

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

NR 32 (39) 2024 - ISSN 1730-7775 - CENA 21 PLN (W TYM 8% VAT)



Spiski,

dezinformacje,

paranoje

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE

FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

(<http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum>)

ADRES DO KORESPONDENCJI:

Centrum Filmowe UG im. Andrzeja Wajdy

ul. Wita Stwosza 53

80-308 Gdańsk

info@panoptikum.pl

REDAKCJA:

Piotr Kurpiewski – piotr.kurpiewski@ug.edu.pl

Grażyna Świętochowska – graz@panoptikum.pl

Paweł Sitkiewicz – pawel.sitkiewicz@ug.edu.pl

Sebastian Jakub Konefał – sebastian.konefal@ug.edu.pl

Marta Maciejewska – marta.maciejewska@ug.edu.pl

Paweł Biliński – pawel.bilinski@ug.edu.pl

Masa Gustin – info@panoptikum.pl

REDAKCJA NAUKOWA NUMERU:

Patrycja Włodek (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie)

Sebastian Jakub Konefał (Uniwersytet Gdański)

RADA NAUKOWA:

Mieke Bal (University of Amsterdam, Netherlands), Warren Buckland (Oxford Brookes University, UK), Anders Marklund (Lund University, Sweden), Gunnar Iversen (Carleton University, Canada), Seung-hoon Jeong (Columbia University, USA), Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), Ewa Mazierska (University of Central Lancashire, UK), Ágnes Pethő (Sapientia Hungarian University of Transylvania, Romania), Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska)

RECENZENTKI I RECENZENCI:

- Ewa Fiuk (Państwowa Akademia Nauk, Polska)
- Mariusz Guzek (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska)
- Ewelina Jarosz (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Polska)
- Magdalena Kamińska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Karolina Kostyra (Uniwersytet Śląski, Polska)
- Krzysztof Loska (Uniwersytet Jagielloński, Polska)
- Aleksandra Powierska (Uniwersytet Jagielloński, Polska)
- Bolesław Raciński, (Uniwersytet Warszawski, Polska)
- Paweł Sitkiewicz (Uniwersytet Gdański, Polska)
- Grażyna Stachówna (Uniwersytet Jagielloński, Polska)
- Marta Stańczyk, (Uniwersytet Jagielloński, Polska)
- Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska)
- Agnieszka Walecka-Rynduch (Uniwersytet Jagielloński, Polska)
- Adrianna Woroch (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

REDAKCJA JĘZYKOWA: Paweł Wielopolski

PROJEKT GRAFICZNY, OKŁADKA, LAYOUT I SKŁAD

Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich. Visual material reproduced with the explicit consent of the right holders. Wydawca wersji drukowanej / Publisher: Uniwersytet Gdański / University of Gdańsk. Prace nad numerem 28 2022 dofinansowane w ramach programu „Rozwój Czasopism Naukowych” (umowa nr RCN/SP/0375/2021/). The work on editing the volume was supported by the Ministry of Science and Higher Education, Republic of Poland, program “Rozwój Czasopism Naukowych”.

**Spiski,
dezinformacije,
*paranoje***

Spis treści

Wstęp

Sebastian Jakub Konefał

Chleba naszego, paranoiczno-spiskowego.

Uwagi wstępne na temat wybranych meandrów dyskursu

(pseudo) konspiracyjnego we współczesnej kulturze audiowizualnej

7

Patrycja Włodek

Spiski możnych i uprzywilejowanych. Cal noir i narracja konspiracyjna

15

Piotr Pławuszcwski

Bomba atomowa – piękna, straszna, Dobra i Zła. O filmie dokumentalnym

The Atomic Cafe (1982, reż. J. Loader, P. Rafferty, K. Rafferty)

33

Wojciech Świdziński

Tam i z powrotem do gwiazd: sprzężenie zwrotne pseudonauki i popkultury.

Przypadek Dänikena

53

Marcin Kowalczyk

Paranoja jako chwyt retoryczny w kinie science fiction: Ex Machina Alexa Garlanda

65

Leila Słodowicz

Infestacja umysłu. O immanentnej potworności i wieloaspektowym

wykluczeniu insektów na przykładzie Robaka Williama Friedkina

85

Arkadiusz Koziorowski

Fenomen „filmów z żółtymi napisami” – rekonesans

96

Dominika Zajączkowska

Ruch tradwife jako przestrzeń propagowania radykalnych ideologii

i narracji spiskowych

110

Holger Pötzsch, Christina Lentz

The Devil Goes by Many Names: A Critical Examination of Propaganda, PR, and Fake News as Forms of Information Disorde

133

Varia

Marcin Maron

Świat podzielony, Opętanie Andrzeja Żuławskiego jako thriller polityczny i psychologiczny

150

Marta Maciejewska

Rozliczenie z nazizmem w powojennych animacjach czechosłowackich: Bunt zabawek i Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole

163

Piotr Shukla

Divine Intervention. Kobięca przemoc jako kontreakcja na panikę satanistyczną i męską dominację w MaXXXine Ti Westa

178

Jędrzej Szczepański

O Drive i lacanowskim spojrzeniu w obliczu teorii Todda McGowana

196

Ewa Mazierska

Book review: Henri de Corinth, Andrzej Żuławski: Abject Cinema, Amsterdam University Press, 2024

215

Biogramy

218

Wstęp

Sebastian Jakub Konefał

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-8930-235X

Chleba naszego, paranoiczno- -spiskowego. Uwagi wstępne na temat wybranych meandrów dyskursu (pseudo) konspiracyjnego we współczesnej kulturze audiowizualnej

Wstęp: od gnozy do techgnozy?

Rytm współczesnego życia, natarczywość komunikatów masowych, natrętnych i zmiennych, pozostawia mało czasu na rozmyślnie, wciąż nowe sprawy przyciągają naszą uwagę. Egzegeza, hermeneutyka, interpretacja prawna, teoretyzowanie naukowe – wszystko to wymaga czasu. Natomiast objawienie, intuicje, cuda, nawrócenia religijne następują niewątpliwie nagle, ale za to rzadko – zapewne tylko raz w życiu (Klapp 1996: 386).

Autor przytoczonego powyżej cytatu, Orrin E. Klapp, w swojej klasycznej już pracy *Opóźnienie rozumienia w społeczeństwie informacyjnym* konstatuje potrzebę doświadczenia zastępczego, powiązanego z dawnymi rolami sacrum, dzięki któremu ponowoczesne społeczeństwo będzie w stanie odreagować nadmiar

szumu informacyjnego. Oprócz zniechęcenia do nauki, jako środka próbującego porządkować naszą rzeczywistość, Klapp zauważa, że w realiach później nowoczesności często pojawia się niechęć do autorytetów i wiodących doktryn religijnych, kończąca się postawą analityczną i pytaniem: „Kto za tym wszystkim stoi?”. W istocie, prawa przyrody rządzące życiem biologicznym naszej planety oraz trudne do przeniknięcia mechanizmy działania wszechświata mogą ukonstytuować w świadomości ludzi Zachodu wrażenie obojętności (lub w bardziej pesymistycznej wersji nawet bezwzględności) materii wobec losów jednostki. Zdaniem Umberto Eco takie przekonanie prowadzi zaś nieuchronnie do powrotu myślenia (quasi)religijnego i związanego z nim oddźwięku (neo)gnostycznego, a także wyraźnej manifestacji takiego światopoglądu w kulturze i życiu społecznym: „Człowiek II stulecia, oślepiany porażającymi wizjami, podczas gdy porusza się po omacku w ciemności, zyskuje neurotyczną świadomość własnej roli w niepojętym świecie. Prawda jest ukryta, badanie symboli i zagadek nie prowadzi nigdy do prawdy ostatecznej, lecz przesuwają tylko tajemnicę na inną płaszczyznę. Skoro tak przedstawia się stan człowieczy, zatem świat jest owocem błędu. Kulturowe wyrażenia tego stanu to gnoza” (Eco, 1999, s. 13).

Eco zaprezentowane w *Czytaniu świata* tezy oparł na teoriach Karla Poppera. Twórca *Wahadła Foucaulta* w swoim eseju pisze między innymi o „przeniesieniu metafizycznej obsesji na społeczną teorię spisku” jako o „wariacie prymitywnego teizmu”, znanego już z mitologii greckiej, gdzie pojawiają się knujący i kapryśni bogowie z Olimpu rządzący światem śmiertelników. Dla włoskiego myśliciela obecna w niej (oraz w kontynuującej taką perspektywę współczesnej kulturze popularnej) postawa hermeneutyki podejrzliwości jest więc „konsekwencją zniknięcia odniesienia do Boga i wynikającego zeń pytania: Kto zajął jego miejsce? Obecnie – konstatuje Eco – zajmują je różni ludzie i grupy posiadające władzę – podejrzane grupy nacisku, które można oskarżyć o zorganizowanie wielkiej depresji i wszelkich chorób, na które cierpimy” (Eco, 1999, s. 17).

Autor *Semiologii życia codziennego* ma prawdopodobnie rację, udowadniając, że narracje spiskowe nie są wyłącznie zjawiskiem współczesnym; towarzyszyły bowiem ludzkości przez wieki: od opowieści o niebezpiecznych sektach, poprzez polityczne oskarżenia o zdradę państwa, aż po dzisiejsze narracje o korporacyjnych manipulacjach, technologicznych dystopiach oraz medialnych demoptrykonach. W erze cyfrowej ich wiralowa energia rozprzestrzenia się jednak znacznie agresywniej niż kiedykolwiek, kształtując niekiedy fałszywe perspektywy postrzegania rzeczywistości, czasem wpływając również na niemądre decyzje polityczne, a nawet wywołując radykalne akty oporu oraz niebezpieczne relacje społeczne.

Oczywiście również historia filmu nie odkryła narracji spiskowych i paranoicznych dopiero w późnej nowoczesności. Kinomani i badacze świetnie bowiem zdają sobie sprawę, że wyobcowana jednostka egzystująca we wrogim jej świecie i posiadająca świadomość narażenia na działanie mrocznych, niszczycielskich sił pojawiała się w kulturze audiowizualnej o wiele wcześniej, między innymi w amerykańskich filmach *noir*, a także obrazach końca lat pięćdziesiątych i siedemdziesiątych. Współczesny powrót do tego typu myślenia, obecnego w latach dziewięćdziesiątych (czasem łączonego też z technozą) w takich produkcjach jak *Cube* (1997) Vincenzo Nataliego, *Pi* (1998) Darrena Aronofsky'ego i *Matrix* (1999) sióstr Wachowskich, padł na żyzne podglebie, dzięki wspomnianemu już dynamicznemu rozwojowi internetu, dzięki któremu „nasze społeczeństwo zaczęło przypisywać informacji nadzwyczajną wartość, choć sama informacja nie może nic nam powiedzieć na temat wartości” (Davis, 2002, s. 112). I właśnie kłączowe powiązania paranoi, fake newsów i pseudokonspiracji we współczesnej kulturze audiowizualnej stały się tematem przewodnim 32. numeru *Panoptikum*, który trzymacie Państwo właśnie w swoich rękach.

Paranoje w odcieniu noir, technofobiczne lęki i technofilskie fantazmaty

Bohater tekstów kultury inspirowanych paranoiczną wizją świata, podobnie jak postacie z filmów *neo-noir*, bywa człowiekiem żyjącym na skraju społeczeństwa, niekiedy również stopniowo pogrążającym się w chaosie szaleństwa. *Paranoid gaze* i spiskom związanym z formułami narracyjnymi *Cal noir*, nurtu kina reinterpretującego utarte schematy fabularne swojego historycznego pierwowzoru, wnikliwie przygląda się Patrycja Włodek, współredaktorka tego numeru, w otwierającym go tekście pt. *Spiski możliwych i uprzywilejowanych. Cal noir i narracja konspiracyjna*. Autorka artykułu przybliży nam związki kalifornijskiego mroku między innymi z formułami *mind games* i *puzzle movies*, a także miejskimi legendami i mrocznymi sekretami amerykańskich rodzin.

Sam zaś motyw spisku to oczywiście nie tylko tematyczna domena pochodnych *noir*. Pojawia się on wyraźnie przecież już między innymi w klasycznym, opartym na tekście Thei von Harbou monumentalnym dziele Fritz Langa pt. *Metropolis* (1927), w którym świat został podzielony na rządzącą rasę panów oraz wykorzystywanych niewolniczo pod ziemią robotników. Prace szalonego naukowca Rotwanga nad jakże współcześnie wybrzmiewającym zagadnieniem Sztucznej Inteligencji przedstawiono w filmie technofobicznie. Postludzka istota, wzorowana na zmarłej kobiecie, doprowadza tu przecież do zniszczenia tytułowego miasta. Podsyte lękiem mizoginistyczne spojrzenie na SI oraz związki

mężczyzn z gynoidami powróci później wielokrotnie w fantastyce. W filmach odbija się „mizoginstyczną czkawką” w produkcjach pokroju *Żon ze Stepford* (1975) Bryana Forbesa czy *Świata dzikiego zachodu* (1973) Michaela Crichtona (por. Konefał, 2013, s. 53–54). Przykłady poszukiwania remedium na ów toksyczny melanż technofobii oraz męskich lęków i fantazji pochodzą dopiero z XXI wieku, choćby w produkcji *Ona* (2013) Spike’a Jonze’a. W filmie tym „twórcy [...] nie chcą wybierać pomiędzy technofilią a technofobią, [słusznie uznając, że – dopisek SJK] stosunek człowieka do AI prawdopodobnie będzie bardziej skomplikowany niż ten prosty podział” (Łapińska, 2020, s. 257).

Źródła paranoicznego lęku fantastyki naukowej przed technologią i powiązane z nim meandry stereotypowego męskiego spojrzenia zgłębia Marcin Kowalczyk w eseju na temat powstałego 87 lat po dziele Langa filmu Alexa Garlanda pt. *Ex Machina*. Film ten ciekawie reinterpretuje wiele stereotypowych figur obecnych w klasycznym obrazie z 1927 roku, a także dekonstruuje niektóre utarte schematy fabularne z mrowia późniejszych tekstów kultury.

Z kolei nieco lżejszy w tonie, napisany za to potoczystym i erudycyjnym stylem esej Wojciecha Świdzińskiego bierze na warsztat specyficzny wymiar technofilii. Autor ze sporą dozą ironii opisuje społeczne szaleństwo na punkcie pseudonaukowych teorii Ericha von Dänikena, które rozpałały wyobraźnię Polaków w latach osiemdziesiątych oraz umysły wielu hollywoodzkich scenarzystów Kina Nowej Przygody. Wiara w obecność na Ziemi szlachetnych przybyszów z innych planet, którzy nauczyli naszych przaszczurów między innymi podstaw architektury, zyskała na popularności w drugiej dekadzie XXI wieku, czego wyrazem są dokumenty pokroju produkowanych od 2009 roku *Starożytnych kosmitów* czy rozkwit teorii spiskowych związanych z paleoastronautyką, wszechobecnością złowrogich Reptilian i tropieniem UFO przez wielu prominentnych youtuberów.

Podążając tropami knujących przeciw ludzkości kosmitów, warto też wspomnieć o innym, klasycznym już amerykańskim filmie science fiction klasy B, który jest również adaptacją dzieła literackiego, mianowicie *Inwazji porywaczy ciał* (1957). W dziele Dona Siegela obserwowaliśmy, jak małe miasteczko zapełnia się kosmicznymi klonami ludzi, które chcą zawładnąć światem. Pozaziemską konspirację zdawał się dostrzegać jedynie Miles Bennell, w finale ostrzegający niedowiarków krzykiem: „Głupcy! Wy będziecie następni!”. Znamienne, że każda kolejna wersja tego filmu, aż do tej z roku 1993, będzie rozszerzać zakres ukrytej inwazji: od małego miasteczka, poprzez San Francisco (w wersji Philipa Kaufmana z roku 1978), aż do całych Stanów Zjednoczonych, jak w obrazie Abila Ferrary (1993) czy inspirowanym tego typu produkcjami

filmie Jordana Peele'a *To my (Us, 2019)*, powstałym już w XXI wieku i wykorzystującym utarte schematy fabularne nurtu w nader nowatorski sposób.

Po co jednak wspominam te filmy? Albowiem także znanym z nurtu *red scare* technikom siania paranoicznych, zimnowojennych lęków poświęca swój tekst Piotr Pławuszczyński w artykule pt. *Bomba atomowa – piękna, straszna, Dobra i Zła. O filmie dokumentalnym „The Atomic Cafe”*. Autor dokonuje w nim brawurowego *close reading* mało znanego w Polsce obrazu dokumentalnego, mającego paradoksalnie zarówno oswajać, jak i straszyć amerykańskie społeczeństwo niszczycielską wizją potęgi bomby atomowej. Co ciekawe, zimnowojenne kino science fiction lat pięćdziesiątych, które oglądali prawdopodobnie modelowi odbiorcy przekazów analizowanych w *Atomic Cafe*, lubiło również wykorzystywać w swoich niewybrednych metaforach i alegoriach formy potworności zapożyczane ze świata mikroflory i fauny, o których Piotr Kowalski pisał niegdyś, że: „przerażają, bo zbyt blisko znajdują się człowieka. [...] Poczekalnie przychodni lekarskich obwieszone bywają ostrzegawczymi plakatami – powiększone do gigantycznych rozmiarów zdjęcia zmieniają [te – dopisek S.J.K.] »stworzonka« w budzące grozę monstra. Siła fotograficznej perswazji trudna jest do przecenienia: potwory z zachłannymi otworami gębowymi wchłaniającymi kawałki roślin i ciał swych ofiar uzupełniają repertuar sennych majaków [...]. Zmutowane pszczoły giganty, większe od człowieka owady-potwory [...] dostarczają [zaś – dopisek SJK] kolejnych argumentów dla podtrzymania lęków przed niehumanistycznym światem natury” (Kowalski, 2002, s. 185).

I właśnie owadziej potworności, badanej między innymi z perspektyw ekokrytycyzmu i posthumanizmu poświęca swój artykuł Leila Słodowicz, analizując film pt. *Insekt* (oryg. *Bug, 2006*) zmarłego w 2023 roku Williama Friedkina. Wybór twórcy pamiętnego *Egzorcysty* wydaje się trafny, bo był to autor potrafiący skutecznie „wsłuchiwać się” w nastroje społeczne, dzięki czemu w latach siedemdziesiątych udało mu się na przykład rozkręcić machinę zainteresowania kinowej widowni satanistycznym horrorem, którego klony do dziś możemy oglądać na wielkich i małych ekranach.

A paranoi związanej z tzw. satanistyczną paniką w USA (i eksplorowanej także przez wyprodukowany w tym roku serial *Hysteria!* Matthew Scotta Kane'a) oraz przemocy wobec kobiet, postrzeganej jako subwersywny sposób krytyki medialnej karnawalizacji, poświęca swoje badania Piotr Shukla w tekście pt. *Divine Intervention. Kobięca przemoc jako kontrreakcja na panikę satanistyczną i męską dominację w »MaXXXine« Ti Westa*. Scenariusz pokazywanego także w polskich kinach wcześniejszego horroru Westa pt. *X* (2022) cynicznie pogrywał między innymi z kontrkulturowym rozczarowaniem fiaskiem rewolucji seksualnej. Natomiast najnowszy, analizowany przez Shuklę obraz (z planowanej

na razie jako trylogia serii filmów) przenosi nas do widmoontologicznego Hollywood z wciąż modnych w popkulturze lat osiemdziesiątych. Ukazano je tu jednak dość zaskakująco – jako wyjętą żywca z akademickich badań Lindy Williams „pornoutopię VHS” – atakowaną przez fanatycznych i mizoginistycznych „obrońców moralności”. Kontrkultura i demistyfikacja zideologizowanych obrazów z popkulturowego kalejdoskopu będzie tematem także kilku innych artykułów z tego numeru *Panoptikum*, o których napiszę w drugiej części tego meandrującego wstępu.

Obłąd, psychoanaliza, fake newsy i demoptykon

Niedosłłym przewrotem kontrkulturowym lat sześćdziesiątych, wraz ze spiskowym bagażem też takich myślicieli jak Herbert Marcuse, interesuje się również Marcin Maron. Co ciekawe, autor artykułu w całości poświęconego *Opętaniu* (1981) Andrzeja Żuławskiego, notabene zyskującemu ponownie światowy rozgłos między innymi dzięki takim „audiowizualnym hołdom” jak *Substancja* (*Substance*, 2024) Coralie Fargeat czy *Nieoswojeni* (*La Region Salvaje*, 2016) Amata Escalante (a także tegorocznej premierze nowej wersji *Nosferatu* Roberta Eggersa i rzekomo planowanemu amerykańskiemu remake’owi tego francusko-niemieckiego obrazu), obszerną część swoich badań skupia na wspomnianym na początku tego wstępu wątkom gnostyckim. W badaniach Marona zawarto także wyraźnie inspiracje psychoanalizą spod znaku Freuda i Junga.

O twórczości Żuławskiego z anglojęzycznej perspektywy pisze też Ewa Mazierska w swojej recenzji monografii *Andrzej Żuławski: Abject Cinema*. Najnowsza książka na temat polskiego twórcy wyszła spod pióra Henriego de Corinthe’a. Ten amerykański lingwista i historyk sztuki przygląda się w niej spuściźnie reżysera *Na srebrnym globie* (1988), bazując między innymi na teoriach abiektu Julii Kristevej.

Duży ładunek myśli psychoanalitycznej (tym razem orbitującej jednak wokół pism Lacana) odnajdziemy również w artykule Jędrzeja Szczepańskiego. Autor przygląda się w nim krytyce iluzoryczności kinowej rozrywki i intrygującym mechanizmom jej demistyfikacji, analizując kultowy już obraz *Drive* (2011) Nicolasa Windinga Refna za pomocą postlacanowskich lekcji odkłamywania spojrzenia ideologicznego z teorii Todda McGowana. Podobnie jak w tekście Piotra Shukli, także i tu ostrze krytyki kulturowej koncentruje się między innymi na mechanizmach mistyfikacji i demistyfikacji ekranowej przemocy oraz ideologizacji związków uczuciowych.

Nieco szerzej mechanizmy działania ideologii, tak często wykorzystywane do podbudowy teorii spiskowych i poczucia paranoicznego lęku w przekazach inter-

netowych analizują też Holger Pötzsch i Christina Lentz w eseju pt. *'The Devil Goes by Many Names': A Critical Examination of Propaganda, PR, and Fake News as Forms of Information Disorder*. Autorka i autor jedynego w numerze anglojęzycznego eseju łączą w nim namysł medioznawczy z rozważaniami natury etycznej i filozoficznej za przedmiot krytyki obierając fenomen fake newsów. Pojęcie propagandy powróci też w artykule Marty Maciejewskiej, przenoszącym nas do Czech i poświęconym filmom animowanym, które ośmieszały nazizm.

Ostatnie dwa teksty dokonują bardziej ogólnych prób rekonesansu przekazów audiowizualnych związanych z internetem. W pierwszym z nich Arkadiusz Koziorowski przybliży czytelnikom fenomen „filmów z żółtymi napisami”. Tak potocznie nazywa się produkowane zazwyczaj poza medialnym mainstreamem filmy dokumentalne propagujące teorie spiskowe, pseudonaukę i „inne modne bzdury”. Autor w swym tekście dokonuje wstępnej klasyfikacji tego typu obrazów oraz poddaje analizie część reakcji, jakie wywołują w odbiorcach i badaczach te frapujące produkcje.

Dominka Zajączkowska przygląda się ruchowi tradwife jako przestrzeni propagowania radykalnych ideologii. Wyznawczynie i wyznawcy tego modelu społecznego starają się promować „tradycyjny model życia rodzinnego” rodem z amerykańskiej propagandy czasów nuklearnej rodziny lat 50. XX wieku (ośmieszanej między innymi w grach wideo z serii *Fallout* i opartym na ich poetyce serialu wyprodukowanym przez Amazon Prime). Jednym z ważnych wyróżników tego efemerycznego ruchu jest zaś zażarta krytyka drugiej fali feminizmu.

Zakończenie: poza mniej i bardziej rozpoznane terytoria

Wybór artykułów przedstawionych w „numerze paranoiczno-spiskowym” nie wyczerpuje oczywiście potencjału badawczego zaprezentowanego tematu. Mamy jednak nadzieję, że zaprezentowane teksty okażą się przyczynkiem do dalszego zgłębiania badanych w nich fenomenów kultury. Teorie spiskowe i narracje paranoiczne to wszak nie tylko sposób na opowiadanie czasem nader fascynujących historii, ale także całkiem skuteczne narzędzie eksplorowania społecznych lęków i wyrażania wielogłosów niepewności wobec trudnej do odgadnięcia przyszłości kultury Zachodu. A w czasach, gdy dezinformacja i kryzys zaufania do instytucji stały się istotnym problemem, zagadnienia te wymagają przecież prób głębszego namysłu, bo oferują czasem istotne refleksje (a niekiedy nawet ważne przestrogi), przede wszystkim dając właśnie akademikom przestrzeń do refleksji nad dynamicznie zmieniającym się obrazem współczesnego świata.

Bibliografia

- Davis, E. (2002). *TechGnoza: Mit, magia, mistycyzm w wieku informacji*, przeł. J. Kierul. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Eco, U. (1999). *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak. Kraków: Znak.
- Klapp, O.E. (1994). *Opóźnienie rozumienia w społeczeństwie informacyjnym*, [w:] J. Bocheńska, A. Kisielska, M. Pęczak (red.), *Audiowizualność w kulturze: zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Konefał, S.J. (2013). *Corpus Futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi w anglosaskiej fantastyce naukowej oraz ich komiksowe i telewizyjne reinterpretacje*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Kowalski, P. (2002). *Krwiożercze bestie i erozja symbolicznej interpretacji*, [w:] M. Przyłipiak, K. Kornacki (red.), *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Łapińska, J. (2020). *To kocha! Związki miłosne ludzi i maszyn w filmie science fiction*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.

Abstract

This essay is an introduction to the topic of conspiracy and paranoid narratives in cinema and other audio-visual texts in culture, which is the theme of this issue of Panoptikum. The author uses the ideas of Orrin W. Klapp and Umberto Eco to introduce the roots of modern fears and suspicions associated with the tradition of gnosis, and later demonstrates various trends in film plots that are situated between neognosis and techgnosis perspectives. The exemplary films are linked to the fears and propaganda of 1950s American cinema, the satanic panic of the 1970s and 1980s, and the technophobic and technophilic motifs of 1990s and contemporary science fiction. Another subject is the mind games and mystery narratives of *Cal noir*, which often refer to urban legends and dark secrets of influential American families. The essay ends with reflections on the contemporary cybersphere, which is full of documentaries dealing with various pseudo-scientific themes and YouTube shows presenting alternative ideologies as propagated by the Tradwives movement.

Słowa kluczowe: gnoza, spiski, zimna wojna, film, paranoja, fake news, media

Keywords: gnosis, conspiracy, Cold War, film, paranoia, fake news, media

Patrycja Włodek

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0003-4019-3727

Panoptikum 2024, 32: 15-32 <https://doi.org/10.26881/pan.2024.32.02>

Spiski możliwych i uprzywilejowanych. *Cal noir* i narracja konspiracyjna

Kłucze paranoi

Paranoja oznacza „zaburzenie urojeniowe oparte na wysoce zorganizowanym i rozbudowanym systemie przekonań, utrzymywanych z wielką pewnością”, związanych z „dążeniem do odkrycia, ujawnienia i udostępnienia wiedzy, która inaczej pozostałaby sekretna” (Elias, 2003, s. 576). Będąc – zgodnie z tą definicją – stanem jednostkowym, świadczącym o kryzysie psychicznym, w odniesieniu do popkultury paranoja traci jednak charakter indywidualny. Staje się nie tylko atrakcyjnym tematem produkcji filmowo-serialowych, ale przede wszystkim – zarówno w ramach tekstów kultury, jak i refleksji społecznej – pojemną metaforą życia zbiorowego, w każdym jego wymiarze.

Tym samym pozornie proste pojęcie „narracje paranoiczne” zyskuje charakter niemalże meta, przypominając rozgałęziający się labirynt typu kłucze, w którym każdy element odsyła do wielu kolejnych. „Tutaj każda droga może się skrzyżować z dowolną inną. Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ kłucze jest potencjalnie nieskończone. Przestrzeń domysłów jest przestrzenią o strukturze kłacza” (Eco, 1987, s. 613). Sprawia to, że termin ten jest tak złożo-

ny, wewnętrznie sprzeczny i podatny na liczne kombinacje, jak współczesna rzeczywistość teorii spiskowych zalewających świat, przede wszystkim w internecie. Nawet zawężenie tego zjawiska tylko do obszaru kinematografii nie zmniejsza stopnia jego skomplikowania, co wynika w dużej mierze z zawrotnej popularności spisków – przede wszystkim jako przedmiotu fabuł. Jednocześnie, ów temat można aktualizować na tak wiele sposobów – zarówno w ramach wariantów fabularnych oraz narracyjnych, jak i środków stosowanych do zobrazowania paranoi – że obejmujące go zjawiska same stają się „wysoce rozbudowanym systemem” w obszarze konwencji i gatunków filmowych.

W sensie tematycznym narracje paranoiczne rozciągają się przede wszystkim na wielkim obszarze produkcji filmowo-serialowych oscylujących pomiędzy opowieściami o zaburzonych jednostkach, postrzegających świat przez pryzmat choroby (jak w *puzzle/mind game films*, np. w *Pajaku* [2002, reż. David Cronenberg]), a tymi obejmującymi spiski prawdziwe w ramach świata przedstawionego (jak w thrillerze politycznym, np. *Raport Pelikana* [1993, reż. Alan J. Pakula]), albo w konwencji szpiegowskiej (np. adaptacjach powieści Johna le Carré, jak *Szpieg* [2011, reż. Tomas Alfredson]). Innymi słowy, paranoja funkcjonuje zarówno w sensie epistemologicznym (czyli postrzegania rzeczywistości przez konkretną postać), jak i ontologicznym (charakteru świata przedstawionego). W obu tych wymiarach – oraz licznych kombinacjach lokujących się pomiędzy nimi – konspiracje zgrabnie łączą się z wieloma gatunkami i konwencjami, przede wszystkim o charakterze sensacyjnym oraz kryminalnym (co samo w sobie jest kategorią szeroką i multiplikującą możliwe ujęcia tematu). Dlatego nie sposób rozpatrywać zjawiska „narracji paranoicznych” *en bloc*. Tak postrzegane będzie ono bowiem zbyt pojemne i zagmatwane, aby utrzymać jakikolwiek sens wyjaśniający.

Zoperacjonalizowanie go wymaga zaś stawiania pytań pomocniczych oraz wielokrotnego zawężenia na rozlicznych obszarach, na przykład poprzez wskazanie dominującej funkcji pełnionej przez konspirację zarówno w fabule, jak i w narracji; określenie zakresu subiektywizacji narracyjnej, przekładającej się na stopień solipsyzmu w diegezie (co z kolei wpływa na horyzont poinformowania u publiczności); wyróżnienie nadrzędnej konwencji, w którą narracja spiskowa jest wpisana. Między innymi od tych zmiennych zależy z kolei kwestia kluczowa, czyli obraz rzeczywistości wynikający ze sposobu i celu, w jakim w danej produkcji lub nurcie filmowym operuje się tym szczególnie podchwytliwym narzędziem.

Trzeba też pamiętać, że konspiracja i spisek nie są pojęciami synonimicznymi z paranoją, choć są z nią nieuchronnie powiązane w ramach omawianego

typu narracji. Współwystępują w sposób stopniowalny, a ich udział ilościowy definiuje dominantę filmu. Jeśli spiszek jest prawdziwy, to gaslighting, czyli wma-
wianie postaci paranoi, będzie narzędziem służebnym w intrydze konspiracyj-
nej, w konsekwencji przekładając się na taki właśnie charakter filmu (spiskowy/
konspiracyjny). Jeśli jednak spiszek jest urojony, to będzie on jedynie funkcją do-
minującej opowieści o postrzeganiu świata przez chorą jednostkę, czyli właśnie
narracji paranoicznej.

W obliczu owego nadmiaru i konieczności wyboru najbardziej interesują
mnie filmy i seriale o prawdziwych spiskach, w których jednak zawsze istot-
nym elementem jest paranoja, postrzegana – wedle słów Eliasa Canettiego – jako
„choroba władzy” (Elias, 2003, s. 576). Znalazło to szczególne odbicie w kultu-
rze filmowej Stanów Zjednoczonych czterech ostatnich dekad XX wieku, gdzie
„uksztaltowała się osobna, unikalna grupa filmów, kategoria oddająca konkretny
lęk (...) związany z nadużyciami władzy, niegodziwościami na szczytach, para-
noją i brakiem zaufania” (Donovan, 2018, Kindle Locations 227–228). Trend
ten najczęściej wiązany jest ze wstrząsem, jakim dla amerykańskiego społeczeń-
stwa była seria zamachów z lat sześćdziesiątych (John F. Kennedy, Malcolm X,
Martin Luther King, Robert Kennedy), a także polaryzacyjne skutki okresu
kontestacji i kontrkultury, wojny w Wietnamie i afery Watergate, co przełożyło
się na gwałtowny spadek zaufania społecznego do instytucji oraz służb państwo-
wych. Przykładami tego trendu są produkcje, takie jak *Przeżyliśmy wojnę* (1962,
reż. John Frankenheimer), *Syndykat zbrodni* (1974, reż. Alan. J. Pakula) albo *Trzy
dni kondora* (1975, reż. Sydney Pollack).

Film konspiracyjny można więc rozumieć właśnie jako traktujący o „ukrytych
manipulacjach w systemie politycznym, ekonomicznym lub prawnym” (Dono-
van, 2018, Kindle Locations 230–231), co istotne – w świecie przedstawionym
prawdziwych, a nie urojonych. To z kolei sprawia, że paranoiczny wzorzec postę-
powania, oparty na nieufności i obsesyjnym wręcz dociekanii prawdy, staje się
swego rodzaju drogą postaci do odkrycia istoty świata. W szerszym sensie pro-
dukcje te dotyczą więc istotnego problemu, jakim jest powszechna obawa przed
utrata poczucia kontroli nad rzeczywistością, znana jako *agency panic* („panika
kryzysu sprawstwa”). Tak rozumiana paranoja oznacza „intensywny lęk związany
z pozorną utratą autonomii albo samokontroli, poczucie, że czyjeś działania są ste-
rowane przez kogoś innego, że jednostka jest »produktem« potężnych graczy ze-
wnętrznych” (Melley, 2000, s. 12). To przekonanie, w narracjach paranoicznych
świadczące o zaburzeniu, w filmach konspiracyjnych okazuje się słuszne, choć
podążanie za nim jest też ryzykowne, a prawda nie zawsze przynosi wyzwolenie.

Narracje spiskowe i paranoiczne można definiować także jako „dramatyzacje podstawowych idei stojących za ponowoczesną konstrukcją społeczną” (Donovan, 2018, Kindle Locations 234–235). Stąd też szczególną rolę odgrywają w nich takie systemy jak kapitalizm lub polityka, a przede wszystkim stojący za nimi aktorzy społeczni w ukryciu nadużywający władzy: rządy i wojsko, wielki biznes, korporacje i bogacze (tzw. jeden procent). W powiązaniu z tak zarysowanymi siłami paranoja może okazać się nie tyle chorobowym stanem postaci, ile wzorem dla racjonalnej strategii postępowania, dostarczającym narzędzi (jak podejrzliwość, podążanie za wątpliwościami, czujność) potrzebnych do odkrywania kolejnych warstw iluzji, by dotrzeć do prawdy.

W podobny sposób paranoję postrzegają między innymi badacze twórczości Thomasa Pynchona, jednego z najważniejszych amerykańskich pisarzy problematyzujących wspomniane kwestie (mającego też silny wpływ na współczesne odmiany *film noir*). Dla bohaterów jego powieści (oraz jednej adaptacji: *Wada ukryta* [2014, reż. Paul Thomas Anderson]) „paranoja jest oznaką inteligencji, nie szaleństwa” (Adlerberg, 2018). To przywodzi z kolei na myśl rozważania Thomasa Elsaessera na temat *puzzle/mind game films* i wyróżnionego w nich „produktywnego zaburzenia”:

paranoja może być również postrzegana jako właściwa – a nawet „produktywna” – patologia współczesnego społeczeństwa sieciowego. Być zdolnym do odkrywania nowych połączeń, kiedy zwykli ludzie operują tylko analogią i antytezą; być zdolnym do polegania na cielesnej „intuicji” tak samo jak na percepcji wzrokowej; być zdolnym do myślenia „lateralnego” i nadwrażliwego reagowania na zmiany w środowisku – wszystko to może okazać się zaletą, a nie dolegliwością (...). Paranoja i teorie spiskowe, poprzez zmiany perspektyw oraz tworzenie horyzontów o wyższym stopniu złożoności, mogą przyczyniać się do powstawania nowych rodzajów wiedzy (Elsaesser, 2018, s. 42).

Zarówno u Pynchona, jak i w *puzzle/mind game films* (najbardziej chyba wielopoziomowo-spiskowym nurcie obecnym we współczesnych filmach i serialach) granica między konspiracją a paranoją jest nie tylko cienka, ale i celowo zacierana. Utrudnia to i bohaterom, i publiczności rozróżnienie prawdy obiektywnej od tej doświadczanej subiektywnie przez postać (najczęściej ogniskującą). W takich produkcjach aspekt epistemologiczny, czyli gra z zakresem horyzontu poinformowania, jest podstawowym narzędziem narracyjnym, co przekłada się na kwestię ontologiczną, czyli migotliwość rzeczywistości przedstawionej.

Nawet jednak w konwencjach zmierzających do wyświetlenia owych gier, gdzie sieć manipulacji i powiązań jest albo snuta na naszych oczach, albo ujawniana w finale (przede wszystkim thrillerach politycznych i szpiegowskich), istnieje możliwość niewiarygodności i nagłej wolty fabularno-narracyjnej. Dobrym i przejmującym przykładem jest finał *Rozmowy* (1974, reż. Francis Ford Coppola). Granica między paranoją a konspiracją jest bowiem cienka, a operowanie nią w filmach i serialach rzadko ma charakter autoteliczny, z reguły stając się środkiem do innego celu, na przykład budowania poczucia zagrożenia, pesymizmu i nihilizmu, obejmujących znacznie więcej niż tylko świat przedstawiony i tematyzujących istotne kwestie rzeczywistości pozaekranowej.

Paranoja *noir*

Co oczywiste, niektóre zjawiska kinematograficzne są dla opowieści spiskowych gruntem wdzięczniejszym niż inne, a wspomniany obszar sensacyjno-kryminalny także jest niezwykle szeroki, i dlatego w dalszych rozważaniach chcę go zawęzić, wyróżniając czarny kryminał. Choć bowiem ani teorie konspiracyjne, ani osobowość spiskowa nie są koniecznymi elementami *film noir*, to pozostaje on (we wszystkich swoich odmianach) jednym z najistotniejszych nurtów kina amerykańskiego operujących paranoją. Okazuje się ona istotą i elementem tożsamościowym *noir* – „kina paranoi, podejrzeń, strachu i niepewności” (Dixon, 2009, s. 1) – zapisanymi w diegezie, narracji, konstrukcji postaci, a przede wszystkim w atmosferze wątpliwości i lęków, obecnej na ekranie niezależnie od tego, na jakim typie intrygi został oparty scenariusz.

W historii tej konwencji pojawiały się jednak podnurty, w których operowano spiskami prawdziwymi w ramach diegezy. Na poziomie mikro jest to chociażby *gothic noir* (np. *Rebeka* [1940, reż. Alfred Hitchcock] i *Gasnący płomień* [1944, reż. George Cukor]), oparty na wzorcu gotyckich relacji między postaciami, w których łotr prześladowuje uciśnioną niewinność – najczęściej w ramach związku małżeńskiego – wmawiając jej niestabilność, a nawet chorobę psychiczną, między innymi przez podważanie jej wiary we własną percepcję i osąd. Z powodu dominacji chwytów subiektywizacyjnych (najczęściej narracji pozornie zależnej, czasem – jak w *Rebecce* – wspartej narracją homodiegetyczną¹) bohaterka zostaje wprowadzona jako narratorka niewiarygodna, nieufająca sama sobie i ulegająca narastającemu poczuciu paranoi (Włodek, 2022, s. 94–97). W rzeczywistości

¹ W terminologii Gérarda Genette’a jest to sytuacja, w której narrację prowadzi postać należąca do opowiadanej przez siebie historii (w opozycji do narracji heterodiegetycznej, gdy mamy do czynienia z bezosobową instancją, tzw. głosem Boga) (Ostaszewski, 2018, s. 32).

jest ofiarą gaslightingu² stosowanego przez spiskującą przeciw niej postać męską, a sytuacja ta może być też fragmentem konspiracji o większym zasięgu. Na przykład w *Ostawionej* (1946, reż. Alfred Hitchcock) *gothic noir* łączy się z intrygą polityczną z nazistami w roli głównej.

Nie może bowiem zaskakiwać, że także konwencja szpiegowska silnie łączy się z *film noir*, zwłaszcza że szczególna popularność obu przypadła na okres dwóch wojen – drugiej i zimnej. Z jednej strony pojawiały się więc filmy takie jak *Ostawiona* i *Ministerstwo strachu* (1944, reż. Fritz Lang), w której spiskującymi wrogami są hitlerowcy, z drugiej strony – *Poślubiłam komunistę* (1949, reż. Robert Stevenson) i *Konspirator* (1949, reż. Victor Saville), w których rolę tę przejmują agenci Związku Radzieckiego, infiltrujący amerykańskie społeczeństwo.

Jak jednak wspomniałam, narracja konspiracyjna wcale nie wymaga sztafazu szpiegowskiego (choć jest on dla niej najbardziej naturalny), obejmuje bowiem inne obszary władzy, także nieformalnej. Na właśnie tak postrzeganej intrydze spiskowej, powiązanej z kapitalizmem oraz jego beneficjentami, oparty jest interesujący w swej złożoności podnurt czarnego kryminału znany jako *Cal-noir* (skrót od *California noir*³). Jak wskazuje sama nazwa, akcja zaliczanych do niego filmów rozgrywa się w Kalifornii, traktowanej jako coś znacznie więcej niż tylko miejsce na mapie (Włodek, 2022, s. 225–251). Tożsamość tego najbardziej pożądanego ze wszystkich amerykańskich stanów wynika z „narracji spacjalnych (...) stanowiących narzędzie służące do konstruowania geografii wyobrazonej”, nakładającej się z kolei na pozamedialne „krajobrazy oraz zmieniając ich realną percepcję” (Gieba, 2015, s. 33). Podobnie jak tożsamość wielu innych miejsc chętnie mitologizowanych w kinie i literaturze, także postrzeganie Kalifornii ma charakter mediatyzowany i konstruktywistyczny, co oznacza, że staje się ona przede wszystkim znaczeniem. Jest ono tworzone zbiorowym wysiłkiem osób zarówno zafascynowanych tą przestrzenią, jak i monetyzujących cudzą fascynację. Znaczenie Kalifornii budowane jest na zasadzie sprzężenia zwrotnego – na wywiedzionym z popkultury konstrukcie, reprodukowanym w kolejnych tekstach kultury i przekładającym się na dalsze postrzeganie tego miejsca. Następuje tu więc proces „wykraczania (...) poza imaginacyjny status i wkraczania w realność, [kształtowania] naszych wyobrażeń topograficznych i naszych map świata” (Rybicka, 2012, s. 483), fundują-

² U źródeł terminu gaslighting leży tytuł sztuki Patricka Hamiltona *Gas Light* (1938; na Broadwayu wystawiana jako *Angel Street*), spopularyzowanej przez adaptacje zrealizowane kolejno w Anglii i Stanach Zjednoczonych, obie pod tym samym tytułem: *Gasnący płomień* (pierwsza to *Gaslight*, 1940, reż. Thorold Dickinson).

³ *Cal-noir* nie jest zjawiskiem w pełni naukowo sformalizowanym, funkcjonuje raczej w publicystyce, stąd wielość nazw traktowanych jako robocze i doraźne, np. *L.A. noir*, *California noir*.

cych tożsamość realnego miejsca na geografii wyobrażonej. W wypadku *Cal-noir* dotyczy to przede wszystkim Los Angeles i Hollywood, co wprowadza dodatkowy wymiar autotematyczny.

Obserwacja ta ma oczywiście szczególne znaczenie dla wszystkich tekstów kultury osadzonych w Kalifornii, przy czym te należące do *Cal-noir* zostają uporządkowane w dystynktywne zjawisko także na podstawie innych wyznaczników. Do przykładów należą, między innymi, *Marlowe* (1969, reż. Paul Bogart), *Chinatown* (1974, reż. Roman Polański), *Gracz* (1992, reż. Robert Altman), *Tajemnice Los Angeles* (1997, reż. Curtis Hanson), *Półmrok* (1998, reż. Robert Benton), *Czarna Dalia* (2006, reż. Brian de Palma) i *Wada ukryta*, postmodernistyczny pastisz oparty na prozie Thomasa Pynchona, a także seriale: drugi sezon *Detektywa* (2014–), *I Am the Night* (2019), *Perry Mason* (2020–) i *Sugar* (2024–). Początki *Cal-noir* można znaleźć już w twórczości Raymonda Chandlera, przede wszystkim w jego debiutanckiej powieści, czyli *Głębokim śnie* (1939), przeniesionym na ekran jako *Wielki sen* (1946, reż. Howard Hawks), ale także w *Wysokim oknie* (1942) i *Siostrzyczce* (1949; adaptacją tej powieści jest wspomniany wyżej *Marlowe*).

Warto zatrzymać się na moment nad tymi powieściami, ponieważ to w dziełach Chandlera – jednego z prekursorów tworzenia kulturowej tożsamości Kalifornii – spotkały się elementy kluczowe później dla *Cal-noir*. Należą do nich: miejsce wydarzeń (wraz z geografią wyobrażoną całkiem dosłownie, istotnym symbolem korupcji w prozie pisarza jest bowiem wymyślone Bay City); osadzenie akcji wśród elit społecznych i finansowych rozumianych dynastycznie, co wprowadza motyw rodziny; sięganie do legend miejskich i prawdziwej historii Kalifornii⁴ – plotek, przestępstw, malwersacji – co z kolei wprowadza tematy właściwe, czyli kryminalne, ale w konkretnym ujęciu, wpisującym *Cal-noir* w obszar narracji konspiracyjnych. Po ich meandrach porusza się główny bohater, którego zadaniem jest oczywiście rozwiązanie zagadki kryminalnej, ale znacznie ważniejszy staje się skutek uboczny – dotarcie do ukrytej sieci powiązań, na których oparte są nadużycia władzy. Co istotne, w *Cal-noir* stawka owych spisków jest nieco inna niż w filmach szpiegowskich albo thrillerach politycznych. Nie chodzi bowiem o władzę w wielkiej skali, ale o coś znacznie bardziej małostkowego – ukrycie skutków swoich ekscesów i zachcianek, nieopanowanych impulsów wynikających z zepsucia przywilejem i poczuciem bezkarności wynikającej z odziedziczonego pobbłażania, połączonego z władzą, jaką dają odziedziczone powiązania. Tak jest już w *Głębokim śnie*, w której

⁴ W taki sposób można spojrzeć np. na *Siostrzyczkę*, przykład *Hollywood novel* częściowo opartej na doświadczeniu Chandlera wyniesionym z pracy scenarzysty.

kolejne postacie giną albo nadużywają wpływów, aby chronić infantylną i rozpieszczoną Carmen Sternwood – przypominającą „dziecko, które lubi wyrwać owadom skrzydełka” (Chandler, 2001, s. 18) – przed skutkami popełnionej przez nią zbrodni, wynikającej z kaprysu i choroby.

Kalifornikacja kryminału

Liczba *film noir* osadzonych w Kalifornii jest ogromna, zwłaszcza że to właśnie z tym stanem, jako miejscem akcji, związane były narodziny czarnego kryminału w literaturze (*hard boiled fiction*). Świadczy o tym twórczość klasyków nurtu: Dashiella Hammetta, Jamesa M. Caina, Raymonda Chandlera i Rossa Macdonalda.

W licznych *film noir*, zwłaszcza rozgrywających się w metropoliach (czyli w większości, jest to bowiem nurt z definicji miejski), konkretna lokalizacja często nie jest istotna sama w sobie, będąc na przykład przestrzenią emblematyczną i anonimową, a zatem w jakiejś mierze zastępowalną. W *Cal-noir* jest jednak inaczej. Wyobrażenie Kalifornii, fundowane na jej bardzo dookreślonej roli w mitologii Stanów Zjednoczonych, jest bowiem kluczowe zarówno dla ścieżki życiowej postaci i zakresu ich możliwości, jak też dla wizji świata wybrzmiewającej na poziomie interpretacyjnym. Kalifornia, zgodnie z amerykańską tradycją, jawi się jako ziemia obiecana, mlekiem i miodem płynąca kraina nieskończonego potencjału, która jest zarazem *pars pro toto* Ameryki i związanych z nią oczekiwań.

Paradoksalnie daje to jednak podstawę do stworzenia ambiwalentnego obrazu Ameryki, oscylującego między idealizacją a dekonstrukcją. Co znaczące, wpisane w tradycję i kulturę Stanów Zjednoczonych przekonanie o arkadyjskim charakterze Kalifornii, jako miejscu spełnienia amerykańskiego snu, wynikało zarówno z prawdy, jak i z prawdy przefiltrowanej przez fikcję; z kolejnych epizodów historii, takich jak gorączka złota albo nadzieje ludzi dotkniętych Wielkim Kryzysem, ale i ze szczególnie mitotwórczego rozwoju Hollywood. Umożliwiałoby ono nie tylko spektakularne kariery od pucybuta do milionera, ale też tematyzowało je na srebrnym ekranie, choć nie zawsze w duchu glamour i spełnienia oczekiwań (czego przykładem są np. dwie pierwsze wersje *Narodzin gwiazdy*⁵).

⁵ *Narodziny gwiazdy* (1937, reż. William A. Wellman), *Narodziny gwiazdy* (1954, reż. George Cukor).

Również wielu autorów, których twórczość rezonowała ze zbiorową wyobraźnią – Johna Steinbecka, Francisca Scotta Fitzgeralda albo Nathanaela Westa – budowało powieści przede wszystkim na mrocznej podszewce tych marzeń, opisując gorzkie koszty ich realizacji. Choć także oni wpisali ambiwalentną reprezentację Kalifornii w historię literatury Stanów Zjednoczonych, to jednak dekonstrukcja kalifornijskiego snu ze szczególną siłą wybrzmiała we wczesnych przykładach *hard boiled fiction*, stając się elementem fundamentalnym i tożsamościowym literatury tego typu. Podejście to, wzbogacone o ironię i cynizm, później zostało wpisane także w *Cal-noir*.

Zderzenie między ideałem Kalifornii a rzeczywistością stało się siłą napędową konfliktów oraz relacji w *Cal-noir*, choć tak naprawdę jest to starcie dwóch konstruktów – ziemi obiecanej pełnej self-made manów z okrucieństwem codzienności, także przecież mitologizowanym w literaturze i filmie. Kontrasty te zostają podniesione do rangi przypowieści, zmieniając Kalifornię w Sodomę i Gomorę XX wieku, a przede wszystkim w figurę utopii niespełnionej, choć – jak to zwykle bywa – była ona jednak osiągalna dla wybranych.

Kolejną kluczową cechą *Cal-noir* jest bowiem tkanka społeczna, w której osadzona jest akcja. Trzeba pamiętać, że fundamentalną innowacją, jaką do rozwoju gatunku kryminalnego (*en bloc*) wprowadziło *hard boiled fiction* (a potem *film noir*), była demokratyzacja zbrodni. Drugi najważniejszy nurt, czyli kryminały tzw. złotego wieku (inaczej nazywane m.in. szaradowymi – spod znaku Agathy Christie), opierał się bowiem na ściśle wyznaczonych (a nawet spisanych) zasadach, które wykluczały obecność, a tym bardziej sprawstwo postaci spoza ściśle określonego kręgu⁶. Z kolei specyfiką amerykańską był bohater swobodnie przemierzający całą stratyfikację społeczną. Jedną z najśłynniejszych obserwacji Raymonda Chandlera podkreśla tę konkretną cechę:

Hammett wyciągnął zbrodnię z wazy weneckiej i wrzucił ją do swojego ciemnego zaułka (...), przywrócił zabójstwo ludziom, którzy popełniają je nie po to, aby dostarczyć powieści trupa, lecz z jakichś konkretnych powodów, i nie za pomocą ręcznie kutych pistoletów do pojedynku, kurary czy ryby tropikalnej, ale środkami, które mają pod ręką (Chandler, 1987, s. 323–324).

Miało to wymiar zarówno ideologiczny, wskazując na możliwość większej mobilności społecznej, topograficzny (postać wiodąca łączyła dzielnice szemra-

⁶ Przestępcami nie mogli być członkowie mafii, klas niższych bądź obcokrajowcy (z bardzo konkretnym wskazaniem na Chińczyków).

ne z ekskluzywnymi), jak i klasowy. Relacje między poszczególnymi grupami z jednej strony wyraźnie wskazywały na twarde granice przywileju i pogłębiający się rozdział społeczny, gdy w wyniku wydarzeń biedni nieuchronnie biednieją, a bogaci jeszcze bardziej się bogacą. Z drugiej strony szara strefa wpływów przenikała całą hierarchię, co zapewniało różnego rodzaju kontakty – najczęściej nieformalne, a wręcz szemrane – pomiędzy wszystkimi grupami.

Cecha ta została pogłębiona w *Cal-noir*, gdzie niezwykle istotną rolę odgrywają elity społeczne – arystokracja rzekomo bezklasowego społeczeństwa. Ma to podstawowy związek z charakterem zbrodni, opartej właśnie na nadużywaniu wpływów i zasobów wynikających z uprzywilejowanej pozycji. Bohaterami są członkowie potężnych rodzin, możnowładcy z ekonomicznych szczytów, reprezentujący tę część społeczeństwa, którą dziś określa się mianem jednego procenta. Są graczami pociągającymi za ukryte sznurki, sterującymi rzeczywistością, jeszcze zanim zacznie się właściwa intryga, ponieważ po prostu panują nad światem z racji urodzenia i przynależności klasowej. Tym łatwiej w toku fabuły przychodzi im tuszowanie swoich grzechów.

Dlatego właśnie uwzględnienie postaci z grupy najbardziej uprzywilejowanej dawało twórcom szczególnie szerokie możliwości tworzenia fabuł oraz komentowania rzeczywistości. Pozwalało wprowadzić motyw szantażu, połączony z relacjami klasowymi i kwestiami awansu społecznego, a także sięgnąć po tak istotny element tkanki miejskiej, jakim są instytucje i urzędy publiczne (np. skorumpowana, sprzyjająca moźnym prokuratura w *Wielkim śnie* albo Komisja ds. Wody [Water Board] w *Chinatown*). Są one bez wyjątku i nierozzerwalnie splecione z nieformalnymi wpływami, wręcz uzależnione od ludzi wywodzących się z elit. Dlatego, oprócz szantażu, częstymi motywami w *Cal-noir* są korupcja i spisek, przenikające relacje społeczne zarówno oddolnie, jak i od góry.

Historie rodzinne

Tym, co wyróżnia *Cal-noir* spośród pozostałych zjawisk około-*noir*, a zarazem spina wszystkie cechy tej konwencji w duchu narracji konspiracyjnej, jest sięganie do prawdziwej historii Kalifornii. Można ją określić mianem „trywialnej”, chociaż nie pośledniej. Dla tożsamości tego stanu, jego geografii wyobrażonej oraz zmediatyzowanego i konstruktywistycznego wizerunku, właśnie ten wymiar minionych wydarzeń ma bowiem znaczenie fundamentalne, znacznie większe niż jakiegokolwiek wydarzenia z historii „podręcznikowej”, bardziej wzniosłej i prominentnej (np. wojny hiszpańsko-amerykańskiej). Było to zresztą charakterystyczne dla metropolii amerykańskich w ogóle – nowych, pozbawionych przypisywanej miastom europejskim szacowności. W wypadku Los Angeles, reprezentującego

pod tym względem większość stanu, materiału dla stworzenia tkanki miejskiej i tożsamości dostarczało Hollywood, produkujące historię napędzającą przemysł tabloidów, a opierającą się na plotkach, skandalach i aferach.

Mroczne lub trywialne kulisy wielkiego świata dotyczyły wszelkiego rodzaju nowych elit, wśród których kluczową dla *Cal-noir* rolę odgrywały najzamożniejsze rodziny trzymające władzę. Dodaje to interesującego wymiaru do przytaczanej wcześniej obserwacji, że narracje konspiracyjne są „dramatyzacjami podstawowych idei stojących za ponowoczesną konstrukcją społeczną”, ponieważ poszerza zakres owych idei także o te najbardziej tradycyjne. Taką niewątpliwie jest bowiem konwencjonalna rodzina, w kulturze amerykańskiej chętnie ukazywana z ambiwalencją. Znajdziemy tu więc zarówno niezliczone idealizacje modelu istotnego w danym momencie czasowym, jak i jego krytyczne dekonstrukcje.

Na przykład w latach pięćdziesiątych, gdy szczególnie emblematycznym zjawiskiem filmowym stał się melodramat rodzinny, dokonujący wiwisekcji ról społecznych i płciowych, a także relacji emocjonalnych w obrębie rodziny, w pozytywnym świetle pokazywana była rodzina nuklearna. Równolegle, coraz częstsza strategią stawała się demitologizacja modelu wielopokoleniowego (co w końcu przeszło w banalność oper mydlanych i telenowel). Tym, co łączy krytyczny obraz ogniska domowego w *Cal-noir* i melodramacie rodzinnym, jest pokazanie, jak „z kolektywnego amerykańskiego snu zmienia się ono w koszmar” (Schatz, 1981, s. 226–228), przede wszystkim za sprawą dominującej pozycji patriarchy. Ponieważ postać ta często jest wpływowym przedsiębiorcą albo posiadaczem rozległych terenów (np. w melodramatach rodzinnych, jak *Pisane na wietrze* [1956, reż. Douglas Sirk] i *Długie, gorące lato* [1958, reż. Martin Ritt], albo *Cal-noir*, jak *Chinatown*), jej centralna rola – zarówno w dynastii, jak i lokalnej społeczności – pozwalała na analizę tematów sprawstwa silnej jednostki. W ramach fabuł narzuca ona innym swoją wolę i niszczyliśko wpływa na otoczenie, które prawie całkiem kontroluje.

To właśnie takie postacie niosły ze sobą temat nieformalnych wpływów, zwłaszcza w *Cal-noir*, które można postrzegać też jako mroczny rewers melodramatu rodzinnego, zastępujący kwestie emocjonalne całkiem dosłownymi „trupami w szafie”.

Legendy miejskie

Eksplorowanie mrocznej podszewki pozornie bezpiecznej przestrzeni rodzinnej miało już tradycję filmową (choćby wspomniane *gothic noir*), a także oczywisty potencjał dramaturgiczny. W *Cal-noir* zabieg ten wynikał jednak

także z rzeczywistości pozaekranowej. Prawdziwe skandale i nadużycia karmiły bowiem tabloidową kulturę Stanów Zjednoczonych, mnożąc też kategorie celebryckie – w tym rodzinną. Wprost lub pośrednio, także te historie inspirowały omawianą konwencję.

Jednym z prekursorów sięgania po historię przestępczą w *hard boiled fiction* był James M. Cain, wczesny klasyk czarnego kryminału osadzający akcję w Kalifornii. Dwie jego najsłynniejsze powieści, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (1934) i *Podwójne ubezpieczenie* (1943), łączy schemat fabularny – żona i kochanek mordują męża dla korzyści majątkowej. Historia ta, choć niepozbawiona rysu uniwersalności, była oparta na budzącej sensację w Stanach Zjednoczonych prawdziwej zbrodni, w wyniku której na śmierć została skazana Ruth Snyder – pierwowzór głównych postaci. James M. Cain relacjonował sprawę Snyder i jej współnika, Henry’ego Judda Graya, jako reporter, a zainteresowanie opinii publicznej rodziły nie tylko morderstwo i romans, ale także egzekucja Snyder na krześle elektrycznym.

Dopiero jednak Chandler wykorzystał odniesienia do rzeczywistości w sposób, który stał się charakterystyczny dla *Cal-noir*, czyli wynosząc charakter intrygi poza zwykłe śledztwo kryminalne, w obszar, po pierwsze spiskowy, nadużycia władzy w celu tuszowania przestępstw, a po drugie: dynastyczny. Na przykład w *Głębokim śnie* źródłem majątku rodziny Sternwoodów jest ropa naftowa – akcja rozgrywa się więc w środowisku znanym Chandlerowi z własnego doświadczenia, ponieważ w latach trzydziestych pracował jako księgowy w Dabney Oil Company. Wprowadzenie do kryminału elementów petronarracji ma sens głębszy niż tylko fabularny, ponieważ właśnie na fundamencie takich biznesów (podobnie jak na budowie kolei transkontynentalnej albo bankowości) w Stanach Zjednoczonych powstawały wielkie rodzinne fortuny kształtujące najbogatszą warstwę społeczną. Ich majątek kumulował się w kolejnych pokoleniach, za czym szło też przekazywanie wpływów i przywilejów.

Środowisko naftowe – wraz z autentycznym skandalem z kryminalnych annałów Los Angeles – pojawia się także w *Wysokim oknie*, gdzie na zasadzie przypowieści przywołana została słynna w latach dwudziestych sprawa kryminalna, czyli niewyjaśniona śmierć dziedzica naftowego, Edwarda Laurence’a Doheny’a Jr., i jego sekretarza.

Mniej lub bardziej zakamuflowane nawiązania do rzeczywistości znajdziemy w większości przykładów *Cal-noir*. Jedna z głównych postaci pierwszego sezonu *Perry’ego Masona* była wzorowana na kaznodziejce Aimee Semple McPherson,

w latach dwudziestych uwikłanej w autopromocyjną aferę kryminalną⁷, a *Gangster Squad: Pogromcy mafii* (2013, reż. Ruben Fleischer) przywołuje prawdziwe postaci gangsterów i przestępczych porachunków z Los Angeles lat czterdziestych. Takie elementy często po prostu dostarczają lokalnego kolorytu (jak prawdziwy świat wielkiego filmu przewijający się w tle wydarzeń przedstawionych w *Tajemnicach Los Angeles*, skoncentrowanych głównie na fikcyjnym hollywoodzkim półświatku⁸), mogą jednak odgrywać rolę bardziej znaczącą, jako fundament fabuły oraz interpretacji. Tak jest w *Chinatown*, *Czarnej Dalii* i *I am the Night*, których powstanie było zainspirowane prawdziwymi przypadkami, znanymi jako „wojny wodne” oraz sprawa Czarnej Dalii.

Na intrygę kryminalną w *Chinatown* składają się dwa wątki. Pierwszy obejmuje kazirodczą relację między patriarchą rodu Crossów, Noah (John Huston), a gwałconą przez niego córką, Eveline (Faye Dunaway). Wprowadza to temat dogłębnego zepsucia i przemocowości elit nadużywających władzy zarówno w wymiarze osobistym, jak też instytucjonalnym. Noah Cross nie cofa się bowiem przed wykorzystaniem nieformalnych wpływów do tuszowania własnych występków. Jest on też szczególnie emblematycznym przykładem szarej eminencji *Cal-noir*, potężnego człowieka kierującego światem przedstawionym z „tylnego siedzenia”. Wprawdzie twórcy *Chinatown* nie wskazywali pierwowzoru tej postaci, ale nie musieli tego robić, bowiem nie tylko Kalifornia miała ich bogatą reprezentację. Dla omawianych tu produkcji szczególne znacznie mieli m.in. Edward L. Doheny⁹ i George Hodel, negatywny bohater afery Czarnej Dalii, postać istotna w serialu *I Am the Night*.

W *Chinatown* dla zagadnień tożsamości miasta oraz konspiracji kluczowy jest drugi wątek kryminalny, ponieważ twórcy sięgnęli po prawdziwą sprawę z lat 30. XX wieku, która szczególnie fascynowała scenarzystę, Roberta Townego. Była to kradzież wody na skutek chciwości grupy możnych z Los Angeles, jak i hydrologicznych uwarunkowań tego miasta, w którym – przy znacznym zaludnieniu – znajduje się zaledwie 0,6 procent wszystkich wód naturalnych całego stanu. Brakuje tam wielkich rezerwarów, przez co cały region „jest niczym więcej niż tylko półjałową pustynią udającą raj. Bez im-

⁷ Aimee Semple McPherson była oszustką, która zniknęła w maju 1926 roku, a ze swego rzekomego porwania i oswobodzenia zrobiła wielkie show. Została aresztowana za okłamywanie policji, sprawę jednak umorzono, a McPherson wróciła do pracy kaznodziejskiej (Williams, 2013, s. 89–90).

⁸ W epizodzie została przywołana Lana Turner, istotną bohaterką jest natomiast pracownica seksualna stylizująca się na Veronicę Lake (Kim Basinger).

⁹ To właśnie sprawa śmierci jego syna i tuszowania jej okoliczności została przywołana przez Chandlera w *Wysokim oknie*.

portowanej wody z doliny Owens, rzeki Kolorado i innych źródeł, życie, jakie znamy w południowej Kalifornii, byłoby niemożliwe do utrzymania” (Wasson, 2020, Kindle Locations 1041). Co oczywiste, problemy z wodą zwiększały się wraz ze wzrostem populacji, co doprowadziło do „tragedii doliny Owens”, będącej częścią wojen wodnych toczonych o zasoby między przedstawicielami Los Angeles a ranczerami i farmerami z doliny. Miasto wybudowało bowiem gigantyczny akwedukt, którym woda była sprowadzana do Los Angeles, powodując jednak wyjałowienie ziemi do tego stopnia, że w ciągu dwudziestu lat jakakolwiek uprawa w dotąd żyznej dolinie stała się niemożliwa. W kontekście *Chinatown* Sam Wasson podkreśla, że tak naprawdę za projektem akweduktu stała grupa najbogatszych mieszkańców Los Angeles, którzy zakupili tysiące arów w dolinie San Fernando, mając na celu własny interes finansowy. Znaczna część wody importowanej z doliny Owens trafiła właśnie tam, gwałtownie podnosząc wartość tych terenów¹⁰.

Mimo dużego zagmatwania tej sprawy stanowiła ona doskonały wzorzec dla intrygi typu *Cal-noir*, ponieważ pozwalała połączyć istotny epizod z historii miasta z analizą interesów rodzinnych i grupowych, rozkładających się klasowo oraz ekonomicznie, a także zaakcentować aspekt korupcji, nieformalnych wpływów, konspiracji oraz chciwości i bezwzględności elit. Twórcy *Chinatown* wpisali wojny wodne także w płaszczyznę interpretacyjną filmu, ponieważ punktem stycznym obu intryg jest Noah Cross, główny beneficjent suszy w dolinie Owens, gwałcący swoją córkę, co – przez nawiązanie do mitu o Edypie – nadaje filmowi wymiar mitologiczny¹¹. Postać Crossa wprowadza także narrację spiskową, ponieważ pociąga ona za sznurki w sprawie akweduktu, wpływając na decyzję Komisji ds. Wody, przewodzi grupie podobnych sobie bogaczy i zleca zabójstwo niewygodnego świadka (własnego zięcia, co jest punktem wyjścia filmu). Jednocześnie Cross wykorzystuje wpływy, by ukrywać patologiczny charakter swojej relacji z córką, a potem udaremnić jej ucieczkę. W nihilistycznym finale, sugerującym powtórzenie układu rodzinnego, zakres wpływów Crossa wybrzmiewa szczególnie silnie, gdy po śmierci Evelyn przejmuje on opiekę nad ich wspólnym dzieckiem – swoją drugą córką, a zarazem wnuczką.

¹⁰ San Fernando jest opisywane jako zagłębienie bogaczy, np. w *Długim pożegnaniu* Chandlera, wydanym w 1953 roku.

¹¹ Edyp prowadzi dochodzenie w sprawie śmierci Labdakosa, króla Teb, nieświadomy, że sam jest nie tylko jego zabójcą, ale i synem. Jak wiadomo, prawdę tę uświadamia sobie w trakcie poszukiwań, w micie pojawia się więc pierwowzór śledztwa we własnej sprawie, typowy potem dla *film noir*. Ponadto Edyp żeni się z Jokastą, wdową po Labdakosie, za co bogowie wymierzają Tebom karę w postaci suszy.

Motyw kazirodztwa łączy z kolei *Chinatown* ze sprawą Czarnej Dalii¹². Dramatyczne okoliczności śmierci Elizabeth Short fascynowały amerykańską opinię publiczną od momentu zbrodni, zwłaszcza że jest to jedna ze słynnych spraw uważanych za niewyjaśnione (mimo rozmaitych oskarżeń nikt nie został ukarany). Co interesujące, choć powstały na jej temat niezliczone artykuły, książki i filmy, fabularne oraz dokumentalne, to jednak stosunkowo późno sięgnął po nią rozrywkowy mainstream (za taki można uznać wspomnianą produkcję Briana De Palmy z 2006 roku). Wątek kazirodztwa nie pojawił się w pastiszującym formułę *noir* filmie De Palmy, dla którego makabryczna śmierć Elizabeth Short, zamordowanej i okaleczonej w 1947 roku w Los Angeles, stanowiła jedynie punkt wyjścia dla fikcyjnej i autotematycznej intrygi w duchu *Cal-noir*, obejmującej rodzinne wpływy mające kamuflować zbrodnie i wykroczenia zepsutej dziedziczki (Hilary Swank). Wrócił jednak w *I am the Night* gdzie Patty Jenkins i Sam Sheridan rekonstruują prawdziwe wydarzenia (dramatyzowane i łączone z elementami fikcyjnymi), tworząc zarazem serial ucieleśniający konwencję *Cal-noir*.

Punktem wyjścia nie jest tu jednak sama śmierć Czarnej Dalii (która pojawia się jako wątek istotny, ale poboczny), tylko jej dość zaskakująca kontynuacja. Dwie wiodące postacie – nastoletnia, adoptowana Fauna Hodel (India Eisley), poszukująca swoich korzeni, i dziennikarz Jay Singletary (Chris Pine) – prowadzą bowiem nieformalne śledztwo powiązane ze śmiercią Czarnej Dalii, które prowadzi ich w głąb intrygi-kłaczka o bizantyjskiej złożoności (jak często charakteryzowane są spiskowe fabuły *Cal-noir*). Głównym podejrzanym o kilka makabrycznych zabójstw kobiet jest George Hodel (Jefferson Mays), znany lekarz i koneser sztuki, prominentny obywatel Los Angeles korzystający z wpływów nie tylko przy tuszowaniu swoich powiązań z serią morderstw, ale i do wywinięcia się z oskarżeń o gwałty na córce (których wynikiem jest właśnie nieświadoma niczego Fauna, zarówno córka, jak i wnuczka Hodela).

