrząc szerzej – także komunistycznej propagandy lat sześćdziesiątych, zwłaszcza tej w popkulturze odmianie. Co jednocześnie nie wyklucza ironicznego adresu tego obrazu wobec schematyzmu popularnych opowieści *made in USA*¹⁹. Sięgnięcie po formułę parodii komiksu dla rozprawy z polskim bohaterem pozytywnym było zabiegiem sprytnym. Wyśmiewanie amerykańskich historyjek obrazkowych i pogardzanie nimi było wtedy polską normą²⁰. Można więc było śmiać się do woli z naiwnej utopijnej wiary w siłę tych opowieści i z przerysowanych w *Hydrozagadce* do ekstremum cech komiksu o superherosach: papierowego bohatera, dziecinnej fantastyki, fabularnego nieprawdopodobieństwa, uproszczonej psychologii i aksjologii, tandetnego humanizmu i natrętnego dydaktyzmu (tak będą interpretować ten film – w zdecydowanej większości przypadków – polscy krytycy, zresztą w poczuciu wyższości kultury socjalistycznej nad amerykańską). W filmie Kondratiuka jest wystarczająco wiele fabularnego materiału, aby widz właśnie na tym uniwersalnym adresie krytycznym obrazu skoncentrował swoją uwagę (dziś zresztą chyba właśnie ta strategia odczytywania jest najatrakcyjniejsza dla pokolenia odbiorców, któremu kontekst historyczny jest już obcy).

Przecież jednak, spoza tej uniwersalnej formuły gatunkowej, spoza tych cytowanych na potęgę schematów fabularnych, przeświecała siemieżna rzeczywistość epoki gomułkowskiej. Sam bohater nie był bowiem supermanem, ale jego socjalistycznym odpowiednikiem. Kondratiuk jeszcze przed realizacją filmu w jednym z wywiadów oznajmiał: „Rodem z komiksu jest przede wszystkim główny bohater – nadczłowiek, który zresztą potraktowany zostanie żartobliwie. Komizm wynikać będzie m. in. z tego, że ów nadczłowiek wprowadzony zostanie w naszą codzienną rzeczywistość”²¹. Ale przecież już na etapie opracowania literackiego nie jest to bohater jedynie „wprowadzony” w PRL-owską rzeczywistość, ale z nią nierozzerwalnie zrośnięty. To nasz swojski bohater pozytywny. Sportretowanie go w uproszczonym typie supermana pozwoliło wyostrzyć natrętnie dydaktyczną i nachalnie ideologiczną cechę jego konstrukcji.

Rzucający się w oczy kontrast pomiędzy amerykańską historyjką obrazkową a jej polskim odpowiednikiem jest w dużej mierze pochodną ideologicznego werbalizmu postaci, konkretnie – charakteru wygłaszanych dialogów i monologów. (Cechę tę odnieść można zresztą nie tylko do tego filmu, ale także do wielu „przeszczepów” amerykańskiej kultury popularnej na grunt lokalny. Ten werbalizm, specyficzny logocentryzm polskiej kultury masowej był pozostałością wiary w ideologiczną moc słowa, która korzeniami tkwiła w okresie socrealizmu²²). W *Hydrozagadce* Asa mówi gazetowymi i telewizyjnymi sloganami, cytuje propagandowe hasła malowane na murach: ostrzega przed spożywaniem alkoholu, nawołuje do przestrzegania przepisów BHP. Podobnie jak inni bohaterowie, Asa wypowiada dialogi w sposób znacząco poważny, co jest drwiną z socjalistycznych komunałów i nowomowy, która wylewała się zewsząd: z radia, telewizji, akademii „ku czci” (skutki uwewnętrznienia nowomowy zaprezentował rok wcześniej Marek Piwowski w „śmiesznym nieśmiesznym” *Rejsie*)²³. Trudno nie uśmiechnąć się, słysząc, jak postać o fantastycznych wprost przymiotach spiera się z polskim portierem u wejścia do restauracji: „Ponieważ szanuję dobro społeczne i spokój publiczny, nie wyrwę tych drzwi, żeby rozprawić się z panem”. Absolutnym hitem dialogowym jest jednak zakończenie rozmowy z dróżnikiem: „Kim pan właściwie jest?” – pyta Asa dróżnik kolejowy – „To nieważne. Ważne jest przestrzeganie przepisów BHP, zwłaszcza ma kolei. Cześć!”. Śmiech rodzi się tu zresztą nie tyle z tego, co mówi Asa, ile z poczucia kontrastu pomiędzy statusem superherosa a sloganami, które kazano mu z powagą głosić²⁴.

Bardzo ważnym zabiegiem parodystycznym okazało się obsadzenie Józefa Nowaka w roli Asy²⁵. Aktor, członek PZPR, utożsamiany był z rolami „wierzących komunistów” (grał w tak ważnych partyjnych filmach jak *Celuloza*, *Pod gwiazdą frygijską*, *Drugi brzeg*). Takiego też wierzącego komunistę zagrał w *Dziurze w ziemi*. Obsadzenie go w roli Asy było więc z jednej strony zrozumiałe (mało kto pasował do roli socjalistycznego bohatera pozytywnego jak Nowak), z drugiej strony – oczywiście przewrotne, ze względu na ironiczny charakter roli. Trzeba na marginesie docenić poczucie humoru Nowaka, który zdecydował się na autoparodię (w przyszłości nie zrezygnuje z ocieplania wizerunku funkcjonariuszy MO, czego dowodem będzie rola zakochanego milicjanta w filmie *Wiosna panie sierżancie* Tadeusza Chmielewskiego). Rodzimy status supermana identyfikuje znaczący rekwizyt – milicyjna teczka-raportówka przytroczona do tryko-



Hydrozagadka (1970)

tu. Sugerowało to kogoś podlegającego MSW, niejako kolegę Kapitana Żbika, którego także opisywano jako socjalistycznego supermana (z równie niezwykłymi przymiotami i równie nierealnego w siermiężnej rzeczywistości PRL-u, co As²⁶).

Komunistyczne komunały wygłaszają w filmie także inni bohaterowie opowieści. Na przykład ponętna pani Jola: „Nie jestem z cukru, nie obawiam się deszczu. Mam znakomitą parasolkę. Wyrób krajowy. Kupiłam ją w Centralnym Domu Towarowym. Śmiało więc mogę wyruszyć za miasto”. „Na pani miejscu, pani Jolu – ripostuje jeden z kolegów z pracy – wziąłbym udział w pieszym rajdzie PTTK na odznakę nizinną. Dobrze jest łączyć przyjemne z pożytecznym i dobrze jest mieć odznakę”. Taksówkarz, który stracił w wypadku samochód, mówi: „Już się troszkę pocieszyłem. Przypomniałem sobie, że jestem ubezpieczony w PZU”.

Krytyczny stosunek do propagandy Polski lat sześćdziesiątych zawiera się w *Hydrozagadce* także w innych rozwiązaniach fabularnych. Dotyczą one dwóch sfer Gomułkowskiej polityki informacyjnej, reglamentowanych w publicznym obiegu: stosunku do zagadnień statusu życia Polaków i poziomu konsumpcji oraz stosunku do Niemiec Zachodnich (do NRF-u, według oficjalnego ówczesnie skrótu). Odpowiedzialnością za permanentny brak wody, a także słabe jej ciśnienie – lejtmotyw ówczesnej publicystyki i codziennych rozmów Polaków²⁷ – został obciążony spiszek doktora Plamy. Wszystko w myśl stalinowskiej jeszcze zasady, że za niedogodności i niedobory odpowiedzialny jest wróg zewnętrzny, dywersja i sabotaż.

Z kolei obywatelsko dojrzały stosunek do zagadnień konsumpcji reprezentuje pani Jola w scenie nagabywania przez playboya (ze słynną kwestią: „Zdejm kapelusze”). Swojska „Wanda, co to playboya nie chciał” oprze się natrętnym zalotom rodzimego kosmopolity (Tadeusz Pluciński) pozostając skromną i dziewiczą²⁸. Po tym doświadczeniu spojrzy zresztą przychylnym okiem na nieśmiałego Walczaka, ucieleśnienie skromności, solidności i męskiej odpowiedzialności. Sprawy nadmiernej konsumpcji spędzały wtedy sen z powiek towarzysza Wiesława (gdyż ujawniały niewydolność systemu gospodarczego nakierowanego na produkcję przemysłową, a w domyśle – dla potrzeb militarnych²⁹). Stąd inkryminowanie Polaków w ich chęci osiągnięcia choćby materialnego i socjalnego minimum; atakowanie ich przez publicystyczną, negatywnie konotowaną kategorię „naszej małej stabilizacji”, czy też – *last but not least* – przy pomocy kina. Wystarczy obejrzeć polską produkcję filmową dekady lat sześćdziesiątych (zwłaszcza komedie obyczajowe), aby dostrzec deflacyjny stosunek rodzimego kina do kwestii posiadania. „Chęć gromadzenia dóbr – pisała o polskich komediach współczesnych lat sześćdziesiątych Iwona Rammel – jest [...] moralnie naganna. Jeśli stanowi ona motywację czyjegós postępowania, to wiadomo z góry, że postać taka będzie negatywna. Najprawdopodobniej będzie to przestępca, albo – co na jedno wychodzi – prywaciarz (jako że działalność tych ostatnich zawsze nosi znamiona przestępcze)”³⁰.

Ironiczny akcent wobec obsesyjnej antyniemieckości ówczesnych środków masowego przekazu (w tym kina) odnaleźć można z kolei w zachowaniu jednego z antagonistów naszego superbohatera, maharadzy Kawuru (Roman Kłosowski). To pogrobowiec nazizmu. Krokodyla, który pożreć ma Asa, maharadza kupił wszak w Japonii od niemieckiego emigranta z Argentyny, byłego kapitana łodzi podwodnej. Dlatego też z lubością wypowiada niemiecką sekwencję startową („Achtung, achtung, Herman. Drei, zwei, ein, nul, feuer! Torpedo los!”) – krokodyl reaguje jedynie na te słowa. W innym miejscu akcji, w sekwencji wybuchów, maharadza z nadzieją w głosie wypowie słowa: „Wunderwaffe!”. W parodii oficjalnych haseł tej epoki nie mogło bowiem zabraknąć sugestii o

zachodnioniemieckim rewanżyzmie. I tu również – dla każdego, kto śledził tematykę polskiego kina lat sześćdziesiątych, jego antyniemieckość widoczna była gołym okiem (oczywiście, tylko w odniesieniu do NRF; NRD pozostawało poza krytyką)³¹.

Parodystyczna funkcja filmu wzmocniona jest groteskowym pęknięciem świata przedstawionego. Wspomniana kontaminacja obu tradycji – komiksowej poetyki *made in USA* oraz polskich realiów nie oznacza ontycznej jednorodności. Oglądając *Hydrozagadkę*, odbiorca ma poczucie nieprzystawalności obu światów. Przekaz staje się hybrydyczny, co jest konsekwencją nie dającej się usunąć sprzeczności pomiędzy formułą pierwowzoru (popkulturową bajką science fiction czy opowieścią bondowską), a siermiężną propagandą komunistyczną (statusem bohaterów i kształtem dialogów)³². „W modelu tzw. «socjalistycznej kultury masowej» – pisał Stanisław Barańczak – nigdy nie uda się doprowadzić do pogodzenia ze sobą dwu sprzecznych zapotrzebowań: zapotrzebowań perswazyjnych władz (która, łożąc na środki masowego przekazu, pragnie mieć z tego zysk w postaci efektów propagandowych) i zapotrzebowań ludycznych społeczeństwa. Jedno z drugim się gryzie, bo przecież ideologiczna perswazja z trudem mieści w sobie pojęcie rozrywki, zaś z drugiej strony rozrywka nie znosi przymusu duchowego, będącego nieodłącznym elementem perswazji. Toteż każdy twór kultury masowej, który te dwa zapotrzebowania naraz próbuje spełnić, w sposób nieunikniony staje się hybrydyczny i wewnętrznie niespójny”³³. Nie wiem, czy tak kategoryczna generalizacja Barańczaka jest trafna (przykład Pancernych czy Klossa pokazuje, że – przynajmniej w opowieściach o wojnie – balans pomiędzy wymogami ideologii i rozrywki udało się chyba osiągnąć), ale bez wątplenia wskazał on na poważną przeszkodę, stającą przed twórcami, którzy próbowali „pożenić” popularny *genre* z wymogami ideologii. *Hydrozagadka* uzmysławia ten problem w sposób dosadny, przez rozwarcie biegunów ideologii i rozrywki do ekstremum. To nie dające się usunąć z filmu świadome, strukturalne pęknięcie.

Jest ono odczuwane między innymi w konstrukcji głównego bohatera, gdy fantastyczna, kompletnie oderwana od polskich (i materialistycznych) realiów postać wypowiada komunistyczne frazesy na temat BHP. Także wspomniany wybór Nowaka do roli Asa sprawił, że kontrast pomiędzy kreowaną rolą (stereotyp supermana, naprzeciw któremu miała wyjść decyzja o ubraniu odtwórcy w ciemny trykot i pofarbowanie włosów na blond), a pamięcią jego wcześniejszych ról komunistów i sekretarzy (tak zwaną postacią aktorską) jest nie do usunięcia³⁴. Kontrast – mój ulubiony – pomiędzy gatunkowym statusem bohaterów (tym razem z opowieści o Bondzie) a społecznym i zawodowym statusem postaci rodem z epoki gomułkowskiej widoczny jest także w scenach z profesorem Milczarkiem. To ktoś o kompetencji zwierchnika Bonda z MI-6 (i takie skojarzenia budzi), a jednocześnie – dzięki gładkiej, nieco zniewieściałej powierzchowności Wiesława Michnikowskiego odtwarzającego tę postać i artykułującego „f” tylnojęzykowe – to kwintesencja inteligenckiego safandudy (gdy się przedstawia, z wielką powagą zaczyna od tytułu: „Jestem profesorem. Moje nazwisko – Milczarek”). Do łez doprowadza mnie scena prezentacji jego współpracowników. Jeżdżące czarnym Citroenem, ubrane w czarne garnitury typki, o pokerowej twarzy zachodnich bodyguardów zostają uprzejmie przedstawieni przez profesora: „A to moi współpracownicy. Docent Frączczak... Magister inżynier Rosiak... Adiunkt Stalończyk”.



Hydrozagadka (1970)

Oprócz polskich filmów sensacyjnych i konstrukcji ich bohatera (do których to formuł najmocniej nawiązuje *Hydrozagadka*) owa hybrydyczność jako istotna cecha rodzimego kina odczuwalna była w wielu innych produkcjach gatunkowych: filmach muzycznych typu *Mocne uderzenie* czy *Przygoda z piosenką*, komediach mieszczańskich, takich jak *Matżeństwo z rozsądku* (choreograficzne partie rodem z musicalu!) czy *Człowiek z M-3*, westernach typu *Prawo i pięść* czy *Rancho Texas* – by ograniczyć się tytułem przykładu do kilku tytułów³⁵.



Hydrozagadka (1970)

Bezpośrednia recepcja filmu

Premierowy pokaz telewizyjny (film nie był prezentowany w kinach) odbył się 30 kwietnia 1971 roku po godz. 22, w przeddzień święta 1 maja (trzeba przyznać, że władze telewizji wykazali się tu specyficznym poczuciem humoru). I przeszedł niemal niezauważony przez recenzentów³⁶. Ale ten pierwszy pokaz wzbudzić musiał kontrowersje, skoro kilka miesięcy później jeden z krytyków napisał: „Z różnych stron dochodziły mi [..] głosy oburzenia. Co to właściwie ma znaczyć? Jak można coś takiego pokazywać w telewizji?”³⁷. Odzew w publikacji był większy po drugim pokazie w dniu 30 lipca 1971 roku (być może zresztą spowodowany wspomnianą w cytowanym fragmen-

cie ustną propagandą). Ta druga projekcja odbyła się w samym środku niemożliwego upału, co – wobec tematu filmu – dodawało pikanterii sprawie (i na co zwracać będą uwagę krytycy).

Generalnie film przyjęto z mieszanymi uczuciami. Doceniając próbę stworzenia parodii (która jest „oparta w dużym stopniu na humorze nonsensu, przedrzeźniania, groteski”³⁸) – nietypowej formuły w rodzimym kinie polskim – częściej próbę tę uznawano za nieudaną niż zwieńczoną sukcesem. Powody były różne: jedni zwracali uwagę na amatorską realizację, inni na mało śmieszne gagi i dialogi. Zacytowany poniżej głos nie był odosobniony: „O nic tu nie chodzi, bzdura goni bzdurę, stereotyp nakłada się na stereotyp [...] Bo co atakuje film p. Kondratiuka? Stereotypy filmowe, zespół skojarzeń tzw. masowego odbiorcy [...] Dlaczego więc tę ewidentną amatorszczyznę nakręconą gwoli rozrywki ekipy realizacyjnej poleca się milionowemu audytorium?” – kończył swoją filipikę nieomal donosem autor ukrywający się pod inicjałami „sww”³⁹. Zdaniem Stanisława Grzeleckiego (krytyka szanowanego) zasadniczym powodem porażki była nieznamość u przeciętnego widza schematów gatunkowych i postaci, które były parodiowane. Sam recenzent zresztą padł ofiarą ignorancji, pisząc: „Film *Hydrozagadka* jest skrzyżowaniem Jamesa Bonda z Zieloną Gęsią K. I. Gałczyńskiego [...] *Hydrozagadka* jest pełna aluzji do klasycznych sytuacji «bondowskich», przedrzeźnia typowe cechy tego bohatera”⁴⁰. Jak widać, krytyk wyraźnie przeszacował postać agenta 007 (filmy te bowiem – choć nierozpowszechniane – dostępne były poza oficjalnym obiegiem; pisano o nich także na łamach prasy filmowej), ani słowem nie wspominając o Supermanie. Kuriozalną (choć w tym kontekście odrobinę zrozumiałą) była recenzja w tygodniku „Odgłosy” (swoją drogą przychylna filmowi): „Filmu Kondratiuka nie wolno oglądać serio. Zrealizowano go bowiem z dystansem, persyflauzując pewien rozpowszechniony w świecie zachodnim typ filmu przygodowo-sensacyjnego. Szczególnie chodzi tu o filmy z pogranicza fikcji naukowej i sensacji ze szlachetnym i niezwykłym bohaterem Jamesem Bondem. Bond ratuje gwałcone dziewice [!], zwalcza wszelkie złe moce, w tym także krwiożerczych agentów komunistycznych, zjawia się w swym opiętym trykocie i pelerynce na kształt skrzydeł [!] wszędzie tam, gdzie go potrzebują”⁴¹. Wobec powyższego cytatu nie sposób nie zgodzić się ze zdaniem Grzeleckiego, którego przywołajmy tu po raz ostatni: „Błąd Kondratiuka polegał na tym, że chce miliony bawić tym, co znane jest zaledwie tysiącom”⁴².

Co ciekawe, recenzenci koncentrowali się głównie – tak jak w cytowanych powyżej fragmentach – na konstataowaniu parodystycznych zamiarów autora względem komiksowych i sensacyjnych schematów, niewiele miejsca poświęcając parodii polskich realiów i bohatera pozytywnego. Ten i ów coś napomknął o krytyce mdłego moralizatorstwa, z którym „spotykamy się w różnych okolicznościach w życiu”, ale generalnie ironia wobec tandetnej propagandy zachodniej kultury masowej zdominowała interpretację. Jedyne Michał Misiorny – i to już po pierwszym pokazie – dostrzegł przenikliwie ów lokalny adres: „A Walczak, zwany «Asem»? To jest chyba odbitka marzenia naszego filmu o własnym supermanie, o kimś w rodzaju agenta 007, Jamesa Bonda, tyle, że natchnionego patriotyzmem socjalistycznym. Zarodek takiego supermana mieliśmy w niepokonanym i nieprzechytrzonej postaci Hansie Klossie; a Walczak, w *Hydrozagadce* rozwija ten stereotyp aż poza granice wytwornego kiczu. Wytwornie kiczowata jest w tym filmie także Warszawa: wspaniałe, lśniące miasto, po którym jeżdżą wyłącznie Citroeny DS i Volvo, a razem – marzenie naszego filmu o olśniewającej dekoracji kulis”⁴³.

Trudno dziś rozstrzygnąć, jaka była reakcja tak zwanego szarego widza. Nie wydaje się jednak, żeby była entuzjastyczna (kino intertekstualne, zakładające zdystansowany

odbiór oparty o rozpoznanie konwencji, a nie identyfikację z bohaterem, liczyć może zwykle na tysiące, a nie miliony). Wskazywałyby na to przywołane przez recenzenta głosy oburzenia, a także list, który jeden z widzów wysłał do redakcji tygodnika „Dookoła świata”: „Obejrzałem w telewizji arcybzdurę pt. «Hydrozagadka». Miała to być filmowa komedia. Dziwna to była jednak komedia, skoro – a oglądałem to dziwadło w gronie kilku osób – uśmiechnęliśmy się tylko raz, gdy Dobrowolski tłumaczył przemówienie Asa. Nie pisałbym o tym do Was, lecz raczej do pisma filmowego, gdyby w związku z tym filmem nie nasunęły mi się pewne myśli – o uczciwości, o gospodarzeniu publicznym groszem, o szacunku (do siebie!) występujących w tym filmie świetnych przecież aktorów, wreszcie o kształtowaniu gustów⁷⁴⁴.



Hydrozagadka (1970)

Trudno dziś także rozstrzygnąć, na ile wpływ na taki nieprzychylny odbiór miała przyczyna bardzo doraźna (której jednak bym nie lekceważył). Oto podczas lipcowego pokazu telewizyjnego *Hydrozagadka* została zaprezentowana zamiast... *Kobry*, popularnego Teatru Sensacji. A *Kobra* miała wtedy status kultowy⁴⁵. Ci, którzy zasiedli do telewizorów, aby rozkoszować się Teatrem Sensacji, musieli być srodze zawiedzeni, bowiem zamiast cotygodniowej dawki napięcia otrzymali nawet nie komedię, ale drwinę. Być może dlatego cytowany czytelnik tygodnika „Dookoła świata” dał upust swojej frustracji: „Rozczarowany widz ma prawo zapytać kto zatwierdził ten pozał się Boże scenariusz, kto zlecił go do produkcji, kto wreszcie puścił go na ekran? Dlaczego krytykuje się robotnika, gdy produkuje «chałę», dlaczego usiłujemy robić wszystko, by w dziedzinie materialnej produkcji zerwać wreszcie z brakoróbstwem, dlaczego tyle wysiłku wkładamy w rozpropagowanie hasła dobrej roboty – a równocześnie w produkcji «duchowej» jesteśmy aż tak tolerancyjni? Rozumiem, że film może się nie udać; w żadnym kraju nie rodzą się same „Oskary” [!] – ale co innego film nieudany, a co innego kicz! Czekam na dalszą twórczość reżysera *Hydrozagadki*. Bóg mi świadkiem, że nawet nie wiem jak on się nazywa⁷⁴⁶. Na szczęście nazwisko Andrzeja Kondratiuka, wbrew zapowiedziom autora listu, nie zniknęło z historii rodzimego kina. Także za sprawą filmu, o którym sfrustrowany widz chciał jak najszybciej zapomnieć.

Przypisy

- ¹ Opis fabuły z portalu filmpolski.pl, <<http://filmpolski.pl/fp/index.php/121160>>, data dostępu: 6.12.2010.
- ² R. Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 6, pod red. R. Marszałka, Warszawa 1994, s. 112–124.
- ³ Jak pisał Konrad Eberhardt: „Podstawowa myśl, którą głosi *Dziura w ziemi*, nie jest odkryciem, to prawda. Mówi ona, że człowiek jest istotą poszukującą, dążącą do jakiegoś wybranego przez siebie celu, że poszukiwanie to nadaje sens jego życiu, zaniechanie dążeń sens ów niweczy”. Idem, *O polskich filmach*, Warszawa 1982, s. 235.
- ⁴ *Dziura w ziemi* musi dzisiaj w niejakie zakłopotanie wpędzać zwolenników twórczości Andrzeja Kondratiuka. Takie ostrożne wnioski można by wyciągnąć z obserwacji ilości widzów, którzy oglądali ten film na portalu youtube.com (odsłona 6 grudnia 2010). Pierwszą część filmu zaczynało oglądać ponad 10 tysięcy osób, dziewiątą, przedostatnią odsłonę oglądało już niecałe tysiąc, ostatnią zaś (wiadomo, zakończenie) – 2 tysiące. Można by wysnuć wniosek, że zwolennicy kina Kondratiuka szybko odkryli odmienność tematyczno-stylistyczną obrazu i (rozczarowani, o czym świadczyłby gwałtowny spadek oglądalności) rezygnowali z filmu.
- ⁵ Warto dodać na marginesie, że główną nagrodę na tym samym festiwalu zdobył film Kena Loacha *Kes*. Konkurencja dla Kondratiuka była więc przednia.
- ⁶ *Kwiaty z pierza, czyli Dziura w ziemi. Rozmowa z Andrzejem Kondratiukiem* [rozmawiał Jacek Nowakowski], [w:] *Debiuty polskiego kina*, t. 1, pod red. M. Hendrykowskiego, Konin 1998, s. 184–185, 190.
- ⁷ J. Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, Poznań 1999, s. 11–26.

- ⁸ M. Łuczak, *Wniebowzięci, czyli jak to się robi hydrozagadkę*, Warszawa 2004, s. 65–66.
- ⁹ P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 36–41.
- ¹⁰ M. Łuczak, *Wniebowzięci...*, op. cit., s. 48.
- ¹¹ *Kwiaty z pierza*, op. cit., s. 187.
- ¹² Scenariusz pod bardzo długim tytułem – *Hydrozagadka albo trzy kwadransy rozrywki czyli o tym, jak dzielny kawaler Janek Kowalski wikła się w fantastyczne przygody, walczy i zwycięża. Historia fantastyczna spisana przez Andrzeja Bonarskiego i Andrzeja Kondratiuka w oparciu o kroniki miejskie stołecznego miasta Warszawy (burleska)* – w Archiwum Filмотeki Narodowej, sygn. S-13913.
- ¹³ Takich herosów kreować miały w założeniu zarówno powieść milicyjna, jak i jej filmowy odpowiednik oraz rodzący się wtedy komiks. Zob. J. Jastrzębski, „Ewa wzywa 07” – 07 nie odpowiada oraz *Komiks i stereotypy*, [w:] idem, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982, s. 184–199 oraz 217–233; S. Barańczak, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, [w:] A. Kondratiuk, *Hydrozagadka*, scenopis, Archiwum Filмотeki Narodowej, sygn. S-13046.
- ¹⁵ *Uchwała sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, pod red. T. Miczki i A. Madej, Katowice 1994, s. 31.
- ¹⁶ Zob. m.in. K.T. Toeplitz, *Wszystko dla wszystkich: kultura masowa i człowiek współczesny*, Warszawa 1978, s. 91–122; P. Kowalski, *Parterowy olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*, Wrocław 1988, s. 6–60.
- ¹⁷ Jeśli wierzyć Kondratiukowi, na napisy nie starczyło już pieniędzy, stąd taki pomysł – M. Łuczak, *Wniebowzięci...*, op. cit. s. 61.
- ¹⁸ Zucker, Abrahams and Zucker.
- ¹⁹ Półamatorska formuła inscenizacji przypomina toporność realizacyjną amerykańskich produkcji klasy C (dziś tak chętnie oglądanych w cyklach „najgorsze filmy świata”). Tadeusz Lubelski w swojej monografii kina polskiego posuwa się nawet do stwierdzenia o prekursorstwie *Hydrozagadki* wobec stylu „kampowego” (*Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 314). Sięgając do tekstu Fabio Cleto (*Wprowadzenie: odmieniając kamp*, tłumaczenie Michał Szczubiałka, „Panoptikum” 2007, nr 6, s. 172) – który z kolei cytuje Davida Bergmana – wymienia takie elementy obecne jego zdaniem w filmie Kondratiuka, jak przesada, sztuczność i skrajność, stwarzanie i wykorzystywanie napięcia z kulturą popularną oraz lokowanie się poza głównym nurtem kultury. Nie można jednak zapomnieć o tym, że film Kondratiuka jest – *summa summarum* – krytyką kiczu, a nie jego afirmacją. Nawet jeśli Kondratiuk z sympatią spoglądał na amerykańską kulturę masową, nawet jeśli reżyser i aktorzy dobrze się bawili podczas realizacji filmu, to nie da się owej parodystycznej intencji filmu zupełnie zanegować. Camp zaś, jak wiadomo, ma afirmatywny stosunek do wspomnianego estetycznego nadmiaru kulturowych przekazów, w tym także – tekstów popkultury (zob m.in. A. Serafin, *Krótki kurs historii campu*, [w:] *CAMPania, Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, pod red. P. Oczuki, Warszawa 2008, s. 8–19). Jeśli już szukać motywacji, to intencje Kondratiuka bliższe byłyby twórcom pop-artu, sięgających do popkultury z dwuznaczną motywacją: krytyki i fascynacji.
- ²⁰ J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999, s. 25–29.
- ²¹ *Spotkania i rozmówki. Z Andrzejem Kondratiukiem* [rozmawiał „ski”], „Film” 1970, nr 32, s. 2.
- ²² Zob. J. Jastrzębski, *Komiks i stereotypy*, s. 222–224.
- ²³ Jak ważna była aktorska interpretacja dialogów, wskazują poczynione przez Kondratiuka i Bonarskiego już na etapie pisania scenariusza didaskalia: „Między treścią wypowiedzianych kwestii i środkami gry aktorskiej – kompletna zgodność [...] Powaga i zaangażowanie w sens słów” – Scenariusz, op. cit.
- ²⁴ Wobec ewidentnej filmowej zgrzywy Kondratiuka zbyt poważnie brzmiały chyba słowa monografisty twórczości reżysera (J. Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, op. cit., s. 93), który zobaczył Asa, „jako współczesnego Prometeusza kultury popularnej. To ktoś, kto chce poprawiać rzeczywistość, chce czynić ją lepszą i doskonalszą, i wolną. Jest przy tym idealistą wprzęgniętym (propagandyści tamtej doby powiedzieliby z pewnością: zaangażowanym) w służbę dla «dobra kraju i obywateli». Kondratiuk wychodzi jeszcze od niemalże pozytywistyczno-naprawczej wizji osiągnięcia ludzkiego szczęścia, choć czyni to w ramach poetyki filmowego komiksu”. Dopowiedzmy – parodii komiksu. Nie da się o tym zapomnieć podczas projekcji filmu, widząc realizatorskie „szwy”, stylistyczny eklektyzm, predykcję do kabaretowej inscenizacji i środowiskowej zabawy.
- ²⁵ Ciekawe jednak, że w scenopisie As opisywany jest jeszcze jako młody człowiek – scenopis, op. cit.
- ²⁶ J. Jastrzębski, *Komiks i stereotypy*, op. cit.
- ²⁷ Zwraca uwagę, że w podtytuł scenariusza użyto formuły: „W oparciu o kroniki miejskie stołecznego miasta Warszawy” – zob. przypis 13.

- ²⁸ Warto zacytować ten dialog: Mężczyzna: Będziemy pili koktajl w łózkach. Zdejm kapelus / Jola: Jurku uspokój się / Mężczyzna: Czytam „Time” i „Epoce”. Pijam tylko Ballantine’a. Pałę Winstony. Dla ciebie mam Wintermensy, zagraniczne czekoladowe cygara. Zdejm kapelus. Zdejm ten kapelus / Jola: Jesteś playboymem, masz konsumpcyjny stosunek do życia. Żal mi ciebie, nie zdejmę kapelusza / Mężczyzna: Kładzimy się do łóżka – zdejm kapelus / Jola: Jurku uspokój się / Mężczyzna: Będziemy uprawiać miłość francuską. Zdejm kapelus / Jola: Nie zdejmę kapelusza (uderza mężczyznę w twarz).
- ²⁹ P. Pawełczyk, *Polityczny model konsumpcji*, Toruń 1994. Pisałem o tym także w tekście *Bohater w przydeptanych kapciach. Zbigniew Cybulski w kinie „małej stabilizacji”*, [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, pod red. M. Jankun-Dopartowej, M. Przyłipiaka, Kraków 1996, s. 73–88
- ³⁰ I. Rammel, „*Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...*” *Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, [w:] *Syndrom konformizmu?*, op. cit., s. 69.
- ³¹ Zob. m.in. R. Marszałek, *Film fabularny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 6 (1968–1972), pod red. R. Marszałka, Warszawa 1994, s. 52–60. Praktyczną realizację zasady antyniemieckości opisuje na przykładzie filmu *Sąsiedzi* (1969, reż. A. Ścibor-Rylski) Piotr Zwierzchowski. Zob. idem, *Czy „Sąsiedzi” opowiadają o sąsiadach. Filmowa wizja bydgoskiego września 1939*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 48–65.
- ³² W kontekście uwypuklenia owej hybrydyczności także pół-amatorska metoda inscenizacji staje się – *nolens volens* – komentarzem do poziomu polskiej techniki kinematograficznej. Jak wiadomo, dla zrealizowania dobrej opowieści gatunkowej potrzeba zarówno „know how” – a ze znajomością narracyjnego rzemiosła oraz zasad gatunkowych polscy reżyserzy zawsze mieli problem – jak i odpowiednich nakładów i technologii. Siemniężność scenografii i efektów specjalnych w *Hydrozagadce* (np. wyposażenie laboratorium w sekwencji z prof. Milczarkiemu czy wykorzystanie projekcji wstecznej) nie odbiegała dalece od ówczesnego polskiego standardu w filmach sensacyjnych, horrorach czy science fiction.
- ³³ S. Barańczak, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, Poznań 1990, s. 84. Hybrydyczność gatunkową podkreślał Barańczak także w swoim klasycznym tekście o powieści milicyjnej (idem, *Polska powieść milicyjna*, op. cit.). Także Jerzy Jastrzębski w odniesieniu do powieści milicyjnej dostrzegał gatunkową nieokreśloność, pisząc: „*Mariaż detective story* i reportażu zrodził hybrydy, potwórki, które utraciły najlepsze cechy swych rodziców, zachowując jednocześnie wady” (idem, „*Ewa wzywa 07...*”, op. cit., s. 198).
- ³⁴ Dobrze tę sprzeczność racjonalizował w swoim tekście Jean-Pierre Brossard, *Szkic do portretu aktora*, „Kino” 1980, nr 9, s. 19–24.
- ³⁵ Opisywana hybrydyczność formuły socjalistycznego kina gatunkowego nie była oczywiście jedynie specyfiką polskiej kinematografii. Na tę cechę, jako najważniejszy element poetyki, zwraca uwagę Petra Hanáková, opisując tzw. *bláznivé komedie* realizowane w Czechosłowacji w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (eadem, *The Films We are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 80s*, [w:] *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, red. E. Närepea, A. Trossek, E. Kunstakademie, Tallin 2008. Dziękuję Pani Grażynie Świętochowskiej za wskazanie tej analogii i udostępnienie tekstu.
- ³⁶ To zresztą stały problem recepcji filmów telewizyjnych w PRL, które – w porównaniu do filmów kinowych – recenzowane były rzadko.
- ³⁷ W. Orłowski, *Zagadka wodna*, „Odgłosy” 8.08.1971, nr 32.
- ³⁸ S. Grzelecki, *Kapelusz aktorki*, „Życie Warszawy”, 18.08.1971, nr 197.
- ³⁹ sww, *Krokodyl poszedł w Polskę*, „Zarzewie”, 15.08.1971, nr 33.
- ⁴⁰ S. Grzelecki, *Kapelusz aktorki*, op. cit.
- ⁴¹ W. Orłowski, *Zagadka wodna*, op. cit.
- ⁴² S. Grzelecki, *Kapelusz aktorki*, op. cit.
- ⁴³ M. Misiorny, *Hydrozagadka*, „Głos Wyrbrzeża”, 4.05.1971, nr 104.
- ⁴⁴ Janusz S., *Zagadka*, „Dookoła świata” 5.09.1971, nr 36.
- ⁴⁵ Miłośnicy filmów Stanisława Barei zapewne przypominają sobie jeden z odcinków *Alternatyw*, w którym bohater, grany przez Wojciecha Pokorę, ze złością reaguje na wyłączenie prądu – częstą „inicjatywę” PRL-owskich elektrowni – właśnie w czasie trwania *Kobry*, sycząc przez zaciśnięte zęby: „*Taka Kobra!*”. Badając historie kin gdańskich, trafiłem na okólnik dyrektora Wojewódzkiego Zarządu Kin, który prosi podległych mu kierowników kin, aby wśród swoich pracowników zrobili sondę czy – cytuję – „w związku z atrakcyjnym czwartkowym programem telewizyjnym */Kobra/* należy wprowadzić dzień wolny od pracy w czwartek każdego tygodnia, czy też utrzymać nadal dzień wolny w poniedziałek?” – Okólnik nr 1/62 WZK, Archiwum Państwowe w Gdańsku, zespół Neptun Film, sygn. 3887, teczka 20, k. 3.
- ⁴⁶ Janusz S., *Zagadka*, op. cit.

Summary

The paper describes the realization, poetics and direct Deception of Andrzej Kondratiuk's film *Hydrozagadka* (1971). In the sixties Kondratiuk created mostly short forms gravitating towards irony, grotesque, provocative happenings, games with conventions. Therefore, the formula of his cinematic debut in 1970, *Dziura w ziemi*, was surprising, as it referred to propagandist drama constructing the positive socialist hero, even if filtered by subjective sensitivity. *Hydrozagadka* can be interpreted as distancing from the debut, with its parody of Polish positive hero and socialist mass culture created in the collage style. The subject of parody was the new type of villain-chasing socialist superhero promoted at time. The main protagonist, As (performed by Józef Nowak, actor associated with roles of communists "believer") has the features of Superman but communist consciousness. Simultaneously, the film is – *nolens volens* – a parody of comic-strip stories "made in USA": their paper heroes, childish fantasy, improbable plots, simplified psychology and axiology, banal humanism and intrusive didacticism. This fusion of both traditions is marked by genre hybrid emphasized by the director and typical for a large portion of Polish counterparts of genre cinema of the time, in which it was difficult to combine the ideological requirements with the imperatives of entertainment.

Magda Bartczak

Uwięzieni w środku Europy – dystopijne kino Béli Tarra

Są filmy intensywnie zanurzone w kolorze i filmy, których istotą jest czerń, biel i różne odcienie szarości. Béla Tarr (ur. 1955) wybiera w swoim kinie szarość, od nadmiaru woli minimalizm, a zamiast wielkich słów stosuje niedopowiedzenia. Korzystając z Bazinowskiej klasyfikacji, moglibyśmy przyjąć, że jest on twórcą wierzącym w obraz, który ostatecznie staje się dla niego ważniejszy od samej historii. Sam o swoim podejściu do kina mówi tak: „Przede wszystkim sądzę, że film nie jest historią, zbiorem zdarzeń, nie jest opowieścią. Film to obraz, rytm, kompozycja dźwięków, ludzkie spojrzenie, bardzo, bardzo intensywna więź między bohaterem a widzem”¹. Twórca *Harmonii Werckmeistersa* (2000) wyraźnie podkreśla różnicę między tym, co oferuje kino, i tym, co daje literatura, uważając, że przemawiają one do odbiorcy dwoma skrajnie różnymi językami². Pomimo tego, jedną z głównych inspiracji dla jego kilku ostatnich utworów stanowiła twórczość literacka László Krasznahorkaia, z którym od ponad dwudziestu lat jest zaprzyjaźniony. Właśnie moment ich spotkania w 1985 roku okazał się przełomowy dla twórczości węgierskiego reżysera, który wcześniej realizował kino społecznie zaangażowane i zakorzenione w dokumentalizmie³. Na początku swojej twórczej drogi był on związany ze Studiem Béli Balazsa, gdzie zrealizował socjologizującą trylogię: *Ognisko zapalne* (1979), *Outsidera* (1981) i *Ludzi z prefabrykatów* (1982). Jednak już wtedy zaczął odchodzić od czysto dokumentalnej rejestracji, czego przykładem był zrealizowany w technice wideo dyplomowy *Makbet* (1982) oraz nawiązujący do estetyki postmodernizmu *Jesienny almanach* (1985). W tym samym czasie reżyser poznał autora *Szatańskiego tanga* (1985) i już po pierwszej lekturze tej powieści miał pewność, że warto przenieść ją na ekran.

Filmy Tarra, podobnie jak powieści Krasznahorkaia, składają się na ponurą opowieść o węgierskiej duszy, przesytej melancholią. Obaj twórcy portretują Wielką Nizinę Węgierską – rozległą pusztę, którą wypełniają obrazami małych, smętnych miasteczek, zamieszkałych przez smutnych i zrezygnowanych ludzi. Wydaje się, że nigdzie poza tym światem jesień nie trwa tak długo, nigdzie nie jest tak deszczowa, martwa i przygnębiająca. Bezkresna węgierska równina stanowi więzienie, z którego bohaterowie nie mogą się wydostać. Także zawieszony pomiędzy przeszłością i teraźniejszością Alföld staje się przestrzenią permanentnego rozkładu i erozji. Apokalipsa zdaje się tu rozgrywać na naszych oczach – zostaje wpisana w zakłętę, kosmiczną kontinuum i stale rozpoczyna się od nowa. Twórca *Potępienia* (1989) buduje filmową rzeczywistość z podobnych znaków, jakie powtarzają się w transcendentnym kinie Andrieja Tarkowskiego (deszcz, milczenie

bohaterów, swoiście pokazana przyroda, zwierzęta), i równie konsekwentnie przedstawia w swych utworach ludzkie cierpienie, jednak motywy te wykorzystuje w zupełnie inny sposób. Cierpienie nie uszlachetnia i nie zbliża człowieka do zbawienia, rodząc w nim okrucieństwo lub powodując obłąd. Deszcz nie oznacza epifanii, lecz podkreśla nędzę ziemskiego świata, w którym obecność sacrum jest niemożliwa. Jak precyzuje sam reżyser: „u Tarkowskiego deszcz oczyszcza, a u mnie zamienia ziemię w błoto. Nie pozwala bohaterom wydostać się z bagna, w jakim się znaleźli”²⁴. W tym sensie można przyjąć, że dystopijne kino Tarra jest niejako kinem metafizycznym *à rebours*. Węgierski twórca korzysta z repertuaru znaków, do jakich przyzwyczaiła widzów tradycja kina Tarkowskiego, i odzierając z nadanego znaczenia, dokonuje ich dekonstrukcji. Z roli religijnych symboli degradowuje je do elementów zwykłej, materialnej rzeczywistości, która na naszych oczach stopniowo się rozpada.