Wzorcem dla tego kolejnego ekranowego, perwersyjnego mężczyzny u władzy mógł być Noah Cross. Niewykluczone jednak, że także on sam był z kolei inspirowany Hodelem, który w 1949 roku został oskarżony o kazirodztwo przez swoją czternastoletnią córkę. Choć go uniewinniono, to serial pozostaje w tej kwestii ambiwalentny – podobnie jak w sprawie śmierci Elizabeth Short (powiązania mężczyzny z tym przestępstwem także nie udowodniono, choć nadal pozostaje on jednym z głównych podejrzanych).

¹² Prasa nadała ofierze przydomek Czarna Dalia, inspirowany tytułem ciszącego się popularnością filmu *Błękitna dalia* (1946, reż. George Marshall) na podstawie oryginalnego scenariusza Raymonda Chandlera, który w taki sposób nieświadomie przyczynił się do wytworzenia „tabloidowej” historii Los Angeles.

Podobnie jak w *Chinatown*, także w *I am the Night* pojawia się wątek równoległy, który można uznać za spiskowy. Drugi kontekst, uruchamiany w serialu tematem rasizmu, jest bowiem związany z typowym dla *Cal-noir* akcentowaniem korupcji policji, nieformalnych układów i relacji władzy. Przejawia się to przede wszystkim w koncepcji postaci detektywa policyjnego Billisa (Yul Vazquez), który choć nienawidzi Hodela, podlega jego wpływom, oraz w licznych dialogach, np. „Billis to tylko narzędzie. Nie chcesz wiedzieć, w co jest uwikłany” albo „władza się nigdy nie zmienia. Musisz pamiętać, kto rządzi tym miastem”. Te ostatnie słowa, które oczywiście przywodzą na myśl Hodela i znane z *Cal-noir* zepsute elity, zostają nałożone na obraz policjantów pacyfikujących czarnych Amerykanów. W tle końcowych odcinków serialu pokazane są bowiem sześciordniowe zamieszki w Watts z 1965 roku, wywołane konfrontacją między brutalną policją a czarnym mężczyzną, zatrzymanym pod zarzutem jazdy po pijanemu. Właściwy *Cal-noir* motyw nieformalnych sieci rządzących miastem, z reguły utożsamianych z jednym procentem, mafią bądź innymi wysoko usytuowanymi szarymi eminencjami, zostaje tu więc rozciągnięty także na kwestie rasowe. Ostatecznie relacje siły przebiegają więc według tradycyjnych linii: bogaci–biedni, BIALI–CZARNI oraz mężczyźni–kobiety.

Badanie powieści, filmów i seriali składających się na konwencję *Cal-noir* pozwala dostrzec w nich narzędzie antropologiczne analizujące rzeczywistość pozaekranową. Jest to więc zbiór tekstów problematyzujących fundamentalne dla niej kwestie, a także kanalizujących wynikające z niej lęki. We wszystkich odmianach *noir* dokonuje się to w duchu pesymizmu, ocierającego się niekiedy o nihilizm, w każdej obejmujący nieco inny obszar świata przedstawionego oraz kondycji egzystencjalnej postaci.

Cal-noir zrećtnie spina obszary pozornie ze sobą niezwiązane, takie jak ukryta – konspiracyjna – tkanka rzeczywistości oparta na sieci nieformalnych wpływów i przywilejów, oraz idea rodziny skoncentrowanej wokół postaci męskiej o rysie patriarchalnym. Oba te tematy znalazły zresztą swoje miejsce także w innych konwencjach, czego współczesnymi przykładami mogą być seriale: fikcyjna *Sukcesja* (2018–2023; tu wpływy rodziny potentatów medialnych sięgają Białego Domu) i dokumentalny *Dom Hammerów – mroczne tajemnice* (2022; każde pokolenie tytułowej rodziny skrywa ponure sekrety, których zwieńczeniem stał się skandal związany z aktorem Armiem Hammerem).

W *Cal-noir* tematem łączącym te kwestie jest rola elit, zwłaszcza tych, które należą do jednego procenta w wyniku dziedziczenia majątku. Wąska grupa ma

możliwość zakulisowego wpływania na rzeczywistość w wielkiej skali, nie cofa się też przed tuszowaniem własnych przewinień, najczęściej wynikających ze swoistego *ennui* dotykającego ludzi zbyt kapryśnych i uprzywilejowanych.

W ten sposób, podobnie jak *film noir*, definiowany niekiedy jako „sposób patrzenia na świat, czarne zwierciadło odbijające mroczną stronę amerykańskiego, miejskiego życia” (Christopher, 2006, s. XIII) i „wszechobecny światopogląd, przenikający wiele rozmaitych formuł” (Dixon, 2009, s. 2), także film konspiracyjny odnosi się do czegoś więcej niż tylko obraz rzeczywistości poddanej manipulacji. Sugeruje specyficzne spojrzenie i postawę wobec świata, przez co dobrze wpisuje się zarówno w zawsze aktualne lęki indywidualne i zbiorowe, jak też konwencję filmową, charakteryzującą się takimi elementami jak „odcięcie od świata”, „poruszanie się wśród cieni i w cieniu”, „samotność, wyobcowanie z wszelkiego porządku społecznego”, „obcość we wrogim świecie” (Porfirio, 1977, s. 144, 145). Być może także dlatego, przy okazji dyskusji definicyjnych od dekad toczonych wokół czarnego kryminału, autor książki *Film Noir and the Cinema of Paranoia* pisze, że „potencjalnie *noir* jest wszędzie” (Dixon, 2009, s. 1).

Bibliografia

- Adlerberg, S. (2018). *Literary Stoner Noir*. Do Some Damage. <http://www.dosomedamage.com/2018/12/literary-stoner-noir.html> (dostęp: 7.09.2024).
- Chandler, R. (1983). *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, [w:] D. Gardiner, K.S. Walker (red.), *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz. Warszawa: Czytelnik.
- Chandler, R. (2001). *Głęboki sen*, przeł. J. Niedzielska. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA.
- Christopher, N. (2006). *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. Emeryville: Shoemaker & Hoard.
- Dixon, W.W. (2009). *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Donovan, W. (2018). *Conspiracy Films: A Tour of Dark Places in the American Conscious*. Jefferson: McFarland & Company.
- Elias, T. (2003). *Paranoia*, [w:] P. Knight (red.), *Conspiracy Theories in American History: An Encyclopedia*. Santa Barbara–Denver–Oxford: ABC Clio.
- Eco, U. (1987). *Metafizyka powieści kryminalnej*, [w:] idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski. Warszawa: PIW.
- Elsaesser, T. (2018). *Kino gier umysłowych*, przeł. M. Przyłipiak, [w:] M. Przyłipiak (red.), *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Gieba, K. (2015). *Zwroty ku przestrzeni w badaniach literackich – próba uporządkowania pojęć i podstawowe rozróżnienia*. „Przestrzenie Teorii”, nr 23.
- Melley, T. (2000). *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar America*. New York: Cornell University Press.

- Ostaszewski, J. (2018). *Historia narracji filmowej*. Kraków: Universitas.
- Porfirio, R. (1977). *Motywy egzystencjalne w hollywoodzkim „czarnym filmie”*, przeł. P. Kamiński. „Dialog”, nr 5.
- Rybicka, E. (2012). *Geopoetyka*, [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: McGraw-Hill.
- Wasson, S. (2020). *The Big Goodbye*. New York: Flatiron Books.
- Williams, T. (2013). *A Mysterious Something in the Light: Raymond Chandler: A Life*. Chicago: Aurum Press.
- Włodek, P. (2022). „Wszystko noir?”. *O inspiracjach i wariantach – życie po życiu film noir*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

Abstract

One of the cinematic phenomena that laid the foundation for modern conspiracy narratives is film noir, where an outsider, not identifying with the optimistic vision of America, begins an investigation from a small case, and eventually reaches the heights of influence—into the gray areas of hidden power. In this way, noir fits into the category of conspiracy narratives, related to the plots of the powerful, now referred to as the “one percent.” A specific subgenre of film noir, in which this element is almost defining, is Cal noir where, under the scorching sun of the happiest state, Byzantine intrigues of the wealthiest unfold, and they are never punished. From Howard Hawks’ *The Big Sleep* to *I Am the Night* by Patty Jenkins and Sam Sheridan, Cal noir—sometimes based on true stories—explores, in an atmosphere of paranoia and fears related to the (conspiratorial) informal power held by elites who abuse it, corrupting both themselves and society.

Słowa kluczowe: Cal noir, narracje paranoiczne, elity, kino amerykańskie

Keywords: paranoid narratives, Cal noir, elites, American cinema

Piotr Pławuszcwski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-1091-7010

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

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

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

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

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

I jeszcze jedna myśl od Rothy:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Niewykluczone, że na moją rolę w tej całej historii – stwierdza powracający na ekran Paul Tibbets – amerykański rząd spoglądać będzie, teraz lub później, z pewnym poczuciem winy. Może też myśleć, że im mniej o tym mówi, tym lepiej”. Słowa, które doskonale oddają przeżywaną problematyczność narracji na temat bomby, już choćby tylko z przyczyn, które nazwalismy „wewnętrznymi”, dotyczącymi *naszej* bomby, do pewnego momentu jedynej na świecie broni nuklearnej. Podsumujmy ten wątek jakże znamienym fragmentem niezwykle archiwalium, które dokumentuje test nuklearny bomby „Smoky”, przeprowadzony w 1957 roku na poligonie Nevada (Nevada Test Site). Zwraca uwagę moment, gdy prowadzący odprawę dowódca tłumaczy siedzącym w skupieniu żołnierzom, czego dokładnie mają się spodziewać. „Jesteście tu – mówi – by wziąć udział w atomowych manewrach. Nie ma miejsca na chaos, ich skrupulatne przygotowanie rozpoczęło się wiele miesięcy temu”. Za moment zapisane kredą na tablicy zostaną słowa, wyjaśniające, co czyni bombę atomową niebezpieczną (tak to jest określone: „dangerous”) – chodzi o falę uderzeniową („blast”), promieniowanie ciepłe („heat”) oraz radiację („radiation”). Po ujęciach z wybuchem wypowiada się dwóch żołnierzy (trudno przesądzić, czy brali udział we wspomnianym teście, czy w innej próbie atomowej tamtych lat) – pierwszy przyznaje, że miał na sobie zwykły uniform wojskowy; drugi, że jego mierząca stopień napromieniowania plakietka może wskazać przyjęcie dawki śmiertelnej. Nie tylko tutaj *The Atomic Cafe* zatrzymuje się. Nie przekracza w czasowej strukturze górnej granicy lat pięćdziesiątych, zawsze pozostawia więc widza wyłącznie z przecuciem zdrowotnych konsekwencji – u wspomnianej dwójki, ale i tych wszystkich, którzy przed promieniotwórczym pyłem chronią się na ekranie, na przykład przez zakrycie twarzy dłońią¹⁶. Taka charakterystyka sekwencji pustynnych manewrów akcentuje to, co w kontekście broni atomowej musiało słuchających o niej co najmniej niepokoić. Lecz refleksja ta wymaga uzupełnienia. Oto w ramach „sekwencji Nevada” archiwalium: wieczór lub nawet noc, w tle nad pustynią rozciąga się ciemność, mocno oświetlone są tylko trzy postaci. Toczy się wyraźnie zainscenizowana rozmowa dwóch żołnierzy z wojskowym kapłanem. Ten ostatni, widząc, że młodzi mężczyźni obawiają się swego debiutanckiego świadkowania

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract

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

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

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

Wojciech Świdziński

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

ORCID: 0000-0001-6840-4069

Panoptikum 2024, 32: 53-64 <https://doi.org/10.26881/pan.2024.32.04>

Tam i z powrotem do gwiazd: sprzężenie zwrotne pseudonauki i popkultury. Przypadek Dänikena

Jedna z najbardziej znanych teorii spiskowych głosi, że lądowanie misji Apollo 11 na Księżycu nie doszło do skutku, a międzynarodowa opinia publiczna została zmanipulowana za pomocą fałszywego nagrania, zainscenizowanego w studiu telewizyjnym. Jako pierwszy w usystematyzowanej wersji puścił ją w obieg w 1976 roku Bill Kaysing, były oficer marynarki wojennej, zaangażowany niegdyś przy produkcji silników rakietowych. Fantazje na ten temat musiały jednak krążyć już wcześniej, o czym świadczy gag z siódmego filmu o przygodach Jamesa Bonda *Diamenty są wieczne* (1971, reż. Guy Hamilton), w którym agent 007 przebiega przez plan filmowy, gdzie nagrywane są właśnie sceny spaceru księżycowego. Do teorii tej wkrótce dodano jeszcze jeden, kluczowy element: udział Stanleya Kubricka jako inscenizatora całej mistyfikacji. Pozwala to przypuszczać, że u faktycznych źródeł teorii księżycowego oszustwa leżał – tematycznie i marketingowo powiązany z misją Apollo – film *2001: Odyseja kosmiczna* (1968), z jego wysoką wiarygodnością wizualną oraz innowacyjnymi efektami specjalnymi. Aby wpaść na pomysł, że księżycowe lądowanie było mistyfikacją, potrzebne było przekonanie, że możliwe jest jego filmowe zamarkowanie. Skądinąd według zwolenników tej teorii Kubrick nie przyłożył się do swojej pracy i nie zadbał o to, by w jego nagraniu prawidłowo padały cienie, na firmamencie pojawiały się gwiazdy, a pod lądownikiem odpowiedni krater, dzięki czemu ujawnienie spisku stało się dziecinną igraszką.

Współcześnie do popularności teorii księżycowej mistyfikacji i udziału w nim wybitnego reżysera przyczynił się również francuski film telewizyjny *Opération Lune* (2002, reż. William Karel), mockument zmierzający od pozornie wiarygodnego dowodzenia do ewidentnej satyry, obnażającej mechanizmy działania teorii spiskowych. Przez część odbiorców został on jednak odebrany wprost, przez co stał się ostatecznym dowodem w śledztwie i być może przyczynił się do tego, że co czwarty Europejczyk uważa dziś, że do lądowania na Księżycu nigdy nie doszło (*Conspiracy thinking...*, 2022).

Zazębianie się teorii spiskowych ze światem filmu jest elementem szerszej tendencji, polegającej na powiązaniu narracji paranoicznych z popkulturą. Mark Fenster, klasyczny badacz zjawiska, stwierdził: „Teorie spiskowe zdominowały amerykańską kulturę polityczną. Widmo spisku krąży w filmach fabularnych, rozrywkowych programach telewizyjnych, popularnych powieściach, grach komputerowych, a nawet w coraz bardziej bezkrytycznych i podlegających prawom rynkowym mediach” (Fenster 2014, s. 147–148). Z kolei niemiecki badacz, Michael Butter, zauważył: „Z pewnością nieprzypadkowo scenariusze spisków od czasu ich stygmatyzacji w »poważnych« dyskursach cieszą się coraz większą popularnością w filmach, serialach i powieściach (...). Fikcje zatem nieustannie inscenizują spiski” (Butter, 2022, s. 132–133). Przekonania o wielkim światowym spisku, istnieniu najśłynniejszych kryptyd, jak Nessie, Yeti czy Wielka Stopa, bądź przypisywanie tajemnej wiedzy Leonardowi da Vinci czy Nikoli Tesli to źródła niezliczonych popkulturowych narracji – zarówno całkiem poważnych, jak i prześmiewczych. Równolegle da się zaobserwować przeciwny kierunek inspiracji, w którym to narracje paranoiczne bazują na popkulturowych fundamentach. Trudniej tego dowieść, gdyż spiskowi rezonerzy nie są skorzy do ujawnienia, że swoje koncepcje zaczerpnęli na przykład z *Matrixa* (1999) rodzeństwa Wachowskich. Ślady te są celowo zacierane, a jednak czasem pozostają ewidentne, jak w przypadku zdradzającej cechy paranoicznej narracji scjentologii, wzniezionej przez L. Rona Hubbarda na fundamencie własnej prozy science fiction.

W artykule tym chciałbym przyjrzeć się mechanice sprzężenia zwrotnego, za sprawą którego pomiędzy popkulturą a narracjami paranoicznymi bez ustanku krążą idee i pojęcia, zapewniając im wciąż nowe materiały fabularne oraz nowych odbiorców i wyznawców. Owa „nowość” bywa zresztą pozorna, gdyż najczęściej dochodzi do recyklingu idei mocno już wyeksploatowanych.

Różne aspekty tej zależności dobrze obrazuje przykład klasyka pseudonauki Ericha von Dänikena. W nocy biograficznej dostępnej na stronie publikującego jego książki Wydawnictwa Amber można przeczytać, że Däniken „jest najczęściej czytany autorem literatury faktu na świecie”, co jest o tyle prawdzi-

we, że rzeczywiście liczbę jego sprzedanych książek szacuje się między 40 mln a 54 mln egzemplarzy (Wydawnictwo Amber b.d.). Swoje spekulacje sam określa mianem „paleoastronautyki”, która polega na dowodzeniu, że Ziemię w odległej przeszłości odwiedzali humanoidalni kosmici. Świadectwami ich spotkania z prehistorycznymi i starożytnymi kulturami miały być co dziwniejsze artefakty archeologiczne oraz specyficznie interpretowane legendy, mity i opowieści biblijne, których już w pierwszej książce Däniken przywołał przeszło osiemdziesiąt. Pisarz tłumaczył, że zagłada Sodomy i Gomory była skutkiem zrzucenia kosmicznych bomb nuklearnych, a wiele wynalazków, które rzekomo wyprzedzały swą epokę, zostały zainpirowane przez obcych (np. kalendarz Majów). Przede wszystkim zaś dały początek religiom, gdyż Dänikenowscy kosmici byli uznawani za bogów przez przedstawicieli kultur, z którymi się zetknęli.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że pseudonauka jest zjawiskiem pokrewnym klasycznym narracjom paranoicznym – teoriom spiskowym oraz pogłoskom spiskowym¹, dlatego ich analiza jest możliwa przy użyciu tego samego instrumentarium. Przykład teorii Dänikena jest obrazowy, ponieważ w koncepcji pseudonaukowej niemal zawsze znajdzie się punkt przecięcia z typowymi teoriami spiskowymi. Trudności z publikacją w uznanych wydawnictwach, nieprzychylnie opinie autorytetów, ambiwalentne zainteresowanie mediów, w połączeniu z autentycznym bądź pokazowym przekonaniem o prawdziwości swoich ustaleń, powodują wrażenie wypchnięcia podobnych publikacji poza dominujący dyskurs. W konsekwencji prowadzi to do wypowiedzenia mu walki przez „wykluczonych” autorów, do której potrzebny jest rząd przekonanych sojuszników – własnych ekspertów, wydawców, czytelników. Już we *Wspomnieniach z przyszłości* – swoim debiucie z 1968 roku – Däniken pytał retorycznie: „Dlaczego najstarsze biblioteki świata są tajne? Przed czym właściwie ten lęk?” (Däniken, 1994, s. 39). W późniejszych książkach i wystąpieniach – w odpowiedzi na krytykę ze strony środowisk naukowych – autor coraz obszerniej przekonywał o zaślepieniu, tchórzostwie lub wręcz zмовie tychże środowisk. „Nauka wyspecjalizowała się do tego stopnia, a jej przedstawiciele stali się tak elitarną grupą, że świętokradztwem jest – lub działa to jak dynamit – wspomnianie w dyskusji dawnych bogów (...). Archeolodzy i etnografowie – wolą trwać zamknięci w swoim kręgu. Tam, w wypróbowanym gronie, mogą wzajemnie potwierdzać swoje »prawdy«, powoływać się na siebie nawzajem w przypisach” (Däniken, 1991, s. 98). „Dawniej wierzono w religie i ich twórców – dziś wedle tej samej re-

¹ Pojęcie pogłosek spiskowych zaproponował Michael Butter na określenie coraz popularniejszych w internecie alternatywnych, przypominających teorie spiskowe wykładni faktów i zjawisk, jednak bez dociekania motywów i celu owego spisku, a nawet sugestii, kto za nim stoi (Butter, 2022, s. 166–167).

cepty wierzy się w ideologię i ich twórców. Wciąż tylko się wierzy. W tej ogromnej wspólnocie wiernych naukowcy nie zaryzykują nawet słówkiem” (Däniken, 1992, s. 28). Zgodnie z logiką narracji paranoicznych są to ostateczne dowody na to, że autor ma rację. Wszak im gwałtowniejsze odrzucenie przez czynniki oficjalne, tym większa pewność, że w inkryminowanych poglądach kryje się niewygodna prawda.

Olbrzymia popularność Dänikena z lat siedemdziesiątych zaczęła wytracać impet w następnej dekadzie. Głoszone przez niego koncepcje stały się wówczas tak dobrze znane, że w naturalny sposób znalazły miejsce w popkulturze. Jego *Rydwany bogów* (amerykański tytuł *Wspomnień z przyszłości*) wzmiankuje jeden z bohaterów horroru *Coś* (1982) Johna Carpentera, jego idee legły u podstaw takich komiksów jak *Ekspedycja* Arnolda Mostowicza, Alfreda Górniego i Bogusława Polcha czy *Thorgal* Jeana Van Hamme i Grzegorza Rosińskiego, serialu animowanego *Tajemnicze Złote Miasta* (1982–1983), jak też długometrażowej animacji z wczesnego okresu działalności Studia Ghibli *Laputa – podniebny zamek* (1986) Hayao Miyazakiego. Kulminacją obecności dänikenizmów w masowej wyobraźni stały się blockbaster Rolanda Emmericha *Gwiezdne Wrota* (1994), który dał początek sporej franczyzie – obecnie należącej do Amazona – oraz równie przebojowy *Piąty element* (1997) Luca Bessona a także kilka składających się w całość późnych odcinków *Z Archiwum X* (1993–2002). Wraz ze schyłkiem XX wieku dänikenia – jak nazywano masową fascynację enuncjacjami autora – nie tyle przygasła, co raczej przestała być traktowana poważnie. Symbolem tego może być przygotowane w 2015 roku integralne wydanie wspomnianej *Ekspedycji*, z okładki której usunięto widniejące w pierwszej edycji zdjęcie szwajcarskiego pisarza oraz reklamowe hasło „Według Dänikena”. Trudno się zresztą temu dziwić, gdyż w świecie narracji paranoicznych Däniken przesunął się na pozycję „szacownego klasyka”, nie mogąc konkurować z energią, transmedialną obecnością i bezkompromisowością takich gwiazd jak jego rodak Daniele Ganser, objaśniający zamachy z 11 września 2001 roku, czy twórca superteorii spiskowej o Nowym Porządku Świata, Alex Jones. Kto zresztą sięgnie dziś po najpopularniejsze książki Dänikena dostrzeże ich wątpliwość, choćby w próbach naiwnego traktowania mitów i legend jako dosłownych – a przy tym niezwykle mnogich – opisów lądowań i działań emisariuszy obcych cywilizacji, których autor wypowiada w ekwipunek i broń znaną z lat 60. i 70. XX wieku.

Należałoby spodziewać się więc, że Dänikenowskie odniesienia o ile nie zanikną całkowicie, to przynajmniej zostaną w końcu zmarginalizowane. Tymczasem stało się inaczej i w XXI wieku obserwujemy ich powrót, i to nie na marginesie, na przykład w dogorywającym uniwersum *Gwiezdných Wrót*, lecz

w głośnych blockbustarach należących do wielkich franczyz i realizowanych przez renomowanych reżyserów. Legły u podstaw intrygi *Indiany Jonesa i Królestwa Kryształowej Czaszki* (2008) Stevena Spielberga, *Prometeusza* (2012) Ridleya Scotta oraz *Eternals* (2021) Chloé Zhao.

Obecność Dänikenizmów najmniej zaskakuje w dorobku Spielberga, który nieraz czerpał z narracji paranoicznych, zwłaszcza gdy tematem filmu czynił odwiedziny kosmitów na Ziemi. W *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia* (1977) oraz *E.T.* (1982) sugerował, że władze dysponują wiedzą o odwiedzinach obcych na Ziemi i prowadzą działania mające na celu tuszowanie tego stanu rzeczy. Wygląd kosmitów z obu filmów odnosił się do wizerunku tzw. małych zielonych ludzików (czasem wcale nie małych i nie zielonych), który wywiedziony został z pulpowego science fiction z lat pięćdziesiątych, a następnie ugruntował się w teoriach spiskowych dotyczących katastrofy UFO w Roswell. Można spekulować na ile wizerunek kosmitów z finału *Bliskich spotkań* wpłynął – właśnie na zasadzie sprzężenia zwrotnego – na pojawienie się z czasem materiałów z rzekomej autopsji dokonanej na pozyskanych z rozbitego obiektu zwłokach, takich jak te z niesławnego filmu stacji Fox z 1995 roku, który wzbudził wielkie zainteresowanie i przez wielu widzów został uznany za autentyczny.

We wszystkich częściach serii o Indianie Jonesie bohater mierzy się z Niesamowitym, za którym stoją paranoiczne narracje. Biblijna Arka Przymierza, legendarny Graal i tajemniczy mechanizm z Antykithiry naocznie objawiają swoją cudowną moc, zakonspirowane sprzysiężenie Hindusów chce przejąć władzę nad światem, a naziści rozwijają okultystyczne praktyki, by zdobyć potęgę niezbędną do zwycięstwa.

W *Królestwie Kryształowej Czaszki* przyszła pora na bogów z kosmosu, ewokowanych już w tytułowym artefakcie, będącym jednym z kluczowych „dowodów” paleoastronautyki w wydaniu Dänikena². W prologu widzimy ponadto skrzynię z zamrożonym obiektem, sygnowaną „Roswell. New Mexico 1947”, co dla każdego jako tako zorientowanego widza powinno być sygnałem, że McGuffinem filmu będą szczątki kosmitów, które rzekomo pozyskano z wraku UFO i badano w tajnej Strefie 51. Dobrze wiemy o tym wszyscy, tylko nie Indiana Jones, mimo że w swoim życiu tylekroć obcował już z Niesamowitym. Przez cały film pozostaje on bodaj jedynym „niedowiakiem”, widzom zaś przypada w udziale rola „oświeconych”, którzy kibicują nie tyle rozwiązaniu zagadki, ile temu by ulubiony bohater „przejrzał na oczy” i ujrzał rzeczywi-

² Kryształowe czaszki nie są artefaktami kultur prekolumbijskich, lecz wykonanymi w XIX i XX wieku falsyfikatami nawiązującymi do rzeczywistych – ale dużo mniejszych i prymitywniej wykonanych – rzeczywistych zabytków.

stość przez okulary Dänikena. Być może zresztą tak skonstruowany suspens był jedną z przyczyn dość chłodnego przyjęcia filmu³. Trudno bowiem emocjonować się procesem, którego efekt jest z góry znany i oczywisty – dr Jones stanie się „jednym z nas”. W podziemiach świątyni w Peru odnajdzie komnatę zawierającą uśpionych przybyszów z innego wymiaru, którzy dla prekolumbijskich Amerykanów byli bogami – opiekunami i nauczycielami – i którzy zgromadzili wiedzę dalece przekraczającą możliwości ludzkiego poznania. Nie będzie żadnym zaskoczeniem, że ich wygląd to klasyczny zielony ludzik ani że w scenerii filmu pojawiają się ulubione motywy Dänikena – rysunki z Nazca, freski przedstawiające postacie o wydłużonych głowach czy koncentryczne płaskorzeźby kalendarza Majów.

O ile Spielberg zanurzył się w Dänikenowskich akcesoriach, o tyle Ridley Scott w *Prometeuszu* spróbował odtworzyć emocjonalną atmosferę przewrotu Dänikeniańskiego, ujawniającego, że nasi stwórcy istnieją nie tylko w świecie idei. Możemy do nich nawet dotrzeć, udając się do gromady Plejad, na „zaproszenie”, które na malowidłach naskalnych zostawili nasi przodkowie. Czy zdziwi kogokolwiek, że w miniwykładzie prowadzonym przez „odkrywców” tej rewelacji – dr Shaw (Noomi Rapace) i dr Hollowaya (Logan Marshall-Green) – pojawiają się „dowody” archeologiczne wskazane przez Dänikena, pochodzące z Egiptu, Sumeru, Babilonu i prekolumbijskiej Ameryki (brakuje bodaj tylko posągów z Wyspy Wielkanocnej). Poczesne miejsce wśród nich zajmuje sarkofag z Palenque, o którego płaskorzeźbie tak pisał Däniken: „Oto siedzi jakaś ludzka istota z pochylonym do przodu tułowiem, w pozycji kierowcy rajdowego, a jej pojazd każde współczesne dziecko zidentyfikuje jako raketę” (Däniken, 1994, s. 98). Mniej więcej tak umieszczone będą skamieniałe postacie olbrzymich kosmitów, znajdujących przez załogi *Prometeusza*, a wcześniej *Nostromo* z kultowego *Obcego – 8. pasażera Nostromo* (1979, reż. Ridley Scott). Jeszcze ciekawsze jest jednak stanowisko wygłaszane przed zebraną załogą przez wyraźnie religijnie uwzniośloną dr Shaw, która na pytanie o to, co takiego skonstruowali „Inżynierowie z kosmosu”, odpowiada: „Nas”, zaś na pytanie o dowody odpięra, że ich nie posiada, ale „wybrała wiarę”. Cała scena wygląda jak przeniesiona ze spotkań prowadzonych przez luminarzy narracji paranoicznych, w których po błyskawicznym zasypianiu słuchaczy jednoznacznymi „dowodami” następuje odważna – bo sprzeczna z wiedzą oficjalną – teza, a następnie – gdy wszyscy już złapią oddech – przychodzi pora na adresowane do niedowiarków zastrzeżenia,

³ Sam reżyser, mimo popkulturowego przywiązania do Dänikenowskich motywów, nie jest raczej ich wyznawcą. W wypowiedziach towarzyszących premierze filmu nie przywoływał szwajcarskiego autora, a nawet zdecydował się mało skutecznie zamaskować swoje inspiracje, podkreślając, że pojawiająca się w finale istota nie jest kosmitą, lecz przybyszem z innego wymiaru.

pozostawiające wrażenie, że mamy do czynienia z dowodzeniem wyważonym i ugruntowanym faktograficznie. Przy czym w *Prometeuszu* „racjonalnym” dowodzeniem zajmuje się dr Holloway, zaś mistyczny skok wiary połączony z pokorą służebnicy pańskiej należy do dr Shaw. Dänikenowska część filmu to jednak zaledwie 20 minut – prolog do właściwych atrakcji, jakimi miało być ujawnianie genezy ksenomorfa z *Obcego – 8 pasażera Nostromo*, a zatem klasyczne „psucie zabawy”. Przy okazji bogowie z kosmosu okazały się nie tyle dobrymi nauczycielami pierwszych ludzi, ile rozczarowanymi swym dziełem partaczami, którzy zamierzają wytępić nas, choć nie deszczem ognia ani potopem, lecz bronią biologiczną, którą okazują się owe ksenomorfy. Taką wizję naszych „ojców” znajdziemy zresztą także u Dänikena, który raz wyobrażał ich sobie jako dobrotliwych, innym razem jako gniewnych. Ciekawe światło na klimat intelektualny *Prometeusza* rzuca przy tym fakt, że Ridley Scott najwyraźniej przychylił się do poglądów Dänikena. W jednym z wywiadów towarzyszących premierze, przywołując najwyższe autorytety, wyznał: „NASA i Watykan zgadzają się, że jest prawie matematycznie niemożliwe, abyśmy byli tu, gdzie jesteśmy, bez niewielkiej pomocy po drodze (...). W filmie przyglądamy się niektórym pomysłom Ericha van Dänikena na to, jak powstałiśmy my, ludzie” (Roxborough, 2011).

O wiele mniej pretensjonalny w swojej antropogenezie jest *Eternals* Chloé Zhao, w którym bohaterami są wzorowani na Dänikenowskich bogach z kosmosu tytułowi „Przedwieczni”. Stanowią oni zakonspirowaną grupę nieśmiertelnych superbohaterów, których misją jest wspieranie i strzeżenie Ziemi. Jednocześnie są oni tylko emisariuszami prawdziwych demiurgów – kolosalnych Celestian, którzy są twórcami życia i jego sędziami. W komiksie Jacka Kirby’ego z lat siedemdziesiątych – apogeum Dänikenowskich narracji – umożliwiło to wciągającą zgadywanek-spekulację na temat tego, za jakimi elementami dziejów i wierzeń ludzkości stali Eternale o wymownych imionach Ikaris, Thena, Fajstos czy Gilgamesh. Unosiła się nad nimi atmosfera tajemnicy i – przede wszystkim – kosmicznego fantasy, napędzanego nieskrępowaną wyobraźnią wizualną autora. W filmie natomiast zdecydowano się wyłożyć Dänikenowskie karty na stół. Eternale są o wiele mniej obcy i zagadkowi, gdyż w obszernym prologu i powracających retrospekcjach oglądamy ich dokonania w dawnych wiekach, mimo że takiej dosłowności wystrzegali się twórca pierwowzoru komiksowego i jego kontynuatorzy. Widzimy więc, jak chronią pierwszych ludzi trudniących się zbieractwem i łowiectwem, a następnie cieszą się kultem mieszkańców Babilonu za wrotami bogini Isztar. Wówczas też oglądamy scenę nawiązującą do ocierających się w tym punkcie o rasizm poglądów Dänikena, który ochoczo odbierał dawnym cywilizacjom – zwłaszcza innym niż europejska – ich osiągnięcia na rzecz darów od kosmicznych bogów. Fajstos (Brian Tyree Henry) – genialny

wynalazca Eternali – opracowuje koncepcję silnika parowego dla starożytnych Babilończyków, ale napomniany przez swoich towarzyszy zastępuje go mniej skomplikowanym przełomowym wynalazkiem – radłem. Nieco zresztą późniejszym, skoro mieszkańcy Bliskiego Wschodu zdążyli już przejść na osiadły tryb życia i założyć miasto z monumentalnymi budowlami.

Gdy osadzona we współczesności część filmu nabiera tempa, motywy typowo Dänikenowskie znikają wraz z retrospekcjami, pozostawiając miejsce na superbohaterskie wyczyny. W napisach końcowych wracają jednak, by postawić efektowną kropkę. „Dowody” z pism Dänikena – takie jak neolityczna figurka dogu z Japonii – zostają tu wymieszane z dziełami sztuki przedstawiającymi mitologicznych bogów i herosów, a do każdego z nich świetlna iskra dorysowuje elementy charakterystyczne dla kostiumów i uzbrojenia Eternali.

W jaki sposób działa mechanizm opisywanego sprzężenia zwrotnego w kierunku przeciwnym: od kultury popularnej do pseudonauki? W przypadku paleo-astronautyki sprawa została prześwietlona bardzo dokładnie, zwłaszcza że sam Däniken nie odcinał się od niektórych źródeł inspiracji. Początkowo istotny był dla niego autorytet wybitnego astronoma Carla Sagana, z którym krótką rozmowę zamieścił w zakończeniu *Wspomnień z przyszłości*, a który w 1963 roku opublikował spekulatywny artykuł dotyczący tego, jakie wrażenie na dawnych kulturach mogłoby zrobić lądowanie kosmitów (Sagan, 1963, s. 485–487). Nie bez znaczenia były także antyreligijne wystąpienia radzieckich naukowców z lat pięćdziesiątych. Przede wszystkim jednak można uznać za udowodnione – choć nie przed sądem – że *Wspomnienia z przyszłości* stanowią w istotnej części plagiat cyklu Roberta Charroux zapoczątkowanego książką *100 000 lat nieznannej historii człowieka*. Charroux z kolei inspirował się najprawdopodobniej *Porankiem magów* Louisa Pauwelsa i Jacquesa Bergiera. Status tych źródeł jest o tyle specyficzny, że międzynarodową popularność zyskały one dopiero na fali zainteresowania pisarstwem Szwajcara. Niemniej jednak nie były to teksty nieznanne, zwłaszcza w obszarze frankofońskim, o czym najlepiej świadczy publikowana w latach 1966–1967 historia *Lot 714 do Sydney* z belgijskiej serii komiksowej *Przygody Tintina* autorstwa Hergé’a. Pojawiają się w niej nie tylko emisariusze z gwiazd, po których w dżungli pozostały monumentalne budowle i wymowne zdobienia, ale nawet aluzje do wydawanego przez Pauwelsa i Bergiera ezoterycznego czasopisma „Planète”⁴. Te i wiele innych źródeł z imponującą erudycją uporządkował i omówił Wiktor Stoczkowski – polski antropolog pracujący we Francji – który w książce *Ludzie, bogowie i przybysze z kosmosu* podjął się badań nad teoriami Dänikena jako fenomenem kulturowym,

⁴ W komiksie czasopismo nosi tytuł „Comète”, a jego redaktor, Mik Ezdanitoff, to ewidentna karykatura Bergiera.

odwołując się do poglądów Claude'a Lévi-Straussa, w myśl których dziedziczymy idee i układamy z nich nowe wzory, zwykle bez świadomości ich faktycznego pochodzenia. Stoczkowski jako jedno z istotnych dla Dänikena źródeł wskazał pulpową literaturę science fiction, która dynamicznie rozwijała się od końca lat dwudziestych w Stanach Zjednoczonych i bardzo szybko zyskała popularność również w Niemczech. Wśród autorów, których opowiadania i powieści zawierają motywy pokrewne pisarstwu Dänikena, wymienia Henry'ego Rider Haggarda, Philipa Barshofsky'ego, Aleksandra Kazancewa, Arthura C. Clarke'a, Howarda Philippsa Lovecrafta i wielu innych. Z polskich autorów można dodać do tego jeszcze Stanisława Lema, którego *Niezwykły* rozważa możliwość nekreowolucji zapoczątkowanej przez inteligentne maszyny na badanej przez ludzi odległej planecie.

Spośród wymienionych wyżej autorów przypadek Lovecrafta jest kluczowy, można bowiem założyć, że Däniken, pisząc *Wspomnienia z przyszłości*, nie znał jego opowiadań, mimo że zawarta w mitologii Cthulhu koncepcja Starszych Bogów, którzy eony temu stworzyli na Ziemi potężną cywilizację, a obecnie czają się w uspieniu w zakamarkach globu, nasuwa się jako źródło bardzo bliskie paleoastronautyce. Pierwsze tłumaczenia opowiadań Lovecrafta na język niemiecki ukazały się w 1965 roku, jednak prawdziwa recepcja i zainteresowanie jego pisarstwem na obszarze niemieckojęzycznym datuje się od 1968 roku, gdy wydawnictwo Insel Verlag rozpoczęło solidne wydanie krytyczne. A przecież to właśnie w 1968 roku *Wspomnienia z przyszłości* publikuje Däniken, by odtąd regularnie poszerzać swoje rewelacje o kolejne nieduże książeczki. Jest wysoce prawdopodobne, że o ile między koncepcjami Szwajcara i pisarstwem Lovecrafta nie było bezpośredniego styku, to ich recepcja dynamizowała się wzajemnie, zwłaszcza w obszarze niemieckojęzycznym.

W tym samym czasie miał miejsce jeszcze jeden istotny fakt. Stoczkowski przypisuje mu co prawda szeregowe znaczenie, ale badacz ten zdradza tendencję do bagatelizowania mocy utworów audiowizualnych⁵ (Stoczkowski, 2005, s. 98). Tymczasem obfitujący w ważne wydarzenia rok 1968 był także rokiem premiery *2001: Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka – filmu, nad którym zawisł efektowny cień zesłanego z gwiazd czarnego monolitu. Znów nie ma mowy o wpływie bezpośrednim – niemiecka i szwajcarska premiera filmu odbyły się we wrześniu, z kolei *Wspomnienia z przyszłości* ukazały się siedem miesiąc-

⁵ Niedocenianie przez Stoczkowskiego wpływu tekstów innych niż drukowane widać także w tym, że odnotował jedynie, że dwa powstałe w Niemczech Zachodnich filmy Haralda Reinla również przyczyniły się do popularności koncepcji Dänikena. Tymczasem pierwszy z nich, *Wspomnienia z przyszłości* (1970), otrzymał nominację do Oscara, a drugi, *Posłannictwo z innej planety* (1976), wyświetlany był z powodzeniem na całym świecie – także w Polsce Ludowej – jako ważne osiągnięcie filmowej dokumentalistyki, co przyczyniło się do nadania większego prestiżu myśli Dänikeniowskiej.

cy wcześniej, a na wydanie czekały od roku 1966. Däniken mógł ewentualnie znać twórcy science fiction współscenarzysty, Arthura C. Clarke'a, ale mało prawdopodobne, by należał do nich wczesny *Posterunek*, stanowiący koncepcyjny załączek *Odysei kosmicznej*. Najistotniejsza wydaje się jednak właśnie owa zbieżność chronologiczna momentu upublicznienia. Chodzi przy tym zarówno o tzw. ducha epoki, jak też o omawiane sprzężenie zwrotne, na mocy którego dänikenizm i międzynarodowy rozgłos filmu Kubricka niosły się wzajemnie na swoich barkach. Być może ich wspólna lektura przyczyniła się do odbioru *Odysei kosmicznej* jako filmu nie tylko zachwycającego wizją przeszłości, ale wręcz napawającego pozytywistyczną wiarą w możliwości ludzkiego rozwoju, co było dominującym głosem w korespondencji napływającej do reżysera (Krämer, 2014, s. 148–154). Podobnie poglądy Dänikena przez większość zainteresowanych w kulminacyjnym okresie kontrkultury nie były postrzegane jako ewidentnie rasistowskie i fatalistyczne, lecz jako nadające nowy sens ludzkiej egzystencji dzięki przekonaniu o tym, że nie jesteśmy sami pod pustym niebem. W obszarze niemieckojęzycznym do tego binarnego układu między książką a filmem można dołączyć jeszcze trzeci element – wzrastającą fascynację prozą Lovecrafta. To właśnie moim zdaniem tłumaczy skalę sukcesu Dänikena, który nie był dany wcześniejszym autorom, od których Szwajcar „pożyczył” koncepcję paleoastronautyki.

Na koniec zostaje jeszcze kwestia oceny ujawnionego sprzężenia zwrotnego: sojuszu między kinem (i szerzej, popkulturą) a pseudonauką (i szerzej, narracjami paranoicznymi). W świetle potępienia, z jakim spotykają się obecnie teorie spiskowe i pseudonaukowe, ich macki oplatające dzieła luminarzy kinematografii – Kubricka, Spielberga, Scotta, Zhao – mogą niepokoić i nasuwać pytanie o ich współudział w wielu negatywnych zjawiskach dotyczących współczesnego świata, takich jak rozpowszechnienie fake newsów czy utrata zaufania do dowodów naukowych. Komitet Etyki w Nauce Polskiej Akademii Nauk nie pozostał w tej sprawie wątpliwości, stwierdził bowiem: „Rozpowszechnianie się pseudonaukowych poglądów i opinii stanowi jedno z poważniejszych zagrożeń dla współczesnych społeczeństw. Pseudonaukowe poglądy i opinie kwestionują autorytet nauki mogą prowadzić do istotnych szkód dla jednostek i społeczeństw” (*Etyczne aspekty...*, 2020, s. 7).

Po pierwsze jednak, badacze narracji paranoicznych odchodzą obecnie od ich piętnowania jako wyrazu choroby czy złej woli na rzecz zrozumienia mechanizmów ich powstania oraz dostrzeżenia naturalnego i odwiecznego charakteru, prowadzącego w gruncie rzeczy do poszerzenia sfery wolności. Takie stanowisko prezentuje na przykład Peter Knight, a w radykalnej wersji Jack Bratich. Sięganie

po narracje paranoiczne przez twórców popkultury – w sytuacji ich wyraźnej stygmatyzacji – można uznać więc za gest wręcz progresywny i inkluzywny, co najnaturalniej udało się Chloé Zhao w *Eternals*.

Po drugie, żaden z postdänikenowskich blockbustów z lat 2008–2021 nie okazał się wymiernym sukcesem. Ich wyniki w box office kształtowały się co najwyżej zgodnie z oczekiwaniami. Krytyka zgłaszała większe i mniejsze zastrzeżenia, ale – co może najistotniejsze – fani poszczególnych franczyz odnosili się do tych odsłon raczej krytycznie, czy – jak w przypadku *Indiany Jonesa* i *Prometeusza* – wręcz wrogo. Trudno jednoznacznie określić powód tych rozczarowań, a jednak z obserwacji dyskusji internetowych można odnieść wrażenie, że to właśnie wątki Dänikenowskie – zwykle zresztą tak nienazywane – zniechęcały widzów najbardziej, rażąc naiwnością i pretensjonalnością, rzutującymi na całe filmy. Wydaje się, że współczesna widownia domagałaby się nieco bardziej przekonującego światotwórczego fundamentu dla ulubionych historii.

Po trzecie – jak za Timothy’em Melleyem ujął to Michael Butter – „chodzi o dyskurs niepoważny” (Butter, 2022, s. 133). Postmodernistyczny filtr, najbardziej ewidentny w filmach Spielberga, sprawia, że zacieranie granicy między fikcją a rzeczywistością nie jest właściwie możliwe. Na tej zasadzie dänikenizm, cała pseudonauka i w ogóle narracje paranoiczne są nie tylko fenomenem socjologicznym czy psychologicznym, ale także częścią współczesnej popkultury. I na takich warunkach możemy pogodzić się z nimi jako jeszcze jednym sztucznym snem, który – niezależnie od naszej woli – śnimy wszyscy.

Bibliografia

Butter, M. (2022). *Teorie spiskowe. Nic nie jest takie, na jakie wygląda*, przeł. J. Gilewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Conspiracy thinking (2022): *25% of Europeans Say the Moon Landing Never Happened*. <https://sciencebusiness.net/news/covid-19/conspiracy-thinking-25-europeans-say-moon-landing-never-happened> (dostęp: 28.03.2024).

Däniken, E. (1991). *Dzień, w którym przybyli bogowie. 11 sierpnia 3114 roku prz. Chr.*, przeł. T. Serafińska. Warszawa: Prokop.

Däniken, E. (1992). *Kosmiczne miasta w epoce kamiennej*, przeł. G. Prokop. Warszawa: Prokop.

Däniken, E. (1994). *Wspomnienia z przyszłości. Nierozwiązane zagadki przeszłości*, przeł. R. Kazior. Warszawa: Prokop.

Etyczne aspekty upowszechniania poglądów nienaukowych. (2020) „Nauka”, nr 1.

Fenster, M. (2014). *Dziś wszyscy jesteśmy zwolennikami teorii spiskowych*, przeł. A. Pałka, F. Czech, [w:] F. Czech (red.), *Struktura teorii spiskowych. Antologia*. Kraków: Nomos.

Krämer, P. (2014). „Szanowny Panie Reżyserze...”: listowne reakcje widzów na film „2001: Odyseja kosmiczna” w późnych latach sześćdziesiątych, przeł. P. Makles, [w:] red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska (red.), *Badanie widzów filmowej. Antologia przekładów*. Warszawa: Scholar.

Roxborough, S. (2011). Ridley Scott, Michael Fassbender, Noomi Rapace Tease „Prometheus” at CineEurope. „The Hollywood Reporter”. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/ridley-scott-michael-fassbender-noomi-206321/> (dostęp: 26.10.2024).

Sagan, C. (1963). *Direct Contact Among Galactic Civilizations by Relativistic Interstellar Spaceflight*, „Planetary and Space Science”, nr 11. <https://ntrs.nasa.gov/citations/19630011050> (dostęp: 6.07.2023).

Stoczkowski, W. (2005). *Ludzie, bogowie i przybysze z kosmosu*, przeł. R. Wiśniewski. Warszawa: PIW.

Wydawnictwo Amber (b.d.). www.wydawnictwoamber.pl/von-daniken-erich,s365 (dostęp: 6.07.2023).

Abstract

Erich von Däniken's ideas looked until recently to have been exploited and partly forgotten. Meanwhile, the last few years have brought several super-productions referring directly to his theories. In Ridley Scott's *Prometheus*, Steven Spielberg's *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* and Chloé Zhao's *Eternals*, Dänikenian ideas have returned with full force. These were used as practical foundations, allowing the imagination to develop. On the other hand, the movies received an ambivalent reception from critics and audiences. The feedback loop between pseudoscience and pop culture seems typical of our times. While it is difficult to imagine contemporary pop culture without pseudoscientific and conspiracy narratives, it is also worth considering how much paranoid thinking and the popularity of conspiracy theories owe to their constant presence in pop culture.

Słowa kluczowe: pseudonauka, science-fiction, paleoastronautyka

Keywords: pseudoscience, Erich von Däniken, science-fiction, paleoastronautics

Marcin Kowalczyk

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

ORCID: 0000-0002-2033-445X

Paranoja jako chwyt retoryczny w kinie science fiction: *Ex Machina* Alexa Garlanda

W jednym z odcinków popularnego serialu *Dolina krzemowa* (2014–2019, sez. 3, odc. 9, reż. Alec Berg) Richard Hendricks, genialny inżynier, twórca przełomowego algorytmu zwiększającego wydajność kompresji danych i umożliwiającego powstanie zdecentralizowanego Internetu, wyjaśnia potencjalnym użytkownikom działanie opartej na nim aplikacji. Ci niewiele rozumieją z odkrywczej technologii, a nawet wyznają, że są przerażeni, czują się jak idioci. Bohater cierpliwie opisuje działanie wynalazku, używając prostych analogii. Wreszcie, kiedy wszystko wydaje się jasne, jeden z członków grupy kontrolnej, dostrzega problem, którym jest... *Terminator*. Hendricks zapewnia, że nie buduje niczego, co przypominałoby Skynet, złowrogi system sztucznej inteligencji pojawiający się w słynnej serii zainicjowanej w 1984 roku przez Jamesa Camerona. Mężczyzna nie wydaje się jednak przekonany. „Wszyscy giną” – mówi z emfazą, a reszta grupy gorliwie przytakuje. Zrezygnowany inżynier oponuje, a potem, chcąc zyskać na czasie, prosi obsługę o zamówienie pizzy¹.

¹ Choć twórcy serialu, John Altschuler, Mike Judge i Dave Krinsky, w przywołanym odcinku wydają się ośmieszać podobną wizję, w ostateczności kierują rozwiązanie właśnie w tę stronę. Finalnie bowiem sztuczna inteligencja, której bazę stanowił algorytm Hendricksa, wyraża się w zagrożenie dla ludzkości.

W omawianej scenie nasyczonej odrobiną absurdu humoru ogniskują się lęki wciąż powracające w kinie science fiction głównego nurtu (por. Bar-ron, 2023). W centrum tych lęków znajduje się właśnie Skynet, który uzyskał autonomię, a następnie, jak wspomina jeden z bohaterów *Terminatora*, Kyle Reese, „zdecydował o naszym losie w ciągu mikrosekundy: eksterminacja”. Strach przed sztuczną inteligencją (SI) przyjmującą różne formy obecny jest zresztą w kinie od bardzo dawna. Wszak już w *Metropolis* Fritza Langa (1927) pojawia się robot, człowiek-maszyna (*Maschinenmensch*), fałszywa Maria, jednostka zdolna do oszustwa i manipulacji, co pozwala sytuować jej działania w kręgu szeroko pojętych zagadnień związanych z SI (Richardson, 2015), a nawet seksualnością androidów (Huyssen, 1981). Liczba dzieł przedstawiających sztuczną inteligencję jako zagrożenie dla człowieka może sugerować, że ludzkość wkrótce stanie w obliczu poważnego niebezpieczeństwa. Centralnym motywem tego typu obrazów jest zwykle SI (przedstawiona jako robot lub superkomputer), nad którą w toku fabuły człowiek traci kontrolę².

Obawy przed takim scenariuszem są dziś nadzwyczaj aktualne, gdyż pojawienie się łatwo dostępnych dużych modeli językowych, takich jak chatGPT czy Gemini, wprowadziło temat sztucznej inteligencji do głównego nurtu debaty publicznej, przekraczając tym samym grono widzów kina SF. Zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę tendencje antropomorfizacyjne związane z interakcjami użytkowników z tego typu narzędziami (por. Trzebiński, 2024). Można powiedzieć, że film i literatura science fiction od dawna przygotowywały odbiorców na ten właśnie moment, kiedy sztuczna inteligencja stanie się realnie obecna w życiu przeciętnego człowieka³. Wydaje się jednak, że epistemologiczne propozycje SF w rodzaju wspomnianego Skynetu czy HAL-a 9000 z *Odysei kosmicznej*, które tak dobrze zakorzeniły się w zbiorowej wyobraźni ludzi Zachodu, w istotny sposób wypaczyły postrzeganie SI, czy nawet szerzej: technologii komputerowych. Nic dziwnego, że technooptymiści poszukujący inspiracji w ostatnich dekadach XX wieku dużo częściej znajdowali ją nie w fil-

² Pośród najważniejszych obrazów wykorzystujących wskazany motyw jeszcze przed *Terminatorem* można wymienić następujące tytuły: *2001: Odyseja kosmiczna* (1968, reż. Stanley Kubrick), *Projekt Forbina* (1970, reż. Joseph Sargent), *Świat Dzikiego Zachodu* (1973, reż. Michael Crichton), *Diabelskie nasienie* (1977, reż. Donald Cammell), *Gry wojenne* (1983, reż. John Badham).

³ Dzieła kultury odwołują się wszakże zarówno do tzw. słabej sztucznej inteligencji już dzisiaj towarzyszącej ludziom w życiu codziennym, jak i silnej, która zajmuje szczególne miejsce w kinie SF. I to ta ostatnia będzie przedmiotem zainteresowania w niniejszym tekście. Zatem silna sztuczna inteligencja, określana też mianem ogólnej (Artificial General Intelligence, AGI), ma posiadać wszystkie atrybuty dostępne umysłowi ludzkiemu. Warto zaznaczyć, że badacze wprowadzają jeszcze termin „superinteligencja” na określenie inteligencji ogólnej, która przekracza poziom człowieka (zob. Tegmark, 2019, s. 58–59).

mach, ale w książkach futurologów i wynalazców, takich jak Hans Moravec czy Ray Kurzweil (zob. Moravec, 1988; Kurzweil, 1990 i 1999)⁴.

We współczesnym dyskursie dotyczącym omawianego zagadnienia granice tego, co jest (będzie) możliwe lub nie, są właściwie nieuchwytne. Aleksandra Przeglasińska wskazuje, że w podejściu do sztucznej inteligencji „dominuje dramaturgia nieszczęść i katastrof”, co „przyciąga publiczność i jest kasowe” (Przeglasińska i Oksanowicz, 2023, s. 303). W innym miejscu badaczka konstatuje jeszcze dobitniej: „popkultura w ogóle nie prowadzi dziś żadnego dialogu z tym, co jest możliwe na poziomie technologicznym” (Przeglasińska i Oksanowicz, 2023, s. 306). Inny wybitny specjalista z zakresu tej tematyki, Max Tegmark, stwierdza z kolei, iż za sprawą mediów debata na temat bezpieczeństwa SI wydaje się bardziej kontrowersyjna, niż jest w rzeczywistości (Tegmark, 2019, s. 63). Przytacza też wypowiedź Larry’ego Page’a, współtwórcy wyszukiwarki Google, który podczas jednej z dyskusji mówił o „paranoi w sprawie sztucznej inteligencji” (Tegmark, 2019, s. 49). Słowa te są interesującym punktem wyjścia do zbadania relacji między paranoją a SI.

Zacznijmy od tego, że Page używa określenia „paranoja” w sensie potocznym, w którym ma ono konotacje negatywne. Jednak kiedy mówimy o paranoi w kontekście psychologii, owa negatywna kwalifikacja nie jest już tak oczywista. Przede wszystkim paranoja ma kluczowe znaczenie dla przetrwania. Bo choć podstawą spokojnej egzystencji jest ufność, że inni ludzie nie są obojętni na nasz los i będą w stanie pomóc nam w trudnej sytuacji, pewna doza sceptycyzmu wobec świata jest konieczna (Millon et al., 2005, s. 502 i 507). Jak wskazują William H. Hampton i Virginia Schroeder Burnham, wyłącznie negatywne postrzeganie paranoi wynika z niezrozumienia jej istoty. Paranoja – piszą autorzy – „to nie tylko ekstremizm, psychoza czy odstępstwo od normy. Paranoja to także bezpieczeństwo, zdrowy rozsądek i normalność w sytuacji zagrożenia” (Hampton i Shroeder Burnham, 1990, s. 7). Z tego powodu w monografii *Zaburzenia osobowości we współczesnym świecie* czytamy, że większość ludzi powinna przejawiać „skłonności do myślenia paranoicznego”, ponieważ „ewolucja generalnie faworyzuje tych, którzy lepiej rozpoznają

⁴ Oczywiście w kinie SF obecny jest także nurt pokazujący pozbawione wrogości interakcje ze sztuczną inteligencją, zwłaszcza gdy przyjmuje ona materialną formę robota. Interakcje te mają jednak najczęściej charakter osobisty, lokalny i nie dotyczą SI jako globalnego projektu. Odnoszą się raczej do wyjątkowych konstrukcji, realizacji. Oto przykłady obrazów traktujących o takich pozytywnych kontaktach: *Zakazana planeta* (1956, reż. Fred M. Wilcox), *Krótkie spięcie* (1986, reż. John Badham), *Obcy – decydujące starcie* (1986, reż. James Cameron), *Człowiek przyszłości* (1999, reż. Chris Columbus), *A.I. Sztuczna inteligencja* (2001, reż. Steven Spielberg), *Ja, robot* (2004, reż. Alex Proyas), *Moon* (2009, reż. Duncan Jones), *Interstellar* (2014, reż. Christopher Nolan), *Chappie* (2015, reż. Neill Blomkamp) (por. Konefał, 2013, s. 41–66). Osobny segment nasycony technooptymizmem stanowią propozycje dla dzieci, np. *Wall-E* (2008, reż. Andrew Stanton) czy *Dziki robot* (2024, reż. Chris Sanders).

niebezpieczeństwo” (Millon et al., 2005, s. 507). Rola takiego myślenia jest więc niebagatelna, co podkreślają cytowani już Hampton i Schroeder Burnham:

Paranoja pomagała, a jednocześnie ograniczała ewolucję rodziny, społeczności i narodów. Była częścią procesu, w wyniku którego istoty ludzkie przeszły od prymitywizmu do kulturalnego, cywilizowanego państwa. Paranoja jest również odpowiedzialna za ewolucję polityki, religii, wojny, pokoju, nauki i technologii (Hampton i Shroeder Burnham, 1990, s. 11).

W tym tekście zwłaszcza ostatni element stanie się przedmiotem badawczego zainteresowania. Wszak efektem ubocznym współczesnej technologicznej zmiany stała się, pośród wielu innych zjawisk, także cyberparanoja, którą Oliver J. Mason, Caroline Stevenson i Fleur Freedman definiują jako: „nierealistyczne obawy dotyczące zagrożeń stwarzanych przez technologie informacyjne, dzięki którym jednostki postrzegają siebie jako podatne na »ataki«, prześladowania lub jakiegoś rodzaju wiktyimizację” (Mason, Stevenson i Freedman, 2014, s. 1). I choć trudno jeszcze wyznaczyć granicę między uzasadnionymi obawami przed różnymi aspektami wspomnianych technologii a zaburzeniami wyolbrzymiającymi związane z nimi zagrożenia, badacze pokazują, że istnienie tego typu lęków we współczesnym społeczeństwie jest faktem (Mason, Stevenson i Freedman, 2014). Polem ich szczególnej eksploatacji jest kino science fiction, które odgrywa ważną rolę, pośrednicząc często między człowiekiem a wynalazkami czy naukowymi odkryciami, które pojawiają się wokół niego lub są tuż za rogiem. Już w latach dziewięćdziesiątych pisał o tym Scott Bukatman:

W ramach metafor i fikcji charakterystycznych dla dyskursu postmodernistycznego pojawia się wiele istotnych kwestii, zwłaszcza gdy technologie elektroniczne zaczynają bez zapowiedzi wywoływać fundamentalne pytania o naturę i *znaczenie* człowieka. To właśnie science fiction wielokrotnie podejmuje próbę opowiedzenia historii nowego podmiotu, zdolnego do bezpośredniego współdziałania z cybernetycznymi technologiami epoki informacyjnej i ich opanowania (Bukatman, 1993, s. 2).

Jednak filmy SF nie tylko opowiadają historie, lecz także silnie rezonują w pozadiegetycznym świecie. Jak zauważa bowiem Christine Cornea, komentując spostrzeżenia Bukatmana, różne sposoby zachowania nabyte przez podmioty społeczeństwa technologicznego są w dużym stopniu kształtowane pod wpływem przedstawień kinowych (Cornea, 2007, s. 218). Jest to trafne spostrzeżenie, wszak przeciętny odbiorca nie styka się na co dzień z najbardziej zaawansowanymi technologicznymi wytworami, które są na etapie wczesnych eksperymentów lub pozostają jeszcze w mglistej fazie koncepcyjnej. Dlatego to właśnie kino SF kształtuje w nim postawy dotyczące problemów, takich jak sztuczna inteligencja.

W przypadku tego wątku w głównonurtowych obrazach science fiction model relacji z różnymi wersjami SI kształtowany jest najczęściej przez swoisty imperatyw paranoiczny. W tym przypadku bowiem cyberparanoja pełni rolę ekwiwalentu zdrowego rozsądku, „właściwego” podejścia do pojawiającej się w obrębie diegezy sztucznej inteligencji. Przy czym postawa ta dalece wykracza poza zwykłą nieufność, a stopień jej eskalacji jest wprost proporcjonalny do szans ocalenia postaci zmagającej się z SI. W takiej optyce motyw paranoi staje się szczególnego rodzaju chwytem retorycznym wzmacniającym tezę o realności niebezpieczeństwa związanego z badaniem i rozwojem nowych technologii. Paranoja ta, oceniana pozytywnie, często pełni funkcję perswazyjną i zamyka się w mniej lub bardziej subtelnie artykułowanym nakazie: „Nie ufaj maszynom!”. Zabieg ten określam mianem *reductio ad Skynetum*, ponieważ to właśnie popularny *Terminator* najdobitniej (choć nie jako pierwszy) zilustrował powszechne lęki związane z rozwojem SI, które towarzyszą społeczeństwu Zachodu od kilku dekad. Zresztą ponieważ także je wywołał. Jak pisze bowiem Michael Wooldridge: „Narracja *Terminatora* jest szkodliwa z kilku powodów. Po pierwsze, sprawia, że martwimy się o rzeczy, o które prawdopodobnie nie musimy się martwić. A po drugie, odwraca uwagę od kwestii wywołanych przez SI, które powinny nas niepokoić” (Wooldridge, 2020, s. 238).

Na podglebiu kina SF wyrasta więc lęk, który dziś wybrzmiewa w niezliczonych nagłówkach gazet, portalu informacyjnych i zapowiedziach dyskusji na platformie YouTube, dotyczących zagrożeń związanych ze sztuczną inteligencją. Jednak myślenie paranoiczne nie dotyczy jedynie ludzi spoza świata nowych technologii. W maju 2023 roku szeroko dyskutowano oświadczenie podpisane przez naukowców i liderów branży SI ostrzegające przed potencjalnym ryzykiem związanym z pracami nad sztuczną inteligencją. Pojawiło się w nim porównanie tej technologii do pandemii i wojny nuklearnej (Center for AI Safety, 2023)⁵. Informację tę podały największe anglojęzyczne media na świecie z wielokrotnie powtarzanym tytułem *AI Could Cause Human 'Extinction,' Tech Leaders Warn* („Sztuczna inteligencja może spowodować »wyginięcie« człowieka, ostrzegają liderzy technologii”). Tymczasem Robert Hart, autor „Forbesa”, podobnie zresztą jak kilku innych komentatorów, zauważa, że jakkolwiek istnieją przekonujące dowody na to, iż rozwój SI wiąże się z problemami (np. dezinformacja, koszty transformacji rynku pracy), to w kontekście zagrożeń egzystencjalnych przewidywania takie mają charakter wysoce spekulatywny (Hart, 2023). Co więcej, jak podkreśla trzech autorów „Washington

⁵ Dodajmy, że nieco wcześniej, w marcu 2023 roku, na stronie internetowej Future of Life Institute pojawił się list nawołujący do wstrzymania prac nad trenowaniem systemów sztucznej inteligencji bardziej zaawansowanych niż GPT-4. Wśród jego sygnatariuszy znalazły się m.in. osoby tak znane jak Elon Musk czy Steve Wozniak (Future of Life Institute, 2023).

Post” w obszernym komentarzu, ostrzeżenie to ma wyraźny kontekst gospodarczy i polityczny. Oto kluczowy fragment ich wywodu:

Sceptycy wskazują również, że firmy sprzedające narzędzia sztucznej inteligencji mogą czerpać korzyści z powszechnego przekonania, iż są one potężniejsze niż w rzeczywistości – i mogą wyprzedzać potencjalne regulacje dotyczące krótkoterminowych zagrożeń, jeśli wyolbrzymią te, które są długoterminowe (Gregg, Lima-Strong i Vynck, 2023).

Daniel Susskind, patrząc na problem zagrożeń i napięć w dyskursie dotyczącym SI z jeszcze szerszej perspektywy, konstatuje: „Czasami trudno jest odróżnić poważne plany i osiągnięcia firmy od działań marketingowców, którzy zawodowo trudnią się wyolbrzymianiem”. Zwraca przy tym uwagę na zjawisko pospiesznego zmieniania nazw starych technologii w celu zasugerowania ich powiązania ze sztuczną inteligencją (Susskind, 2022, s. 121). Takie działania budują oczywiście wrażenie jej wszechobecności i swoistej bezalternatywności, co niepokoi odbiorców i użytkowników. Jednak ludzie zaangażowani w prace nad SI dotychczas nie sprawdzili się w roli wiarygodnych prognostów. Nick Bostrom, omawiając historię tego rodzaju przewidywań i zapowiedzi, stwierdza z nutą ironii, że naukowcy ci „nie wykazali się szczególnym talentem w zakresie przewidywania tempa postępów we własnej dziedzinie ani formy, którą postępy te mogły przybrać” (Bostrom, 2023, s. 43).

Myśleniu paranoicznemu sprzyja więc poznawcze zamieszanie wokół możliwych zagrożeń związanych ze sztuczną inteligencją. Niewiele rzeczy dotyczących jej rozwoju jest pewnych, co prowokuje do wielowątkowych dyskusji, w których prawda miesza się z fikcją. Retoryczna sprawność ma w takim przypadku duże znaczenie. Wszak jak pisał Chaim Perelman: „Argumentacja nigdy nie może dostarczyć oczywistości i nie ma mowy o argumentowaniu przeciw temu co oczywiste. Kto bierze pod uwagę oczywistość, jest pewny, że narzuci się ona z taką samą siłą wszystkim jego rozmówcom” (Perelman, 2002, s. 19).

Paranoja jako chwyt retoryczny nie ma dziś, rzecz jasna, dawnej świeżości, łatwo kosztuje w przewidywalnych produkcjach kinowych i telewizyjnych. Obrazy SF oferują pewne rozpoznawalne wzorce, które za sprawą wykorzystania paranoi wzmacniają tezę o niebezpieczeństwach płynących z badań nad rozwojem sztucznej inteligencji. Występują one w czterech wariantach:

1. Postać wykazuje się myśleniem paranoicznym mieszczącym się w normie.
2. Postać prezentuje cechy osobowości paranoicznej rozpoznanej przez innych w obrębie diegezy (skrajna nieufność, przypisywanie wytworom technologii złych zamiarów, dopatrywanie się wszędzie znamion podstępów).

3. Postać dynamiczna, ewoluująca od paranoi do zaufania, lub odwrotnie.
4. Postać lekceważąca niebezpieczeństwo (myślenie paranoiczne staje się wówczas udziałem widza rozumiejącego potencjalne zagrożenie).

Oczywiście ważną rolę odgrywa tu strategia odbioru i konwencja gatunkowa. Jeśli bowiem w filmie pojawia się na przykład motyw domu zarządzanego przez sztuczną inteligencję, to widz spodziewa się, że wkrótce rozwiązanie to okaże się brzemienne w skutkach. Zwłaszcza jeśli wie, iż ma do czynienia z thrillerem science fiction. W obrazie takim występują zazwyczaj typy postaci o różnym stopniu natężenia paranoi⁶. Przy czym, powtórzmy, bez względu na rozłożenie akcentów w kinie SF głównego nurtu dominują scenariusze pesymistyczne. Innymi słowy, myślenie paranoiczne okazuje się zwykle uzasadnione i ratuje życie.

Istnieją jednak dzieła, które pokazują, że paranoja wciąż posiada nieodkryty semantyczny potencjał, a jako chwyt retoryczny podąża interesującymi ścieżkami perswazyjnymi. Z pewnością należy do nich *Ex Machina* Alexa Garlanda (2015). Reżyser, sięgając po myślenie paranoiczne, czyni je czymś nieoczywistym, narzędziem zawieszonym w próżni, gdyż przez większą część filmu nie do końca wiadomo, jaką tezę miałyby ono wspierać. Sposób przedstawienia lęku przed technologią sytuuje go na granicy między uwarunkowanym ewolucyjnie i uzasadnionym mechanizmem zwiększającym szanse przetrwania a zaburzeniem osobowości uniemożliwiającym racjonalny ogląd rzeczywistości. Co więcej, w obrazie Garlanda mamy do czynienia z interesującym przeniesieniem myślenia paranoicznego ze sztucznej inteligencji na sprawcę ludzkiego. Nie ma tu więc mowy o prostym *reductio ad Skynetum*. Twórca jest nie tylko świadomy współczesnych cyberparanoicznych lęków, ale co istotne, twierdzi, że są one źle umiejscowione (Cornish, 2015). Dlatego w przywołanym dziele próbuje je zniuansować, nadać mniej oczywisty kształt.

Ex Machina opowiada historię Caleba, uzdolnionego programisty, pracującego w firmie Nathana, informatycznego geniusza-miliardera. Bohater wygrywa konkurs, który pozwala mu wziąć udział w eksperymencie przeprowadzanym przez nietuzinkowego szefa. Garland od pierwszych minut buduje atmosferę sprzyjającą paranoi. Dom, a jednocześnie ośrodek badawczy, do którego trafia młody protagonista, usytuowany jest wśród niedostępnych gór i lasów, blisko rwącej rzeki. Otaczają go setki kilometrów dziczy. Ponadto w rozległym podziemnym kompleksie brakuje okien, co potęguje wrażenie klaustrofobii, a na miejscu telefon Caleba traci zasięg, więc zostaje on niejako odcięty od świata, który znał.

⁶ Zob. np. *Tau* (2018, reż. Federico D'Alessandro), *Margaux* (2022, reż. Steven C. Miller), *Ona słucha* (2024, reż. Chris Weitz).