Pocztówka z Węgier

Zanim jednak przyjrzymy się portretowanemu przez Tarra światu, warto przywołać innego mistrza węgierskiego kina – Zoltana Huszárika. Porównanie obu modeli twórczości może bowiem okazać się pomocne we wskazaniu istotnych cech dystopijnego charakteru dzieł reżysera *Szatańskiego tanga* (1994). Twórca *Sindbada* (1971) powracał w swoich filmach do czasów, gdy jego ojczyzna stanowiła znaczącą część cesarstwa habsburskiego – przedstawiał niewielkie siedmiogrodzkie miasteczka, austro-węgierski wówczas Mostar czy dekadentki Budapeszt z okresu *fin de siècle*’u. Wszystkie te umarłe i odległe przestrzenie żywią się mityczną pamięcią o utraconej *Doppelmonarchie*, stanowiącą schronienie przed mrokami nowego imperium, które zajęło kraj niespełna trzydzieści lat po upadku Austro-Węgier. Kreśląc nostalgiczne pejzaże, reżyser zdawał się tęsknić za minionymi czasami świetności, w których wszystko – nawet bycie nieszczęśliwym artystą – wydawało się łatwiejsze. Filmami Huszárika rządzi Proustowska logika wspomnień, w których raz po raz pojawiają się wytworne postaci, eleganckie kawiarnie i piękne kilkupiętrowe kamienice, zamieszkiwane przez kolejne pokolenia mieszczańskich rodzin. Po jego świecie spacerują zamyśleni flâneurzy i spragnieni życia amanci, którzy zbyt późno zdadzą sobie sprawę z tego, co utracili. Również Budapeszt z jego obrazów żyje w czasie przeszłym – wydaje się, że wszystko już się w nim zdarzyło i już nigdy więcej się nie przydarzy. Przestrzeń habsburska stanowi tu zaszyfrowaną w przeszłości utopię i staje się utraconym na zawsze obiektem nostalgii. Huszárik zdaje się więc powtarzać za swym literackim mistrzem Gyulą Krúdyem (a zarazem – za Haškiem, Esterházym czy Rothem), że środek Europy można znaleźć właśnie tu, w jednej z budapeszteńskich, praskich czy krakowskich kamienic, w których wciąż jeszcze żyje duch cesarskiej świetności. Takie myślenie o przestrzeni węgierskiej i środkowoeuropejskiej jest diametralnie różne od wizji wylaniającej się z mrocznych obrazów Tarra. Twórca *Szatańskiego tanga* zgodziłby się raczej z Daniłem Kišem twierdzącym, że Europa Środkowa, której projekt stanowi kontynuację tradycji habsburskiej, należy już do odległej przeszłości. Jugosłowiański pisarz podkreślał, że powojenny podział kontynentu „wyrzucił Wiedeń poza krąg jej dawnych skolonizowanych, przyłączonych albo «naturalnych» sojuszników, tak że dziś Budapeszt, Praga, Warszawa, Bukareszt bliżej są Moskwy niż Wiednia”²⁵. Z podobnym stwierdzeniem spotkamy się u Jurija Andruchowycza, który w jednym z wywiadów uznał, że doświadczeniem konstytutywnym dla środkowoeuropejskiej tożsamości nie jest dziedzictwo Habsburgów, lecz przede wszystkim trauma komunizmu²⁶. Po upadku habsburskiej utopii do jej mitów nie ma już dostępu, a na prawdziwą rzeczywistość składa się pamięć o totalitaryzmie – nieusuwalny ślad wspólnego doświadczenia

historycznego, które ukształtowało tożsamość środkowoeuropejską. Taki właśnie portret Węgier – komunistycznych i postkomunistycznych – znajdziemy w utworach Tarra. Jest to przestrzeń stałej obecności lub wspomnienia totalitaryzmu wpływającego nie tylko na określony kształt węgierskich krajobrazów, ale też przede wszystkim na tożsamość bohaterów. Akcja większości jego filmów rozgrywa się



Szatańskie tango (1994)

w małych węgierskich miasteczkach lub wioskach – ciemnych, opuszczonych i położonych gdzieś na samym końcu świata. Węgierski artysta portretuje pogrążoną w depresji społeczność, której wyalienowani członkowie żyją w sztucznie narzuconej wspólnocie, podtrzymywanej przez rutynę pijaństwa i przemocy. Jego kino dalekie jest zatem od tradycji nostalgicznej pojmowanej tak, jak przedstawiał ją Zoltan Huszárík. Przestrzeń jego obrazów wypełniają smutne, szare wioski i robotnicze miasteczka. Rozpadające się gospodarstwa, domy i kamienice. Brudne klatki schodowe, ciemne korytarze i klaustrofobiczne mieszkania. Mroczne, zadymione karczmy, wypełnione gośćmi, którzy siedzą w nich od rana do nocy i zamawiają kolejne szklanki piwa lub kieliszki wódki. W tych obskurnych lokalach gra zwykle smętna muzyka, która czasem zamienia się w tango – wówczas bohaterowie odrywają się na chwilę od stołów i wpadają w beznamiętny korowód tańca. Potem siadają z powrotem na miejsce, zamawiają kolejną butelkę palinki i znów patrzą pusto w przestrzeń, daleko przed siebie. Nie znajdziemy tu więc uroczych secesyjnych kafejek i budapeszteńskich bulwarów – krajobraz dzieł Tarra składa się raczej z ponurych, zrujnowanych domostw, zabłoconych dróg, szarych blokowisk, fabryk, szpitali, pustych placów, mrocznych budynków policji i ciemnych barów, w których ludzie czekają na koniec świata.

We wczesnych filmach reżyser portretował rzeczywistość końca lat siedemdziesiątych i czasy tak zwanego gulaszowego komunizmu (1981–1986), które były okresem pozorowanej stabilizacji. Trylogia proletariacka, na którą złożyły się *Outsider*, *Ludzie z prefabrykatorów* i *Ognisko zapalne*, dawała wyraz socjologicznym zainteresowaniom Tarra i stanowiła ponurą kronikę czasów schyłku kadarowskiej epoki. W późniejszych, bardziej wizjonerskich utworach, nakreślenie polityczno-społecznego kontekstu stało się dlań narzędziem służącym budowaniu wypowiedzi mniej dosłownych i bardziej uniwersalnych. Pomimo ewolucji poetyki, pozostał on artystą wrażliwym na ludzkie dramaty, portretującym brutalny charakter stosunków społecznych i uwięzienie jednostki w systemie, który ją upokarza i dehumanizuje. Kolejne jego filmy opowiadały jeszcze o rzeczywistości komunistycznej funkcjonującej w przededniu nadchodzącego politycznego przełomu⁷. O ile więc twórca *Csontváryego* (1980) był wytrawnym portrecistą epoki schyłku złotej monarchii Habsburgów, o tyle Tarr opowiada o ostatnich dniach istnienia innego potężnego „mocarstwa”, które na jego oczach zaczęło się rozpadać. Huszarík był estetą, zaś autora *Jesiennego almanachu* moglibyśmy nazwać turpistą, okrutnie punktującym egzystencję bohaterów uwięzionych w środku (post)komunistycznej Europy. W jego filmach jest to przestrzeń zdegradowana i ufundowana na rozmaitych historycznych resentymentach, tymczasowa i niestabilna, borykająca się z nieokreślonością własnej tożsamości i stanem

zawieszenia między ekspansywnym Wschodem i Zachodem. Stałym elementem portretowanej przez niego rzeczywistości jest deszcz, a prezentowane miejsca często spowite są mgłą – to sprawia, że przestrzeń wydaje się nierzeczywista, niemożliwa do dokładniejszej identyfikacji, zawieszona na cienkiej granicy między jawą i snem. Pomimo swojego położenia w centrum Europy, Węgry zdają się tu znikać na jej peryferiach, odchodzić w zapomnienie. Są małym środkowoeuropejskim krajem, „którego istnienie może zostać w każdej chwili zakwestionowane, który może zniknąć i o tym wie”⁸.

W ramach przygotowań do ekranizacji *Szatańskiego tanga*, potężnego eposu o upadku człowieka i historii „bez historii”, reżyser zrealizował *Potępienie*. Jak zauważył Jonathan Romney, to właśnie od tego filmu akcja jego opowieści rozgrywać się będzie w nieprzyjaznych przedsiódkach piekła, a nie na ziemi⁹. Aby znaleźć tę ponurą, piekielną przestrzeń, Tarr „przemierzył cały kraj w poszukiwaniu miejsc chylących się ku upadkowi, w których jeszcze można dostrzec cel, jakiemu miały służyć, a które stały się wyłącznie jego znikającym wspomnieniem”¹⁰. Autor scenografii i jeden z aktorów filmu, Gyula Pauer, tak opowiadał o tych poszukiwaniach: „Wędrowaliśmy przez górnicze osiedla. Szukaliśmy industrialnego środowiska zdradzającego wyraźne oznaki zniszczenia i powolnego rozkładu. Środowiska, które kiedyś miało się dynamicznie rozwijać, zmierzać ku bogatej i pięknej przyszłości, ale teraz ukazywało śmierć dawnych złudzeń. Kształtowaliśmy te miejsca w taki sposób, by symbolizowały koniec pewnej ery”¹¹. Głównym bohaterem *Potępienia* jest Karrer, który ma romans z pewną zamężną piosenkarką. Mężczyzna prowadzi nielegalne interesy wspólnie z jej mężem, Sebastianem. Karrer planuje pozbyć się małżonka – myśli o tym, aby zawiadomić miejscową policję, że popełnił on przestępstwo. Podczas jednej z ich knajpianych kłótni, kobieta znika z właścicielem baru i zdradza obu mężczyzn. Następnego dnia Karrer idzie na posterunek policji i składa donos nie tylko na Sebastiana, lecz także na nią. Akcja całego filmu rozgrywa się w zaniedbanym, industrialnym mieście. Główne elementy przestrzeni to klaustrofobiczne miesz-



Harmonie Werckmesitera (2000)

kanie, w którym regularnie spotyka się para kochanków, obskurny bar (o znamiennej nazwie Titanik), gdzie występuje bohaterka, oraz kilka okolicznych podwórek i ulic, po których często spaceruje Karrer. W oddali widać fabrykę i przemieszczające się monotonnie wagoniki z węglem, zawieszone na szynach w powietrzu – jest to jedyny widok, jaki rozpościera się za oknem mieszkania kobiety. Bohaterowie tego filmu (podobnie jak i innych utworów węgierskiego reżysera) często spoglądają w okno – tak, jakby czekali na jakąś zmianę, na coś, co mogłoby ich z tej szarej rzeczywistości wyzwolić. Żadna zmiana jednak nie nadchodzi, za szybą widać zawsze ten sam boleśnie przynębiający krajobraz i tak samo mroczne niebo.

Dzieła Béli Tarra pokazują komunizm jako wielkie znieruchomienie świata. Chwile buntu wobec tej mrocznej, statycznej rzeczywistości zdarzają się rzadko i zwykle nie

przynoszą żadnego zwycięstwa. Większość postaci tkwi w melancholijnej rezygnacji, stanie autystycznego odrętwienia. Bohaterowie są reprezentantami społeczeństwa spacyfikowanego, które nie jest w stanie odnaleźć szczęścia w komunistycznej utopii, i zamiast się buntować tkwią w bezwolnej melancholii. Nawet jeśli decydują się na rewolucję, okazuje się, że nie jest ona w stanie przynieść nowego porządku, oznacza tylko moralną degradację i zniszczenie. Znamionnym przestrzennym elementem filmowych dystopii Tarra staje się w tym kontekście figura labiryntu – symbol uwikłania bohaterów w świat, z którego nie mogą się wydostać. W *Potępieniu* jest to przede wszystkim labirynt zabłoconych ulic i podwórek, w *Szatańskim tangu* – wiejskie drogi, las i puszcza, po których wędrują bohaterowie. W *Harmoniach Werckmeistera* przestrzenią labiryntu jest zaśniewiony rynek miasteczka z paroma odchodzącymi od niego ulicami oraz szpital psychiatryczny, do którego trafi główny bohater filmu.

Charakterystycznym elementem wewnętrznego zniewolenia jest także konstrukcja języka. Postaci często milczą, nawet jeśli znajdują się wśród innych ludzi, zwykle nie mają sobie nic do powiedzenia. Horyzont spojrzenia nie wykracza poza ponurą codzienność, a przyszłością dla bohaterów nie jest kolejny miesiąc lub rok, lecz najwyżej kolejny poranek. Jeśli słowa przekraczają tę ograniczoną perspektywę, zamieniają się w czystą abstrakcję i są wypowiedane przez kogoś, kto znalazł się na marginesie społeczeństwa (tak jest na przykład w przypadku Janosa Valushki, miejscowego *jurodiwego* z *Harmonii Werckmeistera*) lub pochodzą z ust kłamcy i zamieniają się w nowomowę (wymownym tego przykładem są wypowiedzi Jeremiasa i Petryny z *Szatańskiego tanga*). Język bohaterów jest językiem społeczeństwa wewnętrznie zniewolonego i zostaje ograniczony do jednoznacznej dychotomii: pozbawione większego znaczenia zdania opisujące świat/abstrakcyjne i pozbawione odniesienia do rzeczywistości słowa szaleństwa lub nowomowy, które brzmią jak wyrażenia performatywne, ale niczego nie stwarzają. Kiedy słowa jako narzędzie terroru przestają wystarczać, bohaterowie sięgają po przemoc fizyczną. Naj-



Harmonie Werckmeistera (2000)

bardziej wymownym przykładem takiej sytuacji jest scena z *Szatańskiego tanga*, gdzie zaniechana przez dorosłych (głównie przez matkę alkoholicką) Else znęca się nad swoim kotem, który dotychczas był jedyną bliską jej istotą. Na początku narzędziem tej przemocy jest właśnie język – dziewczynka krzyczy na zwierzę, mówi mu, że może z nim zrobić wszystko. Później przemoc staje się fizyczna: Else bije kota, przydusza go i wkłada do wełnianej siatki, z której zwierzę nie może się wydostać. Przez jakiś czas pozostaje uwięzione, a później bohaterka zabija je i zakopuje w ziemi. Ta porażająca scena jest symboliczna dla relacji międzyludzkich, jakie panują w piekielnym świecie Tarra. Często zostają one sprowadzone do stosunku kata i ofiary, przy czym ciężko jest stwierdzić, jak bardzo ten podział ról jest stały i jednoznaczny – wydaje się, że wszyscy stają się w tej samej mierze ofiarami i oprawcami. Else, mała piegowata dziewczynka o wielkich, smutnych oczach, to ofiara dorosłych, która postanowiła znaleźć kogoś, kto byłby jeszcze bardziej bezbronny od niej. Później jeszcze raz padnie ofiarą zaklętego kręgu przemocy – nie umiejąc żyć samotnie w ponurej rzeczywistości, wykopie z ziemi swoje ukochane zwierzę, położy się z nim w ruinach okolicznego kościoła i tam popełni samobójstwo.

Większość Tarrowkich postaci w swojej ucieczce od wolności podporządkowuje się zasadom, według których zbudowano otaczającą ich rzeczywistość – zwykle jednak dzieje się to kosztem ich godności. Odarcie z podmiotowości i indywidualizmu szczególnie mocno podkreślają sceny, w których ludzie stoją w tłumnych szeregach, idą w pochodzie lub tańczą w swoich pijackich korowodach. Béla Tarr znany jest z tego, że w swoich filmach indywidualizuje tłum – w powolnych travellingach rejestrowana jest każda pojedyncza twarz, której widz może się dokładnie przyjrzeć, co tym bardziej podkreśla dziwny i mroczny charakter tej narzuconej, masowej wspólnoty. Jest to szczególnie zauważalne, gdy postaci tańczą – nawet jeśli robią to w parach, nigdy się na siebie nie patrzą. Zwykle spoglądają martwym wzrokiem przed siebie lub odwracają głowę w inną stronę. Wyglądają jak manekiny, które nieznanemu demiurgowi zmusił tajemniczym zaklęciem do tańca.

Najbardziej sugestywny portret tożsamości zdominowanej przez porządek totalitarnej dystopii odnajdziemy w *Szatańskim tangu* – opowieści o mieszkańcach małej, upadłej wioski, którzy prowadzą monotonną, pogrążoną w posępnym marazmie egzystencję. Wegetują w nędzy i zapijają smutki w miejscowej karczmie, stanowiącej swoisty *axis mundi* Tarrowkiej rzeczywistości. Pewnego dnia jeden z bohaterów słyszy dochodzący z sąsiedniej wioski dźwięk dzwonów kościelnych o nieznanym pochodzeniu (wieża miejscowego kościoła pozbawiona jest dzwonnicy, a najbliższy kościół z dzwonami znajduje się zbyt daleko, by móc je usłyszeć). W tym samym czasie do wioski dociera wiadomość o przyśściu Jeremiasa, który od wielu lat był nieobecny. Mieszkańcy z rosnącą nadzieją oczekują spotkania z nim – mają bowiem przeczucie, że jego powrót może coś w ich życiu zmienić. Bohaterowie *Szatańskiego tanga*, podobnie jak protagoniści *Potępienia*, stale się okłamują, zdradzają i wzajemnie na siebie donoszą. Pozostają wobec siebie podejrzliwi, wiedzą bowiem, że zaufanie towarzyszewi zza knajpianego stołu może przynieść tylko zgubę. Okazuje się jednak, że nawet w ich przypadku – pomimo poczucia zniewolenia – akt wiary jest czasem możliwy, nadal czekają bowiem na jakąkolwiek zmianę, która odwróciłaby działanie złego zaklęcia, więżącego ich w tym ponurym świecie. Sygnałem takiej zmiany wydaje się powrót Jeremiasa i Petryny – ich nagłe nadejście prawie wszyscy traktują jak zapowiedź zbawienia. Z jednej strony, Jeremias jest postrzegany jako wielki bohater, który z różnych tajemniczych powodów musiał kiedyś opuścić wioskę. Można go więc uznać za byłego dysydenta, który kiedyś walczył z systemem, a teraz stanowi

symbol wiary w nadejście nowego (demokratycznego?) porządku. Z drugiej strony, mężczyzna przemawia jak typowy dla każdego systemu totalitarnego demagog, jego opowieści o rychłym nadejściu nowego, wspaniałego świata przypominają komunistyczną nowomowę, uzupełnioną o podstawowe dla każdego mówcy zwroty do obywateli (na przykład wezwania do pomocy w budowaniu nowego porządku). Bez względu na to, czy przyjmiemy, że jest to portret społeczeństwa w czasie Jesieni Ludów czy też wizja systemu, który wciąż żyje i ma się dobrze, obraz tej społecznej ufności ujawnia tęsknotę bohaterów za czymkolwiek, co mogłoby ich świat zmienić. Wiara w nadejście przemiany zwiastowanej przez Jeremiasza i Petrinę okazuje się jednak złudna. Mężczyźni nie są bohaterami i nie przynoszą wiosce zbawienia. Z racji swojej niechlubnej przeszłości (raczej nie dysydenckiej, lecz po prostu przestępczej), sami współpracują teraz z komunistyczną władzą. Chwilę po tym, jak znaleźli się w wiosce, odwiedzają miejscowy komisariat i podpisują lojalną, zobowiązując się, że będą czujnymi obserwatorami miejscowej społeczności. Głoszą utopijną wizję przemiany, aby wykorzystać mieszkańców. Później, gdy zdobędą ich pieniądze, odejdą ze znikającej w deszczu wioski, która dalej będzie się zmagać ze swoją samotnością.

Wieczny powrót melancholii

Twórca *Ogniska zapalnego* przywołuje w swoich obrazach czas żałoby i utraty, czas funkcjonujący gdzieś na peryferiach czasu historycznego. Również w tym sensie, jego kino zawiera istotny element doświadczenia środkowoeuropejskiego, czyli nostalgii za historią rozumianą jako tęsknota za realnym uczestnictwem w procesach historycznych i możliwością tworzenia historii. Jak pisze czeski historyk sztuki Jozef Kroutvor, przez długi czas istotne wydarzenia dziejowe rozgrywały się tylko na Zachodzie, podczas gdy na Wschodzie narody nie miały na to żadnego wpływu. W Europie Środkowej „powszedni żywot [został] wyrzucony poza nawias historii. [...] Drobiazgi z życia i epizody zastępują tu wielką historię”¹². Właśnie te drobne szczegóły i epizody stają się treścią obrazów Tarrá, które można nazwać nostalgicznymi traktatami o poczuciu utraty historii. Jego kino portretuje część Europy, która straciła swoje indywidualne poczucie historyczności i nie mogąc decydować o swych losach, została wyrzucona poza główny bieg dziejów. Opowieścią o takim poczuciu utraty jest *Szatańskie tango*. Nostalgiczny stosunek do utraczonej historii sprawia, że bohaterowie tego filmu są w stanie ślepo uwierzyć w utopię, która unieszczęśliwia ich jeszcze bardziej. W tym kontekście warto wspomnieć tezę Wolfa Lepeniesa, podkreślającego związek między tymi dwoma projektami: utopia ma podobnie niestałe i niepewne fundamenty, jak projekt melancholii; teoretycznie ma ona stanowić optymistyczną wersję świata odrzucającego melancholię, ale w istocie staje się jej ponownym, niezamierzonym powtórzeniem¹³. Ową tezę potwierdza także historia przedstawiona w *Harmoniach Werckmeistera*. Akcja tego filmu, tak jak w przypadku *Potępienia*, rozgrywa się w małym, bliżej nieokreślonym, robotniczym miasteczku. Pewnego dnia przybywa do niego cyrk z tajemniczą postacią Księcia, którego nikt z mieszkańców nie widział. Największą sensacją jest przywieziony przez cyrkowców równie tajemniczy eksponat – największy na świecie sztuczny wieloryb. Przyjezdny cyrk początkowo fascynuje miejscowych, rodzi w nich tęsknotę za czymś nowym i nieznanym. Wkrótce jednak fascynacja zamienia się w niepokój, który prowadzi do lęku i paranoi. Miasteczko pogrąża się w coraz większym chaosie, ludzie wychodzą na ulice i rozpętują rewolucję, która zdaje się nie mieć żadnej racjonalnej przyczyny i celu. Bohaterowie *Harmonii Werckmeistera*, tak jak bohaterowie *Szatańskiego tanga*, oczekiwali przyjscia zbawiciela – i podobnie jak tam, zbawiciel okazał się oszustem (długo wyczekiwany występ Księcia został odwo-

łany). Dziwaczne, wypchane zwierzę i postać Księcia generują powszechne tęsknoty, nadzieje i frustracje, stanowiąc zarazem metaforę historii, za którą tęsknią mieszkańcy – status tego utraconego obiektu jest jednak nieznany i niepewny. Owa niespełniona tęsknota za nieokreślonym obiektem wydaje się wpisana w sytuację Środkowej Europy, która pozostaje nieufna wobec historii. Bo ona, „wcielenie rozumu, który nas sędzi i o nas rozstrzyga, jest historią zwycięzców. A narody środkowoeuropejskie zwycięzcami zdecydowanie nie są. Istnieją w obrębie historii europejskiej, ale nie są jej siłą napędową – pozostają tylko areną wydarzeń”¹⁴. Mechanizmy sprawcze historii pozostają niedostępne, pisana piórem zwycięzców pozostaje ona zatem czymś groźnym i nieznanym. Jest postrzegana przez mieszkańców jako coś obcego, dziwnego, niepojętego. Podobnie jak fantomiczne postaci Księcia i wypchanego wieloryba może więc fascynować, ale też budzi irracjonalny lęk. Pragnienie realnego doświadczenia historii zamienia się w żądzę rozpętania rewolucji, która z kolei prowadzi do dyktatury. Ona okazuje się jedyną możliwą zasadą porządkującą świat, pograżający się w coraz większym chaosie. *Harmonie Werckmeistera* można uznać za filmową medytację nad problemem demagogii i psychicznej manipulacji¹⁵, nie jest to jednak medytacja, która mogłaby przynieść ukojenie. Przeciwnie, uświadamia widzowi obecność instynktów, o których istnieniu wolałby na co dzień nie pamiętać. Szczególne wrażenie



Potępienie (1987)

pozostawia scena kulminacji przemocy, przedstawiająca powolny, milczący marsz zrewoltowanych nędzarzy jedną z głównych ulic miasteczka. Zdesperowany i wyzwolony z wszelkich hamulców tłum zostaje ogarnięty niszczycielską pasją, a ofiarą zamieszek stają się między innymi pensjonariusze pobliskiego szpitala psychiatrycznego. Tego nagłego wybuchu przemocy nie wytrzymała krucha psychika Janosa Valushki, jednego z nielicznych pozytywnych bohaterów zamieszkujących ponury świat węgierskiego artysty. Jest on idealistą, który ponosi druzgocącą klęskę: w finałowych scenach znajduje się w szpitalu psychiatrycznym, w stanie głębokiej katatonii. Dalsze funkcjonowanie w tym ponurym i skazanym na samozagładę świecie jest dla niego niemożliwe.

Dystopijna rzeczywistość filmów Tarra składa się z rozmaitych sygnałów monotonii i niemożności wyjścia poza zapętłony porządek zdarzeń. Cykliczny, ahistoreczny czas jego utworów można porównać do Nietzscheańskiego wiecznego powrotu, z tą jednak różnicą, że koncepcja niemieckiego filozofa stanowiła negację metafizycznej celowości i zakładała konieczność afirmacji życia w jego cyklicznym, powtarzalnym porządku. W tym ujęciu wiara w nadejście zmiany stanowiła jedną z najgorszych słabości, którą należy przezwyciężyć. W kinie węgierskiego autora porządek rozwoju rzeczywistości nie pozostawia bohaterom szansy na afirmację, a akceptacja tego uwięzienia w wiecznie powracającej terażniejszości nie jest w stanie sprawić, że staną się silniejsi. Wręcz przeciwnie – stają się jeszcze bardziej bierni i zrezygnowani. Złowrogi ciężar czasu i cykliczność pozornego rozwoju znieruchomiałego świata są – podobnie jak w przypadku doświad-

czenia melancholii – znakami „czasowości zdecentrowanej, która „nie płynie, nie rządzi nią wektor przed/po, nie kieruje się od przeszłości do jakiegoś celu. Masywna chwila, ociążała, bez wątpienia traumatyczna [...], zatyka horyzont czasowości depresyjnej, albo raczej odbiera jej całość horyzontu, całą perspektywę”¹⁶. Zasada cykliczności organizującej świat najpełniej ujawnia się w *Szatańskim tangu*. Samą już strukturę dzieła można uznać za symetryczną – utwór składa się z dwunastu powtarzalnych, odpowiadających sobie części. W pierwszych pięciu fabuła się rozwija, zaś szósta, stanowiąca swoisty punkt zwrotny, jest rodzajem przejścia do sześciu ostatnich rozdziałów, gdzie następuje regres, stopniowy powrót do punktu wyjścia całej historii. W filmie jest wiele pojedynczych ujęć, sekwencji i całych scen, które się powtarzają lub są niemal identyczne. Podobna, choć nie tak dominująca dla całej struktury seryjność, ujawnia się także w *Potępieniu* i *Harmoniach Werckmeistera*. Tymi powtarzalnymi elementami świata przedstawionego są głównie określone motywy muzyczne, taniec bohaterów, ich spacerzy i dialogi, obrazy pewnych charakterystycznych obiektów oraz nieustannie padający deszcz. Powtarzalne motywy i sekwencje sugerują swoistą rytualizację przedstawionej rzeczywistości, jednak owe rytuały nie stanowią znaków przejścia i nie zwiastują nadchodzącej przemiany. Nieprzewycięzalna cykliczność nie odsyła nas do rzeczywistości mitu i epifanii. Mamy tu do czynienia z rytuałami, które utraciły funkcję przywołującą sacrum, odradzający się cykl wegetacyjny nie oznacza więc odnowy, lecz przyjmuje kształt błędnego koła. Węgierski reżyser dokonuje odwrócenia Eliadowskiej koncepcji czasu świętego, który „występuje pod paradoksalnym aspektem czasu okrężnego, odwracalnego i dającego się odzyskiwać jako rodzaj wiecznej mitycznej terażniejszości, w którą człowiek włącza się okresowo za pośrednictwem obrzędów”¹⁷. Cykliczność nie zyskuje głębi mitologicznego czy religijnego paradygmatu – w tym świecie nie ma bowiem miejsca na sacrum, które mogłoby uświęcić ludzkie trwanie. Powtarzalne rytuały banalnej codzienności sygnalizują tyranię zmechanizowanego czasu, wydarzeń i losów, od których nie ma ucieczki. Jednym z najbardziej charakterystycznych znaków uwięzienia w powtarzalności jest u Tarra motyw tańca, przewijający się przez całą twórczość węgierskiego reżysera. Scena tańca stanowi centralną sekwencję *Outsidera* i *Szatańskiego tanga*, otwiera *Harmonie Werckmeistera* i zamyka *Jesienny almanach*. Również w *Potępieniu* taniec jest stale obecny. Jak wspomniałam wcześniej, tańczące postaci rzadko na siebie spoglądają, a ich pozorna bliskość jedynie wzmacnia poczucie wzajemnej obcości i obojętności. Ruchy bohaterów wydają się zautomatyzowane, wyglądają sztucznie i teatralnie. Bez względu na to, czy tańczą oni w parach, czy w większej grupie, najczęściej poruszają się po linii okręgu, co wzmacnia poczucie zapętlenia i uwięzienia. Obraz ich monotonnych, apatycznych ruchów przywodzi na myśl oczywiste skojarzenia z późnośredniowiecznymi i barokowymi obrazami *danse macabre*. Zapętleni w pijackim tańcu bohaterowie stają się uwpółcześnionym wcieleniem postaci znanych z płótna Hansa Holbeina, wyrażających rozczarowanie marnością świata i jednocześnie przypominając o tym, że wobec śmierci wszyscy jesteśmy równi.

Innego końca świata nie będzie

Filmy Béli Tarra opowiadają o świecie w stanie permanentnego rozkładu, rzeczywistości ruin, rozpadających się bloków i kamienic, stęchłej wilgoci, starych, zużytych przedmiotów. Węgierski reżyser-turpista portretuje utracone, opuszczone i zdradzone przez historię przestrzenie i poszukuje magii tam, gdzie wydaje się ona całkowicie niedostępna. Znamionymi sygnałami rozpadu rzeczywistości są w jego kinie potężne chmury wiszące na ciemnym, mrocznym niebie, przewrócone do góry nogami kosze na

śmieciami, odwrócone kufle na barze, dziury w ulicach, wiatr, chłód i nieustannie padający deszcz, błoto na drodze, czy wreszcie – zdewastowany przez robotników rynek miasteczka. Rozkład dotyczy także samych bohaterów, którzy stale marzą i mówią o rzeczach wielkich i szlachetnych, ale tak naprawdę wciąż nawzajem się oszukują i wykorzystują. Autor *Potępienia* portretuje rozpad relacji międzyludzkich i degradację moralną postaci, które pogrążają się w coraz większej beznadziei – ruch bez końca i początku oznacza dla nich upadek z góry do dołu. Podobnie jak cykliczność czasu nie odzwierciedla tu odnowy sacrum, tak też powtarzalny rozkład nie obrazuje mitu kosmogonicznego, o jakim pisał Mircea Eliade. W świecie Tarra główną opozycją organizującą świat przedstawiony jest konfrontacja porządku z chaosem i kreacji z destrukcją. Opowieść nie rozpoczyna się tu przywołaniem chaosu i nie kończy stworzeniem kosmosu, który oznaczałby ład. Nie jest to bowiem świat „w którego łonie nastąpiło już objawienie się sacrum, a więc świat, w którym przeskok od jednego poziomu do drugiego okazał się możliwy i może być powtórzony”¹⁸.

Na początku filmów Tarra pojawia się zwykle symboliczne przedstawienie momentu stworzenia świata, a na końcu sygnalizowane jest nadejście jego ostatecznego rozkładu. Znamionym tego przykładem jest swoisty charakter rozwoju akcji *Szatańskiego tanga*, które zaczyna się od scen zwiastowania nadchodzącej przemiany i odrodzenia. Symbolem owej przemiany jest odgłos dzwonów kościelnych, które według chrześcijańskiego porządku kulturowego służą przede wszystkim wyznaczaniu rytmu ludzkiego życia i odmierzaniu czasu określonych obrzędów. Dzięki rytuałowi poświęcenia dzwonów i nadania im imion zostają one włączone w porządek święty. W ostatnich scenach okazuje się jednak, że dzwony były poruszane przez wiejskiego szaleńca, a ich dźwięk nie zapowiadał żadnej prawdziwej zmiany. Upadek wiary w nadejście możliwego zbawienia przynosi chaos. Motyw odwrócenia procesu stworzenia świata w podobnie wymownej formie ujawnia się w filmie *Harmonie Werckmeistersa*, gdzie akcję rozpoczyna scena swobodnego odwzorowania kosmogonii. Valushka wystawia w karczmie osobliwy spektakl – doznaje iluminacji i tańczy w okręgu, naśladując ruch planet i objawiając współtowarzyszom wizję harmonii panującej w kosmosie. Towarzysze dołączają do jego tańca i wspólnie z nim zaczynają poruszać się w rytmie wyobrażonych ciał niebieskich. Finałne sceny, wypełnione powolnymi ujęciami rejestrującymi ponury „krajobraz po bitwie”, odpowiadają sugestywnemu wyobrażeniu kosmicznego chaosu, przed którym bohaterowie nie mogą się uchronić.

Węgierskiego reżysera można uznać za jednego z twórców kontynuujących nurt myśli katastroficznej, proponowanej przez Thomasa Stearnsa Eliota, dla którego refleksja nad cyklicznością czasu i erozją świata stanowiła jeden z przewodnich motywów poezji. Eliotowska cykliczność „nie ma waloru powracającego święta [...], przypomina raczej męczące, naznaczone smutkiem dandysa *ennui*, jest neurotycznym kręceniem się po kole, banałem zrutyinizowanych codziennych rytuałów”¹⁹. Efekt uwięzienia w apatycznej, pasywnej beznadziei podkreślany jest przez charakterystyczny dla jego wierszy rytm usypiających powtórzeń, anafory i paralelizmu. Obraz apokalipsy u autora *Ziemi jałowej* daleki jest od katastroficznych wizji zagłady, do których przyzwyczała nas judeochrześcijańska eschatologia, zakładająca linearny rozwój i upadek świata. Thomas Stearns Eliot „nie opowiada żadnej konkretnej wersji [...] mitu, ale jak w przypadku opowieści o zagładzie miasta [fragmentu *Ziemi jałowej*, przyp. M.B.], buduje z realistycznych i symbolicznych elementów sieć odniesień i powiązań na tyle wyraźną, że włącza powinowactwo do podstawowego paradygmatu: współczesna cywilizacja jest ziemią jałową, ziemią spustoszoną czekającą na zbawczy deszcz, na powrót płodności i na duchowe

zmartwychwstanie”²⁰. Podobne obrazy można odnaleźć u Tarra. Apokalipsa według tego twórcy nigdy jest frenetyczna i spektakularna – w jego umierającym świecie odbywa się ona nieustannie, stając się zjawiskiem całkowicie typowym i naturalnym. Podobnie jak cykliczność czasu, zostaje odarta ze swojego sakralnego znaczenia: nie oznacza Sądu Ostatecznego, nie jest zwiastunem Paruzji i nie oznacza przemiany. Erozę rzeczywistości w dziełach Eliota i Tarra podkreśla nie tylko określona forma przedstawienia przestrzeni, czasu i bohaterów, lecz także sposób prowadzenia narracji. Poematy amerykańskiego autora, podobnie jak filmy węgierskiego reżysera, są budowane według dwóch przeciwstawnych i wzajemnie się modulujących zasad: zasady rozproszenia oraz zasady łączenia i asocjacji. Luźna konstrukcja nie sugeruje bezpośrednich zależności między częściami, zaś następujące kolejno po sobie głosy i obrazy również nie pozostają w oczywistych związkach. Rozproszona polifoniczność narracji, której towarzyszy (charakterystyczna również dla utworów Eliota) wielość rejestrów językowych, przełamująca zasadę decorum (przykład języka biblijnego, towarzyszącego wulgarniej rozmowie w knajpie) obecna jest głównie w *Szatańskim tangu*. Nadrzędna rola demiurga zostaje w tym filmie ograniczona do obecności narratora, który wprowadza nas do każdej z trzynastu części, ale szybko oddaje głos poszczególnym bohaterom. Sygnałem pokawałkowania i rozpadu rzeczywistości przedstawionej staje się więc także dekonstrukcja narracji, brak jednego i w pełni deklaratywnego głosu, któremu widz mógłby uwierzyć.

Warto podkreślić, że moment zagłady traci swoją moc i finalność nie tylko z powodu cyklicznej natury czasu, ale też dlatego, że rozgrywa się ona w rzeczywistości całkowicie oderwanej od sfery sacrum. W tych apokaliptycznych wizjach zanegowany jest porządek metafizyczny i zniesiona zostaje antynomia pomiędzy dobrem i złem. Jak wskazywał Rafał Syska, zło w świecie Tarra „pozostaje przyziemne, ludzkie, pozbawione duchowego pierwiastka czy fantastycznego pochodzenia. Karmi się biedą i poczuciem klęski, wypływa z ambicji pchającej do obłudy i podłości, ujawnia się poprzez brzydotę ciał i twarzy, ciężkie chmury wiszące nad zabloconymi drogami, szarość rozpadających się budowli, przenikliwy chłód i barwę późnej jesieni. [...] Pojawienie się Szatana byłoby znakiem istnienia Boga – tutaj wręcz namacalnie i cieleśnie nieobecnego, pozostawiającego człowieka samemu sobie, z egzystencjalistycznymi potrzebami, w infinitystycznym lęku przed własną nicością. Świadkiem jego samotności i klęski jest – jak w filmach Miklósa Jancsó – tylko i wyłącznie przyroda, milcząca, obojętna, może nawet wroga”²¹. Jest to zarazem świat, który wydaje się stale tęsknić za utraconym porządkiem, za koniecznością istnienia dualizmów sankcjonowanych przez system religijny. Nieobecność sacrum rodzi metafizyczną tęsknotę, zaś czas bohaterów staje się czasem oczekiwania, iluzji i nadziei, które zasłaniają pustkę, tłumiąc doświadczenie egzystencjalnej samotności. Niczym postaci z dramatu Becketta, czekają na nadejście Godota, który codziennie przekłada swe przybycie na dzień następny. Podkreślanie tęsknoty za wyższym porządkiem jest związane z wyłaniającą się z tej twórczości diagnozą człowieczeństwa. Istotą człowieka jest tu przede wszystkim nieprzewidywalne poczucie samotności, skądkolwiek się ono bierze i cokolwiek się za nim kryje. Poczucie alienacji jest nieznośne i domaga się uśmierzenia. Tymczasowym lekiem na melancholię wydaje się znów utopia – tym razem nie historyczna, lecz metafizyczna. Bóg jednak nigdy nie przybywa, a wizja odzyskania kontaktu ze sferą sacrum okazuje się tylko ułudą. Kino Béli Tarra można tym samym określić jako subwersywne wobec tradycji kina religijnego (czego przykładem są wspomniane nawiązania do stylu Andrieja Tarkowskiego), przy czym odwrócenie symboliki służy właśnie przedstawieniu tęsknoty za nieobecnym Bogiem. W tym sensie, jego wizja dystopii odpowiada też koncepcji „nowej retoryki apokalipsy”, o której pisała Kristeva. Ta filmowa rzeczywistość, składająca się z zapomnianych miejsc

i bezużytecznych przedmiotów, zamienia się w mroczną otchłań grzechu i potępienia, rozpadająca się w milczącej katastrofie. Wydaje się, że „jeszcze nigdy katastrofa nie była bardziej apokaliptyczna, nigdy jej przedstawienie nie było brane pod uwagę przez tak niewiele środków symbolicznych”²². Dystopijna wizja świata wylaniająca się z twórczości węgierskiego reżysera służy więc przede wszystkim wyrażeniu współczesnego kryzysu myśli, mowy i wyobrażenia, rzeczywistości, w której nasze sposoby postrzegania i opisywania świata stają się puste i unicestwione. Oszczędny język filmowy Tarra, stojący w jednoznacznej opozycji wobec poetyki nadmiaru i eksplozji obrazów, stanowi znak zaniechania mowy i powściągnięcia słów. Odpowiedzią na ogrom pustki, ciszy i ludzkiej samotności jest w jego kinie zawsze milczenie.

Przypisy

- ¹ R. Syska, *Wielki akt kreacji*, wywiad z Bélą Tarrem, „Kino” 2004, nr 9, s. 28.
- ² Zob. *Béla Tarr interviewed by Jonathan Romney*, National Film Theatre, London 15.03.2001., [w:] R. Crittenden, W. Murch, *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, London 2006, s. 229.
- ³ Debiutanckim filmem Tarra był zresztą właśnie dokument, *Hotel Magnezit* (1978).
- ⁴ R. Syska, *Wielki akt kreacji...*, op. cit., s. 29.
- ⁵ Cyt. za: D. Kiś, *Wariacje na tematy środkowoeuropejskie*, „Res Publica Nowa” 1989, nr 1, s. 45.
- ⁶ Zob. F. Memches, *Dziś łączy nas trauma komunizmu, a nie dziedzictwo Habsburgów*, rozmowa z Jurijem Andruchowyczem, „Dziennik. Europa Świat” 2006, nr 128.
- ⁷ *Potępienie* powstało w 1989 roku, *Szatańskie tango* stanowi adaptację powieści pochodzącej z roku 1987, zaś *Harmonie Werckmeistersa* są ekranizacją *Melancholii sprzeciwu* – utworu napisanego przez Krasznahorkaia jeszcze w roku 1989.
- ⁸ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. M.L., „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 20.
- ⁹ J. Romney, *Béla Tarr*, [w:] M. Atkinson, *Exile Cinema: Filmmakers at Work Beyond Hollywood*, New York 2008, s. 75.
- ¹⁰ A.B. Kovács, *Świat według Tarra*, Katalog festiwalowy: 4. Festiwal Filmowy „Era Nowe Horyzonty”, przeł. A. Murawska, red. Sz. Holcman, Warszawa 2004, s. 237.
- ¹¹ Ibidem, s. 237.
- ¹² J. Kroutvor, cyt. za: M. Waligórski, *Środkowoeuropejska refleksja historiozoficzna wobec postmodernizmu*, „Tekstualia” 2008, nr 1 (12), s. 59.
- ¹³ W. Lepenies, *La fin de l’utopie et le retour de la mélancolie. Regards sur les intellectuels d’un vieux continent*, Paris 1972, s. 18.
- ¹⁴ M. Waligórski, *Środkowoeuropejska refleksja historiozoficzna...*, op. cit., s. 59.
- ¹⁵ Zob. R. Syska, *Béla Tarr. Kolo się zamyka*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, t. 3, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007, s. 370.
- ¹⁶ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 65.
- ¹⁷ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 90.
- ¹⁸ Ibidem, s. 60.
- ¹⁹ A. Budziak, *Czas i historia w poezji T.S. Eliota*, Wrocław 2002, s. 31.
- ²⁰ *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, red. A. Salska, Kraków 2003, s. 256.
- ²¹ R. Syska, *Béla Tarr...*, op. cit., s. 367.
- ²² J. Kristeva, *Czarne słońce...*, op. cit., s. 223.

Summary

The article explores the theme of dystopia in the cinema of Béla Tarr. The interpretations offered here focus on his three works: *Damnation* (1989), *Sátántangó* (1994) and *Werckmeister Harmonies* (2000). The Hungarian director is a neomodernist, who refers to the style of Andriej Tarkowski, but makes cinema subversive towards tradition of transcendental style. Tarr degrades religious symbols to the rank of elements of the ordinary, material reality, which is slowly falling apart. Dystopian character of his movies is strongly connected with the style of this cinema, which is based on minimalism, slowness and contemplation. Dystopian vision of the world in Tarr's cinema has three fundamental dimensions and the following parts of this essay consists on these three principal contexts in which the topic of dystopia can be analyzed. All of them rely on the concept of dystopia connected with the melancholy defined as a lack and experience of longing for something or someone that has been lost. The first context of dystopian motif relates to the question of Central-European space, which is marked by historical trauma of communism and suspended between the Eastern and the Western Europe. The second important context is the question of unique construction of the cinematic time, which is cyclical and which captures heroes in the impassable present. The third dimension of dystopia is connected with apocalypse, which is not spectacular or sudden. Just the opposite – it is deprived of any metaphysical meaning and it doesn't have any final or straight point. It brings just a slow and silent disintegration of reality and a gradual moral decline of the main characters.

Bartosz Zając

Wszystko pod kontrolą? (Post)panoptyczne dystopie Haruna Farockiego

Jeśli mielibyśmy wskazać najbardziej reprezentatywne dystopie, jakie powstały na gruncie filmu, byłyby to zapewne utwory fikcjonalne, których akcja rozgrywa się w przyszłości (względnie w zamierzchłej przeszłości), lub też na odległych lądach; futurystyczna wizja Fritza Langa w filmie *Metropolis* (1927), amalgamat nazistowskiej przeszłości i niedalekiej przyszłości w *Fahrenheit 451* (1966) Francis Truffaut'a, *Mechaniczna pomarańcza* (1971) Stanleya Kubricka czy wreszcie *Łowca androidów* (1982) Ridleya Scotta. Wszystkie te filmy, nie rezygnując z odniesienia do terażniejszości, akcentowały czasowy dystans, wydawałoby się niezbędny, by dystopia mogła zachować swój dydaktyczny charakter, by mogła pozostać przestrożą. Z drugiej strony, zwróćmy uwagę na dzieła takie jak *Inwazja porywaczy ciał* (1956) Dona Siegela czy *Alphaville* (1965) Jean-Luca Godarda. W obu przypadkach dystans czasowy i związane z nim oddalenie zagrożenia ulegają redukcji. Autorzy zrezygnowali też z kostiumu science fiction, realizując swoje obrazy w realistycznej scenerii: amerykańskiej prowincji w filmie Siegela czy Paryża nocą u Godarda; była to więc wizja rzeczywistości do złudzenia przypominająca tę, którą widzowie znali z codziennego doświadczenia. Jednocześnie wskazywała ona, że punktem odniesienia nie jest jakaś mająca na horyzoncie przyszłość, ale poddana hiperbolizacji terażniejszość.

Dystans czasowy i geograficzny, mające określać utwory zaliczane do gatunku dystopii, nie są jednak inwariantem, co pokazuje przykład wspomnianych wyżej filmów. Pozostaje jeszcze kwestia fikcjonalności. Czy można wskazać utwory rezygnujące z fikcji, które nadal można by określić dystopią? Wydaje się, że tak, a potwierdza to twórczość niemieckiego reżysera Haruna Farockiego. Zanim jednak przyjrzymy się bliżej konkretnym realizacjom filmowym tego artysty, spróbujmy sprecyzować, czym jest dystopia i co odróżnia ją od utopii.

W *Słowniku terminów literackich* jako najważniejsze źródło utopii, gatunku literackiego ukształtowanego w dobie renesansu, wskazane są „traktaty filozoficzno-polityczne autorów starożytnych, m.in. Platona, Arystotelesa, Ksenofonta, projektujące idealne organizmy społeczne”¹. Tymczasem Tomasz A. Winiarczyk, w tekście poświęconym utopii, zwraca uwagę, że z perspektywy doktryn polityczno-prawnych termin utopia definiuje się jako „sposób uprawiania myśli społeczno-politycznej, w którym myśliciel

stawia sobie za cel krytykę systemu społeczno-politycznego istniejącego w otaczającej go rzeczywistości, wykorzystując jedno z dwu możliwych przedstawień: 1) pozytywny obraz idealnego (a przynajmniej w miarę idealnego) systemu, jaki miałby według tegoż myśliciela zastąpić stary, choć w danym momencie urzeczywistnienie takiego nowego systemu wydaje się obiektywnie nierealne (wówczas nazywamy to eutopia); 2) negatywny obraz zastanego systemu ukazany w sposób mniej lub bardziej pośredni, z reguły przy użyciu hiperboli, stający się często symbolem lub alegorią takowego i ukazujący przy tym bezsens jakiegokolwiek jego reformy (dystopia albo kakotopia)².

Winiarczyk, co warto podkreślić, wskazuje, że niezależnie od tego, czy utopijna wizja posługuje się pierwszą, czy drugą strategią, „postawa utopisty to zawsze postawa krytyczna, nigdy aprobatywna”³. Z drugiej strony, funkcjonujące w literaturoznawstwie określenia „utopia ilustratywna” czy „utopia zachowawcza” akcentują rezygnację z krytycznego stanowiska autora na rzecz gloryfikacji współczesnej sytuacji polityczno-społecznej⁴.

Twórczość Haruna Farockiego już na pierwszy rzut oka wpisuje się w tradycję sztuki krytycznej. Związany w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ze środowiskiem sytuacionistów, swój styl ukształtował częściowo właśnie pod wpływem myśli Guya Deborda. Francuski teoretyk twierdził, że w obliczu spektaklu dominującego w społeczeństwie późnego kapitalizmu władza posługuje się już nie przemocą fizyczną – którą można łatwo wskazać (dokonując rozróżnienia: my/oni), i której łatwo można się przeciwstawić – ale „obrazami”, stanowiącymi nową „przestrzeń” komunikacji społecznej, zapośredniczającą to, co w ramach dystopijnej perspektywy Deborda było niegdyś przeżywane bezpośrednio⁵.

Jako narzędzie subwersji Debord zaproponował technikę *détournement*⁶ (przechwytywania), polegającą na wykorzystywaniu elementów kontestowanego spektaklu – najczęściej chodziło tu o artefakty kultury popularnej: komiksy, reklamy, grafiki, kino amerykańskie (czy szerzej, kino w ogóle), przekazy telewizyjne, kroniki – i osadzanie ich w nowym kontekście, zwykle na przekór intencjom twórców, których sytuacioniści przewrotnie „cytowali”. Najlepsze przykłady wykorzystania tych technik znajdziemy w autorskich – choć to określenie budziło u Deborda szczególną niechęć⁷ – filmach Francuza, zwłaszcza w jego adaptacji *Społeczeństwa spektaklu*.

Podobnie jak twórcy utożsamiani z „nowym kinem niemieckim”, Wim Wenders, Werner Herzog, Alexander Kluge, Farocki poddawał krytyce współczesną kulturę zachłystniętą obrazami, produkowanymi w nadmiarze, które obejmowały niejako sukcesję po władzy „spektakularnej”, właściwej ustrojom totalitarnym. Jako teoretyk mediów, nie tylko filmowiec, starał się w uprawianym przez siebie kinie problematyzować warunki produkcji współczesnej ikonosfery, a także logikę współczesnych „maszyn widzenia”. To, co interesuje autora *Wideogramów rewolucji* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), niewiele ma jednak wspólnego z melancholijnym oplakiwaniem rzeczywistości, prawdy obrazów skrytej pod stosem symulaków; to raczej praca krytyczna mająca na celu poznanie wroga. Dodajmy na koniec, że jest to krytyka opierająca się na odkrywanych stopniowo strategiach jego funkcjonowania, i przy użyciu tych samych narzędzi.

W niniejszym tekście chciałbym przyjrzeć się dwóm filmom niemieckiego reżysera, które stanowić mogą swoisty przypis do rozważań francuskich (post)strukturalistów, Gilles’a Deleuze’a i Michaela Foucaulta, poświęconych społeczeństwu kontroli. Postaram się też przedstawić, jak opisane przez nich relacje władzy dyscyplinarnej i kontroli realizują się zdaniem Farockiego w konkretnej rzeczywistości społecznej. Opisywane

w niniejszym tekście filmy stanowią też ilustrację najważniejszych wątków powracających w twórczości Farockiego, takich jak symulacja, kontrola, technologie widzenia, będących punktem wyjścia dla jego krytyki kultury, ale także prób jej rewitalizacji.

Doskonałym punktem wyjścia do analizy dystopii w filmach Farockiego jest zrealizowany w przeddzień upadku muru berlińskiego dokument kompilacyjny *Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec* (Leben BRD, 1990)⁸. Listopadowe wydarzenia nie zdezaktualizowały wyłaniającej się z filmu refleksji. Przeciwnie, upadek granicy między komunistycznym Wschodem i kapitalistycznym Zachodem możemy postrzegać jako swoiste *postscriptum* do zawartych tu obserwacji.

Z uwagi na brak komentarza i fragmentaryczną strukturę *Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec* przychodzi na myśl poetykę amerykańskiego kina bezpośredniego. Farocki rejestruje różne epizody z codziennego życia mieszkańców RFN, które dopiero z czasem ujawniają łączący je wspólny mianownik. To, co jeszcze przed chwilą byliśmy skłonni uznać za amorficzny obraz niemieckiej rzeczywistości roku 1989, okazuje się skrywać jeśli nie retoryczny wywód, to przynajmniej metaforę. Czar kina bezpośredniego jednak nie pryska. Pamiętajmy, że kino dokumentalne powstające w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie rezygnowało nigdy z autorskiej wypowiedzi. Choć poetyka postulowana przez twórców *direct cinema* w powszechnej świadomości zakładała brak jakichkolwiek struktur ujawniających dyskursywność⁹, były to filmy podejmujące głos w debacie społecznej.

Temat filmu Farockiego sygnalizuje już pierwsza scena, w której widzimy zbliżenie ekranu komputera osobistego. Szybko rozpoznajemy, że na monitorze widoczna jest gra pornograficzna, jedna z wielu robiących furorę zwłaszcza w początkowym okresie popularyzacji komputerów domowych. Po chwili w kadrze pojawia się dłoń anonimowej postaci zaciśnięta na dżojstiku. Szybkie poruszanie kontrolera podbija ilość punktów i zbliża gracza do finału, który oznacza tu zaspokojenie seksualne widocznej na ekranie wirtualnej kobiety. Rezygnację gracza z własnej fizycznej rozkoszy, przeniesionej w sferę symulowanych doznań, rekompensuje przyjemność czerpana z samej gry, *widoczna* pod postacią punktów i finałowego sukcesu, ale nie tylko. To także przyjemność kontrolowania, sprawowania władzy, której poczynania są natychmiast widoczne, które można poddać weryfikacji.

Choć pozornie może się to wydawać marginalne, Farocki filmuje jedynie obraz pojawiający się na monitorze i postać gracza, kadruje jednak w taki sposób, aby nie było widać jego twarzy, aby mężczyzna mógł pozostać anonimowy. Mamy prawo przypuszczać, że to wstyd decyduje o nieujawnianiu przez gracza tożsamości. Co jednak, jeśli to reżyser zdecydował o takim, a nie innym kadrze? Jak w porządku dyskursywnym moglibyśmy uzasadnić taką kompozycję kadru?

Farockiemu udaje się zarejestrować pewien nieznaczny gest, który pozwala nam odczytać w tej scenie metaforę współczesnego charakteru władzy. Po dotarciu do finału gracz zdejmuje dłoń z kontrolera i wykonuje nią ruch ewokujący jednocześnie profesjonalizm i nonszalancję, pewność płynącą ze świadomości opanowania narzędzia. Choć w realnej, prefilmowej rzeczywistości ów gracz miał swojego widza (Farockiego), co sytuowałoby ten nieznaczny ruch ręki jako coś w rodzaju ukłonu składanego przed publicznością po skończonym spektaklu, to już nam jawi się on w sposób odmienny. Jest to gest władzy, panowania. Gest, który domaga się zaznaczenia swojej obecności,

a jednocześnie, ku czemu kieruje naszą uwagę anonimowość mężczyzny, gest, który pragnie pozostać bezosobowy, niczym głos dobywający się zza kurtyny. To, co w tej scenie dostrzegamy, jest więc quasi-obecnością władzy – widzimy jej efekty na monitorze, widzimy *gest* zdradzający charakter tej władzy, lecz ona sama pozostaje niewidoczna.



Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec – gest władzy pozostający w ukryciu

wet nauka striptizu – wszystkie one zdają się opierać na podobnej strategii – treningu, który ma zmniejszyć ryzyko porażki w realnej sytuacji, zwiększając przewidywalność skutków i efektywność. Wydawać by się mogło, że jest to jak najbardziej uzasadnione, i przede wszystkim racjonalne podejście. Dlaczego zatem interpretacja rzeczywistości jako sfery zdominowanej przez symulację zasługuje na miano dystopii?

W scenie, w której obserwujemy kolejne etapy kursu dla przyszłych matek, wyraźna jest niezwykła wprost precyzja w odgrywaniu najdrobniejszych szczegółów imitujących realną sytuację. Trening zakłada, że doświadczenie właściwe nie będzie już tak traumatyczne, ponieważ kobiety będą posiadały rozległą wiedzę na temat przebiegu porodu, ewentualnych powikłań i tego, jak sobie z nimi radzić. *Wydarzenie* będzie więc jedynie *powtórzeniem* tego, co miało już miejsce. Jak jednak wpływa to na status wydarzenia jako czegoś z natury „traumatycznego”, czegoś, co wkraczając zaburza zastany porządek rzeczy – także wiedzy? Czy w kontekście porodu możemy nadal mówić o doświadczeniu granicznym, jeśli w pewnym sensie jego traumatyczny potencjał został już osłabiony przez próbę, symulację? Ten przykład może się wydawać zbyt prostym uproszczeniem, ponieważ z punktu widzenia rodzącej kobiety wszelkie przygotowania stanowią jedynie namiastkę wydarzenia właściwego. Niemniej mechanizmy symulacji nakierowane są nadal na neutralizację szoku, na upłynnienie granicy między tym, co stanowi „bagaż doświadczeń”, a tym, co dopiero ma się wydarzyć.

Gerard Richter, zwracając uwagę na traumatyczny charakter wydarzenia, porównuje je do wypadku i zadaje pytanie, czy można się do niego przygotować. Jeśli wydarzenie niesie ze sobą zmianę, zaburzenie, jeśli wkracza w porządek rzeczy na zasadzie dialektycznej antytezy, bez uprzedzenia, to czy w obliczu uprzedniej symulacji nadal możemy mówić o wydarzeniu, czy już tylko o zdarzeniu¹⁰?

Pamiętając o wadze pojęcia „doświadczenia” dla teorii krytycznej, na co wskazuje już Richter, powołując się w swoim tekście na koncepcję doświadczenia u Waltera Benjamina, przyjrzyjmy się etymologii tego słowa. W pracy Martina Jaya czytamy: „Wyraz angielski, jak się uznaje, pochodzi bezpośrednio od łacińskiego *experimentia*, oznaczającego «próbę, dowód, eksperyment». Francuskie *expérience* i włoskie *esperienza* oznaczać może także eksperyment naukowy (jeśli użyte zostaje w formie nieokreślonej). Ponieważ «próbować» (*expereri*) zawiera ten sam rdzeń co *periculum*, «niebezpieczeństwo», istnieje tym samym ukryty związek między doświadczeniem i zagrożeniem. Sugeruje on, że doświadczenie wynika z przetrwania pewnego ryzyka i czerpie z tej konfrontacji pewną naukę (*ex* oznacza wychodzenie z czegoś). Zapewne z tego powodu słowo to może także oznaczać światowe obycie, właściwe komuś, kto stan niewinności pozostawił za sobą, mierząc się z niebezpieczeństwami i wyzwaniem, jakie przyniosło mu życie”¹¹.

W filmie Farockiego ten potencjał niebezpieczeństwa związany z doświadczeniem zostaje zniesiony. Treningi, symulacje, testy mają za zadanie przygotować uczestników na przyjęcie innego, i czynią to w cieplarnianych warunkach. Nie konfrontujemy się już z wydarzeniem wyłaniającym się z bezforemnej rzeczywistości, ale z poddanym standaryzacji scenariuszem, który składa się na nową, skarlłowaciałą postać naszego *Bildung*. Sugeruje to już tytuł filmu¹², *Jak żyć...*; w wywiadzie z Randallem Halle Farocki zwraca uwagę, że jest to aluzja do języka instrukcji, „być może jedynej kapitalistycznej literatury kapitalizmu”¹³.

Reżyser dostrzega obecność scenariusza na różnych etapach i w odmiennych sferach życia, zarówno tych „społecznych”, jak i ściśle prywatnych. Za wytycznymi opracowanych instrukcji podążają pracownicy socjalni, żołnierze, młode matki, ale i dzieci, na których egzaminowaniu opiera się obszerna część filmu. Symptomatyczne są tu zwłaszcza dwie sceny. W pierwszej z nich widzimy dziewczynkę w gabinecie psychologa. Dziecko pod okiem specjalisty przy użyciu lalek ma przedstawić swój stosunek do otoczenia, wspomagając w ten sposób terapię. Niewinny charakter zabawy, której zasady nie są dziecku wyeksplikowane, ujawnia się za pomocą pytań kierowanych przez psychologa. Dziecko zachęcane jest subtelnie do narratywizacji. Jednocześnie pilotująca tę zabawę kobieta skrupulatnie notuje swoje obserwacje, zamieniając „wątki znalezione” w potoku mniej lub bardziej precyzyjnych wyznań dziewczynki w znane jej schematy, wzorce zachowań, archetypy, na podstawie których przedstawi później diagnozę matce dziecka. W drugiej scenie kilkuletni chłopiec poddawany jest testom w przychodni pedagogicznej. Kobieta nadzorująca przebieg testu podaje mu kolejne formy, do których chłopiec ma dopasować odpowiedni kształt klocków. W obu przypadkach zabawa (lalki, klocki) przyjmuje postać egzaminu. Każda czynność podlega tu weryfikacji, stając się częścią wiedzy na temat jednostki. Może zostać zapisana, porównana do obowiązującej normy, sklasyfikowana.

Foucault uznał egzamin za jedno z najważniejszych narzędzi społeczeństwa dyscyplinarnego. „Egzamin łączy w sobie techniki hierarchii, która nadzoruje, i sankcji, która normalizuje. Jest normatywnym spojrzeniem, nadzorem pozwalającym oceniać, klasyfikować i karać. Zapewnia jednostkom widzialność, dzięki której różnicuje się je i sankcjonuje. Dlatego też egzamin jest najbardziej zrytualizowanym spośród wszystkich dyscyplinarnych urządzeń. Ceremoniał władzy i forma doświadczenia, pokaz siły i ustalanie prawdy spotkały się w jego obrębie. W centralnym punkcie dyscyplinarnych procedur manifestuje *ujarzmienie* tych, których postrzega się jako obiekty, i obiektywizację tych, których się *ujarzmia*. Przy egzaminie nakładanie się stosunków władzy na relacje wiedzy staje w pełnym blasku”¹⁴.



Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec – weryfikacja umiejętności

ponowana jest tak, że mamy wrażenie klaustrofobicznego osaczenia dziecka przez rytm upływającego czasu i spojrzenie kamery. Zabawa bardzo szybko zaczyna przypominać pracę przy taśmie produkcyjnej. Chłopiec działa w sposób coraz bardziej automatyczny. Co ciekawe, pedagog nie zmusza go do takiego trybu, przeciwnie, sugeruje mu, by dawał sobie więcej czasu na podejmowanie decyzji. Wydaje się, że to *on sam* uwewnętrzniając mechanizm egzaminu, którego świadomość nie budzi tu żadnych wątpliwości, zwiększa tempo *pracy*. Chociaż kamera nie stanowi tu pozornie żadnego zagrożenia, to jednak „pod jej okiem” obserwujemy proces samoujarzmienia, „autotresury”. Trudno wyobrazić sobie lepszą wydajność. Wystarczy sama świadomość obecności kontroli, aby jej obiekt uwewnętrzniał prawo. Żadnej przemocy, minimalne koszty sprawowania nadzoru i przede wszystkim edukacja od podstaw; już nie władza działająca z zewnątrz, narzucana jednostce, ale jednostka jako nosiciel władzy, działającej permanentnie.

Te same mechanizmy uwewnętrznienia schematów egzaminacyjnych dostrzegamy w scenach, w których dorośli odgrywają role w ramach poszczególnych symulacji. Szkolenia położnych, przeprowadzane równie drobiazgowo jak kursy dla przyszłych matek, pokazują, że celem treningu nie jest już tylko nauka pewnych procedur, zachowań, ale także emocjonalna mimikra, która wykracza poza samą symulację. Drobne gesty, osobliwa gracja, jaką starają się nadać swoim ruchom kobiety podczas treningu, sposób artykulacji głosu w zwrocie do kobiet odgrywających rolę matek nie kończą się, gdy ustaje „gra”. Mimo zakończenia ćwiczeń kobiety pozostają w roli, utrzymują w mocy reguły symulacji, nadal obchodząc się ze swoistym namaszczeniem wobec fantomów-noroworodków. Pozwala to Farockiemu skonstruować metaforę społeczeństwa, w którym symulacja i egzamin obejmują swoim zasięgiem całe ciało społeczne¹⁵.

W książce *Nadzorować i karać* Foucault analizował mechanizmy władzy dyscyplinarnej realizujące się w takich instytucjach zamknięcia, jak rodzina, koszary czy szkoła (system edukacyjny), dla których modelem, nie tylko wizualnym, ale i teoretycznym, był panoptikon Jeremy'ego Benthama. Choć obserwacje zawarte w filmie Farockiego zdradzają wyraźne związki z Foucaultowskim wywodem i stawianymi tam diagnozami (kwestia ujarzmienia, rola egzaminu jako narzędzia kontroli, szczegółowo katalogowana

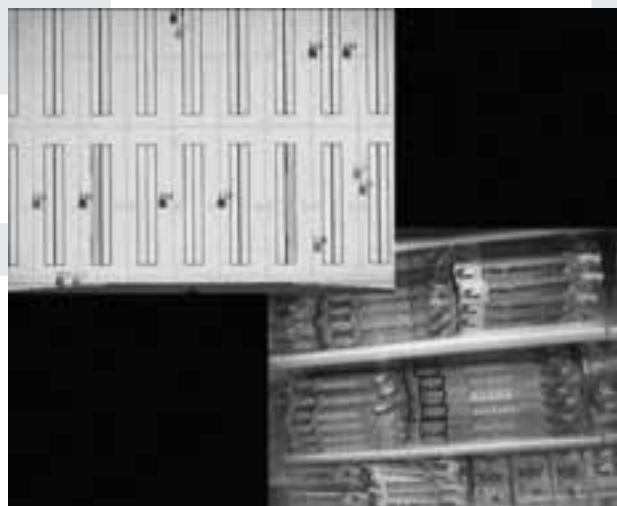
wiedza o jednostkach i jej związku z władzą), na horyzoncie dostrzegamy już symptomy zmian. Dotyczą one zwłaszcza nowej postaci władzy, która nie jest już scentralizowana, którą trudniej wskazać, i jeszcze trudniej się jej przeciwstawić. Tę nową postać władzy w jego kolejnych filmach wpierać będą też nowoczesne technologie oraz coraz bardziej zróżnicowane obszary wiedzy.

Obrazy więzień (*Gefängnisbilder*, 2000) i *Wydawato mi się, że widzę skazańców* (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*, 2000) to niemal ta sama praca, wykorzystująca jako materiał fragmenty filmów fabularnych, w których powraca motyw zakładów penitencjarnych, wideo-dokumentacje treningów personelu więziennego, nagrania z kamer monitorujących amerykańskie więzienia i komputerowe diagramy przetwarzające dane pozyskane z (pan)optycznego nadzoru. *Obrazy więzień* zostały jednak zrealizowane w formie klasycznego filmu, podczas gdy *Wydawato mi się, że widzę skazańców* to dwuekranowa instalacja wideo. W filmie Farocki wykorzystał znacznie więcej materiałów archiwalnych, między innymi dokumentalne zdjęcia z czasów Republiki Weimarskiej zarejestrowane w zakładach odosobnienia dla ludzi niepełnosprawnych. Tematem obu prac są jednak technologie inwigilacji, nowoczesne „maszyny widzenia”, które stopniowo przekraczają mury panoptikonu i to, co rozumieliśmy dotychczas pod pojęciem instytucji zamknięcia.

Farocki rozpoczyna *Obrazy więzień* w duchu Foucaultowskiego wywodu, który pamiętamy z *Nadzorować i karać*. W kolejnych scenach zestawione zostają różnego typu ośrodki odosobnienia, więzienie, a wreszcie fabryka, której przestrzeń i funkcje przenikają się z tymi, które odnajdziemy w zakładach karnych. W scenie z dokumentalnego filmu powstałego w nazistowskich Niemczech narrator mówi o korzyściach, jakie wynikają z utrzymywania skazańców. W więzieniu znajduje się zakład produkcji obuwia, w którym zatrudnieni są mężczyźni odsiadujący wyrok. Narrator podkreśla produktywność instytucji penitencjarnej, co stanowiło ważny element propagandy nazistowskiej w czasach III Rzeszy. W odpowiedzi na argument o pracy więźniów zwiększającej dochód państwa, Farocki ujawnia w komentarzu ponadkadrowym to, co jego zdaniem stanowiło podprogowy przekaz słów wypowiedzianych przez narratora archiwalnego dokumentu: ci ludzie nie powinni być zabijani ze względu na przydatność ich pracy. Znika etyka, pozostaje jedynie czysta ekonomia, bilans zysków i strat.

W innym fragmencie filmu reżyser zwraca uwagę na przestrzenne odosobnienie współczesnych więzień, które stopniowo przestają być wkomponowywane w tkankę miast. Z punktu widzenia peryferyjnego usytuowania zakładów penitencjarnych w ramach nowoczesnej ekonomii widzialności (władzy), biorąc też pod uwagę architekturę tych zakładów, reżyser porównuje je z elektrowniami, lotniskami i fabrykami, a wreszcie z centrami handlowymi.

Instalację *Wydawato mi się, że widzę skazańców* otwiera diagram będący komputerową reprezentacją klientów supermarketu. Rozbudowany system mo-



Obrazy więzień – diagram reprezentujący klientów marketu

onitoringu, który służył początkowo do przeciwdziałania kradzieżom, został z czasem zaadoptowany przez strategie marketingowe mające na celu maksymalizację sprzedaży poprzez badanie nawyków zakupowych. W oparciu o materiał zebrany z kamer zainstalowanych w sklepach specjaliści badają ruch konsumentów w przestrzeni komercyjnej, dzięki czemu mogą z większym prawdopodobieństwem kontrolować „spontaniczne zakupy”. Po chwili Farocki zestawia diagram reprezentujący konsumentów z kolejnym, tym razem przedstawiającym ruch skazańców na terenie więzienia. Mężczyźni noszą specjalne opaski, których sygnał pojawia się na monitorze, umożliwiając nie tylko lokalizację skazańców w przestrzeni, ale i szybkie ustalenie tożsamości konkretnego więźnia.



Obrazy więzień – komputerowa reprezentacja więźniów

Podobnie jest zresztą w prezentowanym w pierwszej scenie diagramie sklepowym. Kliknięcie operatora na wybrany punkt reprezentujący klienta poruszającego się na terenie marketu pozwala sprawdzić, co znajduje się w jego wózku. Diagram rejestruje i pozwala też analizować trajektorię jego ruchu w tej przestrzeni. Zarówno konsument, jak i więzień znajdują się pod szczegółową kontrolą; w konsekwencji wybory konsumenta wydają się równie wolne i spontaniczne, co trajektorie spaceru na więziennym deptaku. Stąd też tytuł instalacji, którą otwiera zestawienie montażowe obu diagramów – *Wydawało mi się, że widzę skazańców* – stanowi bezpośrednio wskazanie na istniejące między tymi obrazami paralele.

Farocki zaczerpnął tytuł swojej pracy z krótkiego tekstu Deleuze’a, zatytułowanego *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*. Wspominając tam wykorzystanie przez Foucaulta panoptycznego więzienia jako conceptualnego modelu do opisu społeczeństwa dyscyplinarnego, Deleuze przywołuje scenę z filmu Roberta Rosselliniego *Europa '51* (1952), w której Irene Girard (Ingrid Bergman), widząc ubogich robotników, wypowiada wspomnianą kwestię („Wydawało mi się, że widzę skazańców”). W filmie Rosselliniego mamy zresztą idealny obraz poruszania się bohaterki między takimi instytucjami zamknięcia, jak rodzina, fabryka, zakład psychiatryczny. Jednak w swoim tekście Deleuze zauważa, że podobne instytucje chylą się ku upadkowi. „Jesteśmy świadkami generalnego kryzysu wszystkich przestrzeni zamknięcia – więzienia, szpitala, szkoły, fabryki, rodziny. Rodzina, jako «ognisko domowe», przeżywa kryzys tak samo jak wszystkie inne ogniska: szkolne, zawodowe itd. Odpowiedni ministrowie stale ogłaszają niezbędne reformy: trzeba reformować szkołę, przemysł, szpitale, armię, więzienia. A jednak wiadomo już, że czas tych instytucji prędzej czy później dobiegnie końca. [...] Tym, co wkracza na miejsce społeczeństw dyscyplinarnych, są społeczeństwa kontroli”¹⁶.

Dla zilustrowania różnic między społeczeństwem dyscyplinarnym a społeczeństwem kontroli Deleuze sięga między innymi po przykład płac. W fabrykach płace utrzymywane były na względnie stałym poziomie, podczas gdy w korporacjach pojawia się system premii. Tym samym rozładowane zostaje napięcie, które wcześniej groziło niebezpieczeństwem buntu – strajkiem. Teraz o wysokości wynagrodzenia decyduje niejako *sam*

pracownik. W konsekwencji rozbita też zostaje masa (pracownicy fabryki), ponieważ system premii zakłada konkurencję, swoisty konflikt między jednostkami. „Fabryka – pisze Deleuze – tworzyła z jednostek jedno ciało, co było z korzyścią zarówno dla pracodawców, nadzorujących każdy element w obrębie masy, jak i dla związków zawodowych, które mobilizowały ową masę do stawiania oporu. Tymczasem przedsiębiorstwo stale wprowadza, w imię zdrowego współzawodnictwa, czynnik niezbędnej rywalizacji [...]. W rzeczy samej, tak jak przedsiębiorstwo zastępuje fabrykę, permanentne kształcenie zaczyna stopniowo wypierać szkołę, a ciągła kontrola – egzamin¹⁷”. Nieustanna fluktuacja i płynność granic zobrazowane na przykładzie systemu wynagrodzeń w nowoczesnych korporacjach dotyczą w równym stopniu innych przestrzeni życia społecznego. Ich efektem jest niestabilność wszelkich hierarchii, zlikwidowanie prostych podziałów, binarnych opozycji, co znacząco utrudnia między innymi określenie topografii władzy i możliwości przeciwstawienia się jej.

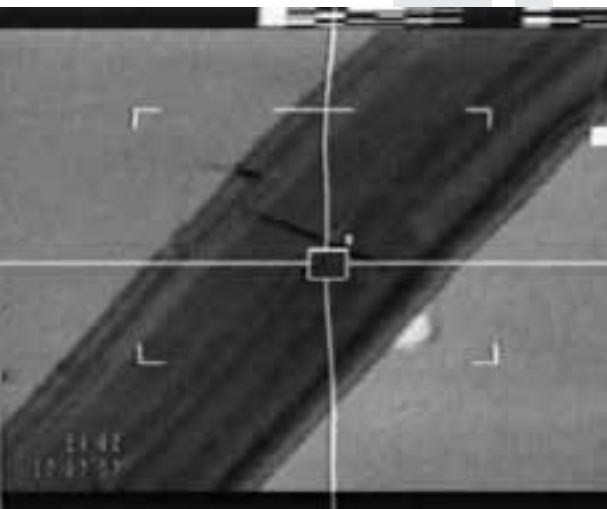
Spółeczeństwa kontroli definiują też nowe typy *maszyn*¹⁸; Już nie maszyny energetyczne, jak to było w przypadku społeczeństw dyscyplinarnych, ale informacyjne – komputery. Informacja stała się nowym kapitałem, zdobywana przy wykorzystaniu strategii znanych z analiz Foucaulta, wsparta co prawda o nowe technologie, ale też funkcjonująca poza tym, co określaliśmy jako instytucje zamknięcia. Techniki inwigilacji odnalazły doskonałe zastosowanie w dziedzinie marketingu, którego prawom, podobnie jak w przypadku diagramów panoptycznych, podlega cała rzeczywistość społeczna. Wszystko zostaje tutaj sprowadzone do cyfry, będącej, jak pisze Deleuze „hasłem dostępu”. „Numeryczny język kontroli składa się z cyfr, otwierających dostęp do informacji albo wzbraniających go. Nie mamy tu już do czynienia ze sprzężeniem masa-jednostka. Indywidualna stała się «dywidualna», a masy stały się wzorami, danymi, rynkami albo «bankami»¹⁹. Sytuację tę ilustrują doskonale diagramy przywołane w scenie z filmu Farockiego. Wszystko zostaje tam sprowadzone do numerycznego kodu, który redukuje tożsamość jednostki do baz danych, poddawanych następnie szczegółowym analizom. W oparciu o nie jednostka może uzyskać dostęp do wybranej przestrzeni lub spotkać się z odmową, niezależnie, czy będzie to sektor w więzieniu, czy kredyt w banku albo lepsze oferty na rynku dóbr konsumpcyjnych.

W omawianych powyżej filmach Harun Farocki swoją uwagę koncentrował przede wszystkim na symulacji i związanych z nią technikach kontroli. W *Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec* maszyny widzenia, w sensie zawężonym do techniki zapisu wideo i wykorzystania komputerów, stanowiły jeszcze margines jego refleksji, ale w szerszym ujęciu, jako aparaty (*apparatus*) społecznej kontroli, sprawujące władzę poprzez czynienie „widzialnym” (a więc przewidywalnym, weryfikowalnym i niejako policzalnym), stanowiły podstawowy diagram definiujący obrazowane przez reżysera społeczeństwo. W *Obrazach więzień* Farocki skoncentrował się na nowoczesnych technikach inwigilacji, wykorzystywanych w tak wydawałoby się odległych, a wręcz antagonistycznych względem siebie obszarach, jak system penitencjarny i rozrywkowy (konsumpcyjny). Spostrzeżenia zawarte w tych filmach należy jednak uzupełnić jeszcze o kluczową dla twórczości Farockiego problematykę obrazu, a konkretnie „obrazów operacyjnych” (technicznych)²⁰.



Wojna na odległość

W *Wojnie na odległość* (*Erkennen und Verfolgen*, 2003)²¹ odnajdziemy z łatwością wątki obecne we wcześniejszych filmach Farockiego – przede wszystkim symulacji i nowoczesnych maszyn widzenia. Tym razem pojawiają się one w kontekście przemysłu zbrojeniowego. Punktem wyjścia dla rozważań Farockiego jest pierwsza wojna w Zatoce Perskiej (1991). Jak powszechnie wiadomo, była to przede wszystkim „wojna medialna”. Pamiętając, jaką rolę w interwencji Amerykanów w Wietnamie w latach sześćdziesiątych odegrała telewizja i niezależna prasa, tym razem rząd i podległe mu wojsko zadbały o to, by wszelkie „obrazy wojny” podlegały ich kontroli. Korespondenci wojenni komercyjnych stacji telewizyjnych relacjonowali „na żywo” przebieg konfliktu, jednak podług szczegółowych wytycznych Ministerstwa Obrony. Dzięki temu reporterzy i widzowie przed telewizorami mogli mieć wrażenie, że są tak blisko (spektaklu), jak to tylko możliwe. W istocie jednak to, co pozwolił zarejestrować dziennikarzom amerykański rząd, było tylko precyzyjnie wyreżyserowanym widowiskiem, które w żaden sposób nie mogło zachwiać patriotycznymi uczuciami opinii publicznej. Przywołując słowa amerykańskiego komika George’a Carlina, reporterzy wojenni odgrywali w tym konflikcie rolę „nieoficjalnych agentów public relations amerykańskiego rządu”. Nie znaczy to jednak, że obrazy zarejestrowane podczas wojny w Zatoce „nie były prawdziwe”, ani tym bardziej, że „nie posiadały znaczenia”. Lekturze (i konsekwencjom) tych obrazów poświęcony jest właśnie film Farockiego.



Wojna na odległość – obrazy pozbawione ludzi

W *Wojnie na odległość* Farocki koncentruje swoją uwagę na charakterystycznym dla obrazów z wojny w Zatoce Perskiej braku ludzi – i to w podwójnym znaczeniu. Paradoksem telewizyjnego przekazu „na żywo”, relacjonowanego „bezpośrednio” z amerykańskich maszyn wojennych, było to, że docierające do nas obrazy niszczonej celów wojskowych pozbawione były realistycznych reprezentacji śmierci; bez rozlewu krwi, bez rannych dzieci i kobiet, bez wstrząsających obrazów „przypadkowych ofiar”. Z produkcji obrazów z Zatoki wymazane zostało ryzyko poruszenia widza. Były to raczej czyste obrazy-dane, obrazy-informacje, wobec których trudno się było ustosunkować, obrazy bez podmiotów, z którymi można

się było utożsamić, lub którym można by było współczuć. Podobnie jak w przypadku przekazów rejestrowanych przez dziennikarzy, które były kontrolowane przez armię, zapis z kamer umieszczonych na inteligentnych pociskach, spektakl nowoczesnej techniki wojskowej, podlegał nowej, zupełnie dotąd nieznannej ekonomii widzialności. Właśnie dlatego, że wróg nie był na nich reprezentowany jako podmiot, a jedynie punkt w przestrzeni rozpoznawany przez program sterujący pociskiem; całkowicie zmieniało to etyczny wymiar wojny, która nie różniła się już – na poziomie reprezentacji – od obrazów znanych z symulatorów wojskowych czy choćby gier wideo. W drugim znaczeniu „brak człowieka” w/n tych obrazach oznaczał, że nie tylko uniemożliwiały one rozpoznanie wroga (ofiary), ale też żołnierza. Wojna „prowadzona na odległość” ozna-

czała, że osoba odpowiedzialna za „kontrolę” inteligentnego pocisku znajdowała się w innej przestrzeni, z dala od frontu, a samo *działanie* odbywało się zaledwie na poziomie symbolicznym – w uniwersum obrazów (operacyjnych), a nie realnych przedmiotów i podmiotów konfliktu.

W filmie Farockiego kluczowa wydaje się właśnie konstatacja funkcji obrazów operacyjnych. Ich celem nie jest informowanie, poruszenie, wywołanie refleksji czy nawet rozrywka. Obrazy operacyjne są informacją, ale nie przeznaczoną do naszej lektury. Z punktu widzenia swojej komunikacyjności pozostają nieme. I taki właśnie – nie tylko w przypadku wojny w Zatoce Perskiej – jest ich cel.

W pracy poświęconej filozofii fotografii, kresząc genealogię obrazów technicznych, Vilém Flusser rozpoczyna od konstatacji dotyczącej obrazów w ogóle, a mianowicie, że są one formą mediatyzacji świata. Obrazy tradycyjne, które na osi genealogicznej Flussera sytuują się przed wynalazkiem pisma linearnego, były przedstawieniami; „W ontologicznym sensie tradycyjne obrazy są abstrakcjami pierwszego stopnia o ile wyabstrahowane są z konkretnego świata, podczas gdy techniczne są abstrakcjami [reprezentacjami – B.Z.] trzeciego stopnia: abstrahują z tekstów, te z tradycyjnych obrazów, które z kolei wyabstrahowane są ze świata”²². W odróżnieniu od obrazów tradycyjnych, obrazy techniczne tracą więc jakąkolwiek *uchwytną* relację ze światem: są wyobrazonymi płaszczyznami myślenia pojęciowego, tekstu. Ze względu na postępującą automatyzację kodowania tekstu w obraz (postępującą wraz z procesem digitalizacji), stają się one coraz bardziej niezrozumiałe dla człowieka, który w rezultacie tak pojętego zapośredniczenia rzeczywistości staje się ich funkcją („funkcjonariuszem”). Prowadzi to przede wszystkim do emancypacji obrazów technicznych, do wyłączenia człowieka z procesu komunikacyjnego z obrazami technicznymi i ze światem, do którego (już tylko w sposób symboliczny, abstrakcyjny) odsyłają.

Chociaż metaforyka Flussera wsparta jest głównie na przykładach z dziedziny fotografii, jego koncepcje odnoszą się zarówno do innych (późniejszych) mediów, filmu i technik komputerowych, jak i szerzej, do innych obszarów kultury. Wprowadzone przez niego pojęcie aparatu (*apparatus*) – narzędzia symulującego myślenie za pośrednictwem obrazów technicznych – możemy zastosować zarówno w odniesieniu do sposobów wytwarzania współczesnej ikonosfery, jak i w sferze polityki. Podobnie jak w przypadku obrazów technicznych, cechą konstytutywną wytwarzających je aparatów jest automatyzacja. „Aparaty zostały wynalezione po to, by mogły automatycznie funkcjonować, to znaczy autonomicznie względem przyszłej, ludzkiej interwencji. Taki właśnie był zamiar, który je wytworzył: żeby wykluczyć z nich człowieka. I niewątpliwie zamiar ten się powiódł”.

W *Jak żyć w Republice Federalnej Niemiec* Farocki pokazał, jak człowiek, stając się funkcją aparatu, ewewnętrznia logikę symulacji jako nowego paradygmatu kulturowego, podlegając tym samym prawom produkcji, co wytwarzane „przez niego” masowo towary. Aby uniknąć ryzyka, aby wyeliminować traumatyczny potencjał wpisany immanentnie w doświadczenie, redukuje swoją egzystencję do serii powtarzanych automatycznie gestów, prowadzących do samoujarzmienia. W *Obrazach więzień* obserwujemy, jak wykorzystanie nowoczesnej techniki, obrazów technicznych generowanych przez rozbudowany aparat inwigilacji, zaciera granice między wolnością a zniewoleniem. Wreszcie przykład *Wojny na odległość* porusza problem konsekwencji wyłączenia człowieka z produkcji i komunikacji obrazów – form, które w dobie społeczeństwa informacyjnego stały się nową, symboliczną przestrzenią egzystencji, fundamentem wyłaniającej się w drugiej połowie XX wieku ontologii.

Siłą myśli Flussera jest to, że nie pozostawia nas jednak z tą ponurą konstatacją i stara się wskazać możliwe drogi oporu, przeciwstawienia się takiemu stanowi rzeczy. Dostrzegając dominację obrazów technicznych w społeczeństwie postindustrialnym, zwraca uwagę na konieczność ich odszyfrowywania, zatrzymania potoku obrazów, ich nieustannej zmiany. „To właśnie owa nieustanna zmiana jest tym, do czego się przyzwyczailiśmy: redundantna fotografia wypiera inną redundantną fotografię. Zmiana jako taka jest zwyczajna, zbyt częsta, «postęp» zaś stał się nie informujący, lecz pospolity. Za to informującym, niezwykłym, dziwnym dla nas okazałby się zastój: codziennie te same gazety lub przez cały miesiąc te same plakaty. Bylibyśmy wstrząśnięci”²³. W tym miejscu w myśli Flussera pojawia się koncepcja „fotografa” jako „funkcjonariusza” aparatu, który nie realizuje jednak wpisanego w aparat i obrazy techniczne programu, ale stara się grać z ich symbolami. Podobnie jak w przypadku innych terminów pojawiających się w refleksji Flussera, „fotograf” nie musi w dosłownym rozumieniu wytwarzać obrazów, ale w procesie lektury czynić z obrazów technicznych „obrazy prawdziwie informujące”, dialogiczne.

Metoda Farockiego, wyrastająca w prostej linii z subwersywnych strategii sytuacjonistycznej *détournement*, opiera się bardzo często na takim właśnie zatrzymywaniu obrazów, na wykorzystywaniu obrazów gotowych (*found footage*, zdjęć archiwalnych) i ich pogłębionej lekturze (*close reading*)²⁴. Kluczowe jest jednak to, że dziś kontekst społeczeństwa informacyjnego sprawia, iż twórczość Farockiego (filmy i instalacje) nie może być już postrzegana jedynie jako krytyka rzeczywistości z zewnątrz, z pozycji meta-, ale przeciwnie – jako praktyka bardziej świadomego, wolnego bycia w świecie, którego fundamentem (synonimem?) stały się obrazy techniczne.

Przypisy

- ¹ Hasło „utopia” w *Słowniku terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1976.
- ² T.A. Winiarczyk, *Rozumienie utopii*, „Studenckie Zeszyty Naukowe UMCS” 2001, z. 7, s. 4.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Zob. ibidem.
- ⁵ Zob. G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.
- ⁶ Zob. ibidem, s. 136–138; G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, [w:] idem, *Dziela filmowe*, tłum. M. Kwaterko, Kraków 2007, s. 58–60.
- ⁷ Debord wielokrotnie krytykował zarówno koncepcję kina autorskiego, jak i samą „instytucję autora” (na długo przed przewrotem poststrukturalistów). Zob. G. Debord, *O pospiesznym przejściu kilku osób przez słotunkowo krótki odcinek czasu*, [w:] idem, *Dziela filmowe*, op. cit., s. 35.
- ⁸ Zdjęcia do filmu powstawały w roku 1989, a premiery telewizyjna w stacji ZDF miała miejsce już po „Wende”, 10 lutego 1990 roku.
- ⁹ Najlepszym przykładem będą tu dokumenty Fredericka Wisemana, które w znakomitej większości, choć w odmiennej formie, podejmują problematykę bardzo zbliżoną do kina Farockiego. Już same tytuły filmów zrealizowanych przez Amerykanina pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych – *High School* (1968), *Law and Order* (1969), *Basic Training* (1971) – ewokują problematyzowane w twórczości Haruna Farockiego „instytucje zamknięcia”.
- ¹⁰ Zob. G. Richter, *Harun Farocki and the Cinematic Non-Event*, „Journal of Visual Culture” 2004, № 3 (367–371), s. 367.
- ¹¹ M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 26.
- ¹² Pod takim tytułem film był dystrybuowany poza granicami Niemiec.
- ¹³ R. Halle, H. Farocki, *History Is Not a Matter of Generations: Interview with Harun Farocki*, „Camera Obscura” 2001, № 46, s. 57.

¹⁴ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 180–181.

¹⁵ Por. ibidem, s. 134.

¹⁶ G. Deleuze, *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, tłum. M. Herer, <http://www.ekologiasztuka.pl/seminarium.foucault/readarticle.php?article_id=18>.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Deleuze używa tego terminu w podwójnym znaczeniu; ma na myśli maszyny zarówno jako urządzenia przetwarzające energię i wspomagające pracę, jak również jako „urządzenia społeczne”, narzędzia władzy.

¹⁹ Ibidem; na temat koncepcji „dywiduum”, jednostki podzielonej wewnątrznie, zob. D. Lyon, *Nadzór jako segregacja społeczna. Kody komputerowe i mobilne ciała*, tłum. M. Heberle, M. Ożóg, „Kultura Współczesna” 2009, nr 2 (60).

²⁰ Termin „obrazy operacyjne”, którym Farocki posługuje się w swoich filmach, reżyser zaczerpnął z prac Viléma Flussera i jego koncepcji „obrazów technicznych”. Powróć do tego tematu w dalszej części tekstu.

²¹ Podobnie jak *Obrazy więzień*, praca ta została też zrealizowana w formie instalacji wideo – tryptyku *Okol/Maszyna (Auge/Machine, 2001–2003)*.

²² V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Folia Academiae, Katowice 2004, s. 25–26.

²³ Ibidem, s. 59.

²⁴ Por. V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 53–54.

Summary

The author discusses the dystopian vision of contemporary world that gradually limits the freedom of individual using as illustration cinematic works of German documentary filmmaker and media theorist Harun Farocki. In the context of phenomena such as simulations, usage of innovative techniques of invigilation outside the gates of contemporary panopticons, functions of technical images and apparatus creating them, the author searches through Farocki's works in order to find and answer to the question of where to find a space that would enable the strategies of resistance.