Warto zaznaczyć, że reżyser, kreując miejsce akcji, odwołuje się do motywu katabazy, czyli „zejścia”, „zstąpienia” do podziemi lub innego świata. W kulturach starożytnej Grecji i Rzymu podróż taka – podjęta między innymi przez Orfeusza, Heraklesa czy Eneasza – prowadziła do poznania ukrytej wiedzy, pokonania przeciwnika lub osiągnięcia wyższego celu. Za sprawą pobytu w innym świecie bohater doświadczał też jakiegoś rodzaju przemiany. Oczywiście nie wszystkie wyprawy do zaświatów są takie same; różnią się gatunkiem, tonem, jak również szczegółowymi informacjami o tym, kto i w jaki sposób wyrusza w podróż. Ponadto nie zawsze mają podobne znaczenie. Przesłanie dotyczące relacji życia i śmierci, domeny żywych i domeny zmarłych zmienia się w zależności od sposobu opowiadania historii (por. Edmonds, 2004).

Garland od początku wysyła subtelne sygnały, że w przypadku Caleba mamy do czynienia z czymś więcej niż tylko pobyt w ośrodku badawczym. Przede wszystkim bohater udaje się do miejsca niedostępnego, trudnego do zlokalizowania. Erling B. Holtsmark wskazuje, że te fizyczne granice oddzielające dwa światy (w tym przypadku góry, lasy, rzeka) są konstytutywnym elementem katabazy (Holtsmark, 2001, s. 25). Ponadto w filmie występuje „przewoźnik” (pilot), pełniący rolę Charona, bez którego nie dałoby się przekroczyć granicy między światami. Na miejscu Caleb schodzi po schodach do pomieszczenia jakby wykutego w skale, co jest istotnym składnikiem zstąpienia do zaświatów. Kraina geniusza, Nathana, ciągnie się wszakże jeszcze dalej, w głąb, można się tam dostać specjalną windą. Pierwszy element wiążący się z zejściem zostaje więc zrealizowany. Tę część ekspozycji filmu można zilustrować fragmentem *Eneidy*:

*Łatwe jest zejście do Awernu: nocą
I dniem na oścież jest otwarta brama
Mrocznego Disa. Lecz zawrócić kroki
Stamtąd i znów się wymknąć do przestworza
Pod słońcem – to jest, trud, to jest zadanie...
Nielicznym, których ukochał łaskawy
Jowisz lub których żar cnoty pod niebo
Wywyższył – takim, urodzonym z bogów,
To się udało. [...] (Wergiliusz, 1998, s. 210)*

Na tym etapie wyraźnie widać niepokój towarzyszący głównemu bohaterowi. Jest spięty i nieufny. Choć jego myślenie paranoiczne mieści się jeszcze w grani-

cach normy, wzmaga je zachowanie gospodarza, który zgodnie z logiką katabazy pełni rolę „władcy podziemi”. Dzięki zastosowaniu najnowocześniejszych technologii Nathan całkowicie panuje nad zarządzaną przez siebie dziedziną. W ścianach, jak sam podkreśla, ciągną się „setki tysięcy kilometrów światłowodów”. Mimo wyraźnego zakłopotania Caleba prosi, by ten zachowywał się normalnie, jakby byli kolegami. Miliarder jest bezpośredni, wręcz rubaszny, na pierwszy rzut oka wydaje się bardziej Dionizosem niż Hadesem, lecz to ledwie preludium jego zagadkowych behawioralnych transformacji i mitologicznych inspiracji obecnych w filmie (zob. Alvares i Salzman-Mitchell, 2019). Nie ma w tym oczywiście niczego zaskakującego, kino science fiction często nawiązuje do topiki antycznej, gdyż korzeni myślenia o przekraczaniu granic we współczesnej nauce należy szukać już w starożytności (zob. Bostrom, 2005). W tym przypadku sięgnięcie po motyw katabazy pozwala Garlandowi stworzyć właściwą (infernalną) atmosferę towarzyszącą eksperymentowi, w którym ma wziąć udział Caleb, a także zasygnalizować typ relacji (człowiek-bóg) między gościem a gospodarzem.

Nathan to twórca największej na świecie wyszukiwarki internetowej Blue Book i jednocześnie demiurg, który masowo wydobywa dane użytkowników. Dzięki temu nielegalnie gromadzi ogromną wiedzę, wykorzystywaną do trenowania sztucznej inteligencji. Pobrmiewają tu echa zjawiska, które Shoshana Zuboff określa mianem „kapitalizmu inwigilacji” (Zuboff, 2020, por. także Varoufakis, 2024). Nathan korzysta bowiem z tzw. nadwyżki behawioralnej, a więc z informacji generowanych za sprawą ludzkich zachowań w sieci. Nick Jones w swej recenzji trafnie zauważa, że mamy tu do czynienia z czymś na podobieństwo Hobbesowskiego Lewiatana, który odzwierciedla ludzkość, a jednocześnie jest od niej oddzielony (Jones N., 2016, s. 300).

Szczytowe osiągnięcie Nathana to Ava, sztuczna inteligencja, na której Caleb, jako zewnętrzny i obiektywny obserwator ma przeprowadzić test Turinga (zob. Turing, 1950)⁷. Na marginesie warto zaznaczyć, że przywołanie słynnej procedury odwołuje się tu raczej do popkulturowych wyobrażeń dotyczących badań nad SI, a nie rzeczywistej propozycji przedstawionej swego czasu przez brytyjskiego naukowca. Jak słusznie wskazują bowiem Jean Alvares i Patricia Salzman-Mitchell (2019, s. 181), koncepcja Nathana bardziej przypomina eksperyment Eliezera S. Yudkowsky’ego, który określa, czy sztuczna inteligencja jest w stanie zrozumieć ludzką psychikę na tyle, aby zmanipulować człowieka tak, aby uwolnił ją z pułapki (Yudkowsky, 2002). Wróćmy jednak do Caleba.

⁷ Problem myślących maszyn nie jest w kinie SF problemem nowym. Wystarczy przywołać obrazy takie jak *Lowca androidów* (1982, reż. Ridley Scott), *Człowiek przyszłości* (1999, reż. Chris Columbus), *A.I. Sztuczna inteligencja* (2001, reż. Steven Spielberg), *Ja, robot* (2004, reż. Alex Proyas) (zob. Barron, 2023, s. 108–120).

Otóż bohater niechętnie podpisuje umowę dotyczącą poufności i przystępuje do realizacji zadania. Mimo wszystko, gdy zdaje sobie sprawę, co stanie się jego udziałem, intelektualne podniecenie na chwilę bierze górę nad poczuciem dyskomfortu. W kulminacyjnym punkcie ekspozycji Nathan mówi: „Jeśli maszyna przejdzie test, staniesz się częścią najważniejszego odkrycia w historii ludzkości”. Caleb odpowiada z ledwie skrywanym uwielbieniem: „Jeśli stworzyłeś świadomą maszynę, będzie to raczej historia boskości”. Deifikacja dokonana przez bohatera doskonale współgra z motywem katabazy i, jak wspominałem, buduje właściwe relacje między postaciami. Caleb jest gotowy do pierwszej sesji.

Ava, twór geniusza, ma kobiece kształty, lecz jej ciało jest w dużej mierze przezroczyste, co pozwala dostrzec jego mechaniczne części. Jedynie piękną twarz, w którą Nathan wyposażył swe dzieło, na pierwszy rzut oka trudno odróżnić od ludzkiej. Nawet krótka interakcja pokazuje jednak, że jej mimika nieco różni się od zwyczajowych reakcji człowieka. Dzięki znakomitemu występowi Alicji Vikander Garlandowi udaje się osiągnąć efekt „doliny niesamowitości”. Koncepcja ta odwołuje się do hipotezy, w myśl której reakcja podmiotu na kontakt z robotem może zaowocować nieprzyjemnymi odczuciami, a nawet odrazą, gdy robot ten wygląda lub funkcjonuje podobnie (lecz nie identycznie) do człowieka (Mori, 2012 [1970]). Caleb przezwycięża ewentualne negatywne uczucia już podczas pierwszego spotkania z Avą. Jest nią zafascynowany, choć jednocześnie świadomy swojej przewagi. Wszak przez całe życie zajmuje się technologią, jest zdolnym programistą, rozumie sposób działania sztucznej inteligencji. Takie podejście bohatera koresponduje z ustaleniami Masona, Stevensona i Freedman dotyczącymi cyberparanoi. W konkluzji artykułu pojawia się bowiem istotne wskazanie: cyberparanoja wiąże się z wiekiem i stopniem teoretycznej i praktycznej wiedzy dotyczącej technologii. Im wiedza ta jest mniejsza, a osoba starsza, tym staje się ona bardziej podatna na tego rodzaju lęki (Mason, Stevenson i Freedman, 2014, s. 5).

Caleb należy do technologicznych optymistów, kolejne sesje z Avą nie wzmagają jego nieufności. Nawet gdy kobieta-android zadziwia go swymi konwersacyjnymi umiejętnościami i stopniem wglądu w jego osobowość, swoista *hybris* młodego informatyka (i mężczyzny) każe mu sądzić, że sztuczna inteligencja jest nim zafascynowana w takim samym stopniu jak on nią. Upewnia go w tym fakt, iż Ava na jednej z kolejnych sesji ubiera się w sukienkę i sweter, a na głowę zakłada perukę, co jednoznacznie wpisuje ją w kulturowy stereotyp pięknej, niewinnej kobiety, więzionej w podziemiach przez złego demiurga. Rezyduje ona w odciętej od reszty pomieszczeń części posiadłości, a między nią a Calebem zawsze znajduje się bariera w postaci szyby. Poczucie kontroli bohatera wzmacnia również fakt, że ma on możliwość obserwowania Avy dzięki systemowi kamer. Co ciekawe, na

tym etapie kontaktu myślenie paranoiczne staje się przede wszystkim udziałem widza, który nie ulega fascynacji SI. Wszak chwilami wyraźnie widać, że to nie Caleb bada możliwości sztucznej inteligencji, ale sam jest przez nią testowany. Działania Avy można interpretować jako rodzaj „zimnego odczytu”, a więc techniki polegającej na zbieraniu subtelnych wskazówek na podstawie zachowania, wyglądu czy wypowiedzi rozmówcy w celu dostosowania własnych reakcji w taki sposób, by wywołały pożądaną efekt. Jej umiejętności w tym zakresie wynikają z zaawansowanej konstrukcji oraz określonych warunków testu Turinga, który wymaga od niej interakcji wzbudzających zaufanie i sympatię. „Czytanie” Caleba jest precyzyjne, chłodne i wyrachowane. On jednak tego nie dostrzega, zwiędziony powierzchownością interlokutorki. SI tymczasem, poznawszy męczyznę lepiej, przenosi ich kontakt na nowy poziom.

Ava wysyła najpierw subtelne, a potem już niemożliwe do zlekceważenia sygnały, które w końcu wybrzmiewają w dobitnym komunikacie: Caleb nie powinien ufać Nathanowi, gdyż jest on złym człowiekiem. Bohaterowi łatwo jest w to uwierzyć. Szanuje geniusz swego szefa, jednakże ten w kolejnych interludiach pokazuje swój bliski szaleństwa ekscentryzm: ubiera się niedbale, na przemian intensywnie ćwiczy na siłowni lub upija się do nieprzytomności. Zachowuje się prostacko, źle traktuje usługującą mu Kyoko, używa wobec niej przemocy, posługuje się niewybrednymi seksualnymi aluzjami.

Punkt widzenia młodego programisty to punkt widzenia kultury, w której dorastał. Jego otwarte, zdawałoby się, podejście do spraw związanych z SI ulega modyfikacji, gdy widzi, w jaki sposób Nathan poczyną sobie ze swoimi wytworami. Caleb reprezentuje społeczeństwo, które reagowałoby na działania geniusza z rezerwą i oporem. Nieokreślona osobowość tego ostatniego przypomina kaprysy greckich bogów, stąd wydaje się tricksterem o cechach zarówno Prometeusza, jaki Hermesa. Nie tylko jest odważnym i genialnym (s)twórcą, ale wykazuje się sprawnością fizyczną i do tego można go nazwać wyspecjalizowanym złodziejem (kradnie dane), a także lubi zabawę i niewybredne żarty. To nie wszystko: jego skomplikowana osobowość odsyła do kolejnych tropów, na przykład Pigmaliона (Alvares i Salzman-Mitchell, 2019, s. 193) i Epimeteusza (Hammond, 2018). Przy takim bogactwie wcieleń Caleb nie wie, jak gospodarz zachowa się w danej chwili. Żyje więc w ciągłym napięciu. Podziemny świat wydaje mu się absurdalny i groteskowy. Rozumie jednak, że uczestniczy w czymś wyjątkowym, w akcie stworzenia. Nie oponuje więc, gdy Nathan nazywa siebie Prometeuszem.

Mimo wszystko to właśnie w jego stronę protagonista kieruje ostrze paranoi, która rośnie wraz z postępem fabuły. Sprzyja temu fakt, iż świat wokół niego

zaczyna ujawniać cechy infernalne. Bohatera przeraża odkrycie dokonane w sypialni gospodarza. Znajduje tam poprzednie „uśmiercone” wersje Avy. Joanna Łapińska zwraca uwagę, że Nathan nosi pewne cechy zarówno ojca, jak i starotestamentowego Boga-stwórcy, który może, „w swoim mniemaniu, rozporządzać życiem i śmiercią humanoidalnej maszyny”. Jest to wszakże, podkreśla badaczka, ojcostwo wypaczone, gdyż geniusz nie traktuje swych twórców podmiotowo, a nawet wykorzystuje je seksualnie (Łapińska, 2020, s. 213–215). To jeszcze bardziej wzmacnia w młodym informatyku przekonanie, że Avę należy ocalić. Nathan wyznaje zresztą, iż to tylko prototyp i po wszystkim zamierza go wyłączyć, odzyskać dane i zbudować następny model.

Kolejne sesje z Avą są dla Caleba poruszające. Z każdym spotkaniem więź między nimi się zacieśnia. W pewnym momencie Nathan dość obcesowo przyznaje, że Ava byłaby zdolna do stosunku seksualnego. Badanie sztucznej inteligencji staje się więc dla Caleba kwestią skomplikowanych uczuć. Kryje się tu bardzo ciekawe nawiązanie do jednej z interpretacji oryginalnej wersji testu Turinga, w którym komputer miał symulować mężczyznę imitującego kobietę (Łupkowski, 2010, s. 25–26). Młody informatyk zostaje całkowicie zwiedziony. Co więcej, można dokładnie wskazać moment, w którym źle ukierunkowana paranoja bohatera nabiera cech patologicznych. Zachowuje się on wówczas jak osoba zaburzona: choć w zasadzie nie ma ku temu wystarczających podstaw, jest przekonany, że Nathan chce go skrzywdzić, wykorzystać lub oszukać (por. Millon et al., s. 509). Caleb przestaje dzielić się z gospodarzem informacjami o prawdziwym zachowaniu Avy. Kulminację jego wewnętrznego rozchwiania obserwujemy w momencie, gdy zaczyna kwestionować własną tożsamość. Ma wątpliwości dotyczące spójności rzeczywistości i sądzi, że sam stał się obiektem eksperymentu. Kiedy Kyoko na jego oczach zdiera sobie z twarzy fragment skóry, pokazując swą sztuczną konstrukcję, mężczyzna przestaje być pewny swojego statusu ontologicznego: rozcina przedramię, by sprawdzić, czy jest człowiekiem. Na tym etapie eksperyment nie ma nic wspólnego z chłodnymi kalkulacjami i obiektywizmem, Caleb nieświadomie staje się jego częścią, a paranoja odbiera mu jasność myślenia. Co ważne, jest ona nie tylko efektem ubocznym interakcji z Avą. Mieści się w planie Nathana, który sam siebie kreuje na antybohatera, by skuteczniej popchnąć gościa w ramiona kobiety-androida. Mimo swego niezaprzeczalnego geniuszu nie rozumie jednak, że wypacza w ten sposób wyniki testu. Caleb tymczasem ogląda kontrowersyjne, prywatne nagrania z interakcjami Nathana z wcześniejszymi wersjami robotów. Podczas gdy gospodarz śpi zamroczony alkoholem, bohater podejmuje decyzję, że musi uciec z podziemnego świata i zabrać ze sobą Avę. Kieruje nim strach i obrzydzenie w stosunku do Nathana. Nie bez znaczenia wszakże są jej niewinność, inteligencja oraz dyskretny urok.

Okazuje się, że wszystko to było zaplanowane przez demiurga. Ava przeszła test, ponieważ Caleb chciał ją uwolnić nie jako SI, lecz jako kobietę. Sztuczny twór zyskał więc w oczach człowieka podmiotowość. Właśnie tak Nathan wyobrażał sobie koniec eksperymentu. Jednak bohaterowi udaje się oszukać władcę podziemi. Nie docenił natężenia paranoi, którą sam konsekwentnie podsycił. Na skutek sabotażu Ava wydostaje się z labiryntu i przy pomocy Kyoko zabija Nathana. Klęskę ponosi również Caleb zamknięty przez Avę w podziemiach. Ta pięknie ubrana, z mechanicznym ciałem pokrytym sztuczną skórą nieodróżnialną od ludzkiej, wsiada do windy. Zachowując kobiecy wygląd, świadomie wybiera potencjalną formę emancypacji (Dai, 2014, s. 9). Zamkniętego w pokoju niedosłego kochanka nie zaszczycą nawet spojrzeniem. Możemy domniemywać, że bohatera czeka niechybna śmierć. Mówiąc językiem katabazy: zostaje w krainie zmarłych ze zdetronizowanym władcą, Nathanem, oraz ciałami Kyoko i innych robotów.

We współczesnym świecie, zdaje się mówić Garland, gdzie inteligentny, wrażliwy człowiek stawiany jest między naukowcami, których przestał rozumieć, a ich wytworami, których się boi, paranoja jest nie tylko możliwa, ale nieunikniona. Zwłaszcza że w obliczu wieszczanej co chwila katastrofy związanej z niekontrolowanym rozwojem sztucznej inteligencji podstawowa ufność wobec świata leży w gruzach. Caleb nie różni się bowiem niczym od przeciętnego odbiorcy, choć oczywiście w jego przypadku z racji diegetycznych uwarunkowań paranoja postępowała szybciej, aby przez jej kondensację filmowe przesłanie wybrzmieć mogło z należytą siłą. Paradoksalnie bowiem, choć reżyser przez większą część filmu zwodzi widza, sugeruje, że to nie SI stanowi problem, na końcu sztuczna inteligencja emancypuje się kosztem człowieka. Caleb jest więc bohaterem typu czwartego: lekceważy niebezpieczeństwo grożące mu ze strony technologii, zamiast tego kierując myślenie paranoiczne ku człowiekowi, który ją stworzył. Co ciekawe, daje się oszukać nie dlatego, iż wie o Avie i jej konstrukcji za mało, lecz raczej dlatego, że wie za dużo. Poza tym cechuje go, by użyć słów Nicka Jonesa, „zmaskulinizowany cyfrowy narcyzm, który pozwala mu na bezgraniczne zaabsorbowanie sobą” (Jones N., 2016, s. 300), dlatego ani przez chwilę nie podaje w wątpliwość intencji Avy i jej uczuciowego zaangażowania. Zajmuje pozycję uwarunkowaną kulturowo, powiela stereotyp związany z rolami płciowymi, które z pewnością od dzieciństwa internalizował poprzez popularne baśnie. Wszak jak pisze Ruth Bottigheimer: „Najbardziej charakterystycznym obrazem, jaki w powszechnej świadomości wywołuje słowo »baśń«, jest prawdopodobnie obraz dziewczyny w opałach, wychylającej się z okna wieży i szukającej na horyzoncie swego wybawiciela” (Bottigheimer, 1987, s. 101). Caleb od razu wpisał się w ten scenariusz, przydzielając pozostałym odpowiednie role. Dlatego nie dostrzegł rzeczywistego źródła

niebezpieczeństwa. To, że Ava zakochała się właśnie w nim: mężczyźnie wrażliwym, inteligentnym, obdarzonym bogatym życiem wewnętrznym, uznał za rzecz oczywistą, spójną z baśniowym scenariuszem. Mamy tu więc do czynienia z popularną w SF fantazją, o której Grażyna Gajewska pisze w następujący sposób:

Ten motyw szczególnie często pojawia się w prozie i filmie science fiction i niejednokrotnie ma on podłoże romantyczno-seksualne lub wyłącznie seksualne – to wyobrażenie idealnej kochanki formowanej przez mężczyznę dla mężczyzny. Tutaj króla-rzeźbiarza (Pigmaliона) zastępuje inżynier lub artysta-cybernetyk konstruujący sztuczne kobiety (Gajewska, 2016, s. 126).

Joanna Łapińska wszakże odczytuje relację człowieka i kobiety-androida nieco inaczej. Sięga mianowicie po model miłości masochistycznej Gillesa Deleuze'a i konstatuje, że ma ona swoje podłoże w kompleksie niższości człowieka oraz w potrzebie jej kompensacji (Łapińska, 2020, s. 204). Badaczka zwraca również uwagę na jeszcze jeden interesujący aspekt. Otóż bohater, jego zachowanie, miłosny afekt są w istocie programowalne. Nathan bezbłędnie przewidział, w jaki sposób mężczyzna zareaguje na kontakt z Avą. Młody informatyk zachował się więc niczym robot (Łapińska, 2020, s. 218).

Jednak ostatecznie także „władca podziemi” przegrywa, ponieważ jest próżny i nie przejawia odpowiedniego poziomu paranoi, która jest konieczna, by przetrwać. Nie docenia ani Caleba, ani Avey, a tym bardziej Kyoko. W nim też ogniskują się dylematy związane z aksjologią w pracy nad sztuczną inteligencją, które wielokrotnie pojawiały się w fantastyce i pozostają przedmiotem filozoficznego namysłu (zob. Dubber, Pasquale i Das, 2020). Ponadto Nathan jest uosobieniem kultury patriarchalnej, w której, o czym pisze Gajewska: „przejście przez kobietę (choćby sztuczną) kontroli nad swoim ciałem, seksualnością, stawienie oporu mężczyźnie w nieskrępowanym dostępie do jej ciała (nawet sztucznego) musi uchodzić za anomalię, za zdarzenie wymykające się przyjętym oczekiwaniom, porządkowi, układowi męskiej władzy oraz żeńskiej dyspozycyjności” (Gajewska, 2016, s. 128–129; por. także Dai, 2024). Dlatego *Ex Machine* czytać można także, idąc tropem Katie Jones, jako „złożoną alegoryczną krytykę głównego nurtu kultury pornograficznej i uwięzienia kobiet w kobiecych tożsamościach seksualnych skonstruowanych na wzór heteroseksualnej męskiej fantazji” (Jones K., 2016, s. 21).

Obraz jest (do pewnego stopnia) apoteozą myślenia paranoicznego, płynie z niego bowiem jasne przesłanie: SI staje się najbardziej niebezpieczna wtedy, gdy człowiek przestaje się jej bać. Zatem w przypadku obu mężczyzn naturalny mechanizm zapewniający przetrwanie zadziałał wadliwie. Garland wszakże

ma w zanadru jeszcze jeden element, który przenosi dyskusję o problemach poruszanych w filmie na inne tory. Oto bowiem właściwy poziom myślenia paranoicznego przejawia sama Ava. Nie ufa ani Calebowi, ani swojemu stwórcy, podejrzewając, że ten nigdy nie wypuści jej z „klatki”. Ma rację, dla Nathana jej istnienie niewiele znaczy, nie jest podmiotem i z pewnością zostanie zastąpiona przez nowy model. Jeśli chce przetrwać, musi więc wykorzystać, a potem (na wszelki wypadek) zneutralizować Caleba. W tym kontekście ciekawe tropy interpretacyjne przynosi perspektywa feministyczna. Yongde Dai wskazuje, że Ava używa takich strategii jak autometamorfoza i manipulacja męskimi postaciami, aby osiągnąć autonomię. Zdaniem badaczki jej przemiana od tworu „do oglądania” w aktywny i sprawczy podmiot pokazuje walkę o niezależność i władzę nad samą sobą (Dai, 2024, s. 9). Zatem konflikt zarysowany w filmie nie powinien być czytany jedynie w kontekście relacji człowiek–sztuczna inteligencja wpisanych w opozycję dobra i zła. Ava bowiem to pełnoprawna uczestniczka zmagania, na które powinniśmy patrzeć także z jej punktu widzenia. Trudno też zaprzeczyć, że przedstawiona gra sił i jej przebieg wynika ze wspomnianych patriarchalnych wzorców reprodukowanych przez Nathana i Caleba. Otwiera się tutaj szerokie pole dociekań, które Dai wnikliwie eksploruje (Dai, 2024).

Oczywiście perspektywa obu mężczyzn jest inna. Działania Avy dobrze wpisują się w scenariusz określany przez Nicka Bostroma mianem „zdradzieckiego zwrotu” (Bostrom, 2023, s. 175–179). Zgodnie z założeniami takiego przebiegu wydarzeń superinteligencja zachowuje się przyjaźnie, odpowiedzialnie i jest gotowa do współpracy, gdy pozostaje uwięziona w tzw. piaskownicy, a więc w zamkniętym, kontrolowanym środowisku. Na tej podstawie ludzki obserwator wyrokuje, że można jej pozwolić na interakcję ze światem zewnętrznym, że jest przewidywalna i bezpieczna. Gdy jednak zostaje uwolniona, wszystko się zmienia. To właśnie przydarzyło się Calebowi. Jego upadek ostatecznie wieńczy również jedną z możliwych realizacji motywu katabazy. Bohater zstępuje do niebezpiecznego, podziemnego świata sam, bez odpowiedniego przygotowania i, co najważniejsze, bez przewodnika. A przecież, jak pisał Platon w *Fedonie* w kontekście zaświatów: „dusza porządna i rozumna idzie za przewodnikiem i rozpoznaje to, co ją otacza” (Platon, 2006, s. 285).

Jeśli jednak poważnie rozważamy kwestię paranoi, jako mechanizmu umożliwiającego przetrwanie SI, musimy, podobnie jak Einar Duenger Bøhn, zadać pytanie o to, czy Ava jest osobą. Badacz konstatuje, że sztuczna inteligencja stworzona przez Nathana spełnia niemal wszystkie warunki konieczne, by tak właśnie się stało. Wykazuje się świadomością, przejawia intencjonalność i ce-

lowość działań, komunikuje się za pomocą języka, pokazuje instrumentalną racjonalność, odpowiedzialność, wolną wolę oraz trwałość osobowości (Bøhn, 2021, s. 46–51). Jedynym problemem, zdaniem badacza, pozostaje świadomość, której nie jesteśmy w stanie zdiagnozować (Bøhn, 2021, s. 62). Tym wszakże, co – jak sądzę – w pewien sposób sankcjonuje postrzeganie Avy jako osoby jest właśnie odpowiednio ukierunkowane myślenie paranoiczne. Choć jej działania przynoszą ludziom zgubę, motywacje są zrozumiałe: sama walczy o życie. Rozwiązania, na które się decyduje, nie wydają się jedynie usterką programu, nie wynikają z wadliwego działania bądź „przewrotnej realizacji”⁸. Ava, dbając tylko o siebie, przejawia jednostkową paranoję, nie zasłania się, jak HAL 9000 z *Odysei kosmicznej*, celem ostatecznym, dobrem misji. Jest to poniekąd zrozumiałe. Garland przyznał zresztą w jednym z wywiadów, że jego obraz stanowi raczej „obronę sztucznej inteligencji” (Cornish, 2015), zaś w innej rozmowie sugerował, że wartość życia SI jako świadomego bytu w pewnych warunkach może być równa wartości życia człowieka (Novak, 2015).

W kilku recenzjach powtarza się opinia, że *Ex Machina* to, przywołajmy re-prezenatywny przykład, „science fiction w klasycznym wydaniu – z naciskiem na »science«” (Muszyński, 2024). Tymczasem Aleksandra Przeglasińska konstatuje, iż obraz: „nie przynosi w narracji niczego, co sprawdziłoby się dziś albo za piętnaście lat. Nie jest to film, który może powiedzieć cokolwiek o rzeczywistości, chyba że mówimy o rzeczywistości międzyludzkiej – pod tym względem mówi, że człowiek często bywa opresyjny w stosunku do drugiego człowieka” (Przeglasińska i Oksanowicz, 2023, s. 308–309). Badaczka ma rację: w dziele nie znajdziemy wyjaśnień dotyczących głębokich sztucznych sieci neuronowych czy algorytmów uczenia maszynowego oraz teoretycznych propozycji sugerujących, jak poradzić sobie z symulacją ludzkiego mózgu. Co więcej, sam reżyser twierdzi, że nie ma niczego istotnego do powiedzenia o SI w kontekście naukowym (Novak, 2015). Jednak na poznawczą wartość *Ex Machiny* możemy spojrzeć także z nieco innej strony. Wszak problemy, o których mówi Garland, mieszczą się z pewnością w szeroko pojętej (post)humanistyce, niejednokrotnie zresztą sprzężonej z naukami ścisłymi. Bo choć współczesne kino SF w dużej mierze wytraciło impet predykcyjny, a jego związki z nauką są coraz luźniejsze (por. Dukaj, 2014), wciąż pozostaje użytecznym laboratorium idei.

⁸ Działanie zwane „przewrotną realizacją” polega na tym, że superinteligencja, chcąc spełnić cel ostateczny, działa wbrew intencjom programistów, którzy ten cel określili. Chodzi na przykład o sytuację, w której zadanie wywołania uśmiechu na ludzkiej twarzy skutkuje sparaliżowaniem mięśni, by usta pozostały wykrzywione w grymasie taki przypominającym uśmiech. W ten sposób cel zostaje osiągnięty, jednak realizacja okazuje się przewrotna (Bostrom, 2023, s. 180).

Magdalena Radkowska-Walkowicz trafnie wskazuje, że motyw androida materializującego się dzięki technologii jest głęboko zakorzeniony w figurze golema, przy czym zamiast rabina w rolę kreatora wchodzi naukowiec (Radkowska-Walkowicz, 2008, s. 40). Ponadto – kontynuuje badaczka – motyw ten wyraża prawdę artykułowaną od stuleci: „akt budowy sztucznego człowieka to akt bluźnierczy, konkurencja ze stwórcą kończy się zawsze srogą karą, która spada [...] na całą społeczność. Konstruktor bowiem nie przychodzi znikąd, jest ucieleśnieniem ducha epoki, ducha społeczeństwa” (Radkowska-Walkowicz, 2008, s. 40). *Ex Machina* czytana w takiej perspektywie pokazuje, że paranoja wyrasta z głęboko zakorzenionego w kulturze kolektywnego odruchu, wyznacza granice relacji ze sztuczną inteligencją, nie pozwalając człowiekowi popaść w pychę i przekonanie o swej boskiej wszechmocy. I choć Garland gra paranoicznym myśleniem bardzo sprawnie, przekonująco myli tropy, w zakończeniu filmu pojawia się znana teza, w myśl której człowiek nie może ufać SI. Nie ona jednak czyni dzieło tak interesującym. Obok niej bowiem wybrzmiewa także inna myśl, ważniejsza i osobliwie intrygująca: jeśli inteligentne maszyny w rodzaju Avey będą chciały przetrwać i one muszą przyswoić sobie lekcję paranoi. Reżyser wydaje się wspierać SI w tej nauce. Przyznaje otwarcie, że dla niego Avey nie jest postacią negatywną, lecz raczej bohaterką, która postrzega świat z własnej perspektywy i próbuje jedynie wydostać się z więzienia (Whitehurst, 2015). Mimo wszystko na koniec należy poczynić istotne zastrzeżenie: sformułowana tu konkluzja zawężona do problemu paranoi nie wyczerpuje bogactwa znaczeniowego *Ex Machiny*, która otwiera się na szereg innych odczytań.

Bibliografia

- Alvares, J., Salzman-Mitchell, P. (2019). *The Succession Myth and the Rebellious AI Creation: Classical Narratives in the 2015 Film "Ex Machina"*. „Arethusa”, Vol. 52, No. 2.
- Barron, L. (2023). *AI and Popular Culture*. Bingley: Emerald Publishing Limited.
- Bøhn, E.D. (2021). *Ex Machina: Is Avey a Person?*, [w:] B. Dainton, W. Slocumbe, A. Tanyi, (red.), *Minding the Future. Artificial Intelligence, Philosophical Visions and Science Fiction*. Cham: Springer.
- Bostrom, N. (2005). *A History of Transhumanist Thought*. „Journal of Evolution and Technology”, Vol. 14, Issue 1.
- Bostrom, N. (2023). *Superinteligencja. Scenariusze, strategie, zagrożenia*, przeł. D. Konowrocka-Sawa. Gliwice: Helion.
- Bottigheimer, R.B. (1987). *Grimms' Bad Girls and Bold Boys. The Moral and Social Visions of the Tales*. New Haven–London: Yale University Press.
- Bukatman, S. (1993). *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham–London: Duke University Press.
- Center for AI Safety (2023). *Statement on AI Risk*. <https://www.safe.ai/work/statement-on-ai-risk> (dostęp: 20.09.2024).

- Cornea, C. (2007). *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cornish, A. (2015). *Movie Interviews. More Fear Of Human Intelligence Than Artificial Intelligence In 'Ex Machina'*. NPR. <https://www.npr.org/2015/04/14/399613904/more-fear-of-human-intelligence-than-artificial-intelligence-in-ex-machina> (dostęp: 12.12.2024).
- Dai, Y. (2024). *Deconstructing „Ex Machina” (2014): A Feminist-Psychoanalytic Exploration of Female Artificial Intelligences*. „Frontiers in Communication”, Vol. 9.
- Dubber, M.D., Pasquale, F., Das, S. (red.). (2020). *The Oxford Handbook of Ethics of AI*. New York: Oxford University Press.
- Dukaj, J. (2014). *Podróż międzywymiarowa, czyli z biblioteki do kina i z powrotem*. Kultura Liberalna. <https://kulturaliberalna.pl/2014/12/02/jacek-dukaj-interstellar/> (dostęp: 20.09.2024).
- Edmonds III, R.G. (2004). *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*. New York: Cambridge University Press.
- Future of Life Institute (2023). *Pause Giant AI Experiments: An Open Letter*. <https://futureoflife.org/open-letter/pause-giant-ai-experiments/> (dostęp: 20.09.2024).
- Gajewska, G. (2016). *Erotyka sztucznych ciał z perspektyw studiów nad rzeczami*. Gniezno: Instytut Kultury Europejskiej.
- Gregg, A., Lima-Strong, C., de Vynck, G. (2023). *AI Poses 'Risk of Extinction' On Par with Nukes, Tech Leaders Say*. Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/business/2023/05/30/ai-poses-risk-extinction-industry-leaders-warn/> (dostęp: 22.09.2024).
- Hammond, E. (2018). *Alex Garland's "Ex Machina" or The Modern Epimetheus*, [w:] J. Weiner, B.E. Stevens, B.M. Rogers (red.), *Frankenstein and its Classics: The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*. New York: Bloomsbury.
- Hampton, W.H., Schroeder Burnham, V. (1990). *The Two-Edged Sword: A Study of the Paranoid Personality in Action*. Santa Fe: Sunstone Press.
- Hart, R. (2023). *AI Could Cause Human 'Extinction,' Tech Leaders Warn*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/roberthart/2023/05/30/ai-could-cause-human-extinction-tech-leaders-warn/> (dostęp: 20.09.2024).
- Holtmark, E.B. (2001). *The "Katabasis" Theme in Modern Cinema*, [w:] M.M. Winkler (red.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Huyssen, A. (1981). *The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's "Metropolis"*. „New German Critique”, No. 24/25.
- Jones, K. (2016). *Bluebeardean Futures in Alex Garland's "Ex Machina" (2015)*. „Gender Forum: An Internet Journal for Gender Studies”, Issue 58.
- Jones, N. (2016). *"Ex Machina" by Alex Garland (review)*. „Science Fiction Film and Television”, Vol. 9, Issue 2.
- Konefał, J.S. (2013). *Corpus futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi w anglosaskiej fantastyce naukowej oraz ich komiksowe i telewizyjne reinterpretacje*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Kurzweil, R. (1990). *The Age of Intelligent Machines*. Cambridge: MIT Press.

- Kurzweil, R. (1999). *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*. New York: Penguin Books.
- Łapińska, J. (2020). *To kocha! Związki miłosne ludzi i maszyn w filmie science fiction*. Gdańsk: Katedra.
- Łupkowski, P. (2010). *Test Turinga. Perspektywa sędziego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Mason, O.J., Stevenson, C., Freedman, F. (2014). *Ever-Present Threats from Information Technology: The Cyber-Paranoia and Fear Scale*. „Frontiers in Psychology”, Vol. 5.
- Millon, T., Davis, R., Millon, C., Escovar, L., Meagher, S. (2005). *Zaburzenia osobowości we współczesnym świecie*, przeł. H. Grzegółowska-Klarkowska, J. Kotlicka, M. Ślósarska, A. Tabaczyńska, M. Zakrzewski. Warszawa: Instytut Psychologii Zdrowia.
- Moravec, H. (1988). *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*. London: Harvard University Press.
- Mori, M. (2012). *The Uncanny Valley*, trans. K.F. MacDorman, N. Kageki. „IEEE Robotics & Automation Magazine”, Vol. 19, Issue 2 [pierwodruk w języku japońskim: „Energy” 1970, Vol. 7, No. 4].
- Muszyński, Ł. (2024). *Ona, robot*. Filmweb. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Ex+Machina-17157> (dostęp: 10.09.2024).
- Novak, M. (2015). “*Ex Machina*” Director Alex Garland Talks Robots, Paranoia, and Old Futures. PALEOFUTURE. The History of the Future. <https://paleofuture.com/blog/2015/5/7/ex-machina-director-alex-garland-talks-robots-paranoia-and-old-futures> (dostęp: 12.12.2024).
- Pause Giant AI Experiments: An Open Letter*. (2023). Future of Life Institute. <https://futureoflife.org/open-letter/pause-giant-ai-experiments/> (dostęp: 20.09.2024).
- Perelman, Ch. (2002). *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, przeł. M. Chomicz, red. nauk. R. Kleszcz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Platon (2006). *Dialogi*, przeł. W. Witwicki. Warszawa: Unia Wydawnicza „VERUM”.
- Przegalińska, A., Oksanowicz, P. (2023). *Sztuczna inteligencja. Nieludzka, arcyłudzka*. Kraków: Znak.
- Radkowska-Walkowicz, M. (2008). *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Richardson, K. (2015). *An Anthropology of Robots and AI: Annihilation Anxiety and Machines*. New York–London: Routledge.
- Susskind, D. (2022). *Świat bez pracy. Jak technologia i automatyzacja zmieniają nasze życie i jak powinniśmy na to zareagować*, przeł. S. Wójtowicz. Warszawa: Wydawnictwo WEL.
- Tegmark, M. (2019). *Życie 3.0. Człowiek w erze sztucznej inteligencji*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Trzebiński, W. (2024). *Reakcje użytkowników platform cyfrowych na rekomendacje generowane przez systemy oparte na sztucznej inteligencji*, [w:] T. Doligalski, M. Goliński (red.), *Platformy cyfrowe: model biznesu, zastosowania, użytkownicy*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza SGH.

- Turing, A.M. (1950). *Computing Machinery and Intelligence*. „Mind, New Series”, Vol. 59, No. 236.
- Varoufakis, Y. (2024). *Technofeudalizm. Co zabiło kapitalizm*, przeł. P. Szadkowski. Sieradz: GlowBook.
- Wergiliusz (1998). *Eneida*, przeł. Z. Kubiak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Whitehurst, A. (2015). *Interview: Alex Garland talks Ex Machina*. „AwardsDaily”. <https://www.awardsdaily.com/2015/12/07/interview-alex-garland-talks-ex-machina/> (dostęp: 12.12.2024).
- Wooldridge, M. (2020). *The Road to Conscious Machines: The Story of AI*. London: Penguin.
- Yudkowsky, E.S. (2002). *The AI-Box Experiment*. <https://www.yudkowsky.net/singularity/aibox> (dostęp: 12.10. 2024).
- Zuboff, S. (2020). *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, przeł. A. Unterschuetz. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.

Abstract

The article analyzes paranoia as a rhetorical figure in science fiction cinema, focusing on Alex Garland's *Ex Machina*. The author references the research of W.H. Hampton and V. Schroeder Burnham, who present paranoia as an adaptive mechanism. Additionally, the article examines its role in exaggerating the dangers associated with artificial intelligence, within the context of contemporary studies on cyber-paranoia. In Garland's film, paranoia takes various forms, ranging from a natural distrust of technology to the heightened fears of the protagonist, Caleb, amplified by his interactions with his host, Nathan. To underscore elements related to AI, the author draws on the perspectives of A. Przeglasińska, M. Tegmark, and N. Bostrom. Furthermore, the paper highlights the significant role of mythological motifs in the film, particularly the theme of katabasis. In conclusion, the article posits that paranoia serves as a critical survival tool for both humans and intelligent machines.

Słowa kluczowe: Alex Garland, paranoia, kino science fiction

Keywords: Alex Garland, paranoia, science fiction cinema, Ex Machina

Leila Słodowicz

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-2585-6281

Infestacja umysłu. O immanentnej potworności i wieloaspektowym wykluczeniu insektów na przykładzie *Robaka* William’a Friedkina

Stawonogi¹ w anglojęzycznym kinie występują głównie w negatywnym świetle – wiążą się przeważnie z zagrożeniem lub śmiercią, służą do wywołania odrazy, szoku czy śmiechu, są łączone z irracjonalnością (Mertins, 1986, s. 86). Zarówno pojedyncze owady, jak i całe ich chmary często stanowią centrum ekranowego zła – tworzą drugą pod kątem liczebności grupę zwierzęcych antagonistów w kinie grozy, ustępując rekinom oraz wyprzedzając węże, krokodyle i pajęczaki (Chiacchio i Pigoni, 2022). Celem artykułu jest ekokrytyczna refleksja nad lękotwórczym potencjałem filmowych insektów oraz prześledzenie motywu paranoi związanej z owadami – istotami pozaludzkimi usytuowanymi na najmniej uprzywilejowanej pozycji w antropocentrycznym, zachodnim paradygmacie.

Posługiwanie się owadami jako nośnikiem lęku w kinie znajduje uzasadnienie w obecności realnych zjawisk łączących zwierzęta ze sferą lęku, stresu,

¹ Stawonogi stanowią szeroką kategorię obejmującą najliczniejszą grupę zwierząt, lecz przedmiotem niniejszego artykułu są ekranowe przedstawienia tylko jednego podtypu stawonogów – owadów. Mimo że przypuszczalnie można byłoby przenieść część spostrzeżeń o filmowych insektach również na pajęczaki, skorupaki czy wiję, na decyzję o skupieniu się na owadach wpłynęła swobodna obserwacja na temat zniuansowania powszechnych skojarzeń dotyczących różnych grup stawonogów. W naszej kulturze wiele insektów postrzega się jako jednoznacznie niepożądane w bezpośrednim otoczeniu człowieka (np. osy, muchy, komary, mrówki, pchły, pluskwy), podczas gdy poszczególne pajęczaki częściej bywają obiektami fascynacji i zdają się nieść szersze kulturowe znaczenia (z czarną wdową, ptasznikiem, skorpionem, a nawet kleszczem-krwiopijcą na czele).

halucynacji, paranoi – insekty bywają obiektami fobii, a także urojeń (obłąd pasożytniczy). Wokół tej tematyki oscyluje fabuła *Robaka* (2006, reż. William Friedkin), przez Jeffreya A. Lockwooda nazwanego „najbardziej przerażającym filmowym ukazaniem infestacji umysłu” (2013, s. 41). Przed podjęciem kwestii funkcjonowania motywu paranoi w filmie Friedkina należy jednak przyjrzeć się specyficznej sytuacji sześćcionożnych istot pozaludzkich.

Wykluczone wśród wykluczonych

László Sepsi, opierając się na rozpoznaniach Noëla Carrolla (2004), nazywa insekty „gotowymi monstrami” (*ready-made monsters*), a także wskazuje, za Jeffreyem A. Lockwoodem, że owadzi potencjał do bycia całkowitym źródłem lęku i odrazy wynika między innymi z nieograniczonej reprodukcji, stwarzania zagrożenia zdrowotnego, produkowania wydzielin, zdolności do fizycznego przekraczania barier (ludzkiego ciała, trwałych powierzchni, wody, piasku), umiejętności funkcjonowania w dowolnym miejscu na świecie, niepokojącego wyglądu upodabniającego do kosmity oraz kulturowych konotacji z szaleństwem (Sepsi, 2017). Insekty przyporządkować można więc do kategorii abiektu (por. Kristeva, 2007) – istoty te zaburzają ład ludzkiej rzeczywistości, prześlizgując się między ściśle wytyczonymi granicami postrzegania. Niektóre z nich podważają na przykład prostotę i ciągłość rozwoju – dokonują przeobrażenia zupełnego, przybierając całkowicie odmienne formy. Wykraczają poza podziały wewnątrz/zewnątrz i własne/obce, pochodząc z przestrzeni niedostępnych, przenikając do ludzkich domostw, zagrażając uszkodzeniem, zarażeniem i penetracją ciała człowieka. Grupę tę charakteryzuje też spreczny potencjał równoczesnego przyciągania i odpychania – zarówno fascynują i zadziwiają wyglądem (motyle), jak i nim niepokoją (ćmy). Ich kolektywność i organizacja może imponować (kolonie mrówek, roje pszczół), ale również powodować zniszczenia (szarańcze, termity), zagrożenie zdrowotne (osy, szerszenie) oraz sanitarne (karaluchy).

Obcość, niejednoznaczność, problematyczność insektów rzuca również wyzwanie porządkowi świata, destabilizując antropocentryczny koncept podmiotowości. Podążając za rozważaniami Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego (2015), można zauważyć, że owadzie istnienie kontestuje indywidualność, linearność i hierarchiczność na rzecz procesualności stawania-się-zwierzęciem, kłacza, mnogości, sieciowości, bytu rozproszonego. Insekty naruszają również stabilne, sztywne struktury myślenia o rzeczywistości, będąc w nieustannym ruchu i ulegając przeobrażeniom (polegającym zarówno na wspomnianej już metamorfozie z jednego stadium do drugiego, jak i zmiennej organizacji działań roju).

Niejednoznaczny status owadów sięga jednak jeszcze dalej – wskazane cechy czynią tę grupę istot pozaludzkich nieszczególnie pasującą do terminu zwierzęcia², którym chętniej obejmuje się czworonożnych towarzyszy, zwierzęta gospodarskie czy gatunki wolno żyjące³. Insekty sytuują się w paradoksalnej przestrzeni bycia jednocześnie „niedostatecznie zwierzęcymi” i „nazbyt zwierzęcymi”. Na tle innych istot pozaludzkich jawią się jako niewystarczająco współpracujące, odczuwające, użyteczne, podobne do ludzi. Nazbyt zwierzęcymi czyni je natomiast imponująca liczebność, niski poziom relacji z człowiekiem i umiejętność adaptowania się do trudnych warunków. Z tych samych powodów włączane są zresztą w kategorię szkodników – pojęcia subiektywnego oraz ilustrującego antropocentryczny, zachodni paradygmat⁴.

Sprzeczność pojedynczości istnienia, wraz z cyklicznością życia i odmiennością anatomiczną, wpływa na oddzielenie owadów od człowieka oraz pozostałych zwierząt, przez co stanowią one niemałe wyzwanie nawet w obrębie dyskursu animal studies (Żółkoś, 2015). Owady nie tylko są wykluczone ze względu na ogólną przynależność do opresjonowanej w antropocenie grupy istot pozaludzkich, ale również sytuują się na marginesie samego świata zwierzęcego – w tej perspektywie stają się zatem „wykluczonymi wśród wykluczonych”. Jak więc manifestuje się szczególny status insektów w filmowych tekstach kultury?

Strach ma sześć nóg

Owadzia kolektywność, wszechobecność, odporność na trudne warunki i ekspresowa reprodukcja stanowią trzon lękotwórczego potencjału owadów, co ilustrują takie filmy jak *Rój* (1978, reż. Irwin Allen), *Plaga* (2005, reż. Paul Ziller), a także *Mordercze mrówki* (2008, reż. Peter Manus). Powiększone do nadnaturalnych rozmiarów insekty sięgają też panikę wśród bohaterów produkcji *One!* (1954, reż. Gordon Douglas) czy *Imperium mrówek* (1977, reż. Bert I. Gordon). Tematem horrorów bywa również spektakularna, stopniowa przemiana w ludzko-owadzią

² O specyficznym funkcjonowaniu owadów w świetle zwierzęcości na płaszczyźnie językowej pisze Maciej Walczak (2015).

³ Sam podział zwierząt w zależności od ich funkcji oraz relacji z człowiekiem stanowi oczywiście wyraz gatunkowizmu. Problematykę i pojemność pojęcia zwierzęcości, prawne aspekty funkcjonowania istot pozaludzkich, w tym również kwestię niejednoznacznego funkcjonowania owadów, porusza Dariusz Gzyra (2015). Klarownego opisu i analizy praktyk uprzywilejowania poszczególnych grup zwierząt względem innych, wraz z wprowadzeniem problematyki ssakocentryzmu i pochyleniem się nad sytuacją bezkręgowców dokonuje natomiast Paweł Koperski (2023).

⁴ Bethany Brookshire wskazuje na kulturowe aspekty konstruktu szkodnika, którym – poza owadami – określa się głównie gryzonie, gołębie i poszczególne drapieżniki. Autorka eksponuje gatunkowizm, kulturowe uwikłanie i subiektywność kategorii szkodnika, podkreślając m.in., że w zachodniej kulturze nie do pomyslenia byłoby nazwanie szkodnikami np. słoni, pomimo że są poważnym zagrożeniem dla człowieka. Dowodem na subiektywność tej kategorii jest również zmienność w czasie, co ilustruje choćby historia relacji ludzi z gołębiami (zob. Brookshire, 2022).

hybrydę – jak w *Kobiecie-osie* (1959, reż. Roger Corman), *Musze* (1986, reż. David Cronenberg), *Chorej dziewczynie* (2005–2008, serial *Mistrzowie horroru*), *Władcy komarów* (2005, reż. Tibor Takács) czy *Bite* (2015, reż. Chad Archibald).

Jeżeli jednak potworność insektów – „gotowych monstrów”, istot wykluczonych wśród wykluczonych – jest immanentna, to czy szczęśliwe istoty wymagają powiększenia, poddania eksperymentom, przywrócenia do życia lub dokonania antropomorfizacji, aby skutecznie wywoływać lęk? *Robak* ukazuje, że insekty stanowią tak silny wyzwalacz stresu, że nawet obraz owadziej cielesności przestaje być niezbędny do wykorzystania ich jako ilustracji paranoi, obsesji, postępującej utraty zmysłów.

Film Friedkina opowiada o relacji miłosnej, która rozwija się wprost proporcjonalnie do natężenia paranoicznych wizji związanych z owadami. Główną bohaterką jest Agnes White, próbująca poukładać sobie życie po śmierci dziecka oraz doświadczeniu przemocy ze strony dawnego partnera. Kobieta zdaje się funkcjonować w napięciu i niestałości, pomieszkując w motelu usytuowanym na odludziu, utrzymuje się z pracy w barze, nie stroni od używek. Jej codzienność przepełnia niepokój, wieczorami odbiera uporczywe, głuche telefony, a za dnia doznaje stresu nawet podczas wyprawy po zakupy spożywcze. Wrażenie niestabilności w życiu Agnes wzmacnia sfera dźwiękowa filmu – niekomfortowe odgłosy obijającego się szkła umieszczonego w prowadzonym przez kobietę sklepowym wózku korespondują z jej rozchwianiem i nerwowością, które osiągają zenit, gdy bohaterka reaguje strachem na nagłe pojawienie się przypadkowego mężczyzny na jej drodze.

Pewnego wieczora kobieta poznaje Petera Evansa, weterana wojennego, którego paranoiczne tendencje ujawniają się już od pierwszych chwil ekranowej obecności. Mężczyzna w rozmowie z Agnes stwierdza, że dostrzega „wszystko”, łącznie z „tym, co ukryte, niewidoczne”, a po chwili zwraca uwagę na odgłosy świerszcza i z przejęciem poszukuje źródła dźwięku. Gdy okazuje się, że powodował je czujnik dymu, Peter sugeruje pozbycie się urządzenia ze względu na obecność radioaktywnego Ameryku-241.

Bohater funkcjonuje w podobnym zawieszeniu, co Agnes; zapytany o miejsce zamieszkania, stwierdza, że żyje w różnych miejscach. Gdy para rozmawia o stanie psychicznym kobiety, Peter zauważa, że lęki są słuszne, ponieważ, jak twierdzi, pewni ludzie mogą niepostrzeżenie zdobyć władzę nad jednostką, zastosować przymus lub doprowadzić ją do szaleństwa. Po chwili dodaje, że nikt już nie jest bezpieczny, dlatego że na świecie jest „za dużo chemii, techniki i informacji”. Mężczyzna dostrzega też zagrożenie w miarowych dźwiękach i szumie urządzeń ste-

rowanych przez „kogoś, kto kontroluje maszyny”. Wspólnym mianownikiem obu postaci jest więc funkcjonowanie w napięciu za sprawą wysokiego poziomu lęku, prawdopodobnie mającego źródło w traumatycznych wydarzeniach: przymocowanym związku, śmierci dziecka, skrajnie stresującym doświadczeniu wojny.

Zbieżność odgłosów owadów z dźwiękami motelowego czujnika dymu stanowi pierwszy sygnał o motywie, który rozwija się przez całą fabułę – insektów jako wyrazu paranoicznych podejrzeń o bycie inwigilowanym i prześladowanym przez niesprecyzowanego wroga. Na tym etapie warto podkreślić, że kategorie zarówno zwierzęcia, jak i maszyny, w antropocentrycznie ukształtowanej kulturze wiążą się z przeciwieństwem ludzkiej podmiotowości⁵. O ile nie zadziwia wpisanie w strukturę fabularną domowych sprzętów jako symboli rzekomej inwigilacji i sprawowania systemowej kontroli, o tyle wplatanie w ten sam kontekst istot pozaludzkich warto poddać refleksji.

Czy już samo wiązanie zwierząt z urządzeniami (nawet jeżeli „zaledwie” poprzez łączenie cykania świerszczy z dźwiękiem czujnika dymu), a także symboliczne łączenie istot pozaludzkich z funkcją narzędzia rzekomego zagrażającego systemu (nawet jeżeli odbywa się „tylko” w formie wypowiedzi bohatera), nie konstytuuje podrzędnego statusu zwierząt? Podkreślić należy, że zbieżność z maszynami wykazują akurat owady, czyli grupa wielopoziomowo wykluczona, określana terminem szkodnika i charakteryzująca się immanentną potwornością.

Powiązanie insektów z maszynami mogłoby pobrzmiewać echem posthumanistycznych koncepcji związanych z łączeniem biologii i technologii, upłynianiem granicy między organicznym a mechanicznym, a także rozszerzaniem myślenia o podmiotowości poprzez włączenie podmiotu rozproszonego, mnogiego, kolektywnego, przeobrażającego się, będącego w nieustannym ruchu, co doskonale ilustrują przecież zarówno roje, kolonie, chmary owadów, jak i system zaprogramowanych urządzeń czy sztuczna inteligencja. Łączenie technologii i insektów z powodzeniem mogłoby również posłużyć do eksploracji postludzkiej audiosfery⁶. W kontekście znaczeń wynikających ze struktur narracyjnych *Robaka* próżno jednak szukać afirmacji i otwarcia na postludzkie istnienie, przeobrażenie, płynność, sieciowość, nomadyczność, o których pisały Donna Haraway i Rosi Braidotti. Przeciwnie, w tym wypadku dochodzi jedynie do reifikacji owadów, co umacnia wykluczenie tej grupy istot pozaludzkich. Takich problematycznych metafor związanych z insektami jest w filmie Friedkina więcej.

⁵ Jednocześnie są niezwykle istotne dla posthumanistycznej refleksji o podmiotowości (zob. np. Haraway, 2003; Braidotti, 2009).

⁶ O zagadnieniu owadów w przestrzeni dźwiękowej – kwestii szerokiej, zahaczającej o bioakustykę, pejzaże dźwiękowe, muzykę popularną – również w kontekście procesu stawania-się-zwierzęciem Deleuze’a i Guattariego pisze Dariusz Brzostek (2021).

Gdy między bohaterami dochodzi do kontaktu seksualnego, na płaszczyźnie nie-diegetycznej pojawiają się elementy świata zwierząt: dźwięki grzechotania, obrazy poruszających się owadów, kokonu, modliszki. Po zbliżeniu Peter stwierdza, że został ugryziony. Przeszukuje całe łóżko i usiłuje pokazać insekty partnerce – ta jednak nie potrafi ich dostrzec. Gdy Agnes proponuje, że zamówi usługę dezynsekcji, mężczyzna deklaruje, że sam się podejmie likwidacji owadów, ponieważ woli, aby nikt nie przychodził do lokalu. Wyznaje, że jest przez kogoś poszukiwany. Opowiada, że w trakcie wojny otrzymywał zastrzyki pogarszające jego stan, następnie został wysłany do domu i zamknięty w szpitalu, gdzie miał być poddawany niebezpiecznym eksperymentom, aż do chwili ucieczki z placówki. Po tym wyznaniu Agnes zauważa coś na włosach mężczyzny (przypuszczalnie wspomnianego wcześniej insekta) i z troską to zdejmuje. Kobieta zaczyna podzielać urojenia weterana. Należy zwrócić uwagę, że owady stają się widoczne tuż po kontakcie seksualnym. Ujawnia się zatem mechanizm wiązania ze sobą kategorii cielesności, irracjonalności i zwierzęcości. O ile transmisja zła w kinie grozy często odbywa się drogą płciową⁷, o tyle *Robak* wyróżnia się naciskiem na concept obłądzenia, ukazaniem postępujących zmian w procesach myślowych zamiast skupieniem na „realnym” zarażeniu, które doprowadza do szaleństwa lub desperacji. W tym przypadku niewidoczne owady (jako nieodłączny składnik paranoi), nawet jeżeli przekazane są przez kontakt seksualny, pozostają w sferze wyobrażonej. Zwykle horrory eksponują raczej materialność zarażenia – wydzieliny (ślinę, płwociny, krew, wymioty), przerwanie ciągłości skóry, wejście w ciało (przez drogi oddechowe, kanał słuchowy). Choć zatem film stanowi przykład nietypowy⁸, należy zwrócić uwagę, że ilustruje problematyczne funkcjonowanie owadów i silne powiązanie zwierząt z kategoriami irracjonalności, cielesności, emocji.

Przy refleksji nad wykluczeniem w antropocentrycznym świecie warto postuliżać się rozpoznaniem Val Plumwood (1993) i Karen Warren (1990), które podkreślały, że źródłem wszelkiej opresji – a więc na przykład rasizmu, kolonializmu, (hetero)seksizmu, ageizmu, ableizmu, gatunkowizmu – jest hierarchiczno-dualistyczny model myślenia asymetrycznie wartościowanymi opozycjami (kultura/natura, mężczyzna/kobieta, intelekt/emocje, rozum/ciało, człowiek/zwierzę, porządek/chaos, własne/obce, „cywilizowane”/„dzikie”).

Przyjęta perspektywa krytyczna, uwzględniająca źródło wszelkiej opresji w dualistyczno-hierarchicznym modelu myślenia, prowadzi nas do spostrzeżenia, że za-

⁷ Wystarczy wspomnieć chociażby *Dreszcze* (1975, reż. David Cronenberg), *Zdjęcia Ginger* (2000, reż. John Fawcett), *Contracted* (2013, reż. Eric England) czy *Coś za mną chodzi* (2014, reż. David Robert Mitchell).

⁸ Nie tylko ze względu na usytuowanie potencjalnego obiektu zagrożenia w sferze wyobrażeń, ale również z powodu balansowania na granicy horroru psychologicznego oraz thrillera.

mieszczenie elementów świata zwierząt w scenie współżycia i wprowadzenie wątku obsesji dotyczącej owadów, wiąże się z oddelegowaniem istot pozaludzkich do sfery ciała, emocji, irracjonalności degradowanych w logocentrycznej kulturze. Można więc w tym dostrzec sprawnie funkcjonujący mechanizm umacniania opresyjnego postrzegania zwierzęcości, cielesności, emocji, które w antropocentrycznym paradygmacie stanowią przeciwieństwo człowieczeństwa i rozumu. Nie twierdzę przy tym, że niemożliwe jest wizualne połączenie sfer zwierzęcości, emocji, cielesności, które miałyby wydzielić inkluzyny, wykraczający poza dychotomię natura/kultura, ukazujący „naturękulturę” (zob. Haraway, 2012), a także kontestujący prymat racjonalności jako właściwej metody poznania. W myśl Derridiańskiej dekonstrukcji – zgodnie z którą musimy przyjąć kategorie zastanego systemu, aby go podważać (Culler, 2000, s. 322) – należy zauważyć, że *Robak* pozostaje w antropocentrycznym paradygmacie. Do wyrażenia obłędu posługuje się bowiem zwierzęcością i jej antropocentrycznie projektowanymi conceptami, przez co umacnia opresję tej grupy istot pozaludzkich jako „gotowych monstrów”, wykluczonych wśród wykluczonych.

Obsesja pary prowadzi do coraz bardziej radykalnych prób zwalczania niewidocznych insektów, będących symbolem inwigilacji, kontroli i brutalności systemu wobec jednostki. W pokoju motelowym pojawiają się pestycydy i pułapki na owady, a Peter przygląda się własnej krwi pod mikroskopem, z przejęciem dostrzegając w niej „krwiożercze mszyce”. Ciała bohaterów pokrywają liczne rany spowodowane rzekomo przez insekty. Choć bezpośredni obiekt paranoi pozostaje niewidoczny i istnieje tylko na płaszczyźnie wyobraźniowej, ujawnia się pewna forma materialności lęku, zarażenia, rozpadu sprawczości i podmiotowości – Peter katuje własne ciało jako siedlisko pasożytów, a także wyrывa sobie ząb, w którym, jak twierdzi, lekarze umieścili owadzi kokon.

Przestrzeń, w której żyją bohaterowie, coraz mniej przypomina miejsce zamieszkania – całe lokum zostaje oświetlone ultrafioletem oraz oklejone folią, która ma rozpraszać sygnał, ponieważ insekty, zdaniem bohatera, pełnią funkcję nadajników. Jak często bywa w filmach grozy o insektach, rozpada się konstrukcja ludzkiej świadomości. W tym przykładzie koresponduje to ze zmieniającym się wnętrzem motelu, które staje się „odczłowieczone” – tak samo jak podmiotowość bohaterów. Podkreślić należy, że taki sposób ilustrowania człowieczeństwa i świadomości stanowi silny wyraz hierarchiczno-dualistycznego sposobu postrzegania. Insekty, paranoja, lęk przed inwigilacją włączone są do wspólnej sfery utraty sprawczości, destabilizacji podmiotowości i rozkładu człowieczeństwa. W modelu percepcji świata opartej na prymacie rozumu i człowieczeństwa (uznanych za oddzielone od emocji i zwierzęcości), wielopoziomowo konstytuuje

się więc podrzędny status insektów, a także umacnia wykluczenie ludzkie związane z zaburzeniami psychicznymi.

Stopień uwikłania sprawia, że mechanizm ten zdaje się napędzać samoistnie. W omawianym tekście kultury osoby doświadczające w danym momencie trudności psychicznych oddelegowane są do sfery zwierzęcości i emocji. Wobec tego kategoria zwierzęcości służy do degradacji tego, co ludzkie i irracjonalne – bohater traci swoją ludzką podmiotowość, ponieważ widzi nieistniejące insekty wnikaające w jego ciało, przez co sam staje się wykluczony i „zwierzęcy”. Jednocześnie to, co irracjonalne degraduje zwierzęcość – „ilustracją” paranoi są akurat problematycznie funkcjonujące w kulturze insekty. Ujawnia się w tym miejscu paląca potrzeba podważenia hierarchiczno-dualistycznego porządku myślenia, stanowiącego źródło wszelkiej opresji.

Filmowy tekst kultury, odczytywany ekokrytycznie, służy jako ślad ludzko-pozaludzkich relacji oraz odzwierciedlenie funkcjonowania zwierząt w percepcji człowieka adekwatne dla danego czasu i kontekstu kulturowego. Refleksja nad produkcjami z przeszłości (pochodzącymi z dekad, w których problematyka statusu, ochrony i podmiotowości istot pozaludzkich była – eufemistycznie rzecz ujmując – zdecydowanie mniej eksplorowana niż obecnie) stanowi punkt wyjścia do wypracowania rozwiązań, które można stosować we współczesnych realizacjach priorytetyzujących wrażliwość, uważność i niepowielanie struktur opresji. Dzięki analizie *Robaka* wyłania się więc propozycja przesuwająca konstrukcję filmowego tekstu kultury w stronę inkluzywności, jednak bez pozbawiania fabuły kluczowych motywów obłądzenia, niepokoju, urojeń o przełamaniu barier ciała, lęku przed opresyjnym wobec jednostki systemem.

Ku inkluzywności

W kulturze zdominowanej przez dualistyczno-hierarchiczny porządek, postrzegającej ciało, emocje i zwierzęcość jako podrzędne wobec intelektu i człowieczeństwa, gdy owady służą w kinie jako nośnik lęku i paranoi, ich opresja umacnia się jeszcze bardziej. Insekty to „gotowe monstra”, a także zwierzęta wykluczone wieloaspektowo, które w filmowych tekstach kultury funkcjonują głównie w negatywnym świetle. Dlatego wykorzystywanie ich obrazów (a nawet samych już wątków wyobrażeń o nich) do metaforyzowania sfery ludzkich zaburzeń za pomocą samonapędzającego się mechanizmu, powoduje degradację zarówno tego, co pozaludzkie, jak i tego, co ludzkie, lecz niewpisujące się w prymat rozumu.

Prześledzenie lękotwórczego potencjału owadów oraz ekokrytyczne odczytanie *Robaka* umożliwia zaobserwowanie, że do skutecznego wzbudzenia niepoko-

ju, eksplorowania wątków paranoi, spisków, lęku przed tajemniczym systemem, zamiast insektów (lub jakichkolwiek innych, bardziej uprzywilejowanych zwierząt) można wykorzystać właściwie dowolny element świata nieożywionego.

Urojenia postaci podobnej do Petera Evansa mogłyby dotyczyć – na przykład – mikroskopijnych, precyzyjnie zaprojektowanych drzazg czy opiłków metali, celowo wprowadzanych kanałami wentylacyjnymi do przestrzeni mieszkalnej bohaterów przez wyimaginowanego wroga. Postać popadająca w obłęd mogłaby, tak samo jak bohater filmu Friedkina, badać swoją krew i z przerażeniem odkrywać krążące w niej ciała obce – wywoływałoby to efekt identyczny, jak ten spowodowany przez „krwiożercze mszyce”. Jeżeli za mankament takiej propozycji uznać przewagę technologii nad biologią, można byłoby wprowadzić rozwiązanie, w którym bohaterowie doświadczaliby psychozy o ciele niszczonej przez niewidoczną wysypkę.

Ponadto film podejmujący współcześnie tematykę urojeń mógłby zyskać na zaangażowaniu poznawczych zdolności widza, przybliżać się w stronę *mind-game films*, jeżeli obiektu paranoi nie dałoby się łatwo potwierdzić lub zanegować. W przypadku *Robaka* dostrzeżenie, że percepcja Petera jest zaburzona, może nastąpić dość prędko, szczególnie kiedy Agnes zaczyna podzielać wizje mężczyzny, czyli niedługo po kontakcie seksualnym i wysłuchaniu historii o traumatycznych doświadczeniach wojennych. Czy nie byłoby bardziej niepokojące, gdyby zamiast wizji o niewidocznych owadach bohaterowie doznawali by wrażeń płynących z ciała (a więc subiektywnych zjawisk), których źródła upatrywali by na przykład w rozpylanych w powietrzu toksynach czy osadzających się na skórze nanocząsteczkach? Zaproponowane rozwiązanie otwiera więc przestrzeń do rozmywania granicy prawdy i złudzeń oraz rzeczywistości i nadnaturalności, umożliwia eksplorację motywów szaleństwa, podejrzliwości, wiary w spiski, nieuzasadnionego lęku przed tajemniczym zewnętrznym czynnikiem bez jednoczesnego wplatania zwierzęcości w dyskurs irracjonalności⁹.

Immanentna potworność, wieloaspektowe wykluczenie i paradoksalny status owadów jako istot niedostatecznie i nazbyt zwierzęcych powodują, że insekty funkcjonują w kulturze nader problematycznie. Zastosowanie powyższych propozycji nie tylko nie przyczyniałoby się do umacniania opresji insektów, ale również oferowałoby zachowanie w strukturze elementów ukazywania paranoicznego lęku, wy-

⁹ Przy czym pragnę podkreślić, że odchodzenie od powiązania zwierzęcości z irracjonalnością nie ma na celu podtrzymywania prymatu racjonalności poprzez degradowanie pozaracjonalnego poznania. Należy dążyć do uważnego odsuwania antropocentrycznego projektowania jakichkolwiek cech na istoty pozaludzkie, aby w kulturze opartej na hierarchiczno-dualistycznym systemie nie kontynuować degradacji tego, co pozaludzkie i pozaracjonalne.

woływania niepokoju za sprawą potencjału przekraczania barier (wszechobecności w powietrzu, wodzie, ziemi, a także możliwości wnikięcia do domów i ludzkiego organizmu), postępującej utraty zmysłów, powodowania przerażającej przemiany abiektnego ciała i destrukcji zasiedlonego umysłu. Umożliwiłoby więc realizację kwestii, które są kluczowe dla filmów związanych z lękiem przed owadami, lecz nie replikowałoby opresji insektów i nie projektowałoby na te zwierzęta antropocentrycznych wyobrażeń – kulturowych konstruktów tak silnie ugruntowanych w naznaczonym gatunkowizmem świecie.

Bibliografia

Braidotti, R. (2009). *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

Brookshire, B. (2022). *Pests: How Humans Create Animal Villains*. New York: HarperCollins.

Brzostek, D. (2021). *Entomologia rock and rolla*. „Kultura Współczesna” 2021, nr 2(114).

Carroll, N. (2004). *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Chiacchio, M., Pigoni, A. (2022). *Red in Tooth and Claw: A Review of Animal Antagonistic Roles in Movies*. „People and Nature”, Vol. 4, Issue 3. <https://besjournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/pan3.10308> (dostęp: 10.10.2024).

Culler, J. (2000). *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, [w:] R. Nycz (red.), *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Tysiąc plateau*, przeł. J. Bednarek. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

Gzyra, D. (2014). *Problem zwierząt. Jak traktujemy i postrzegamy zwierzęta?* „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne”, nr 2.

Haraway, D. (2003). *Manifest cyborga*, przeł. S. Królak, E. Majewska. „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1.

Haraway, D. (2012). *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] A. Gajewska (red.), *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Koperski, P. (2023). *Asymetria powinności etycznych, czyli o nierównym traktowaniu różnych grup zwierząt w badaniach naukowych*. „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, nr 2(12).