Ewa Ciszewska

O braku utopii. Przestrzeń i bohaterowie w filmie *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Petra Zelenki

Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (*Příběhy obyčejného šílenství*, 2005) są filmem, który cieszył się popularnością w Czechach, a także ugruntował silną pozycję reżysera w Polsce¹. W *Opowieściach...* można zaobserwować interesującą koincydencję osobistych zainteresowań twórcy (którego już w najwcześniejszych dziełach intrygowały zagadnienia przenikania się fikcji i rzeczywistości oraz sposoby autokreacji, za pomocą których bohaterowie odzyskują równowagę emocjonalną) z uniwersalnym dla czeskiej kultury typem bohatera. Efektem jest przetworzenie wzorca „małego czeskiego człowieka” w taki sposób, że zachowując zasadnicze dla siebie cechy, staje się jednocześnie bohaterem, którego rozterki, dylematy, lęki, fobie możemy uznać za bolączki reprezentatywne dla mieszkańców zglobalizowanego świata. *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* są filmem reprezentatywnym dla tego nurtu w obrębie czeskiego kina ostatnich lat, który, z jednej strony, akcentuje silne związki z zagraniczną i czeską tradycją artystyczną, a z drugiej jest świadectwem – uświadamianego lub nie – podejmowania i roztrząsania przez twórców dylematów charakterystycznych dla całej powojennej kinematografii czechosłowackiej, które to pytania i kontrowersje najczęściej wyrażane są w sposobie kreacji męskiego bohatera – Czechaczka. Co szczególnie interesujące, obecny w *Opowieściach...* dyskurs na temat Czechów i czeskości jest rozwijany także poprzez specyficzną kreację przestrzeni filmowej i nakładanie na nią (lub wynikanie z niej) konkretnych sensów.

Nazwisko Petra Zelenki jest stosunkowo dobrze znane polskiemu widzowi – twórca rozpoznawalny jest w naszym kraju jako reżyser i scenarzysta filmowy oraz artysta (autor scenariuszy i reżyser) teatralny. Przed pełnometrażowym debiutem kinowym Zelenka zrealizował dwa średnietrażowe filmy: *Visací zámek 1982–2007* (1993) i *Mňága – Happy end* (1996). Są do dzieła rodzajowo plasujące się na styku filmu fabularnego i dokumentalnego – pierwszy z nich, łącząc autentyczne wydarzenia i fikcję, opowiada o losach realnie istniejącego punkowego zespołu Visiací zámek. Z kolei *Mňága – Happy end* to historia wykreowanej na potrzeby filmu grupy muzycznej; co interesujące, po ukończeniu realizacji filmu muzycy kontynuowali współpracę, nagrywając płyty i koncertując w Czechach i na Słowacji. Przywołane dwa tytuły, wraz z pełnometrażowym *Rokiem diabła* (*Rok ďábla*, 2002)², tworzą w obrębie filmografii Zelenki serię filmów

o muzyce i muzykach³. Za drugi nurt twórczości czeskiego artysty można uznać filmy o wszelkiego rodzaju „niezwykłościach”⁴. Serię rozpoczynają *Guzikowcy* (*Knoflíkáři*, 1997) – fabuła składająca się z kilku nawiązujących do siebie mikroopowieści. Jest wśród nich historia mężczyzny czerpiącego erotyczną satysfakcję z odrywania, za pomocą sztucznej szczęki umieszczonej między pośladkami, guzików przyszytych do obicia kanapy (jest to tytułowy *guzikowiec*), a także portret amerykańskiego pilota, który nie może pogodzić się z faktem, że brał udział w zrzucaaniu bomby na Hiroszimę. Żadna ze sportretowanych historii nie stanowi fabularnego centrum: od zaangażowania, wnikliwości i erudycji widza (w *Guzikowcach* znajdziemy nawiązania do filmów Jiříego Menzla, Jima Jarmuscha, Quentina Tarantino) zależy przyczynowo-skutkowa rekonstrukcja filmowych wydarzeń. Pierwszoplanowym bohaterem średniometrażowego *Powers* (*Powers*, 2000), zrealizowanego jako jedna z części cyklu *Erotic Tales* (jego inicjatorką była niemiecka producentka Regina Ziegler), jest sztukmistrz, który odkrywa w sobie nadprzyrodzone zdolności. Magik, jako drugoplanowa postać, pojawił się w *Samotnych* (*Samotáři*, 2000) Davida Ondříčka (*nota bene* syna słynnego operatora, Miroslava Ondříčka), do którego to filmu scenariusz napisał Zelenka. Nadprzyrodzone moce, objawiające się na przykład w umiejętności wypuszczania gołębi z łona kobiety, okazują się potężną przeszkodą w komunikacji międzyludzkiej – bohater nie jest w stanie dojść do porozumienia z asystentką, która nie może uwierzyć, że „sztuczka” z gołębiem nie została zaaranżowana. Jednocześnie dzięki nadludzkiej mocy magika rozwiązane zostają problemy jego siostry z mężczyznami i kobieta wstępuje w związek małżeński. Trzecim „niezwykłym” filmem są *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*, któremu więcej miejsca poświęcę w dalszej części artykułu. Ostatnim jak dotąd kinowym filmem Zelenki są *Bracia Karamazow* (*Karamazovi*, 2009). Fabuła ta wyrasta z teatralnych zainteresowań i doświadczeń reżysera: Zelenka jest bowiem obecny w Czechach, a w ostatnich latach także i w Polsce, jako dramaturg i reżyser teatralny. Od lat związany jest z Teatrem Dejvickým w Pradze, dla którego pisze sztuki teatralne i reżyseruje przedstawienia. Teatralne wcielenia artysty stały się znane polskiej publiczności za sprawą kilkukrotnych wizyt praskiego teatru w Polsce ze sztukami *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* i *Teremin*, a także dzięki adaptacji scenariuszy Zelenki przez rodzime zespoły teatralne (jego sztuki były wystawiane między innymi w Zielonej Górze, Gdańsku, Poznaniu, Warszawie, Lublinie, Jeleniej Górze i Olsztynie). W 2008 roku Zelenka wyreżyserował w krakowskim Teatrze Starym napisaną przez siebie sztukę *Oczyszczenie*. Dopełniając ten związły przegląd twórczości Zelenki, warto dodać, że na podstawie scenariuszy jego autorstwa pierwsze filmy krótkometrażowe na FAMU realizował inny niezwykle dziś popularny reżyser czeski, Jan Hřebejk⁵.

Scenariusz filmu *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* oparty jest na tekście sztuki teatralnej Zelenki, wystawianej pod tym samym tytułem⁶. Bohaterem jest Petr Hanek, pracownik praskiego lotniska. Pragnie on odbudować związek z Janą. Aby osiągnąć swój cel, bohater podejmuje liczne działania, wliczając w to gotowanie w mleku włosów ukochanej, co ma rzekomo zapewnić uczucie wybranki. Po wielu perypetiach Jana zgadza się dać Petrowi drugą szansę. Bohater postanawia zrobić dziewczynie niespodziankę i wysłać się w paczce na praski adres Jany. Niestety, przez przypadek skrzynia z umieszczonym wewnątrz Petrem zostaje zapakowana do luku bagażowego startującego właśnie samolotu.

„[...] przekonany jestem, że niepokój naszych czasów znacznie bardziej niż z czasem związany jest zasadniczo z przestrzenią”⁷ – pisał Michel Foucault. Przestrzeń, w której funkcjonujemy, odzwierciedla szereg problemów nękających nasze społeczeństwo. W swoich rozważaniach francuski filozof poświęca uwagę szczególnej kategorii miejsc, czyli heterotopii. Według słów Foucaulta heterotopiami są „[...] miejsca, które wyznaczane są wraz z tworzeniem społeczeństwa, które są czymś w rodzaju kontr-miejsc (*contre-emplacements*), rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”⁸. Jako przykłady opisywanych przez siebie przestrzeni Foucault podaje więzienia, sanatoria, biblioteki, muzea, cmentarze.



Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (2005)

Problemem zmieniającego się statusu przestrzeni zajmował się także Marc Augé; wprowadził on termin „nie-miejsce” na określenie specyficznej dla krajobrazu ponowoczesności przestrzeni niczyjej, samej w sobie nie stanowiącej celu wędrówki. To „[...] przestrzeń, której nie da się określić ani jako tożsamościowej, ani znajomej, ani historycznej”⁹. Jest to miejsce „niczyje” nie ze względu na status własnościowy, ale z powodu braku emocjonalnego stosunku ludzi do danego obszaru. Nie-miejscami w ujęciu Augé są trasy powietrzne, kolejowe, autostradowe; samoloty, pociągi, lotniska, dworce, stacje kolejowe, wielkie sieci handlowe.

Nie-miejscem, a zarazem heterotopią, jest miejsce pracy Petra, czyli lotnisko¹¹. Zarówno Foucault, jak i Augé, podkreślali elastyczność używanych przez siebie terminów: otaczająca nas przestrzeń wciąż ewoluuje, tworząc nowe heterotopie i nie-miejsca, oraz pozbawiając dawne przestrzenie przyznanego im wcześniej statusu. Charakter miejsca pracy Petra jest płynny, zmienia się w miarę upływu czasu i w zależności od sposobów interakcji z bohaterami – stąd nie jest on ani „czystą” heterotopią, ani „czystym” nie-miejscem; tym niemniej oba terminy w odniesieniu do filmu *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* udowadniają swoją operatywność. Przyjmując założenie, że przestrzeń swoją strukturą czy znaczeniem może oddawać część aktualnych dla współczesności zjawisk i problemów, przyjrzenie się poszczególnym elementom świadczącym o specjalnym statusie pojawiających się w filmie miejsc, pozwoli także wypuklić problemy nękające bohatera, zarysować przeżywane przez niego konflikty¹².

„Nie-miejsce jest przeciwieństwem utopii: istnieje i nie osłania żadnego organicznego społeczeństwa”¹³ – pisał francuski filozof. Tę inspirującą uwagę możemy odnieść do *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* właśnie dzięki temu, że kluczowe dla rozwoju fabuły miejsce pojawiające się w filmie – lotnisko – jest przestrzenią spełniającą wszystkie wyznaczniki nie-miejsca. Jeżeli zgodzimy się z sugestią, że jedynymi formami utopii prezentowanymi przez współczesne kino głównego nurtu są utopia rodziny lub/i utopia bezpieczeństwa¹⁴, należy zauważyć, że film *Zelenki* nie oferuje żadnej z tych kojących wizji. W *Opowieściach...* nie ma żadnej z wymienionych wyżej utopii, pojawia się natomiast afirmacja indywidualizmu. Jednocześnie film portretuje koszty gloryfikacji podmiotu – jest nimi niemożność nawiązania trwałych i silnych więzi międzyludzkich.

Pierwszą sekwencję *Opowieści...* stanowią archiwalne, czarno-białe materiały ilustrujące wizytę Fidela Castro w Pradze. Obserwujemy, jak kubański przywódca opusz-

cza pokład samolotu, wita się na lotnisku z Gustavem Husákiem i innymi politykami, a następnie jedzie przez Pragę, pozdrawiając czechosłowacki lud pracujący¹⁵. Komentarz towarzyszący ujęciom wypowiedziany jest przez ojca głównego bohatera, lektora ówczesnej Kroniki Filmowej. Akcja kolejnej sekwencji, do której zgrabne przejście tworzy hiszpańskojęzyczna rewolucyjna piosenka, rozgrywa się już we współczesności. Widzimy płytę startową praskiego lotniska, po której jeżdżą wózki transportujące bagaże. Na tle ujęcia z otwierającym się lukiem bagażowym samolotu i widocznymi wewnątrz pakunkami pojawiają się litery tytułu filmu – *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*.

Otwierając *Opowieści...* dokumentalne ujęcia z wizyty Castro w Pradze początkowo mogą się zdawać tylko i wyłącznie ciekawostką. Tym niemniej tworzą one, wraz z ujęciami otwierającego się luku bagażowego, integralną całość znaczeniową, której wymowa stanie się jasna dopiero w zakończeniu filmu. Aby rozszyfrować „zagadkę Castro”, niezbędne jest prześledzenie, w jaki sposób „wątek latynoamerykański” zostaje rozwinięty w fabule filmu.

Bohater, nieporadny, zagubiony dziwak, nosi koszulkę z wizerunkiem Che Guevary. Podobizna południowoamerykańskiego rewolucjonisty – najczęściej w postaci przetworzonego zdjęcia wykonanego przez Alberto Kordę – obecna na kubkach, bluzach, breloczkach, plecakach w ostatnich dziesięcioleciach stała się ponadnarodowym symbolem buntu. Zmitologizowana postać Che Guevary pojawia się w narracjach filmowych i literackich, przy czym, jak zauważa Konrad Klejsa, „[...] akcentują one lub wyciszają poszczególne znaczenia, które zgodnie z historycznymi faktami wiążą się z tą postacią¹⁶”. W przypadku *Opowieści...* umieszczony na znoszonej koszulce wizerunek Che Guevary niewątpliwie funkcjonuje jako świadectwo komercyjnego potencjału ikon kontrkultury. Rola, jaką ma spełnić charyzmatyczny przywódca, jest jednak jeszcze istotniejsza: fakt noszenia przez permissywnego Czecha podkoszulka z wizerunkiem Che ma służyć przede wszystkim ironicznemu spuentowaniu postawy życiowej bohatera, któremu jak najdalej jest do aktywnego wzorca prezentowanego przez południowoamerykańskiego rewolucjonistę. Niestandardowe zachowania Petra – jak podróż z lotniska Ružyně do dzielnicy Žižkov osiagającym zawrotną prędkość dwunastu kilometrów na godzinę wózkiem – są karykaturalnymi upostaciowieniami buntu. Można uznać, że motywacją zachowań bohatera jest strach przed byciem takim samym jak inni, lęk przed utratą własnej podmiotowości. Czeski Che nie walczy przeciw imperialistycznemu kapitalizmowi, nie formułuje postulatów światowej rewolucji – on jedynie szuka usprawiedliwienia dla swoich dziwactw – dziwactw, które, z jednej strony, alienują go i skazują na samotność, z drugiej zaś, są świadectwem unikatowości i oryginalności jednostkowej ludzkiej egzystencji.

Zakończenie filmu, w którym w przypadkowy sposób zamiast na adres swojej dziewczyny Petr zostaje wysłany na Kubę (na paczkach, które umieszczane są w luku bagażowym, widnieje napis: „Ayuda humanidad pera Cuba”, czyli pomoc humanitarna dla Kuby)¹⁷ – będącej symbolem rewolucji, a także krajem często gloryfikowanym jako „autonomiczna wyspa”, wyłączona z systemu globalizacji – pozwala nam ponownie uruchomić kontekst interpretacyjny związany z postaciami Fidela Castro i Che Guevary. Do kraju, dla którego El Comandante nadal jest symbolem rewolucyjnego przywódcy, walczącego z imperializmem na rzecz państw słabiej rozwiniętych, zostaje eksportowany bohater, będący radykalnym zaprzeczeniem wzorca aktywnego buntownika. Poprzez wysłanie bohatera właśnie na Kubę następuje symboliczne



Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (2005)

włączenie tej wyspy w światowy obieg dóbr i symboli kulturowych. Można także rzec, że fakt transportu na wyspę typowego Czecha (biernego, zachowawczego, niezdolnego do radykalnych gestów) jest znakiem akcentującym równouprawienie kraju nad Wełtawą w zakresie kulturowej kolonizacji. Totalna bezwolność cechująca bohatera staje się nowym „szablonem” osobowościowym, alternatywnym zarówno wobec nieco „znoszonego” rewolucyjnego wzorca Che, jaki i wzorca osobowego komunistycznego przywódcy – Fidela Castro. Możemy sobie wyobrazić scenę, w której Petr na lotnisku w Hawanie witany jest przez Kubańczyków równie gorąco jak niegdyś Castro przez mieszkańców Pragi.

Interpretacja międzykontynentalnej podróży Czechaczka jako elementu czeskiej kulturowej kolonizacji musi uwzględnić także fakt, że jest mało prawdopodobne, aby podróżujący w luku bagażowym Petr dotarł cały i zdrowy na kubańskie lotnisko. Bohater prawdopodobnie zamarzyłby podczas lotu, albo, jak sugeruje analogia z opowieścią przełożonego Petra, który w 1983 roku chciał się wysłać w paczce do Niemiec Zachodnich, doznałby wstrząsu mózgu. Tym samym fakt podróży Petra na Kubę jest zarówno świadectwem jego niepowodzenia w życiu osobistym (miał właśnie rozpocząć nowy etap relacji z ukochaną dziewczyną), jak i znakiem klęski czeskiego projektu kulturowej kolonizacji.

Opisany wyżej „latynoamerykański” wątek filmu, dla którego punkt centralny stanowi lotnisko, uwypukla ten element wskazujący na heterotopiczny charakter interesującej mnie przestrzeni, którym jest specyficzne otwarcie się lotniska na różne warstwy czasu. W heterotopii następuje zerwanie z tradycyjnym dla danej jednostki czasem – na przykład w bibliotekach czy muzeach możemy zaobserwować jego akumulację¹⁸. Lotnisko sportretowane w *Opowieściach...* jest przestrzenią, w której następuje nakładanie się na siebie różnych warstw czasowych: przywołana zostaje wizyta Castro, nieudana próba podróży do Niemiec w luku bagażowym podjęta przez przełożonego Petra, wreszcie współczesne perypetie bohatera.

Filmowe lotnisko (w tym przypadku ograniczone do magazynów i płyty startowej), jak każda heterotopia, zestawia w jednym realnym miejscu liczne przestrzenie, które są ze sobą niekompatybilne – jest ich odzwierciedleniem, a zarazem zaprzeczeniem. Lotnisko jest miejscem pracy, a także miejscem miłości (wątek przełożonego zakochanego w manekinie) i perypetii związanych z życiem prywatnym bohaterów (tutaj przychodzi Jana, aby porozmawiać z Petrem). Za sprawą matki Petra, hangary na moment zmieniają się także w ambulatorium – kobieta zmusza bowiem syna, aby pobrał jej krew, którą pragnie wysłać ofiarom tragedii w Bośni. Wielość reprezentowanych miejsc jest odzwierciedlona poprzez obecność postaci, pochodzących z różnych grup społecznych i wchodzących w różnego rodzaju interakcje z bohaterami (matka Petra, Jana, małżonka przełożonego). Zasada



Opowiesci o zwyczajnym szalenstwie (2005)

łączenia nieprzystających przestrzeni w całej jaskrawości przejawia się w wątku miłości przełożonego Petra do manekina: oto następuje zespolenie świata ludzi i świata rzeczy nieożywionych. Także zachowanie głównego bohatera świadczy o specyficznej relacji rodzącej się pomiędzy nim a maszyną: podczas rozmowy z Janą, wcale nie schodzi z wózka, ale traktuje wózek służący do przewożenia ciężkich pakunków jako przedłużenie własnego ciała. Manewrując, przybliża się lub oddala od dziewczyny, w zależności od charakteru prowadzonej konwersacji.

Lotnisko nie tylko łączy nieprzystające do siebie przestrzenie znane z codziennej egzystencji oraz to, co ludzkie, z tym, co mechaniczne. Jest jednocześnie bramą pomiędzy ziemią a niebem, pomiędzy trywialnością a wzniosłością, pomiędzy życiem a śmiercią. Co interesujące, niebo jest symbolem zagrożenia: podczas podróży w luku bagażowym o mały włos nie ginie przełożony Petra, taki los prawdopodobnie spotka samego bohatera. Inna funkcja nieba zostaje zaznaczona w sekwencji w samolocie, z którego dokonywane są skoki na spadochronie. Nie bierze w niej udziału Petr, ale jego ojciec wraz ze swoją młodszą znajomą, rzeźbiarką. To właśnie ona, nachylając się w stronę bohatera, aby go pocałować, wypowiada kwestię, że „to, co się stanie w samolocie, nie liczy się do prawdziwego życia. Dlatego tyle ludzi lata samolotami” – paradoksalnie w odniesieniu do bohaterów diagnoza ta nie okazuje się prawdziwa: rzeźbiarkę i ojca Petra połączy romans.

Przywołany wątek miłości przełożonego Petra do manekina ilustruje także heterotopyczną zasadę odbijania, a zarazem zaprzeczania miejsc związanych ze sferą prywatną. Bohater tworzy w swoim biurze namiastkę domu – jego centralną częścią jest kobieta, upostaciowiona przez manekin znaleziony w nieoznakowanej przesyłce. Biuro-dom z cichą, spokojną, ubierającą się w odważną bieliznę i kuse spódniczki „żoną”, jest alternatywną wersją realnego domu bohatera. Rzeczywista partnerka nie jest ani tak piękna, ani tak młoda jak kobieta-manekin; nieruchomość lalki zostaje przeciwstawiona nadpobudliwości żony, która w napadach złości rzuca w męża różnymi przedmiotami (przełożony Petra przygotował nawet długą listę zawierającą wykaz rzeczy, którymi rzucała w niego żona; znajduje się na niej między innymi stół ping-pongowy)¹⁹. Dodatkowo lalka, w przeciwieństwie do realnej partnerki, chętnie nosi ubrania kupione jej przez przełożonego Petra.

Foucault, pisząc o heterotopkach, zauważył, że są one miejscem skupiającym bądź jednostki pozostające w relacji do społeczeństwa w stanie kryzysu (młodociani, kobiety ciężarne i menstruujące), bądź gromadzącym jednostki dewiacyjne wobec wymaganej normy²⁰. Jak sądzę, filmowe lotnisko Petra Zelenki byłoby tym drugim rodzajem miejsca, czyli heterotopką dewiacji. Gromadzi bowiem ludzi cechujących się brakiem ambicji zawodowych, którzy nad prestiżowe i lepiej płatne zajęcia przedłożyli wymagającą mniejszego zaangażowania intelektualnego bądź emocjonalnego pracę fizyczną. Petr był niegdyś kontrolerem lotów; dziewczynie zdziwionej jego degradacją tłumaczy, że w nowym miejscu pracy czuje się bardzo dobrze²¹. Pozornie nie wydaje się, aby bohater szczególnie cierpiał z powodu deklasacji. Nie utyskuje na charakter pracy, wydaje się wręcz zafascynowany otaczającymi go maszynami i urządzeniami. Jednocześnie często wodzi tęsknym wzrokiem za startującymi samolotami, długo wpatruje się w niebo. Możemy domniemywać, że jego wielkim marzeniem było latanie (w domu nad łóżkiem bohatera wisi śmigło – zresztą w niepokojący sposób przypominające rekwizyt z filmu *Powiększenie* Michelangelo Antonioniego) – tymczasem, zamiast za sterem samolotu, skończył jako operator wózków widłowych.



Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (2005)

Opowieści o zwyczajnym szaleństwie, podobnie jak czechosłowackie filmy z lat sześćdziesiątych, podejmują wątek konfliktu międzypokoleniowego. Problem zetknięcia się różnych generacji, niezrozumienia między pokoleniem ojców doświadczonych okresem wojny i stalinizmu a pokoleniem dzieci dorastającym w czasie względnej stabilizacji politycznej i ekonomicznej, rozwijał *Czarny Piotruś* (*Černý Petr*, 1965) Miloša Formana. Przywołanie tego tytułu w kontekście analizy *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* wydaje mi się zasadne z dwóch powodów: podobnie jak u Formana, tak i u Zelenki bohater nosi to samo imię – Petr; poza tym, także w *Opowieściach* konstrukcja bohatera budowana jest poprzez uwypuklenie jego odmienności względem pokolenia rodziców.

Dystans pomiędzy bohaterem Zelenki a jego rodzicami zostaje zaznaczony już poprzez fakt, że matka, ojciec i syn już nie mieszkają razem. Rodzinę po raz pierwszy obserwujemy w sytuacji, gdy Petr, zaalarmowany telefonem matki z informacją, że ojciec umiera, przyjeżdża do mieszkania rodziców, by stwierdzić, że ojciec siedzi w fotelu i puszcza bańki z piwa. Zdaniem matki, jest to jeden ze znaków starczej demencji, a co za tym, rychłej śmierci bohatera. Bohater wypomina matce, że wezwała go z tak błahego powodu – ta komentuje, że gdyby nie jej alarmujący telefon, Petr długo by zwlekał z odwiedzinami. Petr nie przepada ani za swoją powoli dziwaczejącą matką, opętaną ideą udzielania pomocy ofiarom wojen i klęsk żywiołowych (to z myślą o nich oddaje krew, a także przygotowuje paczki z przetworami i jednorazowymi sztućcami, które następnie przekazuje synowi do wysłania), ani za zamkniętym w sobie ojcem. Możemy przypuszczać, że niechęć do mrukliwego ojca wyrasta z faktu rozczarowania zajmowa-

ną przez niego postawą życiową. Pomimo deklarowanej niechęci do komunistycznych polityków (Petr przywołuje wydarzenia z dzieciństwa, kiedy to ojciec namawiał go do wyimaginowanego strzelania do przejeżdżających w pobliżu ich domu gości – „jak zabijemy ich wszystkich – mawiał – wszystko będzie dobrze”), ojciec przez cały okres socjalizmu pracował jako lektor kronik filmowych. W rozmowie z rzeźbiarką ojciec Petra stwierdza, że zawsze mu ciążyło, że jego głos kojarzono z ówczesną propagandą. Jego obecne milczenie można więc interpretować jako wyraz niechęci do własnego głosu, którego brzmienie nieodłącznie związane było z minioną epoką.

Sformułowana w *Opowieściach o zwyczajnym szaleństwie* diagnoza na temat kondycji relacji rodzinnych, a także szerzej – międzyludzkich – nie jest optymistyczna: znikają więzy emocjonalne, rodzice nie potrafią zrozumieć problemów nękających dzieci, z kolei świat rodziców wydaje się potomkom hermetyczny i nieatrakcyjny. Pogodną nutę wprowadza scena pojednania pomiędzy członkami rodziny, którzy po nagłym załamaniu nerwowym matki Petra spotykają się w ogrodzie szpitala psychiatrycznego²². Ojciec Petra, David Hanek, wygłasza wówczas kwestię, którą możemy potraktować jako deklaratywne przesłanie filmu: „Jedną sprawą jest to, jak żyjemy – przeważnie nic nie da się z tym zrobić; nie powinniśmy jednak tracić ze sobą kontaktu”.

Słowa wypowiedane przez Davida Haneka odnoszą się także do tytułu filmu – *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*. Sposób, w jaki żyją bohaterowie, określają właśnie owe „zwyczajne szaleństwa”: matka wysyła paczki do Bośni, ojciec recytuje fragmenty kronik filmowych na wernisażach, Petr za pieniądze ogląda swoich sąsiadów uprawiających seks. Świadectwem namysłu nad statusem i źródłem dziwnych zachowań bohaterów jest dialog pomiędzy Petrem a Janą:

Petr: *Czasem czuję, że wokół mnie dzieje się coś dziwnego.*

Jana: *Ja też.*

Petr: *Gdybyśmy byli razem, może by przestało się wokół nas to dziać.*

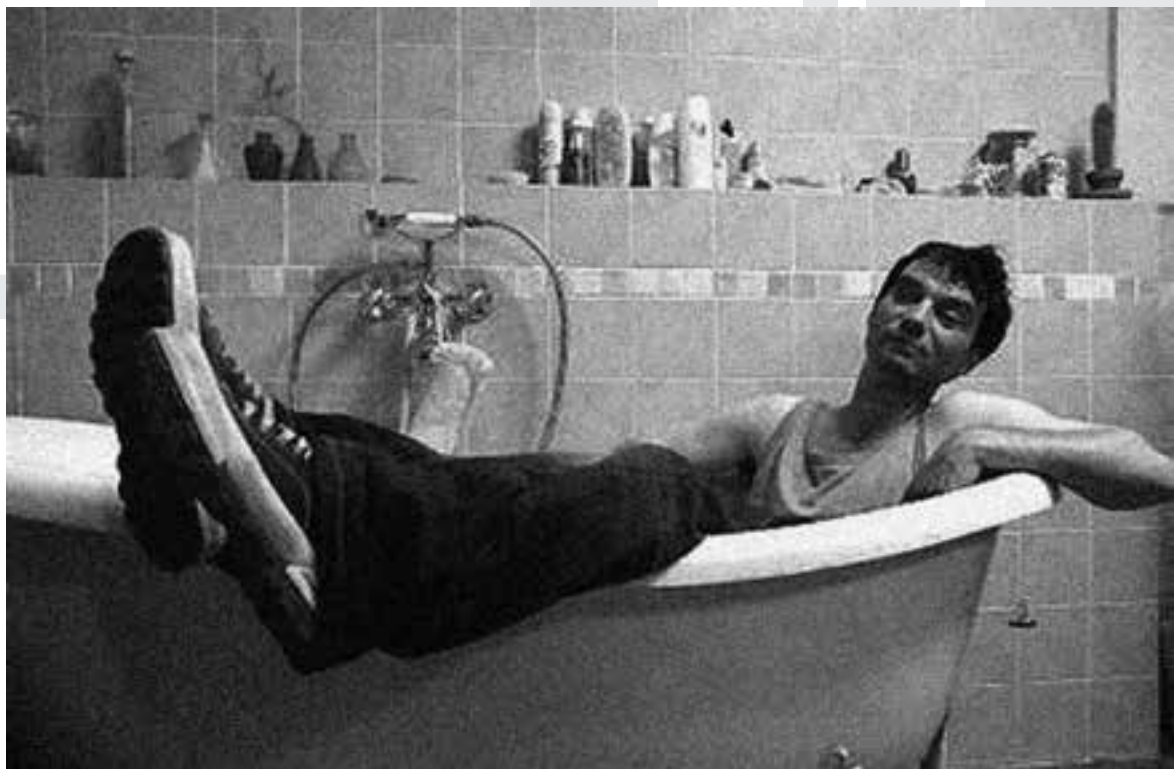
Jana: *To się nie dzieje wokół. To jest w nas. Z tobą miałam wrażenie, że świat pełen jest świrów i psychopatów.*

Petr: *Po prostu trafiam na dziwaków.*

Jana: *Nie trafiasz. Ty przyciągasz takich ludzi, bo sam jesteś taki.*

Jaką funkcję spełniają szaleństwa w życiu bohaterów? Początkowo Jana czyni Petrowi zarzut z jego niepospolitej umiejętności znajdowania się w epicentrum dziwnych wydarzeń. W ogólnym rozrachunku decyduje się jednak ponownie związać się z bohaterem. Jak tłumaczy swemu obecnemu partnerowi, wcześniejsze życie z Petrem było barwne, ciekawe, zaskakujące – właśnie dzięki temu, że cechowała je odrobina wnoszonego przez niego szaleństwa. Niestandardowe zachowania bohatera zyskują legitymizację i aprobatę ze strony Jany. Okazuje się zresztą, że i bohaterka ma za sobą epizod zaburzający jej wizerunek jako osoby rozważnej, spokojnej, racjonalnej – po prostu całkowicie normalnej. Jana po rozstaniu z Petrem, dzwoniąc do znajdującej się w pobliżu budki telefonicznej, aranżowała spotkania z nieznanymi jej wcześniej mężczyznami. Jej „szaleństwo” było sposobem na ucieczkę przed samotnością, próbą nawiązania nowych, niestety siłą rzeczy nietrwałych, kontaktów.

W świecie *Opowieści...* nie ma ludzi „normalnych” – każdy z bohaterów obarczony jest brzemieniem dziwności, niepowtarzalności. Jak słusznie zauważa Peter Michalovič, w obrębie świata filmowego szaleństwa są rzeczą na tyle spowszedniałą, że właściwie nie są odbierane jako odstępstwa od normy. Bratysławski badacz, budując interesujące zestawienie bohaterów *Zelenki* z postaciami z filmów Juraja Jakubiska z lat sześćdziesiątych, dowodzi, że o ile w filmach słowackiego reżysera maska błazna w istocie pozwalała zachować autentyczność, była obroną przeciwko totalitaryzmowi i wyrażała sprzeciw wobec establishmentu, o tyle w *Opowieściach...* szaleństwa funkcjonują jedynie jako zabawna i inspirująca „inność”: „Te szaleństwa nie mogą stać się maskami, za którymi mogłaby się skrywać autentyczna egzystencja. Są to jedynie zwyczajne szaleństwa, które nie powodują publicznego zgorznięcia, ale wywołują serdeczny uśmiech i jeżeli w niczym innym, tak przynajmniej w tym należy widzieć pozytywną stronę ich coraz częstszego pojawiania się w naszym społeczeństwie”²³. W przeciwieństwie do filmów Jakubiska, bycie szalonym w świecie *Zelenki* jest czymś powszednim, dałoby się rzec – normalnym. Bohaterowie, skupiając się na pielęgnowaniu własnych dziwactw, z premedytacją dokonują wykluczenia się z życia społecznego. W istocie ich prywatne szaleństwa są dla nich najwyższą racją, w imię której nie wahają się poświęcić swoich związków. Tak dzieje się w przypadku sąsiadów Petra, Alicji i Jerzego: Jerzy w pewnym momencie buntuje się przeciwko „składaniu na ołtarzu związku własnej nagości” (kobieta osiąga satysfakcję seksualną jedynie wtedy, gdy ktoś z zewnątrz obserwuje ich zbliżenie), natomiast Alicja nie godzi się na niestandardową linię obrony, którą przyjął jej partner, walczący w sądzie o tantiemy (mężczyzna, zamiast próbować przekonać zgromadzonych do swojego stanowiska za pomocą rzeczowych argumentów, oblał wszystkich wodą z syfonu).



Opowieści o zwyczajnym szaleństwie (2005)

Rozstanie się Alicji i Jerzego powodowane jest nie tylko brakiem porozumienia pomiędzy partnerami odnośnie „zakresu” ich szaleństw, ale także sporem odnośnie ról spełnianych w związku. Jerzy z nostalgią wspomina czasy, kiedy kobiety nie wstydziły się swoich mężczyzn. „Byliśmy przegrani – mówi – ale stały przy nas zawsze, jak latarnie morskie. To było piękne w tym komunizmie. Teraz już tego nie ma”. Zagadnienie tęsknoty za dawnymi czasami zostaje także wprowadzone w wątku recytacji tekstów ze starych kronik przez Davida Haneka. Sylwia, jego nowa partnerka, komentując wygłaszane przez bohatera frazy, stwierdza: „W tych tekstach jest poezja, brzmią jak wiersze”. Sylwia słusznie domniemywa, że zebrani na wernisazu goście z przyjemnością i zainteresowaniem posłuchają recytacji Davida.

Jak pokazują przykłady Jerzego i Sylwii, nostalgia za czasami komunizmu ma charakter wybiórczy – Jan tęskni za uprzywilejowaną pozycją mężczyzny, który dla kobiety powinien stanowić centrum zainteresowania i którego decyzje powinna ona akceptować bez względu na to, jak absurdalne mogłyby się wydawać. Z kolei Sylwia, a także jej rówieśnicy zgromadzeni na wernisazu, traktują propagandowe komentarze do kronik filmowych jako poezję. Sam reżyser w następujący sposób komentował obecne w jego filmie przywoływanie komunistycznej przeszłości: „Trochę tęsknię za prostotą życia w komunizmie. Nie trzeba było wtedy dokonywać żadnych wyborów. Dlatego w *Opowieściach*... komunistyczna przeszłość jest potraktowana z pobłażaniem, a nawet z nostalgią. Ten rodzaj nostalgii można uznać za moje stanowisko polityczne²⁴”.

Specyficzne walory miejsca pracy samego Petra pozwalają uwypuklić jego cechy osobowościowe, a także stan kondycji psychicznej bohatera. Zelenka stwierdził, że lotnisko jest miejscem specjalnym: „To brama do innego świata. Kiedy patrzysz na startujące samoloty, nie możesz nie myśleć o wszechświecie²⁵”. Bohater *Opowieści*... znajduje się na swoistym życiowym zakręcie: zdegradowany, samotny, podejmujący groteskowe próby powrotu do utraconego *status quo*, jakim był związek z Janą. Lotnisko, jako swoiste „pomiędzy”, łączące różne przestrzenie, obrazowo oddaje stan zawieszenia Petra. Jednocześnie lotnisko, ujmowane jako nie-miejsce, samo w sobie przyczynia się do ustanowienia Petra jako jednostki samotnej. Marc Augé pisał, że „nadnowoczesność” narzuca świadomości indywidualnej „[...] doświadczenia i dowody zupełnie nowej samotności bezpośrednio powiązane z ukazaniem się i proliferacją nie-miejsc²⁶”. Do przestrzeni lotniska odwołuje nas architektura sekwencji ukazującej ogromne osamotnienie Petra (mężczyzna nie może porozumieć się z rodzicami i traci nadzieję na odzyskanie dziewczyny): bohater siedzi w domu przy oknie, a przed sobą ma rozstawione w dwóch rzędach palące się świeczki – widok ten przypomina oświetlone pasy lotniskowe. W warstwie dźwiękowej słyszymy muzykę z nakładającymi się na nią odgłosami startującej maszyny, a ruch kamery imituje podrywający się do lotu samolot²⁷. Stan psychiczny bohatera zostaje oddany poprzez odwołanie się do doznań związanych z przebywaniem w konkretnym miejscu – na lotnisku. Jednocześnie sekwencja ta ustanawia interesujące przeniesienie – oto dom Petra (pamiętajmy o wiszącym w sypialni śmigle) zyskuje cechy lotniska, staje się kolejnym nie-miejscem rodzącym ludzi samotnych.

Marc Augé, rozważając specyfikę nie-miejsc, zwrócił uwagę na to, że „[...] w anonimowości nie-miejsc doświadcza się samotnie wspólnoty ludzkiego doświadczenia²⁸”. Innymi słowy, indywidualne doświadczenie związane z przebywaniem w nie-miejscu daje przedsmak tego, czego doświadczają inni – tym samym ustanowiona zostaje wspólnota samotnych. Właśnie taką wspólnotą samotnych zdaje się być filmowe nie-miejsce, czyli

lotnisko. Przeniesienie znacznej części akcji poza wnętrza prywatne uwypukla tę cechę współczesnego Czechaczka, jaką jest jego niezakorzenie – zarówno emocjonalne, jak i związane z przebywaniem w konkretnym, „oswojonym” miejscu.

Tytułowe szaleństwo, w przypadku Petra związane z karnawalizacją życia codziennego, możemy potraktować jako strategię wymuszającą koncentrowanie się bohatera raczej na własnym życiu wewnętrznym, niż na elementach życia społecznego. Szaleństwo Petra jest, w moim mniemaniu, alibi dla eskapistycznego podejścia do własnej egzystencji. Bohater umieszczony w przestrzeni wyposażonej w atrybuty „nadnowoczesności” zachowuje wiele cech, które łączą go z wzorem osobowym charakterystycznym dla czeskiej kultury, czyli Czechaczkiem. Jednocześnie „czesaczkowskie” pragnienie Petra do pozostania „na zewnątrz” wydarzeń, do niepodjęcia zbyt trudnych wyzwań, jest głównym źródłem cierpienia bohatera i przyczyną jego samotności.

Na marginesie warto zauważyć, że taki typ bohatera – indywidualisty, często dziwaka, ale jednocześnie człowieka samotnego – pojawia się we współczesnym kinie czeskim niepokojąco często. Za przykład niech posłuży film Jana Svěráka *Jazda (Jizda, 1994)*, którego bohaterowie, dwaj trzydziestolatekowie z Pragi, szukają schronienia przed agresywnością nowych czasów na czeskiej prowincji. Ten pierwszy porewolucyjny *road-movie* jest, moim zdaniem, emblematyczny dla całego cyklu filmów, których bohaterowie, bezradni wobec stawianych przed nimi wyzwań, jedyne wyjście widzą w ucieczce. Owa ucieczka może mieć formę fizycznej zmiany miejsca (najczęściej jest to rezygnacja z życia w mieście na rzecz życia na wsi), ale także zanurzenia się w prywatnym świecie, którego kościec wyznaczają osobiste dziwactwa. Stąd tak wiele jest w kinie czeskim „zwyčajnych szaleńców”, zazwyczaj płci męskiej, którzy przed napastliwym i niezrozumiałym światem zewnętrznym szukają schronienia w przestrzeniach stworzonych przez własną fantazję. Bohaterowie filmów należących do tego nurtu są wyznawcami dewizy „to chce klód” („spokój przede wszystkim”), stąd aktywność polityczna czy zaangażowanie w społeczne inicjatywy jest im całkowicie obce, a do jakichkolwiek poświęceń są skłonni jedynie w imię zachowania *status quo*. Zasygnalizowaną zasadę ucieczki postulują potraktować jako nową – ale całkowicie „z ducha” wcześniejszych przymiotów jego charakteru – cechę współczesnego Czechaczka.

Współczesny Czechaczek to oportunista o eskapistycznych tendencjach. Ale to także bohater, który już „na starcie” zwraca na siebie uwagę swoją innością i oryginalnym zachowaniem. Często bowiem filmowi bohaterowie to ludzie niedorozwinięci lub nieprzystosowani społecznie. Co symptomatyczne, w czeskich filmach zajmujących się analizą relacji międzyludzkich, często właśnie ludzie niedorozwinięci umysłowo, aspołeczni, obarczeni rysą, która w oczach społeczeństwa czyni ich „innymi”, stają się apoteozą człowieczeństwa²⁹. Bohaterowie, którzy dzięki swojej sile przebicia, przedsiębiorczości, umiejętności odnalezienia się w realiach rynkowych pozornie nie mają problemów z integrowaniem się z innymi członkami społeczeństwa, często są wcieleniem najgorszych ludzkich instynktów: ich zachowanie pozbawione jest moralnych zahamowań, cechuje ich brak współczucia dla cierpienia innych. Ludzie ubodzy, pozbawieni dostępu do najnowocześniejszych technologii, żyjący na marginesie społeczeństwa (często na wsi lub na peryferiach miasta), w zestawieniu z agresywnymi beneficjentami gospodarki rynkowej, okazują się nosicielami pozytywnych wartości. Dzieje się tak w *Fany (Fany, 1995)* Karela Kachyni, gdzie bohaterką jest lekko upośledzona kobieta w średnim wieku, czy też w *Seksie w Brnie (Nuda v Brně, 2003)* Vladimíra Morávka, gdzie jedynie dwójka upośledzonych bohaterów jest w stanie zaznać szczęścia w miłości. Za charakterystyczny dla tego nurtu film należałoby uznać *Pourót idioty (Návrat idioty, 1999)* Sašy

Gedeona. Jego bohaterem jest wrażliwy i aż do szpiku kości poczciwy František, który po wieloletnim pobycie w szpitalu przyjeżdża na święta Bożego Narodzenia do ciotki. Podobnie jak ksiądz Myszkín w powieści Dostojewskiego, tak i František pełni funkcję kompozycyjnego centrum opowieści, jest także zwierciadłem, w którym dotrzegamy prawdziwy kształt międzyludzkich relacji. Jako jedyny postępuje bezinteresownie, nie kłamie, stara się łagodzić zatargi. Z konfliktu pomiędzy amoralną społecznością małego miasta a niewinnym „świeckim świętym” jako zwycięzca wychodzi ten drugi: udało mu się nakłonić jedną osobę do rezygnacji z dotychczasowego, złego sposobu życia.

Funkcją tej przydługiej dygresji było zasygnalizowanie, że paradoksalnie wbrew samotności, o której wspominałam wcześniej, bohater Zelenki nie jest całkiem sam; towarzyszą mu inni bohaterowie współczesnego kina – podobnie zdziwaczali, nieprzystosowani, oryginalni.

Powracając do samego tekstu filmowego: można domniemywać, że przypadkowe wysłanie Petra w paczce na Kubę w istocie było spełnieniem skrytych marzeń bohatera, który wolał postawę biernego obserwatora, niż aktywnego obywatela³⁰. Nie bez znaczenia jest, moim zdaniem, przywoływane przez reżysera porównanie Petra do Oblomowa, bohatera powieści Gonczarowa³¹. Rzeczywiście, owa niemoc, która nie pozwalała Iji wstać z łóżka i iść do kobiety, którą kocha, bliska jest opisowi stanu Petra – podobnie owładniętego kompletnym brakiem siły woli. Uwagę, że *Oblomow* jest „[...] nie tylko komedią alienacji, ale także historią pewnej miłości”³², możemy także odnieść do *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*. Zasadniczą różnicą pomiędzy tymi dwoma utworami byłby natomiast fakt, że o ile bohater Gonczarowa może śnić o idyllicznej Oblomowce, prowincjonalnym Edenie z pierwotnym układem stosunków międzyludzkich, o tyle Petr nie ma żadnych marzeń, nie potrafi wyobrazić sobie przestrzeni, która mogłaby stać się jego prywatnym rajem.