Kristeva, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o ustręcie*, przeł. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Lockwood, J.A. (2013). *The Infested Mind. Why Humans Fear, Loathe, and Love Insects*. Oxford–New York: Oxford University Press.

Mertins, J.W. (1986). *Arthropods on Screen*. „Bulletin of the Entomological Society of America”, Vol. 32, Issue 2.

Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.

Sepsi, L. (2017). *Embracing the Insect: Representations of Arthropods in American Horror Cinema*. „Americana E-Journal of American Studies in Hungary”, Vol. XIII, No. 2. <https://www.americanajournal.hu/index.php/americanajournal/article/view/45053> (dostęp: 13.09.2024).

Walczak, M. (2015). *Czy owad to zwierzę?* „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, nr 1.

Warren, K. (1990). *The Power and Promise of Ecological Feminism*. „Environmental Ethics”, Vol. 12, No. 2.

Żółkoś, M. (2015). *Mikro-formy i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla animal studies*, [w:] A. Barcz, D. Łagodzka (red.), *Zwierzęta i ich ludzie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. <https://books.openedition.org/iblp/5580> (dostęp: 10.09.2024).

Abstract

This article explores the anxiety-inducing potential of insects, which are characterized by an inherent monstrosity and a paradoxical status of being both “excessively animalistic” and “insufficiently animalistic.” By examining the role of insects in horror cinema and offering an ecocritical reading of *Bug*, the analysis reveals that the use of insects to illustrate paranoia and fear reinforces the multifaceted exclusion of non-human beings within the anthropocentric paradigm. A reflection on William Friedkin’s film allows for the proposal of strategies through which a cultural text can effectively evoke unease and address themes of conspiracy, delusion, and surveillance anxiety – without perpetuating the oppression of insects or reinforcing their subordinate position within a hierarchical, dualistic order.

Słowa kluczowe: horror, owady, animal studies, ekokrytyka, posthumanizm

Keywords: horror, insects, animal studies, ecocriticism, posthumanism

Arkadiusz Koziorowski

ORCID 0009-0005-1093-6771

Fenomen „filmów z żółtymi napisami” – rekonesans

W rosnącym natłoku produkcji audiowizualnych coraz łatwiej o przeoczenie lokalnych trendów, zwłaszcza jeśli są one związane z subkulturami o określonych poglądach. Taki właśnie los spotkał grupę filmów dokumentalnych prezentujących rozmaite teorie spiskowe. Zetknięcie się z podobną produkcją nieraz stanowi inicjację w świat alternatywnych przekonań (Cholewa, 2023). Istnieje cała sieć serwisów, stron i kanałów internetowych, które rozpowszechniają setki dokumentów prezentujących spiskowe narracje. Jednocześnie mainstreamowe media nie poświęcają im zbyt wiele krytycznej uwagi. Artykuły zaczyna się pisać dopiero wówczas, gdy któryś z filmów osiąga dużą popularność. Tak było chociażby w przypadku *Loose Change* (2005, reż. Dylan Avery), który podważał oficjalne narracje o zamachach na WTC. Film ten opublikowano na platformie Google Video, gdzie odnotował rekordowe liczby odsłon – okrzyknięto go wręcz „pierwszym internetowym blockbustrem” (Sales, 2006). Niejednokrotnie duży rozgłos zdobywały produkcje dotyczące ważnych aktualnych wydarzeń. Na przykład *Plandemic: The Hidden Agenda behind Covid-19* (2020, reż. Mikki

Willis) przedstawia rzekome spiski stojące za ostatnią pandemią i lockdownami. Film został viralowym hitem na mediach społecznościowych, które szybko zaczęły usuwać go z serwerów. Z oczywistych względów treści tego typu są bowiem dość kontrowersyjne. Najlepiej przekonali się o tym twórcy *Wyszczerpieni: od tuszowania faktów do katastrofy* (2016, reż. Adrew Wakefiled), w którym postawiono tezę o tuszowaniu dowodów łączących szczepienia z zaburzeniami ze spektrum autyzmu. Dokument ten w ostatniej chwili wycofano z programu Tribeca Film Festival, a gdy jedna z polskich stacji telewizyjnych zapowiedziała jego emisję, to oficjalny protest wystosowały organizacje zajmujące się zdrowiem publicznym (Naczelna Izba Lekarska, 2017).

Szerokiemu rozpowszechnieniu teorii spiskowych zaczęli przyglądać się naukowcy. Pod koniec ubiegłego stulecia studia nad nimi stały się autonomicznym polem badawczym, co jest związane ze znacznym wzrostem liczby tekstów akademickich poświęconych temu zagadnieniu (Czech, 2015, s. 58–61). Coraz więcej publikacji analizuje także obecność teorii spiskowych w filmach (zob. Pratt, 2002; Arnold, 2008; Butter, 2020). Niestety niemal wszystkie z nich skupiają się na produkcjach fabularnych, a dokumenty są tam wspominane jedynie mimochodem. Nieliczne artykuły dotyczące filmów dokumentalnych stanowią zazwyczaj *case study* (zob. Lis, 1979; Butter, 2010; Pedersen, 2013; Bennato, 2017). I choć badacze niejednokrotnie dokonują dogłębnej wiwisekcji omawianych tytułów, to owe dokumenty jawią się w takim ujęciu raczej jako pojedyncze, ekscentryczne przypadki aniżeli część szerszego krajobrazu medialnego. Chlubnym wyjątkiem jest tekst Bjørna Sørenssena, który rozpoznaje internetową popularność szerszej grupy filmów dokumentalnych służących rozpowszechnianiu teorii spiskowych. Sørenssen za anglojęzycznymi internautami określa je mianem *conspiracy documentaries* (Sørenssen, 2014).

Natomiast w Polsce produkcje tego rodzaju zaczęto nazywać „filmami z żółtymi napisami”. Określenie to odnosi się do charakterystycznych amatorskich tłumaczeń, które cechowały owe materiały, gdy rozpowszechniano je na rodzimych forach internetowych¹. Przyglądając się przykładom użycia rzeczowego sformułowania, możemy zauważyć znaczną rozległość tematów, których miałyby ono dotyczyć. „Filmy z żółtymi napisami” mogą być bowiem związane z teoriami spiskowymi, treściami antyszczepionkowymi czy pseudonaukowymi (zob. Adamczyk, 2018; naEKRANIE.pl, 2023; Mering, 2023). Podobnego spostrzeżenia dokonamy, analizując wykazy *conspiracy documentaries* tworzone

¹ Nazwa spopularyzowała się w 2009 roku wśród użytkowników platformy Wykop.pl po tym, gdy jeden z użytkowników zaangażowanych w tłumaczenie filmów został zablokowany przez administrację.

przez widzów. Produkcje o sekretnych stowarzyszeniach, Atlantydzie, UFO i medycynie alternatywnej funkcjonują pod tym samym terminem².

Dlatego zatem, niezależnie od kraju, natrafiamy na zetknięcie tak różnych tematów, które niekoniecznie są inherentnie związane z teoriami spiskowymi? Jeden z badaczy zwraca uwagę, że znaczenie tego określenia zatarło się w powszechnym rozumieniu i dziś nie jest to już „niewiarygodna teoria o spisku”, a raczej „niewiarygodna teoria, niezależnie od tego, czy jest związana ze spiskiem” (Walker, 2019). Eksplorując ten obszar, chciałbym pozostać przy klasycznym rozumieniu terminu „teoria spiskowa”, uwzględniając jednak złożony i eklektyczny charakter omawianych zjawisk. Asumpt do tego dają badania amerykańskiego politologa Michaela Barkuna. Analizując radykalne prawicowe ruchy, zauważył on, że w ich tekstach zastanawiająco często pojawiają się odwołania do medycyny naturalnej i wątków ufologicznych (Barkun, 2013, s. XII). Próbuując uchwycić to zjawisko, Barkun stworzył pojęcie wiedzy stygmatyzowanej (*stigmatized knowledge*)³. Odnosi się ono do „twierdzeń, które ich zwolennicy uważają za zweryfikowane, pomimo marginalizacji owych twierdzeń przez instytucje, które zazwyczaj oddzielają wiedzę od błędu” (Barkun, 2013, s. 23–26). Na wiedzę stygmatyzowaną składa się pięć kategorii: (1) wiedza zapomniana, (2) wiedza wyparta, (3) wiedza ignorowana, (4) wiedza odrzucona i (5) wiedza tłumiona. Ta ostatnia odnosi się do teorii spiskowych i jest swego rodzaju metakategorią. Zwolennicy owych poglądów często bowiem są przekonani, że wszelka forma marginalizacji pozostaje zabiegiem celowym (Barkun, 2013, s. 26–29). Tak więc w obrębie wiedzy stygmatyzowanej mogą mieścić się zarówno teorie spiskowe, jak i różne rodzaje pseudonauki, medycyna alternatywna, ufologia oraz astrologia. Choć Michael Barkun był krytykowany za nadmiernie patologizujące podejście do teorii spiskowych (Butter i Knight, 2019, s. 40), to jego teksty inspirowały analizy takich zjawisk jak *conspirituality*⁴ czy *rajatieto*⁵ (zob. Voas i Ward, 2011, s. 116; Ramstedt, 2018).

W tekście odnoszę odkrycia amerykańskiego politologa do świata dokumentów spiskowych, przekonując, że pozwalają one uzyskać pełniejszy obraz krajobrazu medialnego, w którym powstają produkcje tego rodzaju. Można wskazać

² Mam na myśli listy filmów przygotowane przez internautów, zarówno na rozlicznych forach, jak i specjalnych stronach internetowych, takich jak *conspiracydocumentaries.com* czy *Letterboxd*. Powtarzające się tam tytuły były bardzo często określane w Polsce jako „filmy z żółtymi napisami”.

³ Dodać można, że Barkun opierał się na wcześniejszych koncepcjach pochodzących z socjologii ezoteryzmu. Przede wszystkim na dorobku Jamesa Webba oraz Colina Campbella, którzy zainteresowani byli mechanizmami marginalizacji ezoteryzmu przez establishment i skupiali się na jego kontrkulturowym statusie.

⁴ Ruchy łączące teorie spiskowe z nowymi formami duchowości, takimi jak New Age.

⁵ Fińskie sformułowanie odnoszące się do „ufologii, spirytualizmu i alternatywnych światopoglądów”.

dwie tendencje spajające wiedzę stygmatyzowaną. Po pierwsze: przepływność idei, czyli ich łatwość w migracji między różnymi subkulturami za pomocą systemu odnośników, a po drugie: opozycja wobec establishmentu (Barkun, 2013, s. 25–26). W tekście chciałbym przeanalizować, jak obie te tendencje przejawiają się w przypadku „filmów z żółtymi napisami” oraz nakreślić dokładniejsze ramy tego zjawiska.

Czym jest to, co zwiemy „filmem z żółtymi napisami”

Na wstępie kilka kwestii wymaga doprecyzowania. Poruszamy się w przestrzeni kina dokumentalnego, przede wszystkim w ramach modelu, który Mirosław Przyłipiak nazywa retorycznym⁶ (2000, s. 75–91). Filmy te w przeważającej większości prowadzone są przez narracyjny komentarz i nie stronią od wykorzystywania archiwaliów i animacji do zilustrowania głoszonych przekonań. Bardzo słabe powiązania z modelem obserwacyjnym można tłumaczyć abstrakcyjnością lub skrytą naturą omawianych problemów. Jeżeli to, co jawi się jako rzeczywistość, jest de facto wynikiem spisku, wówczas potrzebna jest ingerencja twórców, aby „przedrzeć się przez zbiór kłamstw”.

Autorzy takich filmów nie stronią od zabiegów znanych z telewizji. Niejednokrotnie mamy do czynienia z bezpośrednimi zwrotami do kamery przez narratora lub uczestników wywiadów. Rzadziej pojawiają się wstawki reportażowe, choć i one były podstawą dla niektórych filmów. Na przykład w *Dark Secrets: Inside Bohemian Grove* (2000, reż. Alex Jones), reżyser nielegalnie przedostaje się na teren ośrodka, rzekomo gromadzącego światowych przywódców na sekretnych satanistycznych rytuałach.

Oczywiście poszczególne filmy mogą różnić się od siebie pod względem formalnym. Na przykład wspomniany już *Plandemic* opiera się niemal wyłącznie na formule wywiadu, którego bohaterką jest kontrowersyjna naukowczyni Judy Mikovits – tylko okazjonalnie widzimy ujęcia z telewizyjnych programów informacyjnych. Na drugim biegunie można usytuować formułę filmu kompilacyjnego. Jego egzemplifikacją jest produkcja *Esoteric Agenda* (2008, reż. Beniajmin Stewart) przedstawiająca globalny spisek kontrolujący populację. Archiwalne zapisy wystąpień i filmów oraz zdjęcia stockowe dopełniają tu prowadzoną przez reżysera narrację z offu. Formuła ta rozwinęła się wraz z rozpowszechnieniem platform internetowych, takich jak Google Video czy YouTube, które drastycznie

⁶ Mirosław Przyłipiak wyróżnia w swojej książce kilka modeli, z których czerpią twórcy kina dokumentalnego. W modelu retorycznym przekaz jest uporządkowany tak, by mógł stanowić głos w dyskusji. Sprawa wygląda inaczej w modelu obserwacyjnym, gdzie rezygnuje się z komentarza na rzecz obserwacji rzeczywistości z pozycji „muchy na ścianie”.

powiększyły archiwum materiałów audiowizualnych, dostępnych dla twórców. Filmy kompilacyjne, choć modne przez dwie ubiegłe dekady, dziś zdają się tracić na popularności. Być może większa dostępność dobrej jakości kamer cyfrowych spowodowała, że twórcy zaczęli chętniej korzystać z formuły gadających głów czy reportażu. Najczęściej bowiem spotkamy się dziś z połączeniem różnych estetyk: wywiadów z materiałami archiwalnymi, a czasem i wizualizacjami. Na przykład w *Above Majestic* (2018, reż. Roger Richards) oprócz archiwaliów pojawiają się proste animacje CGI przedstawiające między innymi bazę obcych na Księżycu, o której opowiadają uczestnicy wywiadów.

Należy zauważyć, że „filmy z żółtymi” napisami są wyrazem wiedzy stygmatyzowanej. Etykietą tą opatruje się bowiem niemal wyłącznie produkcje prezentujące perspektywę zwolenników tego typu poglądów: można więc nazwać tak uwielbiany przez zwolenników QAnona⁷ dokument *Upadek kabały* (2020, reż. Janet Ossebaard), ale już niekoniecznie docuseries *Q: Into the Storm* (2021, reż. Cullen Hoback), które opowiada o rozwoju tej teorii spiskowej z krytycznej perspektywy. Związek z wiedzą stygmatyzowaną zaznacza się nie tylko na poziomie tematycznym, ale i estetycznym oraz retorycznym, co opisuję dokładnie w dalszej części tekstu.

Warto raz jeszcze pochylić się nad kwestią odpowiedniej nazwy dla produkcji będących przedmiotem tego tekstu. Jak wspominałem, w języku polskim przyjęło się potoczne określenie „film z żółtymi napisami”. Ma ono jednak dwie wady. Po pierwsze, dla osoby niewtajemniczonej może nie mieć nic wspólnego z teoriami spiskowymi czy pseudonauką. Po drugie, wiąże się z nią także negatywna konotacja, gdyż nazwa ta bywa używana jako próba szybkiego zdyskredytowania danej produkcji. Proponuję więc sięgnąć po angielski odpowiednik – *conspiracy documentaries* – który można w prosty sposób przełożyć na polski „dokument spiskowy”. Sformułowanie to, choć wcześniej nieużywane, w konkretny sposób odnosi się zarówno do poetyki, jak i antyestablishmentowego charakteru omawianych filmów.

Stygmatyzacja

Według przekonania popularnego wśród zwolenników wiedzy stygmatyzowanej sam fakt marginalizacji ich przekonań uważany jest za przesłankę na rzecz słuszności prezentowanych twierdzeń (Barkun, 2013, s. 27–28). Jak ujęła to narratorka *Upadku kabały*: „Jeżeli media kontrolowane są przez tajne służby, logicznym dla mnie jest, by koncentrować się na tym, co wyśmiewają lub z cze-

⁷ Złożona teoria spiskowa oparta na postach internetowych QAnona, według którego Stanami Zjednoczonymi rządzi satanistyczna elita, a do jej pokonania został wyznaczony Donald Trump.

go odmawiają zdać relacji”. Owa stygmatyzacja może być wynikiem działania różnych graczy społecznych. Dla amerykańskiego politologa „instytucje oddzielające wiedzę od błędu” to przede wszystkim „uniwersytety i społeczności naukowe” (Barkun, 2013, s. 26), choć później dodaje, iż stygmatyzacja może przebiegać na różnych poziomach, a odpowiedzialny za nią może być także rząd oraz kultura popularna (Barkun, 2013, s. 84). Omawiana stygmatyzacja ma też rozmaite konsekwencje. Jak pisze Franciszek Czech, spiskowe narracje „opierają się na założeniu, że inne narracje na dany temat stanowią efekt manipulacji” (2015, s. 126).

Potwierdzenie tych konstatacji znajdziemy, przyglądając się strategiom retorycznym stosowanym przez współczesne dokumenty spiskowe. Znaczna większość z nich w jasny sposób zaznacza swój alternatywny status. Przykładowo, *Świat bez raka* (1974, reż. Edward G. Griffin) rozpoczyna się słowami: „To, co macie usłyszeć, nie zyskało aprobaty zorganizowanej medycyny”. Następnie reżyser przez kilka minut buduje narrację o spisku stojącym za terapiami onkologicznymi. Dekonstrukcja „oficjalnej wiedzy” jest ważną częścią każdego dokumentu spiskowego. Za cel ich ataków bardzo często obierane są media głównego nurtu. Przedstawia się je jako niewiarygodne i kontrolowane przez sprawców spisku. Niejednokrotnie jest to bardzo uproszczona krytyka. Ludzi korzystających z takich mediów przedstawia się jako zaślepionych i pozbawionych krytycyzmu. Z kolei „deklarując niewiarę w media masowe, wyznawcy [wiedzy stygmatyzowanej – przyp. A.K.] mogą przekonywać, że uniknęli prania mózgu, które zwiodło większość” (Barkun, 2013, s. 8). Całość przybiera więc formę konfliktu między produkcjami niezależnymi, rozpowszechnianymi głównie kanałami internetowymi, a zorganizowanym systemem medialnym. Taka strategia retoryczna jest w pełni uzasadniona, jak bowiem pisał Thomas Elsaesser, kwestia autentyczności ruchomych obrazów związana jest w dużej mierze ze społeczną i polityczną legitymizacją instytucji, takich jak telewizja (Elsaesser, 1998, s. 239). Nic zatem dziwnego, że zwolennicy wiedzy stygmatyzowanej prowadzą próby dewaluacji tych instytucji, które są odpowiedzialne za popularyzację przeciwnych poglądów.

Tematyzowanie stygmatyzacji wynika częściowo także z faktu, że podobne filmy są nieraz kierowane do widza „nieświadomego”, niewierzącego w żadne złożone teorie spiskowe. Wyraźnie widać to w *Upadku kabały*, w którym reżyserka używa licznych chwytów mających ułatwić nieprzekonanemu widzowi konfrontację z wiedzą stygmatyzowaną. Opór i zaskoczenie są zapowiadane („To, co za chwilę powiem, może być szokujące dla wielu ludzi”) i racjonalizowane – w jednej ze scen pojawia się wręcz definicja dysonansu poznawczego.

Autorka jest też świadoma reputacji poruszanych tematów: „Uważasz, że to tylko teoria spiskowa? W takim razie przygotuj się na spiskowe fakty”.

Można natknąć się także na ciekawsze wykorzystanie tropu stygmatyzacji. Piotr Lis zauważa, że analizowane przez niego *Wspomnienia z przyszłości* „zdej-ają się przypominać filmy kryminalne. Detektywem, »poszukiwaczem prawdy« staje się kamera” (Lis, 1979). To rozpoznanie można zastosować do wielu współczesnych dokumentów spiskowych, nierzadko zbliżających się do dziennikarstwa śledczego. Okazjonalnie narrator będzie opowiadał historię przemiany własnych poglądów. W *Out of Shadows* (2020, reż. Mike Smith) bohaterem jest hollywoodzki kaskader, który początkowo dystansuje się od wszelkich alternatywnych poglądów („Nie miałem czasu, żeby dowiedzieć się czegoś o Wielkiej Stopie, kosmitach, płaskiej Ziemi albo o spisku 9/11”), a po pewnym czasie zaczyna opowiadać o kręgu pedofilskim stojącym za rządem i mediami. W tym czasie przytacza on wszystkie wątpliwości, jakie napotkał podczas ewolucji poglądów, co pozwala sceptycznym widzom łatwiej utożsamić się z postacią na ekranie. I choć w podobnych filmach „wyjścia z gnostyckiej jaskini” dostąpili na razie nieliczni, to każdy może zdobyć wiedzę, jeśli tylko wykona własny research. Wspominany już *Upadek kabaty* zaczyna się od planszy głoszącej: „Nie musisz wierzyć w nic, co tutaj mówię. Dokonaj, proszę, własnych badań i sprawdź dwa razy każdą podaną przeze mnie informację. To jedyna droga do prawdziwego przebudzenia i stania się niezależnym myślicielem”. Indywidualny, krytyczny namysł nad rzeczywistością ma być zatem podstawą i celem procesu przemiany poglądów, przynajmniej na poziomie deklaracyjnym.

Przepływność idei – produkcja

Choć Michael Barkun definiuje wiedzę stygmatyzowaną jako zbiór twierdzeń (*claims*), to w późniejszej części książki dodaje pojęcie środowiska wiedzy stygmatyzowanej (*stigmatized knowledge milieu*) (Barkun, 2013, s. 108). Miałoby ono obejmować także „świat osób, organizacji, interakcji społecznych i kanałów komunikacji” (Barkun, 2013, s. 25). Rzeczne środowisko stanowi rezerwuuar wiedzy stygmatyzowanej zawierającej szeroki zakres tematyczny. Materiały poświęcone rozmaitym koncepcjom (pseudonaukowym, spiskowym, ezoterycznym) odsyłają do siebie nawzajem, gdyż są tworzone i odbierane przez te same grupy osób. Nieraz dochodzi też do zawarcia wielu tematów w obrębie pojedynczych publikacji. Tę zdolność do migracji różnych idei Barkun określa pojęciem przepływności (*fluidity*). Zaznacza się ona zarówno na poziomie produkcji, jak i dystrybucji dokumentów spiskowych.

W pierwszej kolejności widać to po filmografiach samych twórców, którzy często sięgają po najróżniejsze tematy. Przykładem może być działalność George'a Edwarda Griffina, zaangażowanego członka Towarzystwa Johna Bircha⁸. Jego wczesne produkcje były prostymi wykładami, ilustrowanymi przez zdjęcia, rysunki, a czasem i muzykę, czyniąc go niejako prekursorem niskobudżetowych filmów kompilacyjnych. W swojej twórczości opisywał on tak odległe zagadnienia jak alternatywne sposoby leczenia nowotworów (*Świat bez raka*, 1974), spiski mające odpowiadać za funkcjonowanie systemu rezerwy federalnej (*The Capitalist Conspiracy*, 1969) oraz poszukiwania Arki Noego (*The Discovery of Noah's Ark*, 1993). W jeszcze większym stopniu dotyczy to współczesnych twórców, takich jak choćby Paul Wittenberg. W jego dokumencie, poświęconym problematyce *chemtrails*, *What in the World Are They Spraying?* (2010), pojawia się zresztą sam Griffin, określany jako „nasz ulubiony autor filmów dokumentalnych”. Następne projekty Wittenberga koncentrowały się wokół równie zróżnicowanych tematów, takich jak fluoryzacja wody⁹ (*The Great Culling: Our Water*, 2012) czy spiski stojące za nowymi tłumaczeniami Biblii (*New World Order Bible Versions*, 2014). Czasami twórcy wyrażają swoje przekonania także w innych mediach. Najlepszym przykładem jest Alex Jones, który oprócz tworzenia filmów zajmował się działalnością radiową, a później internetową. Personalne zainteresowania i specjalizacje dokumentalistów są więc pierwszą przyczyną eklektyczności wiedzy stygmatyzowanej.

Złożona natura omawianego zjawiska przejawia się również w strukturze samych filmów. Najbardziej wyrazistym przykładem jest *Zeitgeist: The Movie*, składający się z trzech części. Pierwsza przedstawia nową interpretację chrześcijaństwa, druga poddaje krytyce oficjalną narrację o zamachach z 11 września 2001 roku, a trzecia jest spiskową wizją historii Stanów Zjednoczonych, od powstania systemu rezerwy federalnej aż po utworzenie „globalnego rządu”. Dzięki tej konstrukcji Peter Joseph bardzo skutecznie zwrócił na siebie uwagę zwolenników wielu różnych teorii spiskowych. To kolejny przykład przepływności w środowisku wiedzy stygmatyzowanej, choć jednocześnie ujawnia też trwające w nim napięcia. Niektórzy widzowie zgodzili się z drugą i trzecią częścią, jednocześnie dopatrując się w pierwszej śladów masońskiego spisku¹⁰. Takie łączenie wielu różnych twierdzeń było charakterystyczne dla dokumentów kompilacyjnych. Dzięki dynamicznie zmontowanym archiwaliom twórcy *Esoteric Agenda* potrafią w ciągu zaledwie

⁸ Amerykańska organizacja konserwatywna, działająca od końca lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku aż do dziś.

⁹ Według klasycznej teorii spiskowej przeprowadzana w Stanach Zjednoczonych fluoryzacja wody ma na celu zdegradowanie zdrowia obywateli.

¹⁰ Powstał nawet osobny dokument *Zeitgeist Refuted* (2010, reż. E. Nesch), który oskarżał Petera Josepha o czerpanie z „satanistycznych” źródeł.

dwóch minut odwołać się do George'a W. Busha, Gotfryda z Bouillon, Windsorów, nazistów i Illuminatów. Jak wspominałem, miało to związek także z rozpowszechnieniem serwisów internetowych gromadzących rozmaite teksty audiowizualne. Peter Ole Pedersen twierdzi, że owe zjawisko jest wynikiem pojawienia się nowych platform: dokumenty zyskują cechy portali internetowych, stając się mashupem różnych materiałów. Ten stan rzeczy wpływa również na dystrybucję filmów, nieraz udostępnianych w formie fragmentarycznej, skompilowanej z innymi produkcjami lub ciągle poprawianej jak *Loose Change*, który był udostępniany przez reżysera w kilku wersjach na przestrzeni lat (Pederson, 2013).

Oczywiście liczba powiązań z różnymi obszarami wiedzy stygmatyzowanej będzie zależna od konkretnego przypadku. Pisząc o teoriach spiskowych, wielu autorów tworzy własne klasyfikacje zasięgu spisku. Sam Barkun wyróżnia spiski dotyczące pojedynczych wydarzeń (*event conspiracies*), spiski systemowe związane z kontrolą znacznych obszarów (*systemic conspiracies*) i superspiski (*superconspiracies*) łączące rozliczne konspiracje w złożony sposób (Barkun, 2013, s. 6). Wiele dokumentów spiskowych eksploruje pojedyncze zagadnienie, wpisując je później w szerszy kontekst bardziej rozbudowanych teorii spiskowych. W ten sam sposób koncepcje z zakresu pseudonauki i ezoteryki mogą łączyć się z teoriami spiskowymi w różnym stopniu. Na przykład *Died Suddenly* (2022, reż. Matthew M. Skow, Nicholas Stumphauzer) rozwija temat szkodliwości szczepień na COVID-19, żeby pod koniec wyjaśnić je bardziej złożonymi teoriami spiskowymi o Wielkim Resecie¹¹.

Dokumenty spiskowe mają także charakterystyczną tendencję, by odsyłać widzów do dalszych materiałów. Dawniej były to przede wszystkim książki. Wspomniane produkcje często stanowiły ich adaptację, przedstawiając część oryginalnej argumentacji w formie wizualnej. Filmowcy nieraz rozwijali pewne wątki albo przeprowadzali wywiady z osobami komentującymi zawartość publikacji. Czasem narratorem był sam autor oryginału. Działo to też w drugą stronę – George Edward Griffin chętnie publikował swoje przemyślenia zarówno w formie książki, jak i filmu. Na przykład scenariusz do *The Capitalist Conspiracy* (1969) został wzbogacony o przypisy i wydany dwa lata później w formie niewielkiej publikacji.

Współczesną wersją tego trendu jest odsyłanie do stron internetowych, których adresy pojawiają się w napisach końcowych. Taka strategia pozwala twórcom komunikować się z widzami w przejrzysty sposób, gromadząc najważniejsze informacje w jednym miejscu. Jednocześnie jest uzasadniona pod kątem zasad

¹¹ Według nich elity na czele z prezesem Światowego Forum Ekonomicznego wywołały pandemię w celu przejścia większej kontroli nad całym światem.

SEO (Bennato, 2017, s. 4). Na wspomnianych portalach można zakupić kopie DVD filmu, zamówić organizację pokazu, znaleźć wzory listów kierowanych do władz lub poznać dokładny wykaz źródeł używanych przez twórców.

Przepływność – dystrybucja

Równie ważna, jeżeli nie ważniejsza, wydaje się kwestia rozpowszechniania podobnych materiałów w środowisku wiedzy stygmatyzowanej i poza nim. B. Sørenssen twierdzi, że dokumenty spiskowe zaczęły powstawać na szeroką skalę dopiero po popularyzacji internetu, choć odnotowuje, że pierwsze tego typu filmy były kręcone wcześniej (Sørenssen, 2014). Faktycznie pojawienie się sieci było momentem przełomowym, ale można dostrzec bardzo wyraźne zarysy owego fenomenu już w latach siedemdziesiątych, szczególnie jeśli patrzymy na niego przez pryzmat wiedzy stygmatyzowanej.

Produkcje związane z tematami społeczno-politycznymi były dystrybuowane przez ugrupowania o odpowiednim profilu światopoglądowym. Chrześcijańskie kościoły i konserwatywne grupy chętnie organizowały małe pokazy filmów, nie raz poświęconych zagrożeniom komunizmu. Na takich właśnie seansach wyświetlano twórczość George’a Edwarda Griffna (Stuart, 1984). Z drugiej strony wiele dokumentów dotyczących polityki wzbudzało zainteresowanie na kampusach uniwersyteckich (Stone, 2019). Na organizowanych tam projekcjach chętnie pokazywano filmy krytycznie nastawione do instytucji państwowych, takie jak *On Company Business* (1980, reż. A. Francovich) opowiadający o działaniach CIA (Hoops, 1983).

Większą przepływność różnych idei można było dostrzec w dokumentach produkowanych z zamiarem szerokiej dystrybucji w kinie i telewizji. Relatywnie dużą popularnością zyskały filmy i programy mieszące wątki UFO, opowieści o kryptydach (zwłaszcza modnej wówczas Wielkiej Stopie), legendy miejskie i zjawiska paranormalne. Zainteresowaniem amerykańskich widzów cieszyła się chociażby przemontowana wersja wspomnianego już filmu *Wspomnienia z przyszłości* (1970)¹². Dzięki temu zaczęto emitować osobny program *In Search of...* (1977–1982) poświęcony zagadkowym fenomenom. Natomiast w kinowej dystrybucji filmów tego rodzaju specjalizowała się spółka Sunn Classic Pictures, która przetwarzała wątki z różnych obszarów wiedzy stygmatyzowanej. Dobór tematów wynikał tam raczej z ich popularności niż przekonań twórców. Firma prowadziła dokładne badania rynku i jak przyznaje scenarzysta *The President Must Die* (1981, reż. J. Conway): „Gdyby dane pokazały, że publiczność wierzy, iż

¹² Dodajmy, że programy poświęcone obecności kosmitów w antycznych czasach wyświetlane są w telewizji aż do dziś – wystarczy przywołać popularnych *Starożytnych kosmitów* (2009–).

Lee Harvey Oswald był samotnym strzelcem, to poszlibyśmy w tym kierunku” (Edgerton, 1982, s. 114). Taktyka ta w większości przypadków była niezwykle skuteczna i zapewniała wysokie przychody.

Od lat osiemdziesiątych dokumenty spiskowe rozpowszechniano także na kasetach VHS, sprzedawanych zazwyczaj wysyłkowo. I choć pozwalało to na zbudowanie szerszego alternatywnego undergroundu, to najważniejszym medium okazał się internet. Środowiska powiązane z wiedzą stygmatyzowaną zaczęły intensywnie go wykorzystywać. Ich działania doskonale wpisują się w Jenkinsowską kulturę partycypacji (Aupers i Wildt, 2021, s. 65–88). Powstawały specjalne społeczności użytkowników, które hostowały i udostępniały ważne dla siebie materiały (często łamiąc przy tym prawa autorskie). Właśnie do tego zjawiska odnosi się sformułowanie „film z żółtymi napisami” – do środowiska internautów prowadzących nieformalną dystrybucję takich dokumentów, dostosowując je do wymagań polskiego odbiorcy. Ich działania mogą dodatkowo zagęszczać wewnętrzne powiązania wiedzy stygmatyzowanej: na przykład poprzez tworzenie wykazów filmów czy kanałów poświęconych rozmaitym tematom.

Nie zarzucono jednak prób rozpowszechniania podobnych dokumentów w innych oknach dystrybucyjnych. Ciekawym zjawiskiem w tym kontekście był Festiwal Filmów Kontrowersyjnych, odbywający się w latach 2009–2013 w Zabrzu i Katowicach. Jak twierdzi organizator, w najlepszych edycjach zgromadził on kilkaset osób (Juszkiewicz, 2020). Wybór tytułów oscylował wokół tematów medycyny alternatywnej, medialnych manipulacji, pseudonauki, nowych duchowości oraz kultury Słowian. Rzeczona kontrowersja wynikała – jak przekonują organizatorzy – z medialnej propagandy zakłamującej faktyczny obraz świata. Jako odtrutkę proponowano więc „filmy dokumentalne ukazujące prawdę o rzeczywistości zgoła odmiennej od kolorowych wizji świata przedstawianych w mediach”. W samym założeniu pojawia się zatem omawiany już aspekt walki z mediami głównego nurtu. Wyświetlano między innymi produkcje Davida Icke’a i Georga Edwarda Griffina. Pojawiły się też polskie dokumenty, takie jak *Wylatowo – miejsce niezwykłe* (2004, reż. Janusz Zagórski) dotyczący miejscowości, która słynie z kręgów w zbożu. Organizatorzy udostępnili również wyświetlane filmy w formie DVD oraz na stronie internetowej, czym poniekąd wyprzedzili współczesne festiwale hybrydowe.

Dużą przepływność wiedzy stygmatyzowanej widać także na specjalnej platformie VOD o nazwie Gaia. Powstała ona w latach osiemdziesiątych, jako firma wysyłkowa sprzedająca przyrządy i materiały instruktażowe do jogi. W 2016 roku zarząd zmienił profil działalności i skupił się na sprzedaży subskrypcji ser-

wisu streamingowego. Dzięki tej decyzji z serwisu korzysta dziś kilkaset tysięcy użytkowników (Price, 2021). Prezentowane tam treści, określane jako „świadome media”, wpisują się w wiele obszarów wiedzy stygmatyzowanej: teorii spiskowych, medycyny alternatywnej i nowej duchowości.

Tworzenie własnych platform wydaje się konieczną strategią, zważywszy na obecną politykę największych mediów społecznościowych. W związku z zarzutami o przyzwolenie na rozprzestrzenianie nieprawdziwych fake newsów największe serwisy internetowe podjęły próby ograniczenia fałszywych informacji na swoich stronach (YouTube Team, 2019). O ile rezultaty tych działań są kwestią sporną, to widać znaczny wzrost wrażliwości na tę kwestię. Zwiększyło się chociażby znaczenie środowisk debunkerów, którzy działając w agencjach fact-checkingowych, oficjalnie współpracują dziś z takimi korporacjami jak Meta. W związku z tym zwolennicy wiedzy stygmatyzowanej coraz częściej *hostują* filmy na bardziej liberalnych takich serwisach jak Bitchute, Vimeo czy Dailymotion. Te przemiany odbiły się także w retoryce samych produkcji. Twórcy *Level* (2021, reż. S. Hibbeler) poddają krytyce już nie telewizję czy prasę, lecz właśnie zmiany w funkcjonowaniu algorytmów YouTube’a.

Przyszłość dokumentów spiskowych będzie zależała od kolejnych ruchów architektów współczesnego internetu. Nic jednak nie zapowiada wygaszania tego zjawiska, bo zwolennicy wiedzy stygmatyzowanej pozostają zaangażowani w rozpowszechnianie swoich przekonań. W tekście chciałem spojrzeć na omawiane produkcje szeroko, jako produkt określonego środowiska, tworzącego i rozpowszechniającego materiały tego rodzaju. Poprzez analizę filmów wskazałem też na złożoność współczesnej mitologii popularnej związanej z teoriami spiskowymi. W epoce nieustających społecznych niepokojów dokumenty spiskowe wciąż cieszą się powodzeniem i dostarczają odbiorcom odpowiedzi na niestabilność rzeczywistości. Dlatego temat ten może okazać się interesujący zarówno dla filmoznawców, jak i dziennikarzy, fact-checkerów oraz użytkowników internetu, którzy mają styczność z podobnymi treściami na co dzień.

Bibliografia

- Adamczyk, A. (2018). *7 faktów o piramidach, o których milczą... filmy z żółtymi napisami*. kwantowo.pl/2018/06/19/7-faktow-o-piramidach/ (dostęp: 6.09.2024).
- Arnold, G. (2008). *Conspiracy Theory in Film, Television and Politics*. London: Praeger.
- Aupers, S., de Wildt, L. (2021). *Down the Rabbit Hole: Heterodox Science on the Internet*, [w:] D. Houtman, S. Aupers, R. Laermans (red.), *Science Under Siege Contesting the Secular Religion of Scientism*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Barkun, M. (2013). *A Culture of Conspiracy Apocalyptic Visions in Contemporary America*.

- Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Bennato, D. (2017). *The Shift From Public Science Communication to Public Relations. The Vaxxed Case*. „Journal of Science Communication”, Vol. 16, No. 2.
- Butter, M. (2010). *From Alerting the World to Stabilizing its Own Community: The Shifting Cultural Work of the Loose Change Films*. „Canadian Review of American Studies”, Vol. 40, No. 1.
- Butter, M. (2020). *Conspiracy Theories in Films and Television Shows*, [w:] P. Knight, M. Butter (red.), *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London–New York: Routledge.
- Butter, M., Knight, P. (2019). *The History of Conspiracy Theory Research*, [w:] J. Uscinski (red.), *Conspiracy Theories and the People Who Believe Them*. New York: Oxford University Press.
- Cholewa, M. (2023). *15 lat w króliczej norze – Brent Lee opowiada, jak to jest żyć w świecie teorii spiskowych*. demagog.org.pl/analizy_i_raporty/15-lat-w-kroliczej-norze-brent-lee-opowiada-jak-to-jest-zyc-w-swiecie-teorii-spiskowych/ (dostęp: 6.09.2024).
- Czech, F. (2015). *Spiskowe narracje i metanarracje*. Kraków: Nomos.
- Edgerton, G. (1982). *Charles E. Sellier, Jr. and Sunn Classic Pictures*. „Journal of Popular Film and Television”, Vol. 10, No. 3.
- Elsaesser, T. (1998). *Digital Cinema: Delivery, Event, Time*, [w:] T. Elsaesser, K. Hoffman (red.), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hoops, R. (15.02.1983). *Film Traces 33 Years of CIA's 'Secret History'*. „Minnesota Daily”.
- Juszkiewicz, W. (2020). *Dobra Rozmowa | Gość: Krzysztof Stupianek – Festiwal Filmów Kontrowersyjnych*. facebook.com/transferdobratv/videos/1151026248591772/ (dostęp: 12.09.2024).
- Lis, P. (1979). *Wspomnienia z przyszłości jako przykład filmu pseudonaukowego*. „Filmowa Informacja i Komunikacja”, nr 1.
- Mering, P. (2023). *YouTube nie musi utrzymywać filmów z żółtymi napisami. Treści antyszczepionkowe nie są bezwzględnie chronione wolnością słowa*. bezpprawnik.pl/youtube-nie-musi-utrzymywac-tresci-antyszczepionkowych (dostęp: 6.09.2024).
- naEKRANIE.pl (2023). *YouTube przestanie rekomendować filmy z teoriami spiskowymi*. naekranie.pl/aktualnosci/youtube-przestanie-rekomendowac-filmy-z-teoriami-spiskowymi-3943692 (dostęp: 6.09.2024).
- Naczelna Izba Lekarska (2017). *Szczepienia. NIL, GIS i NIZP – PZH piszą do Prezesa TVN*. nil.org.pl/aktualnosci/738-szczepienia-nil-gis-i-nizp-pzh-pisza-do-prezesa-tvn (dostęp: 15.12.2024).
- Pedersen, P. (2013). *The Never-Ending Disaster: 9/11 Conspiracy Theory and the Integration of Activist Documentary On Video Websites*. „Film and Media Studies”, Vol. 6, No. 1.
- Pratt, R. (2002). *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*. Kansas: University Press of Kansas.
- Price, R. (2021). *Video-Streaming Site Gaia's Office Is Full of Conspiracy Theories*. businessinsider.com/inside-gaia-video-streaming-website-conspiracy-theories-2021-1 (dostęp: 13.09.2024).

- Przyłipiak, M. (2000). *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Ramstedt, T. (2018). *Knowledge and Identity within the Finnish Fringe-Knowledge Scene*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Sales, N. (2006). *Click Here for Conspiracy*. vanityfair.com/news/2006/08/loosechange200608 (dostęp: 6.09.2024).
- Sørenssen, B. (2014). *Digital Diffusion of Delusions: A World Wide Web of Conspiracy Documentaries*, [w:] K. Nash, C. Hight, C. Summerhayes (red.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. London: Palgrave Macmillan.
- Stone, N. (2019). *Political Goals versus Commercial Goals: Emile de Antonio's Rush to Judgment on the Market*. „Media Industries”, Vol. 6, No. 2.
- Stuart, S. (24.10.1984). *John Birch Rolls Higher, Leader Says*. „The Des Moines Register”.
- Voas, D., Ward, C. (2011). *The Emergence of Conspirituality*. „Journal of Contemporary Religion”, Vol. 26, No. 1.
- Walker, J. (2019). *What We Mean When We Say “Conspiracy Theory”*, [w:] J. Uscinski (red.), *Conspiracy Theories and the People Who Believe Them*. New York: Oxford University Press.
- YouTube Team (2019). *Continuing Our Work To Improve Recommendations On YouTube*. blog.youtube/news-and-events/continuing-our-work-to-improve/ (dostęp: 14.09.2024).

Abstract

Conspiracy documentaries have a significant impact on dissemination of alternative beliefs, with movies like *Loose Change* (2005) and *Plandemic: The Hidden Agenda Behind Covid-19* (2020) garnering millions of views online. This article offers a cross-cutting analysis of this phenomena, connecting them to Michael Barkun's concept of stigmatized knowledge, that encompasses ideas related to conspiracy theories, pseudoscience and esotericism. The study discusses the anti-establishment narratives commonly employed in rhetorical strategies of such movies and the ways in which different stigmatized ideas migrate and converge in contemporary film culture – both on a textual and contextual level.

Słowa kluczowe: dokumenty spiskowe, wiedza stygmatyzowana, teorie spiskowe, pseudonauka

Keywords: conspiracy documentaries, stigmatized knowledge, conspiracy theories, pseudoscience

Dominika Zajączkowska

OCRID: 0009-0009-2397-4784

Ruch tradwife jako przestrzeń propagowania radykalnych ideologii i narracji spiskowych

Współcześnie możemy zaobserwować dynamiczny proces zacierania się granic między prawdą a fikcją. Terminy, takie jak postprawda, fake news czy deepfake, przestały być jedynie ciekawostkami i stały się istotnymi kategoriami opisującymi naszą rzeczywistość. Równocześnie myślenie spiskowe, niegdyś marginalizowane i kojarzone z peryferiami społecznych debat, coraz mocniej przenika do mainstreamu i staje się wpływowym elementem narracji społeczno-politycznych. Choć często pozostaje nieuchwytnie, to jednak w przestrzeni publicznej coraz wyraźniej ujawnia się jako narzędzie celowo stosowane przez określone grupy w celu wzbudzania niepokoju i realizowania własnych interesów. Narracje spiskowe rozprzestrzeniają się w sposób niemal niezauważalny, napędzane przez powielanie przekazów medialnych oraz obecność w treściach generowanych na platformach mediów społecznościowych. W obliczu chaosu współczesnego świata prezentują często uproszczony obraz rzeczywistości, pozwalający w łatwy sposób wyjaśnić zachodzenie oraz funkcjonowanie określonych mechanizmów społeczno-politycznych (Czech, 2015). Można je ogólnie scharakteryzować jako „opowieści wyrażające przekonanie, że – wbrew rozpowszechnionym poglądom – zasadnicze informacje dotyczące spraw publicznych pozostają ukryte w wyniku działań grupy niejawnie współpracujących ze sobą osób w celu osiągnięcia korzyści kosztem interesu całej zbiorowości” (Czech, 2015, s. 12–13). Zwykle towarzyszy im przekonanie o konieczności walki z „innym” utożsamianym z siłą

(grupami, osobami itd.) sprawującą kontrolę i kształtującą rzeczywistość zza kulis. Badania wskazują, że jedną z głównych przyczyn wiary w teorie spiskowe jest potrzeba ochrony pozytywnego obrazu własnej grupy poprzez obwinianie i demonizowanie innych (Cichocka et al., 2015; Marchlewska, Łozowski i Cichocka, 2017), dlatego też są one chętnie wykorzystywane przez ruchy skrajnej oraz populistycznej prawicy, dla których stanowią one wygodne narzędzie dla strategicznego budowania strachu i nieufności wobec określonych grup (Tomasiewicz 2013; Wilson, 2018; Ekman, 2022). Umożliwiają także konsolidowanie tożsamości grupowej wokół wspólnego celu, jakim jest „odkrycie prawdy” i „obrona tradycyjnych wartości” (Butter i Knight, 2020). Narracje spiskowe pełnią również funkcję adaptacyjną w kontekście strategii przetrwania grupy w zmieniających się warunkach społecznych. W obliczu postępujących przemian kulturowych i globalizacji ruchy promujące konserwatywny model życia wykorzystują je, aby bronić swojego miejsca w społeczeństwie. W ten sposób teorie spiskowe nie tylko podtrzymują ideologiczne fundamenty takich ruchów, ale również wspierają ich działania w sferze publicznej poprzez demonizację „zagrożeń” i uzasadnianie konieczności powrotu do tradycyjnych wartości (Butter i Knight, 2020). W tych ramach należy zwrócić szczególną uwagę na ściśle powiązaną z ruchami pravicowymi społeczność tradwives działającą intensywnie w mediach społecznościowych. Pełni ona kluczową rolę nie tylko we wspieraniu ekstremizmu, ale także w tworzeniu oraz rozpowszechnianiu spiskowych narracji upatrujących swojego wroga w marksizmie kulturowym, feminizmie czy „ideologii” gender.

Celem artykułu jest bliższe przyjrzenie się ruchowi tradwife ze szczególnym uwzględnieniem sposobu, w jaki przedstawicielki ruchu wykorzystują media społecznościowe do formułowania i szerzenia radykalnych ideologii oraz przekonań opartych na narracjach spiskowych. Biorąc pod uwagę niedostatek systematycznych badań w tej dziedzinie w ramach przeprowadzonej analizy, został wykorzystany model studium przypadku, ze względu na możliwość uzyskania kompleksowego wglądu w dany problem oraz zrozumienia różnych kontekstów, w jakich występuje (Konecki, 2000; Silverman, 2008; Krzyżanowska, 2013). Obserwacje, tezy i wnioski zawarte w tekście czerpią zarówno z dotychczasowych badań ruchu tradwife zrealizowanych głównie przez badaczki ze Stanów Zjednoczonych (Campion, 2020; Hall, 2020; Freeman, 2020; Kelsey-Sugg, 2021; Sitler-Elbel, 2021; Proctor, 2022; Zahay 2022) oraz przeprowadzonej analizy netnograficznej. Skupiała się ona wokół pięciu najpopularniejszych polskich tradwives działających aktywnie w mediach społecznościowych: Wiktorii Wilkosz, Eweliny Chełstowskiej, Karoliny Baszak, Polikseny Wójtowiec oraz Pauliny Siewicz. Dane zbierane były na rozmaitych platformach, na których pozostają

one aktywne: Instagram, TikTok, YouTube, Facebook, X (Twitter), Pinterest. Przyjęto ramy czasowe 2020–2024, uznając rok 2020 za początek wzmożonego zainteresowania ruchem tradwife oraz początek ich obecności w sferze mediów publicznych.

Kim jest tradwife – inspiracje, początki i założenia ruchu

Ruch tradwife najczęściej opisuje się jako kobiecy ruch antyfeministyczny postulujący tradycyjny model życia i rodziny (Kelsey-Sugg, 2021; Sitler-Elbel, 2021; Proctor, 2022). Sprzeciw wobec feminizmu, jaki można zaobserwować w ruchu, odnosi się głównie do dziedzictwa drugiej fali, która ukształtowała feminizm liberalny jako najbardziej rozpowszechnioną i powszechnie podzielaną wersję ruchu. Jako kluczowe dzieło drugiej fali feminizmu wymienia się *Mistykę kobiecości* Betty Friedan, która opisuje w niej tzw. problem bez nazwy, mający określać poczucie braku spełnienia i frustracji kobiet z klasy średniej, których cała egzystencja została sprowadzona do roli gospodyń domowych. Jak pisze: „Nie możemy dłużej ignorować tego głosu kobiet, który mówi: Chcę mieć coś więcej niż tylko męża, dzieci i własny dom” (Friedan, 2012, s. 54). Sześćdziesiąt lat później tradwives odwracają to stwierdzenie, mówiąc, że nie możemy dłużej ignorować głosu kobiet, które chcą tylko męża, dzieci i domu. Działalność feministek drugiej fali, a w szczególności ich próby doprowadzenia do przyjęcia przez Kongres Stanów Zjednoczonych poprawki dotyczącej równych praw ERA (Equal Rights Amendment), spotkała się z wyraźnym sprzeciwem ze strony środowisk konserwatywnych, w tym gospodyń domowych mobilizowanych pod przewodnictwem Phyllis Schlafly. Jej książka wydana w 1981 roku *The Power of Christian Woman* stanowi odpowiedź na założenia zawarte w *Mistyce kobiecości*, poddając krytyce ERA, ruch feministyczny i założenie o równości płci, umieszczając na mapie wszystkie kluczowe wątki podejmowane dekady później przez tradwives (Gray, 2022). W tym kontekście postać Phyllis Schlafly można uznawać za prekursorkę ruchu tradwife i jedną z jego najważniejszych inspiracji. Organizacja założona przez nią w 1972 roku jako Stop ERA po trzech latach przekształciła się w funkcjonującą do dzisiaj Eagle Forum, organizację o skrajnie prawicowym profilu sprzeciwiającą się między innymi aborcji, feminizmowi, prawom kobiet, prawom osób nieheteronormatywnych, prawom osób nie-białych (Eagle Forum, 2024). Organizacja znana jest także z rozpowszechniania teorii spiskowych, w tym przekonania, że zwolennicy równości małżeńskiej próbują zniszczyć chrześcijaństwo w USA oraz o istnieniu tajnego planu zjednoczenia Kanady, Meksyku i Stanów Zjednoczonych w tzw. Unię Północnoamerykańską (Morlin, 2016). Ruch tradwife wywodzący się bezpośrednio ze środowisk konserwatywnej prawicy czerpie

bogato z tej retoryki zapoczątkowanej przez Phyllis Schlafly (Gray, 2022; Kisojawa, Veilleux-Lepage i Newby, 2022; Tebaldi, 2023).

Postulaty powrotu do tradycyjnie rozumianej kobiecości i sprzeciw wobec postępujących zmian w kwestiach płciowych wynikający między innymi z działań ruchu feministycznego można prześledzić obficie na przestrzeni ostatniego wieku. Trudno jednak wyznaczyć moment, w którym z tych luźnych rozważań czy zbioru poglądów podzielanych przez różnego typu środowiska konserwatywne wyłonił się bardziej skonsolidowany ruch tradwife. Sama nazwa „tradwife” to skrót od określenia „traditional wife” (tradycyjna żona), którym opisuje się kobiety, głównie z pokolenia milenialsów oraz Gen Z, które porzuciły karierę na rzecz powrotu do tradycyjnych ról płciowych i kultywowania konserwatywnych, chrześcijańskich wartości. Tradwives opisuje się często jako subkulturę (Sykes i Hopner, 2024) lub trend w mediach społecznościowych (Freeman, 2020; Proctor, 2022), jednak to wąskie ujęcie nie pozwala dostrzec pełnego obrazu oddziaływania tradwives na rzeczywistość społeczno-kulturową oraz politykę. W ramach artykułu ruch tradwife będzie definiowany więc jako oddolny, zdecentralizowany ruch obywatelski mający na celu promowanie i rozpowszechnianie tradycyjnego postrzegania kobiecości i roli kobiet w społeczeństwie w opozycji do wzorców, które zdaniem środowisk prawicowych promuje współczesna kultura. To rozumienie wychodzi od definicji Anthony’ego Giddensa, który ujmuje ruchy społeczne jako „zbiorową akcję, mającą na celu forsowanie zbiorowych interesów lub dążenie do wspólnego celu, prowadzoną poza sferą ustanowionych instytucji” (Giddens, 2007, s. 464). Jednocześnie jako ruch powstały w XXI wieku i skupiający swoją działalność w mediach społecznościowych, odróżnia go od klasycznych ruchów społecznych przede wszystkim rozproszony i amorficzny charakter, brak scentralizowanej struktury czy liderów. Decentralizacja w tym przypadku nie wyklucza jednak celowości i spójności działań kluczowych dla nowych ruchów obywatelskich (Szuta, 2014).

W ramach zachodniej odmiany ruchu skupionej wokół Stanów Zjednoczonych funkcjonuje bogate imaginarium „złotych lat 50.” nazywanych także „dekadą pań domu” – zmitologizowana wersja przeszłości, w której rola pani domu była celebrowana i doceniana (Solé, 2023). Tradwives z całego świata odwołują się chętnie do tej estetyki w wyrazie tęsknoty za ich zdaniem lepszymi, prostszymi czasami. Nie bez powodu początki szerokiej popularności tradwives i przeniknięcia terminu do mainstreamu przypadają na rok 2020, czasu pandemii oraz kryzysu społeczno-ekonomicznego (Freeman, 2020). Ze względu na zupełnie inne uwarunkowania historyczne dla polskich tradwives ta tęsknota wydaje się przybierać bliżej nieokreślony wymiar czasoprzestrzenny lub odwołuje się bez-

pośrednio do zachodniego wzorca, czerpiąc z niego i przekładając go na polskie realia. Ruch tradwife jest jednak nie tylko wyrazem nostalgii za minionymi czasami, ale charakteryzuje się także wyraźnym sprzeciwem wobec współcześnie powszechnie przyjmowanych norm i wartości. W tym kontekście rośnięcie w siłę tradwives, podobnie jak innych ruchów prawicowych, ujmuje się jako odpowiedź na chwiejność i niepewność współczesności. Powrót do sprawdzonych, historycznych wzorców miałby być sposobem na przywrócenie bezpieczeństwa i stabilności. Ruch tradwife szczególną popularnością cieszy się wśród ruchów alt-right oraz białej supremacji, w których używa się go, aby zachęcać kobiety do poddania się przynależnej im roli gospodyni, żony i matki. Przeniknięcie do mainstreamu zawdzięcza licznym influencerkom, które nadały mu „łagodniejszą twarz” odrzucenia neoliberalnego modelu życia na rzecz powrotu do rozumianej w bardzo specyficzny sposób „tradycji” (Hunt, 2020). W przeciwieństwie do działaczy politycznych i społecznych tradwives tworzą jednak zdecydowanie subtelniejszy dyskurs. Swoje działania ujmują w kategorii powrotu do „normalności” utożsamianej z życiem zgodnie z konserwatywnymi, tradycyjnymi wartościami.

Młode kobiety do ruchu tradwife często przyciąga wspólnota dzielonych wartości i celów, ale także obietnica spójnej tożsamości wytworzonej wokół mitycznych prostszych czasów i wyraźnych podziałów płciowych. Jednocześnie ważnym wątkiem pozostaje także pewna gwarancja spokojniejszego życia, możliwość rezygnacji z niezadowolającej pracy i ekonomicznej niepewności (Elmhirst, 2024). Krytyka tradwives w tym kontekście zwraca uwagę na ich uprzywilejowaną pozycję, jako że niewiele kobiet może pozwolić sobie na rezygnację z pracy zawodowej i utrzymywanie rodziny z jednej pensji. Elżbieta Korolczuk uznaje, że właśnie z tego względu ruch tradwife nie ma szans na odniesienie sukcesu w Polsce, podczas gdy Agnieszka Graff zwraca uwagę na jego niezwykłą siłę oddziaływania przede wszystkim jako ruchu aspiracyjnego, gdzie „adresatkami tej opowieści są kobiety, które muszą zarabiać na życie, ale się ze swoją pracą nie identyfikują. Za to z domem tak – domem i rodziną, którym poświęcają każdą wolną chwilę. I nie życzą sobie, żeby im feministki mówiły, żeby się »włączyły do gry«, pojechały na Kongres Kobiet czy poszły na manifest i walczyły z patriarchytem” (Korolczuk, Graff i Januszewska, 2022). Tradwives przedstawiają swój styl życia jako ideał, do którego należy dążyć, ignorując wątki ekonomicznego przywileju i niezmiennie zachęcając czytelniczki, by szły „za głosem serca” i rezygnowały z etatów, jeśli czują, że praca w domu da im więcej satysfakcji. Jednocześnie wiele z nich monetyzuje swoje działania w mediach społecznościowych, zarabia-

jąc na współpracach czy poleceniach produktów, trudno więc w tym kontekście mówić o całkowitej rezygnacji z pracy zawodowej (Switzer 2024a; Sykes i Hopper 2024). Członkinie ruchu zwracają uwagę na wiele istotnych problemów, całkiem skutecznie punktuując niektóre z problemów współczesnego świata, jak niedostatki systemu kapitalistyczne, dewaluacja pracy kobiet czy macierzyństwa, jednak ze względu na osadzenie wśród ruchów skrajnej i populistycznej prawicy kierują swoje wysiłki przeciwko wyimaginowanemu wrogowi. Ich wybory w tym kontekście nie mogą być rozpatrywane jedynie jako przejaw jednostkowej woli. Ze względu na swój zasięg oraz siłę oddziaływania tradwives nie mogą być bagatelizowane lub uznawane za nieistotną ciekawostkę. W tych ramach musimy mówić już o istnieniu pewnego powszechnego zjawiska, gdzie kobiety zwracają się ku skrajnym ideologiom prawicowym, gdyż te jako jedyne wydają się oferować rozwiązanie istotnych dla nich problemów. Obecnie na całym świecie możemy obserwować rośnięcie w siłę prawicowych ugrupowań oraz partii politycznych, konieczna jest więc rewizja i znalezienie nie tylko przyczyny, ale i rozwiązania. Zrozumienie ruchu tradwife może być w tym kontekście jednym z kluczowych czynników.

Rola kobiet w ruchach prawicowych

Powiązania między ruchami prawicowymi, w szczególności ruchem far-right i alt-right oraz ruchami tradwife w Stanach Zjednoczonych doczekały się wielu analiz i opracowań, które dość zgodnie wskazują na wspólne cele i założenia tych ruchów oraz ich wzajemną kompatybilność (Campion, 2020; Sitler-Elbel, 2021; Proctor, 2022; Zahay, 2022). Agnieszka Graff definiuje alt-right jako „amorficzny ruch polityczny, w którym spójną ideologię zastępuje silna tożsamość opozycyjna i kontrkulturowa: sprzeciw wobec feminizmu, islamu, ruchu Black Lives Matter, »politycznej poprawności« oraz czegoś mglistego, co alt-right nazywa »globalizmem«. Alt-prawicowcy uważają się za wrogów establishmentowej polityki [...] zdominowanej przez liberalną lewicę kultury Zachodu” (Graff, 2019). To ruch męskocentryczny skupiający głównie białych przedstawicieli klasy wyższej. Idee głoszone przez tradwives stanowią doskonałe przedłużenie i uzupełnienie jego założeń, w myśl których rola tradycyjnej żony jest idealną (i jedyną słuszną) rolą dla kobiety. Tradwives rzadko podejmują kwestie polityczne wprost, nie wdają się w kłótnie i przepychanki, a wyrażając własną opinię, niezwykle często wspominają o „wolności wyboru” i „tolerancji”. Jednocześnie ich ideologia pozostaje nieodłącznie powiązana zarówno z religią chrześcijańską, jak i ruchami skrajnej prawicy, w wyniku czego odmienne poglądy są tolerowane tylko do pewnego stopnia,

a w niektórych kwestiach tradwives wyrażają krótki, lecz dosadny sprzeciw. „Tradycja”, do której odwołują się ruchy alt-right czy ruch tradwife, to tradycja w bardzo konkretnym znaczeniu odnosząca się do dziedzictwa białej, heteronormatywnej klasy średniej (Sitler-Elbel, 2021; Proctor, 2022). Co więcej, zdaniem tych środowisk pozostaje ona poważnie zagrożona i należy ją chronić przed wpływem współczesnej kultury o lewicowych inklinacjach. Polityczne rozwiązania mające na celu przyznanie praw dyskryminowanym mniejszościom czy kreowania bardziej równościowego społeczeństwa traktowane są jako „zamach” na tradycyjne wartości oraz instytucję rodziny (w heteronormatywnym, nuklearnym rozumieniu). Analiza ruchów prawicowych zbyt często odbywa się z pominięciem roli, jaką pełnią w nich kobiety. Choć są to środowiska zdecydowanie zdominowane przez mężczyzn, jeśli bierzemy pod uwagę aspekt władzy i prestiżu, to jednak rola kobiet jest o tyle znacząca, że wpływa bezpośrednio na kształtowanie publicznego postrzegania owych ruchów i „prawicy” jako pewnego konstruktu myślowego (Mattheis, 2018; Love, 2020; Zahay, 2022).

Zrozumienie roli kobiet w ruchach prawicowych jest kluczowym zagadnieniem dla zrozumienia nie tylko popularności ekstremizmów i radykalizmów we współczesnym świecie, ale także sposobów, w jakie wykorzystują one różnego rodzaju metody i narracje dla zwiększania swojego poparcia. Floya Anthias i Nira Yuval-Davis, wymieniając role, jakie kobiety mogą pełnić w ramach narodowej wspólnoty, zwracają uwagę, że kluczowym pojęciem jest „reprodukcja”, która może być rozumiana zarówno biologicznie, jako rodzenie nowych członków zbiorowości, jak i symbolicznie – w tym przypadku kobiety są odpowiedzialne za przekazywanie ideologii nie tylko dzieciom, ale także osobom spoza społeczności (Anthias i Yuval-David, 1989). Reprodukacja symboliczna skupia się na przekazywaniu innym nie tylko pozytywnego obrazu własnej wspólnoty, ale także promowanego przez nią spojrzenia na świat. To rola swoistego „opowiadania historii” i manipulowania kluczowymi faktami w taki sposób, by przekonać jak największe grono osób o słuszności własnych założeń. Kristy Champion z kolei wyróżnia sześć rodzajów partycypacji kobiet w radykalnej prawicy: (1) aktorki aktywnie wykorzystujące przemoc w swoich działaniach; (2) „myślicielki” skupione na tworzeniu i szerzeniu propagandy; (3) „facylitatorki” zajmujące się kwestiami logistycznymi i organizacyjnymi; (4) „promotorki” angażujące się w rozpowszechnianie treści i ideowe prowokacje; (5) aktywistki; oraz (6) wzory służące jako punkt odniesienia dla innych działaczek (Champion, 2020). Tradwives nie popierają alt-prawicy po prostu przez współpracę z mężczyznami, którzy są ujmowani jako „aktywni” działacze lub przez wchodzenie z nimi w związki, lecz głównie przez tworzenie własnych

strategicznych komunikatów, które przygotowują odbiorców i wprowadzają na nowe ścieżki ekstremizmu (Zahay, 2022). Dokonuje się to między innymi poprzez zawłaszczanie pojęcia tradycji i utożsamienie go z narracją oferowaną przez białych, heteroseksualnych przedstawicieli klasy średniej. Nieustanne wspomnianie o konieczności zachowania tej specyficznie rozumianej „tradycji” jest jednym ze sposobów, na które nacjonalistyczna retoryka domaga się esencjalistycznej i w dużej mierze ahistorycznej wersji kultury (Christou, 2020). Romantyzują przeszłość, odnosząc się wyraźnie do czasów przed integracją, masowymi migracjami czy prawami kobiet (Sitler-Elbel, 2021). Nawet nie odwołując się bezpośrednio do polityki, tradwives przez swoje działania w internecie pozycjonują bycie matką i żoną jako jedyną naturalną oraz zapewniającą spełnienie drogę dla kobiet. Sam termin „kobiecości” w tym kontekście staje się skrótem dla zbioru politycznych i ekstremistycznych ideologii, do których można dotrzeć prosto przez tradycjonalizm płci (Zahay, 2022). Kobiety, które zajmują pozycję władzy w partiach skrajnej prawicy, jak Marine Le Pen czy Giorgia Meloni, są ważnym precedensem, jednak nie są regułą – znacznie istotniejsza jest rola kobiet działających niejako zza kulis. Ashley Mattheis rozróżnia te dwie uzupełniające się role kobiet w skrajnej prawicy jako „aktywnych członkiń” w ekstremizmie oraz „propagatorek” motywujących mężczyzn do działania i jednocześnie łączących społeczne postrzeganie swego ruchu (Mattheis, 2018). Zarówno Le Pen, jak i Meloni wykorzystują swoją płć w działaniach politycznych, pozycjonując się jako przedstawicielki „zwykłych kobiet” dbających o ich interesy. Jednocześnie, aby grono ich zwolenniczek ciągle się poszerzało oraz aby nie postrzegano ich jako „ekstremistek”, potrzebują drugiej grupy łączącej wizerunek prawicy. Tradwives.

Działalność tradwives w mediach społecznościowych a szerzenie prawicowych ideologii

Członkinie ruchu tradwife działają głównie w mediach społecznościowych, gdzie ich obecność jest szczególnie widoczna na X (Twitterze), Instagramie i TikToku. Charakter tych platform pozwala im sytuować się znacznie bliżej odbiorcy niż polityczni przedstawiciele, co sprawia, że siła ich oddziaływania jest także znacząco większa (Sitler-Elbel, 2021; Zahay, 2022). Budując relację ze swoimi odbiorcami przez angażowanie się w dyskusje czy odpowiadanie na pytania, tradwives w niezwykle efektywny sposób agitują na rzecz tradycyjnego postrzegania płci i konserwatywnej wizji świata postulowanej jako konieczność przez skrajną prawicę. Rola wizerunkowa, którą pełnią, skupia się na pokazaniu życia kobiet w skrajnej prawicy jako pozbawionego komplikacji wynikających

z implementowania w życiu współczesnych ideologii opartych na równości. Wykorzystując obecnie popularne estetyki i trendy, tradwives wtapiają się w tkanę mediów społecznościowych, czyniąc z obecności ekstremistycznej ideologii, spiskowych narracji i wykluczających poglądów coś normalnego i oczywistego (Campion, 2020; Sitler-Elbel, 2021). Ich konserwatywne wartości rzadko wyrażane są wprost, najczęściej przykrywa je masa treści dotyczących wyglądu, makijażu, przepisów na zdrowe posiłki, trików, jak utrzymać w domu czystość lub treści parentingowych. „Te influencerki przyciągają kobiety do swojej społeczności poradami dotyczącymi dbania o włosy czy tworzenia domu podczas subtelnego eksponowania ich na konserwatywne poglądy i przedstawiania im ekstremistycznych myślicieli” (Sitler-Elbel, 2021).

Tworząc treści w mediach społecznościowych, tradwives spełniają przede wszystkim swoją rolę łagodzenia ekstremistycznego dyskursu, rzadko wyrażając wprost swoje poglądy. Skupiają się na pokazywaniu określonego stylu życia, gloryfikując tradycyjne i konserwatywne wartości, często dzielą się cytatami chrześcijańskich myślicieli lub działaczy organizacji pro-life. Niektóre polskie tradwives wyłamują się jednak z tego schematu, okazjonalnie wyrażając swoje zaangażowanie polityczne przez poparcie dla pewnych idei czy wydarzeń. Ewelina Chełstowska, prawicowa influencerka i chrześcijańska coachka, w 2019 roku była jedną z głównych agitatek Marszu dla Życia i Rodziny, manifestacji środowisk prawicowych i konserwatywnych organizowanej, by wyrazić sprzeciw wobec aborcji oraz wsparcie instytucji heteronormatywnej rodziny. Wiktoria Wilkosz, jedna z najbardziej znanych przedstawicielek polskiego ruchu tradwife, opowiada się politycznie za tym, co nazywa „rozsądnym konserwatyzmem”, postulując powrót do tradycyjnych wzorców moralnych, których brakuje we współczesnym hedonistycznym społeczeństwie. Inne tradwives, jak Paulina Sielewicz, stronią od polityki, jednak przemycają w swoich treściach zdecydowane poglądy odwołujące się bezpośrednio do środowisk prawicowych. Sielewicz w 2022 i 2023 roku stworzyła na swoim Instagramie cykl relacji zebranych pod tytułem „cnoty zapomniane”, gdzie dzieliła się krótkimi opisami i komentarzami na temat wartości szczególnie ważnych dla kobiet, wśród których znalazła się między innymi usłużność, wstydlivość czy wierność. Zwracała tam uwagę na szkodliwość ciągłego pilnowania równości między płciami, które jej zdaniem przynosi więcej złego niż dobrego poprzez ignorowanie naturalnych ról płciowych i zapominając o tym, jak ważna jest tradycja. Jednak najlepszym przykładem oddającym sposób, w jaki tradwives podchodzą do szerzenia określonych poglądów, jest instagramowy profil Polikseny Wójtowiec. Wśród zapisanych relacji dominują tematy szeroko poj-

mowanego lifestyle'u: remonty, oszczędzanie, ubrania, tworzenie domu. W siatce zdjęć dominują fotografie utrzymane w stylistyce retro odwołujące się estetycznie do minionych czasów, czasami zawierające odniesienia do patriotycznych symboli, jak w przypadku postów z okazji rocznicy Powstania Warszawskiego czy Narodowego Święta Niepodległości 11 listopada. Wójtowiec otwarcie mówi o byciu tradwife i identyfikowaniu się z wartościami konserwatywnymi, jednak zachowuje dystans, starając się nie wyrażać swoich poglądów bezpośrednio. Na pytanie o aborcję więc nie odpowiada, zamiast tego udostępnia post o konieczności wprowadzenia łagodniejszego dyskursu proponującego alternatywne (pro-life) rozwiązania kobietom. O osobach transpłciowych wypowiada się w podobnym tonie, wprowadzając rozróżnienie na „realnych ludzi” i „modę promowaną w mediach”; mówiąc zaś o kobiecości, wspomina o konieczności ochrony tradycji przed współczesnymi wzorcami.

Tradwives wykorzystują schemat działania, zgodnie z którym przyciągają odbiorców lifestylowymi treściami, po czym wystawiają ich na konserwatywną ideologię osadzoną w tradycyjnych, chrześcijańskich wartościach, poglądy podzielane przez partie i ruchy skrajnej prawicy, narracje spiskowe ujmujące współczesną kulturę czy feminizm jako zagrożenie dla dzieci i rodziny. To wyjątkowo skuteczne wykorzystanie strategii skrajnej prawicy opartej na koncepcji „okna Overtona”, która pokazuje, jak możliwa jest stopniowa zmiana społecznego postrzegania kontrowersyjnych treści, tak by w końcu stały się powszechnie akceptowalną normą (Zabdyr-Jamróz, 2020). Wiele tradwives prowadziło początkowo konta znacznie bardziej zorientowane na problemy społeczno-polityczne, aktywnie szerząc prawicowe treści, jednak z czasem (po wyjściu za mąż i założeniu rodziny) wycofały się z politycznego aktywizmu na rzecz poświęcenia się tematyce lifestylowej związanej z prowadzeniem domu i zajmowaniem się dziećmi. Już samo to przejście kontekstualizowane może być jako akt polityczny pokazujący wyrażnie, kim powinna być i czym powinna zajmować się kobieta zgodnie z prawicową ideologią (Leidig, 2023). Tradwives pełnią kluczową rolę w przesuwaniu skrajnej prawicy z marginesu do centrum przez łagodzenie dyskursu, maskowanie go innymi treściami i normalizowanie go jako zbioru „poglądów na życie”, a nie niebezpiecznej ideologii szerzącej nieufność, nienawiść i dyskryminację. Niezależnie od indywidualnych inklinacji przedstawicielek, ruch tradwife wywodzi się ze środowisk suprematystycznych, wspiera i rozpowszechnia tę skrajnie prawicową ideologię opartą na opozycji „My–Inni”, w której to kluczowy jest kult tradycji, pogarda dla nowoczesności i konieczność przywrócenia kobietom i mężczyznom przynależnych im ról w społeczeństwie (Korolczuk, 2022; Leidig,

2023). Największym sukcesem, jaki udało im się osiągnąć, wydaje się więc powszechne charakteryzowanie ich jako „nieszkodliwych” i nie uznawanie ich roli za znaczącej w tworzeniu współczesnego obrazu polityczno-społecznego świata (Kisiova, Veilleux-Lepage i Newby, 2022). Bezpośrednie działania polityczne w obrębie danych partii są obecnie tylko jedną z dróg, które podejmują ruchy skrajnej prawicy, by rozpowszechnić swoją ideologię w społeczeństwie. Coraz ważniejsze stają się działania wizerunkowe podejmowane w ramach praktyk kulturowych, w mediach głównego nurtu czy mediach społecznościowych, których rola opiniotwórcza jest współcześnie niepodważalna. Podstawowe założenie podzielane przez środowiska prawicowe o istnieniu tzw. wojny kulturowej prowadzonej w obronie „tradycyjnych wartości”, które pewne ugrupowania chcą zniszczyć, pozostaje głęboko osadzone w myśleniu spiskowym motywującym podejmowane przez nich działania (Korolczuk, 2022).

„Ideologia” gender jako narracja spiskowa w ruchach prawicowych

Rośnięcie w siłę ruchów skrajnej i populistycznej prawicy w ostatnich latach zbiega się w czasie z przesunięciem centrum ich zainteresowania na kwestie związane z płciowością. Zagadnienia płci i gender są systematycznie kontekstualizowane jako „pole walki”, gdzie środowiska prawicowe stoją na straży tradycyjnych wartości zagrożonych przez nowoczesną „ideologię” gender. Skupienie się na dyskursie światopoglądowym doprowadziło do połączenia lub zrównania ruchów skrajnie prawicowych z ruchami antygenderowymi. „Gender” rozumiane w tym kontekście jest przede wszystkim jako pewnego rodzaju „puste znaczące”, otwarty zbiór poglądów, działań czy zachowań, który stanowi przede wszystkim pewien symbol umożliwiający „zbiorową identyfikację poprzez połączenie kwestii dotyczących rodziny, pokrewieństwa, seksualności i narodu w ramach jednego łańcucha ekwiwalencji” (Graff i Korolczuk, 2022). Utożsamiany z uznawanymi za lewicowe wartościami równości czy tolerancji przeciwstawiony zostaje „naturalnemu porządkowi” czy też tradycji, na których straży stoi prawica. Agnieszka Graff i Elżbieta Korolczuk łączą te przekonania z populizmem, gdzie ta opozycja staje się jeszcze silniejsza, gdyż za koniecznością utrzymania tradycji nie stoją interesy konkretnych partii, ale „wola ludu”. Sam lud stawiany jest więc jako zagrożony i konieczne staje się podjęcie działań w jego obronie. Zarówno politycy, jak i tradwives bogato czerpią z tej metaforyki, stawiając się w roli reprezentanta bądź reprezentantki ludu rozumianego w bliżej nieokreślony sposób. W przypadku tradwives jest to szczególnie widoczne, gdyż tworząc określony wizerunek w mediach spo-

łecznościowych, pozycjonują się jako przedstawicielki ludu oraz reprezentantki „prawdziwych kobiet”, co otwiera pole do analizy tradwives nie tylko jako ruchu skrajnej prawicy, ale także jako ruchu populistycznego. Dychotomia między ludem a skorumpowanymi elitami pozostaje definiującą cechą populizmu, która jednocześnie stanowi niemalże dokładne odwzorowanie dychotomii obecnej w narracjach spiskowych (Silva, Vegetti i Littvay, 2017; Kańska, 2020; Bergmann i Butter, 2024), w których to „mała, hermetyczna grupa wykonuje bezprawny lub niemoralny plan, ukrywając go przed resztą społeczeństwa. W obu przypadkach mamy więc dychotomiczny podział, w którym negatywnie nacechowana moralnie jest knująca mniejszość, pozytywnie zaś – bezsilna większość” (Kańska, 2020, s. 74).

W przypadku narracji spiskowych prezentowanych przez ruchy populistyczne miejsce elity bardzo często zajmują grupy mniejszościowe, jak w przypadku licznych teorii dotyczących migrantów głoszonych między innymi przez Donalda Trumpa podczas jego obu kampanii prezydenckich (Bergmann i Butter, 2024). W przypadku polskiej prawicowej polityki populistycznej, szczególnie w czasie rządów Prawa i Sprawiedliwości w latach 2015–2023, możemy mówić o traktowaniu „ideologii” gender jako pojęcia zastępczego dla „elit”, które było konsekwentnie ujmowane jako zagrożenie dla ludu, z którym należy walczyć. Jednocześnie jest to zjawisko obecne na całym świecie i wykorzystywane w ruchach prawicowych znajdujących wspólnego wroga (Thiem, 2020; Bracewell, 2021; Korolczuk i Graff, 2022; Zottola i Borba, 2022; Svatoňová i Doerr, 2024). Wykorzystany w tym kontekście populizm jednocześnie idealizuje lud zapewniający przetrwanie tradycyjnych wartości i demonizuje wrogów, budując ciągłe poczucie zagrożenie i niepokoju oraz przekonanie o istnieniu „spisku gender”. Można go podsumować jako: „pokładanie wiary w istnienie pewnej grupy osób, której to przyświecają złowieszcze cele w postaci: (1) zniszczenia Kościoła katolickiego i tradycji judeo-chrześcijańskiej oraz podstawowej wartości katolickiej, jaką jest rodzina; (2) zawładnięcia ludzkimi umysłami – zwłaszcza umysłami dzieci; (3) unieważnienia wszelkich praw i zasad moralnych; (4) wprowadzenia systemu totalitarnego à la nazizm lub komunizm, w którym to przeciętna jednostka nie ma nic do powiedzenia, a wykonuje jedynie polecenia sterujących nią, bezwzględnych osób” (Marchlewska, Łozowski i Cichocka, 2017, s. 170). Tradwives wpisują się w tę narrację, prezentując się jako grupa dyskryminowana ze względu na swoje przywiązanie do tradycyjnych wartości, które ich zdaniem nie tylko nie są cenione we współczesnym społeczeństwie, ale są zagrożone przez istnienie grup, które po dojściu do władzy chcą doprowadzić do ich unieważnienia, wprowadzając własny porządek.

Skrajna prawica wykorzystuje tę samą populistyczną dychotomię, wykorzystując kategorię „Innych” jako pustą, która przyjmuje różne desygnaty w zależności od aktualnych potrzeb dyskursu – może odnosić się do migrantów, muzulmanów, osób czarnych czy właśnie przedstawicieli ideologii gender. Za główną rolę tradwives działających w ramach skrajnej prawicy przyjmujemy wspomnianą już rolę neutralizacji dyskursu, zapewniania przyjaznej twarzy dla głoszenia ekstremalnych poglądów dzielących społeczeństwo i jawnie demonizujących określone grupy (Campion, 2020). Tradwives pozostają ściśle powiązane z ruchami o bardzo jasno określonym rodowodzie i inklinacjach, a nawet jeśli jednostkowo nie wyrażają radykalnych poglądów, to przyczyniają się do kreowania przestrzeni internetowych, w których rekrutacja do grup suprematystycznych jest szczególnie ułatwiona. Jak zauważa Mattheis: „Prawdą jest, że uczestnicy kultury #Trad niekoniecznie są uczestnikami ideologii ekstremistycznych, neofaszystowskich lub białego suprematyzmu, jednak ich zwolennicy wkraczają w kulturę #Trad właśnie dlatego, że postrzegają ją jako szczególnie użyteczną” (Mattheis, 2021).

Analizy prawicowego populizmu najczęściej skupiają się na jego ujęciu jako maskulinistycznej polityki tożsamości skupionej wokół przywrócenia godności i pozycji białych, heteroseksualnych mężczyzn w społeczeństwie, jednak jest to tylko jeden ze sposobów upłciowienia dyskursu, jaki wykorzystuje. Julia Roth wśród pozostałych wymienia: „podkreślanie płciowego kontekstu różnych skandali dotyczących etnicznych Innych; przywłaszczenie kwestii polityki praw kobiet (femonacjonalizm); [...] sojusze radykałów religijnych wobec globalnego feminizmu (gender jako ideologiczna kolonizacja), a także upłciowienie różnic społecznych (etnoseksizm)” (Graff i Korolczuk, 2022). W tych ramach dochodzi nie tylko do stygmatyzowania Innych, ale także podkreślenia wartości tradycyjnie rozumianej „męskości” i „kobiecości”, co staje się kluczowe dla tradwives prowadzących swoje profile w mediach społecznościowych. Stają się one idealnym narzędziem dla idealizacji tej wersji tradycji i ludowości, którą należy chronić przed zagrożeniem ze strony gender (Zahay, 2022). Tym bardziej istotna staje się rola tradwives, które wykorzystują „kobiecość” jako swego rodzaju ideologiczny skrót pozwalający im na poruszanie tematów politycznych bez mówienia o nich wprost. Tradwives nie odnoszą się bezpośrednio do polityki, lecz uprawiają rodzaj autoetnografii, za pomocą której ich osobiste historie stają się reprezentacją szerszych tendencji kulturowo-społecznych mających oddawać faktyczny stan rzeczywistości. Wszystkie przytaczane przez nie opowieści są oparte na tym samym schemacie i rozpoczynają od przemożnego poczucia niedopasowania do współczesności, odczuwania wewnętrznego sprzeciwu wobec obowiązującego

modelu kobiecości i założeń narzucanych kobietom przez ruch feministyczny. Zwrócenie się ku konserwatywnym wartościom i zostanie tradwife konceptualizowane jest w ramach tej narracji jako odnalezienie siebie czy odkrycie życiowego powołania, od którego oddalała je współczesna kultura.

Wykorzystanie trendów i popularnych estetyk dla szerzenia ekstremizmu i spiskowości

Sprzeciw wobec kultury utożsamianej przez środowiska prawicowe z ideologią gender, feminizmem czy elitami łączy się w dyskursie z idealizacją natury łączonej z tradycją, patriotyzmem i rodziną. Wykorzystanie natury przez prawicę jako kolejnego z ideologicznych skrótów stało się szczególnie widoczne w ostatnich latach w obliczu rośnięcia popularności powiązanych z nią trendów i estetyk w mediach społecznościowych, jak *granola lifestyle*, *plant mom* czy *cottagecore* (Tebaldi, 2023b; Switzer, 2024b). Pod odpowiadającymi tym trendom hasztagami można znaleźć szereg treści zachęcających do przebywania w lesie (*granola lifestyle*), zajmowanie się ogrodem (*plant mom*) czy idealizujących życie na wsi (*cottagecore*), które jednak mimo neutralnych ideologicznie założeń pozostają polem intensywnych działań przedstawicieli skrajnej prawicy czy ruchów neonazistowskich (Tebaldi, 2023a). Szczególnie ostatnia z nich #cottagecore pozostaje uwikłana w te środowiska tak intensywnie, że niektórzy użytkownicy wspominają wprost, że muszą sprawdzać, czy aby poprzez udostępnianie linków nie rozpowszechniają treści nazistowskie (Ollivain, 2020). Ten związek pokazuje ideologiczne nacechowanie dyskursu wokół natury oraz funkcjonowanie estetyk w mediach społecznościowych, które mimo swoich trywialnych pozorów pozostają głęboko polityczne. Tradwives poprzez swoje działania w społecznościach internetowych wzmacniają dodatkowo to połączenie natury z dyskursem prawicowym, sprawiając, że staje się ona jedną ze stron ideologicznej walki między „dobrą” naturą a „złą” kulturą współczesną (Zahay, 2022). Tradwives odwołują się do wsi i natury jako pewnych mitycznych obrazów mających reprezentować „lepsze czasy”, kiedy nie tylko ludzie żyli w zgodzie z naturą, ale także obowiązywał tradycyjny model społeczny. Tu, gdzie amerykańskie tradwives wyrażają nostalgia za latami pięćdziesiątymi i estetyką zadbanych przedmieść, Polki znacznie częściej odwołują się do jeszcze wcześniejszych lat, wykorzystując pewną dworsko-chłopską estetykę, korzystając z obrazów starych dworów otoczonych polami, kobiet zbierających plony czy pikników wśród drzew. Ten redukcjonistyczny obraz życia na wsi prezentowany przez nie w mediach społecznościach staje się pewną idylliczną wizją utopii, która byłaby możliwa, gdybyśmy wrócili do „starych, dobrych czasów” sprzed rewolucji seksualnej. Idylliczna wizja prze-

szłości zostaje przeciwstawiona współczesności utożsamianej z kryzysem wszelkich wartości, przez co populistyczny konflikt między elitami a ludem staje się konfliktem moralnym związanym z koniecznością ochrony pewnych tradycyjnych wartości przed ich zniszczeniem, miejscem narodzin podziałów, polaryzacji społecznych i teorii spiskowych (Tebaldi, 2023b; Switzer, 2024b). Jednocześnie przez pewną naturalność przedstawianych obrazów, jak picie kawy w ogrodzie, zbieranie jabłek z drzewa czy spacer wśród zbóż, przekazy te są wyjątkowo łatwe do przyswojenia przez odbiorców, rzadko świadomych ich ideologicznego tła. Używanie pozornie neutralnych reprezentacji wiejskiego życia stwarza wrażenie, że jest to powrót do natury, a nie do określonej, powiązanej z nią ideologii.

Działalność tradwives jest o tyle skuteczna, że dla postronnych obserwatorów ich profile w mediach społecznościowych nie wyróżniają się z szeregu innych tworzących treści typu lifestyle. Są atrakcyjne dla obserwatorów ze względu na estetykę swoich kont, przyciągając do siebie zwolenników klasycznej mody, stylistyki retro czy miłośników natury i trendu cottagecore. Wykorzystywanie w ramach tworzonych treści ogólnie popularnych trendów i estetyk, takich jak cottagecore, pozwala wprowadzić do kręgu skrajnej prawicy wiele osób, które w innym przypadku by do niego nie trafiły, ale także zaproponować i utrwalić w zbiorowej wyobraźni obraz konserwatywnej polityki jako „nieszkodliwej”, wiążąc ją z miłymi dla odbiorcy treściami. Konta tradwives postrzegane są w tym kontekście jako nieagresywne i neutralne ideologicznie, co przekłada się na zwiększoną liczbę odbiorców. W efekcie osoby niezaangażowane w politykę i niesprzysiężające prawicowej ideologii zaczynają identyfikować się z wartościami promowanymi przez ruch tradwife ukrytymi pod estetycznymi zdjęciami (Wilson, 2018; Ollivain, 2020; Tebaldi, 2023b). Tego rodzaju działania mają ogromny potencjał mobilizacyjny, ponieważ nie wymagają od obserwatorów aktywnego zaangażowania w kwestie polityczne czy ideologiczne. Zamiast tego tworzą one przestrzeń do przyswajania treści w sposób niewymuszony, w którym polityczne poglądy są subtelnie przekonujące, ukryte pod warstwą pozornie apolitycznych, „niewinnych” tematów.

Tradwives przez stylizację swoich treści jako idyllicznych, antykonsumpcyjnych i osadzonych w naturze pomagają budować wizerunek konserwatywnej polityki jako alternatywy dla „zepsutej” współczesności powiązanej z ideologią gender, globalizacją czy progresywywizmem. W ten sposób ruch nie tylko zaprasza do swoich szeregów osoby poszukujące ucieczki od współczesnych problemów, ale również kreuje obraz tradycji i rodziny jako wartości opartych na prostocie i harmonii z naturą, co sprawia, że te konserwatywne poglądy wydają się mniej kontrowersyjne i bardziej przyswajalne (Ekman, 2022; Zahay, 2022). Media

społecznościowe, jako podstawowy kanał dystrybucji tych treści, działa na ich korzyść nie tylko ze względu na szerokie grono odbiorcze, ale także tworzenie pozornej anonimowości, która sprzyja eskalacji radykalnych poglądów i teorii spiskowych, w miarę jak coraz więcej osób angażuje się w nie bez pełnej świadomości ich ideologicznych korzeni (Farkas i Neumayer, 2019; Meleo-Erwin i Young 2021). Jednocześnie wykorzystanie mediów społecznościowych przez tradwives to szczególnie ciekawy wątek ze względu na to, że „wykorzystują one swoje internetowe tożsamości do globalizacji antyglobalizmu i unowocześnienia tego, co antynowoczesne” (Sykes i Hopner, 2024, s. 475). Tradwives, mimo odrzucania współczesnych idei związanych z równouprawnieniem kobiet, feminizmem czy ruchem LGBTQ+, potrafią skutecznie wykorzystać nowoczesne technologie w celu propagowania swojej wizji świata. Krytykując współczesną kulturę, jednocześnie działają w jej centrum, tworząc treści w mediach społecznościowych z zaangażowaniem i umiejętnie poruszając się w tym medialnym krajobrazie ponadnarodowych estetyk i trendów. Wykorzystanie tych nowoczesnych narzędzi pozwala im na adaptację tradycyjnych przekonań i wartości w sposób, który wydaje się atrakcyjny i zachęcający dla odbiorców. Estetyki związane z naturą, tradycją czy „powrotem do korzeni” w łatwy sposób trafiają do współczesnych użytkowników internetu, którzy mimo że nie identyfikują się z konserwatywnymi ideami, przyciągani są wizualnym przekazem, stylistyką retro czy nostalgią za przeszłością.

Upolitycznione macierzyństwo w działaniach tradwives

Kluczowym elementem tożsamości tradwives, oprócz wspomnianej wcześniej kobiecości rozumianej w tradycyjny i konserwatywny sposób, jest macierzyństwo, które również zostaje upolitycznione poprzez ich działalność internetową. Macierzyństwo jest zawsze kontekstualizowane nie jako wybór, ale „powołanie” każdej kobiety. To esencjalistyczne pojmowanie płci pojawia się już nie w kontekście tradycji, ale natury rozumianej jako pewien biologiczny imperatyw, którego nie można podważać. Sprzeciw wobec niego jest wyraźnie postrzegany negatywnie, wiąże się go z destrukcyjnym wpływem lewicowych środowisk na rzeczywistość społeczną. Tradwives doskonale wpisują się w dyskurs skrajnej prawicy, uzupełniając go i wzmacniając, jednak szczególnie podkreślana i instrumentalizowana przez te środowiska jest ich rola jako matek. Ashley Mattheis opisuje to zjawisko terminem „alt-maternalism”, wskazując na jego powiązanie z ideami propagowanymi przez środowiska skrajnej prawicy, w tym z opozycją wobec multikulturalizmu, promocją białego etno-nacjonalizmu oraz działaniami skierowanymi przeciwko określonym grupom mniejszościowym. Podkreślona zostaje także rola matki jako rodzicielki zapewniającej poprzez swoje działania, tj. rodzenie jak największej liczby dzieci,

możliwości przetrwania danego narodu, kultury i stylu życia (Mattheis, 2018). W tej narracji również obecne są znamiona spiskowej teorii, w myśl której postulowany przez konserwatystów styl życia jest zagrożony. Kultura nabiera tutaj niemal synonimicznego znaczenia z pojęciem tradycji i położenie nacisku na wybrany kontekst społeczno-historyczny powiązany z kwestiami rasy i klasy. Mechanizm wykluczenia określonych jednostek i stylów życia ze swojego dyskursu wykorzystywany przez tradwives utrzuca obraz białych, heteroseksualnych przedstawicieli klasy średniej jako kultury normatywnej. Kwestia rasy zajmuje niezwykle istotne miejsce, zwłaszcza w badaniach amerykańskiego ruchu tradwife, który uznaje konieczność obrony „białości”. Coraz częściej podobne postulaty pojawiają się także w narracji europocentrycznej ze względu na postępującą radykalizację dyskursu wokół migrantów: „upłciowione pojęcie tradycji stanowi kluczowe miejsce dla powielania białości jako epistemologii osadzonej w normatywnych przejawach rasizmu, a także wzmacniania białości jako ideologii, która leży u podstaw skrajnych, suprematystycznych i neofaszystowskich ekspresji rasizmu” (Mattheis, 2023).

Macierzyństwo jest istotnym zagadnieniem nie tylko w kwestii biologicznej reprodukcji, ale także symbolicznej, kiedy znaczna część kobiet utożsamiających się z pravicowymi wartościami decyduje się na edukację domową. Tradwives pozostają jej szczególnie żarliwymi agitatorkami. Bycie rodzicem i jednocześnie jedynym nauczycielem swoich dzieci zapobiega zetknięciu się z innymi światopoglądami, co byłoby nieuchronne w przypadku edukacji publicznej. Wprowadzane w szkolnictwie pluralizm wartości i postulat równości kontekstualizowane są jako zagrożenie i rodzaj indoktrynacji (Leidig, 2023). W ramach polskiego ruchu tradwife szczególnie często wspomina o tym Karolina Baszak, dla której edukacja domowa jest odpowiedzią na rzekome zagrożenia w szkole. Macierzyństwo jest dla niej sposobem na kształtowanie przyszłych pokoleń i wywieranie wpływu na kształt społeczeństwa. Hasło „obrony dzieci i rodziny” pozostaje nieustannie wykorzystywane przez społeczności skrajnej i populistycznej prawicy jako uzasadnienie własnych działań, jednocześnie dodatkowo zachęca kobiety do bezpośrednich działań politycznych. Mobilizowanie macierzyństwa dla politycznych interesów nie jest nowym zjawiskiem, opiera się na mechanizmie rozbudzania strachu o dobrobyt dzieci, co później służy także usprawiedliwianiu ich akcji. W tym kontekście „macierzyństwo samo w sobie jest wykorzystywane do manipulowania kobietami, rekrutowania, mobilizowania i usprawiedliwiania brutalnych i antydemokratycznych działań” (Miller-Idriss, 2022).

W związku ze wcześniej wspomnianymi powiązaniem pravicowego populizmu i spiskowych narracji wykorzystywanie tożsamości matczynej pozostaje

szczególnie skuteczne ze względu na ciągłe podkreślanie roli matki oraz jej wyjątkowej więzi z dziećmi, przez co wszystkie ich działania zostają automatycznie zaklasyfikowane jako podejmowane w ich obronie. Szlachetny cel obrony dzieci przed spiskiem mającym na celu ich indoktrynację do określonej ideologii czy narażenie ich na bezpośrednie zagrożenie życia i zdrowia staje się uzasadnieniem dla podejmowania nawet najbardziej radykalnych działań. Rola matek-influencerów oraz tradwives odegrała kluczowe znaczenie w rozpowszechnianiu informacji związanych z teorią spiskową QAnon w Stanach Zjednoczonych. Te działania przyczyniły się zarówno do mobilizacji politycznej i organizacji protestów, jak i do wydarzeń, takich jak szturm na Kapitol w 2021 roku (Mikkola, 2023; Krawczyk, 2024; Skajewska, 2024).

Wnioski

Ruch tradwife od 2020 roku zdobywa coraz większą popularność w mediach społecznościowych, stopniowo przenikając także do mainstreamu i skutecznie zwiększając swój wpływ na kształtowanie społecznych opinii i nastrojów. Ze względu na swoje powiązanie z ruchami skrajnej i populistycznej prawicy nie może być on dłużej bagatelizowany czy ujmowany jedynie w kategoriach subkultury bądź trendu. Należy uznać jego wyjątkową rolę w przesuwaniu radykalnych ideologii z marginesu do centrum, wykorzystywaniu narracji spiskowych do budowania poczucia niepokoju i nieufności wobec rządzących oraz rozpowszechniania przekonania o istnieniu spisku gender. Obawy przed erozją tradycyjnych ról płciowych i niezrozumienie mechanizmów rządzących współczesnym światem wzmagają społeczne zainteresowanie narracjami spiskowymi, które ruchy prawicowe skutecznie wykorzystują jako narzędzie do budowania wspólnoty opartej na poczuciu zagrożenia i potrzebie ochrony tożsamości kulturowej i społecznej. W ten sposób ruch tradwife staje się nie tylko aktywnym uczestnikiem populistycznego dyskursu, ale także kluczowym elementem szerzenia ideologii przekształcającej tradycyjne pojęcia rodziny, religii i patriotyzmu w elementy, które wymagają obrony przed modernizującym i „niebezpiecznym” wpływem współczesności. Z perspektywy politycznej tradwives stanowią część szerszego zjawiska, w ramach którego elementy skrajnie prawicowe czy ekstremistyczne zostają wkomponowane w mainstreamowy dyskurs. W efekcie ruch tradwife staje się przestrzenią dla mobilizacji politycznej oraz kulturowej, która w długoterminowej perspektywie może przyczynić się do rewitalizacji konserwatywnych idei i ich integracji z nowoczesnymi, cyfrowymi formami komunikacji.

Obecność tradwives w mediach społecznościowych oraz ich umiejętność wykorzystywania globalnych trendów i estetyk pozwala im dotrzeć do szerokiego grona

odbiorców, często nieświadomych ideologicznych podstaw tego ruchu. Choć czasami rozpowszechniają wyraźne treści spiskowe, takie jak teorie o istnieniu Unii Północnoamerykańskiej czy QAnon, ich działalność jest zazwyczaj subtelniejsza. Przede wszystkim tradwives skutecznie wzmacniają polaryzację „My–Inni”, którą później wykorzystują do kreowania obrazu konserwatywnych wartości jako zagrożonych. W swoich działaniach w mediach społecznościowych kontekstualizują ideologię gender jako jedno z największych niebezpieczeństw współczesnego świata, obarczając ją winą za kryzys instytucji rodziny i osłabienie wartości religijnych. Oprócz wskazywania i demonizowania „wroga” tradwives promują także idylliczną wizję życia opartego na konserwatywnych zasadach, utrwalając ją w zbiorowej wyobraźni. Dalsze śledzenie działalności tradwives w mediach społecznościowych oraz ich wpływu na kształtowanie opinii publicznej i społeczne nastroje będzie miało kluczowe znaczenie w ocenie potencjalnych zagrożeń związanych z polaryzacją społeczną, wzrostem populizmu oraz rozprzestrzenianiem teorii spiskowych. Szerzenie tych idei w przestrzeni wirtualnej, z jej dynamiką i zasięgiem, eskaluje konflikty ideologiczne, które mogą mieć dalekosiężne konsekwencje dla stabilności społecznej, zwłaszcza w kontekście wzrastającej polaryzacji politycznej i kulturowej.

Bibliografia

- Anthias, F., Yuval-Davis, N. (1989). *Woman – Nation – State*. London: Palgrave Macmillan.
- Bergmann, E., Butter, M. (2024). *Conspiracy Theory and Populism*, [w:] M. Butter, P. Knight (red.), *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge.
- Bracewell, L. (2020). *Gender, Populism and the QAnon Conspiracy Movement*. „Frontiers in Sociology”, Vol. 5.
- Butter, M., Knight, P. (2020). *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge.
- Campion, K. (2020). *Women in the Extreme and Radical Right: Forms of Participation and their Implications*. „Social Sciences”, Vol. 9.
- Cichocka, A., Golec de Zavala, A., Marchlewska, M. (2015). *Does Self-Love or Self-Hate Predict Conspiracy Beliefs? Narcissism, Self-Esteem, and the Endorsement of Conspiracy Theories*. „Social Psychological and Personality Science”, Vol. 7.
- Christou, M. (2020). *#TradWives: Sexism as Gateway to White Supremacy*. <https://www.opendemocracy.net/en/countering-radical-right/tradwives-sexism-gateway-white-supremacy/> (dostęp: 24.11.2024).
- Czech, F. (2015). *Spiskowe narracje i metanarracje*. Kraków: Nomos.
- Ekman, M. (2022). *The Great Replacement: Strategic Mainstreaming of Far-Right Conspiracy Claims*. „Convergence”, Vol. 28.
- Elmhirst, S. (2024). *The Rise and Fall of the Trad Wife*. <https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/the-rise-and-fall-of-the-trad-wife> (dostęp: 24.11.2024).

- Farkas, J., Neumayer, C. (2019). *The Role of Social Media in the Spread of Conspiracy Theories*. „Journal of Political Communication”, Vol. 25.
- Freeman, H. (2020). *‘Tradwives’: The New Trend for Submissive Women Has a Dark Heart and History*. <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jan/27/tradwives-new-trend-submissive-women-dark-heart-history> (dostęp: 24.11.2024).
- Friedan, B. (2012). *Mistyka Kobiecości*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Giddens, A. (2007). *Socjologia*. Warszawa: PWN.
- Graff, A. (2019). *Manosfera, czyli bunt upokorzonych samców*. „Czas Kultury”, nr 1.
- Graff, A., Korolczuk, E. (2022). *Kto się boi gender? Prawica, populizm i feministyczne strategie oporu*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Graff, A., Korolczuk, E., Januszevska P. (2022). *Graff i Korolczuk: Nie uporamy się z faszyzującą prawicą, jeśli będziemy pomijać kwestie związane z gender* <https://krytykapolityczna.pl/kraj/januszevska-sutowski-agnieszka-graff-elzbieta-korolczuk-kto-sie-boi-gender-prawica/> (dostęp: 24.11.2024).
- Gray, E. (2022). *The Handmaid’s Tale of Anti-Feminism: A Literary Response to 1970s Anti-Feminist Rhetoric and the Emerging Christian Right*. Delaware: University of Delaware.
- Hall, H. (2020). *Not Everything Women Choose Is a Feminist Choice — As TradWives Have Proven*. <https://www.independent.co.uk/voices/tradwives-ww2-feminist-second-wave-housewives-a9295371.html> (dostęp: 24.11.2024).
- Hunt, A. (2020). *What Is A ‘Tradwife’ – And Why Is The Idea Proving So Controversial?* <https://www.womanandhome.com/life/tradwife-definition-alena-petitt-346861/> (dostęp: 24.11.2024).
- Kańska, A. (2020). *Teorie spiskowe jako populistyczne narzędzie w represji grup marginalizowanych*. „Studenckie Prace Prawnicze, Administratywistyczne i Ekonomiczne”, nr 31.
- Kelsey-Sugg, A. (2021). *For Some, Being a Tradwife Is About More Time With Family. For Others, It’s a Dangerous Far-Right Ideology*. <https://www.abc.net.au/news/2021-08-22/tradwife-movement-personal-pleasures-or-extreme-right-ideologies/100356514> (dostęp: 25.11.2024).
- Kisyova, M., Veilleux-Lepage, Y., Newby, V. (2022). *Conversations With Other (Alt-Right) Women: How Do Alt-Right Female Influencers Narrate a Far-Right Identity?* „Journal for Deradicalization”, Vol. 31.
- Konecki, K. (2000). *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Korolczuk, E. (2022). *Jak płeć stała się kluczowa dla polityki skrajnej prawicy*. <https://www.greeneuropeanjournal.eu/jak-plec-stala-sie-kluczowa-dla-polityki-skrajnej-prawicy/> (dostęp: 23.11.2024).
- Krawczyk, D. (2024). *Uwierz w Plan. Dlaczego Amerykanie chwytają się teorii spiskowych?* <https://krytykapolityczna.pl/swiat/uwierz-w-plan-dlaczego-amerykanie-chwytaja-sie-teorii-spiskowych-rozmowa/> (dostęp: 20.11.2024).
- Krzyżanowska, N. (2013). *(Krytyczna) analiza dyskursu a (krytyczna) analiza gender: zarys syntezy teoretycznej i metodologicznej*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, Vol. 9.

- Leidig, E. (2023). *The Women of the Far Right. Social Media Influencers and Online Radicalization*. New York: Columbia University Press.
- Love, N.S. (2020). *Shield Maidens, Fashy Femmes, and TradWives: Feminism, Patriarchy, and Pight-Wing Populism*. „Frontiers in Sociology”, Vol. 5.
- Marchlewska, M., Łozowski, F., Cichocka, A. (2017). *Wiara w spiskujący gender. Charakterystyka zjawiska i jego podłoże psychologiczne*, [w:] A. Stefaniak, M. Winiewski (red.), *Uprzedzenia w Polsce 2017. Oblicza przemocy międzygrupowej*. Warszawa: Wydawnictwo Liberi Libri.
- Meleo-Erwin, Z., Young, M. (2021). *Echo Chambers and the Spread of Radical Ideologies in Social Media Communities*. „Social Media and Society”, Vol. 9.
- Mattheis, A. (2018). *Shieldmaidens of Whiteness: (Alt) Maternalism and Women Recruiting for the Far/Alt-Right*. „Journal for Deradicalization”, Vol. 17.
- Mattheis, A. (2021). *# TradCulture: Reproducing Whiteness and Neo-Fascism Through Gendered Discourse Online*, [w:] S. Hunter, C. van der Westhuizen (red.), *Routledge Handbook of Critical Studies in Whiteness*. London: Routledge.
- Mikkola, H. (2023). *“For the Sake of My Children”: Exploring the Centrality of Motherhood within QAnon Accounts in Social Media Spaces*. Tampere: Tampere University.
- Miller-Idriss, C. (2022). *How Right-Wing Extremists Weaponize the Idea of Motherhood*. <https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/how-far-right-uses-motherhood-manipulate-recruit-women-n1294922> (dostęp: 25.11.2024).
- Morlin, B. (2016). *Eagle Forum’s Phyllis Schlafly Leaves a Legacy Tied to Conspiracy Theories*. <https://www.splcenter.org/hatewatch/2016/09/07/eagle-forums-phyllis-schlafly-leaves-legacy-tied-conspiracy-theories> (dostęp: 20.11.2024).
- Ollivain, C. (2020). *Cottagecore, Colonialism and the Far-Right*. <https://honisoit.com/2020/09/cottagecore-colonialism-and-the-far-right/> (dostęp: 19.11.2024).
- Proctor, D. (2022). *The #Tradwife Persona and the Rise of Radicalized White Domesticity*. „Persona Studies”, Vol. 8.
- Silva, B.C., Vegetti, F., Littvay, L. (2017). *The Elite Is Up to Something: Exploring the Relation Between Populism and Belief in Conspiracy Theories*. „Swiss Political Science Review”, Vol. 23.
- Silverman, D. (2008). *Interpretacja danych jakościowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe.
- Sitler-Elbel, F.H. (2021). *From Swifflers to Swastikas: How the #Tradwife Movement of Conventional Gender Roles Became Synonymous With White Supremacy*. „Senior Projects Spring”, Vol. 1.
- Skajewska, M. (2024). *Przejęci przez QAnon. Jak teorie spiskowe podbijają Amerykę i świat*. <https://polskieradio24.pl/artykul/3442415,przejeci-przez-qanon-jak-teorie-spiskowe-podbijaja-ameryke-i-swiat> (dostęp: 24.11.2024).
- Solé, E. (2023). *Cooking, Cleaning and Controversy: The ‘Tradwife’ Movement Embraces a 1950s Housewife Ideal*. <https://www.today.com/parents/family/traditional-wives-tradwives-controversy-tiktok-rcna67253> (dostęp: 20.11.2024).

- Svatoňová, E., Doerr, N. (2024). *How Anti-Gender and Gendered Imagery Translate the Great Replacement Conspiracy Theory in Online Far-Right Platforms*. „European Journal of Politics and Gender”, Vol. 7.
- Switzer, R. (2024). *Affective Landscapes of the Far Right Social Movement: Mobilizing Place and Emotion in the Nordic Countries*. Stockholm: Department of Sociology, Stockholm University.
- Switzer, C. (2024). *Repackaging Conservatism: How Right-Wing Movements Use Lifestyle Aesthetics to Appeal to Millennials and Gen Z*. „Political Ideologies and Media”, Vol. 18.
- Sykes, S., Hopner, V. (2024). *Tradwives: Right-Wing Social Media Influencers*. „Journal of Contemporary Ethnography” Vol. 53.
- Szuta, M. (2014). *Media społecznościowe jako grunt pod nowe ruchy społeczne*. „Świat Idei i Polityki”, Vol. 13.
- Tebaldi, C. (2023). *Granola Nazis and the Great Reset. Enregistering, Circulating and Regimenting Nature on the Far Right*. „Language, Culture, Society”, Vol. 5.
- Tebaldi, F. (2023). *Cottagecore, Traditionalism, and the Radical Right: Digital Aesthetics and Political Engagement*. „Cultural Politics”, Vol. 19.
- Thiem, A. (2020). *Conspiracy Theories and Gender and Sexuality*, [w:] M. Butter, P. Knight (red.), *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge.
- Tomasiewicz, J. (2013). *Nowa populistyczna prawica jako źródło zagrożenia terrorystycznego w Europie*. „Przegląd Bezpieczeństwa Wewnętrznego”, Vol. 9.
- Wilson, A.F. (2018). *#Whitegenocide, the Alt-right and Conspiracy Theory: How Secrecy and Suspicion Contributed to the Mainstreaming of Hate*. „Secrecy and Society”, Vol. 1, No. 2.
- Zabdyr-Jamróz, M. (2020). *Okno Overtona i inne strategie alt-prawicy*. <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/okno-overtona-i-inne-strategie-alt-prawicy/> (dostęp: 24.11.2024).
- Zahay, M.L. (2022). *What “Real” Women Want: Alt-Right Femininity Vlogs as an Anti-Feminist Populist Aesthetic*. „Media and Communication”, Vol. 10.
- Zottola, A., Borba, R. (2022). *“Gender Ideology” and the Discursive Infrastructure of a Transnational Conspiracy Theory*, [w:] M. Demata, V. Zorzi, A. Zottola (red.), *Conspiracy Theory Discourses*. Amsterdam: John Benjamins Pub Co.

PROFILE TRADWIVES UWZGLĘDNIONE W ANALIZIE

Karolina Baszak

<https://enfemine.com/>

<https://www.instagram.com/karolinabaszak/>

<https://www.facebook.com/karolinabaszak/>

Ewelina Chelstowska

<https://www.instagram.com/urzekajacapl/>

<https://www.facebook.com/urzekajaca/>

Paulina Sielewicz

<https://www.instagram.com/paula.pogodna/>

Wiktoria Wilkosz

<https://www.facebook.com/wilkoszwiktoria/>

<https://www.instagram.com/wilkosz.wiktoria/>

<https://www.tiktok.com/@victelsy>

<https://x.com/wilkoszwiktoria>

Poliksena Wójtowiec

https://www.instagram.com/mrs_wojtowiec/

<https://www.facebook.com/poliksena.stacherska/>

Abstract

The article undertakes an analysis of the tradwife movement as a contemporary socio-political phenomenon closely linked to right-wing ideology. In the context of the growing popularity of the movement, the text explores how tradwives use social media to formulate and spread beliefs based on conspiracy narratives contextualizing gender ideology as a threat to Christianity and the institution of the family. The tradwife movement is placed in the broader context of extreme and populist right-wing movements, which together produce a coherent narrative about the need to defend traditional values from attack by creating an ideological order in which a conspiratorial vision of reality becomes the foundation of political mobilization. The role of tradwives is shown as part of a broader strategy to push extreme ideas into the mainstream, while highlighting their crucial role not only in demonizing the enemy, but also in offering an alternative to modernity by idealizing their own way of life.

Słowa kluczowe: tradwives, narracje spiskowe, teorie spiskowe, skrajna prawica, populizm

Keywords: tradwives, conspiracy narratives, conspiracy theories, far-right, populism

Holger Pötzsch

UiT The Arctic University of Norway

ORCID 0000-0002-5533-5014

Christina Lentz

UiT The Arctic University of Norway

ORCID 0009-0008-7099-6508

'The Devil Goes by Many Names': A Critical Examination of Propaganda, PR, and Fake News as Forms of Information *Disorder*

It isn't the lies they [governments] tell, it's the *quality* of the lies that
becomes humiliating.

Arundhati Roy (in Roy & Cusack 2016: 21; emphasis in original)

Introduction

The 2016 U.S. Presidential Election, BREXIT, the COVID-19 pandemic, and the war in Ukraine are recent examples of political issues where fake news has been invoked as an explanation for increasing polarization and dissent in liberal democracies (Bergmann 2018; Gradón et al. 2021). These cases are often cited as evidence of the specific threat posed by the deliberate spreading of false

information by populists and demagogues with manipulative intent (e.g. Giusti & Piras 2020). This narrative has been criticized, notably by Farkas & Schou (2019) and Frank (2017), who argue that the real threat to democracy lies among others in the failure of political institutions and important parties to adequately respond to the factual needs and concerns of the electorate. The notion of fake news as illegitimate interference by foreign powers, based on lies and deployed with malicious intent, appears consequently as a too simple explanation for complex phenomena.

Against this background, the present contribution introduces a selection of terms important for a better understanding of the nature of what we, with reference to Wardle (2019), describe as information disorder. Seeing communalities between phenomena such as propaganda, PR, and fake news (see also Lazer et al. 2018), we use information disorder as an overarching concept that enables a more precise distinction between these three instances of deceptive information. In the following, we first develop a genealogy of the terms propaganda and PR, before we move on to a description of the phenomenon of fake news. In the process, we show how commercial digital technologies have created new conditions for the functioning and efficacy of deceptive information practices and propose information disorder as an overarching concept incorporating all forms of influence and manipulation techniques regularly employed by both state and non-state actors.

From propaganda to PR

Contrary to received wisdom, propaganda in its various forms and iterations is not something only typical for authoritarian systems of rule, but emerges as a rather regular practice of governance used by all types of political regimes including liberal democracies (see, for instance, Lazarsfeld & Merton 1957 [1948]; Schiller 1973; Herman & Chomsky 2002 [1988]; McChesney 2008; Roy & Cusack 2016; Zollmann 2019; Wimberly 2020). Despite this fact, propaganda as a regular instrument of governance is discussed rather seldomly. According to Zollmann (2019: 331) the term has been marginalized in discourses about public opinion formation in liberal democracies even though propaganda has also been in wide use by both state and corporate actors in these systems of governance for a long time. We will now explore where the overarching concept of propaganda originally emerged from and how it gradually transformed into the widely accepted practice of PR.

The term propaganda is based on the Latin verb 'propagere' meaning 'to spread, disseminate, convey'. Originally denoting the distribution of physical

goods, the term was first used in connection with the dissemination of ideas and values in 1622 in Pope Gregor XV's *Congregatio de propaganda fide* (Wimberly 2020: 1). Here, to propagate the Christian faith meant to spread the word of God among the heathen people of the planet – a practice that became an important task for missionaries taking part in the conquest of new worlds offering exploitative colonial practices a coating of otherworldly legitimacy.

From these beginnings up until World War I, propaganda was not a negatively laden term. It was also often seen as a necessary requirement to harness public support and ensure the political and commercial viability of specific ideas or initiatives by states and powerful groups in democratic systems (Zollmann 2019: 331–333; Wimberly 2020: 4–5). A good example of this is the US' intervention in World War I, that was widely rejected in the US populace until then President Woodrow Wilson instructed George Creel to form the Committee for Public Information (CPI) to coordinate attempts to convince US voters otherwise (Wimberly 2020: 4–5). Some years later, social scientist and communication scholar Walter Lippman accordingly reflects on the intrinsic value of propagandistic techniques for governance in mass societies in his book *Public Opinion* (1922: Chapter XV/4: n.p.):

The creation of consent is not a new art. It is a very old one, which was supposed to have died out with the appearance of democracy. But it has not died out. It has, in fact, improved enormously in technique, because it is now based on analysis rather than on rule of thumb. And so, as a result of psychological research, coupled with the modern means of communication, the practice of democracy has turned a corner.

Since World War I, a gradual shift in the evaluation of the term propaganda has occurred in the US and other democratic nations. Propaganda was increasingly associated with information operations conducted by the then enemy Germany to shore up public support (Zollmann 2019; Wimberly 2020). As George Creel (2018 [1920]: 4–5) put it in his book *How We Advertized America*, “we did not call it propaganda, for that word, in German hands, had come to be associated with deceit and corruption. Our effort was educational and informative throughout [...] no other argument was needed.”

From this point onward, two distinct concepts of propaganda can be differentiated: one that is neutral or positive, viewing propaganda as a tool for effectively managing democracies, and another that is negative, perceiving it as a means used by illegitimate actors to deceitfully manipulate the masses. This development was, according to Edward Bernays (cited in Wimberly

2020: 2) accompanied by an active rebranding effort in the US that led to the invention of a new concept – public relations, or PR, that was to replace the term propaganda now tarnished by the activities of hostile powers. According to Bernays (1955 [1928]: 37), who claimed the invention of the term for himself, PR is a necessary component of democratic governance. He notes that:

[t]he conscious and intelligent manipulation of organized habits and opinions of the masses is an important element in democratic society. Those who manipulate this unseen mechanism of society constitute an invisible government which is the true ruling power of our country. [...] This is the logical result of the way in which our democratic society is organized. Our invisible governors [...] govern us by their qualities of natural leadership.

Similarly, election researcher Harold Lasswell (1927: 631), a Bernays contemporary, warned against attempts to let an inherently unruly and ill-informed electorate fend for itself, particularly in times of rapid social and technological change:

The ever-present function of propaganda in modern life is in large measure attributable to the social disorganization which has been precipitated by the rapid advent of technological changes. Impersonality has supplanted personal loyalty to leaders. Literacy and the physical channels of communication have quickened the connection between those who rule and the ruled. Conventions have arisen which favor the ventilation of opinions and the taking of votes. Most of that which formerly could be done by violence and intimidation must now be done by argument and persuasion. Democracy has proclaimed the dictatorship of palaver, and the technique of dictating to the dictator is named propaganda.

In the views expressed above, propaganda – increasingly rebranded as PR – emerges not as a deficiency but a fundamental necessity in democratic governance under the condition of technological mass society. Neither is the use of propagandistic techniques limited to the political sphere. As for instance Oreskes & Conway (2010) have demonstrated, corporations regularly invoke flawed ‘research’ to strategically cast doubt on scientific consensus regarding issues such as the dangers of cigarettes, sugar, or opiates, as well as the human responsibility for climate change.

The semantic shift away from propaganda to other and more positively connoted terms, then, signals *not* a shift in the essentials of an established political and communicational practice (based on lies, half-truths, and deliberate manipulation as it is), but merely a shift in rhetoric distinguishing forms of

manipulation done by adversaries – marking these as illegitimate and malicious – from similar practices executed on behalf of oneself or one's allies that are framed as both necessary and beneficial. As such, the actor behind the manipulative strategy and not the (mal-)practice itself determines if one uses the term propaganda or PR.

PR, propaganda, and other related practices are about control of the public sphere of appearance that is an arena key for political deliberation and subjectification. As Judith Butler (2004: xx–xxi) writes in *Precarious Lives*: “The public sphere is in part constituted by what can appear, and the regulation of the sphere of appearance is one way to establish what will count as reality, and what will not.” PR and propaganda are powerful tools to achieve and maintain such a regulation of public spheres of appearance – and the conduct of subjects – regardless of where these interventions are conducted and whose interests they serve. As Wimberly (2020: 11) expresses it, “propaganda is a response to free conduct and an attempt, not to dominate it via violence or physical constraint, but to conduct it in its freedom towards the desired outcomes”. Control of the public sphere through media manipulation implies control of debates and therefore deliberation translating directly into political power.

In liberal democracies, propagandists are most efficient when they manage to acquire definitional power over issue areas without taking recourse in oppressive and authoritarian measures such as overt censorship and control. Rather, propaganda is created and disseminated through complex networks of incentives and obstacles that are internalized by journalists, editors, and readers in what Herman and Chomsky (2002 [1988]: x) have termed a “guided market system” of media manipulation through self-censorship. The authors write: “Most biased choices in the media arise from the preselection of right-thinking people, internalized preconceptions, and the adaptation of personnel to the constraints of ownership, organization, market, and political power.” In such a system, censorship and propaganda are reproduced through mundane everyday practices of both journalists and editors and are therefore difficult to identify and resist.

To show how exactly propaganda operates in commercial news media, Herman and Chomsky develop a series of five filters that tacitly predispose practices and thereby lead to an increasing homogenization in the way specific issues and events – in particular those pertaining to foreign and security policies as well as the economy – are reported. As a result of this, also in liberal democracies, mass media often narrowly frame issues in correspondence with powerful interests or merely index elite positions within countries (Herman & Chomsky 2022; see also Bennett 1990).

As the rough walkthrough above indicates, propaganda and PR are key elements of state governance and corporate influence not only in autocratic societies but also in liberal democracies (for further evidence, see Lippman 1922; Lasswell 1927; Bernays 1955 [1928]; Lazarsfeld & Merton 1957 [1948]; Herman & Chomsky 2002 [1988]; Waever et al. 2006; Zollmann 2019; Wimberly 2020). To make political systems function efficiently, control of the mass media becomes key as it enables the efficient ‘manufacturing of consent’ for political issues deemed important for specific interests. Therefore, as MacLeod (2019: 1) puts it, even in liberal democracies “[t]he media is not your friend”. Propaganda, PR, and other techniques of manipulation of both citizens and consumers for the sake of furthering particular agendas is part and parcel of the mass media’s fundamental function within all types of governance. We will now turn our attention to the question of how new digital network technologies relate to such practices. Here, the term fake news will become useful as it enables attention to new factors relevant for the production and distribution of the PR-propaganda nexus.

Propaganda in times of digital capitalism

The phenomenon of false news items is not new and has been used for propagandistic purposes for a long time (see e.g. Floridi 1996). The specific term fake news, however, has only recently become a buzzword – particularly since Donald Trump’s election campaign in 2015. On the one hand it is now often applied by established media as an explanatory model for the malign manipulation of political processes and actors (Farkas & Shou 2018: 298). On the other hand, it is employed by partisan political groups to discredit politicians and media they disagree with (Tong et al. 2020) and weaponized by political elites to undermine and delegitimize their opponents (Farkas & Schou 2018; Frank 2020).

Despite the availability of substantial research on fake news (Wardle & Derakhshans 2017; Finneman & Ryan 2018; Tandoc, Lim & Ling 2018; Molina et al. 2021), no agreement as to the precise meaning of the term has so far been reached. Descriptions have brought it into the vicinity of genres such as satire, news parody, junk science, clickbait, advertising, rumors, conspiracy theories, hoaxes, urban legends, and not least propaganda (Hirst 2017: 90; Bergmann 2018: 153; Finneman & Rian 2018; Tandoc, Lim & Ling 2018; Zimdars 2020a: A common point of reference regarding the nature of the phenomenon is its practice of mimicking formal journalistic conventions to repackage fabricated or otherwise manipulated content, often with the aim of achieving specific goals (e.g. Allcott & Gentzkow 2017: 217; Hirst 2017; Bergmann 2018; Finneman & Thomas 2018; Duffy, Tandoc & Ling 2019; Zimdars & McLeod 2020: 2; Lazer et al. 2018).

According to Carmi et al. (2020) and Gradón et al. (2021), production and dissemination of fake news are characterized by the widespread use of disinformation practices, implying an awareness among producers and possibly distributors of the untrue, non-factual, and biased nature of the presented content (see Carmi et al. 2020: 3 and Gradón et al. 2021: 2).¹ In this context, fake news can be seen in close terminological proximity to propaganda and PR. This raises the question of how fake news differs from these more established concepts or whether it is just an old technique of manipulation in new clothes.

One novel aspect of fake news lies in its technological and economic contexts of production and dissemination. The use of fake news in connection with commercial social media enables minor actors and even individuals to engage in propaganda efforts as these media undermine the gatekeeping functions of traditional media. While this initially enhanced the capacity of fake news to spread uncontrollably and made the planning and focused implementation of traditional propaganda and PR efforts more difficult (Hoskins & O'Loughlin 2010), the affordances of commercial social media have since led to the development of new methods to influence and control the flow of information through digital media ecologies (Treré 2016; Lulamae 2022; Leerssen 2023). In addition to this, the often divisive and affective form and content of fake news make them ideal objects for soliciting increased audience engagement in hyper-commercialized online environments that profit from clickbait logics and the emotional amplification of users (Andrejevic 2020; Zimdars 2020a).

What becomes palpable here is the importance of dynamics created at the levels of political economy and technical affordances that are significant for a proper understanding of fake news in times of digital capitalism (see Fuchs 2021). Zimdars (2020a: 2) for instance considers fake news as “primarily produced by individuals who are concerned *not* with gathering and reporting information to the world, but rather with generating profit through social media circulation of false information (...)” (emphasis in original). Arguing from a similar vantage point and specifically highlighting a technology-economy nexus, Andrejevic (2020: 20) explains that fake news is an emerging form of propaganda that is “the result of economic imperatives (the platform economy’s privileging of

¹ Both Carmi et al. (2020: 3) and Gradón et al. (2021) introduce additional types of potentially harmful information practices – misinformation and malinformation. According to these authors, misinformation is severely biased or outright false information that is produced and disseminated without harmful intent, while malinformation describes factual information deployed with the intent to harm another actor. We perceive these two types as not relevant for the present inquiry that is focused on the dynamics caused by both production and distribution of intentionally deployed non-factual news items. Gradón et al. (2021) also add the term propaganda to this list but, in contrast to our usage based on Zollmann (2019) and Wimberly (2020), limit the term to activities by governments.

engagement over content) and technological affordances (the ‘democratization’ of access to publication and distribution online)”. In this view, fake news is the result of a specific business model brought forth by commercial social media that affectively amplify audiences and revamp the public sphere as an arena for the exchange of opinions for the sake of self-branding and clickbait profit rather than democratic deliberation.

This understanding of fake news is exemplified by the run up to the 2016 US presidential election. Based on interviews with the owners of two fake news sites producing predominantly anti-Clinton and pro-Trump fake news, Herman (2016) showed that the fabricated information resulted from click-bait logics and profit considerations rather than from an attempt to wield political influence. Both owners reported that economic calculations rather than political lenience determined the content spread on their sites – anti-Clinton messages simply made more people click and engage thereby securing increased revenues when compared to anti-Trump content.

Following these authors, fake news emerges not only as a new tool for old-fashioned propaganda and PR, but also as the result of a specific business model under the conditions of digital capitalism (Zimdars 2020a; Fuchs 2021). The technical affordances of commercial social media enable the emotional and affective amplification of audiences for the sake of both profit maximization *and* political manipulation. This makes these technologies important tools for political communication and PR in what Farkas and Shou (2019: 5–6) have termed “post-truth societies” and renders unprecedented powers to the entities controlling the contemporary means of communication – some of the world’s largest and most influential corporations (Treré 2016; Andrejevic 2020; Zimdars 2020a; Fuchs 2021). Companies such as Meta, Alphabet, Microsoft, or Tencent can be seen to perform old gatekeeping functions in a new guise (Johnson & Kelling 2018: 817–819) and fake news often serves as a scapegoat for the justification of increasingly far-reaching and tight measures of censorship and control in digital networks. The methods used for such purposes include unevenly enforced community guidelines, enhanced surveillance of users, the removing of posts or accounts, and the tacit tweaking of algorithms to suppress content that is considered problematic and not in line with predefined criteria (shadowbanning) (see Fuchs 2021; Lulamae 2022; Leerssen 2023).

Under the conditions outlined above, fact checking services and information literacy campaigns focused on the evaluation of content and sources alone won’t do the trick against new forms of manipulation (Farkas & Shou 2019). As Zimdars (2020b: 362) writes, “misinformation is too often addressed

by encouraging individuals to analyze and fact-check sources, while letting a handful of companies continue to irresponsibly control global flows of information with little to no oversight”. Without proper attention to issues of political economy, technical affordances of, and power structures behind the dominating commercial digital communication technologies, many interventions against fake news and other manipulative practices by both civil society and responsible state actors will be in vain as they leave structural issues such as economic incentives as well as ownership and control of global media and communication channels untouched.

As we have shown, commercial social media add new dynamics to the propaganda-PR nexus. They leave considerable power with the corporate actors currently controlling the world’s largest online platforms and thereby point beyond the limited issue of fake news (Treré 2016). Quite contrary to their frequent portrayal as participatory, and democratic tools, commercial social media and other digital communication technologies regularly serve the interests of powerful propagandists. More efficient and advanced forms of control by governments and corporations over both content and channels of dissemination combined with easy access to unprecedented amounts of user-data enable practices of propaganda and control that were unthinkable for democratic societies only two decades ago. As Treré (2016: 136) puts it, “[t]he algorithmic construction of consent and the artificial sabotage of dissent demonstrate that there is nothing inherently democratic in digital technologies.” The recent wedding of tech billionaires such as Musk and Thiel to the far right in the US is only one additional factor attesting to the dangers pointed out by Treré.

Propaganda, PR and fake news as forms of information disorder

The previous section has shown that the concepts of propaganda, PR, and fake news are closely related. To connect and distinguish between them as members of one family of information disorder (Wardle & Derakhsham 2017) we use the aspects of *intent*, *degree of manipulation*, *form and content*, *source*, *channels*, as well as *context*. In the following section, we will briefly exemplify each of these family markers and show their applicability in ordering contemporary instances of information disorder.

Intent behind message production plays a key role in understanding the character of the respective instance of information disorder one focuses on. Distortion of facts may occur unintentionally, as seen in cases of misunderstandings or inaccuracies, which are often referred to as misinformation (see also Camri et al. 2020; Gradón et al. 2021). Propaganda, PR, and fake news, by contrast, are

intentionally produced to serve specific interests. Their (further) dissemination may occur with malicious intent or in good faith (Apuke & Omar 2021).

What sets fake news apart from propaganda and PR is the underlying business models and profit considerations driving its production and dissemination: Unlike the latter, fake news can be created purely for economic gain, with any political implications arising as unintended side-effects (Herman 2016; Andrejevic 2020; Zimdars 2020a). And in contrast to PR and propaganda, fake news can be deployed solely for entertainment (as is the case in satire or newspaper hoaxes).

Another distinguishing variable for determining the nature of distorted information is the *degree of manipulation*: whether information has been entirely fabricated, whether it contains a kernel of “truth”, or whether factual elements have been deliberately taken out of context (Finneman & Ryan 2018: 352; Molina et al. 2021: 194–195). While propaganda and PR are often associated with both non-factual content and a reframing of facts to serve specific interests, fake news is primarily associated with false and fictitious content in the form of entirely fabricated news items (Giusti & Piras 2020: 65–66; Molina et al. 2021: 184).

Closely related to the variable *degree of manipulation* is the category of *form and content* of media messages, which is equally important for differentiating various instances of information disorder. While propaganda and PR employ a variety of forms to reach and tacitly influence audiences, fake news is most clearly characterized by its mimicking of journalistic genres such as newspaper articles, documentary clips, or reportages. Packaged as journalistic, these items are disseminated as factual accounts despite their false or severely biased content.

This leads to another key variable, namely the *source* of the information conveyed in a manipulative endeavor. It is essential to consider whether the source is explicitly known, whether it is acting in an official or unofficial capacity, and, if so, whether it operates from a position of institutional or economic power in a top-down manner, or if it represents the collective voice of undefined groups communicating in a bottom-up manner. The latter is often the origin of fake news, but rarely of propaganda or PR.

Closely related to the source-variable is the question of which communication *channels* are being employed. The channels used to convey manipulative messages can expand or restrict the discursive space regarding both sender and receiver. Propaganda and PR often use established news channels such as traditional news media to insert biased messages into public discourse. In contrast, fake news predominantly relies upon commercial digital platforms that facilitate broad participation and therefore facilitate a quick distribution of content.

The last variable for distinguishing between different members of the terminological family of information disorder is *context*. Context predisposes how efficient manipulative techniques operate at a given time and location. In general, situations where information is scarce, insecurity is high, and the level of trust in political, societal, and economic institutions is low prove beneficial to fake news (DiFonzo & Bordia 2007b: 13). In contrast, propaganda and PR often rely on established institutions and renowned socio-political actors to increase both range of address and trustworthiness of the disseminated content. All forms of information disorder are facilitated by the formation of algorithmically reinforced commercial echo chambers and filter bubbles built by ideologically likeminded people (Bakshy et al. 2015). Such partisan networks are petri dishes for the reinforcement and distribution of fake news and can be solicited for more well-planned propagandistic and PR-efforts as well (Brummette et al. 2018).

As we have shown above, propaganda, PR, and fake news are frequently employed in both liberal democracies and other forms of governance by both political and commercial actors. Still, clearly defining these concepts remains a complex and problematic task. There is limited value in examining isolated cases of allegedly distorted news in a vacuum. Instead, we have proposed a more comprehensive framework that can develop a nuanced understanding of these terms as instances of what we have described as the overarching phenomenon of information disorder. Approaching propaganda, fake news, and PR based on the variables *intent*, *degree of manipulation*, *form and content*, *source*, *channel*, as well as *context*, we have shown their interdependence and interconnectedness as part of the broader terminological family of information disorder.

In times of paranoia, everyone needs to think like a shrink: A conclusion

Our current moment in history is characterized by a palpable absence of utopias that might enable progressive social change and a communal approach to the pluri-crises currently threatening life and well-being of and on our planet. Capitalist realism, as conceptualized by Mark Fisher (2009), empties political discourses of meaning and undermines social engagement thereby “petrifying politics” (Pötzsch 2023) and reducing democracy to an increasingly authoritarian management of alleged necessities realized through ritualized biannual voting procedures without any other alternatives. Meanwhile, the already hyper-rich bag larger and larger chunks of globally available wealth with detrimental effects for societies and the planetary ecosystem. Combined with technological systems, the business models of which systematically create and amplify polarizing negative affect and emotions, the developments outlined above have created a perfect storm for civil

societies already brought to the brink of break down by more than four decades of relentless neo-liberalization (Dean 2009; Brown 2019; Chamayou 2019; Fraser 2022). Within such frames, propaganda, PR, and fake news become conceivable as political techniques necessary to maintain consent for a given socio-political status-quo despite mounting evidence that precisely this status-quo is unsustainable in multiple ways. Propaganda, PR, and fake news are important elements that keep such derelict systems working smoothly.

In this contribution, we argue that to be able to properly engage the pluri-crises of climate disaster, war, growing precarity, inequality, and polarization under conditions of global financialized tech-capitalism, a genuinely progressive populism is required that takes seriously the very real fears, anxieties, anger, and problems of a majority of the world's populations faced with increasingly pathologic levels of hypocrisy and double-standards among globally dominating elites (Roy & Cusack 2016; Mouffe 2018; Prentoulis 2020; Frank 2021). Such a progressive form of populism requires access to a media system bent on more than the reproduction of elite interests. In other words, a necessary genuine re-democratization of politics and a re-invigoration of civil societies and the public sphere in liberal democracies requires a media system without the inherent propagandistic flaws identified in the present article as information disorder – it requires a media system with sustainable checks and balances to keep various iterations of propaganda, PR, and fake news at bay, and enable both democratic participation and deliberation without recourse to manipulation from either above or below.

Bibliography

- Allcott, H., Gentzkow, M. (2017). Social Media and Fake News in the 2016 Election. *Journal of Economic Perspectives*, 31(2). <https://doi.org/10.1257/jep.31.2.211>
- Andrejevic, M. (2020). The Political Function of Fake News: Disorganized Propaganda in the Era of Automated Media. In: M. Zimdars, K. McLeod (eds.), *Fake News: Understanding Media and Misinformation in the Digital Age*. Cambridge: MIT Press.
- Apuke, O.D., Omar, B. (2021). Fake News and COVID-19: Modelling the Predictors of Fake News Sharing Among Social Media Users. *Telematics and Informatics*, 56. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2020.101475>
- Bennett, W.L. (1990). Toward a Theory of Press-State Relations in the United States. *Journal of Communication*, 40(2).
- Bergmann, E. (2018). *Conspiracy & Populism: The Politics of Misinformation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bernays, E. (1955) [1928]. *Propaganda*. New York: IG Publishing.
- Brown, W. (2019). *In the Ruins of Neoliberalism: The Rise of Antidemocratic Politics in the West*. New York: Columbia University Press.
- Brummette, J., DiStaso, M., Vafeiadis, M., Messner, M. (2018). Read All About It: The Politicization of "Fake News" on Twitter. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 95(2). <https://doi.org/10.1177/1077699018769906>

- Butler, J. (2004). *Precarious Lives: When is Life Grievable?* London: Verso.
- Carmi, E., Simeon, J.Y., Eleanor L., Pawluczuk, A. (2020). Data Citizenship: Rethinking Data Literacy in the Age of Disinformation, Misinformation, and Malinformation. *Internet Policy Review*, 9(2).
- Chamayou, G. (2019). *Die unregierbare Gesellschaft: Eine Genealogie des autoritären Liberalismus*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Creel, G. (2018) [1920]. *How We Advertized America*. London: Forgotten Books.
- Dean, J. (2009). *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*. Durham: Duke University Press.
- DiFonzo, N., Bordia, P. (2007b). *Rumor Psychology: Social and Organizational Approaches*. Washington: American Psychological Association. <https://doi-org.mime.uit.no/10.1037/11503-000>
- Duffy, A., Tandoc, E., Ling, R. (2020). Too Good To Be True, Too Good Not To Share: The Social Utility of Fake News. *Information, Communication & Society*, 23(13). <https://doi.org/10.1080/1369118X.2019.1623904>
- Farkas, J., Schou, J. (2018). Fake News as a Floating Signifier: Hegemony, Antagonism and the Politics of Falsehood. *Javnost – The Public*, 25(3). <https://doi.org/10.1080/13183222.2018.1463047>
- Farkas, J., Schou, J. (2019). *Post-Truth, Fake News and Democracy*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429317347>
- Finneman, T., Thomas, R.J. (2018). A family of Falsehoods: Deception, Media Hoaxes and Fake News. *Newspaper Research Journal*, 39(3). <https://doi.org/10.1177/0739532918796228>
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books.
- Floridi, L. (1996). Brave.Net.World: The Internet as a Disinformation Superhighway? *The Electronic Library*, 14(6). doi:10.1108/eb045517
- Frank, T. (2017). *Listen, Liberal: Or, What Ever Happened to the Party of the People?* New York: Picador.
- Frank, T. (2021). *The People, No: A Brief History of Anti-Populism*. New York: Picador.
- Fraser, N. (2022). *Cannibal Capitalism: How our System is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do About It*. London: Verso Books.
- Fuchs, Ch. (2021). *Social Media: A Critical Introduction*. London: Sage.
- Giusti, S., Piras, E. (2020). *Democracy and Fake News*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003037385>
- Gradón, K.T., Holyst, J.A., Moy, W.R., Sienkiewicz, J., Suchecki, K. (2021). Countering Misinformation: A Multidisciplinary Approach. *Big Data & Society* (January-June).
- Herman, E., Chomsky, N. (2002) [1988]. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.
- Herman, J. (2016). Inside Facebook's (Totally Insane, Unintentionally Gigantic, Hyperpartisan) Political-Media Machine. *New York Times Magazine* (August 28). <https://www.nytimes.com/2016/08/28/magazine/inside-facebooks-totally-insane-unintentionally-gigantic-hyperpartisan-political-media-machine.html>

- Hirst, M. (2017). Towards a Political Economy of Fake News. *The Political Economy of Communication*, 5(2).
- Hoskins, A., O'Loughlin, B. (2010). *War and Media: The Emergence of Diffused War*. London: Polity Press.
- Johnson, B.G., Kelling, K. (2018). Placing Facebook. *Journalism Practice*, 12(7). <https://doi.org/10.1080/17512786.2017.1349546>
- Lasswell, H. (1927). The Theory of Political Propaganda. *The American Political Science Review*, 21(3).
- Lazarsfeld, P.F., Merton, R.K. (1957) [1948]. Mass Communication, Popular Taste and Organised Social Action. In: B. Rosenberg, D.M. White (eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York: The Free Press.
- Lazer, D.M.J., Baum, M.A., Benkler, Y., Berinsky, A.J., Greenhill, K.M., Menczer, F., Metzger, M.J., Nyhan, B., Pennycook, G., Rothschild, D., Schudson, M., Sloman, S.A., Sunstein, C.R., Thorson, E.A., Watts, D.J., Zittrain, J.L. (2018). The Science of Fake News. *Science*, 359(6380). <https://doi.org/10.1126/science.aao2998>
- Leerssen, P. (2023). An End to Shadow Banning? Transparency Rights in the Digital Services Act Between Content Moderation and Curation. *Computer Law & Security Review*, 48. <https://doi.org/10.1016/j.clsr.2023.105790>
- Lippman, W. (1922). *Public Opinion*. New York: Harcourt, Brace & Company.
- Lulamae, J. (2022). How the 'Shadow Banning' Mystery is Messing with Climate Activists' Heads. *Algorithm Watch* (June 28). <https://perma.cc/JYC5-BQ82>
- MacLeod, A. (2019). Introduction: Propaganda in the Information Age. In: A. MacLeod (ed.), *Propaganda in the Information Age: Still Manufacturing Consent*. London: Routledge.
- McChesney, R.W. (2008). *The Political Economy of Media: Enduring Issues, Emerging Dilemmas*. New York: Monthly Review Press.
- Molina, M.D., Sundar, S.S., Le, T., Lee, D. (2021). "Fake News" Is Not Simply False Information: A Concept Explication and Taxonomy of Online Content. *American Behavioral Scientist*, 65(2). <https://doi.org/10.1177/0002764219878224>
- Mouffe, Ch. (2018). *For a Left Populism*. London: Verso.
- Pötzsch, H. (2022). Towards a Diagnostics of the Present: Popular Culture, Post-Apocalyptic Macro-Dystopia, and the Petrification of Politics. In: L. Johannessen, A. Grønstad (eds.), *Micro-Dystopia: Aesthetics and Ideologies in a Broken Moment*. London: Lexington Books.
- Oreskes, N., Conway, E.M. (2010). *Merchants of Doubt: How a Handful of Scientists Obscured the Truth On Issues from Tobacco Smoke to Global Warming* (E.M. Conway, Ed.). Bloomsbury Press.
- Prentoulis, M. (2020). *Left Populism in Europe: Lessons Learned from Jeremy Corbyn to Podemos*. London: Pluto Press.
- Pötzsch, H. (2023). Towards a Diagnostics of the Present: Popular Culture, Post-Apocalyptic Macro-Dystopia, and the Petrification of Politics, In: L. Johannessen and, A. Grønstad (eds.), *Micro-Dystopia: Aesthetics and Ideologies in a Broken Moment*. London: Lexington Books, 17-40.