Co interesujące, twórcy zastanawiali się nawet nad włączeniem ujęcia, w którym Petr od środka uderza w ścianę skrzyni. Zrezygnowali jednak z tego pomysłu, co w następujący sposób tłumaczył Zelenka: „Decyduje się opuścić swój kraj, swoją rodzinę, swoich rodziców, bo jest wygodnym człowiekiem. Uznaje, że życie będzie łatwiejsze, jeśli zostanie w tej skrzyni i nie będzie niczego zmieniać”³³. Choć początkowo takie zachowanie Petra wydało się Zelence bardzo oryginalne i odważne, z czasem zmienił on ocenę sportretowanych wydarzeń i na zadane przez dziennikarza pytanie: „Co będzie, jeżeli wszyscy zapakujemy się do pudeł i wyślemy w świat?”, odpowiedział: „Wiem, że nie jest to podejście rewolucyjne, ale wtedy, kiedy kręciłem ten film, miałem takie wrażenie”³⁴. W innym miejscu reżyser przyznał: „We mnie chwilami wciąż pokutuje ten czeski, zbyt prosty sposób patrzenia na świat. I choć miewam wielkie sny, kiedy się już do czegoś zabieram, wychodzi jak zwykle”³⁵.

Ironiczny epilog obecnych w filmie rozważań o źródłach samotności i roli przypadku w życiu jednostki dopisało samo życie: aż do *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* wszystkie filmy czeskiego reżysera podpisywane były jako „film Petra Zelenki i jego przyjaciół” – twórca pragnął podkreślić kolektywny tryb pracy, a także zaakcentować fakt, że realizacja wspólnego projektu zbliża ludzi, czyniąc z zespołu namiastkę rodziny. Tymczasem po skończeniu *Opowieści* ekipę realizującą film skonfliktowały sprawy finansowe – a napis „film Petra Zelenki i jego przyjaciół” umieszczony został w czołówce filmu przypadkowo³⁶.

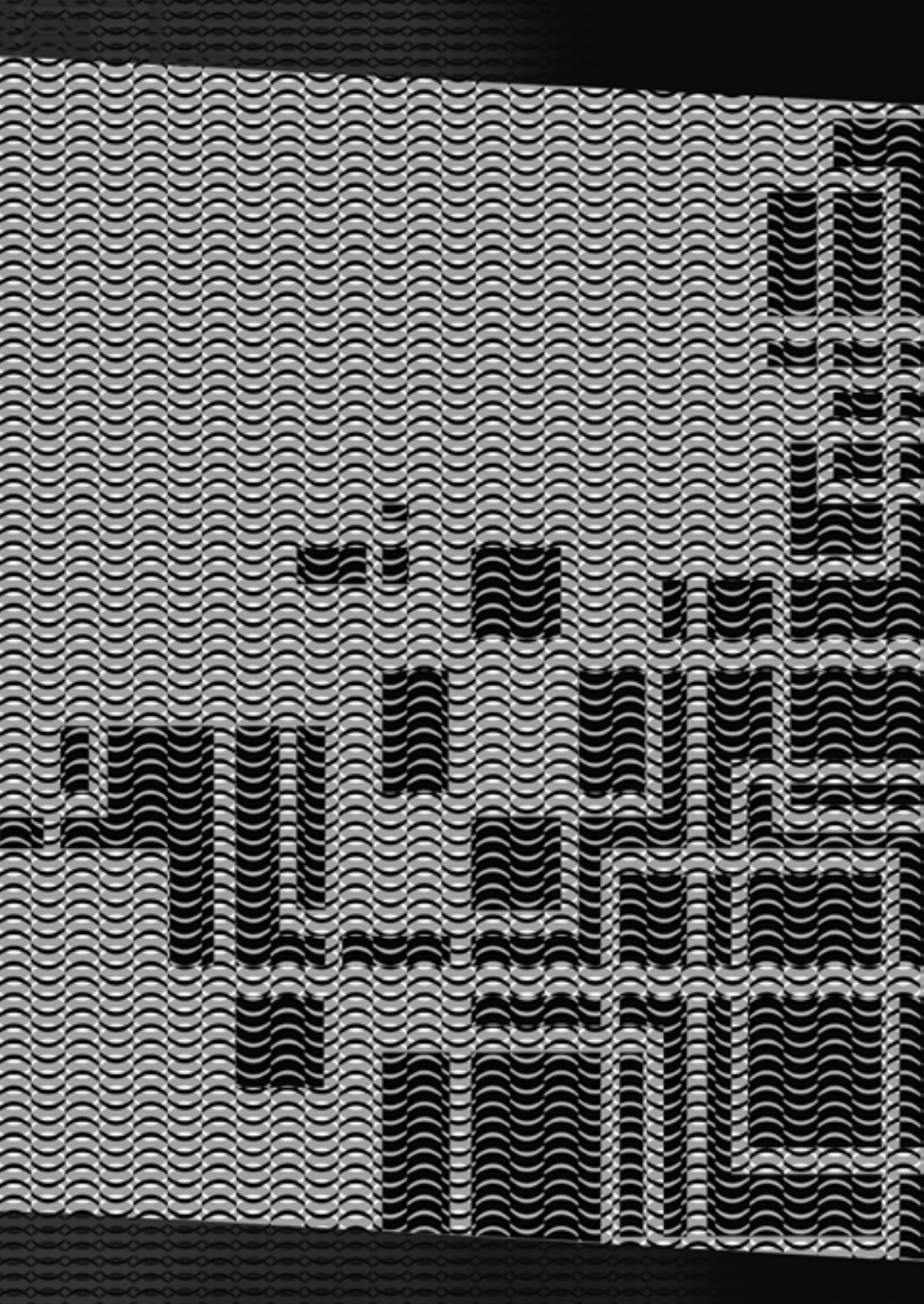
Przypisy

- ¹ Według danych czeskiego Związku Dystrybutorów Filmowych (Unie filmových distributorů) w roku premiery film w Czechach zobaczyło 225 tysięcy widzów, co daje siódmy wynik w rocznym zestawieniu oglądalności wszystkich dystrybuowanych wówczas filmów. Za: <www.ufd.cz> (23.03.2010). Jako jeden z dowodów popularności filmu w Polsce warto przytoczyć fakt, że *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* utrzymały się rekordowo długo – przeszło rok – w repertuarze łódzkiego kina Charlie.
- ² Na temat tego filmu zobacz: A. Pitrus, *Petr Zelenka. „Szedł wczoraj tędy gość”*, [w:] *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Pitrus, A. Helman, Kraków 2007, tekst także w: A. Pitrus, *Rok diabła. Spotkać anioła*, [w:] *Podstawy wiedzy o filmie*, red. A. Helman, A. Pitrus, Gdańsk 2008.
- ³ O tych trzech filmach szerzej w: P. Michalovič, *Nič nie je pravda a všetko sa skutočne stalo*, „Kino-Ikon” 2005, nr 1, s. 73–88.
- ⁴ Rozróżnienie to podaje za słowackim estetykiem i historykiem filmu Petrem Michalovičem. O „niezwykłych” filmach Zelenki pisze on w tekście: P. Michalovič, *Neverím ani v Boha, ani w demokraciu, ani w peniaze, ale v ľudskú individualitu*, „Kino-Ikon” 2005, nr 2, s. 37–48.
- ⁵ *Co všechno chcete vědět o sexu a bojíte se to prožít (Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale boicie się tego spróbować, 1988)* oraz *Nedělejte nic pokud k tomu nemáte vážný důvod (Nie róbcie nic, dopóki nie macie ku temu ważnego powodu, 1991)*.
- ⁶ Sztuka *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (2001) wystawiona w Dejvickim Divadle w Pradze była debiutem Zelenki jako reżysera teatralnego. Spektakl został nagrodzony w kategorii „Najlepszy czeski dramat 2001” prestiżową nagrodą Alfréda Rádoka. Scenariusz sztuki można znaleźć w: *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie. Antologia najnowszej dramaturgii czeskiej*, oprac. J. Synowicz, tłum. K. Krauze, Wrocław 2006, s. 365–461.
- ⁷ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 119.
- ⁸ Ibidem, s. 120.
- ⁹ Jak zauważa Tom Conley, autor wstępu do książki Marca Augé *In the Metro*, nie-miejsce Augé przypomina opisywane przez Deleuze’a *lie guleconque* (T. Conley, *Introduction: Marc Augé, „A Little History”*, [w:] M. Augé, *In the Metro*, tłum. T. Conley, Minneapolis 2002, s. XVIII). Deleuze, przyglądając się powojennemu kinu włoskiemu, stawia tezę o braku w takich filmach, jak *Paisà* czy *Rzym, miasto otwarte* Roberta Rosselliniego, miejsc rozpoznawalnych; rzeczywistość jest w nich – twierdzi filozof – rozproszona i nieciągła. Zob. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 223.
- ¹⁰ M. Augé, *Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)*, tłum. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 128.
- ¹¹ Na heterotopiczny charakter lotniska w filmie *Terminal (The Terminal, 2002)* Stevena Spielberga i metra w filmie *Kontrolerzy (Kontroll, 2003)* Nimródá Antala zwracają uwagę Magdalena Kempna i Magdalena Szepocka w tekście: M. Kempna, M. Szepocka, *Labirynt czy heterotopia? Przestrzeń odbiciem problemów współczesności na przykładzie filmów „Terminal” Stevena Spielberga oraz „Kontrolerzy” Nimródá Antala*, [w:] *Kino najnowsze: dialog ze współczesnością*, red. E. Ciszewska, M. Saryusz-Wolska, Kraków 2007.
- ¹² Badaczka Jana Dudková zastanawia się nad możliwościami zastosowania pojęcia nie-miejsce Augé do analizy najnowszych filmów słowackich. Zdaniem Dudkovej, taka perspektywa pozwoliłaby wykroczyć poza lokalne odczytania filmów i umożliwiłaby umieszczenie twórczości Słowaków w międzynarodowym kontekście. Zob. J. Dudková, *Reprezentácie národa v slovenskom filme po roku 1989*, „Slovenské divadlo” 2007, nr 4, s. 565.
- ¹³ M. Augé, *Nie-Miejsca...*, op. cit., s. 137.
- ¹⁴ J. Marmurek, *Filmowa produkcja pary*, „Krytyka Polityczna” 2000, nr 16–17/2010, <<http://www.krytykapolityczna.pl/Nr-16-17-jesli-nie-monogamia-to-co/Filmowa-produkcja-pary/menu-id-27.html>>, data dostępu: 29.12.2010.
- ¹⁵ Są to archiwalne ujęcia filmu *Sedm dní z Fidelem Castro (Siedem dni z Fidelem Castro)*, zrealizowanego przez Telewizję Czechosłowacką w 1973 roku.
- ¹⁶ K. Klejsa, *Niezwykłe przygody Mr. Guevary w krainie Hollywood – rzecz o komercjalizacji kultury protestu*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007, s. 163.
- ¹⁷ W 2005 roku nad Kubą przeszedł huragan Dennis, zabijając co najmniej 32 osoby i powodując ogromne zniszczenia w infrastrukturze mieszkaniowej i komunikacyjnej.
- ¹⁸ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, op. cit., s. 123.
- ¹⁹ Elementem strategii promocyjnej filmu był ogłoszony na czeskiej stronie internetowej poświęconej *Opowieściom o zwyczajnym szaleństwie* plebiscyt na najbardziej oryginalny przedmiot, którym rzucali w siebie kiedykolwiek widzowie.

- ²⁰ Ibidem, s. 121.
- ²¹ Co interesujące, to samo zajęcie wykonuje zdeklasowany władca królestwa bajek z serialu *Arabela* (1979/1980, reż. Václav Vorlíček) – król, zagrożony w świecie ludzi widmem głodu, znajduje pracę jako operator wózków służących transportowaniu ciężkich materiałów. Hiacynt, w przeciwieństwie do Petra, nie czuje się komfortowo w nowej sytuacji – uważa, że praca fizyczna uwłaszcza jego godności.
- ²² Sytuacja matki Petra jest zbliżona do perypetii bohatera filmu Marii Procházkovej *Rekin v hlavě* (Žralok v hlavě, 2005): mężczyzna, bezskutecznie próbując nawiązać kontakt z przypadkowymi przechodniami, popada w szaleństwo.
- ²³ P. Michalovič, *Neverím...*, op. cit., s. 47.
- ²⁴ Rozmowa z Petrem Zelenką w: A. Kaczorowski, *Europa z płaskostopiem. Rozmowy*, Wołowiec 2006, s. 50.
- ²⁵ *Czechom, za przeproszeniem, zwisa*. Z Petrem Zelenką rozmawia Roman Pawłowski, „Duży Format” – dodatek do „Gazety Wyborczej” 19.09.2005, s. 7.
- ²⁶ M. Augé, *Nie-Miejsca...*, op. cit., s. 135.
- ²⁷ Autorem zdjęć do filmu był Miro Gábor, wieloletni współpracownik Zelenki, operator filmów *Mňága – Happy end, Rok diabła, Powers, Guzikowcy*.
- ²⁸ Ibidem, s. 140.
- ²⁹ Ibidem, s. 392.
- ³⁰ W wersji teatralnej *Opowieści...* bohater wysła się do Czechenii.
- ³¹ *Czechom, za przeproszeniem, zwisa*, op. cit., s. 8.
- ³² L. Suchanek, *Wstęp*, [w:] I. Gonczarow, *Oblomow*, tłum. N. Drucka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. LXVIII.
- ³³ *Czechom, za przeproszeniem, zwisa*, op. cit., s. 8.
- ³⁴ Ibidem, s. 8.
- ³⁵ *Czeski bunt*. Z Petrem Zelenką rozmawia Krzysztof Kwiatkowski, „Wysokie Obcasy” – dodatek do „Gazety Wyborczej” 7.02.2009, s. 49.
- ³⁶ *Lęk przed nudą. Czeskie rozmowy z Petrem Zelenką*. Z Petrem Zelenką rozmawia Maciej Gil i Lokatorzy, red. P. Ścibisz, tłum. I. Kędziński, www.kinoskop.pl (22.09.2008).

Summary

An article explores possibility of applying Michel Foucault's *heterotopies* and Marc Augé's *non-places* discourses to the movie *Tales of Ordinary Madness* (*Příběhy obyčejného šílenství*, 2005) by probably most acclaimed contemporary Czech director Petr Zelenka. This text bears the assumption that space (in this particular case mise-en-scène) can visualise some contemporary social and psychological issues: it can reflect or underline conflicts and problems that characters are dealing with. As author suggests, in this particular movie, the way the film space is designed and its dramatical role has a great influence on how Peter, movie's main character, is being perceived. What's probably the most interesting, film hero settled in space that can be described as *supermodernity*, seems to have a lot in common with traditional „little Czech man“ personality model.



VI. Pogranicza audio/wizualności

Anna Chęćka-Gotkowicz

Muzyka jako utopia języka idealnego. Kilka spojrzeń na twórczość Pascala Quignarda

Miłośnicy filmu Alaina Corneau *Wszystkie poranki świata* pamiętają zapewne finałowy dialog, w którym Marin Marais (w tej roli Gérard Depardieu) w obecności swojego starego mistrza precyzuje, czym jest muzyka. Gdy oglądałam ten film po raz pierwszy, byłam zawiedziona tą dość enigmatyczną definicją muzyki. Jednak wypowiadający ją Marais musiał dotknąć istoty rzeczy, skoro na twarzy prawdziwego muzyka, zazwyczaj ponurego Pana de Sainte Colombe, wreszcie pojawił się uśmiech. Muzyka, powiedział w owej scenie Marin Marais, to „małe źródółko dla tych, którym brak słów [...] Dla stanu, który poprzedza dzieciństwo. Kiedy nie zna się jeszcze oddechu. Kiedy nie zna się światła”¹. Nie mogłam wówczas zrozumieć tych słów. Jak zapewne wielu widzów, uznałam tę definicję za poetycką, nieco górnolotną próbę ogarnięcia zbyt wielkiej tajemnicy. To było dwadzieścia lat temu. Dzisiaj, mając dostęp do ponad pięćdziesięciu książek, które wyszły dotąd spod pióra Pascala Quignarda, próbuję przyjrzeć się tej definicji na nowo. Książka i film *Wszystkie poranki świata* są rozwinięciem historii wirtuoza wioli da gamba, którą czytelnicy Quignarda znają z jego pierwszego muzycznego traktatu, *Lekcji muzyki*². To tam należy szukać początków koncepcji muzyki jako przedjęzykowej formy ekspresji. Tam też zostaje *explicite* wyrażone przekonanie, że muzyka – i pismo – są niezawodnymi metodami powrotu do tego, co utracone. Muzyka ma tu pewną przewagę nad słowem, gdyż, jak wielokrotnie podkreśla Quignard, nie unieruchamia znaczenia, lecz otwiera je. Niezależnie od niedostatków słowa, które skazują pisarza na semantyczne niespełnienie, pismo jest dla Pascala Quignarda obszarem ciągłych prób docierania do sensu. Towarzyszą mu w nich obrazy – bodźce dla słowa; to z nich tworzy się opowieść. Wydany w Polsce w 2008 roku album *Noc seksualna* (gdzie słowo współlistnieje z setkami reprodukcji dzieł sztuki Wschodu i Zachodu) czy wcześniejszy, także znany polskiemu czytelnikowi esej *Seks i trwoga* (tekst dopełniają tam freski rzymskie), to tylko niektóre przykłady prób docierania słowem i obrazem do tego, co ukryte³. W *Seksie i trwodze* autor pyta, jak wyrazić niewidzialne przez widzialne. Dlatego też każdy tekst Quignarda można traktować jako próbę odsłaniania ukrytego, docierania do granic człowieczeństwa, znajdowania paraleli między problemami sacrum, erotyzmu i śmierci. Podążając za tekstem, czytelnik musi zgodzić się na znajdujące się w nim paradoksy i pewną dozę egzaltacji, musi zaakceptować fragmentaryczny, miejscami rwący się styl autora, jego zamiłowanie do neologizmów i ciągłych etymologicznych poszukiwań. Pomaga w tym świadomość związków tego pisarstwa z twórczością Bataille’a, Klossowskiego, des Forêtsa i Benveniste’a, o czym

wspomina komentujący Quignardowskie dzieło Jean François Lyotard⁴. Autor *Wszystkich poranków świata*, który jako lektor rękopisów w wydawnictwie Gallimarda latami studiował teksty antyczne, chętnie sięga do mitów i zaskakuje czytelnika ich zuchwałymi interpretacjami. Prawdą jest, że lektura tej erudycyjnej, naznaczonej intertekstualnością twórczości nie należy do łatwych zadań. Jednym ze sposobów na zaprzyjaźnienie się z nią jest rozpoczęcie znajomości z Quignardem od obrazów filmowych, które powstały na podstawie jego muzycznych opowieści (*Wszystkie poranki świata*, reż. Alain Corneau, 1991 i *Villa Amalia*, reż. Benoit Jacquot, 2009). Kolejny stopień wtajemniczenia zapewnia lektura, którą ułatwia traktowanie tekstu Quignarda jak partytury. Mam tu na myśli konieczność wsluchania się w wariacyjne opracowania i powroty motywów, którymi autor „gra o sens”. W tym artykule moim celem będzie przesłedzenie losów motywu muzyki jako obietnicy zatrzymania tego, co bezpowrotnie utracone.

preludium

Na początku był dźwięk. Zanim nastąpiło wyjście z ciemności nocy sprzed narodzin ku temu, co widzialne, byliśmy skazani na dźwięki. To one, jeszcze w łonie matki, modelowały nasze pierwsze emocje. Właśnie dlatego, od tamtych chwil, pozostajemy wobec nich bezbronni. Pytanie o to, kim byli ludzie, „zanim ich ciała poczęły rzucać cień”, stanowi punkt wyjścia dla *Nocy seksualnej*⁵. Czytelnik znajduje tam także rezonans innych ulubionych tematów autora, zwłaszcza zaś obsesji prenatalnej, w którą wpisuje się motyw pierwszych słuchowych doświadczeń człowieka. Dźwięki docierające do zamkniętego w kawernie macicznej płodu domagają się od niego posłuszeństwa. Uprawomocnienie tej tezy stanowi dla autora łąciński źródłostów czasowników *oudr* (słuchać) oraz *obeir* (być posłusznym) – oba wywodzą się bowiem od czasownika *obaudire*. „Słuchać – czytamy w *Nienawiści do muzyki* – to być posłusznym (*oudr c'est obéir*). Słuchanie, *audientia*, jest tym, co *obaudientia*, jest posłuszeństwem (*L'audition, l'audientia, est une obaudientia, est une obéissance*)”⁶. *Muzyka, jako szczególna postać tego, co dźwiękowe, jest u Quignarda tajemną mocą, która potrafi zniewalać. Tylko ona posiada zdolność zatrzymania czasu i umożliwiała powrót do tego, co na zawsze utracone. Dlatego też bohaterowie Quignardowskich opowieści traktują ją jako ucieczkę od rzeczywistości albo szansę na spotkanie z tym, co minęło bezpowrotnie (jak bohater *Wszystkich poranków świata*, mistrz wioli da gamba, Pan de Sainte Colombe). Zdarza się jednak i tak, że muzyka – jako wspomnienie utraconego – rani zbyt dotkliwie. Wtedy jedynym ratunkiem jest ucieczka od dźwięków. Zapomnienie i negację muzycznej tożsamości wybierają ci bohaterowie Quignarda, którzy postanawiają budować swoje życie od nowa. Taką postacią jest bohaterka książki i filmu *Villa Amalia*, pianistka Ann Hidden.*

wszystkiemu mówię NIE

Ta historia zaczyna się dość banalnie. Zazdrosna kobieta (w filmie tę postać gra Isabelle Huppert) śledzi swojego partnera. Gdy z ukrycia obserwuje schadzki zakochanej pary, zaczepia ją mężczyzna. Jest nim jej przyjaciel z dzieciństwa, poruszony spotkaniem z Ann (dziś sławną kompozytorką i pianistką, a niegdyś – nieco zakompleksioną koleżanką ze szkoły). Spotkany przypadkowo Georges zaprasza zszokowaną odkryciem zdrady bohaterkę na herbatę. W czasie niezbyt udanej próby snucia wspomnień z dzieciństwa, Georges nazywa ją imieniem Eliane. George wspomina, że już w szkole Eliane chciała, by mówić do niej Ann. Przywołane przez Georgesa zdarzenie uświadamia nam pierwszą, podjętą przez Eliane – dziecko, próbę zmiany tożsamości. Po odkryciu niewierności Thomasa, Ann podejmuje bardziej radykalną decyzję. Postanawia porzucić przeszłość, sprzedać luksusowy apar-

tament z koncertowymi fortepianami, zniszczyć swoje nagrania, anulować koncerty i odtąd żyć na nowo, pod nowym nazwiskiem, na słonecznej wyspie w okolicach Neapolu. Georges będzie odtąd powiernikiem jej sekretu i najbliższym przyjacielem. To do niego Ann kieruje te słowa: „Nie tylko z Thomasem chcę skończyć: chcę zerwać wszelki kontakt. Oczywiście, nie z tobą. Z wszystkimi, poza tobą. Potrzebuję cię”⁷⁷. Gdy Georges zauważa, że Ann odrzuca niemal każdą propozycję pomocy, bohaterka odpowiada po prostu:

„Mówię nie. Nie potrzebuję specjalnego powodu, by mówić nie”⁷⁸.

Rzeczywisty powód decyzji Ann Hidden (odkrycie, że jest zdradzana) był z pewnością nie tylko niewystarczający, ale i niegodny, by wszystkiemu, co dotąd stanowiło treść i sens jej życia, powiedzieć „nie”. Negacja przeszłości, w którą wpisywała się muzyka, nagrania i koncertowe życie Ann Hidden – pianistki, stała się impulsem dla radykalnej przemiany. W tym miejscu trudno nie zwrócić uwagi na oczywistą zbieżność biografii bohaterki i autora. Nie jest przecież tajemnicą, że w 1994 roku Pascal Quignard wycofał się z życia społecznego, rozwiązał założony przez siebie festiwal muzyczny w Wersalu, porzucił posadę w wydawnictwie Gallimarda i zamieszkał w oddalonym od paryskiego zgiełku miasteczku Sens. Odtąd, jak sam wyznał, wyłącznie czyta i pisze. Wymyślona przez Quignarda postać Ann Hidden (zauważmy, że dążenie bohaterki do skrywania prawdziwej tożsamości autor zdeterminował, nadając jej nazwisko o takim właśnie znaczeniu: ang. *hidden* – ukryty) porzuciła na dobre świat wielkiej muzyki. I w tym sensie postąpiła bardziej radykalnie, niż Quignard. Jednak wcześniej dokonała ważnego odkrycia. Otóż, przekonała się, że nie ma znaczenia, na czym się gra. Przyzwyczajona do ekskluzywnych warunków pracy pianistka stwierdziła, że koncertowy fortepian można zastąpić nędznym pianinem. Po długiej muzycznej abstynencji, bohaterka wydobyła dźwięki z zaniedbanego instrumentu i tym samym dała widzowi (i czytelnikowi) nadzieję, że jej przyszłość nie będzie pozbawiona muzyki. Przeczujemy jednak, że ta muzyka będzie różna od wszystkiego, co Ann Hidden grała w przeszłości.

Podobną drogę przebywa bohater pierwszej muzycznej książki Quignarda, *Lekcja muzyki*. Historia dotyczy wirtuoza lutni, któremu nadano imię Największego Muzyka Świata. Po Ya żył w epoce Wiosen i Jesieni (722–481 przed narodzeniem Chrystusa). Jego nauczycielem był Tch’eng Lien.

„Pewnego poranka, jeszcze przed świtem, Tch’eng Lien kazał odszukać Po Ya i zażądał, by ten przybył niezwłocznie spotkać się z nim w Sali Instrumentów. Tch’eng Lien siedział po turecku i milczał.

- Podaj mi swoją lutnię, zażądał nagle Tch’eng Lien.

Po Ya pokłonił mu się i podał lutnię.

- Posłuchaj tego dźwięku! powiedział Tch’eng Lien. Podniósł lutnię wysoko ponad swoją głowę, a następnie upuścił ją i roztrzaskał o ziemię.

- Taki oto jest dźwięk lutni! rzekł Tch’eng Lien.

Była to lutnia z końca drugiego tysiąclecia przed narodzeniem Chrystusa.

Po Ya pochylił się i pokłonił trzy razy.

- Daj mi teraz swoją gitarę o trzech strunach! rozkazał Tch’eng Lien.

- Posłuchaj tego dźwięku! – powiedział Tch’eng Lien. Położył gitarę przed sobą, wstał, wskoczył na gitarę i długo ją deptał.

Po Ya zapłakał patrząc na instrument, który sponiewierały buty jego mistrza. Potem Tch'eng Lien kopnął resztki instrumentów w stronę Po Ya, mówiąc:

- Wkładaj więcej uczucia w to, jak grasz”.

Po pewnym czasie Tch'eng Lien dał swojemu zbolełemu uczniowi dobrą radę. Zamiast opłakiwać zniszczone instrumenty, ma iść do lutnika i poprosić go o najędźniejszą lutnię, o najzwyczajszą gitarę. Najlepiej, gdyby były popękane i połamane.

„Weź najprostsze instrumenty i ćwicz się na nowo w muzyce. Przypomnij sobie chwile, gdy twój głos był złamany. Przypomnij sobie swój własny głos, kiedy był rozbity na samo wspomnienie rozbitych instrumentów. Twoja lutnia z czasów narodzin przyszłów jest jak łupina orzecha. Trzeba ją rozłupać, by zjeść owoc.

Pamiętaj, że w muzyce to nie dźwięk jest owocem [...]

Muzyka nie mieszka w najpiękniejszych instrumentach. Nie mieszka też w najgorszych z nich. Jej mieszkaniem są instrumenty, które wzruszają, ale które można porzucić tak samo, jak porzuca się ciało powlekające człowieka”⁹.

Dopiero grając na roztrzaskanej lutni, Po Ya odnalazł muzykę. Podobnie stało się z Ann Hiddem: nie uciekła od muzyki na zawsze. Zostawiła za sobą coś skończonego – co pozwoliło jej iść dalej. Z końcowego rozdziału powieści *Villa Amalia* dowiadujemy się, że muzykolodzy prowadzili głębokie studia nad krótkimi i prostymi dziełami Ann Hiddem. „W rzeczywistości, jej muzyka była po prostu naznaczona cierpieniem [...] Nawoływała nią tych, których utraciła”¹⁰. To tylko jeden z dowodów na to, że Quignardowskie wątki muzyczne można czytać polifonicznie. Chińska legenda o Po Ya i współczesna opowieść o paryskiej pianistce stanowią dwugłos, który zmierza w tym samym kierunku. To jednak nie koniec. Przekonamy się, że ten sam motyw można skomponować nieco inaczej i przetransponować go do nowego rejestru emocjonalnego.

wszystkie poranki świata mijają bezpowrotnie

Pisarz dokonuje tego eksperymentu we *Wszystkich porankach świata*, gdzie także pojawia się scena niszczenia instrumentu. Quignard gra ten sam motyw w innej tonacji i dynamice, zachowując jasność przesłania: instrument to nie muzyka. W obecności przejętych córek, Magdaleny i Toninki, Pan de Sainte Colombe roztrzaskuje wiołę swojego ucznia. Wzburzony Marin Marais nie pojmuje tej lekcji. Mistrz chce mu pokazać to samo, co chiński nauczyciel pokazał Po Ya. Jednak starochińska scena nie porażała taką gwałtownością, jak scena rozgrywająca się w baroku, w posiadłości Pana de Saint Colombe. Prerażona Toninka tuliła się do ojca, skamieniała z przerażenia Magdalena najpierw mięła w dłoniach fartuch, aż w końcu, drżąc na całym ciele, uklękła przed panem Marais. Tuliła go, a on płakał w jej ramionach. Sainte Colombe pobladał i wbił wzrok we własne dłonie.

„Poruszył palcami i w końcu zaczął z cicha pojękiwać. Jego *ach, ach!* brzmiało niczym głos człowieka, który tonie, nie mogąc złapać powietrza. W końcu opuścił izbę [...] Pan de Sainte Colombe powrócił z sakiewką. Rozplątał zaciskający ją rzemyk. Przeliczył znajdujące się w niej luidory, a potem cisnął je pod nogi pana Marina Marais i wyszedł. Marin Marais zawołał za nim, podrywając się na równe nogi:

- Panie, wytłumacz się z tego, coś mi uczynił!

Pan de Sainte Colombe odwrócił się i zapytał z zaskakującym spokojem:

- Panie, czymże jest instrument? Instrument to nie muzyka. Masz dość pieniędzy, by sprawić sobie konia cyrkowego, który będzie tańczył przed królem [...] Wsłuchaj się, panie, w szloch, który żal wyrywa z piersi mej córki. Bliższy jest on muzyce niżli twe gamy¹¹”.

Ta scena, nakręcona w światłocieniach nawiązujących do obrazów ulubionego malarza Quignarda, Georges de la Tour, niesie mocne przesłanie. Mówi o tym, że puste wirtuozerii daleko jest do muzyki: trzeba jej szukać we łzach i tęsknocie za tym, co minęło bezpowrotnie. Odślania też tajemnicę zbolełego wnętrza głównej postaci *Wszystkich poranków świata*. Pan de Sainte Colombe jest naznaczony szczególną postacią słownej niepełnosprawności. Po stracie ukochanej żony staje się ponurym milczkiem: albo przemawia półsłówkami, głosem zdławionym, albo krzyczy w ataku furii. Osunięciu się w samotność i muzykę towarzyszy dotkliwa postać słownej niemocy, swoista *maladresse verbale*, niezręczność, która uniemożliwia bohaterowi komunikację ze światem. Jedy- nym źródłem tej komunikacji staje się muzyka. Być może, sugeruje Quignard, trzeba porzucić mowę, by pozyskać muzykę. Podobna nauka płynie z książki *Lekcja muzyki*, w której młody Marin Marais wyrzucony z chóru w okresie mutacji, tracąc swój chłopięcy głos – a wraz z nim łączność ze swoim początkiem, dzieciństwem i jego przed-słownymi strategiami komunikacji ze światem – czuje się zdradzony przez własne, dojrzewa- jące ciało. Utracony na zawsze głos, zastąpiony najpierw dziwaczym beczeniem, a potem obco brzmiącym basem, domaga się godnego następcy. Znajduje go w brzmieniu wioli da gamba. Quignard, wierny zapisom kronikarskim, podkreśla, że to Marin Marais rozszerzył możliwości tego instrumentu tak, by naśladował mowę i śpiew. Kompozycja *Głosy ludzkie*, w której wiola naśladuje poruszony emocją głos, ocala to, co przechodzący mutację Marais miał utracić bezpowrotnie. Lecz to nie wszystko. Przywołana przeze mnie na początku finałowa scena *Wszystkich poranków świata* (w której Marais podaje definicję muzyki) świadczy o tym, że po długich poszukiwaniach wirtuoz wioli da gam- ba odnalazł w muzyce łączność z czasem, gdy jako istota przed-językowa bezbłędnie, bo instynktownie, wyczuwał sens. Muzyka jest dla Quignarda powrotem do dziecięcej, semantycznej niewinności i nostalgią za tym, czego w sposób zadowalający nigdy nie ogarnie mowa.

wariacje na temat Odyseusza

Nieco inną definicję proponuje cytowany przez Quignarda kompozytor, Gabriel Fauré. I trzeba przyznać, że doskonale wpisuje się ona w Quignardowską filozofię muzyki. Otóż, zdaniem Fauré, muzyka rozpala w słuchaczach pragnienie rzeczy nieistniejących. To pragnienie jest jak *je ne sais quoi*, dążenie do nieuchwytnego. Muzyka pozoruje dążenie do celu, ale on najpierw rozmywa się w dźwiękach, by po ich wybrzmieniu zniknąć w ciszy. W traktacie *Nienawiść do muzyki* Pascal Quignard przywołuje myśl Fauré dla wzmocnienia swojej (i tak już mocnej) tezy: muzyka zada- je ból (*la musique fait mal*)¹². Tego rodzaju oskarżenie budzi instynktowny sprzeciw każdego, kto w muzyce widzi kojące piękno absolutne. A jednak, zdaniem Quignar- da, muzyka jako pragnienie rzeczy nieistniejących boli, bo ośmiesza tego, kto wpada w sieć złudzeń. Słuchacz jest ofiarą złapaną w pułapkę muzyki. Zatraca w niej siebie. Płynie jej nurtem w stronę wyspy Syren. Jeśli tak jak Odyseusz, chce jej słuchać sze- roko otwartymi uszami, powinien dać się spętać więzami racjonalności. Być może są to po prostu więzy muzykologicznej analizy, które pozwalają nie ulegać dźwiękom. W tym miejscu rozpoczynam wariacje na temat utrwalonego przez Quignarda obrazu

Odyseusza słuchającego śpiewu Syren. Próbuje zobaczyć w nim pierwszego muzykologa, który zachowuje wobec dźwięków badawczy dystans. Ale jego doświadczenie wykraczało poza analityczny ogląd muzyki. Eksperyment angażował przecież całe jego ciało. Chciał zaznać muzycznej rozkoszy, wiedząc, że równa się ona zatraceniu i śmierci. Był odważny i zuchwały: kazał przywiązać się do masztu łodzi, aby na samym sobie sprawdzić działanie żywiołu i przechytrzyć go. Sądził, że w tym przypadku wystarczy się wykazać ostrożnością wobec tego, co zewnętrzne. Przepuszczam, że prawdziwy pojedynek rozgrywał się w duszy Odyseusza: to, co wewnętrzne, miało stawić opór temu, co atakowało z zewnątrz. Nawiązuję tutaj do tekstu Jeana Starobinskiego, w którym autor podkreśla, że w swoim pełnym przygodzie życiu Odyseusz wielokrotnie umiał wykazać się ostrożnością wobec tego, co przychodziło z zewnątrz. Ta uwaga dotyczy nie tylko przemyślanej strategii słuchania śpiewu Syren czy kosztowania napoju Kirke, ale całej postawy życiowej bohatera. „W epizodzie z Syrenami Odys, wystawiając się na niebezpieczeństwo (jest jedynym, który nie zatkał sobie uszu woskiem) – narzuca sam sobie jeszcze dotkliwsze ograniczenie: każe się przywiązać do masztu, by nie dać się uwieść pożerającej zewnętrzności. Odys pije napój Kirke, ale go przedtem unieszkodliwia, ma bowiem szlachetne ziele. Może narażać życie, bo umie sam znaleźć środki zabezpieczające lub też jakiś bóg mu je wskazuje. W większym stopniu niż inni panuje nad tym, co przekracza zagrodę zębów czy uszu. Sympatia do bohatera rośnie, gdy narrator ukazuje go całkowicie wydanego zewnętrzności, z pozoru bardziej otwartego na niebezpieczeństwo zagrażające z zewnątrz, a jednocześnie sprytniejszego od innych i znajdującego na wszystko gotową odpowiedź”¹³. Moja sympatia do bohatera, którą dzielę ze Starobinskim, podszyta jest jednak wątpliwością, czy Odyseusz rzeczywiście wyszedł z tej przygody bez szwanku. Jeżeli słowo archaiczne skrywa jakąś niepoznaną tajemnicę serca bohatera, to proponuję jej poszukać właśnie w kontekście doświadczenia muzyki. Może niesłusznie trwamy w przekonaniu, że bohater Homera po spotkaniu z Syrenami był takim samym człowiekiem, jak przed tym spotkaniem. Co prawda, nic nie wskazuje na to, że dokonało ono w nim jakiegoś wewnętrznego spustoszenia. Warto jednak przyrzeć się tej historii właśnie od wewnątrz i w obrazie niezłomnego bohatera znaleźć skazę. W tym miejscu muszę zaakcentować pewien szczegół, poprzez który Quignardowska opowieść odmienia nie tylko oblicze muzyki, ale i losy Odyseusza. U Quignarda, Syreny nie wabią żeglarzy nieopisanym pięknem; ich śpiew zmieszany jest z krzykiem. Tym, co fascynuje i pociąga ku sobie, nie jest jedynie czyste piękno śpiewu, ale krzykośpiew (*chant-cri*). Pieśń, ku której chce się wyrwać Odyseusz, zachwyca, ale też rani. Dlatego rozkosz, której doznaje bohater, boli. „Za każdym razem, gdy będzie domagał się, by go uwolniono – pisze Quignard – Eurylokos i Perimedes zacieśnia więzy. I usłyszy to, czego – nie ponosząc śmierci – nie usłyszał dotąd nikt spośród śmiertelnych: krzykośpiewy (zarazem *phthoggos* i *aoidē*) Syren”¹⁴. W śpiewie Syren nieoczekiwanie pojawia się pierwiastek *tremendum* i *fascinosum*, zupełnie jakby odtąd mitologiczna opowieść o poprzedzających Odyseusza, uwiedzionych przez muzykę żeglarzach, miała być uniwersalną przestrogą przed różnymi postaciami dźwiękowej nachalności. W XXI wieku taka interpretacja mitu jest najzupełniej uprawniona. Bo trzeba tu dodać, że Quignard wplata historię Odyseusza do wywodu na temat obserwowanego dziś coraz częściej „terroru dźwięków”, który przejawia się dwojako. Po pierwsze, jest związany z naturą dźwięku jako bodźca, który atakuje organ słuchu. A skoro, jak pisze Quignard, nasze „uszy nie mają powiek”, to wobec dźwięków niechcianych jesteśmy bardziej bezbronni, niż wobec niechcianych obrazów¹⁵. Po drugie, „terror dźwięków” związany jest ze sposobami wykorzystywania muzyki jako tła banalnych czynności

życiowych: w sklepach, salonach odnowy biologicznej, na parkingach podziemnych. Quignard proponuje swoją wyliczankę sytuacji, w których, chcąc nie chcąc, musimy słuchać muzyki. „Nagłośniona w sposób nieograniczony, dzięki wynalazkowi elektryczności i rozwojowi technologicznemu muzyka atakuje nieustannie, w dzień i w nocy, na ulicach, w centrach miast, w galeriach, pasażach, w wielkich sklepach, księgarniach, przedsionkach banków, gdzie wyciąga się pieniądze z bankomatu, nawet na basenach, na plażach, w mieszkaniach prywatnych, restauracjach, taksówkach, w metrze, na lotnisku. Nawet w samolotach tuż przed startem i zaraz po lądowaniu¹⁶”. Hasło „terror dźwięków” bulwersuje odbiorców muzyki, zwłaszcza tych, którzy rozkoszy słuchania oddają się w odizolowanych od świata, prywatnych świątyniach dumania. Tymczasem diagnoza Quignarda dotyczy przede wszystkim potocznego, dźwiękowego stanu rzeczy. A konfrontacja z nim wielokrotnie prowadzi do tęsknoty za tym, by uszy miały coś w rodzaju powiek. Dlatego też Quignardowską (nad?)interpretację historii Odyseusza ze zrozumieniem przyjmie każdy, kto w życiu codziennym nie może odciąć się od dźwięków niechcianych, zabierających spokój i sen. Nie można zamknąć na nie uszu. Można je tylko zagłuszyć innymi dźwiękami. Wizja pogrążenia się w ciszy jest wówczas najśmielszym marzeniem.

Wracam do moich wariacji. Odyseusz, zalepiwszy swoim żeglarzom uszy woskiem, darował im ciszę. Pewnie trochę ciekawiło ich to, czego nie usłyszeli, ale rozsądek i strach przed szaleństwem były silniejsze od ciekawości. Nie wiedzieli, że tym, co tracą, jest pragnienie rzeczy nieistniejących. A co się stało z Odyseuszem po spotkaniu z Syrenami? Trudno mi uwierzyć w to, że dusza sprytnego bohatera nie doznała w tym pojedynku żadnych obrażeń. Powściągliwy, doskonale panujący nad sobą, przebiegły, hamujący słowa i gesty Odyseusz nie zdradziłby światu swojej porażki. Wstydliva, duchowa skaza wyniesiona ze spotkania z Syrenami doskonale wpisała się w opanowany przezeń do perfekcji system zatajań. Wizję Odyseusza jako mistrza pozorów i rozdwojonej egzystencji wyczytuję z refleksji Stanisława Rośka. Dzięki tekstowi *Maska mowy* uświadamiam sobie, że słuchający Syren bohater zazwyczaj potrafił się „posłużyć mową po to, by zniknąć pod fasadą słów i uniemożliwić innym łatwy dostęp do wnętrza. Maską mowy, którą się osłaniał, odsyłała do jakiejś fikcyjnej, urojonej przestrzeni wewnętrznej, dlatego prawdziwa mogła pozostać nietknięta¹⁷”. Rodzą się pytania. Po pierwsze: czy po doświadczeniu słuchania śpiewu Syren ta prawdziwa przestrzeń wewnętrzna nadal pozostała nietknięta. Po drugie: czy wtargnięcie pieśni Syren do wnętrza Odyseusza nie odebrało mu niezawodnej dotąd umiejętności „obrony własnych granic”. Ciekawi mnie nie tylko sam moment zderzenia Logosu, nad którym tak doskonale panował Odyseusz, z nieokiełznanym, muzycznym żywiołem, ale przede wszystkim możliwe skutki tego zderzenia. Przypuśćmy zatem, że było tak. Na pozór Odyseusz wyszedł cało z opresji. Z zewnątrz wyglądało na to, że eksperyment powiódł się doskonale. Ciało pragnęło zerwania więzów, ale one skutecznie stawiały mu opór. Zaklejone woskiem uszy żeglarzy nie słyszały wołania o litość. Gdy było już po wszystkim, bohater wyglądał na osłabionego i niesłusznie uznano to za jedyne skutki uboczne eksperymentu. Skrywana skaza sięgała głębiej. Cofnijmy się do chwili, gdy rozbrzmiewał śpiew Syren. Trudno było to wytrzymać. Dość szybko Odyseusz uzmysłowił sobie bezsensowność wołania o pomoc. Krzyczał więc tylko po to, by zagłuszyć Syreny. Nie mógł znieść dźwięków, które jednocześnie zachwycały i budziły trwogę. Czuł, że mają nad nim władzę i ciągną go ku sobie. Nigdy później żaden śpiew nie poruszył go tak, jak pieśń, której ten jeden raz wysłuchał z ciałem na uwięzi. Można powiedzieć, że eksperyment z przywiązaniem się do masztu na zawsze pozbawił go słuchowych rozkoszy. Ograniczył też zręczne posługiwanie się maską

mowy. Muzyka Syren zaburzyła niezawodny dotąd system porządkowania własnych uczuć, który zapewniał mu nietykalność wewnętrzną. Tu nie kończą się konsekwencje eksperymentu Odyseusza. Jego wina nie została odkupiona w jednostkowej pokucie. Od tamtego zdarzenia, cierpienie Odyseusza odradza się w udręce każdego słuchacza skazanego na natarczywość dźwięków i tęsknotę za ciszą. Odradza się też w rozbudzonym przez muzykę pragnieniu rzeczy nieistniejących. Naznacza samotność tych wszystkich, którzy raz dali się uwieść dźwiękom i odtąd próbują je okiełznać w muzykologicznym dyskursie. Może najdotkliwszym dziedzictwem skazy Odyseusza jest poczucie niewystarczalności słów, którymi próbujemy opisywać muzykę. Ten, który miał być „pierwszym przykładem nieskończonej łatwości słowa”, jako pierwszy doznał bolesnego braku przylegania słów do muzycznego doznania.