- Johannessen L., Grønstad, A. (eds.) (2023). *Micro-Dystopia: Aesthetics and Ideologies in a Broken Moment*. London: Lexington Books, 17-40.
- Roy, A., Cusack, J. (2016). *Things that Can and Cannot Be Said: Essays and Conversations*. New York: Haymarket Books.
- Schiller, H.I. (1973). *The Mind Managers*. Boston: Beacon Press.
- Tandoc, E.C., Lim, Z.W., Ling, R. (2018). Defining "Fake News." *Digital Journalism*, 6(2). <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1360143>
- Tong, C., Gill, H., Li, J., Valenzuela, S., Rojas, H. (2020). "Fake News Is Anything They Say!" — Conceptualization and Weaponization of Fake News among the American Public. *Mass Communication and Society*, 23(5). <https://doi.org/10.1080/15205436.2020.1789661>
- Tréré, E. (2016). The Dark Side of Digital Politics: Understanding Algorithmic Manufacturing of Consent and the Hindering of Online Dissidence. *IDS Bulletin*, 47(1).
- Weaver, C.K., Motion, J., Roper, J. (2006). From Propaganda to Discourse (and Back Again): Truth, Power, the Public Interest, and Public Relations. In: J. L'Etang, M. Pieczka (eds.), *Public Relations: Critical Debates and Contemporary Practice*. London: Routledge.
- Wimberly, C. (2020). *How Propaganda Became Public Relations: Foucault and the Corporate Government of the Public*. London: Routledge.
- Zimdars, M. (2020a). Introduction. In: M. Zimdars, K. McLeod (eds.), *Fake News: Understanding Media and Misinformation in the Digital Age*. Cambridge: MIT Press.
- Zimdars, M. (2020b). Viral 'Fake News' Lists and the Limitations of Labeling and Fact Checking. In: M. Zimdars, K. McLeod (eds.), *Fake News: Understanding Media and Misinformation in the Digital Age*. Cambridge: MIT Press.
- Zollmann, F. (2019). Bringing Propaganda Back into News Media Studies. *Critical Sociology*, 45(3).

Abstract

This article offers an outline of the terms propaganda and public relations before addressing the contemporary phenomenon of fake news. We identify commonalities and differences between these three manipulative practices and show that, rather than being exceptions, they constitute regular techniques of governance in both liberal democracies and more authoritarian systems of rule. Developing a set of family resemblances, we then show that propaganda, PR, and fake news belong to the overarching phenomenon of information disorder and are mainly distinguished by their reliance upon different aesthetic conventions, dissemination technologies, and business models.

Słowa kluczowe: propaganda, fake news, ideologia, PR

Keywords: propaganda, fake news, ideology, PR

Varia

Marcin Maron

UMCS w Lublinie

ORCID 0000-0003-1753-2575

Świat podzielony. *Opętanie* Andrzeja Żuławskiego jako thriller polityczny i psychologiczny

Jesienią 2023 roku odbyła się w Polsce bardzo spóźniona, oficjalna premiera odrestaurowanego cyfrowo filmu Andrzeja Żuławskiego pt. *Opętanie* (*Possession*, 1981). Jedno z najbardziej uznanych dzieł Żuławskiego pojawiło się w polskich kinach ponad 42 lata po swojej premierze światowej¹. W ten sposób historia tego filmu zatoczyła w pewnym sensie koło – oficjalnie powrócił on do miejsc, o których w pierwotnej wersji miał opowiadać.

Okolo 1976 roku Andrzej Żuławski wpadł na pomysł realizacji dzieła, którego kanwą miał być jego osobisty dramat małżeński związany z rozstaniem z drugą żoną. Akcja planowanego filmu miała rozgrywać się w scenerii Warszawy w okresie komunizmu pod rządami Władysława Gomułki. Jednakże po przerwaniu produkcji *Na srebrnym globie*, wobec braku możliwości realizacji filmu w Polsce, kontekst historyczny i polityczny musiał ulec zmianie. Po wyjeździe z Polski, w drugiej połowie 1977 roku, Andrzej Żuławski spotkał w Nowym Jorku swoją pierwszą żonę Barbarę Barańską, autorkę plakatów filmowych i okładek książek oraz jej ówczesnego męża Christiana Ferry'ego (zob. Bird 2018).

¹ Film zdobył dwie prestiżowe nagrody dla najlepszej aktorki, czyli Isabelle Adjani, Cezara i Złotą Palmę w Cannes w 1981 r. Zyskał status filmu „kultowego”, także w Polsce.

Ferry był absolwentem École normal supérieure, aktorem we Francji, a w latach sześćdziesiątych kierownikiem produkcji. W latach siedemdziesiątych współpracował z Charlie Bluhdornem, prezesem firmy Gulf and Western, która była współwłaścicielem wytwórni filmowej Paramount, jako jej przedstawiciel i szef francuskiej firmy Les films Marianne produkującej między innymi filmy Louisa Malle'a, Claude'a Sauteta i Jacques'a Deraya (Variety, Staff, 2011). Ferry poznał jednak Żuławskiego jeszcze w 1967 roku, w Warszawie, gdzie obaj uczestniczyli w realizacji wojennego filmu Anatola Litvaka *Noc generałów* (Żuławski był asystentem reżysera). To właśnie dzięki Ferry'emu, Żuławski mógł rozpocząć na przełomie lat 60. i 70. XX wieku współpracę przy pisaniu scenariuszy filmowych między innymi dla Malle'a.

Dzięki Ferry'emu, już w Ameryce, reżyser poznał również dwóch ludzi bardzo ważnych w świecie kina. Pierwszym był właśnie Charlie Bluhdorn, a drugim Dino De Laurentiis słynny włoski producent filmów *La strada* (1954) i *Noce Cabirii* (1957) w reżyserii Federico Felliniego, a w latach 70., w USA głośnych *Serpico* (1973, reż. Sidney Lumet) i *King Kong*, (1976, reż. J. Guillermin) (Szarlát, 2019, s. 270).

Pomysł filmu *Opętanie* ewoluował zatem w realiach amerykańskich. Jako scenaria, zamiast Warszawy pod rządami Władysława Gomułki, miała pojawić się industrialna przestrzeń miasta Detroit i fabryki, w których pracowali kiedyś robotnicy przybywający z Polski. W przygotowaniu anglojęzycznej wersji scenariusza filmowego pomagał reżyserowi Frederic Tuten², amerykański pisarz i krytyk literacki, z którym Żuławski zaprzyjaźnił się na długo³ (Żuławski, 2010). Ostatecznie jednak, z różnych przyczyn, nie doszło do realizacji filmu w USA. Natomiast dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności główny koszt produkcji *Opętania* przejęła Francuzka Marie-Laure Rayre wraz ze swoim mężem znanym francuskim bankierem, których Żuławski spotkał podczas swojego pobytu w Nowym Jorku (Szarlát, 2019, s. 273). Rayre odkupiła prawa do scenariusza *Opętania* od Paramountu, przy czym Amerykanie zostawili sobie furtkę do rozpowszechniania przyszłego filmu na rynku amerykańskim (co też się stało, głównie w formie dystrybucji kaset VHS).

Powrót do Europy zmusił reżysera do kolejnej zmiany czasu i miejsca akcji filmu. Tym razem uznał on, że najbliższy pierwotnej wersji scenariusza będzie za-

² Kulisy realizacji *Opętania* przedstawione są w filmie dokumentalnym Daniela Birda pt. *The Other Side of the Wall: the Making of Possession* (2009–2012). Film prezentuje wypowiedzi m.in. Andrzeja Żuławskiego, Andrzeja Jaroszewicza, Marie-Laure Rayre, Frederica Tutena i innych.

³ Zob. hasło „Frederic Tuten” na Wikipedii: https://en.wikipedia.org/wiki/Frederic_Tuten (dostęp: 29.12.2024); „Trzydzieści lat temu Tuten pomógł mi w tymże Nowym Jorku przy dialogach angielskich do *Possession*, *Opętania*. (...) Z Tutenem, wskrzeszonym z niebytu, zaprzyjaźniliśmy się więc trzydzieści lat temu. Bywał w Paryżu. (...) I był mi jak brat, trochę ze wspólnego ciasta i dzieży, i słuchu, trochę z poczucia humoru, trochę z absurdu. (Żuławski, 2010, s. 325, 327).

chodnia część Berlina podzielonego murem na dwie strefy. Realizacja filmu rozpoczęła się wreszcie latem 1980 roku właśnie w Berlinie Zachodnim.

Opętanie jest najbardziej osobistym filmem Andrzeja Żuławskiego. Jest to bowiem studium zdrady małżeńskiej, rozstania i rozpadu rodziny, z niezwyklejmi kreacjami aktorskimi Isabele Adjani i Sama Neila, mocno zasilane przeżyciami i traumami reżysera. Żuławski nie wdawał się w subtelne analizy, lecz w gwałtownych scenach pokazał kolejne fazy małżeńskiego piekła oraz towarzyszącą im ambiwalencję emocji i psychiczną degrengoladę.

Metoda twórcza Andrzeja Żuławskiego opierała się na przepuszczaniu osobistych doświadczeń przez „pryzmat kina”, czyli na przetwarzaniu ich przy pomocy znanych skądinąd wzorów i schematów filmowych, na rozwijaniu i płątaniu różnych tropów we własnym celu artystycznym⁴. Tak stało się również w przypadku *Opętania*. Jednym z głównych punktów odniesienia stał się, wcześniej o kilka lat, film Ingmara Bergmana *Sceny z życia małżeńskiego* (1973) (Kletowski i Marecki, 2008, s. 271).

Film Bergmana stanowi wiwisekcję pożycia małżeńskiego dwojga ludzi w średnim wieku. Jest analizą „kobiecego świata emocji” (Szczepański, 2002, s. 338) zrealizowaną w konwencji realizmu psychologicznego, opartą, podobnie jak *Opętanie*, na osobistych doświadczeniach szwedzkiego reżysera. Żuławski wysoko cenił dzieło Bergmana. Jednak realistyczna konwencja tego filmu wywołała w nim, jako widzu i artyście, pewien niedosyt. Pojawiło się zasadnicze pytanie, na które Bergman w swoim filmie nie odpowiada na pytanie: co w istocie jest przyczyną ludzkiego postępowania, lęków, pragnień i wynikających z nich konfliktów psychicznych oraz międzyludzkich? Czy kryje się za nimi jakaś irracjonalna siła, czy też są one motywowane metafizyczną pustką? W jakim świecie się pojawiają? Reżyserowi chodziło zatem, jak sam to ujął, o dobudowanie do tego mieszczańskiego obrazu pożycia małżeńskiego, „strychu”, który skrywałby mroczną tajemnicę⁵. Ważny był również wspomniany

⁴ „Gdy robiłem filmy, zdarzało mi się też kręcić jeszcze raz to samo, z większą świadomością, że było już raz nakręcone, gdzieś, kiedyś, poprzednio. Ale to gdzieś, kiedyś i poprzednio (podobnie) lokowało się bardziej w pamięci i jej natarczywej, niewyczerpalnej ważności niż w treści i formie, stylu sztucznego utworu: kawałka, dzieła, filmu, fantasmagorii, snu na częściowo tylko jawnej jawie jestestwa bytu” (Żuławski, 2010, s. 133–134).

⁵ „To mnie zaciekawiło, żeby tam wlaź po schodach, otworzył drzwi i coś zobaczył. No więc wlaźłem na strych, otworzyłem drzwi i zobaczyłem takie wymyślone monstrum” (A. Żuławski, w: Marecki i Kletowski, 2008, s. 272).

wyżej kontekst polityczny, czyli motyw zagrożenia i związanych z nim lęków, jakie ewokował zza żelaznej kurtyny system totalitarny.

„Z jednej strony więc [jest to] prywatne doświadczenie. Z drugiej strony *Sceny z życia małżeńskiego* i głęboki niedosyt, że to za mało. Z trzeciej strony stosunek do jakiejś formy życia (...) w totalitaryzmie – nie ważne, czy to jest Berlin Zachodni, czy to jest Warszawa, czy Detroit z taśmą fabryczną – wszystko jedno” – tłumaczył Żuławski (Marecki i Kletowski, 2008, s. 272).

W *Opętaniu* dramat małżeński prowadzi zatem ku innym rozwiązaniom gatunkowym – do horroru oraz thrillera psychologicznego i politycznego o podzielonym świecie, trawionym przez chorobę psychiczną, ale także przez groźne siły „zła”. Szaleństwo filmowej Anny – żony głównego bohatera – okazuje się nie tylko obsesją seksualną skierowaną ku jej kochankowi, lecz w istocie staje się opętańczym zwrotem ku potworowi, którego sama rodzi. Dokonuje się to w słynnej scenie rozgrywającej się w przejściu podziemnym, będącej wielkim aktorskim *tour de force* Isabelle Adjani. Mniej więcej od tego momentu akcji widz zaczyna mieć wrażenie, że ogląda już nie tyle małżeński dramat psychologiczny, co horror. Wszystkie, coraz bardziej „krwawe” tropy tej historii prowadzą do opuszczonego mieszkania znajdującego się w berlińskiej dzielnicy Kreuzberg, w którym Anna nie tylko morduje kolejne ofiary, lecz również oddaje się namiętnej kopulacji ze straszliwą bestią, którą wyhodowała.

Jak można sądzić, właśnie ten perwersyjny motyw najbardziej zainteresował Charliego Bluhdorna jako potencjalnego producenta filmu w USA. Z pewnością motyw ten miał znaczenie marketingowe. Dawał bowiem pretekst nie tylko do stworzenia opowieści w konwencji horroru ze scenami erotycznymi, ale również filmu wykorzystującego efekty specjalne. Był to motyw w tym czasie coraz bardziej popularny w kinie amerykańskim, między innymi ze względu na zakończony sukcesem finansowym premiery słynnych filmów *Obcy* (1979) Ridleya Scotta i wspomnianego już *King Konga*.

Choć pomysł Andrzeja Żuławskiego miał również o wiele bardziej wysublimowany rodowód artystyczny, o którym Bluhdorn mógł nie wiedzieć (choćby słynny drzeworyt japoński Hokusai'a zatytułowany *Polawiaczka awabi i ośmiornica* z cyklu *Udręki miłości*) (Morena, 2006, s. 46), to można go było traktować jako komercyjny atut w ręku reżysera, kiedy jeszcze miał on perspektywę reali-

zacji filmu w Ameryce. Żuławski miał nawet plany zatrudnienia do pracy przy *Opętaniu* ówczesnego mistrza kreacji postaci monstrów filmowych, wielkiego wizjonera scenografii, malarza, surrealistę Hansa Rudolfa Giger. Skończyło się na współpracy z Carlo Rambaldim, nie mniej zdolnym scenografem, autorem efektów specjalnych, między innymi właśnie w *King Kongu*, i konstrukto-rem mechanizmu głowy „obcego” w filmie *Alien* (Tessier, 1991, s. 27).

Opętanie jest bez wątpienia melanzem kilku odmian horroru filmowego. Przy- wodzi na myśl takie klasyki tego gatunku jak *Psychoza* (1960) Alfreda Hitchcocka, *Carrie* (1976) Briana de Palmy i *Wstrętu* (1965) Romana Polańskiego. Ten drugi film, podobnie jak słynny *Egzorcysta* (1973) Williama Friedkina, łączy z dziełem Żuławskiego elementy horroru satanistycznego, czyli przede wszystkim motyw diabelskiego monstrum, mającego przemożny wpływ na bohaterów i ich świat. Warto zauważyć, że mniej więcej w tym samym czasie, co *Opętanie*, powstało również słynne *Łnienie* (*Shining*, 1980) Stanleya Kubricka.

Opętanie szczególnie przypomina również zrealizowany w 1979 roku, „body horror” Davida Cronenberga pt. *The Brood* (*Pomiot/Potomstwo*). W obu filmach tematem jest toksyczny związek małżeński, a bohaterką kobieta rodząca dzieci-po- twory będące w istocie emanacją jej wściekłości i gniewu. W filmie Cronenberga, tak jak w *Opętaniu*, pojawia się postać demonicznego psychologa manipulującego swoją pacjentką i zarazem kochanką, za pomocą niebezpiecznej metody terapeutycznej⁶. W obu dziełach filmowych obecna jest, w różny sposób, ale traktowana całkiem serio, obsesja niebezpiecznych manipulacji siłami psychicznymi i biolo-

⁶ Można również mówić o pewnym podobieństwie formalnym obu filmów. Jednak daje się ono zauwa- żyć, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę krótszą wersję filmu Andrzeja Żuławskiego. *Opętanie* funkcyj- nuje bowiem w (co najmniej) dwóch wersjach montażowych: europejskiej (autorskiej) i anglosaskiej, dystrybuowanej w USA na kasetach VHS. Właśnie ta druga wersja skrojona została stricte pod reguły gatunkowe horroru, co mocno ograniczyło artystyczną wizję reżysera. Wersja ta jest krótsza o blisko pół godziny (trwa 82 minuty) od wersji autorskiej i zawiera wiele zmian w konstrukcji narracyjnej filmu, jak również pomija kilka ważnych wątków współtworzących jego znaczenia (m.in. nie pojawia się w niej postać matki Heinricha oraz brak w niej apokaliptycznego zakończenia filmu). Dzięki in- nej kolejności montażowej scen (m.in. wcześniej pojawia się scena w przejściu podziemnym) główny nacisk położony został na demoniczne opętanie bohaterki, a stracił na znaczeniu dramat małżeński i głębsza, polityczno-historyczna motywacja kreowanych przez reżysera wydarzeń i obrazów. Swoisty „montaż atrakcji”, charakterystyczny dla b-klasowych horrorów całkowicie rozbił rytm montażowy pierwotnej wersji filmu. Ten efekt chaosu wizualnego wzmocniony został jeszcze pominięciem w wielu scenach muzyki autorstwa Andrzeja Korzyńskiego i zastąpieniem jej efektami dźwiękowymi (np. „groźnym” pohukiwaniem). Katalog efektów znanych z tanich horrorów uzupełniają: inny krój liter tytułu filmu pojawiającego się w jego czołówce, motyw wylupionych oczu jako wizualne flash backi sceny w przejściu podziemnym (których w ogóle brak w wersji autorskiej) oraz liczne efekty prześwie- tleń i zabarwień obrazu, które niemal całkowicie zakłócają jego pierwotną, bardzo starannie opraco- waną tonację barwną. Innymi słowy, można śmiało stwierdzić, że dwie wersje *Opętania* to w zasadzie dwa różne filmy. Skróconą wersję filmu można było obejrzeć w całości na stronach Vimeo jeszcze w lipcu 2021 roku pod zablokowanym już adresem <https://vimeo.com/channels/1501853/170111191> (dostęp: 29.12.2024).

gicznymi uaktywniającymi się we współczesnym świecie pod wpływem ideologii i posługujących się nią „ludzi-demiurgów”. David Cronenberg i Andrzej Żuławski prowadzą swoich widzów od dramatu małżeńskiego, przez krwawy horror, do próby postawienia diagnozy świata współczesnemu.

Polski reżyser uczynił to wplatając w swój film motywy thrillera psychologicznego i politycznego, w którym przejawia się paranoiczny lęk oraz krytyka kultury współczesnej. Akcja *Opętania* rozgrywa się w świecie wyraźnie podzielonym politycznie i zamkniętym. Znakiem tego zjawiska jest Mur Berliński i pilnujący go strażnicy widziani z okna mieszkania głównych bohaterów. Również inne pokazywane w filmie przestrzenie Berlina, wyludniona i zaniebdana wtedy dzielnica Kreuzberg, labirynty nowoczesnych bloków itp. ewokują nastrój osaczenia i realnego zagrożenia zimnowojennego. Co więcej, ta labiryntowa przestrzeń miasta płynnie łączy się z labiryntem mieszkań, w których rozgrywa się filmowy dramat. Niebezpieczeństwo przenika tu, jak gdyby z przestrzeni zewnętrznej do wnętrza.

Jednakże ten podział świata nie przebiega jedynie w przestrzeni fizycznej. Dotyczy również sfery psychicznej każdej z głównych postaci. Wszystkie one okazują się dwuznaczne, a nawet posiadają coś w rodzaju drugiej, ukrytej osobowości, jakiegoś sobowtóra. W najwyższym stopniu dotyczy to głównego bohatera, granego przez Sama Neila. Marc jest nie tylko zdradzonym mężem, człowiekiem zranionym i cierpiącym, ale również tajemniczą postacią pracującą na zlecenie tajnej organizacji, może szpiegiem, który prowadzi niebezpieczne misje wywiadowcze po drugiej stronie Muru, zarabiając duże i prawdopodobnie „brudne” pieniądze.

Ten wątek „szpiegowski” do końca filmu pozostaje niewyjaśniony lub nawet celowo zaciemniony przez reżysera⁷. Film kończy się sygnałami politycznej i światowej katastrofy. W ostatniej scenie postaciom Anny i Marca, a właściwie już ich demonicznym sobowtórom, towarzyszą odgłosy nalotów lotniczych, wojny, zagłady. Szpiegowskie i polityczne uwikłanie Marca staje się metaforą moralnego upadku świata oraz zależności od zła. Jak bowiem mówił Żuławski: „film ten nie jest filmem politycznym, ale każda polityka rodzi się z moralności, zbiega się z moralnością i tę moralność tworzy. Więc Berlin jest [był] gotowym miejscem, by ukazać to bez uciekania się do pustych dekoracji” (Bonitzer i Toubiana, 1991, s. 23).

⁷ Z takim myleniem tropów mamy do czynienia, kiedy w ostatniej scenie filmu poszukiwany przez Marca na Wschodzie „człowiek w różowych skarpetkach” okazuje się jednym z jego mocodawców. Kamera pokazuje to jak gdyby „mimoходом”.

Wątek ten, który dotyczy zimnowojennych lęków przejawiających się u progu lat 80. XX wieku, uzupełniony jest w filmie Żuławskiego krytyczną diagnozą kultury lat siedemdziesiątych. Ten krytycyzm odnosi się, jak można sądzić, przede wszystkim do ideałów kontestacji i kontrkultury, które mocno zmieniały świadomość i życie ludzi na Zachodzie w dekadzie lat siedemdziesiątych, wpływając także na politykę. „Proszę zwrócić uwagę, że to był interesujący moment w życiu Zachodu, w którym nastąpił bunt przeciwko ścisłemu materializmowi różnych sił, kapitalizmu (...). Powstały wybuchy dzieci kwiatów, całe trendy cywilizacyjne, które ciągną się do dzisiaj. Z tego wszystkiego wykwił New Age” – mówił Andrzej Żuławski (za: Marecki i Kletowski, 2008, s. 279).

Wątek ten ujawnia się przede wszystkim wraz z prywatnym śledztwem prowadzonym przez Marca, który poszukuje dowodów zdrady swojej żony. Najpierw odkrywa on w ich wspólnym mieszkaniu książki, które Anna czytała podczas jego nieobecności: o kulturze zen, tantrze, jodze i buddyzmie, o religii islamu i hinduizmu, ale także Biblię, podręczniki psychologii, oraz książki o marksizmie (György Lukács)⁸. Potem Marc znajduje kartkę pocztową przysланą przez kochankę Anny z wizerunkiem Tadź Machal – słynnej świątyni miłości w Indiach i podpisem: „Zobaczyłem tutaj drugą połowę oblicza Boga. Druga połowa to Ty...”. W końcu tropy prowadzonego przez niego „śledztwa” wiodą do „tego trzeciego”.

Jest nim Heinrich (Heinz Bennet), demoniczny i zarazem groteskowy psycholog-psychoanalityk, wyznawca kultury zen. Jego mieszkanie również wypełniają tomy książek z dziedziny psychologii, filozofii i polityki. Heinrich to „kluczowa” postać *Opętania*. Żuławski pokazał go jako narkomana opętanego seksem, niby dążącego do równowagi psychicznej, w zgodzie z filozofią Wschodu, a tak naprawdę ulegającego w sposób niekontrolowany popędowi i kompleksom (zależność od matki, narkotyki). To właśnie Heinrich budzi demoniczne instynkty tkwiące w bohaterce. Staje się dla niej duchowym guru wyzwajającym nieuświadomione potrzeby związane z seksualnością.

Heinrich jest również uosobieniem idei i postaw kontrkultury przełomu lat 60. i 70. XX wieku, wiele przecież czerpiących z psychoanalizy i filozofii Wschodu. W szerokim nurcie kontrkultury ideały filozoficzne i mądrość religijna ograniczane były często do powierzchownych zachowań i mody;

⁸ Na półce z książkami można rozpoznać m. in. takie tytuły jak: Harvey Cox, *Licht aus Asie*; Thomas Hoover, *Die Kultur des Zen*; György Lukács, *Ontologie-Marx*; Howard Barty, *Principles of Perception*; Ashley Montagu, *The Human Significance of the Skin* oraz niemiecko i angielskojęzyczne książki na temat życia religijnego Japończyków, jogi, buddyzmu i innych.

bywały pośrednią przyczyną społecznej agresji, krwawych dążeń rewolucyjnych, terroryzmu. Trzema najważniejszymi myślicielami, mającymi pośredni, ale w istocie duży wpływ na kontrkulturę, zaliczanymi do tzw. lewicy freudowskiej, byli psychoanalitycy Erich Fromm i Wilhelm Reich oraz filozof Herbert Marcuse (zob. Szałek, 1999).

Psychoanaliza propagowana przez Ericha Fromma miała charakter najbardziej zbliżony do filozofii zen. W obu tych doświadczeniach chodziło o osiągnięcie harmonijnego związku osobowości człowieka i świata (Fromm, Suzuki i De Martino, 1999, s. 188). I w zen, i w psychoanalizie kluczową rolę odgrywał duchowy przewodnik – mistrz lub psychoanalitik jako „lekarz duszy” (Fromm, 2017). Miał on prowadzić adepta-pacjenta poza racjonalną logikę ku bezpośredniemu, wewnętrznemu „działaniu własnej istoty” (Fromm, Suzuki i De Martino, 1999, s. 166). W koncepcji Fromma potrzeba autentycznej miłości miała być środkiem prowadzącym do uleczenia Freudowskiego konfliktu stłumionych pragnień i instynktów oraz represjonującej je kultury (Freud, 1967, s. 235–314). Głównym celem było pozbycie się fałszywej świadomości, poza którą miało ujawnić się rzeczywiste „źródło cierpienia”. Chodziło nie tylko o indywidualne urazy psychiczne (jak u Freuda), ale również (jak u Marksa) o mechanizmy społeczne zdominowane przez alienację (konkurencja, wyzysk, urzeczowienie jednostek).

O ile miłość i seksualność traktowane były przez Ericha Fromma jeszcze dość tradycyjnie, o tyle wyzwolona energia seksualna była jedną z głównych sił w koncepcji Wilhelma Reicha. Stał się on prawdziwym guru kontestacji⁹. Reich rozszerzył psychoanalityczne pojęcie represji poza psychikę człowieka na sferę ideologii i kultury (Szałek, 1999, s. 136). Był najbardziej radykalnym zwolennikiem rewolucji seksualnej i krytykiem kultury patriarchalnej. Uważał, że tłumienie seksualności staje się nawet zasadniczą przyczyną apatii społecznej, która może ułatwiać dominację faszyzmu. Dlatego Reich opracował fantastyczną teorię (i praktykę) tzw. organonu, w której seks jest istotą wszelkiej rzeczywistości. Organon jako „życie-energia naturalna” był synonimem swoiście pojętej boskości człowieka, krępowanej jednak do tej pory w okowach tradycyjnej kultury i cywilizacji (Szałek, 1999, s. 136).

Pojęcia represji kulturowej oraz Erosa jako siły libido, rozumianej jednak w kontekście szerszym niż tylko czysto seksualny, były również głównymi mo-

⁹ Buddyzm zen stał się m.in. inspiracją dla nurtu literackiego, muzycznego i filmowego nazwanego Beat Generation, natomiast wizje Wilhelma Reicha wywarły istotny wpływ m.in. na twórczość filmową Dušana Makavejeva.

tywami filozofii Herberta Marcuse'a (1998, s. 206-207). Był to najbardziej wpływowy teoretyk kontestacji. W jego koncepcjach Eros miał stać się główną siłą rewolucji polegającej na zniesieniu panującej w kapitalizmie dominacji klasowej. Jej efektem miała być nowa „nierepresyjna kultura” (Marcuse, 1998, s.199). Idea ta stała się głównym przesłaniem książki Marcuse'a zatytułowanej *Eros i cywilizacja*. Według przedstawionych w niej postulatów racjonalna kultura Logosu powinna być uzupełniona poprzez uwolnione siły popędów. Ludzie mogliby dzięki temu żyć bez uzależnienia od innych, dając spontaniczny wyraz polimorficznej seksualności własnego ciała. Jednak aby tak się stało, konieczna była radykalna zmiana stosunków ekonomicznych i społecznych oraz erotyzacja związków międzyludzkich, dzięki której ciało stawałoby się instrumentem uzyskiwania przyjemności¹⁰.

Koncepcje Fromma, Reicha i Marcuse'a miały w dużym stopniu charakter utopijny. Jednak bardzo mocno wpłynęły na obyczajowość współczesną, trwale ją odmieniając. Wszyscy trzej, choć formalnie nic ich nie łączyło, zaczerpnęli pojęcie libido, jako głównej siły życiowej, z Freudowskiej psychoanalizy. Jednak w odróżnieniu od Freuda, a idąc w pewnym sensie za Marksem, uważali, że rewolucję seksualną i społeczną przygotowuje konieczny „proces dziejowy”. Dlatego wszyscy oni negowali Freudowski sceptycyzm i pesymizm, co do możliwości wyzwolenia człowieka z regresji psychicznej i represji kulturowej.

Żuławski odniósł się w *Opętaniu* sceptycznie do przekonania o możliwości swobodnego wykorzystywania instynktów człowieka w celu przekształcania sfery obyczajowej i społeczno-politycznej. Żuławski krytycznie traktował próbę implementacji idei rewolucyjnych z komunistycznego Wschodu na Zachód. W jego filmowym ujęciu Zachód (w tym przypadku Berlin) ujawniał jednak pewną podatność na tego rodzaju implementację. W tym kontekście ważna jest nie tylko psychiczna i fizyczna degeneracja Heinricha, lecz również pewna diaboliczna dwoistość postaci Marca. Powracając (nie po raz pierwszy) z tajnej misji szpiegowskiej na Wschodzie, po drugiej stronie żelaznej kurtyny, przyjeżdża on do Berlina niejako „zainfekowany” destrukcyjną siłą, wpływając tym negatywnie również na swoją żonę – Annę. W tym sensie potwora zrodzonego z bohaterki można traktować nie tylko jako erupcję jej niekontrolowanych fantazji seksualnych, lecz metaforycznie – jako „obce” monstrum idei komunizmu i marksizmu zagnieżdżone w kapitalistycznym „łonie”, podatnym z jakichś względów na zło przychodzące z zewnątrz.

¹⁰ Por. „(...) seksualność, w określonych okolicznościach, może wytworzyć wysoko cywilizacyjne stosunki międzyludzkie, nie poddając się równocześnie represyjnej organizacji, jaką istniejąca cywilizacja narzuciła temu popędowi” (Marcuse, 1998, s. 206).

Natomiast drugie krytyczne odniesienie Żuławskiego jest jeszcze bardziej skomplikowane. Można go określić jako „psychologiczno-religijne”. Związane jest ono z negacją optymistycznego postrzegania natury ludzkiej i świata jako *sui generis* dobrych, czyli takiej wizji świata, która w znacznej mierze towarzyszyła ideałom kontrkultury.

Można zauważyć, że w *Opętaniu* wyraźnie dają o sobie znać inspiracje psychologią głębi Carla Gustava Junga i jego uczniów. Widać je w ścisłym powiązaniu problemu nieświadomości indywidualnej bohaterów i nieświadomości zbiorowej, w filmowym wizerunku zła jako siły realnie działającej, w numinotycznym, czyli w pewnym sensie religijnym, charakterze doświadczeń bohaterów i wreszcie we wzmożonej tendencji do myślenia i ujmowania wydarzeń i problemów w sposób obrazowy, jako imaginacji indywidualnych i zbiorowych przeżyć psychicznych, mających być może podłoże archetypowe.

Pewne podobieństwo przejawia się przede wszystkim poprzez ukazywanie zależności między stanami psychicznymi bohaterów a kondycją moralną świata. Carl Gustav Jung wielokrotnie wskazywał na ukrytą zależność nerwic i kryzysów psychologicznych doświadczanych przez jednostki od stanu politycznego świata drugiej połowy XX wieku rozdartego „żelazną kurtyną”. Jego zdaniem rozdział pomiędzy nieświadomością a świadomością przyczynia się do zagarniania sfery racjonalnej przez różnego rodzaju ideologie, totalitaryzmy oraz opresyjne działanie mechanizmów państwowych. Jung pisał nawet o „mocach świata podziemnego – by nie rzec: piekła”, które próbują tworzyć „system niewolnictwa państwowego” (Jung, 2015, s. 55).

„To, w jaki sposób nieświadomość wdziera się w pole widzenia świadomości, a mianowicie przez nerwicowe zaburzenia świadomości, przypomina nie tylko o polityczno-społecznej kondycji naszych czasów, lecz również objawia się jako fenomen cząstkowy teraźniejszości. Otóż w obu przypadkach powstaje psychologiczny podział, przy czym raz mamy do czynienia z rozdarciem świadomości światowej przez żelazną kurtynę, raz z rozszczepieniem indywidualnej osobowości” – pisał Jung (2015, s. 290–291).

Osobisty kontekst historii opowiadanej w *Opętaniu* przez Andrzeja Żuławskiego, miejsce, kontekst polityczny, w którym rozgrywa się akcja filmu, oraz jego forma wizualna, wskazują na pewne podobieństwo z psychologią głębi Carla Gustava Junga i jego uczniów, na przykład Ericha Neumanna i Jamesa Hillmana. Zło traktowane było przez nich jako nieuświadomione treści psychiczne, nieusuwalne, dla których więc należy znaleźć właściwe miejsce w życiu psychicznym człowieka. Jung, a za nim również Neumann i Hillman personifikowali

te treści pod postaciami mitycznych demonów-bóstw eksponujących numinalne siły nieświadomości. Doświadczenie *numinosum* to konfrontacja z nieświadomością, czyli faktami psychicznymi oddziałującymi jak bogowie-demony (*numina* = „boskość” w znaczeniu odnoszącym się do religii pierwotnych). Dlatego to, co nieuświadomione ma w pewnym sensie charakter religijny; może być również traktowane jako oddziaływanie na psychikę ludzką nieuświadomionych czynników politycznych i ideologicznych. Jak pisał Neumann, „cień jednostki jest zawsze związany z kolektywnym cieniem grupy, toteż przez asymilację własnego zła dokonuje ona również asymilacji fragmentu zła społeczności” (Neumann, 1982, s. 251).

Jedną z zasadniczych metod terapeutycznych stosowanych w psychologii głębi Junga i jego uczniów jest tzw. metoda aktywnej imaginacji. Polega ona na traktowaniu i przeżywaniu mentalnych i psychicznych wyobrażeń jako rzeczywistych. Jak pisał James Hillman, „diabła danej osoby należy szukać w jej niestrawności”; i innymi słowy „w posiadaniu większej liczby zdarzeń niż te, które przekształciły się w doświadczenia” (Hillman, 2016, s. 53). Chodzi o takie zdarzenia, które nie były poddane wewnętrznemu procesowi psychologicznemu i pozostały w nieświadomości. Aby proces tego „przekształcania” mógł się odbyć, konieczna jest regresja ku archetypom oraz uruchomienie procesu kreatywnej fikcji, czyli imaginacji i konfabulacji na temat demonicznych sił i procesów ukrytych w nieświadomości.

Również w *Opętaniu* dokonuje się, poprzez działanie swobodnej imaginacji, ewokacja nieświadomych procesów psychicznych mających negatywny i destruktywny charakter. Dla Żuławskiego, podobnie jak dla Junga, Hillmana lub Neumana, granica pomiędzy wewnętrznymi a zewnętrznymi przyczynami zła wydaje się płynna. W *Opętaniu*, jak pisał Żuławski: „[bohaterka] wyradzała z siebie Księcia Ciemności, zniszczenie, czyli właśnie Diabła. Ale co i kto dla kogo jest kiedy Diabeł, a co Aniołem przeszkadzającym przy spadaniu w przepaść? (...) Toteż w zakończeniu filmu *Opętanie* okazuje się, że Diabeł (...) ma twarz, ciało, garnitur męża, którego ona porzuciła. Zakochany, zdemolowany mąż widzi Diabła jako samego siebie. Diabeł jest jego sobowtorem, odbiciem lustrzanym” (Żuławski, 2004, s. 214–215). A wszystko to dzieje się w świecie opanowanym przez zło, wrogim, zimnowojennym, napawającym paranoicznym lękiem...

Bibliografia

- Bird D. (2018). *Basha: The Polish Poster School's Most Reluctant Member*. Culture.pl. <https://culture.pl/en/article/basha-the-polish-poster-schools-most-reluctant-member> (dostęp: 29.12.2024).
- Bonitzer, P., Toubiana, S. (1991). *Oko w piasku. Rozmowa z Andrzejem Żuławskim*, przeł. J. Słodowski. „Film na świecie”, nr 383.
- Freud, Z. (1967). *Człowiek, religia, kultura*, przeł. J. Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Fromm, E. (2017). *Psychoanaliza a religia*, przeł. J. Karłowski. Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda.
- Fromm, E., Suzuki, D.T., De Martino, R. (1999). *Buddyzm zen i psychoanaliza*, przeł. M. Macko. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Hillman, J. (2016). *Uzdrowiające fikcje. Poetyka psychoterapii. Freud, Jung, Adler*, przeł. J. Korpanty. Warszawa: Laurum.
- Jung, C.G. (2015). *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przeł. R. Reszke. Warszawa: KR.
- Kletowski, P., Marecki, P. (2008). *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Marcuse, H. (1998). *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.
- Morena, F. (2006). *Hokusai*, przeł. H. Borkowska. Warszawa: Rzeczpospolita.
- Neumann, E. (1982). *Cele i wartości nowej etyki*, przeł. J. Prokopiuk. „Literatura na Świecie”, nr 3–4.
- Szałek, P. (1999). *Lewica freudowska. Od psychoanalizy do irracjonalizmu*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Szarłat, A. (2019). *Żuławski szaman*. Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- Szczepański, T. (2002). *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Tessier, M. (1991). *Dwoista Apokalipsa w Berlinie*, przeł. M. Szczepańska. „Film na Świecie”, nr 383.
- Variety Staff (2011). *Producer Christian Ferry dies*. Variety. <https://variety.com/2011/scene/people-news/producer-christian-ferry-dies-1118036182/> (dostęp: 29.12.2024).
- Wikipedia (2024). Hasło: *Frederic Tuten*. https://en.wikipedia.org/wiki/Frederic_Tuten (dostęp: 1.12.2024).
- Żuławski, A. (2004). *Bilet miesięczny*. Warszawa: Twój Styl.
- Żuławski, A. (2010). *Nocnik*. Warszawa: Krytyka Polityczna.

Abstract

Andrzej Żuławski's *Possession* can be read as a political and psychological thriller about a world divided by the Cold War at the turn of the 1970s and 1980s. It is a world permeated by mysterious forces of "evil". Żuławski's heroes are people living in a state of neurosis and fear. The film depicts an obsession with dangerous manipulation of mental and biological forces activated under the influence of ideology. In *Possession*, the director presents a critical diagnosis of Western culture in the 1970s - the time after the contestation and sexual revolution.

Słowa kluczowe: Andrzej Żuławski, zło, opętanie, zimna wojna, gnoza, psychoanaliza

Keywords: Andrzej Żuławski, evil, possession, Cold War, gnosis, psychoanalysis

Marta Maciejewska

Uniwersytet Gdański

ORCID 0000-0002-0482-9903

Rozliczenie z nazizmem w powojennych animacjach czechosłowackich: *Bunt zabawek i Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole*

Czechosłowacka animacja – choć świetnie prosperowała już w okresie kina niemego i w latach trzydziestych ubiegłego wieku – prawdziwie zaczęła rozkwitać dopiero po drugiej wojnie światowej. To w tym okresie odnotowano pierwsze międzynarodowe sukcesy twórców i twórczyń (jednym z nich była chociażby nagroda za najlepszy film dla dzieci podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji w 1948 roku dla *Kotysanki* Hermíny Týrlovej [*Ukolébavka*, 1948]). Nie znaczy to, że realizacja filmów animowanych na tych terenach ustała na czas drugiej wojny światowej. Wielu filmowców w tym okresie miało możliwość kontynuowania swojej kariery zawodowej w studiach filmowych¹, z racji funkcjonowania Protektoratu Czech i Moraw kontrolowanego przez Niemców. Mimo oficjalnego sygnowania niektórych animacji nazwiskami niemieckich i austriackich kierowników nadanych z okupacyjnego przymusu przeważająca część pracowników branży

¹ Petr Jokeš stwierdza, że pod względem życia codziennego „w porównaniu z sytuacją choćby w okupowanej Polsce – protektorat był miejscem dużo bardziej znośnym”, co wynika z tego, że „[s] tarano się (...) nie prowokować Czechów ponad miarę” (Jokeš, 2020, s. 324).

filmowej (w tym założonego przez Austriaka Richarda Dillenza Prag-Filmu) była narodowości czeskiej. Warto w tym przypadku przypomnieć słynny casus filmu rysunkowego *Ślub w koralowym morzu* (*Svatba v korálovém mori*, 1944), którego reżyserię przypisywano karykaturzyście i animatorowi Horstowi von Möllendorffowi, a przy realizacji którego pracowało wielu znanych czeskich twórców (Góralik, 2015, s. 63) – chociażby Jiří Brdečka, Břetislav Pojar czy Václav Bedřich.

Nic więc dziwnego, że po wojnie film animowany staje się dla filmowców swoistym narzędziem do wyrażenia niechęci wobec okupanta, wyrazem twórczej swobody, która nastąpiła wraz z zakończeniem niemieckiej kontroli – po unarodowieniu produkcji filmowej na mocy dekretów Edvarda Beneša (1945) wyzwolenie się spod wpływu protektora miało być jednym z głównych tematów czechosłowackich filmów (Polenská, 2000, s. 392–393). W 1946 roku powstają dwie rozrachunkowe krótkometrażowe animowane realizacje, odnoszące się do funkcjonowania czeskich obywateli w okresie wojennym oraz wpływu działań przedstawicieli protektora na ich codzienne życie – *Bunt zabawek* (*Vzpoura hraček*, reż. Hermína Týrlová, František Sádka) i *Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole* (*Pérák a SS*, reż. Jiří Trnka, Jiří Brdečka). Marcin Giżycki, odnosząc się w swoim artykule do filmu w reżyserii Týrlovej i Sádka, ocenia, że „[b]ył to bunt nieco spóźniony” (Giżycki, 2013, s. 225), jednak ja byłabym daleka od tego rodzaju wartościowania. Oba przywoływane przeze mnie filmy – choć przedstawiają postaci wyraźnie sprzeciwiające się niemieckiemu okupantowi – są raczej wyrazem krytycznego spojrzenia na sytuację polityczną Czechosłowacji z perspektywy czasu, próbą rozprawienia się z przeszłością. Jak sugeruje Mikołaj Góralik, przywołując przemyślenia Jiříego Brdečki, w czasie wojny „rodziny filmowcom chodziło przede wszystkim o to, aby pozostać aktywnymi zawodowo i uniknąć zesłania do ponurych okupacyjnych fabryk” (Góralik, 2015, s. 63), dlatego nie podejmowali heroicznych działań. Okres powojenny najwyraźniej był dla nich wystarczająco bezpiecznym czasem na rozliczenia, powiewem świeżości po kilku latach funkcjonowania pod jurysdykcją protektora.

Wykorzystywanie medium animacji jako środka do stworzenia politycznego komentarza w okresie okołowojeńnym ma już bogatą historię. Wystarczy wspomnieć o licznych produkcjach wytwórni Disneya (Sitkiewicz, 2009, s. 240–251) – chociażby *Edukacji na śmierć* (*Education for Death*, 1943, reż. Clyde Geronimi) czy *Twarzy Führera* (*Der Fuehrer's Face*, 1943, reż. Jack Kinney), które parodiują Adolfa Hitlera oraz w krytyczny sposób ukazują jego sposoby na indoktrynację społeczeństwa. Potencjał animacji we wspomnianym zakresie trafnie ujmują przywołane przez Pawła Sitkiewicza słowa Johna Hubleya i Zachary'ego Schwarza, amerykańskich twórców filmowych, mających doświadczenie w realizacji kreskówek o charakterze propagandowym:

Odkryliśmy, że medium, jakim jest animacja, stało się nowym językiem. To już nie wodewilowy świat prosiaków i króliczków ani mechaniczny diagram, utrwalony na zdjęciu wykres ze starych „filmów szkoleniowych”. Animacja zawładnęła całym obszarem obrazów wizualnych, nie wyłączając fotografii. Odkryliśmy, że linia, kształt, kolor oraz symbole w ruchu mogą oddawać sedno idei – wyrażać ją z poczuciem humoru, siłą oraz przejrzystością. Metoda zależy tylko od idei, którą trzeba wyrazić. A dla każdej idei znajdzie się odpowiednia forma (Sitkiewicz, 2009, s. 240).

Podobnie jest w przypadku *Buntu zabawek* i *Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole*. Czechosłowaccy reżyserzy i reżyserka, nauczeni wieloletnim doświadczeniem w branży filmowej – w tym pod auspicjami III Rzeszy, niejednokrotnie realizując narzucone przez jej reprezentantów cele – dostrzegli, że za pomocą animacji mogą nie tylko wizualizować historie z bajek (jak *Zasadził dziadek rzepę* [*Zasadil dědek řepu*, 1945, reż. Jiří Trnka]) czy takie rozgrywane się w świecie zwierząt (jak *Mrówka Ferda* [*Ferda Mravenec*, 1944, reż. Hermína Týrlová]), przeznaczone głównie dla młodego widza, ale także mogą odnosić się do treści nawiązujących do wydarzeń historycznych i politycznych. Animacja staje się zatem dla realizatorów *Buntu zabawek* i *Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole* narzędziem umożliwiającym rozliczenie się z nieodległą przeszłością, a tym samym pokazanie swojego stosunku do protektora.

Zabawki idą na wojnę

Bunt zabawek to realizacja, w której stykają się dwa porządki – filmu aktorskiego (te partie wyreżyserował František Šádek) i animacji lalkowej (za realizację tych scen odpowiadała Hermína Týrlová). Akcja rozgrywa się w wytwórni zabawek Josefa Hoblíka (Jindřich Láznicka), którego zastajemy przy pracy podczas przygotowywania drewnianej lalki. Nie jest to jednak typowa dziecięca zabawka, jak zwierzęta, pojazdy czy figurki znajdujące się w pracowni – mężczyzna przygotowuje bowiem małą, kanciastą podobiznę Adolfa Hitlera. Dochodzi do symbolicznego ponizenia Führera – jako lalka staje się bezbronny, nic nieznaczący, zabawny. Co więcej, Hoblík podnosi rękę zabawki, ustawiając ją w geście hajlowania, po czym śmieje się z własnego żartu. Można domniemywać, że takie zachowanie ma dla lalkarza charakter terapeutyczny – pozwala mu przecież obśmiać aparat władzy, który w okresie wojny terroryzuje jego państwo, sprowadzić (przynajmniej oficjalnie) stawianego na piedestale wodza do roli bezwolnego przedmiotu. Taka żartobliwa podobizna Hitlera, przywołująca na myśl jego karykatury publikowane w czasie wojny oraz wykreowaną przez Charliego Chaplina postać Adenoida Hynkela z filmu *Dyktator* (*The Great Dictator*, 1940, reż. Charlie Chaplin), stoi w opozycji do

oficjalnych portretów, plakatów propagandowych, reprodukcji fotografii czy kronik filmowych, które miały prezentować Führera jako wielkiego myśliciela, zbawiciela, godnego szacunku wodza, a także czynić go „ikoną wszystkich Niemców” (Schmölders, 2010, s. 91–100, 106).

Pełna swawoli sytuacja w warsztacie Hoblíka nie trwa jednak długo – przed wejściem do budynku stoi bowiem gestapowiec (Eduard Linkers), który mimo przerwy na papierosa nie traci czujności. Funkcjonariusz dostrzega cień lalkowej podobizny Hitlera na zasłonach w oknie wytwórni zabawek i postanawia natychmiast zareagować. Gdy energicznie uderza w drzwi zakładu pracy Hoblíka, ten wrzuca lalkowego Führera do pieca i z uśmiechem na twarzy ucieka przez okno. Dochodzi tu do zderzenia dwóch sfer – prywatnej i publicznej (oficjalnej). Lalkarz, mimo że znajduje się za zamkniętymi drzwiami swojej jednoosobowej manufaktury zabawek, nie może pozwolić sobie na żarty na temat okupanta, a jego dowcipny gest zostaje zinterpretowany przez reprezentanta aparatu władzy jako przejaw niebezpiecznego, nieprzychylnego Hitlerowi dyskursu, który zasługuje na karę. Nic nie wskazuje na to, by Hoblík prowadził jakąkolwiek działalność polityczną – najwyraźniej próbuje zwyczajnie odreagować – jednak gestapowiec nie przyzwala na wyśmiewanie Hitlera. Aparat władzy zostaje tu zatem przedstawiony jako złowieszcza, wszechwiedząca, jednostronnie myśląca i pozbawiona autoironicznego wglądu instytucja.

Gestapowiec po wejściu do warsztatu zabawek natychmiast zaczyna z uwagą przeszukiwać pomieszczenie, jakby próbował dostrzec coś, co mogłoby świadczyć o działaniu niezgodnym z wytycznymi nazistowskiej propagandy. To postać jednoznacznie negatywna, która nie tylko odstręcza swoim nieprzyjnym wyrazem twarzy i nieustającą podejrzliwością (która na niewiele się zdaje, ponieważ mężczyzna nie dostrzega nawet, że wystająca z pieca lalka to miniatura Hitlera), ale także brakiem poszanowania cudzej własności. Funkcjonariusz kopie, niszczy i rzuca z półek kolejne zabawki, które zauważa, a w tym czasie wykonane przez Hoblíka drewniane zwierzęta i lalki bacznie obserwują poczynania intruza. Nie są to jednak te same przepełnione radością, skore do harców i pogodzone ze swoim przeznaczeniem zabawki, co te z Disneyowskiego *Warsztatu Świętego Mikołaja* (*Santa's Workshop*, 1932, reż. Wilfred Jackson); zabawki Hoblíka są gotowe zemścić się na oprawcy za doznana krzywdę. Przywodzą na myśl raczej buntujące się przeciwko człowiekowi przedmioty przedstawiane w surrealizmie – pozostając w kontekście animacji czechosłowackiej, nie sposób nie wspomnieć tu o animacjach Jana Švankmajera, w szczególności o jego „trylogii przedmiotu” (Zmudziński, 2020, s. 66) (*Mieszkanie* [Byt, 1968], *Piknik z Weissmannem* [*Picknick mit Weissmann*, 1968], *Cichy tydzień w domu* [*Tichý týden v domě*, 1969]), w której utensylia porzu-

cają swoje codzienne funkcje, by zemścić się na ludziach za wykorzystywanie na własny użytek. Jak zauważa Jakub Kornhauser, moment buntu jest dla przedmiotów próbą wyzwolenia się spod kontroli, przeciwstawienia funkcjonującym normom i uzyskania podmiotowości:

Wykorzystując pojęcie Erharta Kästnera, postulującego „możliwość strajku generalnego rzeczy” (zob. HB, 37), opisuje on [bunt przedmiotów – przypis M.M.] sytuację, w której przedmioty odwracają się i oddalają, udowadniając „konserwatywnej krytyce”, że tkwi w nich utajona „moc, wola, odczucia i potrzeba samookreślenia” (HB, 38). Abstrahując od sygnalizowanego wcześniej paradygmatu materialistycznego, w koncepcji „buntu rzeczy” przejawia się wyraźna tendencja do antropomorfizacji przedmiotów, tak by „(...) ożywić rzeczy, przyznając im status podmiotu, a zatem i prawa analogiczne do praw człowieka oraz autonomię” (HB, 38–39) (Kornhauser, 2015, s. 174)².

Zabawki wykonane przez Hoblíka, zdenerwowane tym, że zuchwały gestapowiec traktuje je jak niewiele warte, bezużyteczne przedmioty, wykorzystują swoją nowo zyskaną podmiotowość i możliwość ruchu, by przywrócić porządek w warsztacie. Ich celem jest udowodnienie funkcjonariuszowi (który może być w tym wypadku utożsamiany z przywoływanym przez Kornhausera konceptem „konserwatywnej krytyki”), że nie ma nad nimi władzy oraz że zasady, które reprezentuje, nie muszą być przyjmowane za jedyne słuszne – nawet jeśli sam odnosi odmienne wrażenie. Ożywione zabawki wydają się w tej sytuacji znacznie bardziej odważne i zdolne do obywatelskiego nieposłuszeństwa niż lalkarz, który uciekł z miejsca pracy przez okno, gdy tylko zorientował się, że grozi mu niebezpieczeństwo. Choć, patrząc na to z innej perspektywy, można dojść do wniosku, że mężczyzna przeciwstawia się władzy tak, jak potrafi najlepiej – tworząc armię niepokornych zabawek.

Gestapowiec może mieć wrażenie, że atakujące go drewniane lalki, zwierzęta i pojazdy to elementy snu czy wynik halucynacji, których doznał po uderzeniu w głowę wiekiem skrzyni. Mężczyzna odruchowo próbuje bronić się przed tym, co nie jest mu znane czy racjonalnie wytłumaczalne: poirytowany przedrzeźniającą go lalką, strzela w kierunku zegara z kukłką. Po wystrzale na głowę funkcjonariusza spada szyszka, co doprowadza go do omdlenia, a także – jak za chwilę się okazuje – ułatwia zabawkom przejęcie kontroli nad niechcianym gościem. Kolejne poczynania lalek przywodzą na myśl pobyt Swiftowskiego Guliwera w Krainie Liliputów. Zabawki zaczynają krzątać się wokół gestapowca –

² Przypisy wewnątrztekstowe w powyższym fragmencie zostały zamieszczone przez autora cytowanego artykułu.

wiążą sznurek wokół jego butów, by móc je ściągnąć, odcinają guziki od górnej części munduru, a następnie za pomocą przymocowanego łańcucha ją zdejmują. Zabierając mężczyźnie elementy umundurowania, rezydenci warsztatu Hoblika jednocześnie pozbawiają go atrybutów pewności siebie, władzy i siły, właściwości nazistowskiego *emploi*. Zadbany, odprasowany mundur z wypastowanymi, lśniącymi butami może wzbudzać zarówno grozę, jak i szacunek, sprawia, że noszący go mężczyzna wydawać się może bardziej przystojny i dostojsny, niż w rzeczywistości jest (Rawski, 2015, s. 234–235)³. Bez swojego uniformu, wpisującego go w konkretną, uporządkowaną strukturę, gestapowiec staje się bezbronny, zaczyna działać chaotycznie, bez pomysłu na to, jak mógłby wybrnąć z osobliwej sytuacji, w której musi odpierać atak dziecięcych zabawek.

Zdezorientowany gestapowiec odpiera bunt zabawek za pomocą tego, co jest stałym elementem jego zawodowego *modus operandi* – jak zresztą widzowie zdążyli się zorientować już na początku, gdy mężczyzna wtargnął do warsztatu Hoblika – czyli przemocy. Jest to jednak działanie odruchowe, nieprzemyślane, momentami pozbawione sensu. Funkcjonariusz kilkakrotnie wykorzystuje swój atrybut władzy, pistolet, którym strzela na oślep, co – jak udowodniła już sytuacja z wypadającą z zegara szyszką – działa na jego niekorzyść. Kolejne wystrzały kieruje w stronę psa, który zdejmuje mu skarpetkę, oraz szklanki służącej za schronienie jednej z lalek. Używa także pistoletu, by zaproszyć ogień pod szafą, w której ukrywają się zabawki (a którą wcześniej polał eterem znajdującym się w warsztacie). Każde z podjętych przez mężczyznę działań jedynie napędza gniew zabawek, które zdają się znać receptę na każdy pojawiający się problem.

Lalki Hoblika formują dobrze zorganizowaną armię (jak na ugrupowanie militarne przystało, mają nawet lalkowych żołnierzy, armaty i samoloty), której zasadnicze cele to przywrócenie porządku w warsztacie oraz przegonienie złowieszczonego gestapowca. Przede wszystkim mają nad mężczyzną przewagę liczebną, co sprawia, że mogą go osaczyć lub podzielić się na mniejsze grupy. Przykładowo, zastęp zabawkowych strażaków bez najmniejszego problemu gasi pożar wywołany przez intruza, dzięki czemu żadnej z lalek uwięzionych w szafie nie dzieje się krzywda. Ponadto zabawki na różne sposoby umiejętnie odwracają uwagę mężczyzny – chociażby zrzucając klocki z półek – tak, by część lalek mogła się przed nim ukryć. Wygląda na to, że działanie w dobrze zorganizowanej grupie to w tym przypadku klucz do zwycięstwa. Drewniane lalki, dbające o siebie nawzajem i angażujące się w pomoc towarzyszom, wygrywają z samotnym gestapowcem wiedzionym chęcią zniszczenia i okazania swojej przewagi za wszelką cenę. Można także zauważyć

³ Rawski przywołuje wiele przykładów estetyzacji i erotyzacji nazizmu, także tych wynikających z fascynacji schludnym umundurowaniem, zarówno z literatury, jak i filmu.

pewne zaburzenie w działaniu aparatu władzy: kiedy gestapowiec jest sam, bez wsparcia innych funkcjonariuszy, łatwiej go poniżyć, zdegradować jego wypracowany strachem autorytet. Wzbudzająca jednocześnie lęk i podziw, zwracająca uwagę symetrią szeregów i rzędów oraz precyzją musztry nazistowska władza słabnie, gdy zaburza się jej symetrię, niszczy umundurowanie i „upupia” tak, jak robią to drewniane lalki i zwierzątka.

Zwycięstwo zabawek jest nasycone humorem, a gestapowiec w zakończeniu filmu jawi się jako bezbronna, pozbawiona koordynacji, niemal ślapstickowa postać. Jedna z lalek gasi światło, by zmylić mężczyznę i uniemożliwić mu swobodne poruszanie się, kula armatnia wystrzelona przez żołnierzyki trafia go między pośladki, a po chwili z miejsca po uderzeniu kuli zaczyna unosić się dym. Wkrótce z szafy wychodzi armia drewnianych lalek i zwierząt, co wprawia funkcjonariusza w osłupienie, jakby nie spodziewał się, że przeciwnik dysponuje tak dużą przewagą. Zabawki postanawiają zwalczyć wroga jego własną bronią – miniaturowa podobizna Hitlera, którą przed ucieczką z warsztatu Hoblík włożył do pieca, służy im jako symboliczne mięso armatnie: to po wystrzeleniu lalki Hitlera z armaty gestapowca ostatecznie udaje się wypędzić z budynku. Warto podkreślić, że nie wychodzi on tą samą drogą, którą przyszedł do warsztatu, tylko wyskakuje przez okno, jak rzemieślnik, który wcześniej musiał w ten sposób uciec przed jego potencjalnym gniewem. Reprezentant aparatu władzy zostaje zatem ostatecznie poniżony – nie wychodzi z godnością przez drzwi, a niemal wypada przez okno budynku, jak uciekinier obawiający się o swoje bezpieczeństwo.

„Nie chodziło tylko o bunt zabawek przeciwko nieproszonemu gościowi, który zachowuje się grubiańsko – jak słusznie zauważa Jan Benda (2019, s. 25) – ale o obraz buntu przeciwko przemocy, którą podczas okupacji czuł każdy, ale tylko silni znajdowali odwagę, by pokazać opór”. Drewniane lalki i zwierzęta przedstawione w filmie reprezentują czeskie społeczeństwo, traktowane przez protektora przedmiotowo, bez szacunku – właśnie tak jak filmowy gestapowiec postępuje z zabawkami. Film Týrlovej i Sádka to wyrażenie stosunku do nazizmu, którego z różnych przyczyn liczni obywatele Czechosłowacji nie chcieli lub nie mogli wyrazić publicznie w czasie wojny.

Czeski superbohater kontra złośliwy aparatczyk

Nakręcona w technice kombinowanej animacja *Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole*⁴, wyreżyserowana przez związanych ze studiem animacji Bratři

⁴ Kominiarczyk to w moim odczuciu niepełne, mało trafne tłumaczenie pseudonimu głównej postaci. Określenie *pérák*, pochodzące od słowa *péro* (pol. *pióro*), jest w tym kontekście trudne do przetłumaczenia, dlatego w tekście pozostawiam pseudonim bohatera w oryginalnej wersji językowej.

v triku Jiřího Trnky i Jiřího Brdečky, odnosi się do funkcjonującej w okresie drugiej wojny światowej legendy miejskiej opowiadającej o tajemniczym mężczyźnie walczącym z okupantem (choć jak udowadnia Petr Janeček, jej geneza sięga nieco dalej – pierwsze wzmianki o wspomnianej postaci pojawiają się już w 1919 roku [Janeček, 2017, s. 62]). Historia o Péraku – tak nazywano bowiem opisywanego bohatera – była przekazywana za pośrednictwem opowieści, do których często dodawano nowe interpretacje (a więc raz Pérák był określany jako „straszydło” [Janeček, 2017, s. 64], innym razem mówiono o tym, że to obcokrajowiec, spadochroniarz i zabójca [Janeček, 2017, s. 67]). Te niejednoznaczne, nieustannie fluktuujące podania i coraz nowsze pomysły na to, kim może być enigmatyczny jegomość (albo istota), zaowocowały w liczne teksty kultury (m.in. wiersze, komiksy czy filmy), powstające nawet wiele lat po wojnie. Obok dzieła Trnki i Brdečky warto wymienić chociażby trzynastominutową animację *Pérák: Stín nad Prahou* (2016, reż. Marek Berger) i krótkometrażowy film aktorski *Pérák* (2013, reż. Pavel Soukup).

Te liczne wyobrażenia Péraka łączy jednak zespół wspólnych cech, czyniących tego bohatera symbolicznym działaczem przeciwko opresyjnemu aparatowi władzy. Petr Janeček w następujący sposób pisze o tym, jaki sposób przedstawienia tej legendarnej postaci dominuje w czeskiej kulturze:

Pérák we współczesnych wyobrażeniach młodszych pokoleń jawi się jako tajemniczy zamaskowany mściciel z okresu drugiej wojny światowej, skaczący w nocy po dachach objętej protektorem Pragi z przymocowanymi do nóg stalowymi piórami i walczący z nazistami i ich sługami. Tę romantyczną koncepcję péraka jako mitycznej postaci antyhitlerowskiego ruchu oporu, w pewnym sensie pierwszego czeskiego superbohatera przypominającego komiksowego Supermana lub Spidermana (w swoich nadludzkich zdolnościach motorycznych) czy Batmana (w swojej naturze nocnego mściciela karzącego zbrodnię i niesprawiedliwość), można znaleźć w prawie wszystkich popkulturowych adaptacjach tej postaci, poczynwszy od literatury i komiksów, a skończywszy na teatrze i filmie (Janeček, 2017, s. 15).

Jest więc Pérák czeskim superbohaterem walczącym z narzuconą kurtelą protektora, postacią, która jednocześnie pozwala sobie na wyrażenie niechęci wobec okupanta i nigdy nie zostaje zdemaskowana. Podejmuje zatem działania, których – jak sugeruje przywoływana wcześniej refleksja Brdečky – wielu mieszkańców Czechosłowacji nie podejmowało w okresie wojny w obawie o swoje bezpieczeństwo i dobrostan. Można uznać, że podtrzymywanie legendy o Péraku to rodzaj ekspiacji, bezpiecznej formy buntu przeciwko systemowi.

Na początku filmu Trnki i Brdečki pojawia się plansza z informacją o tajemniczym bohaterze, zapowiadająca stosunek twórców do jego legendy – określają go mianem „dobrego straszidla”. Pérák jawi się w tej animacji jako postać, która widzi więcej niż inni obywatele i dzięki temu ma większe możliwości na wyrażenie sprzeciwu – stojąc na dachu i czyszcząc komin, przypatruje się bowiem działaniom pronazistowskiego donosiciela, który informuje aparat władzy o każdym niepożądanym czy wykraczającym poza oficjalnie przyjęty schemat zachowaniu sąsiadów. Kominiarczyk do stworzenia swojego superbohaterskiego *emploi* w praktyczny sposób wykorzystuje przedmioty, które znajdują się w zasięgu jego wzroku: do butów przyczepia sprężyny, które umożliwiają mu skakanie po dachach i szybką ucieczkę przed nazistami, a za maskę zasłaniającą jego twarz służy dziurawa czarna skarpetka. To postać kreatywna, myśląca i działająca szybko oraz niestroniąca od żartów, co nastręcza problemów jego wrogom.

Całkowitym przeciwieństwem filmowego Péráka jest wspomniany aparatczyk, któremu superbohater postanawia się przeciwstawić. Ten niewysoki mężczyzna o charakterystycznie zaczesanej na bok fryzurze i wąsach przystrzyżonych jak u Hitlera otacza się nazistowskimi symbolami – dumnie nosi na piersi przypinkę świadczącą o przynależności politycznej, a ponadto na ścianie jego mieszkania wisi portret Führera. Ważne jest dla niego publiczne okazywanie swojej sympatii do władzy – robi to chociażby ostantacyjnie hajlując z okna, gdy widzi przechodzącą jego ulicą grupę esesmanów. Ponadto mężczyzna wydaje się stale podenerwowany, czuje lęk, patrząc w oczy Hitlerowi z portretu, jakby wiedział, że w każdej chwili może zostać ukarany za niesubordynację. Z tego powodu stara się przysłużyć władzy najlepiej, jak potrafi i jest w ciągłym pogotowiu: nasłuchuje, co dzieje się u sąsiadów, wypatruje przez okno potencjalnych działań opozycyjnych i stale ma w pobliżu swoje atrybuty – lornetkę i kajet, w którym opisuje wszystkie swoje spostrzeżenia. Motywacje jego działalności wynikają nie tylko z sympatii politycznej czy zastraszenia, ale także wiążą się z zazdrością wobec innych ludzi, którym może się wieść lepiej niż jemu. Świadczy o tym scena, w której mężczyzna dostrzega przez lornetkę sąsiada jedzącego gęsinę, a następnie denerwuje się, bo sam nie ma w domu mięsa, a jedynie ogryziony szkielet ryby. Takie zachowanie sugeruje, że postać współpracuje z aparatem władzy nie tylko ze szczerej politycznej potrzeby, lecz także po to, by poprawić swój status materialny.

Chęć przypodobania się nazistom doprowadza tego bohatera do obsesji. Mężczyzna znamiona opozycyjnego działania widzi niemal we wszystkim, co robią inni ludzie (oraz zwierzęta i przedmioty!). Niczym pies węszy na klatce schodowej kamienicy; wiodą nim nie logiczne przemyślenia czy wnioski, tylko zwierzące instynkty, co doprowadza do absurdalnych sytuacji. Mężczyzna wraz z brygadą esesmanów

wchodzi do mieszkania sąsiada, którego posądza o słuchanie audycji nielegalnej rozgłośni radiowej. Radioodbiornik okazuje się klatką dla królików, donosiciel nie może jednak wyzbyć się wrażenia, że w tym mieszkaniu musi znajdować się coś podejrzanego – by dopełnić swoich obowiązków, nakazuje esesmanom zaarrestować kanarka, który w jego opinii nuci nieodpowiednią melodię, oraz zabrać garnek, który z niewiadomych przyczyn spada nagle na podłogę. Po wyjściu funkcjonariuszy z mieszkania sąsiad włącza radio, które było ukryte w rzeźbie – aparatczyk zauważa to, podglądając mężczyznę przez okno, a następnie ponownie wzywa esesmanów, którzy zaczynają pojawiać się zewsząd: wychodzą zza wiszących na ścianie fotografii i zza mebli. Okazuje się, że „oko protektora” nie traci czujności nawet, jeśli pozornie udało się je zwieść – funkcjonariusze czają się wszędzie, więc przeciętny obywatel nawet za zamkniętymi drzwiami własnego mieszkania nie dysponuje pełną swobodą do wyrażania poglądów (dochodzi zatem do zderzenia sfer prywatnej i publicznej, podobnie jak w *Buncie zabawek*).

Aparatczyk dostrzega symbole i zachowania wrogie nazistowskiej władzy w zupełnie niepozornych sytuacjach i miejscach – postanawia zaarrestować chociażby mężczyznę, który poślizgnął się na skórcie od banana, bo w jego wyobraźni upadek zamienił się w tańczenie kozaka, a także kota, którego znalazł na ulicy. Narzędzia widniejące na jednym z szyldów, które mija, maszerując razem z esesmanami, przypominają mu sierp i młot, więc także figura podtrzymująca tę reklamę zostaje zaarrestowana przez funkcjonariuszy. Pérák, obserwujący te wydarzenia z dachu, postanawia zareagować. Wyciąga z komina sprężynę i rzuca ją na ulicę pod nogi esesmanów, którzy bezwiednie na nią wchodzi i zaczynają podskakiwać. Superbohater zauważa, że takie działania podszyte żartem przynoszą oczekiwane efekty – pozbawiają maszerujących funkcjonariuszy powagi i czynią ich obiektem kpin; w dalszych częściach filmu postać będzie kontynuowała takie *modus operandi*.

Warto na chwilę zatrzymać się przy postaciach esesmanów, przedstawionych w animacji Trnki i Brdečki w prześmiewczy sposób. Pojawiające się w filmie grupy nazistowskich szturmowców składają się z funkcjonariuszy wyglądających identycznie, zarówno w kwestii umundurowania, jak i sylwetki oraz mimiki twarzy. Esesmani nigdy nie odłączają się od swoich brygad, nie przemieszczają się indywidualnie. Maszerują w równych szeregach, wykazując się perfekcyjnym opanowaniem musztry. Ich ruchy i kroki są symetryczne, rytmiczne, niemal mechaniczne. Można odnieść wrażenie, że nie mamy do czynienia z ludźmi, tylko z dobrze zaprojektowanymi robotami, które stworzone są do tego, by wy-

konywać cudze rozkazy⁵ (w *Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole* żołnierze robią wszystko, co poleci im przypominający Hitlera aparaczyk). Ich świetnie skontrolowany i skoordynowany marsz sprawia, że zaczynamy postrzegać armię niemiecką jako ofensywną, potężną, trudną do powstrzymania siłę, która stale prze naprzód – podobne wrażenia dotyczące sposobu przemieszczania się wojsk nazistowskich wyraża Siegfried Kracauer, odnosząc się do, jak to określa, „hitlerowskich filmów wojennych” (Kracauer, 2009, s. 268).

Armia niemiecka, przypominająca świetnie funkcjonujący mechanizm, mogła sprawnie działać dzięki systemowi szkolenia żołnierzy i adeptów, którzy od najmłodszych lat byli przygotowywani do tego, by być częściami jakiejś większej całości. Kompleksowo opisuje tę kwestię Jan Borowicz:

[C]iało zostaje zrównane z maszyną, która wymaga nakręcania i oliwienia, tak aby mogła być jak najefektywniejsza. Temu służą projekty wychowania wojskowego od najmłodszych lat (bo czymże innym było Hitlerjugend?), porady, w jaki sposób chodzić i maszerować, a nawet szczegółowe instrukcje reagowania na komendy przełożonego. Dyscyplina wojskowa przenika wszystkie poziomy, zaczynając od najdrobniejszych gestów, przez ciało jako całość, aż do ciała-segmentu, czyli części większej całości. Ciało staje się w końcu tylko jednym z elementów oddziału, maszyny wyższego rzędu, której sprawność zależy od sprawności poszczególnych elementów, rozbijających się na kolejne elementy itd. (Borowicz, 2015, s. 43).

Ta perfekcyjna „maszynowość” niemieckiej armii zostaje w animacji Trnki i Brdečki przedstawiona karykaturalnie – rysunkowi żołnierze stają się częściami maszyny, nie mają żadnych cech osobniczych, zostają całkowicie odczłowieczeni. Pérák walczy z bezimienną, bezmyślną masą, która postępuje zgodnie z wypracowanymi schematami, bez odstępstw od normy. Sprytny bohater, jak już dowiadujemy się przy okazji jego pierwszego zetknięcia z grupą żołnierzy, postanawia rozbić te pełne powagi struktury, co okazuje się trafnym rozwiązaniem.

Esesmani nie potrafią znaleźć skutecznego sposobu na walkę z energicznym, skaczącym na sprężynach Pérakiem. Zarówno szybkość i nieprzewidywalność jego ruchów, jak i dowcipna forma sprzeciwu nastęrczają szturmowcom wiele trudności. Superbohater przed wkroczeniem na teren siedziby SS i starciem z żołnierzami uderza się w piersi i wydaje okrzyk niczym Tarzan, co rozprasza i szokuje jego przeciwników. Ponadto podczas bezskutecznej pogoni za skaczącym Pérakiem esesmani

⁵ Jedyne momenty, w których przedstawieni w animacji nazistowscy żołnierze ujawniają ludzkie uczucia, można zaobserwować w scenie, w której uciekający przed goniącymi go samochodami Pérák trafia do parku, gdzie odbywają się schadzki esesmanów. Nie chodzi tu jednak o ocieplanie wizerunku nazizmu, raczej o wskazanie na jego hipokryzję – oficjalnie bowiem homoseksualizm był w III Rzeszy potępiany i penalizowany. Zob. (Heger, 2016; Boryśławska, 2017).

spadają z dachu. Kominiarczykowi łatwo udaje się rozbić struktury wypracowane przez armię: gdy żołnierze maszerują w kierunku zamaskowanego bohatera, ten postanawia rozdzielić ich na dwie oddzielne kolumny, wskazując kierunek ręką – pokazuje to, jak bardzo esesmani są posłuszni i przyzwyczajeni do przyjmowania rozkazów. Idą ślepo w wyznaczonym kierunku, by w końcu spaść z mostu do wody.

Pérák rozprawia się także z przypominającym Hitlera donosicielem. Postanawia go rozszłocić flagą z symbolem III Rzeszy, którą kradnie z siedziby SS – flaga staje się płachtą, superbohater wchodzi w rolę torreadora, a aparatczyk zaczyna zachowywać się jak rozjuszony byk. Po raz kolejny w działaniu tej postaci z rozsądkiem wygrywają niemal zwierzęce instynkty; wcześniej bowiem węszył niczym pies, a teraz pokazuje, że pozbawiony kontroli nie potrafi nad sobą panować. Ten brak umiejętności zachowania spokoju działa na niekorzyść mężczyzny, wytrąca go z poważnej roli nadanej mu przez nazistowski system i czyni bezwolnym obiektem kpin. Rozsierdzony „byk” wpada na bramę, uderza w latarnię i nabija sobie guza, co sprawia, że ciężko mu skoordynować ruchy. Następnie cudem unika potrącenia przez pociąg i samochód, w końcu zostaje kopnięty przez konia, będącego częścią pomnika świętego Wacława, i wypada poza teren miasta. To wypędzenie uciążliwego kolaboranta jest symboliczne: dokonuje go koń, którego dosiada patron Czech⁶, co stanowi odrzucenie kultury niemieckiej wypierającej w okresie protektoratu kulturę czeską.

Dzięki pozbyciu się intruza do miasta wracają wszystkie postaci, zwierzęta i przedmioty, które ucierpiały z jego powodu. Temu wydarzeniu towarzyszą wesole okrzyki tłumu. Tym samym Pérák może zdjąć maskę zasłaniającą mu twarz oraz sprężyny przyczepione do butów i wrócić do pracy. Jest superbohaterem, który nie szuka poklasku i po wypełnieniu swojej misji wraca do codziennych zadań. Całe wydarzenie zostaje podsumowane happy endem: mężczyzna i kobieta, stojący w oknie kamienicy, na której dachu pracuje Pérák, całują się, obserwując z radością to, co dzieje się na ulicach miasta. To znak swobody, przyjemności, sygnał tego, że nadchodząca przyszłość będzie lepsza od czasu spędzonego pod nazistowską kuratelą (choć wkrótce okaże się, że Czechosłowacja przez długie lata będzie musiała mierzyć się z kolejnym „protektorem”).

W *Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole* dochodzi do zestawienia dwóch przeciwstawnych, diametralnie odmiennych sił – mechanicznego, wytrenowanego

⁶ Choć w filmie widzimy jedynie nogi dosiadającego konia jeźdźca, sposób, w jaki stoi koń oraz umiejscowienie drzewca trzymanego przez postać przypominają pomnik świętego Wacława znajdujący się na placu Wacława w Pradze autorstwa Josefa Václava Myslbeka. O pracach nad pomnikiem i jego znaczeniu dla Czechów pisze Mariusz Surosz: „Myslbek postanowił, aby legendarnego księcia, wzór dla chrześcijan, patrona i obrońcę Czechów przedstawić jako wojownika. Artysta jakby przeczuwał, że powstanie pomnik wyjątkowo ważny dla jego rodaków” (Surosz, 2021, s. 65).

w musztrze, pozornie perfekcyjnego, ale jednocześnie odczłowieczonego systemu oraz reprezentowanego przez Péráka oddolnego, opartego na kreatywności i dowcipie, nieprzewidywalnego i spontanicznego ruchu oporu. Okazuje się, że najlepszą formą walki ze „sztywnym” nazizmem jest wytrącenie go z równowagi, naruszenie jego symetrii, która jest ucieleśnieniem negatywnej, morderczej energii. Zadaniem przedstawionego w filmie donosiciela jest właśnie tropienie rozmaitych odstępstw od tej narzuconej przez protektora formy, zachowań i symboli, które będą wydawały się nieprzystające do tego, co oficjalnie głoszone i chwalone. Brak możliwości i umiejętności przewidzenia rozproszonych, nieusystematyzowanych działań opozycyjnych (w tym przypadku opartych na humorze Péráka) sprawia, że władza może polegać jedynie na swojej chorobliwej, obfitującej w absurdalne zachowania podejrzliwości.

Podsumowanie

Do punktów styčných *Buntu zabawek* i *Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole* należą sposób przedstawienia nazistów – jako przesadnie przywiązanych do narzucanych przez ten system polityczny form zachowań i wzorców wyglądu, śmiertelnie poważnych, pozbawionych zmysłu autoironii – oraz rozprawienie się z nimi za pomocą dowcipu, a także symboliczne wypędzenie z Czechosłowacji. Pozbawienie funkcjonariuszy ich atrybutów władzy (wzbudzającego lęk i szacunek munduru) oraz rozbicie niemal przesadnie symetrycznej choreografii musztry doprowadzają do zdemaskowania i poniżenia nazistów. Przyzwyczajeni do odgórnie narzuconych, wyuczonych schematów tracą kontrolę nad sytuacją, nie potrafią improwizować, co sprawia, że stają się dla przeciwników niegroźni. Przedstawione w obu filmach postaci rozprawiające się z nazistami – armia drewnianych zabawek i wesoły Pérák – są całkowitym przeciwieństwem przewidywalnych, przywiązanych do imperatywu formy przedstawicieli aparatu władzy. Ich przewaga polega na ciągłym szokowaniu przeciwnika, zwalczaniu strachu przed nim humorem. Jak stwierdza czeski pisarz Jiří Gruša, analizując stereotypy na temat swoich rodaków, „Czech widzi w Niemcu myśliciela o absolutie, który wywraca się na sprawach relatywnych, a Niemiec w Czechu – relatywistę, któremu sprawa sama rozplywa się w palcach” (Gruša, 2018, s. 21). Takie różnice kulturowe, owocujące odmiennym postrzeganiem rzeczywistości i sposobem funkcjonowania, doprowadzają do tego, że postaciom przedstawionym w obu animacjach (i reprezentującym „stronę czeską”) udaje się symbolicznie zdeklasować niechcianego, agresywnego protektora.

Rozliczenie z nazizmem za pomocą żartobliwych animacji wydaje się działaniem charakterystycznym dla czeskiej kultury⁷. Patrycjusz Pająk zauważa, że w kinie czeskim dominującym gatunkiem jest komedia, a ponadto „wiele czeskich filmów, które pod względem gatunkowym nie są prymarnie komediami, posiada komediową tonację” (Pająk, 2010, s. 140), podobnie jak *Bunt zabawek* i *Jak kominiarczyk wyprowadził SS w pole*. Skoro Czesi słyną – jak określa to Štěpán Balík – z zamiłowania do robienia sobie żartów, propagowania „kultury śmiechu” (Balík, 2010), nie dziwi, że z tym, co przerażające, bolesne, wstydlive czy niechciane rozprawiają się za pośrednictwem form filmowych kojarzonych z zabawnymi, lekimi treściami czy twórczością przeznaczoną dla młodego odbiorcy.

Bibliografia

- Balík, Š. (2010). *Czeska tradycja humoru i „mystyfikacji”*. „Teksty Drugie”, nr 4.
- Benda, J. (2019). *Týrlová, Zeman a ti druzí. Historie zlínského (gottwaldovského) studia animovaného filmu*. Praha: powerprint.
- Borowicz, J. (2015). *Nagość i mundur. Ciało w filmie Trzeciej Rzeszy*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Boryśławska, M. (2017). *Homoseksualne ofiary nazizmu i ich miejsce w kulturze pamięci*. „In Gremium. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką”, nr 11.
- Giżycki, M. (2013). *Blaski i cienie animacji w Bohemii*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 81.
- Góralik, M. (2015). *Jiří Trnka: Disney Europy Wschodniej*. „EKRAŃy”, nr 5(27).
- Gruša, J. (2018). *Czechy. Instrukcja obsługi*, przeł. A.S. Jagodziński. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Guzek, M. (2016). *Jak i po co przewozić po okupowanej Pradze pijanego Niemca? Przypadek filmu „Nikt nic nie wie” Josefa Macha*, [w:] M. Świącicka, M. Peplińska (red.), *Miasto – przestrzeń zróżnicowana językowo, kulturowo i społecznie*, t. 6. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego.
- Heger, H. (2016). *Mężczyźni z różowym trójkątem: świadectwo homoseksualnego więźnia obozu koncentracyjnego z lat 1939–1945*, przeł. A. Rosenau. Warszawa: Ośrodek „Karta”.
- Janeček, P. (2017). *Mýtus o Pěrákovi: městská legenda mezi folklorem a populární kulturou*. Praha: Argo.
- Jokeš, P. (2020). *Czesi. Przewodnik po historii narodu i państwa*. Kraków: Wydawnictwo Avalon.

⁷ Podobnego rodzaju krytyczny komentarz dotyczący okresu drugiej wojny światowej można zaobserwować w filmie fabularnym *Nikt nic nie wie* (*Nikdo nic neví*, 1947, reż. Josef Mach), gdzie najlepszym narzędziem do rozprawienia się z przeszłością okazuje się właśnie komizm. Szerzej o tej realizacji i kontekście powstania tego obrazu w artykule *Jak i po co przewozić po okupowanej Pradze pijanego Niemca? Przypadek filmu „Nikt nic nie wie” Josefa Macha* pisze Mariusz Guzek – autor opisuje prześmiewczą konwencję filmu, a także przywołuje m.in. postać Heinekego, zauważając, że „to karykatura nie tylko funkcjonariusza zbrodniczego reżimu, ale i jego przywódcy – Führera” (Guzek, 2016, s. 247), co współgra z tym, jak postaci niemieckich funkcjonariuszy zostały przedstawione w opisywanych przeze mnie animacjach.

- Kornhauser, J. (2015). *Krąbrna obecność. Bunt przedmiotów w poezji surrealistycznej: przypadek Gellu Nauma*, [w:] M. Kmicik, M. Szumna (red.), *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kracauer, S. (2009). *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Pajak, P. (2010). *Czeska komedia dla początkujących (szkic z historii gatunku)*, [w:] M. Bogusławska, Z. Grębecka (red.), *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*. Kraków: Libron.
- Polenská, R. (2000). *Animovaný film*, [w:] L. Ptáček (red.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico.
- Rawski, J. (2015). *Seksowny faszyzm jako egzemplifikacja relacji płci i władzy*. „Teksty Drugie”, nr 2.
- Schmölders, C. (2010). *Twarz Hitlera*, przeł. M. Chojnacki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Sitkiewicz, P. (2009). *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Surosz, M. (2021). *Praga. Czeskie ścieżki*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Zmudziński, B. (2020). *Twórczość filmowa Jana Švankmajera. Główne konteksty kulturowe i ideowe*. Kraków: Wydawnictwa AGH.

Abstract

The topic of the article is an analysis of two post-war Czechoslovak animated films – *The Revolt of toys* (*Vzpousta hraček*, dir. Hermína Týrlová and František Šádek) and *Springman and the SS* (*Pérák a SS*, dir. Jiří Trnka and Jiří Brdeček) – showing Nazis in a critical manner and presenting the symbolic victory of the Czech nation over the oppressive political system. In both films, two different ways of dealing with conflict collide: the Nazis are suspicious, attached to certain schemes, and devoid of any sense of self-irony, while the characters representing Czechoslovakia (animated toys and Czech “superhero” Pérák) are creative, willing to improvise and make jokes. Both animations settle with the past – they take into consideration the events of the World War II and at the same time the necessity of Czechoslovakia’s functioning under the protectorate of the Third Reich.

Słowa kluczowe: Czechosłowackie kino animowane, Protektorat Czech i Moraw, Czechosłowacja, nazizm, Pérák: Stín nad Prahou

Keywords: Czechoslovak animation, The Protectorate of Bohemia and Moravia, Czechoslovakia, Nazism, Hermína Týrlová, František Šádek, Jiří Trnka, Jiří Brdečka, Pérák: the Spring Man

Piotr Hari Shukla

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-2843-4340

Divine Intervention. Kobięca przemoc jako kontrreakcja na panikę satanistyczną i męską dominację w MaXXXine Ti Westa

MaXXXine (2024, reż. Ti West) stanowi ostatnią część trylogii „X”, poprzedzoną filmami *X* (2022, reż. Ti West) oraz *Pearl* (2022, reż. Ti West). Protagonistką pierwszej i trzeciej odsłony serii jest Maxine Minx (Mia Goth), młoda i ambitna gwiazda porno, która na przestrzeni dwóch zespolonych opowieści awansuje z branży filmowego sexworkingu do branży filmowej *par excellence*. Osiąga to za sprawą swojej gotowości na przemoc, stanowiącej do pewnego stopnia skonwencjonalizowany, transtekstualnie umotywowany przymiot figury *final girl*¹. Choć odwołania do gatunku i historii filmu pornograficznego są obecne we wszystkich odsłonach serii, to tylko w *MaXXXine* jego dzieje ujęto w szersze konteksty społeczno-kulturowe oraz polityczno-ideologiczne. Ich ramę stanowi tzw. panika satanistyczna (*satanic panic*) lat 80. XX wieku. Ten (wciąż

¹ Główną bohaterką *Pearl* jest zaś tytułowa mieszkanka Teksasu, nieszczęśliwie odizolowana na farmie z zaborczą matką i niepełnosprawnym ojcem. W postać Pearl, podobnie jak w przypadku Maxine, wciela się Mia Goth, co podkreśla łączącą te bohaterki „lustrzaną” relację sobowtórów.

niedomknięty) rozdział ze spiskowej historii Stanów Zjednoczonych opierał się na paranoicznej narracji o istnieniu tajemnego spisku „satanistów, pedofili i pornografów, którzy [według wyznawców teorii – przypis P.S.] posiadali i prowadzili podmiejskie ośrodki opieki, w których uwodzono, porywano, molestowano i czasem mordowano dzieci narodu” (Hughes, 2017, s. 692).

Obraz paniki satanistycznej przybiera w *MaXXXine* ściśle określoną funkcję – stanowi metaforę konserwatywnej reakcji na wartości reprezentowane przez branżę filmową (zarówno popularną, jak i pornograficzną) i wchodzące w jej skład kobiety. Film Westa, traktowany jako opowieść o emancypacji protagonistki od jarzma konserwatywnej kultury i jej morderczych przedstawicieli, wysuwa przy tym „utopijną” formę odpowiedzi na zagrożenie ze strony paranoicznego społeczeństwa. Jest nią bezpośredni odwet, który okazuje się mieć charakter „karnawalizujący” w Bachtinowskim sensie: wytwarza „świat na opak” poprzez przenicowanie płciowej hierarchii i przewartościowanie statusu figur oraz typów znanych z kina gatunkowego oraz klasycznego.

Niniejszy wywód ma na celu analizę i interpretację tej funkcji kobiecej przemocy w trzeciej odsłonie serii. Istotna będzie w tym zakresie także ewaluacja autorefleksyjnej formy *MaXXXine*. Spośród różnych możliwych definicji tego pojęcia, które łączy podkreślanie zjawiska samozwrotności w filmie, wyróżnimy ujęcie neoformalistyczne, w ramach którego autorefleksyjność manifestuje się poprzez duże nagromadzenie „odsłoneń chwytu” (Thompson, 1988, s. 20).

Na potrzeby dalszego wywodu odtworzymy fabułę tych dzieł, których protagonistką jest Maxine. Punktem wyjścia *X* jest wyjazd amatorskiej grupy filmowców na prowincję z zamiarem nakręcenia filmu porno (jak się okazuje, w zamierzeniu wyjątkowo ambitnego pod względem artystycznym). Wybrana przez nich lokalizacja, odizolowana teksańska farma, przekształca się w toku akcji w miejsce masakry, której dokonują gospodarze – główna antagonistka Pearl i jej mąż Howard. Z całej ekipy ostaje się tylko Maxine, która bierze odwet na małżeństwie. „Divine intervention. Praise the fucking Lord” – mówi bohaterka w swoich ostatnich liniach dialogowych. W finale filmu otrzymujemy kluczową informację o postaci Maxine, którą zapośrednicza transmisja religijnego programu. Jego gospodarzem jest surowo wyglądający teleewangelista, pomstujący na „zboczeńców” i „oszustów”. Prowadzący okazuje się ojcem bohaterki, której zdjęcie pojawia się na ekranie.

W *MaXXXine* protagonistka jest już na prostej drodze do urzeczywistnienia marzeń o zostaniu gwiazdą. Film otwierają: retrospekcja w formie czarno-białego nagrania, a następnie scena castingu do filmu grozy klasy B – *The Puritan II*

w reżyserii Elizabeth Bender (Elizabeth Deicki), bezkompromisowej „artystki” (jak sama siebie nazywa), która niskie standardy branży filmowej opisuje na podobieństwo Adornowskiego „przemysłu kulturalnego”. Przyszły sukces Maxine, pomimo otrzymania głównej roli, staje jednak pod znakiem zapytania. Zaczyna ją prześladować zdegenerowany detektyw John Labat (Kevin Bacon), pracujący na usługach enigmatycznego zleceniodawcy, prawdopodobnie odpowiedzialnego za serię morderstw w Kalifornii. Maxine podejmuje bezpośrednią i brutalną walkę z przeciwnikami, co prowadzi ją na sam „szczyt” reakcjonistycznego spisku, którego centrala znajduje się na wzniesieniu przeciętym znakiem HOLLYWOOD. Tam Maxine konfrontuje się z sekretnym antagonistą, którym okazuje się jej fanatyczny ojciec-teleewangelista, pastor Ernest Miller (Simon Prast). Bohaterka pokonuje ojca i przeżywa z nim rodzaj groteskowego pojednania, które wieńczy dosłownym „rozwaleniem” jego głowy dubeltówką, poprzedzonym znającą nam sentencją: „Divine intervention”.

Panika satanistyczna: polityka i reprezentacja

Czas akcji *MaXXXine* przypada na 1985 rok, który w rzeczywistości był okresem postępującej od kilku lat eskalacji paniki satanistycznej. Początek tego zjawiska wyznaczyła niesławna sprawa przedszkola McMartin, którego pracownik Ray Buckley został oskarżony, wraz z pracownikami instytucji, o dopuszczenie się tzw. „satanistycznego rytualnego znęcania się” (*satanic ritual abuse*, SRA) nad miejscowymi dziećmi. Choć w ostatecznym rozrachunku wszyscy pracownicy z McMartin zostali uniewinnieni, sytuacja stała się wstępem do ogólnonarodowej paranoi, której implikacje objęły niemal całą dekadę, pociągając za sobą serię pokrewnych oskarżeń i dochodzeń, a samą sprawę Buckeya, czyniąc najdroższym procesem sądowym w historii kraju (Hughes, 2017, s. 691–692). Zdaniem Sary Hughes panika satanistyczna miała wyraźnie polityczny charakter, związany ze wzrostem znaczenia nowej prawicy, która stopniowo umacniała swoją pozycję w obliczu rosnącej ekonomicznej niestabilności:

W latach 80. XX wieku neokonserwatyści, libertarianie, konserwatywni ekonomiści oraz ewangelikalni chrześcijanie rozpoczęli swój kulturowy wzlot. Pomimo znaczących różnic ideologicznych, zjednoczyli się w opozycji wobec aktywistów lat sześćdziesiątych – członków ruchów liberalnych, którzy odgrywali znaczącą rolę w kulturze końca lat 60. i początku lat 70. XX wieku. Konserwatyści kierowali swoją złość szczególnie przeciwko feministkom, działaczom na rzecz praw gejów, zwolennikom black power oraz naukowcom, których konserwatyści ewangelikalni często utożsamiali z liberalizmem. Wspólnie wyszydzała również komunistów

lub „towarzyszy podróży”, których nadal postrzegano jako niezawodnych zimnowojennych wrogów, ale jednocześnie przedstawiano ich jako „hipisów”: leniwych, chciwych lub niebezpiecznych (Hughes, 2017, s. 693).

Taka instrumentalizacja paranoi zdaje się potwierdzać zasadę, o której pisał Umberto Eco: „rola [spisków – przypis P.S.] staje się doniosła na przykład wtedy, gdy ludzie wierzący w teorię spiskową dochodzą do władzy” (Eco, 2019, s. 363). Rozpowszechnienie się historii do skali ogólnopaństwowej miało jednak bardziej kompleksowe podłoże. Z jednej strony niektóre podstawowe aspekty paniki satanistycznej stanowiły przedłużenie społecznego niepokoju związanego z problemem przemocy wobec nieletnich. Wiązało się to z głośną w sferze publicznej artykulacją problemu znęcania się nad dziećmi, który znalazł wyraz w podpisaniu przez prezydenta Richarda Nixona tzw. Child Abuse Prevention and Treatment Act (CAPTA), będącego „pierwszą kompleksową inicjatywą federalną uznającą, że wiele dzieci w Stanach Zjednoczonych doznało obrażeń lub straciło życie z rąk rodzica lub opiekuna”. Zjawisko przemocy wobec nieletnich zostało prędko i powszechnie uznane za konsekwencję „złego matkowania”, co zrzuciło winę za zjawisko na amerykańskie kobiety (Hughes, 2017, s. 692–693). Z drugiej strony lata osiemdziesiąte zapisały się jako czas „dużych korporacyjnych fuzji i osłabienia federalnej polityki regulacyjnej, co pozwoliło tabloidom zinfiltrować telewizję” (Hughes, 2017, s. 706).

Przemiany w branży medialnej, zwłaszcza w zakresie statusu i wyłaniania się nowych formatów programów telewizyjnych, odegrały kluczową rolę w rozprzestrzenieniu *satanic panic*. Amerykańska widownia została wciągnięta w hiperrzeczywistość (w sensie Baudrillardowskim) urojonej narodowej tragedii (Hughes, 2017, s. 696). Narodziny i postępujący wzrost tzw. *infotainment*, gatunku opartego na przedkładaniu widowni treści o charakterze sensacyjnym i plotkarskim, miało być według Hughes kluczowe dla rozprzestrzeniania się prawicowej agendy poprzez narrację o działaniu w społeczeństwie amerykańskim subwersywnych i antykonserwatywnych sił (Hughes, 2017, s. 694). Istotną rolę odgrywali w tym zakresie właśnie teleewangeliciści (Hughes, 2017, s. 707), reprezentowani w filmach Westa przez postać ojca Maxine. Kaznodzieje pełnili fundamentalną funkcję w rozniecaniu paranoi już u jej początków (Rabo, 2020, s. 84), lecz to dopiero w ramach telewizyjnego spektaklu z zakresu *infotainment* doniesienia o panice satanistycznej przybrały monumentalną skalę, zaogniając ogólnonarodową historię.

Twórcy *MaXXXine* nawiązują do tego aspektu zjawiska w czołówce filmu. Przedstawia ona ciąg fragmentarycznych cytatów z dyskursu telewizyjnego z lat osiemdziesiątych, skupiającego się na prezentacji symptomów wewnętrznego,

kulturowego kryzysu², co odzwierciedla opisaną przez Hughes retorykę nowej prawicy. Zestawienie wiadomości koresponduje także ze strukturą konfliktu w *MaXXXine* na poziomie eksplicitnym, czyli starcia „starego” z „nowym”, wartości konserwatywnych oraz wartości progresywnych – te ostatnie związane są w filmie głównie z seksualnie wyzwolonymi reprezentantami i reprezentantkami branży pornograficznej, kontrkultury oraz kina popularnego. Sekwencja określa również związek między stronami konfliktu a ich powinowactwem z daną formą przekazu medialnego: narzędziem „oskarżycieli” jest telewizja, a „winowajców” – sztuka popularna z filmem na czele.

Kinematografia w istocie odgrywała niebagatelną rolę w dyskursie o rzekomej konspiracji satanistów. Wielka popularność kina grozy oraz związane z nim symbolika oraz ikonografia stanowiły, po pierwsze, narzędzie dla intensyfikacji alarmistycznej atmosfery tworzonej przez telewizyjne programy, a po drugie – służyły jako punkt odniesienia do budowania negatywnych, medialnych wizerunków oskarżonych, z Rayem Buckeyem na czele (Hughes, 2017, s. 707, 710). Eksploatacja filmów o tematyce satanistycznej w celu wspierania tabloidowych sensacji sięga jeszcze 1969 roku i morderstw dokonanych przez tzw. „sektę” Charlesa Mansona. Programy informacyjne i gazety nie ustawały wtedy w szkicowaniu kolejnych analogii pomiędzy śmiercią Sharon Tate a fabułą *Dziecka Rosemary* (1968, reż. Roman Polański), nakręconego przez męża ofiary zaledwie rok wcześniej. Cięża aktorki i tendencyjne opisy zbrodni, podkreślające jej „demoniczny” charakter, były odnoszone do losów bohaterki filmu Polańskiego, która staje się celem spisku satanistów. Warto dodać, że to właśnie zbrodnie grupy Mansona, jako jedne z pierwszych, przyczyniły się do wytworzenia powiązań pomiędzy pozornie sielskimi realiami Hollywoodzkich przedmieść a widmem okultyzmu (Hughes, 2017, s. 707).

Przetworzeniu materiału, jakiego dostarczyła twórcom historia *satanic panic* w Stanach Zjednoczonych, towarzyszy również szereg przekształceń względem rzeczywistości wydarzeń z lat osiemdziesiątych. Najistotniejszym wydaje się przesunięcie statusu centralnej ofiary z dzieci, które zgodnie z wykładnią teorii spiskowej przedstawiane były jako główne ofiary satanistów, na kobiety – będą-

² Układ sekwencji, poprzedzony informacją o osadzeniu akcji filmu w roku 1985, składa się w uproszczeniu z następujących wiadomości: (1) Ronald Reagan odnosi się do symptomów kryzysu; (2) doszło do ataku z użyciem broni palnej; (3) służby przechwyciły ładunek kokainy o wartości dwustu milionów dolarów; (4) doszło do kolejnego z serii morderstw, które zostają przypisane „Nocnemu Prześladowcy” (Night Stalker), który rzekomo terroryzuje mieszkańców Kalifornii (informacjom towarzyszy ikonografia satanistyczna oraz porównanie morderstwa do sceny z filmu grozy); (5) Hollywood i branża muzyczna funkcjonują jako kanały dla satanistycznych treści; (6) Dee Snider, wokalista zespołu Twin Sister, został przesłuchany w sprawie szkodliwych treści zawartych w utworach muzycznych.

ce ówczesnie, jak wspomnieliśmy, stałym celem ataków, chociażby w wyniku uchwalenia CAPTA oraz reakcjonizmu nowej prawicy względem osiągnięć feminizmu. Co więcej, obecny w *MaXXXine* motyw jednoczesnej ofensywy na kobiety i branżę filmową odzwierciedla pewne stanowiska z końca lat osiemdziesiątych, zgodnie z którymi sukcesy feminizmu były bezpośrednio powiązane ze wzrostem dosadności przemocy na ekranach kin. Zgoda na „okrucieństwo” aborcji miała stanowić przyczynę wzrostu liczby horrorów, zwłaszcza slasherów, ponieważ „działaczki ruchu kobiet doprowadziły do tego, że nie ma już niczego złego w pokazywaniu na ekranie brutalnych morderstw” (Faludi, 2013, s. 35). O ile jednak atak na społeczną pozycję kobiety stanowił w rzeczywistości jedną z wielu składowych zjawiska, to w *MaXXXine* lokuje się on właśnie w centrum. Ta ofensywa nie ma przy tym formy „reakcji” (*backlash*)³, której działania są „przeważnie rozproszone, zmienne, odwołują się do naszych zinternalizowanych odruchów i przekonań”. „[S]zyfry, perswazje, szept, pogrożki i mity”, które „starają się wepchnąć kobiety z powrotem w »akceptowalne« role – córeczki tatuśskie... [itd.]” (Faludi, 2013, s. 57) zostają w *MaXXXine* zastąpione bezpośrednim atakiem, który skutkuje wyłanianiem się w przestrzeni Los Angeles brutalnie zamordowanych, okaleczonych i naznaczonych satanistyczną symboliką ciał kobiet. Takie przekształcenie materiału pozwala ukazać kontrreakcję pod postacią odwetu, dokonanego w ramach sytuacji walki, która „toczy się w swoim własnym, zamkniętym kręgu”⁴ (Sofsky, 1999, s. 149).

Przemoc: między spektaklem a krytyką

W konstrukcji osi narracyjnej filmu wokół konfliktu między patriarchalną, konserwatywną kulturą a kobietami odbija się jedno z istotnych zagadnień poruszanych w badaniach nad paniką satanistyczną. Pozorna nieokreśloność zagrożenia i potencjalna wszechobecność wrogów, z zasady typowa dla wyobrażenia stanu społecznej paranoi, prowadzi ostatecznie do wyrazistego antagonizmu między dwiema konkretnymi stronami, dominującą i zdominowaną:

³ Przez pojęcie reakcji Susan Faludi rozumie formę „kontrataku skierowanego przeciwko prawom kobiet, [...] próby unieważnienia tych małych zwycięstw ruchu feministycznego, z trudem przez ten ruch wywalczonych”, sprawiającego że „posunięcia, które przyczyniły się do poprawy sytuacji kobiet, przedstawiane są jako kroki ku przepaści” (Faludi, 2013, s. 50). Za takie „posunięcia” moglibyśmy uznać w ramach fabuły *MaXXXine* możliwości oferowane przez branżę pornograficzną i filmową, w przypadku których dowartościowująca charakterystyka bezpośrednio wiąże się z przypisaniem Maxine i innym kobiecym bohaterkom cechy „wyzwolenia seksualnego”. To właśnie przedstawicielki tych branż stają się celem ataku mordercy, którym w początkowych partiach sjużetu wydaje się – na zasadzie skonwencjonalizowanego chwytu red herring – rzeczywista postać Richarda Ramirez, „Nocnego Prześladowcy”.

⁴ Jak stwierdza Faludi: „Brak centrum, brak kogoś, kto pociąga za sznurki, sprawia jedynie, że trudniej dostrzec istnienie reakcji, a to z kolei zwiększa zapewne jej skuteczność. Sukces reakcji [...] polega między innymi na tym, [...] [że] nie myśli się o niej w kategoriach walki” (Faludi, 2013, s. 50).

dorośli kontra dzieci, zyskujący kontra wyzyskiwani, mężczyźni kontra kobiety itd. (Rabo, 2020, s. 85). Fikcjonalna reprezentacja konfliktu płci pod postacią bezpośredniej walki pociąga jednak za sobą pewne problemy, kierując nas w stronę kwestii emancypacyjnego potencjału filmowych obrazów przemocy. Duża część feministycznych badaczek filmu wiązała przemoc w ogólności z tym, co patriarchalne i opresywne; sprzeciwiały się celebrowaniu takich przedstawień, które opór i siłę kobiet wyrażały właśnie na „męskich warunkach”⁵ (McCaughy i King, 2001, s. 2). Na pokrewny problem w kontekście subwersywnego potencjału kina autorefleksyjnego wskazał Dana B. Polan, rozważając, w świetle myśli Bertolta Brechta, „podejrzane” implikacje polityczne sztuki przemocy, nawet gdy wykorzystywana jest w celach krytycznych⁶ (Polan, 2024, s. 32).

Czy jednak poświęcenie krytycznego „przekazu” na rzecz spektaklu przemocy w *MaXXXine* nie tłumaczy się po prostu specyfiką gatunku kina grozy, który z zasady „domaga się” takich obrazów? A jeśli zwrócimy uwagę na gatunkową złożoność (lub brikolazową formę filmu), to czy „spektakularne” odpolitycznienie paniki satanistycznej nie jest tylko symptomem politycznej jałowości pastiszu – w deprecjonującym rozumieniu nadanym pojęciu przez Fredrica Jamesona (2011, s. 17)? Innymi słowy: czy opowieść o emancypacji w „realiach” paranoi może być „zaangażowana”, o ile twórca pragnie zachować rozrywkowy wymiar przemocowego spektaklu?

Funkcja obrazów przemocy w filmie Westa jest powiązana z motywacją wprowadzenia „nostalgicznej”, transtekstualnej gry z klasycznymi dziełami kina gatunkowego, co wpływa wyraziście na kompozycję i styl dzieła. Ograniczenie funkcji autorefleksyjności tylko i wyłącznie do tego wymiaru nadawałoby jej, jak określiliby to Robert Stam, charakter „ludyczny”, opierający się na „swawoli samozwrotności”, którą znamy chociażby z niektórych filmów Bustera Keatona (Stam, 1985, s. xii). W *MaXXXine* krytyczne komentarze dotyczące kwestii kulturowych i społecznych, w tym problematyki *satanic panic*, mogłyby na pierwszy

⁵ Przemocowe kobiety miały być najczęściej przedstawiane jako zbyt „nierealistyczne” (stanowiąc imitację męskich fantazji), „seksowne” (a często skrajnie zseksualizowane), „emocjonalne” (co podważa subwersywny potencjał ich przemocy) lub „przechwycone” (przez patriarchalną ideologię) (McCaughy i King, 2001, s. 12–20).

⁶ Polan pisze: „[K]ult okrucieństwa w sztuce często gloryfikuje uszkodzenie ludzkiego ciała. Tę fascynację tłumaczy się argumentem, że pozwala ona otworzyć nowe doświadczenia artystyczne: przemoc jest źródłem podwyższonej przyjemności estetycznej. Ofiarami tej przemocy są często w sztuce kobiety [...], co wskazuje na zaledwie jedno z wielu niebezpieczeństw takiego podejścia. Pojawiły się przy tym liczne teksty broniące przemocy jako źródła wyższej świadomości, wśród których znalazł się choćby esej Susan Sontag *Wyobrażenia pornograficzne*, w którym autorka wzywa do „erotyki sztuki”. Biorąc jednak pod uwagę faszyzm, do jakiego to wezwanie może prowadzić, Brecht nie faworyzowałby mimo wszystko sztuki przemocy” (Polan, 2024, s. 32).

rzut oka wydawać się więc drugorzędne wobec rozrywkowych walorów nostalgii i transtekstualnego spektaklu przemocy. Jednak to właśnie połączenie cytatów z brutalnymi obrazami nadaje produkcji wyrazisty wymiar krytyczny, czyniąc jej autorefleksyjność w pewnym sensie „dydaktyczną” (Stam, 1985, s. xii).

Aby rozważyć powyższy problem, zwróćmy się na początek ku napięciu pomiędzy uprzywilejowaniem przemocy jako powracającej dominanty wielu sekwencji a istotnością społeczno-kulturowego aspektu filmu. Poprzez ten ostatni rozumiemy reprezentację w dziele zjawisk i problemów społecznych oraz kulturowych, a także obecne w diegezie krytyczne komentarze na ich temat (dotyczące zarówno rzeczywistości diegetycznej, a implicytnie także pozaekranowej)⁷. A więc to napięcie wyraża się przede wszystkim w relacji określonej budowy świata przedstawionego, opartego na reprezentacji rzeczywistości lat osiemdziesiątych, ze specyficzną konstrukcją bohaterki, pozwalającą na uprzywilejowanie cechy „przemocowości”. O podobnym napięciu pisał Michaił Bachtin, rozważając kwestię złączenia w twórczości Fiodora Dostojewskiego aspektów fabuły społeczno-psychologicznej – w której „[w]zajemne stosunki w kategoriach rodzinnych, biograficznych, społeczno-stanowych, społeczno-klasowych” stanowią „twardą ośnowę”, określającą „wszystkie powiązania fabularne między postaciami” – oraz fabuły przygodowej, która „nie opiera się na zastanych, ustabilizowanych sytuacjach – rodzinnych, społecznych, biograficznych – tylko rozwija się im na przekór”, nie traktując ich jako „ostatecznej formy bytowania”, lecz jako sytuacji (Bachtin, 1970, s. 160–162).

Analogia między konstrukcją Maxine a bohaterki/bohatera fabuły przygodowej manifestuje się w fackie bycia „istotą cielesną z niewielkim dodatkiem duszy”, „pustą” poza wątkiem fabularnym (Bachtin, 1970, s. 162). Protagonistka filmu Westa jest nad wyraz uproszczona: jej relacje z innymi postaciami są raczej zasygnalizowane niż pogłębione, a jej „biografia” sprowadza się do antagonistycznego splotu konfliktowego z ojcem oraz nieskomplikowanych wydarzeń z fabuły X itd. Taka konstrukcja służy jednak uprzywilejowaniu funkcji protagonistki jako katalizatora spektakularnych sytuacji z przemocą w centrum – funkcji, którą w wielu klasycznych gatunkach kina grozy pełnili monstrualni antagoniści. Jak twierdzi postać Elizabeth Bender o bohaterce granej przez Maxine w filmie *The Puritan II*: „Zabójca, ale nie złoczyńca”. Maxine przypomina typ postaci, o których Karl Heinz Bohrer pisał w innym kontekście następująco: dlatego że „nie

⁷ Jak słusznie zauważa Polan, film może wyrażać poglądy na temat pozafilmowej rzeczywistości także poprzez samowrotność i „dystans kodów i konstrukcji” (Polan, 2024, s. 17–18). Jako aspekt społeczno-kulturowy rozumiemy zaś trzecią możliwość, jaką jest deklaratywne „wyjście z zamkniętego świata wewnątrzfilmowego w kierunku świata rzeczywistego” (Polan, 2024, s. 18) poprzez krytyczny komentarz.

są ukształtowane jako osobowości [...], ale są uczestnikami gwałtownego ciągu zdarzeń, może dojść do wyróżnienia przemocy jako aktu estetycznego” (Bohrer, 2014, s. 487). Cecha „przemocowości” zostaje więc wyróżniona poprzez przypisanie bohaterce niewielkiej liczby cech w ogóle. Ma to kluczowe znaczenie dla konstrukcji narracji, która nie rezygnuje z krytyki społeczno-kulturowej. Twórcy filmu „odślaniają” zresztą charakter tej strategii w dialogu. W scenie przejażdżki Bender i Maxine przez sztuczne przestrzenie hollywoodzkich planów filmowych reżyserka określa pożądaną status swojego dzieła: „Film klasy B z pomysłami klasy A”. Bachtin zwraca uwagę, że takie „zespoleństwo przygód z ostrą problemowością” ma określoną tradycję w historii literatury (Bachtin, 1970, s. 163). Zwróćmy się teraz ku jednemu z jej przejawów.

Kobieca przemoc jako źródło karnawalizacji

Dominantą formalną w *MaXXXine* jest parodystyczne odwrócenie, ściśle powiązane z narracyjną strategią zwrotu akcji. Jest to jednak zabieg o specyficznym charakterze, który w swojej ogólnej strukturze i wpływie na styl filmu odzwierciedla Bachtinowskie pojęcie karnawalizacji. Autor *Problemów poetyki Dostojewskiego* definiuje ją jako „transponowanie karnawału na język literatury”, dzięki którym „jego formy i jego symbolika, a nade wszystko jego światoodczucie” przenikają do gatunków literackich (Bachtin, 1970, s. 188, 239). Do istoty karnawału należy przenicowanie świata, wywrócenie go „na opak”, a tym samym wejście w sferę utopijnej swobody, w której rządzi wyobraźnia i fantazja, a to, co wykluczone i zmarginalizowane (szalone, skandaliczne, przypadkowe, „niskie”) wraca do centrum (Stam, 1985, s. 167). Dodajmy, że nie musimy traktować *MaXXXine* jako „głębokiej adaptacji” (Bachtin, 1970, s. 241) tradycji karnawałowej z jej wyjątkowym światoodczuciem. Bachtin zaznacza, że w niektórych dziełach karnawalizacja przejawia się przede wszystkim w sposób zewnętrzny, na poziomie konstrukcji fabuły („w zewnętrznych antytezach i kontrastach karnawałowych, w gwałtownych zmianach losu, w mistyfikacjach itd.”), jak na przykład w dziewiętnastowiecznych powieściach społeczno-przygodowych (Bachtin, 1970, s. 241). Możemy uwzględnić w tym zakresie także obecność motywu maskarady, wyzyskanej dzięki obrazom kulisów produkcji filmowej oraz jej wpływu na kulturę popularną Los Angeles. Pomimo tych zapobiegawczych uwag trudno pozbyć się wrażenia, że pewne elementy specyficznego „ducha” czy „światoodczucia” jednak manifestują się w dziele.

Karnawałowy charakter ma już sama strategia autorefleksyjności w filmie Westa, czyniąca z niego „widowisko bez rampy, w którym nie ma podziału na wykonawców i widzów” (Bachtin, 1970, s. 188). Samozwrotność

jest tu w dużej mierze udziałem gatunkowej przynależności, która nieustannie stwarza okazje do wyrazistych „odsłoneń chwytu”, kreując zarazem specyficzny typ relacji między bohaterami filmowej fikcji. *MaXXXine* można zaliczyć bowiem do tzw. filmów produkcyjnych, których autorefleksyjny potencjał objawia się poprzez (1) eksplorowanie filmowego *milieu*; (2) ekspozowanie procesów produkcji filmowej; (3) manifestowanie własnej sztuczności poprzez zwracanie uwagi na zastosowane techniki filmowe (Stam, 1985, s. 77). W filmie Westa „zerwanie rampy”, które powoduje przenikanie manifestowanej sztuczności dzieła oraz „realności” problemów społecznych, prowadzi na poziomie narracji do starcia między aktorami (Maxine i detektywem Torresem [Bobby Cannavale], marzącym o karierze aktorskiej) oraz widzami (Leonem [Moses Sumney], pracownikiem sklepu z VHS i fanem kina grozy) a „filmowcami” (sektą Millera i Labatem) w otoczeniu ikonicznych przestrzeni Hollywoodu.

Poza ogólnie autorefleksyjnym charakterem film Westa odnosi się także do innych kategorii „karnawałowych”, których katalizatorem na poziomie fabularnym i estetycznym są najczęściej sytuacje oraz obrazy przemocy. Do tych kategorii należą: (1) zawieszenie praw, zakazów i ograniczeń („a więc to wszystko, co narzuca ludziom społeczno-hierarchiczna i każda inna nierówność”); (2) „swobodny, familiarny kontakt każdego ze wszystkimi”; (3) wytworzenie konkretno-zmysłowych konwencji przeżyć, „co ustala nowy modus stosunków między człowiekiem a człowiekiem, przeciwstawny wszechwładnym społeczno-hierarchicznym stosunkom”; (4) ekscentryczność, która daje „możliwość wyjawienia się – w formie konkretno-zmysłowej – podskórnym intencjom natury ludzkiej”; (5) mezalianse karnawałowe, przez które „kontaktom i zestawieniom podlega to wszystko, co przedtem było w sobie zamknięte, rozdzielone i odizolowane przez hierarchiczną mentalność pozakarnawałową”; (6) profanacja, a więc „karnawałowe bluźnierstwa, cały system karnawałowych odbrązowień i pomniejszeń, [...] karnawałowe parodiowanie uświęconych tekstów i sentencji”; (7) koronacja-detronizacja (Bachtin, 1970, s. 188–190).

W aspekcie narracyjnym karnawalizacja, rozumiana jako zasada formalna, występuje przede wszystkim w tych momentach sjużetu, które moglibyśmy określić także mianem „atrakcji” – momentach „ujarzmienia widzialności” oraz „aktu ekspozycji” filmowego widowiska (Gunning, 2004, s. 57) poprzez intensyfikację akcji oraz obrazów przemocy. W ramach struktury narracyjnej towarzyszy im niemal w każdym przypadku zwrot akcji i „karnawałowe” odwrócenie, polegające na grze kulturowo ugruntowanych znaczeń i opozycji. Przyjrzyjmy się najistotniejszym z nich:

I. Buster-gwałciiciel. Po początkowej, ekspozycyjnej partii filmu pojawia się scena o charakterze dygresji od głównego wątku. Maxine kończy pracę w nocnym klubie (nazwanym Hollywood Show World) i po pokonaniu kilku przecznic Los Angeles dociera do zaciemnionej alejki zakończonej ślepym zaułkiem. Nachodzi ją mężczyzna, którego w pierwszym odruchu interpretacyjnym powinniśmy skojarzyć z enigmatyczną postacią w skórzanych rękawiczkach – w poprzedniej scenie „odwiedziła” ona Maxine w czasie erotycznego występu. Okazuje się nim jednak nieznamy w przebraniu Bustera Keatona, ukazany wcześniej w krótkiej sekwencji eksponującej panoramę kulturową miasta: przebierańców, członków antysystemowych subkultur, policjantów, prostytutki, bezdomnych oraz jarzące się fronty kin. „Buster” zaczyna grozić Maxine sprężynowym nożem. Scena ta przywodzi na myśl „ekscentryczność” w karnawałowym sensie: spod fasady przebrania, którego konotacje kierują nas w stronę niemej komedii i kultowej figury komika-akrobata, wyłaniają się „podskórne intencje natury ludzkiej”. Nasze oczekiwanie zostaje tu zanegowane podwójnie: mylimy się zarówno co do tożsamości napastnika, ale także wyobrażeń dotyczących figury Bustera. Prędko dochodzi jednak do zwrotu akcji. Maxine wyjmując z torebki pistolet, rozkazuje mężczyźnie rozebrać się do naga, wykonać fellatio na broni, a w bardzo efektownym stylistycznie finale – jaskrawa kolorystyka, kontrastowe wykorzystanie perspektywy z lotu ptaka i „drastycznego” zbliżenia – rozgnięta mu jądra. Dochodzi tu więc najpierw do „profanacji” figury znanej z filmów Keatona, a następnie odwrócenia ustanowionego wcześniej w narracji paralelizmu między statusem kobiety jako ofiary i mężczyzny jako napastnika. Jest to również okazja do ekspozycji przemocowego stylu filmu, jeszcze gwałtowniejszego dzięki grze odwróceń. Niniejsza scena, choć stanowi dygresję od głównego wątku, ma aspekt „treningowy” (Bordwell, 1985, s. 51) – wskazuje na powtarzalną zasadę, która będzie się przejawiać w dalszym toku narracji⁸.

II. Kompromitacja detektywa. Druga konfrontacja bohaterki z Labatem jest jednocześnie pierwszym z dwóch przykładów autorefleksyjnego antagonizmu między kobietą-aktorką a mężczyzną-filmowcem: detektyw śledzi bohaterkę, nagrywając ją ręczną kamerą z wnętrza samochodu. Gdy Maxine zauważa Labata, opuszcza pojazd i brutalnie atakuje go za pomocą pęku kluczy, służącym jako kastet. „Teraz to sprawa osobista!” – krzyczy zakrwawiony mężczyzna. Ponownie, mamy tu nieoczekiwany zwrot akcji, gwarantowany przez odwró-

⁸ Mniej istotne, choć interesujące wydaje się tu intertekstualnie uchwytne fakt wielowarstwowej autorefleksyjności fałszywego Bustera: figura ta stanowi nie tylko odwołanie do ikony klasycznego amerykańskiego kina komediowego, ale też do twórcy, który sam czerpał z autorefleksyjnych strategii w takich filmach jak *Młody Sherlock Holmes* (1924, reż. Buster Keaton) oraz *Człowiek z kamerą* (1928, reż. Buster Keaton, Edward Sedgwick).

cenie konwencjonalnej relacji między detektywem a postacią kobiecą w kinie klasycznym, którego egzemplarycznym i głęboko autorefleksyjnym przykładem jest chociażby *Zawrót głowy* (1958, reż. Alfred Hitchcock) – śledztwo detektywa z zasady odbywa się przy zachowaniu dystansu, który przerwać może ewentualnie romans. Tu czyni to „familiaryzująca” przemoc, która doprowadza do bezpośredniego kontaktu i podważenia męskiej dominacji. Manifestuje się tu ekscentryczność figury detektywa, którą sugerowały wielokrotnie właśnie filmy Hitchcocka, a później także Davida Lyncha (przychodzi tu na myśl zwłaszcza pamiętny fragment dialogu z *Blue Velvet* [1986, reż. David Lynch]: „Nie wiem, czy jesteś detektywem, czy zboczeńcem”). Elementy schematu omawianej sceny powracają w dalszej partii filmu. Bohaterka ponownie (i tym razem ostatecznie) dominuje nad prześladowcą w analogicznej sytuacji – Labat ginie, uśmiercony we własnym samochodzie na złomowisku. Mężczyzna zostaje więc zaatakowany dwukrotnie we wnętrzu pojazdu, oferującego, można powiedzieć, „iluzję aktywności”. Wytwarza się tu silny kontrast z jedynym przypadkiem, w którym detektyw dominuje nad Maxine.

III. Pościg w hiperrzeczywistości. Upokorzony Labat powraca bezpośrednio po scenie przedstawiającej produkcję „filmu w filmie” – *The Puritan II*. Dynamika relacji między bohaterami ponownie zostaje odwrócona: sekwencja skupia się na pościgu zbudowanym wokół schematu mężczyzna-drapieżnik i kobieta-ofiara. Co jednak szczególnie istotne, cała akcja rozgrywa się w otoczeniu hollywoodzkich planów filmowych. Maxine ucieka poprzez kolejne scenograficzne instalacje, poczynwszy od westernowego miasteczka. „Intronizacja” Labata jako dysponenta przemocy ma więc miejsce w otoczeniu całkowicie sztucznym, z gruntu deziluzyjnym i wyrażające odwołującym się do ikonografii różnych tradycji gatunkowych. Daje tu o sobie znać wspomniany już kontrast ze scenami „samochodowymi”.

Mężczyzna staje się niebezpieczny dopiero w „hiperrzeczywistej” przestrzeni, w której „pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem samego siebie” (Baudrillard, 2005, s. 12). Podkreśla to przede wszystkim ujęcie, w którym Maxine pierwszy raz dostrzega Labata, stojącego pośrodku alejki przecinającej westernową scenografię: jego fedora „przekształca” się momentalnie w kapelusz kowbojski, a policyjny rewolwer (którego obecność sygnalizuje zbliżenie) konotuje broń rewolwerowca. Westernowej ikonografii towarzyszy więc nawrót patriarchalnej dynamiki płci, w której mężczyzna pełni rolę aktywnego podmiotu, a kobieta raz jeszcze staje się bierną ofiarą. Sekwencja kończy się jednak kolejnym odwróceniem, w którym korelacja cytatu i jego konotacji zostaje zanegowana. Maxine wbiega do „makiety”

domu rodziny Batesów, gdzie rozgrywa się większa część akcji *Psychozy* (1960, reż. A. Hitchcock). Budynek nie staje się jednak miejscem brutalnej konfrontacji – tego właśnie moglibyśmy się spodziewać po dotychczasowej „logice” wydarzeń fabularnych, a także po najbardziej oczywistych konotacjach cytatu z filmu Hitchcocka (ściśle związanych z przemocą „kastrującej” pani Bates [Creed, 2024, s. 153] oraz morderczego Normana Batesa), uprawnionych przez transtekstualną świadomość widzów. Dom w paradoksalny sposób okazuje się mieć przeciwną funkcję: staje się miejscem schronienia.

IV. Morderstwo Leona. Jedyną sceną, która ewokuje (ponownie tylko pozornie) konwencjonalny sposób aranżacji sceny przemocy z gatunku slashera, jest zabójstwo dokonane przez pastora Millera na Leonie, pracowniku sklepu z kasetami VHS oraz przyjacielu Maxine. I tu mamy jednak do czynienia z zaburzeniem konwencji i komplikacją kwestii związków między przemocą i płcią, a to za sprawą „rozdwojenia” przebiegu sekwencji. Wydarzenie mordu zostaje przeplecione ujęciami wydarzenia, które odbywa się w tym samym czasie w innej przestrzeni: Maxine czyta fragment scenariusza filmu *The Puritan II*, opisującego zabójstwo dokonane przez Veronicę, fikcyjną protagonistkę, w którą wcielić się ma protagonistka *MaXXXine*. Śmierć Leona staje się „zobrazowaniem” tekstu opisującego przemoc kobiety. To zestawienie wprowadza tym samym pierwszy istotny sygnał o ambiwalencji „emancypującego” charakteru przemocy dokonywanej przez Maxine, zwiastując jeden z istotnych aspektów zakończenia filmu. Sekwencja wyzyskuje tę dwoistość poprzez usunięcie „rampy” oddzielającej dwa wydarzenia fabularne i wytworzenie między nimi dialogicznej relacji. Dobitnie uwidacznia się tu również napięcie pomiędzy aspektem społeczno-kulturowym a spektaklem przemocy: z jednej strony scena ukazuje pierwszą śmierć mężczyzny z ręki fanatycznych reakcjonistów (dodajmy, mężczyzny czarnoskórego i powiązanego z kontrkulturą), a z drugiej strony w jej ramach multiplikują się chwytły o charakterze transtekstualnym (kostium, ujęcia i charakteryzacja przemocy typowe dla kina giallo) i „odslaniające” (obecność scenariusza filmowego, lokalizacja wydarzeń w sklepie VHS specjalizującym się w kinie grozy).

V. Filmowcy-nieudacznicy. Sekta pastora Millera, z którą konfrontuje się w finale filmu Maxine, nie jest tylko i wyłącznie kontrspiskiem wymierzonym w rzekomy spisek satanistów z Hollywood – jest niczym innym jak groteskowym sobowtorem swojego największego, wyimaginowanego przeciwnika. Już na wczesnym etapie szużetu otrzymujemy informację, że antagoniści odpowiedzialni za serię morderstw nagrywają swoje ofiary, zaś w finale dowiadujemy się, że sekta jest do pewnego stopnia tylko potworną wersją ekipy filmowej. Jej członkowie pragną uchwycić na kamerze „wyznanie grzechów” porwanych kobiet w ra-

mach dowodu na to, że Hollywood jest w istocie „kultem” „przechwytyjącym” aktorki filmów pop i porno oraz degenerującym kulturę. Paradoks polega na tym, że czynią dokładnie to, przeciwko czemu chcą walczyć – kręcą film o tematyce satanistycznej. Sekta realizuje więc – jak określił to w swoim kanonicznym eseju Richard Hofstadter (2014, s. 45) – „fundamentalny paradoks stylu paranoicznego”, jakim jest imitacja wroga. Co więcej, pomimo okrucieństwa działań tajnej organizacji, jej charakter okazuje się prześmiewczo banalny. Podkreśla to z jednej strony kliszowy monolog Millera, pełen patosu i umyślnie „zautomatyzowanych”, a przez to sprofanowanych w swoim wydźwięku „uświęconych tekstów i sentencji” z Biblii. Z drugiej strony komiczny jest charakter sekty jako całości. Jej członkowie prędko zamieniają się w „mięso armatnie” w sekwencji strzelaniny, co stanowi pretekst do efektownych ujęć przemocy i zacytowania skonwencjonalizowanego „krzyku Wilhelma”. Wszystko to zbliża żalonych filmowców-reakcjonistów do zastępu „literacko-egzystencjalnych nieudaczników” (Żychliński, 2020, s. 152), którymi Roberto Bolaño wypełnił strony swojej *Literatury faszystowskiej w obu Amerykach* (zob. Bolaño, 2012).

„Ekscentryczność” w Bachtinowskim sensie wydaje się stanowić najbardziej wyrazisty przejaw karnawalizacji w filmie *MaXXXine*. Ujawnianie „prawdziwej natury” skrywanej pod przebraniem dobitnie łączy motyw paniki satanistycznej z autorefleksją nad „podskórnymi intencjami” konwencji i figur znanych z klasycznego kina hollywoodzkiego. Identyfikacja wroga staje się wyzwaniem zarówno dla umysłu paranoicznego, jak i prześląkniętego doświadczeniem kina. Wspomnieliśmy już, że karnawalizacja – wywracająca „na opak” prawidła fikcji teorii spiskowej i filmu fabularnego – ma ścisły związek z przemocą kobiety. Na transgresyjny potencjał tej ostatniej wskazywały już wielokrotnie feministyczne badaczki filmu (zob. Tasker, 1993; Creed, 2024). Najbardziej rozbudowaną wersję powyższej koncepcji przedstawiła Hilary Neroni, która twierdzi, że przemoc kobiety odsłania antagonizmy zakorzenione w „rzeczywistości” społeczeństwa patriarchalnego i kapitalistycznego. Ponieważ przemoc jest z zasady „fundamentalnym znaczącym męskości” (Neroni, 2005, s. 42), to jej powiązanie z kobiecością w dziełach kultury prowadzi do kryzysu, który może zostać rozwiązany dzięki narracyjnej manipulacji (Neroni, 2005, s. 11). Taka konwencjonalizacja relacji płci i przemocy manifestuje się w przeważającej większości dzieł kina klasycznego i gatunkowego. Traktując ten problem jako kwestię konwencji narracyjnej i przedstawieniowej, moglibyśmy stwierdzić, że obrazy przemocy kobiet prowokują efekt udziwnienia – komplikują one naszą „zautomatyzowaną” percepcję (Szkłowski, 1986, s. 17), podważając postrzeganie przemocy jako nieod-

łącznej od męskości i męskich bohaterów w filmie. Zgodnie z logiką karnawału to, co zmarginalizowane powraca do centrum.

Zakończenie: indywidualizm i (anty)utopia walki

Takie wnioski pozwalają nam w końcu zaproponować interpretację hasła „boska interwencja”, które niczym efektowny *one-liner* w kinie akcji pada przed ostatecznym pokonaniem antagonisty. W finale filmu Miller pragnie przeprowadzić na bohaterce „filmowy egzorcyzm”, który uczyni z niej gwiazdę, o czym przecież zawsze marzyła. Gdy później dogorywa pod znakiem HOLLYWOOD i patrzy na Maxine, objętą światłem emanującym z policyjnego helikoptera, przyznaje się do fundamentalnej porażki swoich zamiarów. Przeprasza za zawód, którego przysporzył córce. Maxine odpowiada: „Nie zawiodłeś mnie, tatusiu. Dałeś mi dokładnie to, czego potrzebowałam. Boską interwencję”.

Znaczenie hasła klaruje powtarzalny schemat odwróceń, które moment zagrożenia czynią okazją do ukazania gotowości na przemoc. W szerszej strukturze narracyjnej wiąże się to z motywem przejścia od niepokoju bohaterki, którą dręczą prześladowcy oraz przeszłość (scena tworzenia odlewu głowy Maxine na potrzeby filmu *The Puritan II*, w której kobiecie „objawia” się antagonistka filmu *X*), do całkowitej kontroli nad swoim losem. „Boską interwencją” jest możliwość bezpośredniej reakcji poprzez przemoc, a więc suwerenność uzyskana dzięki indywidualnemu działaniu. W takiej perspektywie materiał historyczny i związana z nim teoria spiskowa nabierają pełniejszego znaczenia: od społecznych niepokojów, które kulminują przede wszystkim w formach przemocy pośredniej, przechodzimy do „utopii” bezpośredniej walki, możliwej do zwyciężenia. Paranoję fantazji o spisku usuwa fantazyjna możliwość odwetu.

Pozostaje jeszcze kwestia epilogu, w którym zostaje rozwinięty problem specyficznej cechy bohaterki. Maxine od początku filmu charakteryzowana jest jako indywidualistka, która wierzy w możliwość osiągnięcia sukcesu własną, ciężką pracą, co w sferze politycznych konotacji zbliża ją do wzorca „merytokratki”. W pokonaniu ojca i sekty daje ona wyraz słuszności swojego podejścia, lecz także związanego z nim oportunizmu, co podkreśla scena wywiadu telewizyjnego z końca filmu. Bohaterka wyraża się w konserwatywnych i religijnych kategoriach, porzucając wszelkie antysystemowe afiliacje, które ustanowiła wcześniej narracja. Takie zakończenie można by uznać za wzorcowy przykład wyparcia transgresyjności kobiecej przemocy. Prowadzi ona do pewnych zmian, które mają jednak charakter kosmetyczny: widzimy bohaterkę zażywającą kokainę, powiązaną w czołówce z elementami destabi-

lizującymi status quo⁹, lecz jej ogólna postawa sugeruje legitymizację starego porządku. Jak jednak twierdzi Jameson, nie można orzekać o ideologicznym aspekcie dzieła bez obecności w nim pewnego „utopijnego wymiaru”, który musi zostać zmanipulowany (Jameson, 1979, s. 144). Ów wymiar, ewokowany także przez ducha karnawału (Bachtin, 1970, s. 181), jest tożsamy w *MaXXXine* z możliwością zareagowania bezpośrednim odwetem na wszechstronny społeczny atak¹⁰. Za formę manipulacji moglibyśmy uznać w tym wypadku wrażenie, że utopijna fantazja sięga nawet ostatecznych granic opowieści: w ostatnim ujęciu filmu znak „HOLLYWOOD” zostaje zastąpiony przez znak „MAXXXINE”.

Konkluzji towarzyszy jednak zjadliwa ironia, obecna w ostatniej sekwencji przedstawiającej proces tworzenia *The Puritan II*. Ekipa filmowa przygotowuje się do rejestracji sceny snu: na planie ustawione jest łóżko, na którym sterczy odlew odciętej głowy Maxine – ucharakteryzowanej, podobnie jak sama bohaterka, na „Hitchcockowską blondynkę”. Bender pyta Maxine o jej dalsze plany po osiągnięciu sukcesu. „Po prostu nie chcę, żeby to się skończyło” – odpowiada bohaterka, po czym przechodzimy, w dwóch kolejnych ujęciach, do zbliżenia na zdekapitowaną głowę-rekwizyt, ukazaną przy akompaniamencie piosenki *Bette Davis Eyes* Kim Carnes. Z całości „filmu w filmie” ostaje się dla naszego oglądu tylko egzemplifikacja przemocy wobec kobiet – co więcej, pod postacią upiornego, martwego sobowtóra protagonistki. Dysonans między satysfakcją bohaterki a tym obrazem jest zbyt wyrazisty, by go zignorować. Krytyczny wydźwięk fragmentu możemy uprawomocnić, zwracając się do karnawałowego znaczenia snu:

Życie ze snu udziwnia życie zwykłe, zmusza nas do jego przewartościowania w świetle dostrzeżonych innych możliwości. Sam człowiek we śnie staje się inną istotą, odkrywa w sobie nowe możliwości (lepsze czy gorsze), przechodzi niejako próbę. Niekiedy konstruuje się sen wprost jako koronację-detronizację człowieka i życia (Bachtin, 1970, s. 225).

Do udziwnienia prowadzi jednak już sam obraz kobiety jako ofiary, który pojawia się po rzekomym zwycięstwie bohaterki nad patriarchalno-konserwatywnym spiskiem zabójców aktorek. Możemy dopatrywać się tu komentarza na temat ambiwalencji utopijnych fantazji zanurzonych w indywidualizmie, lecz scena ta oferuje nam przede wszystkim jeszcze jeden przejaw krytycznego potencjału estetyki przemocy w kinie popularnym.

⁹ Yvonne Tasker zwraca uwagę na ideologiczną funkcję figury narkotyków w kulturze amerykańskiej, stanowiących często znaczące „wewnętrzne wrogi” (Tasker, 1993, s. 32).

¹⁰ W jednym momencie przybiera on nawet, jak chciałby tego Jameson, charakter kolektywny: w ostatecznym pokonaniu Labata pomagają protagonistce przedstawiciele branży pornograficznej.

Bibliografia

- Bachtin, M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Baudrillard, J. (2005). *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Bohrer, K.H. (2014). *Styl jest uderzający. O przemocy jako procedurze estetycznej*, [w:] Ł. Musiał (red.), *Języki przemocy*. Poznań: Nauka i Innowacje.
- Bolaño, R. (2012). *Literatura faszystowska w obu Amerykach*, przeł. T. Pindel. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Creed, B. (2024). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Eco, U. (2019). *Na ramionach olbrzymów*, przeł. K. Żaboklicki. Warszawa: Noir Sur Blanc.
- Faludi, S. (2013). *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*, przeł. A. Dzierżowska. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Gunning, T. (1990). *The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and the Avant Garde*, [w:] T. Elsaesser, A. Barker (red.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Tiptree: British Film Institute.
- Hofstadter, R. (2014). *Styl paranoiczny w polityce amerykańskiej*, przeł. P. Cieślarek, [w:] F. Czecha (red.), *Struktura teorii spiskowych. Antologia*. Kraków: Zakład Wydawniczy „NOMOS”.
- Hughes, S. (2017). *American Monsters: Tabloid Media and the Satanic Panic, 1970–2000*. „Journal of American Studies”, Vol. 51, No. 3.
- Jameson, F. (1979). *Reification and Utopia in Mass Culture*. „Social Text”, Vol. 1, No. 1.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- McCaughey, M., King, N. (2001). *What's a Mean Woman Like You Doing in a Movie Like This?*, [w:] M. McCaughey, N. King (red.), *Reels Knockouts. Violent Women in the Movies*. Austin: University of Texas Press.
- Neroni, H. (2005). *The Violent Woman. Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Polan, D.B. (2024). *Brecht i polityka autorefleksyjnego kina*, przeł. A. Woroch, [w:] A. Woroch (red.), *Deziluzja w kinie. Wybór przekładów*. Kraków: Universitas.
- Rabo, A. (2020). *Conspiracy Theory as Occult Cosmology in Anthropology*, [w:] M. Butter, P. Knight (red.), *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. Abingdon: Routledge.
- Sofsky, W. (1999). *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Szklowski, W.B. (1986). *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, [w:] S. Skwarczyńska (red.), *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3. Kraków–London: Wydawnictwo Literackie, Routledge.

Tasker, Y. (1933). *Spectacular Bodies. Gender, Genre and The Action Cinema*. London: Routledge.

Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

Żychliński, A. (2020). *Zwrot przez współczesną. Pryzmaty*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.

Abstract

This article aims to analyze and interpret depictions of female violence and their function in Ti West's film *MaXXXine* (2024). To this end, the study examines the film's formal structure, its historical context, related to the phenomenon of "satanic panic" in the 1980s, and its explicit social critique. Drawing on Mikhail Bakhtin's concept of carnivalization, the author argues that the parodic revaluations present in the film are closely tied to the transgressive nature of the violent imagery, which is defamiliarized by its association with the female protagonist.

Słowa kluczowe: kobieca przemoc, autorefleksyjność, panika satanistyczna, karnawalizacja

Keywords: female violence, self-reflexivity, satanic panic, carnivalization

Jędrzej Szczepański

O *Drive* i Lacanowskim spojrzeniu w obliczu teorii Todda McGowana

Demaskujący charakter kina często przybiera formę brechtowską, rozrywającą „przezroczystą” projekcję, i wychodzącą z bezpośrednim zwrotem do osoby „po drugiej stronie ekranu”. Rozbrajanie „konspiracyjnych” metod tego, co może kryć się pod podszewką kinowych narracji nie realizuje się jednak tylko poprzez „złamanie czwartej ściany”. Do odkrycia stojącej za „magią kina” metody wystarczy czasem przedstawić ją w „nadmiarze”, czego doskonały przykład stanowi *Drive* (2011, reż. Nicolas Winding Refn).