Nurek z Paestum

basso continuo wody

Moje wariacje na mitologiczny temat można potraktować jako świadectwo czytelnika, który podąża za sugestywnym, otwierającym interpretacyjne możliwości obrazowaniem Quignarda. Przywołany w *Nienawiści do muzyki* Odyseusz jest dla mnie symbolem ostrożności wobec nieokiełznanego żywiołu, dlatego mógłby zostać patronem muzykologów i tych wirtuozów, którzy próbują zachować wobec muzyki bezpieczny dystans. Czy jednak jej pełne poznanie z tej perspektywy jest możliwe? Na to pytanie Quignard odpowiada historią nurka Boutès, który zdrwił sobie z ostrożności Odyseusza i nie chciał, jak on, słuchać śpiewu Syren z ciałem na uwięzi. Dlatego rzucił się do morza (autor dopowiada, że jego bohater pragnął połączyć się z odwiecznym *basso continuo wody*). Tę spontaniczną decyzję można rozmaicie zinterpretować. Z całą pewnością, symbolizuje ona zanurzenie w muzyce, oddanie się jej nurtowi. Można ją zadeptykować wykonawcom, którzy utracili zdolność podchodzenia do muzyki od wewnątrz

i zbyt mocno koncentrują się na technice wykonania. Boutès mógłby być też wzorem dla muzykologów, którzy zapomnieli już o tym, że w muzyce można zatracić się bez reszty. Gdy jednak, znając skłonność Quignarda do gier językowych i etymologicznych analiz, spróbujemy poszukać sensu w tym rejestrze, bez specjalnego wysiłku w historii nurka odkryjemy coś więcej. Francuskie słowa „la mer” – morze i „la mère” – matka, to homonimy. Boutès, łącząc się z nurtem muzyki, powraca do swoich początków. Słucha tak jak wtedy, gdy znajdował się jeszcze w wodach płodowych. Droga ku zatraceniu w muzyce staje się pozornie niemożliwym powrotem do stanu sprzed narodzin. Postać pływaka, który oddaje swoje ciało wodzie, można zobaczyć na sarkofagu w piwnicy małego muzeum w Paestum. Właśnie to malowidło było inspiracją dla Quignarda, to z niego wywiódł opowieść o prawdziwym doświadczaniu muzyki. „Muzyka – pisze Pascal Quignard – niczego nie przedstawia, nie od-wzorowuje; jest czystym od-czuwaniem”¹⁸. Dlatego też oddanie się jej powinno być totalne, powinno wykraczać poza rozumienie. To przesłanie wypływa z wydanej w 2008 roku książki *Boutès*. Można je chyba potraktować jako muzyczne credo Quignarda, skoro zapowiedział, że to ostatnia jego książka w całości poświęcona muzyce.

coda

Quignard nie próbował nigdy wmówić swoim czytelnikom, że muzyka jest językiem. Zbyt często (choć nigdy nie wprost) wyrażał przekonanie o jej asemantycznym charakterze i odmienności jej struktur znaczących od struktur językowych. Tym, co zdaniem autora *Villi Amalii* jest najbliższe muzyce, są uczucia. Charakteryzuje je nawet pewna podległość wobec muzyki, bo według Quignarda, muzyka pozwala zidentyfikować uczucia i odróżnić jedne od drugich¹⁹. Ten wątek zbliża koncepcję Quignarda do teorii znaczenia muzycznego Susanne Langer, która w *Nowym sensie filozofii* przypisała muzyce zdolność oddawania dynamiki i morfologii uczucia. „Rzeczywista potęga muzyki – czytamy u Langer – polega na tym, że może ona oddawać *prawdę* życia uczuciowego w sposób, jaki jest niedostępny językowi, ponieważ jej formy znaczące cechuje owa ambiwalencja treści, której słowa mieć nie mogą”²⁰. Jednak Langer skłonna jest przypisać muzyce cechy semantyczne, co różni jej koncepcję od tej proponowanej przez Quignarda. Jeżeli bowiem z jego opowieści (i filmów zrealizowanych na ich podstawie) mielibyśmy wyczytać poglądy na temat znaczenia muzyki, to streściłyby się one w przekonaniu, że to znaczenie ma charakter symptomatyczny. Jego bohaterowie rozpoznają komunikowane przez muzykę uczucia w sposób instynktowny. Zdolność do tego rozpoznania jest zapisana w człowieku od chwili narodzin. Gdy jednak *infans* przemienia się w istotę władającą mową, bezpowrotnie traci tę zdolność. Jeśli dobrze rozumiem Quignarda, muzycy są jego zdaniem uprzywilejowani w tym sensie, że mają szansę nawiązać bezpośrednią łączność ze światem uczuć i ze stanem semantycznej niewinności. Poprzez wizję muzyki jako powrotu do tego stanu, Quignard rozbudza w nas „pragnienie rzeczy nieistniejących”, snuje utopijną wizję pokonania ograniczeń czasu i języka. A to właśnie sprawia, że czytelnik (i widz) odkrywa w sobie pokusę sprawdzenia, co by się stało, gdyby zanurzył się w muzyce tak, jak pływak Boutès. Pierwszym krokiem w tym kierunku może być wsłuchanie się w ścieżkę dźwiękową *Wszystkich poranków świata i Willi Amalii*. Nie jest to specjalnie groźne, więc może warto spróbować.

Przypisy

- ¹ P. Quignard, *Wszystkie poranki świata*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 1997, s. 73.
- ² Idem, *La leçon de musique*, Paris 1987.
- ³ Por. idem, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2008 oraz idem, *Seks i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2002.
- ⁴ Por. J.F. Lyotard, *Donc transeam*, „Revue des sciences humaines” 2000, № 260, s. 250.
- ⁵ Por. P. Quignard, *Noc seksualna*, op. cit., Gdańsk 2008, s. 11.
- ⁶ Ibidem, *La haine de la musique*, Paris 1996, s. 108. Cytaty z tej książki, jak również z książek *Villa Amalia*, *Lekcja muzyki* oraz *Boutès* podaję we własnym przekładzie.
- ⁷ P. Quignard, *Villa Amalia*, Paris 2009, s. 46.
- ⁸ Ibidem, s. 55.
- ⁹ Idem, *La leçon de musique*, op. cit., s. 92–101.
- ¹⁰ Idem, *Villa Amalia*, op. cit., s. 276–277.
- ¹¹ Idem, *Wszystkie poranki świata*, op. cit., s. 40–41.
- ¹² Por. idem, *La haine...*, op. cit., s. 218.
- ¹³ J. Starobinski, „*Jak bramy Hadesu jest mi wstrętny...*”, przeł. Maryna Ochab, [w:] *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 110.
- ¹⁴ P. Quignard, *La haine...*, op. cit., s. 166.
- ¹⁵ Żyjąc na uprzemysłowionym Zachodzie, często możemy czuć się schwytni w sidła dźwięku. Zdaniem Marka Slouki, świat dźwiękowy bywa bardziej agresywny i inwazyjny od tego świata, który odciska się na naszej siatkówce, bowiem „drwi z naszych sanktuarów w sposób, w jaki nigdy nie mogłoby światło. Jeśli mój sąsiad postanowi umyć samochód przed oknem mojego gabinetu, co często mu się zdarza, mogę opuścić żaluzje, by uniknąć nieciekawego widoku jego przyszczonego siedzenia, żeby jednak stłumić dźwięk jego stereo, muszę zabić hałas hałasem”. Por. M. Slouka, *Nasłuchując ciszy: uwagi o życiu słuchowym*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 65–66.
- ¹⁶ P. Quignard, *La haine...*, op. cit., s. 198. Wylicznka Quignarda kończy się dość szokującą okolicznością, w której człowiek był zmuszany do słuchania (i wykonywania) muzyki; po przykładzie lotniska i samolotów nieoczekiwanie pojawia się obóz zagłady. W ten sposób Quignard otwiera kontrowersyjny rozdział swojej refleksji nad *nienawiścią do muzyki*, wykraczający poza obszar tematyczny niniejszego tekstu. W tym miejscu chcę jedynie zaznaczyć, że motyw muzyki jako obozowego narzędzia upodlenia jest chyba najtrudniejszym wyzwaniem rzuconym przez Quignarda współczesnej muzykologii. Traktat *Nienawiść do muzyki* próbuje oswoić niewygodny problem piękna, które zostało użyte jako narzędzie tortur. Może się wydawać, że muzyka użyta przez obozowych oprawców sama nie stała się winna, lecz jedynie pokalana. Tego poglądu nie podziela jednak Quignard, który oskarża muzykę o pobudzanie do zła. To jednak temat na oddzielny esej.
- ¹⁷ Por. S. Rosiek, *Maska mowy*, [w:] *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 183.
- ¹⁸ P. Quignard, *Boutès*, Paris 2008, s. 21.
- ¹⁹ Ibidem, s. 23.
- ²⁰ S. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. Bogucka, wstępem opatrzyła H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976, s. 358.

Summary

The works of Pascal Quignard include numerous references to visual arts and music. His stories often originate in images which constitute a source of writer's inspiration. One of the author's aims is based on paradox: he tries to reveal the invisible through the visible. It is music that shows him the way of touching the mystery of invisible. Its universal link with human origins can be understood as a place of memory for writings. Quignard follows up the secrets of music via its mythical origins. One of Quignard's most significant and controversial attempts is his interpretation of the myth of Ulysses, presented in his book *The Hatred of Music*. Treating the Quignard's version of this famous myth as a starting point, I develop it in my paper even further. I also analyze the main musical motives of Quignard's books: *The Music Lesson*, *Boutès*, *All the World's Mornings* and *Villa Amalia*. In these novels, the utopia of music arises as yearning for something we lost for good. All the characters in *All the World's Mornings* (*Tous les matins du monde*, the 1991 film based on probably the most popular novel by Pascal Quignard) are under the influence of such a nostalgia. Music is defined there as the return to our infancy - the pre-speech period of our life - the time we were learning the meaning of the world around us through the sounds. Diving deep into the music there, is the way to escape from the world. The other means of escape is chosen by the heroin in Quignard's later novel *Villa Amalia* which was adapted for the screen in 2009. Breaking with her past means finishing with her musical career that used to be the essence of her life. By creating her life from scratch, she finds the place for the music back but in totally new form. The main purpose of my article is to evoke those strands of Quignard's work which present music as "desire for unreal" (the description of music used by the composer, Gabriel Fauré).

Krzysztof Lipowski

Przekroczyć *ut pictura poesis*. Próba nowego odczytania obrazów Bronisława Linkego w oparciu o projekt metodologiczny W.J.T. Mitchella

*Nasza lektura dawnych tekstów i obrazów
jest nieuchronnie przeobrażana przez nasze
doświadczenia z telewizją i kinem.*

W.J.T. Mitchell

Zagadnienia „słowo/obraz” w ujęciu W.J.T. Mitchella

W słynnym artykule noszącym tytuł *Zwrot piktorialny (The Pictorial Turn)* z roku 1992 amerykański badacz William J. Thomas Mitchell wystąpił z postulatem, jak zauważa Hans Belting, „postlingwistycznego i postsemiotycznego ponownego odkrycia obrazu”². W artykule tym amerykański badacz pisze, że: „kluczowym posunięciem w rekonstrukcji ikonologii jest porzucenie nadziei na naukową teorię oraz etap starcia pomiędzy «ikoną» a «logosem» w odniesieniu do zagadnień takich jak współzawodnicstwo malarstwa, literatury oraz sztuk pokrewnych. [...] Podstawowy argument mojej *Iconology*³ polegał na tym, że sama nazwa owej «nauki o obrazach» niesie piętno antycznego podziału i głębokiego paradoksu, który nie może zostać wymazany spośród jej działań”⁴. W przywołanych zdaniach nie tylko pobrzmiewa echo dekonstrukcjonizmu, ale też krystalizuje się wyraźna opozycja między „ikoną” a „logosem”, którą w książce *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994) Mitchell będzie się starał przezwyciężyć.

W *Picture Theory* zagadnieniu słowo/obraz poświęcony jest rozdział noszący tytuł: *Wychodząc poza porównanie: obraz, tekst i metoda (Beyond Comparison: Picture, Text, and Method)*⁵. Eksplikowany projekt metodologiczny obejmuje swym zasięgiem nie tylko „sztuki siostrzane”, czyli malarstwo i literaturę, ale także film i fotografię, jednym słowem – media.

Jak wyznaje autor na początku rozdziału *Wychodząc poza porównanie: obraz, tekst i metoda*: „jeden z moich celów polega na tym, by otworzyć tradycyjne problemy międzyartystycznego porównania na nowe opisy”⁶. Mitchell rozpoczyna swe rozważania od

krytyki metody komparatystycznej badania sztuk siostrzanych, stwierdzając, że: „zbyt dużych fal metoda ta nie wywołuje”⁷. Mogłoby się wydawać, że „europejska semiotyka” oferuje alternatywę względem pragmatyzmu amerykańskiego modelu międzyartystycznego porównania. Tak jednak nie jest – i jak pisze Mitchell: „wyzwanie polega na tym, by całą problematykę obraz/słowo [...] napisać na nowo i znaleźć krytyczne postępowania, które pomogą zaostrzyć sens połączeń”⁸. Dla amerykańskiego badacza dominujące tropy w rodzaju: czas i przestrzeń, konwencja i natura, ucho i oko, nie stanowią stabilnej podstawy dla studiów nad słowem i obrazem. Przedmiot badań, jakim jest obraz/tekst, należy traktować jako: „dosłowną materialną konieczność, dyktowaną przez konkretne formy aktualnych praktyk reprezentacji”⁹.

Jak zatem Mitchell proponuje badać relację słowo/obraz? W zarysie metodologicznego projektu czytamy: „można i trzeba zejść z drogi pułapce porównywania. Najważniejsze, czego można się nauczyć, badając złożone dzieła, jak np. Blake’a [...] to to, że porównywanie nawet w przypadku studiowania relacji obraz–tekst¹⁰ nie jest koniecznym warunkiem postępowania [podkr. to i następne Mitchella – K.L.]”¹¹. Dla amerykańskiego naukowca porównywanie sztuk siostrzanych (czyli na przykład znajdowanie podobieństw i różnic między wierszami i obrazami) jest: „nie-tematem bez rzeczywistej metody i prawdziwego obiektu badań. [...] Problem obraz/tekst nie jest samym czymś, co zostaje skonstruowane «pomiędzy» sztukami, mediami albo różnymi formami reprezentacji, lecz jest nieuniknionym problemem wewnątrz pojedynczych sztuk i mediów¹². Krótko mówiąc, wszystkie sztuki są «złożone» (składają się z tekstu i obrazu); wszystkie media są mixed media, które łączą różne kody, dyskursywne konwencje, kanały i sensoryczne i kognitywne modusy”¹³.

Pisząc o mieszanym charakterze mediów, Mitchell opiera się na ustaleniach Jacques’a Derridy. Badacz przyznaje, że przekonanie Derridy o dwuznacznym statusie pisma jako obrazu/słowa jest jednym z dwóch głównych tematów jego *Grammatologii*¹⁴. Dla Mitchella, podobnie jak pisanie wkracza na pole wizualnej reprezentacji, tak też: „czyste, wizualne reprezentacje inkorporują tekstualność¹⁵ w sensie całkiem dosłownym. I odwrotnie, czyste teksty, skoro tylko są w widzialnej postaci drukowane bądź pisane, inkorporują całkiem dosłownie wizualność. Medium pisma dekonstruuje w każdym przypadku, czy z perspektywy tego, co wizualne bądź werbalne, możliwość czystego obrazu lub czystego tekstu. [...] Pismo jest, w swej fizycznej graficznej formie, nierozłącznym zszyciem tego, co wizualne i werbalne. Pismo jest samym ucieleśnieniem «obrazosłowa»”¹⁶. Mitchell znosi konsekwentnie określenia „wyłącznie” obrazowe i „wyłącznie” tekstualne.

W dalszej części rozdziału *Wychodząc poza porównanie: obraz, tekst i metoda* autor polemizuje z mocno zakorzenionym przekonaniem o czystości malarstwa¹⁷, wskazując na moralny charakter tychże zarzutów¹⁸, jak też odpowiada na ewentualne zarzuty dotyczące wizualności w literackim dyskursie¹⁹.

Dla amerykańskiego badacza złożeniu „obraz/słowo” towarzyszy heterogeniczna konstrukcja składająca się z przedstawienia i dyskursu. Czystość zatem, obrazu od słowa, jak i słowa od obrazu, jest utopijna i niemożliwa. Owa decentralizacja obrazu ma dla Mitchella kilka praktycznych konsekwencji: „anuluje konieczność porównywania, które towarzyszy modelowi jasno zróżnicowanych systemów [...] oraz pozwala na krytyczne otwarcie się na rzeczywistą pracę nad reprezentacjami i dyskursem”²⁰.

W dalszej części swego metodologicznego projektu Mitchell formułuje pytania, które, w związku z jego koncepcją tego, co wizualne i werbalne, należałoby postawić: „Nie istnieje przymus, [...], by porównywać to, co namalowane, z tekstem, nawet jeśli istnieje

przykład, że tekst bezpośrednio (albo pośrednio) w obrazie jest reprezentowany. Na czym jednak zależy, to to, by wyszukać [odpowiedzi na pytanie – K.L.], jaki rodzaj tekstualności namalowany obraz wyznacza (lub zataja) i w imieniu jakich wartości. Widocznym dostępem do «tekstu na namalowanym obrazie» jest pytanie o tytuł. Jaki rodzaj tytułu jest na obrazie, gdzie jest on zlokalizowany (w środku, na zewnątrz lub na obrazowej ramie)? [...] Dlaczego wiele współczesnych obrazów zostaje nazwanych «Bez tytułu»²¹.

W dalszej części swych rozważań Mitchell przytacza różne rodzaje tekstualności obecne w malarstwie: „Obraz, który (obok innych przedmiotów) przedstawia tekst (otwartą książkę na holenderskim obrazie); obraz, na którym słowa i litery nie są przedstawione na powierzchni obrazu, lecz na nim wpisane, jak na chińskich kaligraficznych krajobrazach albo na wielkich płótnach Anzelm Kiefera; obraz w rodzaju klasycznego obrazu historycznego, który niczym filmowa stopklatka lub epizod z teatralnej sztuki przedstawia pewne wydarzenie z historii; obraz, w którym słowa «odzywają się» do obrazu [...] (Magritte’a napis: «To nie jest fajka»); obraz, który jest skomponowany wokół językowego «znaku pisma» – coś w rodzaju hieroglify lub ideogramu, jak u Paula Klee; lub też obraz, który unika każdego ozdobienia, referencji, narracyjności albo czytelności na korzyść czystej, nie dającej się odczytać wizualności»²².

Badacza analizującego związki pomiędzy obrazem a słowem powinno, zdaniem Mitchella, zainteresować: „wejście języka w piktorialne pole (bądź też jego zniknięcie z niego). [...] Teksty, które do takiego porównywania z obrazem nadają się, nie muszą sięgać daleko po historyczne lub systemowe analogie. One znajdują się już w obrazie, i może najgłębiej wtedy, gdy są całkowicie nieobecne, gdy wydają się niewidoczne i niesłyszalne. [...] Z drugiej strony wizualne reprezentacje, które pasują do określonego dyskursu, nie potrzebują być importowane: one są ze słowami immanentnie związane, składają się na jego tkankę z opisu, narracyjnego «widzenia», przedstawionych obiektów i miejsc, są w metaforach»²³.

Zaproponowany projekt metodologiczny nie jest zakończony. Autor sugeruje, by przedstawiony model „obraz/słowo” postrzegać nie jako szablon, lecz rodzaj dźwigni. Jednak najlepiej, zdaniem Mitchella, „byłoby opisać ten problem jako teoretyczną figurę²⁴, coś na kształt *différance* Derridy, jako miejsce dialektycznego napięcia»²⁵.

Otwarcie się na heterogeniczny charakter obrazu, rozumianego jako „obrazotekst”, oznacza otwarcie się na obrazy, które są czymś więcej niż tylko nośnikami znaczenia. W dyskursywnej analizie staje się konieczne ujęcie wielopłaszczyznowości odbioru i – co z tym się wiąże – zbadanie, w czym tkwi tak naprawdę siła obrazów.

Metodologiczny projekt obraz/tekst Williama J. Thomasa Mitchella, otwierając liczne pytania, wyznacza też nowy obszar poszukiwań, podobnie jak projekt antropologii obrazu Hansa Beltinga, próby przeformułowania historii sztuki podejmowane przez Horsta Bredekampa czy też proponowany przez Gottfrieda Boehma *Iconic Turn*.

Morze czerwonego koloru

„Uwielbiał morze i kiedy pierwszy raz po wojnie zobaczył je znowu, odbyło się to z rytuałem upragnionego a intymnego spotkania»²⁶ – wspomina na kartach *Notatek* żona Bronisława Linkego. Motyw akwatywny w twórczości tego artysty pojawiał się często na małych kartkach papieru, by później trafić do rąk przyjaciół. Jest jednak też

Linke autorem obrazu, gdzie wspomniane uwielbienie morza połączone zostało z tematyką katastroficzną, której środki wyrazu artysta wypracował do perfekcji. To obraz noszący tytuł *Morze krwi* z roku 1952, inspirowany prozą Alfreda Kubina. Obraz ten, wraz z namalowanymi później pracami pt. *Cyrk* i *Autobus* tworzą apokaliptyczny tryptyk, składający się na narrację o końcu ludzkości.



Morze krwi (1952) (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

Spróbujmy odczytać *Morze krwi* przy pomocy metodologicznego projektu W.J.T. Mitchella, próbując przekroczyć tym samym formułę *ut pictura poesis*. Zgodnie z tym, co amerykański badacz zapisał w rozdziale *Wychodząc poza porównanie: obraz, tekst i metoda* (*Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*), analizę obrazu Linkego należy rozpocząć od tytułu. Albowiem to właśnie tytuł jest: „widocznym dostępem do «tekstu na namalowanym obrazie»”²⁷. Odautorski tytuł, umieszczony na odwrocie obrazu, brzmi: *Morze krwi*. Patrząc na obraz, powinniśmy wiedzieć, że głównym wehikułem znaczenia

jest właśnie morze, a nie gwałtowna nawałnica, jak można by domniemywać. Tytuł, który każe nam odnieść się do widocznej na obrazie czerwieni, jest też według Mitchella punktem wyjścia i miejscem wejścia języka w piktorialny obszar. Jednakże piktorialne pole dla Mitchella jest jednocześnie „obrazotekstem” (lub według innego tłumaczenia – „tekstem obrazowym”²⁸). Określenie obrazu jako „obrazotekst” (lub „tekst obrazowy”) oznacza, że w trakcie analizy obrazu uruchamiane są w świadomości odbiorcy modusy wchodzące z językiem w kontaminację (lub też wynikające zeń); zatem nie tylko to, co wizualne, posiada znaczenie. Posiadają je także: słowa, odgłosy, zapachy, ale też czas, narracyjność. Pojęcia te są, jak pisze Mitchell, „lingwistycznymi lub tekstualnymi elementami obrazu”²⁹ i zostały inkorporowane przez obraz.

Jak zatem mogłaby przebiegać percepcja obrazu *Morze krwi*? Tu już musimy się odwołać się do Mitchellovskich tropów. Zgodnie z tym, co generuje „heterogeniczne pole” piktorialne, odbiór obrazu przebiega na kilku płaszczyznach jednocześnie. Można je wyłonić, udzielając odpowiedzi na poniższe pytania, których kolejność jest nie mniej istotna niż treść:

1. Co widzimy? (warstwa prymarna)
2. Co słyszymy?³⁰
3. Jaki zapach czujemy?
4. Co czytamy?

Ad 1. Linke usytuował odbiorcę nad brzegiem „oceanu krwi”. Widzimy zatem, jak fale wyrzucają na brzeg między innymi fragment ludzkiego szkieletu, zwłoki niemowlęcia, odrąbaną głowę, kadłub ludzkiego ciała. Na piasku leżą liczne monety o starzej powierzchni, szabla i okrwawiona butelka, widoczne są też wciśnięte w piach figurki ołowianych żołnierzyków. Wydobywająca się z wody ludzka ręka trzyma drzewce sztandaru. Obok wbitego w przybrzeżny piasek karabinu kołyszą się na falach ludzkie głowy. Artysta starannie odtworzył też fakturę fal, zaś nad linią horyzontu umieścił warstwę spiętrzonych, kłębiących się ciemnych chmur.

Ad 2. Słyszymy plusk ciężkich, przybrzeżnych fal i dalekie odgłosy zbliżającej się nawałnicy. Percepcja obrazu przypomina percepcję filmowej stopklatki – widzimy i słyszymy jednocześnie. Oglądamy obraz, któremu przyporządkowana jest ścieżka dźwiękowa.

Ad 3. Czujemy odór rozkładających się ciał i zapach krwi przemieszany ze słonym zapachem morza.

Ad 4. Czytamy na przykład nominały na papierowych banknotach i monetach, przypięty do zwłok niemowlęcia numer identyfikacyjny, autorską sygnaturę z datą, która widnieje w prawym dolnym rogu („B. W. Linke 1952”).

W przypadku obrazu *Morze krwi* trudno mówić o narracyjności. Zgoła odmiennie rzecz się przedstawia, gdy oglądamy na przykład obraz Bronisława Linkego pt. *Cyrk*³¹. Tu na scenie *theatrum (circus) mundi* przeróżne postaci zostają wprzęgnięte przez Linkego w dynamiczny krąg zdarzeń. Tymczasem *Morze krwi* jest obrazem statycznym i afabularnym. W świadomości *współczesnego* odbiorcy konstruowany jest wielomedialny odbiór, w którym wszystkie cztery płaszczyzny dochodzą jednocześnie do głosu. Można zatem zaszeregować *Morze krwi* do grupy obrazów, które w Mitchellovskim modelu „obraz/tekst”: „niczym filmowa stopklatka lub epizod z teatralnej sztuki przedstawiają pewne wydarzenie z historii”³².



Cyrk (1955-1958) (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

zmierzył się, tworząc prace do cyklu *Kamienie krzyczą*. Co mogło jeszcze motywować artystę do pracy nad tym obrazem?

Bronisław Linke nie dowierzał temu, co oferowała doktryna socrealistyczna. Mamy prawo przypuszczać, że pod koniec roku 1951 wyzbył się też wszelkich złudzeń dotyczących nowej władzy. Przytoczmy raz jeszcze wypowiedź Marii Dąbrowskiej zapisaną w jej *Dziennikach* w dniu śmierci Linkego: „Ignacy Witz [...] sfałszował życiorys Bronka, pisząc: «Okres wojny spędził w ZSRR». Spędził – ale na srogim zesłaniu. Wrócił, nienawidząc Rosji i rosyjskiego systemu. Takim pozostał mimo współpracy rysunkowej z «Trybuną Ludu» (niedzielnny dodatek). Przypuszczam, że nikt inny współpracy mu nie ofiarował. [...] Broniek był cały czas antyrosyjski i antykomunistyczny, ponieważ był przeciw totalizmowi»³⁷.

Pracując nad obrazem *Morze krwi*, artysta nie mógł wyrazić w sposób jednoznaczny tego, co zamierzał. Nie tylko ze względu na cenzurę – skrajne zaostrzenie w tym czasie terroru spowodowało, że Linke był zmuszony wypracować własny, sobie tylko znany kod. Jak zauważa W.J.T. Mitchell, tytuł ma umożliwić dostęp do tego rodzaju tekstualności, który obraz skrywa³⁸. Tytuł *Morze krwi*, który w znaczeniu przenośnym oznacza: „wielką ilość, mnóstwo, ogrom, bezmiar”³⁹, skłania odbiorcę do spoglądania

Skoro już wiemy, „jaki rodzaj tekstualności namalowany obraz wyznacza”³³, pora rozważyć zagadnienie, które także porusza Mitchell: jaki rodzaj tekstualności obraz zataja i w imieniu jakich wartości³⁴. W tym miejscu konieczne jest przywołanie historycznego kontekstu *Morze krwi*. Jest październik 1951 roku, w Polsce czas tak zwanej stalinizacji życia. To trudny okres dla twórców, artystyczne swobody zostają drastycznie ograniczone. To czas, jak pisze Anda Rottenberg, „wdrażania socrealizmu w Polsce” i „ideologizacji życia artystycznego”³⁵. W tym czasie Linke „tworzy” niemalże wyłącznie³⁶ rysunki do prasy, ściśle współpracując z „Trybuną Wolności”. Jednakże 23 października artysta znów siada nad płótnem, by dokładnie po czterech miesiącach (23 lutego 1952 roku) ukończyć pracę. To czas, w którym powstawało *Morze krwi*. Zapytajmy jednak, czy praca ta zawiera wyłącznie pacyfistyczne przesłanie? Wszak z antywojenną tematyką Linke

na obraz z podejrzliwością. Ukazane na obrazie liczne przedmioty wyrzucone na brzeg przez morze koloru czerwonego możemy odczytać *à rebours* – jako elementy składające się na symbolikę zła komunistycznego systemu, systemu, który rozlał się szeroką falą na Polskę. „Morze goryczy” zatem przelało się – obraz możemy odczytywać jako artystyczną odpowiedź na rzeczywistość lat 1949–1952.

Autobus jako dzieło radykalnie heterogeniczne

Po roku 1956 Bronisław Linke wyraźnie poszukuje nowej formuły, prawdziwie indywidualnego klucza do wyrażenia współczesności w formie alegorycznej. Maluje obraz pt. *Autobus*, w którym przedstawił charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznych alegorii „przekrój społeczeństwa”⁴⁰. W rezultacie ustanowił nową alegoryczną reprezentację dla rzeczywistości PRL-u końca lat pięćdziesiątych – stał się nią popularny w tych czasach środek komunikacji autobus. Jest to jednak alegoria dość nietypowa.



Autobus (1959-1961) (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

Zwróćmy uwagę, że wszyscy pasażerowie tego wehikułu mają zamknięte oczy, z wyjątkiem małego, nagiego dziecka siedzącego na kolanach matki. Pokazana en face twarz dziecka szuka spojrzenia widza, rozwarłe szeroko oczy i ręce wyrażają przestрах i opuszczenie. To twarz-medium, która wymaga od oglądającego współdziałania, współodczucia tragizmu sytuacji. Widniejące na obrazie dziecięce oblicze jest wyraźnym *alter ego* malarza. Taki wniosek możemy wysnuć na podstawie analizy jednego ze szkiców do wcześniejszego obrazu pt. *Cyrk*, na którym artysta zanotował: „w rogu autoportret/ dziecko?”⁴¹. Zapis ten opatrzył znakiem wykrzyknienia i obwiodł ramką. W wizerunkach dzieci (widoczne są one również na przykład na obrazach pt. *Nalot* i *Beztroska*) autor ukrył zatem siebie samego.



Autobus (fragment)

Jak wspominałem wcześniej, w figurze dziecka można dostrzec trawestację postaci „jasnowidzącego świadka”⁴². Obecność podobnych bohaterów nadawała obrazom zdecydowanie „sens głębszy, ogólniejszy”. Na obrazie pt. *Autobus* dziecko-medium nie tylko „widzi jasno”, ale zapewne przeczuwa, dokąd zmierza wehikuł. To postać o świadomości nieszczęśliwej, emblemat postawy Linkego – „doktora martyrologii” (jak zwykł siebie nazywać). Uwagę zwraca fakt, że Linke umieścił dziewczynkę na kolanach matki, tuż za szybą z napisem w języku francuskim, który oznacza: „wyjście awaryjne”.

W autobusie, pomiędzy wizerunkami Hitlera (znajduje się tuż za kierowcą-manekinem) i Stalina (na ostatnim siedzeniu), artysta umieścił osobliwy gabinet figur polskich. To postacie między innymi Bikiniarza, Kociaka czy Biurokraty⁴³. Takie rozmieszczenie na obrazie obu zbrodniarzy-dyktatorów koresponduje z przedwojenną, geopolityczną sytuacją Polski, która w roku 1939 znalazła się pomiędzy dwiema potęgami. W ten sposób Linke, ukazując metaforycznie rzeczywistość końca lat pięćdziesiątych, próbuje też wskazać genezę złożonej sytuacji politycznej czasu, w którym powstawał *Autobus*. Na obrazie tym artysta wykłada własną katastroficzną historiozofię – pasażerowie wehikułu, złapani w pułapkę Historii, tkwią zaklęszczeni w świecie, z którego nie ma ucieczki (to tłumaczy, dlaczego Linke umieścił postać dziewczynki obok szyby z napisem „wyjście awaryjne”).

Rozsupływanie znaczeń, rozsnuwanie światopoglądowej zasłony na obrazie Linkego może się jednakże odbyć tylko do pewnego stopnia. Wiele wskazuje na to, że sensu specyficznych detali, fantazyjnych i wizyjnych składników dzieła nie da się w ogóle wyjaśnić. Bronisław Linke nie pozostawił zapisków, które mogłyby pomóc w odpowiedzi na liczne pytania. Niemniej okazuje się, w myśl metodologicznego projektu W.J.T. Mitchella, że każdy obraz coś zataja⁴⁴ i w roboczych rysunkach odnaleźć możemy pewne interpretacyjne tropy. Niektóre z nich urywają się, inne, kontynuowane, znajdują swoje dookreślenie na obrazie. Oto fragment *Autobusu*, na którym widzimy trzy siedzące obok siebie postacie (kobietę i dwóch mężczyzn). Człowiek z lewej strony umieszczony został na autobusowym kole i ubrany jest w robociarski drelich oraz czapkę. W przypadku kobiety uwagę zwracają czerwone rękawiczki, zaś siedzący obok



Autobus (fragment)

niej młody człowiek beztrzesko pogwizduje i nonszalancko trzyma ręce na kolanach. Czym jest jednak bezforemny twór, który wyrasta z brzucha robociarza i jest połączony z jego rękami? To swoiste *crux interpretum*. Odbiorca rozpoznaje wprawdzie stojącego w postawie kopulacyjnej małego, białego pieska, oko, ucho, otwarte usta, zwierzęcy srom, kobiecy pośladek i ludzkie ekskrementy. Trudność jednak sprawia wykrzyście sensu konotowanego przez ów szereg. Czy dostępem do „tekstu na namalowanym obrazie”⁴⁵, jak pisze Mitchell, może być tytuł *Autobus*? Nie, ponieważ tytuł dotyczy, nazwijmy to umownie, ogólnego poziomu znaczeń obrazu, podczas gdy na poziomie szczegółowym znaczenia brak przekazu językowego ze strony artysty (o co zresztą trudno) uniemożliwia zrozumienie fragmentu obrazu. Próba rozszyfrowania sensu dokonuje się na poziomie szczegółowym i odautorska sugestia zawarta w tytule już nie wystarczy. Uważny obserwator mógłby zatem odnieść wrażenie, że dostrzega w tym fragmencie elementy jakiegoś prywatnego kodu Linkego. I na tym można by poprzestać.

Tymczasem mamy tu do czynienia, by użyć określenia Mitchella, z „rozłamem w reprezentacji”⁴⁶ i proponowany przez amerykańskiego badacza model „słowo/obraz” będzie ze wszech miar pomocny. Oto jeden ze szkiców poczynionych przez artystę do obrazu *Autobus*. Na kartce oznaczonej numerem 55 pojawiają się dwa szkice postaci „chama” lub według innego określenia Linkego: „robociarza”. Na pierwszym planie, tuż na wysokości głowy mężczyzny w roboczym ubraniu, malarz zapisał: „zamazana twarz/ ledwo widoczne rysy/brudny blondyn”. W głębi ta sama postać robotnika narysowana mniej starannie z dopiskiem na wysokości głowy: „cham”. Poniżej pojawiają się określenia: „w ucho”, „w oko”, „w mordę”, nieco wyżej zaś wyraz obwiedziony linią: „chamstwo”. Można zatem wnioskować, że budząca wstręt „narośl” wystająca z wnętrzości robotnika stanowi wizualizację szeregu wulgaryzmów: „pies cię j...”, „ch... ci w oko, w ucho, w mordę, (w gębę)”. Wniosek ten wspiera także interpretacja niedwuznacznego i wulgarного gestu rąk robociarza.

Szereg wizualizowanych wulgaryzmów składa się zatem na zawołowany tekst, który, jak pisze Mitchell, „znajduje się już w obrazie”. I być może jest to też owo miejsce, przez które język wkracza na teren piktorialnego pola⁴⁷. A jak wykrzyć znaczenie „obrazotekstu”? Siedzący na kole Historii robotnik jest jedną z tych postaci, które znajdują się na pierwszym planie. Poprzez tę postać i przypisany jej szereg wizualizacji Linke wyklada swój zdecydowanie negatywny stosunek do komunistycznego systemu. Wulgaryzmy wprowadzają w obręb niniejszej analizy antytetyczne ideologemy, jak na przykład dobro i zło czy zniewolenie i wolność.

Pasażerowie tego niezwyklego *dormitorium*⁴⁸ mieli pierwotnie podążać ku Nocy. W szkicach znajdujemy zapis: „przód noc – tył dzień”. Właściwa jednak Linkemu ironia dyktuje mu inne rozwiązanie. W szkicach pojawia się adnotacja: „poranek naszej ojczyzny” i ostatecznie ze znakiem wykrzyknienia Linke zapisuje: „Raczej – dzień!”.



Szkic do *Autobusu* (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

Namalowany przez Linkego *Autobus* jest niewątpliwie wehikułem funeralnym, który po błotnistej drodze⁴⁹, niczym łódź przewożąca zmarłych, zmierza w kierunku Końca. To gorzka diagnoza polskiej rzeczywistości końca lat pięćdziesiątych. *Autobus*, ze względu na intensywny ładunek treściowy i emocjonalny, stał się, by użyć terminologii Jana Białostockiego, „obrazem ramowym”⁵⁰. Obraz ten odcisnął trwały ślad w wyobraźni niektórych późniejszych artystów i „zgodnie z działaniem ikonograficznej «gravitacji»”⁵¹, zapoczątkował cykl artefaktów⁵² dialogujących z rzeczywistością PRL-u.

Jednocześnie jest też obraz *Autobus* przykładem dzieła radykalnie heterogenicznego, w którym to, co widzialne, łączy się w różny sposób z tym, co werbalne. Przy czym obecność na płótnie tego, co werbalne, przejawia się na dwa sposoby. Na obrazie dostrzec bowiem możemy ów szereg wizualizowanych wulgaryzmów, które są przejawem „ukrytego tekstu” uruchamiającego ciąg określonych ideologemów, powiązanych ze światem wartości Linkego. Na płótnie są też obecne napisy w sposób substancjalny: wspomniany napis na szybie w języku francuskim, napisy na wódczanej etykiecie człowieka-butelki, imitacje biletów wstępu i gazety, z której wyłania się postać z uniesionymi rękoma. Ta heterogeniczność wynika ze szczególnego statusu słowa i obrazu w twórczym myśleniu Linkego. Jest też pochodną jego teorii obrazu i słowa, teorii nigdy przez artystę *explicitie* nie sformułowanej, a jednak ujawniającej się na płótnach.

Przypisy

- ¹ Tekst powstał w oparciu o pracę naukową pt. *Słowo na płótnie. O relacjach między obrazem a słowem w dziele Bronisława Wojciecha Linkego*, zrealizowaną jako projekt badawczy w latach 2008–2010, który sfinansowany został z grantu przyznanego przez Komisję Badań Naukowych.
- ² H. Belting, *Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung*, [w:] *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, s. 20.
- ³ W roku 1986 Mitchell opublikował książkę pod znanym tytułem *Iconology: Image, Text, Ideology*. Tak sformułowany tytuł sugerował, że autor pragnie wejść w dialog z projektem Panofsky’ego, także mającym w tytule słowo „ikonologia”. W książce tej widoczne są wpływy New Art History, dekonstrukcji, Critical Theory, badań genderowych i queerowych. *Iconology* spotkała się z aprobatą Rudolfa Arnheima i Nelsona Goodmana.
- ⁴ W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, [w:] „Kultura Popularna” 2009, nr 1.
- ⁵ Wszystkie cytaty z tego rozdziału według wydania niemieckiego: W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich hinaus: Bild, Text und Methode*, [w:] idem, *Bildtheorie*, hrsg. von Gustav Frank, Frankfurt am Main 2008, s. 136–171.
- ⁶ Ibidem, przypis 8, s. 140–141.
- ⁷ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 140.
- ⁸ Ibidem, s. 142.
- ⁹ Ibidem, s. 144.
- ¹⁰ W kwestii zapisu Mitchell czyni następującą uwagę: „Używam typograficznej konwencji kreski ukośnej, by «obraz/słowo» oznaczyć jako problematyczną szczylinę, jako rozłam lub pęknięcie w reprezentacji. Wyrażenie «obrazosłowo» oznacza złożone, syntetyczne dzieła (albo koncepty), które łączą obraz i tekst. Wyrażenie «obraz-słowo» z łącznikiem oznacza związki pomiędzy tym, co wzrokowe, a tym, co werbalne” (W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., przypis 10, s. 145).
- ¹¹ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 145.
- ¹² Dla amerykańskiego badacza telewizja, film czy spektakl teatralny są przykładami rzeczywistych połączeń słowa i obrazu, wykazujących strukturę obrazotekstu.
- ¹³ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 152.
- ¹⁴ Ibidem, s. 153.
- ¹⁵ Rudolf Arnhem w swojej książce pt. *Anschauliches Denken (Visual Thinking, 1969)* jeden z podrozdziałów opatruje tytułem: *Bilder sind Aussagen (Obrazy są wypowiedziami)*. Jednakże autor stawia znak równości pomiędzy obrazem a wypowiedzeniem w znaczeniu metaforycznym, pisząc: „Zarówno artyści, jak i uczący

- zrozumienia sztuki (Kunsterzieher), uczynią najlepszy użytek ze swych zdolności, jeśli wyjdą z założenia, że każda artystyczna działalność przedstawia sobą wypowiedzenie na temat czegoś. [...] Każda wizualna forma [...] wyowiada coś o naturze ludzkiego Dasein” (R. Arnhem, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, z amerykańskiego przetłumaczył Autor, Köln 1985, s. 279).
- ¹⁶ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 153.
- ¹⁷ Mitchell pisze: „w malarstwie np. pojęcie czystości jest regularnie używane jako środek oczyszczający wizualny obraz z kontaminacji językowych [...]: słowa, zgiełk, czas, narracyjność lub arbitralne «alegoryczne» znaczenie, są «językowymi» lub «tekstowymi» elementami, które muszą zostać pominięte lub wyeliminowane” (ibidem, s. 155).
- ¹⁸ Teza, że „wszystkie media są mediami mieszanymi”, jest dla niektórych badaczy „zła” i trzeba się jej przeciwstawić w imieniu wyższych wartości estetycznych (ibidem, s. 155).
- ¹⁹ „Chodzi o to”, pisze Mitchell, „by przybliżyć się do języka jako medium, a nie jako system”, by potraktować język: „jako heterogeniczne pole dyskursywnych modusów” (ibidem, s. 156).
- ²⁰ Ibidem, s. 156.
- ²¹ Ibidem, s. 157.
- ²² Ibidem, s. 157–158.
- ²³ Ibidem, s. 158. Wkraczamy tu na teren psychologii odbioru badającej psychologiczne reakcje, które towarzyszą procesowi czytania. Obszar ten w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku stał się obiektem badań Rudolfa Arnheima, który w książce pt. *Anschauliches Denken* tak m.in. na ten temat pisał: „Język łączy się w zmienny sposób z innymi obszarami postrzegania, które służą myśleniu jako najważniejszemu medium. [...] Język wpływa na organizację myślenia, potwierdzając i przechowując uformowane przez spostrzeżenie pojęcia”. Autor nie stawia jednak znaku równości pomiędzy słowem a obrazem, stwierdzając, że słowa są jedynie samymi znakami. Jak pisze dalej Arnhem: „język nie składa się w pierwszej linii ze słów, tylko ze znaczeń” (R. Arnhem, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1985, s. 228, 232, 237).
- ²⁴ Badacz przy pomocy modelu „słowo/obraz” analizuje także w niniejszym rozdziale dwa historycznie i kulturowo odległe przykłady. Są nimi film Billy’ego Wildera pt. *Bulwar zachodzącego słońca* i *Wojna peloponeska* Tukidydesa. Jak pisze Mitchell, oba media (film i książka) zostały ze sobą zestawione nie po to, by je porównać, lecz: „by zwrócić uwagę na nadzwyczajną ogólność «obraz/słowa» jako figury dla heterogeniczności przedstawiania i dyskursu” (ibidem, s. 161–169).
- ²⁵ Ibidem, s. 170.
- ²⁶ A. Linke, *Notatki o Bronisławie Wojciechu Linkem, spisane 1963–1964*, maszynopis, włas. Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 158.
- ²⁷ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 157.
- ²⁸ W niemieckim tłumaczeniu rozdziału pt. *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method* użyte zostało słowo „Bildtext”.
- ²⁹ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 155.
- ³⁰ „To, że werbalny dyskurs na obrazie jest ewokowany przerośnię lub pośrednio, nie znaczy, że ewokacja jest bezsilna, że oglądający obraz nic nie «słyszy» i nic nie «czyta»” (W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 154).
- ³¹ O obrazie *Cyrk* (ujmowanym jednak w innym kontekście) pisałem w artykule pt. *Nicość i trwoga. Bronisław Linke i Martin Heidegger – tożsamość egzystencjalnego kolorytu*, [w:] *Przekleństwo rzeczywistości. Rzecz o obsesji i fantazji*, pod red. A. Pawliszyn i K. Szalewskiej, Gdańsk 2009, s. 63–71.
- ³² W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 157.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ Ibidem.
- ³⁵ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 37.
- ³⁶ Prace nad cyklem *Kamienie krzyczą* artysta przerwał po namalowaniu obrazu *Ruch oporu* (w kwietniu 1949 roku). Od maja do czerwca 1949 roku pracował jeszcze nad obrazem *Nowa Marszałkowska (z autoportretem)*.
- ³⁷ M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1960–1965*, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, t. 4, Warszawa 1996, s. 200.
- ³⁸ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 157.
- ³⁹ S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa 1974, t. 1, s. 457.
- ⁴⁰ Patrz przypis 26 na s. 261 w artykule Marii Poprzęckiej, *O alegorii w 2. poł. XIX w.*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX wieku*, Materiały Sesji Stow. Historyków Sztuki, Warszawa 1973.

- ⁴¹ *Szkice, pomysły i notatki do obrazu „Cyrk”*, włas. Muzeum Narodowe w Warszawie (luźne, nienumerowane kartki).
- ⁴² Maria Poprzęcka przywołuje postacie Stańczyka z *Holdu Pruskiego* oraz Artystę i Mużę z Grottgrowskiego cyklu *Wojna*. O tych ostatnich pisze: „Są oni obecni w każdej, nawet najbardziej drastycznej scenie cyklu, patrzą z trwogą na losowanie rekrutów, ze zgrozą na obdzieranie trupów na pobojowisku, zasłaniają oczy na widok profanacji świątyni. Ich obecność sprawia, że nie są to sceny konkretne, ale ogólne” (M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 107).
- ⁴³ W szkicach odnajdujemy także wpis „NKWDista” i rysunki przedstawiające Chrystusa: „w pasiaku”, „w cierniowej koronie” i z gwiazdą Dawida na piersi. Tak szerokie spektrum postaci, będących reprezentantami społeczeństwa, jest typowe dla wielu dziewiętnastowiecznych alegorii. Interesująca byłaby też odpowiedź na pytanie: czego Linke na obrazie nie umieścił?
- ⁴⁴ W.J.T. Mitchell, *Über den Vergleich...*, op. cit., s. 157.
- ⁴⁵ Ibidem, s. 157.
- ⁴⁶ Ibidem, s. 166.
- ⁴⁷ Ibidem, s. 158.
- ⁴⁸ Wizualny kształt autobusu miał też w swojej końcowej części ulegać stopniowej dematerializacji. Według roboczych rysunków miał on przechodzić w „rozmażaną wybuchową plamę abstrakcyjną”.
- ⁴⁹ Błotnista droga, po której jedzie autobus, zawiera szereg znaczeń z pogranicza estetyki brzydoty. W szkicach odnajdujemy rysunki z podpisami: „kamień”, „ludzka kupa”, „gówna”, „gęby z rękami” czy też „kawalek czerwonego kutasa”.
- ⁵⁰ O pojęciu „tematu ramowego” pisze J. Białostocki w pracy *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 35–40, 277–307.
- ⁵¹ Ibidem, s. 35.
- ⁵² O umocnieniu się nowej alegorii świadczą prace powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Są to obrazy Szymona Urbańskiego *Czerwony autobus* i *Szary autobus*, Włodzimierza Pawłaka *Czerwony autobus rusza w drogę dookoła świata*, przedstawienie Akademii Ruchu *Autobus*, wiersz K. Brakonieckiego *Autobus z opaską na ramieniu* czy piosenka J. Kaczmarek *Czerwony autobus* (cyt. za: A. Manicka, B. W. Linke, maszynopis, s. 94–95).

Summary

According to W.J.T. Mitchell the problem of relations between word and image should be re-defined, as all arts, as well as contemporary media are mixed: they consist of text and image. The pure independence of word from the image or the other way around is utopian and impossible. It is therefore a mistake to compare what is painted with literary text, even if such instances take place. We should rather search for the kind of textuality that is demonstrated (or latent) by the painting and in the name of which values.

The methodological project proposed by Mitchell allows for a different “reading” of two famous paintings by Bronisław Linke, *Morze krwi* and *Autobus*. If we compare the author’s text on the painting – the title – with what is represented we may come to the conclusion that the painting entitled *Morze krwi* (*The Sea of Blood*) is an artistic “answer” to difficult and complex reality of Stalinist period of Polish in 1949-1952. Similarly, in the child’s figure of the painting *Autobus* Linke presented himself as “clairvoyant witness”. We can also see a series of visual vulgarism coming out of the worker’s figure. It is through this figure and visualizations attributed to it Linke demonstrates his negative attitude towards communist system.

Elizabeth Grosz

Utopie wcielone – czas architektury

*W jaki sposób powinno się państwo odnosić do filozofii,
jeżeli nie ma zginąć?*

Platon, *Państwo*, 497 D.

*Tym, co się spełnia w mojej historii, nie jest czas przeszły określony tego,
co było, bo już nie jest, ani nawet czas dokonany tego, co było w tym, czym jestem,
ale czas przyszły uprzedni tego, czym miałem być, aby stawać się tym, kim się staję.*

Jacques Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, s. 113.

Temat utopii wcielonych stwarza okazję do rozważania paradoksów czy aporii, co szczególnie lubię, ponieważ trudności takie zawsze implikują wykraczanie systemów – w tym przypadku systemów rozumowania – poza ich systemowość i sposoby obejmowania, które nie są w stanie w pełni ogarnąć czy opanować tego, co systemy te wciągają w obszar swego oddziaływania. Samo wyrażenie „utopie wcielone” jest rozdarte wewnątrz między słowami, które nie pasują do siebie i nie dają się łatwo pogodzić. Właśnie takie napięcie, zwłaszcza gdy wyraża się najdotkliwiej w formie paradoksu, zawsze motywuje najsilniej do rewidowania kategorii, słów i założeń oraz do komplikowania owych zbyt prostych chyba schematów myślowych, za pomocą których te kategorie, słowa i założenia dotychczas się ujmuje. Utopie są przestrzeniami, w których tworzymy fantazmaty ideałów politycznych lub osobistych; natomiast ucieleśnienie jest czymś, co nigdy nie ma miejsca w utopiach. Ale nie jest jasne, czy wyrażenie „utopie ucieleśnione” jest oksymoronem, czy nie! Dlatego chcę przyjrzeć się tym twórczym (i bodaj niemożliwym) stosunkom zachodzącym między utopiami i ucieleśnieniem, ponieważ uważam je za ogniwo łączące pewne elementy dyskursu i praktyki architektonicznej z interesami politycznymi i teoretycznymi postmodernistycznego feminizmu. Jestem przekonana, że ten

amalgamat interesów – feministycznych, politycznych, architektonicznych, cielesnych – skupia się jak w soczewce w pewnym zagadnieniu, które w dziejach myśli zachodniej na ogół pomijano, a mianowicie w zagadnieniu czasu i (wielu) przyszłości. Chociaż więc przedmiotem moich rozważań (wręcz zbyt pośrednim) będzie architektura, to właściwym tematem okaże się czas.

Utopijne

Dyskursy na temat utopii towarzyszą nam od narodzin filozofii zachodniej. Już Platon w *Państwie* i *Prawach*, które przygotowały grunt pod Arystotelesową *Politykę*, stworzył podstawy dyskursów utopijnych na temat idealnego ustroju politycznego, które rozwijamy również dzisiaj na Zachodzie. Zasadniczy i przesycony gorzką ironią rys Platońskiej wizji idealnego ustroju społecznego i politycznego polega na tym, że *polis*, miasto-państwo powinno być rządzone przez filozofów-królów, powinno funkcjonować zgodnie z porządkiem narzuconym przez rozum. Podobnie jak dobrze skoordynowane ciało, miasto-państwo działa najlepiej wtedy, gdy jest poddane rządowi rozumu, reżimowi mądrości, ponieważ dobrze urządzone *polis* tak samo jak zdrowe ciało funkcjonuje najbardziej harmonijnie tylko wtedy, gdy działa zgodnie z nakazami czystego rozumu i naukami płynącymi z kontemplacji tego, co wieczne. Stąd wniosek Platona, że strażnikami, władcami państwa muszą być ludzie kochający prawdę, najlepsi w używaniu rozumu, ale i sprawdzeni w życiu pod względem charakteru moralnego. Rozum teoretyczny czy abstrakcyjny tych ludzi trzeba poddać próbie wartościowych praktyk konkretnych: „ani państwo, ani ustrój państwowy, ani tak samo człowiek nigdy nie będzie doskonały, zanim na tych nielicznych miłośników mądrości, których dziś ludzie nie nazywają złymi, tylko twierdzą, że z nich nie ma żadnego pożytku, jakaś konieczność ze zrządzenia losu nie spadnie, żeby się chcąc czy nie chcąc sprawami państwa zajmować zaczęli, a państwo, żeby ich słuchać musiało”¹.

Oczywiście bardziej „nowoczesnym” okazem dyskursu utopijnego niż Platońska teoria oligarchii filozofów, która powinna rządzić idealnym państwem, jest ogłoszone w 1516 roku dzieło Tomasza Morusa noszące właśnie tytuł *Utopia* i będące – między innymi – złożonym i wieloznacznym traktatem „o najlepszym ustroju państwa”². „Utopia” jest nazwą otoczonej spokojnym morzem wyspy, względnie odizolowanej przestrzeni, w której żyje zamknięta w sobie społeczność rozwijająca zasadniczo samowystarczalną gospodarkę. Obcym, a zwłaszcza najeźdźcom trudno się tam dostać, ponieważ mieszkańcy Utopii strzegą podwodne skały i urwiste brzegi. Aby wylądować bezpiecznie na wyspie, trzeba skorzystać z nawigacyjnej pomocy miejscowych. Wśród skał strzegących wyspę istnieje przesmyk prowadzący do swego rodzaju wewnętrznej zatoki, zacisznej przystani będącej jak gdyby wewnętrznym odbiciem lustrzanym otaczającego wyspę morza, niejako lustrzaną reprezentacją swojego zewnątrz. Takie harmonijne zintegrowanie jest znamieniem nie tylko lokalizacji i klimatu Utopii – jej geografii, lecz również jej ustroju politycznego, przywiązania mieszkańców do samodyscypliny, do równego dzielenia dóbr, do skromności, pilności i cnoty. Geografia wyspy dopełnia, a bodaj i umożliwia jej system polityczny. Zaciszna przystań odzwierciedla spokój morza tak, jak morze jest symbolem harmonii politycznej, ponieważ mieszkańcy Utopii żyją w najlepszej rzeczpospolitej, za której harmonię trzeba wszakże zapłacić srogą cenę wielkich ograniczeń swobody osobistej, będących najwyraźniej cechą charakterystyczną wszelkich teorii opartych na idei umowy społecznej.

Od dawna już znane jako tekst pełny napięć i paradoksalny, dzieło Morusa, podobnie jak utopia Platońska, postuluje racjonalnie zorganizowane społeczeństwo, które jest zasadniczo egalitarne³³ i którego ustrój opiera się na prymacie własności wspólnej i interesu społecznego kosztem własności prywatnej i interesu indywidualnego. Ta idealna Rzeczpospolita, którą wielu uważa za prefigurację nowoczesnego państwa opiekuńczego, jest również, bodaj z konieczności, rygorystycznie autorytarna, hierarchiczna i restrykcyjna. Chociaż nikt nie jest bezdomny, głodny ani bezrobotny, chociaż złoto, srebro, kamienie szlachetne i inne dobra materialne ceni się tylko o tyle, o ile są użyteczne w zwykłym życiu (na przykład złoto służy do wytwarzania nocników!), chociaż wszyscy mają swobodę zaspokajania potrzeb, niemniej podlegają surowym ograniczeniom pod względem możliwości i zachęt do działania. Środek ograniczona jest wolność osobista. Ludzie nie mają swobody zaspokajania pragnień; rozprawianie o polityce poza forum zgromadzenia ludowego jest zabronione pod karą śmierci; podróżowanie wymaga pozwolenia ze strony policji i nawet zwykły spacer na wieś jest możliwy tylko za zgodą ojca lub współmałżonka. „Morus”, czyli fikcyjny narrator *Utopii* (bardzo podobny zresztą do prawdziwego Morusa, autora tej opowieści), chwala zalety wyidealizowanej kultury, ale w zaskakującym zakończeniu książki drugiej odcina się od wielu zwyczajów Utopian, poczytując je za niedorzeczne i śmieszne, nawet jeśli niektóre nadal uważa za warte zażyczenia w Europie.

Jednak w kontekście moich rozważań najistotniejsze jest pytanie, które intrygowało wielu komentatorów dzieła Morusa, a mianowicie: dlaczego Morus wymyślił tak jawnie ułomny ideał. Bardziej naturalne wydawałyby się inne rozwiązania – choćby stworzenie wyidealizowanej wizji Rzeczpospolitej doskonałej albo satyra na państwo złe. Po co tworzyć wizję nieidealną, a właściwie będącą ideałem dwuznacznym? Po co nagiąć czy podważać idealny wymiar zamysłu literackiego i fabularnego realizmem, który uzmysławia warunki konieczne i konsekwencje tworzenia ideałów politycznych?

Dylemat ten zawiera się w samej nazwie Morusowego ideału. Ukuty przez Morusa neologizm „Utopia” jest etymologicznie dwuznaczny, ponieważ z jednej strony jest zbitką greckiej partykuły *ou* (nie) i greckiego rzeczownika *topos* (miejsce), tak że znaczy tyle co „miejsce nieistniejące”, a z drugiej – nawiązuje do innej zbitki greckiej, *eutopos*, która znaczy tyle co „miejsce harmonijne, szczęśliwe czy dobre”. Wielu komentatorów uważa, że ten kalambur sygnalizuje idealny czy fikcyjny status wizji społeczeństwa doskonałego, że owo miejsce harmonijne, szczęśliwe czy dobre jest miejscem nieistniejącym – czyli że istnieje tylko w wyobraźni. Pragnę zaproponować inne jego odczytanie, głoszące mianowicie, że owo dobre miejsce nie tyle jest miejscem nieistniejącym, ile po prostu żadne miejsce nie może być dobre. Utopijne wykracza poza pojęcie przestrzeni lub miejsca, ponieważ tego, co utopijne, o ironio, w ogóle nie da się ujmować w kategoriach topologicznych. Nie przystaje ono do logiki przestrzenności. Można, a bodaj i trzeba zatem twierdzić, że utopijne wykracza poza to, co architektoniczne (o ile architektura jest dziedziną normowania i przekształcania wytwarzanych przestrzeni i miejsc; o ile jej dziedzina czy zakres ma charakter geograficzny, geologiczny, lokalny, umiejscowiony – to znaczy, o ile jej środowisko jest uprzestrzennione w tym sensie, że jest lokalizowane i ujmowane wyłącznie w kategoriach przestrzeni). Architektura jest oddzielona od podstawowego ruchu tego, co utopijne, ruchu ku doskonałości czy temu, co idealne, który da się pojąć tylko w wymiarze czasowym, a przede wszystkim w kategoriach potencjału czasowego przyszłości.

Cecha wspólna Platońskiej, Morusowej i w zasadzie wszelkich innych wizji utopijnych, chociaż ukazywane w nich obrazy społeczeństwa idealnego bardzo różnią się

między sobą zależnie od ideologii politycznej, polega na tym, że utopijne zawsze jest ujmowane jako *przestrzeń*, zwykle zamknięta i odosobniona – jako obwałowane miasto, samotna wyspa, zamknięta w sobie organizacja polityczna i rolna, a zatem i wspólnota polityczna. Jest to przestrzeń samoregulująca się, niezależna od innych państw i obszarów, chociaż może istnieć obok nich i prowadzić z nimi wymianę. Utopijne z definicji ujmuje się w trybie topologicznym, jako miejsce o określonych granicach i cechach. Zgodnie ze spostrzeżeniem Margaret Whithford, utopijne wiecznie balansuje na granicy antyutopijnego, utopii znieprawionej, ku której ciążyą bardziej współczesne wizje utopijne⁴. Atopijne, odwrócone inne utopijnego i jego antyutopijnego widmowego towarzysza, nie jest miejscem, lecz nie-miejscem (również ono w sobie właściwy sposób zawsze jest *ou-topos*), miejscem nieokreślonym, lecz przecież miejscem i przestrzenią⁵.

Ten akcent na miejsce i przestrzeń niewątpliwie odpowiada za to, że utopijne było i jest ogniskiem wyobraźni oraz pomysłowości zarówno architektów, jak i teoretyków polityki, działaczy politycznych i powieściopisarzy. Opisy budowli oraz organizacji przestrzeni miasta odgrywają istotną rolę w wysnutych przez Platona, Arystotelesa i Morusa wizjach idealnego porządku politycznego. Zarazem przechyłanie się utopijnego na stronę antyutopijnego pomaga wyjaśnić, dlaczego wyobraźnia architektoniczna przesycająca wizje utopijne tworzy architekturę bezpośredniego nadzoru (architekturę umożliwiającą podmiotowi nadzór nad jego środowiskiem politycznym i naturalnym lub ten nadzór ułatwiająca), architekturę nieugiętości politycznej. Póki wymiar czasu czy trwania wpływa na sposoby ujmowania teoretycznego i na praktykę architektury, póty utopijne, z jego dwoistą niemożliwością i koniecznością, pozostaje poza sferą tego, co architektoniczne, i poza zasięgiem jego oddziaływania. Utopijne nie jest tym, co da się zaplanować i zbudować, ponieważ to ostatnie implikuje, że jest już abstrakcyjną możliwością, która potrzebuje jeszcze tylko sposobu urzeczywistnienia. Utopijne myśli możliwość z wirtualnością, strukturę dynamicznie i organicznie rozwijającą się ze strukturą z góry ukształtowaną. Wymownym świadectwem nieujmowania utopijnego jako odmiany czasowości są dwa ogromne „sztuczne” miasta, zaprojektowane i zbudowane według abstrakcyjnego planu, a mianowicie Canberra i Brasília, które wprawdzie nie wyrosły z założeń utopijnych, niemniej zostały zaplanowane jako główne ośrodki kulturowe i polityczne, a więc miasta, których zamysł architektoniczny ma umożliwić ich funkcjonowanie jako siedziby władz. Innymi słowy, są to miasta pod względem fizycznym możliwie najbardziej zgodne z abstrakcyjnym i racjonalnym planem, który rządzi utopią filozoficzną. Ironia polega oczywiście na tym, że obydwie te struktury miejskie od dawna, niemal od chwili powstania uchodzą za siedliska w najwyższym stopniu „praktyczne”, a zarazem takie, w których właściwie nie da się żyć, bo są tak nieprzychylnie rozwojowi organicznemu i temu, co zaskakujące.

Czy architektura może formować lepszą przyszłość? Jak może to czynić bez udziału innego pojęcia czasu niż pojęcie projekcji i planowego rozwoju (niż pojęcie czasu, zgodnie z którym przyszłość jest zasadniczo taka sama jak przeszłość, czyli narasta jako banalna wersja przeszłości)? Czym może być architektura utopijna, jeżeli architektura pozostaje zakorzeniona wyłącznie w tym, co przestrzenne? Innymi słowy, jak architektura jako teoria i jako praktyka może znaleźć swoje miejsce w polityce i, przede wszystkim, własne miejsce w nieodgadnionym stawaniu się ruchu czasu i trwania? Jak architektura jako sztuka i nauka o organizacji przestrzeni może otworzyć się na prądy czasu, które w jakiś sposób nadal omijają jej dziedzinę?

Przyszłe

Jeżeli utopia jest dobrym miejscem, które nie jest miejscem, jeżeli utopie z istoty zakładają kruchy kompromis między formą idealną ustroju społecznego i politycznego a ceną, którą muszą zapłacić ludzie objęci tym ustrojem, to jasne jest, że utopie zakładają nie tylko polityczną i społeczną organizację przestrzeni i władzy – co rozumieł Platon i Morus i co przede wszystkim opisali – lecz również dwa elementy obecne przemożnie, ale bezrefleksyjnie w ich dziełach, a mianowicie pojęcie czasu jako stawania się (utopijne jako wymiar wirtualnego, domieszka utajonej przeszłości i nieokreślonej przyszłości, typ sprzężenia między bezwładną przeszłością rozumianą jako potencjał i przyszłością jako jeszcze nieistniejącym) oraz koncepcję ciał niebędących przedmiotem utopijnych, politycznych i czasowych spekulacji. Krótko mówiąc, utopijne rodzi się w polu sił o różnorodnych wektorach, którego „dziwne atraktory” są wyznaczone przez trzy procesy lub systemy: (1) siły i energie ciał; ciał, które wymagają określonego materialnego, społecznego i kulturowego uporządkowania, aby funkcjonowały w sprecyzowane czy wymagane sposoby, i które z kolei poprzez określone sposoby tworzenia struktur i nawykowe sposoby działania wytwarzają i utrzymują określone modele regulacji politycznej; (2) ciąg czy pęd czasu, który zapewnia poprzedzanie przyszłości przez przeszłość i terażniejszość i który grozi rozchwianiem bądź zniweczeniem wszelkiej stałości i gwarantuje postęp, niezależnie od tego, do jakiego planowania i organizacji dążymy w terażniejszości; i (3) regulację i organizację, nieważne, czy dosłowne, fantazmatyczne, czy pragmatyczne, miejskiej i wiejskiej przestrzeni mieszkalnej.

Wyznaczanie owych „dziwnych atraktorów” powszechnie upraszcza się poprzez odrzucenie lub pominięcie jednego z tych trzech wyznaczników – zazwyczaj tego reprezentowanego przez czas i stawanie się. Wymowny jest fakt, że kwestia przyszłości państwa i w państwie, kwestia przyszłości Utopian, w ogóle nie jest rozważana; utopię, podobnie jak samą dialektykę, myśliciele na ogół wyobrażają sobie jako kres czasu, koniec historii, chwilę rozwiązania przeszłych problemów. Organizację utopijną uważa się za swego rodzaju maszynę zdolną do rozwiązywania dających się przewidzieć problemów poprzez zwykle doskonalenie jej sposobu działania. Jest to wizja społeczeństwa idealnego, w którym czas się zatrzymuje, jak przewidywał Platon, i nastaje to, co beczasowe. Jeżeli weźmiemy pod uwagę obfitość innych wizji utopijnych, od *Nowej Atlantydy* Francisa Bacona po ogólne koncepcje osiemnastowiecznych teoretyków umowy społecznej, Woltera, *Nową Heloizę* i *Umowę społeczną* Rousseau, wreszcie *Fenomenologię ducha* Hegla, spostrzeżemy, że społeczeństwo idealne, społeczeństwo doskonałe jest ukazywane jako kres stawania się, przewyżczenie problemów, harmonijne i trwałe rozwiązanie. Utopijne, chociaż jest wizją przyszłości, jest z istoty tym, co *nie ma przyszłości*, miejscem, którego organizacja poddana jest tak ścisłemu nadzorowi, że przyszłość przestaje być najbardziej palącą troską. Utopie te funkcjonują jako ćwiczenia wyobraźni w zakresie panowania nad tym, co Foucault nazywa „wydarzeniem”, na co jesteśmy nieprzygotowani, co jest nieprzewidywalne, osobliwe, wyjątkowe, przemieniające i co jest nadejściem czegoś nowego. W rzeczy samej fantazmat utopii, społeczeństwa doskonałego i w pełni nadzorowanego tworzy się właśnie po to, aby utwierdzić nas w przekonaniu o pustości idei nowości, kreacji, nadejścia⁶. Utopie można rozumieć jako dodatkowe mechanizmy czy procedury, które mają szerzyć wiarę w lepszą przyszłość i przekonywać o konieczności planowania, przygotowywania się, podejmowania racjonalnej refleksji w obliczu niepoznawalnej przyszłości.

Wszystkie wizje utopijne, i te dawne, i te roztaczane współcześnie w kinie i fantastyce naukowej, łączą pragnienie zamrożenia czasu, zakłęcia upływu czasu w struktury przestrzeni, stworzenia przyszłości na wzór (ograniczonych i zwykle wyrachowanych) ide-

alów terażniejszości. Według Michéle Le Doeuff może to wyjaśniać, dlaczego tak wiele tekstów utopijnych jest w istocie tekstami podwójnymi, zlepieńcami czy amalgamatami tekstów, z których jeden roztacza zamkniętą w sobie fikcyjną wizję utopijną, drugi zaś jest z reguły powstałym później dodatkiem teoretycznym, objaśniającym i uzasadniającym ją jako bardziej spekulatywną i fantazyjną. Sięgając do historii dyskursów utopijnych, zauważamy, że fikcyjne wizje utopijne od początku splata się z dodatkiem teoretycznym bez podejmowania rzetelnych prób czy to modyfikowania fikcji utopijnej, czy też harmonijnego wplatania w nią elementów teoretycznych i uzasadniających. Teoretycznej orientacji Platońskiego *Państwa* Le Doeuff przeciwstawia *Prawa*; księdze drugiej *Utopii* trzeba przeciwstawić zawarte w księdze pierwszej rozwekłe rozważania na temat własności prywatnej i złodziejstwa w ówczesnej Anglii; dopełnieniem *Umowy społecznej* Rousseau jest *Projekt konstytucji dla Korsyki*; fantastycznonaukowy *Sen* Keplera uzupełnia teoretyczna *Astronomia nova*. Według Le Doeuff, wyjaśnieniem tej topornej, lecz powszechnej manieri zlepiania teorii z wizją jest, mówiąc w uproszczeniu, to, że dodatek teoretyczny czy analityczny spisywano między innymi w celu opanowania wieloznaczności, czy też, jak mówi Le Doeuff, jakości polisemantycznej tekstu wizjonerskiego z myślą o tym, aby jakoś ustabilizować jego znaczenie, zasugerować określone odczytanie. „Krótko mówiąc, chodzi o to, że gdyby *Utopia* składała się z samej księgi drugiej, możliwa byłaby *de facto* wielość odczytań. Jednak księga pierwsza ustanawia odczytanie kanoniczne i uprzywilejowuje znaczenie polityczne księgi drugiej kosztem innych znaczeń, skoro bowiem księga pierwsza jest *zasadniczo* krytyką ustroju społecznego i politycznego Anglii, potępieniem własności prywatnej i angielskiego systemu karnego, to księgę drugą odczytuje się jako *zasadniczo* opis możliwie najlepszego państwa. Napisawszy księgę pierwszą, Morus sam podał zasadę dekodowania wcześniej powstałej księgi drugiej⁹⁷.”

Innymi słowy, funkcja dodatku teoretycznego do tekstu utopijnego polega na ograniczaniu wieloznaczności, nadzorowaniu sposobu czytania tekstu oraz samej przyszłości, którą ukazany ideał ma chronić i zapewniać. Skoro tylko popęd planowania lepszej przyszłości zrodzi określoną wizję, czynnik teoretyczny usiłuje ograniczyć to, co ten popęd przywołuje, a mianowicie nieuporządkowaną, niepokojącą osobliwość czasu, prymat, który upływ czasu ma nad wszelkim, utopijnym czy jakimkolwiek innym wyobrażeniem lub procesem. Modele utopijne wymagają z reguły podwojonego uzasadnienia teoretycznego, ponieważ każdy model ustanawia i paradoksalnie podważa zawartą w nim wizję utopijną, kładąc kres problemom politycznym terażniejszości i nie przewidując dla siebie roli czynnika rozwiązującego problemy w jego przyszłości – utopia nie ma przyszłości, przyszłe urzeczywistnia się jako jej terażniejsze (i właśnie dlatego utopia nie tylko nie ma miejsca, lecz również, co nawet bardziej ironiczne, nie ma czasu: utopijne jest tym, czemu brak czasu).

Wprawdzie w tym szkicu nie mam czasu ani miejsca, aby rozwodzić się nad tym, co pociąga za sobą taka koncepcja czasu, ale kwestie trwania, wirtualności i pola architektonicznego zbadałam w innej rozprawie⁸. Przywołam tu jej główne ustalenia.

1) Czas – który w ścisłym sensie należałoby nazywać trwaniem – zawsze jest osobliwy, wyjątkowy i niepowtarzalny. Wielki teoretyk trwania Henri Bergson twierdzi, że trwanie jest zarazem osobliwe i wielorakie. Każde trwanie tworzy ciągłość, jest jednym niepodzielnym ruchem; ale istnieje wiele jednoczesnych trwań, wobec czego wszystkie one uczestniczą w uogólnionym trwaniu kosmicznym, które pozwala ująć je jako jednoczesne. Trwanie jest fundamentalnym warunkiem jednoczesności, a także następstwa zdarzeń. Każde wydarzenie zachodzi tylko raz, ma własną postać, która nigdy

się nie pojawi ponownie, nawet przy powtórzeniu. Każde wydarzenie zachodzi wraz czy jednocześnie z wieloma innymi, z których każde również ma swoisty i wyjątkowy rytm. Trwanie jest zatem środowiskiem różnicy jakościowej.

2) Podział trwania – który pojawia się zawsze, gdy czas zostaje ujęty jako ciąg, gdy jest zliczany, dzielony na przed i po, staje się przedmiotem operacji numerycznych, a jego analogowa ciągłość zostaje rozbita na liczbowe czy odrębne jednostki – odmienia jego naturę, czyli, inaczej mówiąc, sprowadza go do form przestrzenności. Jeżeli, zgodnie z poglądem Bergsona, przestrzeń jest polem różnic ilościowych, różnic stopnia, to liczenie czasu, ujmowanie go jako linii zmniejsza i wymazuje jego różnice rodzajowe, zastępując je różnicami stopnia (co jest źródłem licznych złudzeń i paradoksów filozoficznych – jak choćby słynne paradoksy Zenona).

3) Jedną z najistotniejszych różnic rodzajowych w obrębie trwania (którą powszechnie uważa się błędnie za różnicę stopnia) jest różnica między przeszłością a terażniejszością. Przeszłe i terażniejsze nie są dwiema formami terażniejszego, przeszłe – odeszłym czy byłym terażniejszym, terażniejsze – tym, co właśnie wyłoniło się z mroku. Raczej, przeszłe i terażniejsze zasadniczo współistnieją; funkcjonują w jednoczesności. Bergson twierdzi, że cała przeszłość zawiera się – skurczona – w każdej chwili terażniejszości. Przeszłość jest wirtualnością, którą terażniejszość, rzeczywistość niesie ze sobą. Przeszłość żyje *w czasie*. Przeszłość nie mogłaby istnieć, gdyby nie współistniała z terażniejszością, której jest przeszłością, a więc z każdą terażniejszością⁹.

Przeszłość byłaby dla nas w ogóle niedostępna, gdybyśmy mogli dotrzeć do niej tylko przez terażniejszość i jej przemijanie. Jedynym sposobem osiągnięcia przeszłości jest skok w wirtualność, skok w samą przeszłość, skoro, według Bergsona, przeszłość istnieje na zewnątrz nas i to my jesteśmy w niej, a nie ona w nas. Przeszłość istnieje, ale w stanie utajenia czy wirtualności. Jeżeli mamy mieć wspomnienia, obrazy pamięciowe, musimy umieścić się w niej.

4) Jeśli terażniejszość to rzeczywistość, której źródłem jest wirtualna przeszłość, to przyszłość jest takim wymiarem czy modalnością czasu, który czy która również nie ma rzeczywistości. Przyszłość także jest wirtualna, nieobjęta przez terażniejszość, ale zapowiadana przez przeszłość i zawarta w niej jako potencjalność. Przyszłość jest tym, nad czym przeszłość i terażniejszość nie panują, jest otwartością stawania się, która umożliwia odchylenie od tego, co istnieje. Znaczy to, że przeszłość bynajmniej nie wywiera determinującego nacisku na przyszłość (determinizm redukuje przyszłość do terażniejszości!), lecz że przyszłość nadpisuje się na wirtualnym, które jest przeszłością, czy też je przekształca; przeszłość jest warunkiem wszelkiej przyszłości; wyłoniona przyszłość jest tylko jedną z linii wirtualności tkwiących w przeszłości. Przeszłość jest warunkiem nieskończonych przyszłości, a trwanie jest nurtem łączącym przyszłość z przeszłością, która nadała mu impet.

Co wynika z tego pojęcia czasu dla koncepcji tego, co utopijne, i utopii ucieleśnionych? To, że utopijne w ogóle nie jest projekcją przyszłości, chociaż właśnie tak je się zazwyczaj rozumie; zamiast tego jest projekcją przeszłości lub terażniejszości, jak gdyby była przyszłością. Utopijne jest w istocie zamrożeniem niedającego się wyznaczyć ruchu od przeszłości do przyszłości, którego terażniejszość nie jest w stanie bezpośrednio nadzorować. Dyskursy utopijne usiłują skompensować owo niezdeteminowanie przyszłości przez przeszłość i to, że terażniejszość nie może być ośrodkiem władzy nad tym ruchem i nad przyszłością. Forma utopijna poszukuje przyszłości, która sama nie ma przyszłości, przyszłości, w której czas przestaje być czynnikiem istotnym, a ruch, zmiana i stawanie się są niemożliwe¹⁰.

Ciała

Jak ciała przystają do tego, co utopijne? W jakim sensie utopijne można rozumieć jako ucieleśnione? W tym kontekście dostrzegam dwie sprzeczne tendencje. Z jednej strony każda idea utopii, od Platona, przez Morusa po utopistów współczesnych, ujmuje idealną wspólnotę polityczną w kategoriach zarządzania ciałami, opieki nad nimi, ich normowania i porządkowania. Każda ukazuje na wskroś ucieleśnioną organizację społeczną. Z drugiej strony w wizjach utopijnych nie istnieje przestrzeń ani przyszłość mogąca generować usytuowanie określone przez płciowość, rasowość etc. swoistość mieszkańców utopii i przez różnorodność wyznawanych przez nich wartości. Żadnej utopii nie zakrojono w ten sposób, aby uwzględnić różnorodność nie tylko poddanych, lecz również żywionych przez nich wizji utopijnych, czyli w istocie sposób, w jaki ideały są same w sobie odzwierciedleniem swoistych usytuowań ludzi w teraźniejszości.

Wszystkie utopie filozoficzne zajmują się kwestią ciał. Chociaż idealizują możliwe stosunki między ciałami indywidualnymi i zbiorowymi, żadna nie głosi idei państwa zdekorporalizowanego czy bezcielesnego. W końcu organizacja społeczna polega nade wszystko na wytwarzaniu, normowaniu ciał i zarządzaniu nimi poprzez wytwarzanie zwyczajów, nawyków, rytuałów oraz instytucji. Problem *nie* polega na tym, jakoby różnorodne wizje utopijne upowszechniane od trzech tysięcy lat nie zajmowały się tym, co cieleśne. Istotne jest również to, że relacje między płciami odgrywają jedną z głównych ról w obrębie historycznych wizji idealnej wspólnoty politycznej.

Na przykład w szeroko znanych fragmentach księgi piątej *Państwa* Platon przedstawia zasady takiego ułożenia stosunków między płciami, jakie najlepiej służą funkcjonowaniu *polis*. Twierdzi, że tak jak istnieją indywidualne różnice między możliwościami i zdolnościami dwóch mężczyzn, tak istnieją tego rodzaju różnice między kobietami. Nie ma powodu, aby najlepsze z kobiet nie były – tak jak najlepsi z mężczyzn – kształcone w sposób dający przepustkę do kasty strażników i aby nie należały do rządzących państwem. „Prawda, jeżeli chodzi o to, żeby kobietę przysposobić na strażnika, to nie będzie u nas inne wychowanie przygotowywało do tego mężczyzn, a inne kobiety, zwłaszcza że podda mu się ta sama natura?”¹¹ Co więcej, Platon utrzymuje, że małżeństwo i monogamię należy zlikwidować, ustanawiając w zamian nadzorowany, powściągliwy i wychowujący dzieci kolektyw seksualny. „Kobiety wszystkie powinny być wspólną własnością tych mężczyzn, a prywatnie, dla siebie, żaden nie powinien mieszkać z żadną. I dzieci też powinny być wspólne, i ani rodzic nie powinien znać swego potomka, ani syn rodzica”¹².

Takie samo zaabsorbowanie charakterem stosunków między płciami określa znaczną część dzieła Morusa. Dzięki temu, że kobiety pracują nie mniej niż mężczyźni, panuje dobrobyt. Dzięki temu, że na Utopii pracuje dwa razy więcej ludzi niż w Europie, dniówka wynosi tylko sześć godzin. Z drugiej strony małżeństwem, rozwodem i obcowaniem płciowym rządzą tak surowe zasady, że panuje ścisła, dożywotnia i pozbawiona obłudy monogamia. Ciekawsze jest to, że tamtejsze zwyczaje małżeńskie Europejczyk uzna za dziwaczne, chociaż są bardziej bezpośrednie i uczciwe. „Poza tym, jeśli chodzi o wybór małżonków, mają Utopianie nieprzyzwoity według naszego zapatrywania i bardzo śmieszny zwyczaj, którego przestrzegają ściśle i z całą powagą. Oto poważna i czcigodna matrona pokazuje starającemu się pannę lub wdowę nagą; i odwrotnie, jakiś zacny mąż przedstawia dziewczynie nagiego konkurenta. Gdy my ganiliśmy ten zwyczaj i wyśmiewaliśmy jako coś niedorzecznego, oni nie mogli się dość nadziwić wielkiej głupocie ludzi z innych krajów. Jeżeli chodzi o kupno konia, mówili oni, który ma przecież

kosztować niewiele pieniędzy, tak są tam przezorni, że chociaż prawie jest nagi, gotowi są kupić go dopiero wtedy, gdy zdejmie się z niego siodło i czaprak; boją się bowiem, aby pod tym przykryciem nie krył się jakiś wrzód. Jeśli zaś chodzi o wybór żony, który ma rozstrzygnąć na całe życie o ich szczęściu lub utrapieniu, postępują tak niedbale, że całą postać kobiecą oceniają jedynie z wyglądu twarzy [...] w Utopii trzeba było tym bardziej o to dbać, że jedynie mieszkańcy tamtejsi przestrzegają jednożeństwa, związek zaś małżeński zrywa się tam dopiero z chwilą śmierci, chyba że jedno z małżonków dopuści się cudzołóstwa, lub zachowuje się w sposób niemożliwy do zniesienia¹³.

Wszyscy wielcy autorzy utopii poświęcają wiele uwagi opracowaniu rozmaitych zasad – bywa że egalitarystycznych, bywa że hierarchicznych – regulujących prawa i obowiązki małżeńskie oraz seksualne i społeczne prawa i obowiązki mężczyzn, kobiet i dzieci. Wszyscy ci myśliciele przyjmują podstawowe założenie o fundamentalnej jedności i wyjątkowości, neutralności i quasi-powszechności państwa (z wyłączeniem niewolników i chłopów pańszczyźnianych). Rzeczpospolita może wprawdzie rozróżniać role mężczyzn i kobiet, niemniej zrównuje ich pod względem ochrony, której formalnie udziela ich uprawomocnionym społecznie pozycjom. Dlatego, chociaż kwestię ucieleśnienia rozważa się dość szczegółowo w kategoriach stosunków między płciami i wyrokowania o należytych rolach płci, to kwestia różnicy płci nie zostaje podjęta w sposób adekwatny. Zamiast niej rozważa się pytanie o miejsce kobiet w na pozór neutralnym, lecz widomie patriarchalnym i braterskim porządku społecznym – pytanie o przystosowanie kobiet do struktur stworzonych zgodnie z tym, co mężczyźni uważają za neutralne względem płci. Może to wyjaśniać, skąd ów dziwny postulat Morusa, aby narzeczeni mieli prawo ujrzeć przed ślubem nagość partnera – niczym chłop, który ogląda konia, nim go kupi! Egalitaryzm polega na obejmowaniu kobiet lub innych mniejszościowych grup kulturowych prawami przyznanymi grupie panującej; *nie* polega na przemyśleniu natury tych praw w kontekście grup, które prawa te miały pierwotnie wykluczać lub krępować. Platon rozciąga na kobiety te prawa, które przedtem wyprowadził dla mężczyzn. Tak samo, tyle że wyraźniej jest u Morusa – kobiety są równe mężczyznom w tej mierze, w jakiej wymaga tego prawo, gospodarka i sądownictwo, ale nadal są dopełnieniem mężczyzn, gdy odpowiada to mężczyznom¹⁴!

Według Irigaray, stosunki między płciami zawsze podporządkowano tylko stosunkowi *obojętności* ze względu na płć i nie wyłoniło się pojęcie *podwójnej symetrii płci*. Innymi słowy, pogląd głoszący, że żeńskie pojęcia dobra powszechnego mogą różnić się od pojęć męskich, nie został jeszcze adekwatnie sformułowany¹⁵.

Wielorako istotna w kontekście zagadnienia utopii ucieleśnionych teza Irigaray głosi, że różnica płci nie znalazła jeszcze swojego miejsca; różnica ta zastrzega sobie miejsce w przyszłości. Różnica płci jeszcze nie istnieje i możliwe, że nigdy nie istniała. W dziejach Zachodu przynajmniej od czasów Platona w ideały kultury, poznania i cywilizacji wpisana jest świadoma *obojętność* ze względu na płć, czyli postawa, zgodnie z którą interesy kobiet uważa się za równoległe i dopełniające w stosunku do interesów mężczyzn. Płcie w kontekście współczesnej o nich wiedzy, a nawet jako postulowane w wielu feministycznych wizjach utopii postpatriarchalnej mają tylko jeden model, model jednej i powszechnej neutralności. W najlepszym przypadku postuluje się równość uczestnictwa. Natomiast idea różnicy płci, implikująca istnienie *przynajmniej dwóch* punktów widzenia, zbiorów interesów, perspektyw, typów ideału, form wiedzy, dopiero musi być rozważona. W pewnym sensie różnica ta wykracza poza utopijne, ponieważ utopijne zawsze było i jest terazniejszą projekcją jednego i powszechnego ideału, projekcją terazniejszej niemożności dostrzeżenia obecnych sposobów neutralizacji. Różnica płci, podobnie jak

utopijne, jest kategorią należącą do czasu przyszłego uprzedniego, który jest ulubionym czasem pisarskim Irigaray, jedynym czasem, który wprost podejmuje kwestię przyszłości i w odróżnieniu od wizji utopijnej z góry jej nie przesądza. Co oczywiście nie znaczy, jak już wspomniałam, że różnica płci jest ideałem utopijnym¹⁶.

Wprost przeciwnie, skoro różnica płci jest jednym z narzędzi, za pomocą których terażniejszość konceptualizuje bieżące problemy, cała praca tej różnicy, praca wytwarzania alternatywnych form poznania, metod i kryteriów dopiero musi się zacząć. Różnica ta wykracza poza utopijne w tej mierze, w jakiej żadna wizja, opowieść, plan społeczeństwa idealnego, czyli żadne wyidealizowane stosunki między płciami nie mogą wykonać pracy *ustanowienia różnicy* – jest ona całkowicie sprawą zaskoczenia, spotkania z nowością. Irigaray stawia się poza zasięgiem owych nużących oskarżeń o esencjalizm i utopizm, odmawiając spekulowania o tym, na czym może polegać ta różnica i jak mogłaby się przejawiać. Rozumie, że przyszłością feminizmu jest to, co jest do zrobienia, nie zaś to, co jest do przewidzenia lub przesądzenia. „Troska o przyszłość w terażniejszości z pewnością nie polega na programowaniu przyszłości, lecz na dążeniu do jej urzeczywistnienia”¹⁷.

Jak zatem możemy rozumieć utopie ucieleśnione? Czym byłyby utopie, które uwzględniają ucieleśnienie? I w czym mogą być istotne dla zainteresowań architektury? W tej sprawie mam tylko garść sugestii.

1) Sama architektura nie powinna być tak bardzo zainteresowana dążeniem do budowania, wypełniania bądź odtwarzania ideałów czy idealnych rozwiązań współczesnych lub przyszłych problemów; w rzeczy samej jest to owo nieliczące się z pojęciem procesu zaabsorbowanie celem, zaszczepiane nam przez wizje utopijne właśnie dlatego, że są wyzute z rozumienia roli czasu. Rozwiązywanie problemów politycznych i społecznych terażniejszości, chociaż oczywiście architektki postępują słusznie, jeżeli mają je na uwadze przy tworzeniu planów i ich urzeczywistnianiu, nie powinno być celem ani sensem ani w architekturze, ani w polityce. Radykalna rola architekta rozwija się najlepiej w sferze poszukiwań i wynalazczości architektonicznej, na gruncie świadomości trwałej potrzeby poszukiwania i wynajdywania, świadomości ról architektury i poznania jako praktyk eksperymentalnych. Filozofia, architektura i nauka nie są dyscyplinami wytwarzającymi odpowiedzi czy rozwiązania, lecz dziedzinami, które stawiają pytania, a ich pytania nigdy nie przynoszą poszukiwanych odpowiedzi, lecz prowadzą do coraz bardziej pomysłowych pytań. Architektura, podobnie jak samo życie, jest przemierzaniem – ciągłym procesem wynajdywania – przestrzeni mieszkalnych. Architektura jest garścią wysoce prowizorycznych „rozwiązań” problemu tego, jak wraz z innymi żyć i mieszkać w przestrzeni. Jest borykaniem się z jednym z problemów, jakie życie stawia ciałom, pytaniem o przestrzeń, które podporządkowuje się – jak wszystkie pytania i odpowiedzi – ruchom czasu i stawania się.

2) Zbyt wiele polityki poświęca się sprawie strategii, planu, przygotowania na nieoczekiwane. Chociaż jedna z funkcji architektury polega na sporządzaniu planów i przygotowywaniu w każdym szczególe przyszłej budowy, tego sumiennego i ścisłego planowania nie wolno mylić z planowaniem, które jest wymagane przy tworzeniu i przekształcaniu organizacji politycznych, gdzie nawet najbardziej drobiazgowo plany zawsze okazują się niezdeterminowane pod względem zastosowania. Adekwatne zrozumienie przygodności przyszłości zmusza do odrzucenia fantazmatu władzy nad przyszłością bez wyrzeczenia się odpowiedzialności za tworzenie przesłanek przyszłości lepszej od terażniejszości.

3) Zasadniczą przesłanką tego, aby architektura miała przyszłość, w której ucieleśnienie odgrywa samoświadomą i twórczą rolę, jest to, aby różnica płci wyrażała się zarówno w niej, jak we wszystkich innych sferach życia. Postulatu tego nie należy mylić z żądaniem „parytetu płci” w tym zawodzie. Chodzi o to, że na gruncie krytycznego namysłu nad architekturą jej praktycy i teoretycy muszą przyjąć, że historia architektury jest tylko jedną z wielu możliwości i że panujące dyskursy i praktyki architektoniczne mają dług nie tylko w stosunku do tych dyskursów i praktyk, które odrzucono lub zlekceważono, lecz również w stosunku do tych, których nawet nie wynaleziono. Na tym polega rola, którą w dziejach architektury odgrywa ucieleśnienie – praca pomysłowości architektonicznej, trwający od tysięcy lat zbiorowy wysiłek architektów, budowniczych, inżynierów, wliczając tych, których trud nie odcisnął śladu w historii, a i tych, których czynnie wykluczono z uczestnictwa. Architektura jako dyscyplina zawsze jest już pewnym sposobem ucieleśnienia i sposobem wypierania się długu wobec ucieleśnienia. Na tym polega krytyka, którą musi podjąć architektura, a którą z braku lepszego określenia nazwę krytyką jej fallocentryzmu. Krytyki tej nie należy mylić z oskarżeniem o brak równowagi płciowej, który z pewnością jest istotny, ale którego usunięcie nie wystarczy. Architektura, podobnie jak wszystkie inne dyscypliny, musi się zmierzyć z własnym *fallocentryzmem*, to znaczy, z własnymi strukturami wypierania się długu i zobowiązania, uświadomić sobie, że jej „tożsamość”, jakkolwiek płynna i krucha, uwarunkowana jest tym, co architektura przygodnie wypiera czy wyklucza jako „inne”. Tym innym jest „żeńskie”, są nim wirtualności nieurzeczywistnione w teraźniejszości, jest nim dążność do czasu przyszłego uprzedniego.

4) Zagadnienie z jednej strony stosunku między ciałami, strukturami społecznymi i wytwarzanymi środowiskami życia i pracy, z drugiej zaś idealnych oddziaływań między nimi nie należy do tych, które da się ostatecznie rozstrzygnąć. Sama wielość ciał i ich zmiennych interesów oraz ideałów politycznych implikuje, że istnieje wielość wyidealizowanych rozwiązań kwestii uporządkowania życia, wielość uporządkowań współistnienia społecznego, ale dzisiaj wcale nie jest już jasne, że jeden zbiór stosunków, jeden cel bądź ideał może kiedykolwiek służyć jako neutralna podstawa powszechnie uznanej formy utopijnej. Utopie wcale nie dotyczą zgody powszechnej, lecz ustanowienia ideałów grupy uprzywilejowanej, ideałów władzy elity nad masą, ideałów, które nie wywodzą się ze zgody powszechnej, lecz które mają tę zgodę wytworzyć lub wymusić. Krótko mówiąc, ideały trzeba wytwarzać stale od nowa, a ich upowszechnianie i mnożenie jest ciągłym procesem związanym z dozą niezadowolenia z przeszłości i teraźniejszości i rodzącym wizje wiecznie umykających przyszłości. Zadanie architektury, podobnie jak filozofii, nie polega na tworzeniu utopii, modeli, konkretnych ideałów, lecz na uczestnictwie w procesie wiecznego kwestionowania.

Tłumaczenie: Michał Szczubińska

Redakcja naukowa tłumaczenia tekstu: Magdalena Grabowska

Przekład według: Grosz Elizabeth (2005). *Embodied Utopias. The Time of Architecture*, [w:] eadem, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge, s. 130-149.

Translated and published by the kind permission of Elizabeth Grosz and the M.I.T. Press.

Przypisy

- ¹ Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003, 499 B, s. 203.
- ² T. More, *Utopia*, tłum. K. Abgarowicz, Warszawa 1954, s. 79.
- ³ Chociaż Morus postuluje z naciskiem równość wszystkich, równy dostęp do wszelkich dóbr materialnych i nieistnienie własności prywatnej, wspomina też o niewolnikach i wyrobnikach, ludziach niewolnych i niebędących obywatelami. Podobnie jak w przypadku systemów proponowanych przez innych myślicieli liberalnych i egalitarystycznych, Morusowa równość jest możliwa tylko dzięki nieszanowanej i nieodpłatnej pracy ludzi niebędących obywatelami, ludzi wykluczonych społecznie i nierównych obywatelom. „Rzeźnie są położone za miastem [...] Z rzeźni mięso zabitych zwierząt, oczyszczone rękoma niewolników, zanosi się na rynek. Utopianie bowiem zabraniają swoim obywatelom rzemiosła rzeźnickiego” (ibidem, s. 128).
- ⁴ „Utopia jest przestrzenią, w której najklarowniej ukazuje się jeden z aspektów wewnętrznie sprzecznego dziedzictwa oświecenia. Utopie, chociaż nie wynaleziono ich w oświeceniu, bez wątpienia kwitły w XVIII wieku i były popularne również w XIX wieku, kiedy powstało wiele utopii socjalistycznych i socjalistyczno-feministycznych [...] Ale w XX wieku problemy związane z urzeczywistnieniem państwa czy społeczeństwa idealnego stały się tak oczywiste, że bardziej znaczącą, a z pewnością szerszą znaną odmianą tego gatunku stała się antyutopia, jak choćby *My Zamiatania*, *Nowy uspaniałoty świat* Huxleya, 1984 Orwella” (M. Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London 1991, s. 18).
- ⁵ Nieco inne rozumienie dyskursu atopijnego proponuje Michéle Le Doeuff. Chociaż uznaje nieokreśloność i wieloznaczność tego słowa, pragnie przybliżyć je czytelnikom nieobeznanym z tą problematyką i przyjmuje, że dyskurs utopijny od atopijnego odróżnia wieloznaczność trybu odnoszenia się: „*Atopos* oznacza to, co nie ma miejsca, lecz również to, co dziwaczne, ekstrawaganckie czy obce. Utopia jest tekstem, któremu czytelnik nie jest w stanie nadać od razu jednego poprawnego znaczenia [...] Dzieło jest atopijne, jeżeli nie istnieje krąg świadków ani czytelników, którzy od razu są w stanie je przyjąć. Znaczy to, że dzieło to wyraża zarazem osobliwość autora. Tekst należy tylko do niego (i potwierdza on panowanie nad swoim dziełem, przywracając mu jednoznaczność poprzez wpływanie na recepcję) i może być współrozumiany tylko za cenę ustawicznych kompromisów. (M. Le Doeuff, *The Polysemy of Utopian Discourse*, [w:] *The Philosophical Imaginary*, Stanford 1989, s. 54–55).
- Według Le Doeuff, chociaż owo ujęcie nie jest czysto semantyczne czy klasyfikacyjne, znaczy to, że wizje Platona, Morusa, Bacona, Rousseau i innych trzeba uważać za atopijne, nie zaś utopijne. Przykładem myślenia utopijnego są wizje Marksa i Engelsa, ponieważ w ich przypadku struktura tekstu samouzasadniającego się jest nieistotna. „Marks i Engels nie muszą dołączać instrukcji obsługi do *Manifestu komunistycznego*. Jego znaczenie polityczne jest jasne, to znaczy, już współrozumiane przez krąg odbiorców, czyli działaczy Związku Komunistów. Co więcej, Marks i Engels nie uważają się za autorów, lecz za wyrazieli. Wszystkie te aspekty współgrają z sobą” (ibidem, s. 55).
- Chociaż przyjmuję zaproponowane przez Le Doeuff rozróżnienie między tekstami, które usiłują opanować własną wieloznaczność, i takimi, które tego nie czynią, to na użytek moich rozważań trzeba uwzględnić inną doniosłą różnicę, a mianowicie różnicę między dyskursami, które kreślą konkretne obrazy idealnej przyszłości (od Platona po Marksa i feminizm współczesny), i tymi, które, chociaż zwrócone są ku przyszłości lepszej od teraźniejszości, uchylają się od nazywania czy wyrażania jej aspektów konkretnych (Nietzsche, Deleuze, Irigaray) i są w stanie sprecyzować jedynie elementy, których przyszłość ta *nie* będzie zawierać.
- ⁶ Por. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977.
- ⁷ M. Le Doeuff, *The Polysemy...*, op. cit., s. 48–49.
- ⁸ Por. E. Grosz, *The Future of Space*, [w:] eadem, *Architecture from the Outside*, MIT Press 2001, s. 109–130.
- ⁹ Por. rozważania na temat Bergsonowskiej koncepcji przeszłości w wyżej cytowanej *The Future of Space*. Jak powiada Deleuze, „przeszłość i teraźniejszość nie są określeniem dwóch następujących po sobie momentów, lecz dwóch elementów współlistniejących, jednego, który jest teraźniejszością i który wciąż przemija, drugiego, który jest przeszłością i który nie przestaje być, lecz za sprawą którego przemijają wszelkie teraźniejszości [...] przeszłość nie postępuje za teraźniejszością, lecz przeciwnie, założona jest przez nią jako czysty warunek, bez którego teraźniejszość nie mogłaby przeminąć. Innymi słowy, każda teraźniejszość odsyła do siebie jako przeszłość” (G. Deleuze, *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999, s. 5).
- ¹⁰ Taka beczasowość łączy wizję Morusa z wizją Platona. „Dlatego gdy zastanawiam się w głębi duszy nad tymi zagadnieniami, podziwiam rozumne i moralne zasady Utopian; mają oni tak mało praw, a tak pomyślnie rządzą państwem. Umieją cenić i wynagradzać zasługi osobiste, równocześnie zaś przy równomiernym podziale dóbr narodowych ogół obywateli opływa we wszystko. Z tymi ich zwyczajami porównuję urządnienia tylu innych państw, które ciągle coś organizują, lecz żadne nie jest nigdy dobrze zorganizowane” (T. More, *Utopia*, op. cit., s. 109).
- ¹¹ Platon, *Państwo*, 45 E, s. 157.

¹² Ibidem, 457 C, s. 159.

¹³ T. More, *Utopia*, op. cit., s. 153–154.

¹⁴ Przywołajmy Morusowy opis zwyczajów związanych z gotowaniem i spożywaniem posiłków. „Wszystkie czynności kuchenne, przy których nieuniknione jest większe zabrudzenie się, oraz te, które wymagają większego wysiłku, spełniają niewolnicy. Lecz gotowanie i przyrządzanie potraw oraz wszelkie posługi przy zastawianiu stołu i uprzątnięciu należą wyłącznie do kobiet, z tym oczywiście, że każda rodzina kolejno spełnia te obowiązki [...] Mężczyźni siedzą wzdłuż ściany, kobiety naprzeciw nich, aby w razie jakiegoś nagłego niedomagania, co niekiedy zdarza się brzemennym, mogły wstać, nie przeszkadzając nikomu i odejść do pokoju matek” (ibidem, s. 129).

¹⁵ Por. L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca 1985; eadem, *This Sex Which Is Not One*, Ithaca 1985.

¹⁶ Do takiego wniosku, interpretując stanowisko Irigaray, dochodzi Margaret Whitford. Por. Whitford, *Luce Irigaray*, op. cit., zwł. s. 18–20.

¹⁷ L. Irigaray, cyt. za: ibidem, s. 14.

Summary

The focus of Elisabeth Grosz's essay is the complex relation between three concepts: utopia, time and embodiment. Starting with the most significant classical specimen examples of the form, namely works by Plato and Thomas More and inspired by the analogy and relevance of descriptions of buildings and municipal arrangements in Plato or More's to ideal political regulation she develops the way in which the utopic functions as inspiration for architects. She discusses utopian discourses in terms of their relation to time and sexual difference to conclude, that "the relation between bodies, social structures, and built living and work environments and their ideal interactions is not a question that can be settled". However, the utopic, understood as enactment of the privileged, may serve as an impulse to question and negotiate through proliferation and multiplication of ideals.



ALTERNATOR

Akademickie Centrum Kultury
Uniwersytetu Gdańskiego

Muzyka, teatr, taniec, film – to strefy działań twórczych, które rozwijamy w ramach Akademickiego Centrum Kultury „Alternator”. Działając przy Uniwersytecie Gdańskim, wspieramy inicjatywy kulturalne wszystkich studentów. Organizujemy ponad 150 wydarzeń rocznie. Do sztandarowych imprez „Alternatora” należą Konkurs Literacki „Proza Życia”, Wielki Przejazd Rowerowy, Kuglart Fest – festiwal sztuk kuglarskich, Wielki Przejazd Rowerowy – inicjatywy, które towarzyszą nam od kilku lat. Wśród nowych realizacji warto wymienić: Kinematograf Polski – retrospektywa filmowa i spotkania z twórcami polskiego kina, Muzyczne Ugięcie, Wtorkową Scenę Teatralną. „Alternator” otwarty jest również na indywidualne projekty studentów chcących zaprezentować się w przestrzeni Uniwersytetu. Sprawny zespół menadżerów kultury zawsze służy pomocą wszystkim, którzy mają ciekawe pomysły i chęć do ich realizacji. Doceniamy kreatywnych ludzi, rozwijamy Wasze pasje, realizujemy ciekawe pomysły.

Poza „Panoptikum” realizujemy inne wydawnictwa: „Proza Życia”, pokłosie Konkursu Literackiego, tomiki poezji Tadeusza Dąbrowskiego i Mariusza Więcka, oraz wydawnictwa muzyczne, ostatnie z nich to: „Missa Grafioria” Leszka Możdżera, „Wiele barw jantaru” Zespołu Pieśni i Tańca „Jantar”, EPKa „Obrazy” zespołu Kręgi.

Więcej informacji o naszej działalności znajdziecie na stronie: www.ack.ug.gda.pl

Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego
ALTERNATOR

ul. Wita Stwosza 58, p. 109, 80-952 Gdańsk
ack@ug.gda.pl
tel. (58) 523 24 50
tel./fax. (58) 523 23 00

Autorzy Panoptyczni

Magdalena Bartczak – ur. 1983 w Warszawie. Absolwentka polonistyki (UW) i filmoznawstwa (UJ). Doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą kinu Europy Środkowo-Wschodniej, analizowanemu w perspektywie studiów postkolonialnych. Publikowała m.in. w pierwszym tomie *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski (Kraków 2009) oraz w *Nowym kinie Turcji* pod redakcją Jana Topolskiego (Kraków–Warszawa 2010).

Monika Bokiniec – absolwentka socjologii i filozofii, pracownik naukowy UG, specjalizuje się w estetyce i socjologii sztuki popularnej, nowych mediów i feministycznej. Współredaktorka „Panoptikum” oraz międzynarodowego periodyku „Estetika: The Central European Journal of Aesthetics”. Publikowała między innymi w „Estetyce i Krytyce”, „Sztuce i Filozofii”, „Kulturze Współczesnej”, „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim”.

Pat Brereton – pracuje jako starszy wykładowca w Dublin City University na Wydziale Humanistycznym i Nauk Społecznych, gdzie pełni również funkcję dziekana ds. naukowych. Autor między innymi książek *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* (2005), *Continuum Guide to Media Education* (2001) oraz *Historical Dictionary of Irish Cinema* (2007) (współautorstwo: Roddy Flynn). Aktualnie pracuje nad projektem *Smart Cinema* dla wydawnictwa Palgrave Press. Wśród licznych publikacji wyróżnić można redakcję numeru specjalnego czasopisma „Convergence: The Journal of New Media” na temat aspektów pedagogicznych i innych pozytywnych aspektów dodatków specjalnych do edycji DVD oraz wiele prac dotyczących związków ekologii i filmu. W swojej pracy naukowej stara się promować ekologię.

Blanka Brzowska – kulturoznawca, adiunkt na Uniwersytecie Łódzkim w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych (Zakład Teorii Kultury). Autorka książek *Gen X – pokolenie konsumentów* (2005) i *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje* (2009) oraz artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach (m.in. „Kultura Współczesna”, „Sztuka i Filozofia”, „Przegląd Kulturoznawczy”). Interesują ją głównie zagadnienia kultury konsumpcyjnej oraz problematyka miasta.

Anna Chęcka-Gotkowitz – adiunkt w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się estetyką muzyczną, krytyką artystyczną, filozofią sztuki, a także związkami między literaturą i muzyką. W 2008 roku ukazała się jej książka *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego* (słowo i obraz terytoria). Publikowała między innymi w „Ruchu Muzycznym”, zeszytach „Punkt po Punkcie”, „Estetyce i Krytyce”. Z wykształcenia jest także pianistką, absolwentką Akademii Muzycznej w Gdańsku. Obecnie zajmuje się twórczością Pascala Quignarda. Pracuje też nad książką na temat doświadczania muzyki.

Ewa Ciszewska – adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. W 2010 roku obroniła doktorat napisany pod opieką naukową prof. dr hab. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, poświęcony historii filmu czeskiego. Publikowała w polskich

(„Kino”, „Kwartalnik Filmowy”) i zagranicznych („Kino-Ikon”, „Kinečko”, „Film.sk”) czasopismach filmowych oraz w tomach zbiorowych. Studiowała na Słowacji (VŠMU) oraz w Pradze (FAMU), gdzie prowadziła także kurs poświęcony współczesnemu kinu polskiemu. Kuratorka programu filmowego II Festiwalu Działań Miejskich Miastograf. Jej zainteresowania naukowe ogniskują się wokół kinematografii środkowoeuropejskich oraz związków kina z miastem na przykładzie Łodzi. Członkini Stowarzyszenia Inicjatyw Miejskich „Topografie”.

Elizabeth Grosz – jest profesorem w Rutgers University. Doktorat z filozofii otrzymała na Uniwersytecie w Sydney. Opublikowała między innymi: *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Flaming of the Earth*, Columbia University Press, 2008; *The Nick of Time: Politics, Evolution and the Untimely*, Duke University Press, 2004; *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. Routledge, New York; and Allen and Unwin, Sydney, 1995; *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, Bloomington; and Allen and Unwin, Sydney, 1994; *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. Routledge, London and New York, 1990; *Irigaray and the Divine*, Local Consumption Occasional Papers (Monograph No. 9), 1986.

Sebastian Jakub Konęfał – adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego. Publikował w „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”, „Panoptikum”, „Studiach Humanistycznych” oraz antologiach tekstów naukowych. Stypendysta Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji.

Krzysztof Kornacki – historyk kina, adiunkt w Zakładzie Dramatu, Teatru i Filmu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Główne pola zainteresowań: kino polskie, sacrum w kinie, kino a historia. Autor książki *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, redaktor tomu *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*.

Piotr Kozak (1983) – filozof i tłumacz, doktorant UW; publikował m.in. w pismach „Diametros”, „Estetika. The Central European Journal of Aesthetics”, „Nowa Krytyka”. W swojej pracy doktorskiej zajmuje się badaniem filozoficznych podstaw nowożytnego projektu estetyki; e-mail: piotr.kozak1@gmail.com.

Krzysztof Lipowski – ur. 1961 w Pucku. Jest doktorantem w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, pracuje też jako nauczyciel. W latach 1988–1990 mieszkał w Berlinie Zachodnim, gdzie był m.in. stypendystą fundacji Otto Beneckego. W latach 1991–1994 współredagował gdańskie pismo literacko-artystyczne „Przedproza”. W roku 1993 studiował literaturę porównawczą na uniwersytecie w Tybindze. Publikował artykuły w „Tytule”, „Ogrodzie”, „Kwartalniku Literackim Wyspa”, „Orbis Linguarum” i „Toposie”. W roku 2008 nakładem gdańskiego wydawnictwa „słowo/obraz terytoria” ukazał się jego zbiór opowiadań pt. *Miód i wosk*.

Anna Miler – absolwentka politologii, studentka specjalności audiowizualnej kulturoznawstwa na Uniwersytecie Gdańskim. Członkini Stowarzyszenia Arteria, Trójmiejskiej Akcji Kobiecej oraz Koła Naukowego Gender Studies UG. Prowadzi edukację filmową w ramach Nowych Horyzontów Edukacji Filmowej w Klubie Żak oraz Akademię Filmową w Multikinie. Koordynatorka projektu *Klisze i piksele. Edukacja wizualna*. Uczestniczyła w realizacji projektu *Dziewczyny też rysują komiksy!*, organizowanego przez Stowarzyszenie Arteria, oraz projektu *Żegnaj laleczko*, realizowanego przez Dworek Artura Gdańskiego Archipelagu Kultury. Oba podejmowały temat małej obecności kobiet w świecie sztuki oraz artystycznych wizerunków kobiet. Prowadzi edukację o prawach człowieka oraz antydyskryminacyjną. Przygotowała i prowadziła warsztaty o kobietach

w świecie sztuki w ramach projektu *Uwaga Kobiety!*, organizowanego przez Gdańską Galerię Miejską, Dział Fotografii Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Agata Nowosielska – ur. 1982. Artystka, eseistka i kurator. W swojej sztuce podejmuje wątki traumy wszelkich wojen, totalitaryzmów i ludzkich wynaturzeń, prób ich interpretacji i ich wpływu na ekonomie globalne i lokalne, religie czy nauki humanistyczne. Interesuje ją też tematyka queer i fascynacja tajemnicą ludzkiej płci. Chętnie posługuje się malarstwem, ale także fotografią, obiektem i tworamii site-specific. Ze Stoczną Gdańską związana od 2004 roku.

Dagmara Rode – kulturoznawczyni, pracuje w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego, prowadzi także zajęcia na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Autorka doktoratu o twórczości Dereka Jarmana, interesuje się awangardą filmową oraz związkami feminizmu i teorii filmu.

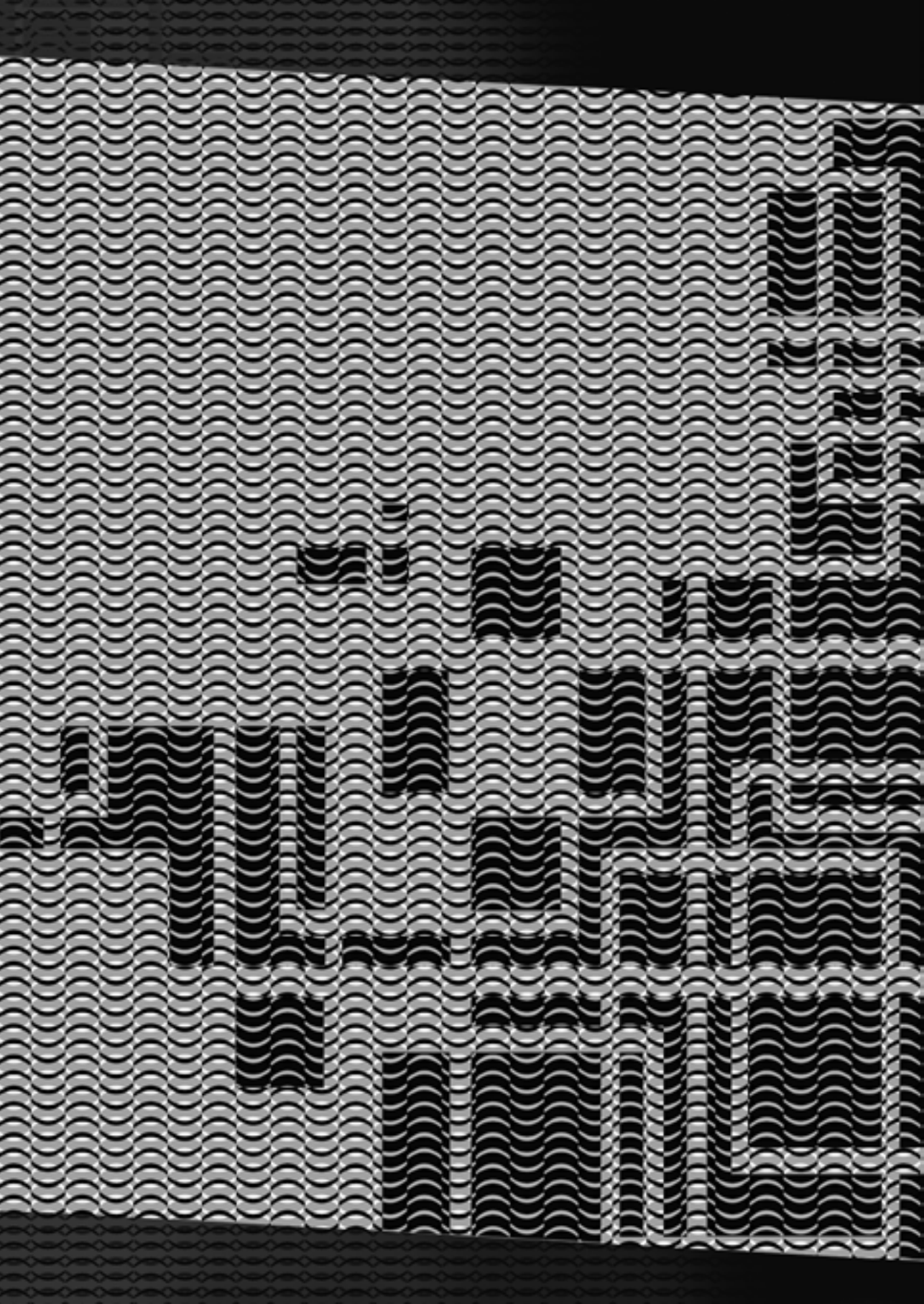
David N. Rodowick – jest autorem licznych publikacji, w tym pięciu książek: *The Virtual Life of Film* (Harvard University Press, 2007), *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* (Duke University Press, 2001), *Gilles Deleuze's Time Machine* (Duke University Press, 1997), *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference, and Film Theory* (Routledge, 1991) oraz *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (University of Illinois Press, 1989; drugie wydanie: University of California Press, 1994). Wykładał na prestiżowych uczelniach: Yale University, University of Rochester oraz w King's College (University of London). Jego zainteresowania badawcze obejmują estetykę, historię teorii filmu, filozoficzne ujęcia sztuki i kultury współczesnej oraz wpływ nowych technologii na społeczeństwo. Jest również nagradzonym twórcą filmów eksperymentalnych oraz artystą wideo.

Michalina (Juta) Pelczar – ur. 1985. Pisze i działa także jako Jutta Pelczar. Anglistka, doktorantka w Instytucie Kultur i Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Śląskiego. Bliskie są jej queer, ambigender i transgender. W pracy badawczej szczególnie zajmują ją kwestie widzialności, wystawy, przemocy i okaleczenia, performatyka/performance oraz wspólne płaszczyzny urbanistyki, sztuki i filozofii. Współpracuje z nieregularnikiem „Furia”.

Karolina Sikorska – doktorantka w Zakładzie Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną Instytutu Kulturoznawstwa UAM, absolwentka filologii polskiej (UMK) i kulturoznawstwa (UAM) oraz Podyplomowych Studiów z Zakresu Gender na UJ, pracuje w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu.

Paweł Sitkiewicz – ur. 1980, historyk filmu i mediów; zajmuje się animacją, starym kinem oraz prehistorią komiksu; adiunkt na Uniwersytecie Gdańskim; autor książki *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* (2009); niedługo ukaze się jego książka o polskiej szkole animacji

Bartosz Zając – doktorant w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się kinem lat sześćdziesiątych, przede wszystkim nową falą europejską i japońską, a także strategiami subiektywizacji w filmach niefikcyjnych. Publikował m.in. w „Panoptikum”, „Kwartalniku Filmowym” i tomach zbiorowych.



Projekt Elvin Flamingo *H.Z.M.R.PROLOG*

Elvin Flamingo (pseudonim) – artysta wizualny (prawdziwe imię i nazwisko: Jarosław Czarnecki). Data urodzenia 7.09.1967, Pelplin. Dyplom w pracowni prof. Jerzego Krechowicza na wydziale grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w roku 2004. Autor między innymi prac pt. *Small Spaces*, *Jothabelsi*, *This Is Not America*, *Where I'm From*, *Pete Best of The Beatles*. Nagrody i wyróżnienia: GOLD REMI w kategorii „The Arts/Cultural” na 42. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „WORLDFEST” Houston, USA 2009; Nagroda Specjalna Jury (Maria Kornatowska, Piotr Łazarkiewicz) w konkursie „Krótki Film” Gdańsk 2005; Nominacja do nagrody „Odkrycie Roku Kina Niezależnego” (Kino Polska, Stopklatka) Warszawa 2009; Stypendium Kulturalne Prezydenta Miasta Gdańska 2010. Prowadzi Fundację Sztuki Un Gusto a Miel. Współpracuje z wydziałem malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (Warsztat Struktury i Analizy Obrazu).

Projekt i wystawa H.Z.M.R.PROLOG stanowią pierwszą część złożonego projektu filmowego zatytułowanego *Are We All Just Dreaming*. Wydzwięk samej wystawy i prac wideo *Where I'm From* oraz *This Is Not America* był dla mnie w dużej mierze zaskoczeniem, gdyż został niejako wcielony do całego nurtu egzystencjalizmu polskiego. Nagle okazało się, że widzowie odnajdują w tych pracach ogromny багаż frustracji narodowej, że stały się katalizatorem depresyjnych i kryzysowych nastrojów. Według mnie mają charakter uniwersalny, nienarodowy, a poszukiwanie odpowiedzi na pytania dotyczące tożsamości człowieka i miejsca, w którym żyje, jak i wzajemnych zależności między tymi dwoma czynnikami jest jednym z głównych zadań sztuki.

This is not America Elvin Flamingo, wideo 1'52", 2010

Where I'm From Elvin Flamingo, wideo 1'57", 2010

Agata Nowosielska

H.Z.M.R.PROLOG

Ulubione dźwięki zarejestrowane nazwane odpowiednio *Horozolamadorosa* wprowadzają do krainy historii. Do burzanów, betonu i wydm. Będącej niczego sobie, ot – kolejną szerokością geograficzną. Gdzie urzędowym językiem jest płacz i zgrzytanie zębów. Jedźmy, nikt nie woła, 3 x Tak, Panie Prezesie melduję wykonanie zadania. Jedyny w rodzaju, którym słowo „zalatwić” trudno przełożyć na inną ludzką mowę. Elvin Flamingo jest antybohaterem TEJ narodowej opowieści. Jego sprzeciw wyraża się w formie zarejestrowania upływającego TU czasu.

AUTOPORTRET

„Wokół postacie jak z obrazów Breugla. Opuchnięte. Krogulcze. Zmięte. Posiniaczone. Niewyspane. Niezadowolone. Nie-do-jakieśtam. [...] coruszjakiśproblem. Cokrok, tozaka- lec. Codoatkniejszyciany, tozbuk. To rodzaj usprawiedliwienia dlażycia. Kamuflaż”¹. Twarz. Nie-twarz. Raczej wyraz, odzwierciedlenie stanu, w jakim się znajduje, miejsca, które zamieszkuje. Twarz. W x % maska i poza, w y % nagość, bezradność. Twarz wczoraj i teraz. Wczoraj, czyli wojna, i dzisiaj, czyli jej brak. Z jednej strony kwitnący testosteron, a z drugiej umierający inteligent. Bohater cierpiętniczey niekończącej się opowieści. Uciemiężony, zdegradowany, zaorany przez buldożery. „Zdeflorowana nieubłaganymi znakami czasu maska nie wyraża niczego. Niczego. Jest złapana w ten niejasny, orgiastyczny halo grymas. Jest wpisana wektorowo w obsceniczne gsmobrazy wolności. W dziką karykaturę marlboro country. Spalona i pokrzywiona rękoma jakiegoś zdegenerowanego hurraoptymistycznego garncarza. Wersja hard core z defektem źrenic”². Ulepiony z TEJ gliny. Nieprzystosowany do życia stadnego, odwieczny indywidualista.

Red. Autoportret wyjący. Próbujący namalować swoją twarz. Lustro nie pozostawia jednak złudzeń. To obraz zły jak *Maska* Rona Muecka, jak nie-wyśniony portret Nan Goldin. Ogorzały, rozsierzony przez kapłana katolickiego płaskowyzu niebieskich stringów w złote gwiazdeczki. Rozczarowany duchową „bajędą sprzed stu lat”³, przeciwny gromadzeniu się jej zwolenników, ślepych na wszystko, zatwardziały, nietolerancyjnych faryzeuszy.

Where I'm From – gdy pada odpowiedź, robi się głucho i pies ucieka z podkulonym ogonem, gasną rozmowy, zamiast szczerego uśmiechu wyraz politowania i współczucia, z nutą pogardy. Wymawiać Jej imię to jak wydać na siebie wyrok, już dawno wykonany, bo w momencie narodzin. Aktor grający rolę emigranta w czapce z daszkiem gdzieś na Wyspach Brytyjskich z dala od Niej, szukający szczęścia, ale nie znajdujący go w pełni, zbyt dumny, by wracać, ponieważ powstał z niczego i do niczego wraca.

ONA

„ – Nie ulega wątpliwości, że moment historyczny wyznaczył nam rolę zadupia. Tektura, stanioł, gdzieniegdzie biała żorżeta, lycra z lumpeksu. [...] To, co najważniejsze, jądro, rdzeń pozostaje zakryte powszechną mcdonaldyzacją [...]”²⁴.

Królestwo atrapy. Bakalland, w którym bizantyjski przepych i rozmach przeplata się z betonowymi zombie komunizmu i pozaborowymi ceglanyimi pozostałościami w formie spękanej szlachetnej porcelany. Zamiast Rosenthala Biedronka, z miejscem na świecką świątynię – galerię handlową z multipleksem. Kontrasty, które wyrządzają ból do szpiku kości. Ponadskalowy Licheń i festiwal katolickiego kultu w postaci gipsowo-poliuretanowych pamiątek, Niepokalanów ze wspomnień, których pozostałością jest światłość Matka Boska. *WieliczkaAuschwitz* – tak brzmi oferta turystyczna. Dwa w jednym. Za jednym razem przejść przez wąski tunel, gdzie skąpo sączy się światło, doznać sensualnego spełnienia, odhaczyć na liście gwoździ programu. *Lansart, ściemart, kumoteart. – Wiem, myślą Ci się.* Brzmi jeden z tytułów obrazów Flamingo. Tandeta autokracji, nieprawdziwa i plastikowa jak *Taniec z Gwiazdami* i telenowela. Jak śpiewał El Janusz „oglądać codziennie Klan”.

„ – Każdy wie że Polska głupi kraj, biedny i brzydki. Architektura brzydka, pogoda ciemna, temperatura zimna [...] We Francji jest Francja, w Ameryce Ameryka, w Niemczech są Niemcy i nawet w Czechach są Czechi, a tylko w Polsce jest Polska [...] nie jesteśmy żadnymi Polakami, tylko normalnymi ludźmi!”²⁵. To nie jest Ameryka – **This is not America**. To upiorny kaprys stwórcy, uwieczniony na karykaturze Andrzeja Mleczki. A Polakom zrobimy kawał i umieścimy ich pomiędzy Niemcami a Rosją. Być uwikłanym w sytuację bez wyjścia, uwięzionym w dramacie wzajemnych oskarżeń, w patologicznym pacie, matni, tak jak bohaterowie *Placu Zbawiciela* Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze. Życ i spłacać kredyt. I tak przez czterdzieści lat.

„ – Brakuje mi różnorodności tamtego świata [...] Brakuje ludzi w całym tego znaczeniu innych, demonstrujących swoją inność bez zażenowania, ale i bez agresji. [...] Brakuje energii emigrantów [...] Polska pod tym względem jest beznadziejna. Białe katolickie społeczeństwo, podobne zachowania i podobne przekonania. Straszne jest to milczące porozumienie, ta «normalność». Nie ma żadnych mniejszości ani większości, jest biedniejszy albo bogatszy homogenat. Może stąd bierze się polski rasizm i nietolerancja. [...] Polska jest gettem pod tak wieloma względami, że czasami brakuje powietrza”²⁶. Dusić się w faryzejskim eldorado, obserwować, jak na wiosnę zakwitają pąki nienawiści do Niemców, Rosjan, Żydów, Rumunów, Romów... Żółknąć z nienawiści, że inni spadli na cztery łapy po wojennej zawierusze. Umizgując się do Zachodu jak do szczodrej obietnicy i nadymając się przed wschodnimi sąsiadami, jesteśmy groteskowym tworem. „Mój kraj przywykły do łomotu, do dziejowego wpierdolu, do krwiodawstwa, jak kania dżdżu wygląda masakry, czuwania, opłakiwania i funebriów [...] O mojej ojczyźnie, która płacze za masakrą, ale już nie ma odwagi jak Bałkany i musi opłakiwać

stare trupy. Wykopuje z grobów i wlecze przed oczy”⁷. Ten kraj żywi się śmiercią. To jemu dedykuję litanię, modłę się w milczeniu razem z Elvinem:

Ich verstehe nichts. – Niczego nie rozumiem.

Nie rozumiem polityków.
 Nie rozumiem Zimnego Lecha i Wawelu.
 Nie rozumiem obrońców Krzyża.
 Nie rozumiem Radia Maryja.
 Nie rozumiem spiskowej teorii wokół Katastrofy Smoleńskiej.
 Nie rozumiem Solidarności.
 Nie rozumiem sprawy Papy.
 Nie rozumiem Kondominium.
 Nie rozumiem Prezesów.
 Nie rozumiem Symboli.
 Nie rozumiem IV Rzeczpospolitej.
 Nie rozumiem samobójstwa Barbary Blidy.
 Nie rozumiem zabójstwa Krzysztofa Olewnika.
 Nic nie rozumiem. ***Ich verstehe nichts.***

Ojczyzna polszczyzna – mówi kolejny obraz Flamingo. Ojczyzna kontrastów. Biedy i nowobogactwa. Tolerancyjnego młodego pokolenia wykształconych młodych ludzi otwartych na świat i ciemnogrodu młodzieży wszechpolskiej i niektórych kółek różańcowych. Ojczyzna bohaterów, których się plugawi i kamieniuje. Dzikie kartofli-sko ze szklanymi wieżowcami. Prowincja ze sklepami Społem, barami mlecznymi, fiat-tem 126p i ciągnikiem, pachnąca tanią wodą kolońską, nawozem i dymem z kominów, i metropolia śmierdząca kebabem, spaliną, „afterszejwem”⁸.

Od zgryzoty nie da się łatwo uciec. Dopadnie cię w komunikacji miejskiej, na lotni-sku, na ulicy... Ta niechęć do drugiego człowieka tak barwnie ukazana w *Dniu Świra* czy *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* Marka Koterskiego jest powszechna.

Dermobrazja realu. Sztuka, która obserwuje rozkład. Krytyczne remedium na chorobę zwaną Polską. Prosty i jasny pogląd na nędzę systemową. Ukazanie Polaka przecięt-nego, walczącego o byt, rozkraczonego pomiędzy biedą najtańszych marketów a boga-ctwem salonów klubowych. Polaka rozczarowanego dwudziestojednoletnią wolnością, do której się nie zdążył przyzwyczaić.

Rejestr Elvina Flamingo rysuje się ponuro. Opisana rzeczywistość kipi od złości. Czy nie jest to przerysowanie? Nadużycie? Chciałoby się powiedzieć, że w tej grze są tylko ci źli, a dobrzy dawno umarli lub zostali zabici strzałem w potylicę. Dobrzy zostali wymor-dowani tysiącami, a na ich miejsce przybyła horda prostaków.

Sorry About That. Przepraszam za szczerość, za jawność. Przepraszam za swoją sztukę opiewającą tych, którzy przepraszają, że żyją. Przeprosiny nie zostają przyjęte. Pozostaje pełne pogardy przeświadczenie o wyższości narodu nad innymi narodami. Po-nieważ cierpieliśmy za inne narody. Ponieważ byliśmy jak Chrystus ukrzyżowany przez Rzymian. Ponieważ zostaliśmy zgwałceni wielokrotnie przez Niemcy i Rosję. Opuszczeni i zapomniani. Zdradzeni. My – Mesjasze Europy.

Posłowie

H.Z.M.R.Prolog nie stanowi zapowiedzi większej całości. Jest to ideowa podstawa, która będzie kontynuowana, ale nie w tym samym duchu. Projekt o współczesnej Polsce będzie rozwinięty, ale nie będzie już traktował o Polakach i polskości. Stanie się bardziej ogólną wypowiedzią o współczesnym świecie.

Elvin Flamingo stał się przewodnikiem po kręgach dantejskiego piekielka. Jego sztuka zdaje się oprowadzać widza po ciemnych zakamarkach, po cuchnących wnętrznościach rozległej krainy. Trudne zadanie – okiełznać 37 milionów. Sportretować ich twarze. Gliniane lepianki, w których żyją. Świętopelka, którego stawiają przed obozowiskiem. Nic się nie zmieniło od tysięcy lat. Został drewnianą, zostawił murowaną. Później wydrążoną lejem od bombardowania i skleconą nieudolnie na kształt tej dawniejszej. Potem bezimienną, jak numer obozowy, a na koniec oddana deweloperom. Ale nic się nie zmieniło od tysięcy lat. Wciąż „ – w ciemnościach dnia palą się ogniska, kraczą wrony, ściele się mgła – przebija dawne uroczysko, moczary. W mroku słychać jeszcze szczekania psów sprzed tysiąca lat; ponura legenda”⁹.

Przypisy

¹ S. Shuty, *Zwał*, Warszawa 2004, s. 86.

² Ibidem, s. 37.

³ A. Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010, s. 154.

⁴ S. Shuty, *Zwał*, op. cit., s. 119.

⁵ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, akt II, scena I, *Mała metalowa dziewczynka*, Warszawa 2010, s. 114–115.

⁶ A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, w rozmowie z Joanną Rajkowską, Warszawa 2008, s. 306.

⁷ A. Stasiuk, *Dziennik pisany później*, op. cit., s. 138.

⁸ Ibidem, s. 155.

⁹ M. Witkowski, *Fototapeta*, Warszawa 2006, s. 310.

Summary

Elvin Flamingo's new artistic project *H.Z.M.R. Prolog* (The preface to *HOROZOL-AMADOROSA*) may be perceived as an invitation to an ideological take on contemporary Poland. In fact, this visual project goes beyond the portrayal of Poles and Polishness to become a more general commentary on contemporary life. Flamingo's art metaphorically guides us through the 9 dark and miserable circles of Dante's *Inferno*. It is a tough task, to capture 37 million people and depict their faces. The clay hovels which serve as their homes. The country which has not changed for several hundred years. At first surrounded by brick walls and then drilled by a bomb crater just to be clumsily glued back together. A country which became nameless in the manner of concentration camp numbers and finally, a country which has been given away to real estate developers. Flamingo registers the process of decay. The disappointment written on the faces of Poles as they strive to make ends meet within the freedom offered 21 years ago. A freedom most are still not familiar with. Surely, such reality reeks of frustration. Perhaps this is an exaggeration? But it seems that only the bad are left to play in this game. The good are long dead.

NR 10 (17) 2011 Tele-wizje

- technologie/medium: neo/postneotelewizja, telewizja interaktywna, internetowa, trans/misja, zmiana nadawcy i jej wpływ na model odbiorcy
- przekaz: ideologie, gatunki, mutacje, tematy, bohater

PANOPTIKUM

AUDIOVIZUALIA - FILM / MEDIA / SZTUKA

www.panoptikum.pl