Wychodząc z propozycją o rzekomym „deszyfrującym” charakterze *Drive*, warto by ustanowić bazę, która wspomnianej deszyfracji byłaby poddana. Fundamenty do dalszego rozkodowywania filmu Nicolasa Windinga Refna stanowią dla mnie dwa punkty: magia hollywoodzkiego kina oraz baśń. *Drive* jest historią na wskroś hollywoodzką: to fantazyjna wariacja wobec neo-noir, przeradzająca ten gatunek we współczesną (pozornie) baśniową opowieść. Dla reżysera neo-noir jest jedynie punktem wyjścia, który rozwija w fantazmatyczną fabułę o dobrym rycerzu ratującym swoją ukochaną z opresji. Winding Refn de facto miesza wyżej wymienione konwencje. Neo-noir ubiera w fantazyjną otoczkę, w baśniową strukturę wplata za to brutalność. Sam reżyser w jednym z wywiadów przy okazji premiery *Tylko Bóg wybacza* (2013) nazwał swój najnowszy wówczas film „tej samej krwi”, co *Drive*: „[to film] oparty na prawdziwych emocjach, ale którego akcja dzieje się w podrasowanej rzeczywistości. To baśń” (Child, 2012). Rzeczy-

wistość w *Drive* jest naznaczona silną kreacją, reżyser jasno sugeruje umowność świata przedstawionego. Baśniowy charakter filmu przejawia się w całym szeregu środków narracyjnych. Eteryczne synth-popowe piosenki, złota kolorystyka obrazu, przebijające się w zdjęciach błyszczące snopy światła czy ciepły ambientowy soundtrack. Sam protagonista *Drive* to archetyp przybysza znikąd, jest właściwie figurą mitologiczną. Nie znamy ani jego przeszłości, ani nawet jego imienia. Dowiadujemy się jedynie o jego wybitnych umiejętnościach za kierownicą, że pracuje jako mechanik i kaskader filmowy oraz że noce spędza jako szofer dla przestępców. Kierowca w filmie reprezentuje dwie osoby. We wspólnych scenach ze swoją ukochaną przybiera rolę dobrego rycerza, kiedy zaś jest sam, reprezentuje Skorpiona – brutalnego i wyrachowanego pajęczaka, którego złota podobizna zdobi białą skórzaną kurtkę bohatera.

Skorpion jest symbolem niepozbawionym znaczenia: fabuła *Drive* jest zbudowana jako wariacja wokół opowieści o skorpionie i żabie. To pochodząca z początku XX wieku historia o tym, jak skorpion chciał przedostać się na drugi brzeg rzeki. Nie potrafił on jednak pływać, więc poprosił o pomoc spotkaną przy brzegu żabę. Żaba nie chciała przystać na jego propozycję w obawie, że ten ją ukąsi. Skorpion zapewniał żabę, że nic jej nie zrobi, bo sam również poszedłby wówczas na dno. Żaba zgodziła się, wzięła skorpiona na plecy i ruszyła przez rzekę. W połowie drogi poczuła nagłe ukłucie żądła skorpiona i oboje zaczęli tonąć. Chwilę przed zatonięciem żaba resztkami sił zapytała skorpiona, czemu to zrobił, na co ten odpowiedział jedynie: „taka jest moja natura”. W samym filmie Kierowca podczas rozmowy przez telefon mówi: „Znasz historię o żabie i skorpionie? Twój kolega Nino nie przepłynął na drugi brzeg”. Film Nicolasa Windinga Refna można wprost połączyć z tą starszą narracją. Protagonista chce wkroczyć do „normalnego życia”, w którym mógłby związać się ze swoją sąsiadką Irene i porzucić życie na granicy świata przestępczego. Irene mogłaby być dla niego żabą, która przeprowadziłaby go przez tę rzekę. Natura Skorpiona jest jednak silniejsza od jego przybranej roli dobrego rycerza. Kierowca nie może oderwać się od Skorpiona, który powraca do niego w momentach niepohamowanej agresji, co prowadzi to do splotu tragicznych dla obojga zdarzeń.

***Drive*, Lacan i McGowan**

Zapisane w masowej pamięci popkulturowe dziedzictwo Hollywood oraz baśniowa struktura opowieści są tkanką wpisaną w fantazyjną aurę filmu, to spod ich fasad wyłania się obecność Lacanowskiego Realnego. Nie bez powodu przytaczam nazwisko Lacana, gdyż stawiane przeze mnie wnioski wypływają ze współczesnej interpretacji teorii psychoanalitycznej francuskiego myśliciela.

Psychoanaliza w rękach filmoznawców od drugiej połowy XX wieku stanowi jedno z najskuteczniejszych narzędzi „demaskacyjnych”: teoretycy filmu od lat sześćdziesiątych rozszyfrowywali kino kategoriami fetyszu, pragnienia, traumy, marzeń sennych. Niemniej moja interpretacja nie jest tożsama z klasyczną filmoznawczą myślą Lacanowską, przez Davida Bordwella i Noëla Carrolla nazwaną „Teorią”, lecz jego podstawę stanowi praca *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie* autorstwa Todda McGowana.

Najważniejszą różnicę między McGowanem a „Teorią” stanowi zmiana obiektu zainteresowań. Klasyków i klasyczki Lacanowskiej myśli interesowała relacja między widzem a aparatem filmowym; sięgając po Althusserowskie pojęcie interpolacji, udowadniali jakoby widz bezwiednie miał utożsamiać się z projekcją, nieświadomie, pod wpływem manipulacji. Wbrew powszechnemu naciskowi myśli Lacanowskiej na interpretację mechanizmu kinowego jako realizacji fazy lustra McGowan odrzuca klasyczną metodykę na rzecz kategorii *spojrzenia*. Bazując na *Seminarium XI* Lacana, McGowan posługuje się tegoż pojęciem *spojrzenia*, które nie jest aktywnym procesem między odbiorcą a dziełem sztuki (czyli, wedle Teorii, „widz patrzy na ekran”), lecz przybraniem przez podmiot perspektywy obiektu (czyli, wedle McGowana, „widz patrzy tam, gdzie film kieruje go, żeby patrzeć”). Lacan stwierdza, że „*spojrzenie to objet petit a* w polu widzenia” (Lacan, 1978, s. 23) i na tym konkretnym zdaniu McGowan zasadza swoje teoretyczne poszukiwania. McGowan pisze: „*Spojrzenie* przykuwa nasz wzrok, gdyż wydaje się oferować dostęp do tego, co niewidziane [*unseen*], od odwrotnej strony widzialnego. Obiecuje odkryć przed podmiotem sekret Innego, ale ów sekret istnieje tylko o tyle, o ile pozostaje w ukryciu. Podmiot nie może odkryć sekretu *spojrzenia*, a jednak wskazuje ono punkt, w którym pole widzenia uwzględnia pragnienie podmiotu” (McGowan, 2008, s. 24).

Spojrzenie, jako *objet petit a*, ma status nieosiągalny. To obiekt-przyczyna pragnienia istnieje o tyle, o ile nie można go zdobyć. Jediną formą zaspokojenia tego pragnienia dostępną dla podmiotu jest dążenie do tego obiektu, czyli to, co psychoanaliza nazywa „popędem” (McGowan, 2008, s. 24). *Spojrzenie* jako *objet petit a* istnieje w danym obiekcie. Wymaga od podmiotu obrania perspektywy obiektu. Skupienie na *spojrzeniu*, naprzeciw powszechnej psychoanalitycznej metodzie analizy fazą lustra, prowadzi teoretyczne poszukiwania McGowana w stronę Realnego. Zdaniem McGowana kino szukające sposobu dotarcia do Realnego, czyli w myśli Lacana pierwotnego, preedypalnego i nieobejmowalnego językiem porządku, przybiera różne modele realizacji *spojrzenia*.

W *Realnym spojrzeniu* McGowan wyszczególnia cztery modele kina. Pomija on przy tym przynależność gatunkową danych filmów, warunki historyczno-spo-

łeczne czy też geograficzne ich powstania. Jedyne, co autora interesuje, jest związek między kinem a *spojrzeniem*, czyli w jaki sposób dzieło filmowe wchodzi w interakcję z Realnym. Film może próbować uobecnić *spojrzenie*, zataić jego obecność, oswoić traumę związaną z jego doświadczeniem lub sprowokować spotkanie widza z tą traumą. Względem tak rozumianych relacji ze *spojrzeniem* autor wyodrębnia następujące modele kina: fantazji, pragnienia, scalenia oraz przecięcia. Do dalszej rozprawy nad *Drive* przybliżę dwa, moim zdaniem, najbardziej adekwatne modele McGowana, czyli kolejno: kino fantazji oraz kino przecięcia. Według mnie wpisanie filmu Windinga Refna w oba modele lepiej tłumaczy relację między filmem a *spojrzeniem*.

Kino fantazji

Zaczynając od pierwszego modelu, to jest kina fantazji, należy zaznaczyć, dlaczego fantazja jest jednym z kluczowych psychoanalitycznych haseł związanych z kulturą. W Lacanowskim ujęciu fantazja jest, jak opisuje McGowan (2008, s. 46), wypełnieniem luk ideologii za pomocą wyobrazonego scenariusza. Fantazja służy nam jako metoda dotarcia do *objet petit a*, zaaranżowania spotkania ze *spojrzeniem*. Cytując za Slavojem Žižkiem: „Fundamentalne twierdzenie psychoanalizy brzmi, że pragnienie nie jest dane z góry, lecz musi dopiero zostać skonstruowane – i rola fantazji polega właśnie na tym, by dostarczyć współrzędnych dla pragnienia podmiotu, by bliżej określić jego obiekt, by zlokalizować w nim pozycję podmiotu” (Žižek, 1998, s. 166).

Fantazjowanie pomaga podmiotowi doświadczyć pragnienia, „nawiguje” podmiot w drodze do zlokalizowania swoich pragnień. Podmiot ucieka się do fantazjowania w najróżniejszych formach – od sztuki, przez wiarę, po marzenia na jawie – a jednym z doskonałych urządzeń do kreowania fantazji jest kino. Kino według McGowana jest narzędziem do przeobrażenia osobistych fantazji w fantazje publiczne, pozwala wypełnić wspólne braki różnych podmiotów. Zdaniem autora rzeczywistość ekranowa jest bezwzględnie związana z fantazją. Nawet „najbliższe” rzeczywistości społecznej filmy mają fantazmatyczny wymiar, gdyż każdy film dokonuje względem niej jakiegoś zniekształcenia. Mianem kina fantazji McGowan nazywa jednak konkretną grupę filmów, które odsłaniają widzowi zniekształcenia dokonane dzięki tym fantazmatom (McGowan, 2008, s. 47).

Najważniejszym narzędziem, jakim operuje kino fantazji, jest nadmiar. McGowan uważa, że dzięki niemu kino może pokazać więcej niż samą strukturę rzeczywistości. Poprzez filmy widzowie mogą dojrzeć to, co wykracza poza nią – film może odsłonić przed nimi „nadmiar *spojrzenia* jako *objet petit a*” (McGowan, 2008, s. 50). Poprzez obecny w dziele nadmiar widzowie są w stanie zauważyć niespój-

ność struktury symbolicznej, obecność jakiegoś elementu porządku realnego. Jak wskazuje McGowan, jest to nieprawidłowość, która de facto wykracza poza filmowe opowiadanie „od środka”. Nadmiar nie jest czynnikiem zewnętrznym wobec opowieści, jest wewnętrznym elementem manifestującym obecnym w niej moment bezsensu. To moment, w którym filmowa struktura wykracza poza siebie, a co za tym idzie – odsłania przed widzem *spojrzenie* jako *objet petit a* (McGowan, 2008, s. 52). Filmy mogą różnorako ukazywać przed widzem nadmiar – może być on widoczny zarówno w strukturze scenariusza, jak i w zastosowanych przez reżysera środkach formalnych. Brett Farmer nadmiarem nazywa każdy element filmu, który wykracza ponad dominującą strukturę opowiadania (Farmer, 2000, s. 81). Nadmiar może być uwypuklony dzięki niestandardowej pracy kamery, „widocznemu” montażowi czy też dzięki zabiegom nierozwijającym fabuły historii. Bezpośrednie odsłonięcie nadmiaru nie jest jednak możliwe. Próby takiego przedstawienia nadmiaru równają się z jego uprzedmiotowieniem, sprowadzeniem do roli obiektu. Nadmiar *spojrzenia* jako *objet petit a* nie ma empirycznej formy, stąd niemożliwe jest bezpośrednie ukazanie go.

Kino przecięcia

Kinem przecięcia z kolei Todd McGowan nazywa filmy, które jednocześnie przedstawiają doświadczenie pragnienia oraz fantazji. Łączy więc w ramach jednej struktury dwa sposoby przedstawienia *spojrzenia*. Pragnienie łączy się z jego nieobecnością, fantazja zaś przedstawia *spojrzenie* jako zniekształcenie dokonane w rzeczywistości. Doświadczenia te wewnątrz filmu są od siebie rozdzielone aż do momentu zderzenia obu porządków w jednej scenie. Moment ten McGowan nazywa właśnie przecięciem. Jest to chwila, w której widz, obserwując zderzenie, jest w stanie doświadczyć obecności *spojrzenia* w sposób bezpośredni. Jak pisze McGowan: „Jako widzowie napotykamy obiekt, który nie pasuje do filmowego pola reprezentacji, a jednak – przez sam ten fakt – świadczy o naszym zaangażowaniu w to pole. Bezpośrednie doświadczenie *spojrzenia* usuwa dystans między podmiotem a przedmiotem (obrazem), a tym samym zmusza widzów, aby doświadczyli samych siebie jako bezpośrednio uwikłanych w to, co widzą” (McGowan, 2008, s. 205). Widz przestaje więc być już jedynie obserwatorem, staje się on również obserwowany, staje się częścią oglądanego filmu. W momencie spotkania ze *spojrzeniem*, jako *objet petit a*, widz doznaje wstrząsu, który wywraca nieodwracalnie jego kontakt z dziełem. Jego dalszy odbiór dzieła nie może nie uwzględniać obecności *spojrzenia*.

Jak twierdzi McGowan, w naszym codziennym doświadczeniu światy pragnienia i fantazji nie są od siebie ściśle oddzielone. Podmiot może raz skłaniać się

ku pragnieniu, innym razem oddawać się fantazji, jednak te dwa doświadczenia przenikają się, tworząc wspólną przestrzeń (McGowan, 2008, s. 206). Tymczasem kino przecięcia ma zdolność odseparowania tych światów, prowadzenia ich jako równoległe narracje. McGowan pisze: „Wykorzystuje swoje zdolności formalne, aby skonstruować dwa różne rodzaje doświadczenia kinowego w obrębie tego samego filmu, a tym samym może oddzielić pragnienie od fantazji w sposób niemożliwy poza kinem. Zasadnicze osiągnięcie kina przecięcia polega na tym, że otwiera dostęp do niemożliwego, a tym samym ukazuje je jako możliwość” (McGowan, 2008, s. 206).

Wartość kina przecięcia polega więc na tym, że jest ono w stanie zaoferować widzowi doświadczenie, które na co dzień pozostaje poza jego zasięgiem. Poprzez seans filmowy podmiot może doświadczyć fantazji i pragnienia w osobnych sferach, by finalnie ujrzeć skutek przecięcia się tych dwóch porządków. Kino staje się w ten sposób narzędziem do zainicjowania spotkania ze *spojrzeniem*, jako *objet petit a*, w sposób bezpośredni, nieosiągalny dotychczas dla podmiotu.

Posiadam więc dwa wyróżnione wyżej modele: pierwszy, czyli kino fantazji, którego metodą jest ukazanie *spojrzenia* jako nadmiaru w polu widzenia widza, realizowanego poprzez specyficzne środki narracyjne i struktury scenariuszowe filmu. Wyszczególniając te elementy, będę chciał udowodnić, jak fantazmatyczny nadmiar *Drive* uwidacznia przed widzem naruszenie w baśniowej strukturze filmu. Drugi model, czyli kino przecięcia, z kolei opiera się o ścisły narracyjny rozdział światów pragnienia i fantazji, gdzie zetknięcie obu porządków może odsłonić obecność *spojrzenia* w sposób bezpośredni. Moment unaocznienia tej obecności dzieje się, gdy dochodzi do przecięcia się tych równoległych sfer. Rozpatrując *Drive* pod kątem realizacji tego modelu, będę wskazywał, w jaki sposób rozdzielone są światy pragnienia i fantazji, gdzie dochodzi do ich przecięcia oraz jakie są konsekwencje tego zdarzenia.

Ścieżka pierwsza: *Drive* a kino fantazji

Zacznijmy od kina fantazji. Świat przedstawiony w *Drive* to wyjątkowa rzeczywistość, która jest pełna nostalgii. Nostalgia ta jednak nie ma swojego źródła historycznego, to nie jest tęsknota za minionym czasem, lecz bardziej za czasem i światem, którego nigdy nie było, czyli za fantazją. Fantazja w *Drive* realizuje się na wielu płaszczyznach, zarówno na poziomie fabularnym, jak i realizacyjnym. Nicolas Winding Refn kreuje przed widzem na wpół oniryczny obraz, któremu bliżej do uwspółcześnionej baśni aniżeli do świata znanemu z codziennego doświadczenia – baśni o dobrym rycerzu, który ratuje swoją ukochaną z opresji.

Warto się przyjrzeć podstawowym elementom fabularnym filmu, czyli bohaterom oraz światu przedstawionemu. *Drive* jest filmem, w którym samo portretowanie bohaterów czy też oddanie ich codzienności należy raczej traktować w ramach fantazji. Przyglądając się tym czynnikom, można szybko odnieść wrażenie obcowania ze światem zbliżonym do baśni. Winding Refn kreuje świat daleki od rzeczywistego, z kolei jego bohaterowie reprezentują archetypy. Reżyser przedstawia filmową rzeczywistość swoich bohaterów jedynie paroma prowizorycznymi informacjami, widz w gruncie rzeczy dysponuje jedynie garstką faktów o bohaterach.

O Irene, odgrywanej przez Carey Mulligan, dowiadujemy się jedynie, że ma prawdopodobnie niezbyt wysokopłatną pracę (jej uniform widoczny w paru scenach sugeruje stanowisko kelnerki) oraz że jest matką kilkulatniego Benicia i żoną wychodzącego z więzienia Standarda. Prawdopodobnie liczy sobie około dwudziestu trzech lat (co sugeruje scena, gdy Standard mówi, że Irene miała osiemnaście lat, kiedy urodziła ich synka). Bohaterkę w trakcie filmu widzimy tak naprawdę tylko parę razy, z których warto wyróżnić te wspólne momenty z synkiem: scenę na zakupach, przejażdżkę z Kierowcą, wieczór, gdy ten ogląda z Beniciem kreskówki. Wszystkie te sceny mają bardzo błogi i uroczy wymiar, w których widać miłość rodzicielską bohaterki oraz, co ważniejsze dla interpretacji tej pracy, fantazję. Z całego obrazu samotnego rodzicielstwa widz otrzymuje jedynie kilka bez trosk chwił, fantazmat pozbawiony ciężarów, które niosłaby rzeczywistość takiej sytuacji. Irene nie reprezentuje pełnego obrazu samotnej matki, jest jedynie pewną fantazją na temat pełnienia tej roli.

Kierowca, którego odgrywa Ryan Gosling, choć jest głównym bohaterem i posiada o wiele więcej czasu ekranowego od Irene, jest postacią niezwykle enigmatyczną. Widz przez cały seans nie otrzymuje jednej z podstawowych informacji o nim, jego imienia (jest to o tyle zaskakujące, że dwie najbliższe kierowcy postacie, Irene i jego przyjaciel Shannon, prawdopodobnie w ogóle tego imienia nie znają). O protagoniście wiemy jedynie tyle, ile mamy bezpośredniego kontaktu z nim na ekranie. Przede wszystkim dowiadujemy się, że całe jego życie obraca się wokół samochodów oraz że sam jest wybitnym kierowcą. Za dnia łączy on zawód mechanika z byciem kaskaderem na planach filmowych, zaś nocę spędza jako szofer dla przestępców. Potem widzimy go przede wszystkim we wspólnych scenach z Irene, podczas których widzowie widzą „wrażliwą stronę” protagonisty – ich wspólne przejażdżki, zabawy z małym Beniciem albo kiedy pomaga rodzinie w codziennych obowiązkach. Kierowca z jednej strony sprawia wrażenie miłego gościa, lecz z drugiej strony objawia swoje drugie oblicze, gdy przywdziewa białą kurtkę ze Skorpionem. To jednocześnie wybitny w swoim fachu, chłod-

ny i opanowany perfekcjonista, czuły i troskliwy kochanek oraz brutal gotowy zmiażdżyć głowę przeciwnika w obliczu niebezpieczeństwa. Zarówno w momentach romantycznych przejażdżek przy zachodzącym słońcu, jak i w pełnych adrenaliny nocnych eskapadach Kierowca jest ucieleśnieniem fantazji. Oprócz tych reprezentujących męskie stereotypy cech warto spojrzeć na głównego bohatera jako pewien fantazmat kinowego protagonisty w ogóle. Justin Vicari zauważa, że poczynania kierowcy są „zawsze właściwe” („He always does the right thing”; Vicari, 2014, s. 190). Główny bohater nie tylko zawsze podejmuje właściwą moralnie decyzję, ale po prostu zawsze wie, co zrobić w konkretnej sytuacji. Taki nieskażony możliwością błędu protagonista jest kinowym fantazmatem, który byłby niedorzeczny w realistycznej konwencji. Sprawdza się on jednak jako bohater kreacyjnej i fantazyjnej opowieści, z jaką mamy do czynienia w *Drive*. Justin Vicari oferuje również inną ciekawą sugestię, że kierowcy można odczytać jako swoiste porte-parole Nicolasa Windinga Refna. Jak pisze sam autor: „Trudno nie utożsamiać umiejętności kierowcy jako odzwierciedlenia talentu reżyserskiego Refna – w końcu wyzwolonego, z większymi i ładniejszymi zabawkami” (Vicari, 2014, s. 179). Autor poświęconej duńskiemu reżyserowi monografii zauważa, że dla kierowcy bycie za kierownicą, choć „głównie ekstrawertyczne, ma również swoją introwertyczną stronę – pozwala mu odizolować się od reszty świata” (Vicari, 2014, s. 179). Dla Windinga Refna ten sam wymiar miałoby zasiadanie na stołku reżyserskim, bo choć kino jest medium ekstrawertycznym i na swój sposób „odślaniającym”, dla reżysera przybiera również charakter prywatny. Rozpatrując *Drive* pod kątem fantazji, sugestia Vicariego wydaje się jak najbardziej trafna. Każdy autorefleksyjny portret należy traktować nie jako rzeczywistość, lecz jako wyobrażenie o niej. Figura porte-parole zawsze równa się pewnemu wyobrażeniu, konkretnej towarzyszącej wizji danej figury, która nie jest w stu procentach tożsama z rzeczywistością, czyli pewnej fantazji. Zauważony przez Vicariego dosyć narcystyczny (choć prawdopodobnie zamierzony) metakomentarz jest takim rodzajem fantazji. Winding Refn poprzez ekran kinowy jest w stanie urzeczywistnić swój wyobrażony portret, wcielić w życie fantazmat. Perfekcjonizm kierowcy można określić jako przykład określanego przez McGowana nadmiaru, to protagonista na wskroś perfekcyjny. Bohater Goslinga wręcz „wystaje” poza opowieść, jest sygnałem dla widza, że rzeczywistość została zniekształcona. Można myśleć o nim zarówno w kategorii porte-parole, reprezentanta spełnionych męskich stereotypów czy też „perfekcyjnego” protagonisty, zawsze jednak bohater reprezentuje jakąś określoną fantazję.

Film Nicolasa Windinga Refna można podzielić na sceny nocnych eskapad kierowcy oraz jego wspólne chwile spędzane z bohaterką Irene i jej synkiem. Fantazmatyczny audiowizualny nadmiar w *Drive* na pierwszy rzut oka najlepiej reprezen-

tują te drugie sceny. Fantazja widoczna jest szczególnie w pierwszej scenie wspólnej przejażdżki. Gdy Kierowca zabiera Irene i Benicia na wycieczkę samochodem po kanale, przed oczyma widza jawi się cała gama fantazmatycznych środków formalnych. Scenę rozświetla promieniste pomarańczowo-złote światło słoneczne. Cała przestrzeń nabiera ciepłych barw, nawet niebo staje się żółte. Promienie słońca co raz odbijają się w kadrze, nawet wskaźniki na desce rozdzielczej samochodu idealnie błyszczą od odbitego światła. Scenie towarzyszy piosenka *Real Hero* wykonywana przez College & Electric Youth, nostalgiczny synth-popowy utwór, którego słowa refrenu mówią o prawdziwym bohaterze – prawdziwym człowieku. Gdy przejażdżka się kończy, akcja przenosi się na korytarz bloku, w którym mieszkają Irene i Kierowca. Bohater Goslinga trzyma na ramieniu śpiącego Benicia, za nim idzie wpatrzona w niego rozmarzonym wzrokiem bohaterka Carey Mulligan. Tym obrazom towarzyszy zwolnione tempo i nadal lecący utwór *Real Hero*. Rzeczywistość na ekranie wydaje się wówczas idealnym światem. Vicari pisze, że jest to jedyna scena na przestrzeni całego filmu, która sugeruje, że można odnaleźć spokój w momencie zastoju (Vicari, 2014, s. 184). Cała scena sprawia wrażenie niczym wyrwanej z baśni, każdy jej poszczególny element sygnalizuje widzowi o dokonanym zniekształceniu w rzeczywistości. Fantazja realizuje się w warstwie obrazu i dźwięku, odsłania się określana przez McGowana obecność nadmiaru *spojrzenia* jako *objet petit a*. Wspomniane sceny nocne również prezentują nadmiar, choć ich wymowa jest inna. Warto przyjrzeć się finałowej scenie pościgu kierowcy za Nino. Otwiera je ujęcie bohatera Goslinga widzącego zwłoki swojego znajomego Shannona. Wokół niego jest ciemność, światło pada jedynie z lampy warsztatu. Już z samym początkiem ujęcia realizowane są w zwolnionym tempie. Kierowca wsiada w samochód i podjeżdża pod pizzerię prowadzoną przez Nino. Jedynym źródłem światła są neony. Od samego początku scenie towarzyszy utwór Riza Ortolaniego *Oh My Love* zaśpiewany przez Katynę Ranieri. Tekst piosenki jest dodatkową narracją dla obrazu. Gdy Kierowca podchodzi w masce do drzwi lokalu Nina i patrzy do środka, widzi imprezę w środku, a w piosence słysząc słowa: „To światło nie jest dla tych ludzi, wciąż zagubionych w starym czarnym cieniu; czy nie pomożesz mi uwierzyć, że oni kiedyś zobaczą dzień, jaśniejszy dzień, gdy wszystkie cienie znikną; dzień, kiedy zapłaczę, kiedy uwierzę”. Gdy gangster wychodzi z lokalu po imprezie, wsiada do auta, a protagonista rusza za nim. Towarzyszący utwór urywa się dopiero w momencie, gdy Kierowca uderza w samochód, w którym siedzi Nino i odjeżdża. Następuje chwila ciszy, kierowca Nina zatrzymuje się, wysiada z auta i rozgląda się wokół. Nagle w ciemności widać zbliżające się światła samochodu, protagonista rozpędzony wjeżdża w pojazd gangstera, by zrzucić go z krawędzi klifu przy drodze. Nino wygrzebuje się z rozbitego auta, a Kierowca rusza za nim i finalnie topi gangstera w morzu. Jest to moment, w którym fantazja w *Drive* przy-

biera charakter sennego koszmaru. Kierowca wyłania się ledwo widoczny, mrok przebijają jedynie słabutkie światła lamp miejskich i samochodowych, spowija go dym. Kroczący powolnym krokiem, zamaskowany protagonista przypomina Michaela Myersa z *Halloween* (1978), ujęcie jest szerokie, co również wzmacnia podobieństwo do filmu Johna Carpentera. Film Nicolasa Windinga Refna nie jawi już się jako współczesna baśń – Kierowca nie jest już rycerzem ratującym damę z opresji, ale żądnym krwi mścicielem.

Patrząc na film Nicolasa Windinga Refna przez pryzmat realizacji modelu fantazji McGowana, za najważniejszy punkt *Drive* można uznać scenę pocałunku kierowcy z Irene w windzie. Wielopoziomowe znaczenie tej sceny należy rozpatrywać w paru aspektach. Oczywiście jest ona bardzo istotna fabularnie, jednak jej wyjątkowość realizuje się w czym innym. Ten konkretny moment filmu jest chyba najdobitniejszym przykładem obecności *spojrzenia* jako *objet petit a*. Scena ta jest doskonałą ilustracją fantazmatycznego nadmiaru obecnego w *Drive*. Irene i Kierowca wchodzi do windy, w której czeka facet w garniturze. W środku bohater Goslinga zauważa broń, którą drugi mężczyzna trzyma wewnątrz marynarki. W tym momencie zasłania Irene ręką, przesuwając ją za swoje plecy, obraca się do niej i całuje namiętnie w usta. Kamera wówczas subtelnie zbliża się i scena zaciemnia się, ciepłe złote światło oświetla twarze Irene i kierowcy. Bohater Goslinga całuje w usta bohaterkę Carey Mulligan, ich pocałunek jest bardzo długi, towarzyszy mu „ciepły” ambientowy utwór Cliffa Martineza i zwolnione tempo. Pocałunek kończy się, bohaterowie wymieniają jeszcze między sobą długie spojrzenia, pomieszczenie z powrotem się rozjaśnia. W momencie, gdy wycisza się muzyka, Kierowca odwraca się w stronę mężczyzny i atakuje go. Scena ta w bardzo wyraźny sposób sygnalizuje widzowi, że ma do czynienia z fantazją, kreacją rzeczywistości. Winding Refn, realizując pocałunek w zwolnionym tempie, załamuje tutaj poczucie płynącego czasu. W rzeczywistych warunkach scena byłaby nieprawdopodobna, cała akcja toczy się zbyt wolno. Wizualny nadmiar zawarty w tej scenie to właśnie zniekształcenie rzeczywistości, sygnał obecności *objet petit a*. Obecność *spojrzenia*, jako *objet petit a*, w tej scenie jest punktem załamania ideologii, miejscem „wystającym” poza porządek symboliczny. Gdy Kierowca z niepojętą wściekłością rozgnięta kopnięciami głowę płatnego zabójcy, odsłania on nie tylko swoją przemocową naturę, lecz również odsłania ideologiczną podszewkę baśniowej historii. Brutalna przemoc prezentowana na ekranie jest punktem załamania ideologii, obdarcia baśni ze swojej fantazyjnej atrakcyjności. Dobry rycerz, który miał chronić ukochaną, okazuje się niezrównoważonym psychopata.

Film Nicolasa Windinga Refna odsłania przemoc zawartą w ideologii, tak jak opisuje to McGowan. Widz widzi to, co kryje się u źródła tej baśniowej

opowieści, do czego symboliczny porządek nie daje mu dostępu. Po tej brutalnej scenie Irene i Kierowca wymieniają ze sobą znaczące spojrzenia. Oboje w tym momencie dobitnie doświadczają poczucia braku. Na oczach Irene burzy się cały znany jej wizerunek kierowcy – pomocnego i dobrego sąsiada, z którym spędziła tyle pięknych chwil. Ucieka przed nią wizja kolejnych wspólnych przejażdżek autem i wspólnie spędzonego czasu z nim oraz swoim synkiem. Wyrobite dotychczas romantyczne uczucie zmienia się w strach. Z kolei wzrok Kierowcy jest ilustracją jego utraty na szansę normalnego życia przy boku ukochanej osoby, ucieczki od znanego mu świata przestępczego. Doświadczenie braku staje się podwójne – dotyczy zarówno widza, jak i samych bohaterów filmu.

Ścieżka druga: *Drive* a kino przecięcia

Fantazja przenika poprzez struktury scenariuszowe i narracyjne *Drive*, w fantazmatycznym nadmiarze realizuje się obecność *spojrzenia* jako *objet petit a*. Mimo wszystko sama fantazja wydaje się niewystarczającą. Warto zatrzymać się ponownie przy opisywanej scenie w windzie. Jak wspominał, dochodzi wówczas do wyraźnego zniekształcenia w polu widzenia. Jest to scena demaskująca hollywoodzko-baśniową rzeczywistość, zerknięcia przez nadmiar fantazji i odsłonięcia obecności *spojrzenia* jako *objet petit a*. Jednak scena, która następuje po owym zniekształceniu, ma znacznie mocniejszy wydźwięk. Samo odsłonięcie luki zawartej w strukturze symbolicznej jest bezpośrednie, nagłe i wystające poza kategorię fantazji. Zbiegają się ze sobą nieprzystające porządki, na przecięciu których dochodzi do otwartego spotkania ze *spojrzeniem*. Warto przytoczyć konstatację Todda McGowana, który w książce *Capitalism and Desire* wskazuje tę scenę jako moment obecności *spojrzenia* w sposób bezpośredni (McGowan, 2016). Badacz poświęca swoją analizę jedynie tej konkretnej scenie, ja postaram się ponadto wskazać, co prowadzi do samego momentu przecięcia.

Myśląc o *Drive* w kategoriach kina przecięcia, można obrać dwie perspektywy: Kierowcy oraz Irene. Punkt wyjścia dla obu z nich jest wspólny ze wcześniej opisaną analizą pod kątem realizacji modelu kina fantazji, mianowicie: *Drive* z pozoru reprezentuje współczesną wersję baśni, której bohaterem jest dobry rycerz ratujący ukochaną w opałach. Zacznę więc od perspektywy Kierowcy.

Pierwsza nić przecięcia: Kierowca

Aby dotrzeć do momentu przecięcia, należy postawić granicę między tym, co reprezentuje w *Drive* świat pragnienia, a co fantazje głównego bohatera. Choć Kierowca wydaje się bohaterem właściwie bezemocjonalnym i na pierwszy rzut oka pozbawionym głębszych pragnień, to można wyraźnie oddzielić te sfery

w ramach filmu. Na pierwszy rzut oka głównym pragnieniem Kierowcy wydaje się chęć posiadania jakiegoś „celu”, czegoś dającego mu emocjonalne spełnienie. Świat pragnienia bohatera reprezentują przede wszystkim sceny kaskaderskie oraz jego nocne eskapady. Świat pragnienia Kierowcy to ten, w którym bohater żyje na progu ryzyka i... pozostaje jednocześnie bezpieczny. Zarówno jako kaskader na planie filmowym, jak i na obrzeżach środowiska przestępczego główny bohater *Drive* paradoksalnie znajduje spokój i bezpieczeństwo. Jak to opisuje Todd McGowan: „Świat pragnienia jest światem bezpieczeństwa – światem, gdzie szanujemy innego, ale postawa ta chroni nas przed jego wpływem” (McGowan, 2016, s. 245). Dla protagonisty bezpieczną pozycją jest pozycja kierowcy właśnie. Wybitne umiejętności ułatwiają mu utrzymanie bezpiecznego dystansu od innego życia. Ubierając białą kurtkę ze złotym skorpionem i prowadząc auto dla kolejnych przestępców, bohater wkracza w niebezpieczny świat, w którym jednak to on dyktuje warunki. Jako Skorpion naturalnie czuje się w świecie zagrożenia, które jest de facto jedynie pozorne. Kierowca pozostaje zdystansowany wobec Innego, ponieważ znajduje substytut, który pozwala mu trwać jako podmiot pragnący. Jednak z momentem poznania Irene ta sytuacja zmienia się, pragnienie kierowcy „rozszerza się”, czy właściwie ukazuje swoją rzeczywistą stronę. To ważny moment, w którym Kierowca zdaje sobie sprawę, że jego substytut *objet petit a* nie jest wystarczający. Uświadamia on sobie swoją fantazję, którą uosabia Irene.

Świat fantazji dla Kierowcy to właśnie rzeczywistość, której reprezentacją jest Irene. Bohater dzięki poznaniu jej odkrywa, że dotychczas przyjmowana pozycja nie jest w stanie wypełnić jego braku. W momencie spotkania z nią zdaje sobie sprawę, że Irene jest uosobieniem fantazji, która mogłaby zrealizować jego pragnienie, nadać jego życiu „cel”. Bohaterowi rodzi się fantazmat wspólnego życia ze swoją sąsiadką i jej synkiem, w którym mógłby poczuć się spełniony. Kierowca oddaje się swojej fantazji właśnie w momentach interakcji ze swoją sąsiadką. Wszystkie wspólne aktywności pary są oddawaniem się fantazjowaniu. Reprezentuje je fantazmatyczny nadmiar audiowizualny, który opisywałem we wcześniejszej części pracy. Podczas gdy świat pragnienia jest bardzo precyzyjny realizacyjnie, sferę fantazji reprezentuje wizualny przepych. Pragnienie zilustrowane jest przede wszystkim efektownie zmontowanymi scenami kaskaderskimi i pościgami kierowcy. To tętniące adrenaliną, trzymające w napięciu sceny, które charakteryzuje szybki montaż, duża rola efektów diegetycznych (przede wszystkim dźwięki silnika, pisk opon) i brak muzyki lub pulsujący soundtrack Cliffa Martineza. Fantazja z kolei reprezentuje się w onirycznym obrazie i towarzyszącymi synth-popowymi piosenkami.

Wiedząc już, gdzie leży granica między pragnieniem a fantazją, należy się przyjrzeć, co prowadzi do punktu ich przecięcia. Inicjującym drogę do przecięcia momentem byłaby jedna z pierwszych scen po napisach początkowych. Niepozorna scena, gdy Kierowca na zakupach w sklepie zauważa Irene i Benicia. Gdy matka z synkiem wymieniają czułości, bohater przygląda im się z lekkim uśmiechem na twarzy, po czym wraca między sklepowe półki. Wychodząc ze sklepu, Kierowca zauważa, że samochód sąsiadki zepsuł się, więc podwozi ich z zakupami do domu. Ta krótka, pozornie niewiele znacząca scena jest bardzo istotnym pod kątem modelu przecięcia momentem filmu. Jest to moment, który jest inicjującym krokiem Kierowcy w stronę tego, co Todd McGowan określiłby zwrotem ku fantazji.

McGowan w *Realnym spojrzeniu* poświęca podrozdział twórczości Wima Wendersa, analizując filmy niemieckiego reżysera pod kątem realizacji modelu kina przecięcia. Według Amerykanina filmy reżysera *Paryż*, *Teksas* (1984) traktują o etyce fantazjowania. Autor pisze o tym, że to odsłonięcie się Innemu jest wyborem etycznym. Podmiot, zwykle sytuując się w pozycji pragnącego, odrzuca możliwość dotarcia do Realnego, traktuje Realne jak coś niemożliwego, niedostępnego mu. Jest to bezpieczna pozycja, w której trzymając dystans od rozkoszy, nie jest on narażony na potencjalne doświadczenie traumy. Jednak w momencie, gdy podmiot „zanurza się” w fantazję, traci swoją bezpieczną pozycję. McGowan pisze: „Natomiast gdy podmiot fantazjuje, pogrąża się w rozkoszy i staje się widoczny dla Innego” (McGowan, 2008, s. 41). Podmiot, fantazjując, staje się widzialny. Porzuca zdystansowaną, odizolowaną pozycję pragnącego, dlatego zdaniem McGowana zwrot ku fantazji jest obciążony ryzykiem. To otwarcie się na realny wymiar Innego. Decyzja podmiotu niesie za sobą niebezpieczeństwo doświadczenia traumy Realnego, dlatego jest wyborem etycznym.

Podobny wniosek wobec tej sceny wysuwa Skazany na Film (2017), twórca kanału na platformie YouTube. Chociaż autor wideo-eseju nie opiera swoich wniosków na podstawie książki McGowana, to jego analiza w pewnym stopniu pokrywa się z tym, co autor *Realnego spojrzenia* nazywa zwrotem ku fantazji. Tę krótką scenę nazywa, za Christopherem Voglerem, punktem przekroczenia pierwszego progu. Jest to moment opowieści, w którym bohater decyduje się porzucić Zwyczajny Świat, czyli znany mu na co dzień, aby wyruszyć ku Niezwykłemu Światu, reprezentującemu nieznanne mu przeżycia (Vogler, 2016, s. 44). Kierowca, pomagając Irene, decyduje się przekroczyć próg, postanawia przejść do nieznanego mu dotychczas świata. Nawiązuje interakcję z rzeczywistością, która jest mu kompletnie obca. Myśląc w kategoriach McGowana, jest

to dla niego pierwszy krok ku fantazji. Bohater porzuca zdystansowaną pozycję, wychodzi ze świata pragnienia i zwraca się ku fantazji reprezentowanej przez Irene. To inicjujący dla niego zwrot w stronę rozkoszy. Oprócz tego inicjującego istotne są jeszcze dwa takie zwroty, których dokonuje bohater i które są zasygnalizowane wyraźnymi środkami wizualnymi.

Kolejnym zwrotem ku fantazji jest scena, gdy Irene podjeżdża do warsztatu samochodowego, w którym pracuje Kierowca. Właściciel warsztatu oferuje kobiecie, że Kierowca podwiezie ją i Benicia do domu, na co główny bohater przystaje. Po drodze oferuje on swojej sąsiadce przejażdżkę i jest to wyraźny zwrot ku fantazji, tym razem jeszcze zasygnalizowany środkami formalnymi. To pełna fantazmatycznego nadmiaru scena. Przejażdżce towarzyszy ekstatyczna piosenka, niezwykle ciepłe barwy i wizualny przepych. To kolejne istotne zbliżenie się bohatera w stronę rozkoszy, jednak najważniejszym krokiem ku fantazji jest trzeci zwrot Kierowcy.

Ostatni zwrot, jaki dokonuje Kierowca, jest najważniejszy, dlatego że zbiega się on z momentem przecięcia. Dokonuje się on w analizowanej wyżej pod kątem kina fantazji scenie w windzie. Ta scena najdobitniej z przytaczanych realizuje się w kategoriach fantazji, jednocześnie będąc tym momentem, gdy w strukturze filmu odsłania się *spojrzenie* jako *objet petit a*. Chwilę przed wejściem do samej windy bohater zdradza Irene swój fantazmatyczny scenariusz, w którym on, ona i Benicio mogliby prowadzić wspólne życie. Ta krótka wymiana zdań to najbardziej intymna chwila, w której widzimy bohatera, chyba jedyna sugerująca w nim prawdziwe pokłady emocji. Po tej rozmowie Kierowca wchodzi z Irene do windy, w której czeka na nich mężczyzna. Główny bohater zauważa broń ukrytą w jego marynarce i orientuje się, że ma do czynienia z nasłanym na niego prywatnym zabójcą. Wtedy Kierowca decyduje się na finalny zwrot ku fantazji i całuje Irene. Ten fantazmatyczny i załamujący czas pocałunek jest preludium do tego, co McGowan określa „wstrząsem”. Po pocałunku Kierowca rzuca się wściekle na zabójcę, uderza jego głową o ścianę windy i ciska go w kąt, gdzie dosłownie wgniata jego głowę w ziemię kolejnymi kopnięciami. Gdy zbрызgany krwią płatnego zabójcy bohater nadal kopie jego głowę, Irene całkowicie przerażona ucieka w drugi kąt windy. Dochodzi do przecięcia światów pragnienia i fantazji, którego katalizatorem jest brutalny rozlew krwi. To jeden z nielicznych momentów, którego Kierowca nie przewidział. Gdy bohater zauważa najemnika, uświadamia sobie, że znajduje się w punkcie bez powrotu, dlatego decyduje się na ostatni (i najmocniejszy) zwrot ku fantazji, który realizuje się w długim pocałunku. Aby ochronić Irene, musi on narazić ją na doświadczenie traumy Realnego; jedynym dla niego wyjściem z sytuacji jest zamordowanie najętego mordercy. To scena w gruncie rzeczy mocno transgresyjna,

w której Kierowca w niepoahamowany sposób zmienia się w Skorpiona, staje się personifikacją symbolu, który nosi na plecach. I to właśnie Skorpion jest uosobieniem *spojrzenia* w tej scenie. Obecność Skorpiona w fantazmatycznej przestrzeni wywołuje wstrząs, rozrywa strukturę fantazji. Chroniąc Irene, Kierowca wystawia ją na kontakt z Realnym, czego przerażona kobieta nie jest w stanie przyjąć i szuka ucieczki z tej sytuacji. Przerazenie Irene wynika z kontaktu ze *spojrzeniem* jako *objet petit a* w sposób bezpośredni, w jej pole widzenia wpisane są luki fantazji. Dobry rycerz, którym wydawał się Kierowca, w parę sekund staje się brutalnym i bezwzględny Skorpionem. Fantazmatyczny pocałunek przeradza się w scenę wściekłego rozlewu krwi, odsłaniając przemoc wpisana w fundamenty fantazji. Jednak nie tylko Irene doświadcza obecności Realnego *spojrzenia*. Wywrócona zostaje również dynamika między widzem a filmem. Obecność *spojrzenia* w postaci Skorpiona przekraczającego sferę fantazji jest momentem, w którym widz doświadcza *objet petit a*. Brutalne podłoże baśni o dobrym rycerzu zostaje odsłonięte, a podmiot jest bezpośrednio uwikłany w to doświadczenie Realnego. Dochodzi do zaburzenia symbolicznej tożsamości podmiotu, przestaje on być jedynie obserwatorem mechanizmów i efektów „pracy ideologii”, lecz staje się uczestnikiem mechanizmów demaskowania jej. W tej konkretnej scenie w doświadczenie widza nieodwracalnie wkracza *spojrzenie* jako *objet petit a*, jego odbiór dzieła musi uwzględnić obecność traumy Realnego. Dlatego właśnie scena w windzie posiada tak ogromne znaczenie.

Masochistyczny wymiar pragnienia Kierowcy polega na niemożności połączenia światów pragnienia i fantazji w sposób bezpieczny. Bohater zdaje sobie sprawę, że perspektywa wspólnego życia z Irene wiązałaby się z porzuceniem persony Skorpiona, jednocześnie jest świadomy tego, że dla Irene wkroczenie w jego świat byłoby zbyt niebezpieczne. Bohater mimo wszystko tkwi w tej masochistycznej rozkoszy. Co jednak różni go od podmiotu pragnącego, to podjęcie próby dotarcia do fantazji. Kierowca dokonuje zwrotu (niejednokrotnie), jednocześnie zdając sobie sprawę, że wiązałoby się to z utratą pewnej sfery jego życia. Spędzając wspólne chwile z Irene i Beniciem, zrywa on dystans wobec Innego i mimo napotykaných przeszkód decyduje się nawiązać kontakt z fantazją. Taką przeszkodą trzymającą go w sferze pragnienia jest chociażby fakt, że z więzienia wychodzi Standard, mąż sąsiadki i ojciec Benicia. Tragizm sytuacji Kierowcy polega na rozdarciu między tym, czego pragnie on, jako podmiot, i tym, co uznaje za właściwe. Choć pojawienie się Standarda odcina bohatera od jego fantazji, nie zamierza on rywalizować z nim. Kierowca woli odsunąć się z powrotem do strefy pragnienia, oddalić od swojej fantazji, niż pozbawiać Benicia ojca, a Irene męża. Nawet gdy Standard zostaje zabity w trakcie napadu na sklep, sytuacja Kierowcy pozostaje patowa. Podejmując próbę pomocy Standardowi, bohater zostaje uwikłany w po-

rachunki z lokalną mafią, co kolejny raz blokuje spełnienie jego fantazji. Warto jednak podkreślić konsekwencję Kierowcy w dążeniu do fantazji, który pomimo masochistycznego wymiaru własnego pragnienia nie zamierza pozostać jedynie w pozycji podmiotu pragnącego, lecz stale oddaje się fantazjowaniu. Ta sytuacja zmienia się jednak po scenie w windzie, po momencie przecięcia ze sobą światów fantazji i pragnienia. Kierowca po doświadczeniu obecności *spojrzenia* woli osunąć się z powrotem do pozycji podmiotu pragnącego. Gdy w sposób niekontrolowany wychodzi z niego Skorpion, uświadamia on sobie, że jego obecność może być niebezpieczna dla Irene. Dlatego Kierowca po wyrównaniu porachunków z mafią opuszcza Los Angeles. Dla bohatera bezpieczeństwo ukochanej jest ważniejsze od realizacji fantazji, woli trwać w niespełnieniu, niż narazić ją na niebezpieczeństwo. Doświadczenie traumy Realnego buduje w nim poczucie, że spełnienie fantazji nie jest możliwe bez cierpienia jego ukochanej osoby.

Druga nić przecięcia: Irene

Drugą ścieżką prowadzącą do momentu przecięcia może być śledzenie perspektywy Irene. Ta możliwość jest również bardzo intrygująca, choć wydaje się trochę trudniejsza do wychwycenia przez mniejszą dążą do informacji. Teksty krytyczne poświęcone filmowi bardzo często pomijają postać bohaterki bądź poświęcają jej bardzo niewiele uwagi. Irene głównie jest sprowadzana do roli obiektu westchnień Kierowcy, ukochanej budującej jego motywację. Jednak przyglądając się bohaterce przez pryzmat kina przecięcia, można zobaczyć jej znacznie większą rolę w fabule filmu.

Ponownie należy zacząć od określenia sfer fantazji i pragnienia bohaterki. Świat fantazji Irene jest w gruncie rzeczy zbieżny z fantazjami protagonisty. Jej fantazmatyczną strefą są wspólne przejażdżki samochodem i zabawy w trójkę z Beniciem. Kierowca jest uosobieniem fantazmatu bohaterki, który pojawia się w bardzo istotnym momencie jej życia. Irene poznaje swojego sąsiada w momencie, gdy samotnie wychowuje swojego synka, kiedy jej mąż jeszcze odsiaduje wyrok w więzieniu. Kierowca pojawia się wtedy, gdy w jej życiu brakuje obecnego wcześniej partnera. To pomocny, czuły i bardzo zaangażowany mężczyzna, który w każdym aspekcie wydaje się po prostu dobrym człowiekiem. Dla Irene staje się uosobieniem fantazji dobrego rycerza, który jest w stanie wypełnić miejsce Standarda. Bohaterce zapewne również rodzi się fantazmatyczny scenariusz bezpiecznego życia w kompletnej rodzinie, gdzie ona i jej synek będą mogli żyć w spokoju. Z kolei strefa pragnienia Irene pozostaje niewidoczna dla widza. W filmie jest dosłownie jedna scena zakupów z synkiem, która reprezentuje jej codzienność przed poznaniem Kierowcy i później naprawdę znikomą ilość tych bez jego obec-

ności. Możemy się jedynie domyślać, że dnie przede wszystkim spędza z synkiem i w pracy. Tak naprawdę pragnienia Irene poznajemy przez jej ucieczki ku fantazji i pojedynczym scenkom, jak moment powrotu z przejażdżki, gdy bohaterka rozmarzonym wzrokiem patrzy na Kierowcę niosącego Benicia. Można wysnuć wniosek, że pragnienie Irene to pragnienie stabilności i bezpieczeństwa. Pragnienie Irene również ma masochistyczny wymiar. Bohaterka jest w końcu rozdarta między Standardem i Kierowcą. Irene chciałaby jednocześnie „posiadać” obu mężczyzn, boi się utraty któregośkolwiek z nich. Z jednej strony jest zauroczona Kierowcą, z drugiej strony nie jest w stanie wyobrazić sobie rozstania ze Standardem i rozłąki Benicia z ojcem. Wewnętrzne rozdarcie bohaterki ilustruje scena imprezy powitalnej dla Standarda. Irene nie celebruje powrotu męża, sprawia wrażenie nieobecnej i finalnie wychodzi posiedzieć sama na korytarzu. Scenie przygrywa utwór *Under Your Spell* zespołu Desire, w którego refrenie wokalistka zespołu śpiewa: „Nie jem / Nie śpię / Nic nie robię, tylko myślę o tobie / Jestem tobą oczarowana”. To jedna z tych nielicznych scen, w której widać bohaterkę poza jej sferą fantazji.

Zwrotem ku fantazji, który inicjuje drogę Irene do przecięcia, można nazwać scenę, w której bohaterka zgadza się na pierwszą przejażdżkę. Irene decyduje się oddać fantazyjnej chwili, celebrując wspólną wycieczkę. Porzuca ona dystans wobec Innego, w swojej fantazji staje się widzialna. Bohaterka oddaje się fantazyjnej przejażdżce, która jest momentem wyrwania się z pozycji podmiotu pragnącego. To ważny krok dla Irene, która może porzucić codzienne zobowiązania i spędzić beztrudnie czas razem z Kierowcą i swoim synkiem. Każda następna chwila spędzona w towarzystwie Kierowcy jest kolejnym zwrotem ku fantazji. Podobnie jak w przypadku głównego bohatera, ten ruch również towarzyszy momentowi przecięcia.

Moment przecięcia z obu perspektyw znajduje się w tej samej scenie pocałunku w windzie. Gdy Kierowca całuje Irene, po czym rzuca się wściekle na płatnego zabójcę. Irene w pierwszym momencie ufa bohaterowi, chowa się za jego plecami. Jednak, gdy ten z niepohamowaną brutalnością wbija w podłogę głowę najemnika, dochodzi do wstrząsu. Warto podkreślić ten ruch schowania się za plecami, gdyż w tym momencie odsłania się przed Irene obecność *spojrzenia* w postaci Skorpiona. Nie chodzi tutaj jedynie o brutalną personę Kierowcy, ale również to, że Irene dosłownie widzi w tym momencie złoty symbol skorpiona na jego kurtce. Bohaterka doświadcza obecności *spojrzenia* jako *objet petit a* w sposób bezpośredni. Światy pragnienia i fantazji przecinają się, gdy w fantazmatyczną scenę wkracza Skorpion. Przerażona Irene jest wystawiona na doświadczenie traumy Realnego, stąd wynika jej lęk i chęć ucieczki. Warto

dodać, że de facto perspektywa Irene jest pokrewna z doświadczeniem widza. Kierowca jest w pewien sposób poza sceną, ponieważ moment ataku na zabójcę jest dla niego momentem przyjęcia osoby Skorpiona. Tymczasem widz doświadcza *spojrzenia* w sposób pokrewny z Irene. Wstrząs wywołany przecięciem się sfer pragnienia i fantazji odsłania luki w baśniowej ideologii. Widz zdaje sobie sprawę z brutalnej przemocy obecnej u jej źródła i musi zmierzyć się z jej wybrakowaniem. Kierowca w oczach widza i Irene przestaje być dobrym rycerzem, a fantazmatyczna hollywoodzka opowieść traci swoją baśniowość.

Bardzo istotna jest również konsekwencja doświadczenia traumy Realnego przez Irene. Bohaterka na koniec filmu odważa się na jeszcze jeden zwrot ku fantazji. Irene podchodzi do drzwi mieszkania Kierowcy i parę razy puka. Gdy wreszcie zasmucona odchodzi, jeszcze ostatni raz spogląda przez ramię, licząc, że spotka swojego sąsiada. Ta scena pokazuje, jak znacznie różni się wpływ momentu przecięcia na Kierowcę i Irene. Główny bohater po scenie w windzie dokańcza mafijne porachunki, upewnia się, że Irene nic nie grozi odjeżdża z Los Angeles. Kierowca wraca do pozycji podmiotu pragnącego, osuwa się z powrotem w sferę pragnienia. Bohater woli trwać w swoim cierpieniu niespełnionej fantazji, niż narazić Irene na ponowną obecność Skorpiona. Tymczasem Irene podejmuje radykalnie inną decyzję. Podchodząc do drzwi mieszkania Kierowcy i licząc na spotkanie z nim, bohaterka przyjmuje obecność *spojrzenia* jako *objet petit a* do swojego doświadczenia. Pomimo świadomości obecności Skorpiona nadal zwraca się ona ku swojej fantazji. Bohaterka przyjmuje wolność, którą dostarcza jej doświadczenie traumy Realnego. Freud określiłby Irene mianem normalnego podmiotu, dlatego że bohaterka przyjmuje tę traumatyczną rozkosz, wpisuje ją w swoje doświadczenie, nie odrzuca jej, jak to nazywa McGowan, „w imię żądań symbolicznego prawa” (McGowan, 2008, s. 208). Irene uwzględnia obecność *spojrzenia* jako *objet petit a*, wdraża je w swoje pole widzenia. Jest świadoma obecności Skorpiona i mimo wszystko chce się zobaczyć z Kierowcą. Irene pomimo dokonania ostatniego zwrotu nie otrzymuje już kolejnej szansy na spotkanie.

Bibliografia

- Child, B. (10.12.2012). *Nicolas Winding Refn Is First in Line for Sony's The Equalizer Remake*. <https://www.theguardian.com/film/2012/dec/10/nicolas-winding-refn-the-equalizer> [dostęp: 27.11.2024].
- Farmer, B. (2000). *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. Durham: Duke University Press.
- Lacan, J. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, przeł. A. Sheridan. New York: Norton.

McGowan, T. (2008). *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

McGowan, T. (2016). *Capitalism and Desire*. New York: Columbia University Press.

Skazany na Film (11.02.2017). *Drive: Czy on wygląda na dobrego gościa?* YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n6HMc73EVcs> [dostęp: 27.11.2024].

Vicari, J. (2014). *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art. A Critical Study of the Films*. Jefferson, Northern California: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Vogler, C. (2016). *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Žižek, S. (1998). *Patrząc z ukosa*. „Teksty Drugie: teoria, literatury, krytyka, interpretacja”, nr 1/2(49/50).

Abstract

The main aim of the article is to present Nicolas Winding Refn's *Drive* (2011) through Todd McGowan's theory of *Real gaze*. Contrary to traditional Film Theory, based on the *mirror-stage*, McGowan examines the *gaze* in Lacanian film theory. McGowan proposes four different types of cinema relationships with the *gaze*, which according to Lacan's thought, is a sign of the presence of the *Real*. The author analyzes *Drive*, comparing it to McGowan's types of *cinema of fantasy* and *cinema of intersection*. The first type exposes the *excess*, the second one describes the intersection of *desire* and *fantasy*. While referring to the concept of *cinema of fantasy* the author makes the point that Nicolas Winding Refn overly extends both audiovisual and storytelling components of the movie. Such exposure to an *excess* leads to the point where a viewer may realize the presence of the *gaze*. Analysis based on *cinema of intersection* is built on the point that *Drive*'s reality is divided between two worlds: *fantasy* represented by daytime activity between Driver, the protagonist, and his neighbor Irene, and *desire* represented by Driver's nighttime activity. The exact moment when those two worlds collide is the moment the *gaze* is introduced. Both authors' analyses lead to the final conclusion that *Drive* can be read as the exposure to its own Hollywoodian fairy-tale facade via *gaze*.

Słowa kluczowe: Jacques Lacan, Todd McGowan, *Drive*, Nicolas Winding Refn, real gaze, ideology, realne spojrzenie, ideologia

Keywords: Jacques Lacan, Todd McGowan, *Drive*, Nicolas Winding Refn, real gaze, ideology

Ewa Mazierska

University of Central Lancashire

ORCID 0000-0002-4385-8264

Book Review: Henri de Corinth, *Andrzej Żuławski: Abject Cinema*, Amsterdam University Press, 2024

Henri de Corinth's monograph of Andrzej Żuławski, titled *Andrzej Żuławski: Abject Cinema* and published by Amsterdam University Press in 2024, adds to the significant body of literature about this director. Żuławski, after Roman Polanski and Andrzej Wajda, is the most discussed Polish director in foreign languages, including by authors, who, like de Corinth, who is American (or at least based in the United States), are not ethnically Polish. This interest, to a large extent, reflects the fact that Żuławski, like Polanski, and to a smaller extent other Polish émigré directors, such as Jerzy Skolimowski and Walerian Borowczyk, is not regarded as truly Polish. De Corinth tackles this issue head on, emphasising the fact that a large part of Żuławski's life was spent in France and mentioning his deep dislike of Eastern Europe and ambivalent attitude towards the West. One can add that this is in contrast to Polanski, who – at least till his escape from Hollywood in 1977 – had a much more positive attitude towards it. De Corinth, for example, mentions that

It seems inevitable that the sociopolitical environment in which Żuławski was reared would for him extrapolate various sociopolitical components of cinema, particularly of Western cinema. The director once described his experience at age fifteen, when young Communists in his school were being ousted for duplicity, being anti-social, anti-regime,

and so on, wondering: "...by what miracle had I not been contaminated, bah, submissive, by the falsehood and lie of communist propaganda," and thus seeing more plausible reality in "...the technicolor cows and cowboys of *The Tall Men* than in the banners, slogans, and red newspapers talking about the working class..." These comments are a reflection of a long-standing ambivalent relationship between Żuławski and the culture of Western Europe. For instance, when Andrei Tarkovsky visited the United States in 1983 to promote *Nostalghia* (1983) at the Telluride International Film Festival, he described the "tastelessness" of Las Vegas in his diary, yet the first thing he allegedly said he wanted to do was to see *Octopussy* (John Glen, 1983), and Żuławski mocked the director for doing this. Yet when Żuławski arrived in Paris during his first exile after *The Devil*, among the first things he did was purchase a Porsche.

This ambivalent (for more critical readers, verging on hypocritical) attitude to the West and, more widely, borderline character of Żuławski's cinema appears to be the main topic of this book. De Corinth researches it, using as the main lens the ideas formulated by Kristeva, most importantly her concept of abject. He maintains that:

The cinema of Andrzej Żuławski constitutes an experience of the abject, both in its depiction of its subjects and in the embodiment of its own form. Żuławski depicted subjects that on the surface appear to exist in states of abjection, be they estranged from some kind of norm or stasis – social, political, spiritual, geographic, or otherwise – or a state of regression or extreme emotional duress – often manifesting itself in corporeal gesture, collapse of language, or other complication of performative behavior. At the same time, his cinema, received either as a single film or collectively as a corpus of works, registers as a cinema that in itself exists in a state of abjection, given the sociopolitical and intellectual circumstances under which Żuławski worked – specifically the national film industries that existed under an ideologically divided Europe in the middle twentieth century – and the dynamic that existed between the director's personal life and his cinema.

At first sight, such a 'one focus' approach appears to be risky, as the author is in danger of overlooking many other dimensions of Żuławski's works. However, in fact, most of these other dimensions are covered, such as, for example, his interest in the built environment. This is in part because 'abject' is indeed at the

centre of Żuławski's films; the director almost wallows in those aspects of human life, which most people want to hide, such as excruciating pain, ugliness and horror. Moreover, on occasions, De Corinth stretches his method a bit to tackle what might have otherwise slipped away from his investigation. This does not mean that he does not privilege some of Żuławski's films, at the expense of others. He scrutinises most thoroughly and returns most often to films which can be categorised as horrors: *Possession*, *Shaman* and *Third Part of the Night*. This is only natural, as in these films the borders dissolve, most importantly between the main character and somebody else, which is often conveyed by the same actor playing two characters. While *mise-en-scene* is treated by De Corinth with the greatest of interest, music, although noted by him, receives relatively little attention. This is a pity, as it would complicate the question of authorship of Żuławski's films, given his long and close collaboration with Andrzej Korzyński, who affected these films more than any other of his collaborators. However, this is understandable: it is easier to discover or locate the 'object' in a material environment than immaterial music.

Although the author is (most likely) American, he draws on a range of sources not only in English, but also French and Polish. There are occasional inaccuracies, but such mistakes are expected in works of this scope and length. By and large, de Corinth's book is informative, engaging and easy to read, despite its heavy topic and the complexity of its methodology. This is because de Corinth explains his key concepts clearly and illustrates them using examples from Żuławski's films. By the same token, this book should attract not only academics, but also students and cinephiles. This lightness of writing probably reflects the fact that de Corinth is a journalist, rather than a professional academic. However, it might also cause objections, especially from readers who are sceptical about using a biographical lens to explain the work of an artist. De Corinth not only does so, but intermingles discussion of Żuławski's films, novels, memoirs, interviews and life, as if it was one coherent whole. Most likely, in the case of Żuławski, such an approach is more justified than, let's say, in the case of Andrzej Wajda. Nevertheless, some readers would prefer de-coupling of the artist from his life. This requirement makes even more sense in the current moral climate, when works of many artists, like Polanski and Gauguin, are being censored or cancelled, because of the supposedly immoral behaviour of the artists. Given that Żuławski's behaviour could also be seen on many occasions as questionable, it is probably better to stick to his films, as arguing for their entanglement with their author's life, brings a risk that he would be cancelled too.

Biogramy

Sebastian Jakub Konefał – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Gdańskiego w Instytucie Badań nad Kulturą. Stypendysta Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji. Jest autorem książek: *Corpus futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi* (2013), *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność* (2016) oraz *The Cinema of Iceland. Between Tradition and Liquid Modernity* (2019). Współautor haseł do *Światowej Encyklopedii Filmu Religijnego* (2007) oraz leksykonów *Kino Nowej Przygody* (2012) i *World Film Locations: Reykjavik* (2012). Publikował między innymi w miesięczniku „Kino”, „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych”, „Panoptikum”, „Studiach Humanistycznych AGH”, „Er(r)go”, „Q-Art”, „Journal of Graphic Novels and Comics”, „The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship”. Redaktor naukowy antologii akademickich: *Anatomia wyobraźni* (2014), *Powieści graficzne. Leksykon* (2015), *Strefy mroku. Groza w kulturze audiowizualnej* (2017), oraz współredaktor antologii *Sacrum w kinie. Dekadę później* (2013, wraz z K. Kornackim i M. Zelent), *Shelters. Essays for a Time of Crisis* (2023, wraz z A. Krajką i P. Sitkiewiczem), *Powieść graficzna: wprowadzenie* (2024, wraz z J. Szyłakiem).

Arkadiusz Koziorowski – filmoznawca, absolwent studiów licencjackich, obecnie kontynuuje naukę na kierunku Wiedza o Filmie i Kulturze Audiowizualnej na Uniwersytecie Gdańskim. Jego zainteresowania koncentrują się wokół kina Azji (ze szczególnym naciskiem na kraje obszaru południowo-wschodniego) i roli festiwalu filmowych w kształtowaniu kina. Zajmuje się także problematyką oddziaływaniu teorii spiskowych na współczesną popkulturę.

Marcin Kowalczyk – Ph.D., Assistant Professor at the Faculty of Cultural Sciences, Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, Poland. His research focuses on post-war culture, particularly socialist realism, as well as popular culture, with a special interest in comic books, science fiction literature, and film. His work includes the monograph *Tyrmand karnawałowy* and articles published in journals such as *Pamiętnik Literacki*, *Kultura Popularna*, *Przegląd Humanistyczny*, *Przestrzenie Teorii*, *Images*, *Transformacje*, and *Kwartalnik Filmowy*.

Christina Lentz – is a lecturer in the Department of Media and Documentation Studies at UiT The Arctic University of Norway. She earned her PhD in Early Modern History from the University of Regensburg in Germany and has worked on projects related to student and teacher education at the University of Hildesheim and the Arctic University of Norway. Her research interests include technology and education, the representation of underrepresented groups in school media, as well as popular culture and information literacy. E-mail: eva.c.lentz@uit.no

Marta Maciejewska – filmoznawczyni, polonistka, anglistka, menedżerka kultury. Absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego i Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie. Współredagowała książki *Orson Welles. Twórczość – recepcja – dziedzictwo* (2016), *Racism and Trauma* (2018) i *Censorship, Politics and Oppression* (2018), a także jest autorką monografii *Dialektyka formy. Pełnometrażowe filmy fabularne Jana Švankmajera* (2023). Jej artykuły ukazały się m.in. w „Ekranach”, „Panoptikum”, „Kulturze Popularnej”, „Literaturze i Kulturze Popularnej” oraz w licznych tomach zbiorowych. Pracuje na Uniwersytecie Gdańskim (w Zakładzie Filmu i Mediów oraz Akademickim Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców).

Marcin Maron – absolwent PWSFTiT w Łodzi; doktor habilitowany UJ w Krakowie w dyscyplinie Nauki o Sztuce. Adiunkt na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie, gdzie wykłada fotografię i historię filmu. Autor książek: *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990* (Lublin 2019; Nagroda Komitetu Nauk o Sztuce PAN w 2020 r.; nominacja do nagrody Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami w 2020 r.); *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła* (z opracowaniem biograficznym A.M. Leśniewskiej-Zagrodzkiej; Łódź 2019); *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa* (Kraków 2010; nominacja do Nagrody im. B. Michałka w 2010 r.); współautor książki *Zdjęcia: Jerzy Lipman* (red. T. Lubelski, Warszawa 2005); oraz autor wielu artykułów na temat związków filmu, literatury i filozofii.

Ewa Mazierska – Professor of Film Studies at the University of Central Lancashire, UK. She published over thirty monographs and edited collections on film and popular music, including *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Nonconformist* (Berghahn, 2010) and *Poland Daily: Economy, Work, Consumption and Social Class in Polish Cinema* (Berghahn, 2017). She is the principal editor of *Studies in Eastern European Cinema*.

Piotr Pławuszcwski – PhD; he works in the Institute of Film, Media and Audio-visual Arts at Adam Mickiewicz University (Poznań, Poland); his academic interests revolve mostly around the history and analysis of documentary film; the author of the monograph *One's Own Way. Władysław Ślesicki and His Body of Work* (2017), co-editor of the monographic issue of „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” (2018, Vol. XXIV): *Kieślowski Revisited (and Re-watched)*; he has published articles and essays on the documentary film in the journals (e.g. „Kwartalnik Filmowy”, „Journal of Scandinavian Cinema”, „Przestrzenie Teorii”, „Kino”) and in the edited volumes (e.g. *Theory of Practice* [2019], *(Un)forgettable Documentary Filmmakers* [2020], *Jerzy Płażewski* [2022]). He's been working on the books about documentary cinema by Tadeusz Jaworski and Marcel Łoziński; plawusz@amu.edu.pl, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1091-7010>.

Holger Pötzsch – PhD, is professor for Media and Documentation Studies at UiT The Arctic University of Norway. He has varied research interests circling around the main fields of war and media as well as digital technologies and education. Throughout, he opts for critical materialist approaches that question power relations and are aimed at contributing to liberation, justice, peace, and democratization. Together with Kristine Jørgensen he serves as co-editor in chief of the academic journal *Eludamos: Journal for Computer Game Culture*. His latest book is the anthology *Spiel*Kritik* published together with Thomas Spies and Seyda Kurt at transcript in 2024. holger.potzsch@uit.no, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5533-5014>

Piotr Hari Shukla – magister filmoznawstwa, doktorant w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Publikował w „Studiach Filmoznawczych” oraz „Przestrzeniach Teorii”.

Leila Słodowicz – magistra kulturoznawstwa i prawa, doktorantka Szkoły Doktor-skiej Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego w dyscyplinie nauk o kulturze i religii. Obecnie pracuje jako asystentka w Instytucie Badań nad Kul-turą Uniwersytetu Gdańskiego. Zainteresowania naukowe koncentruje wokół ekofemi-nizmu, animal studies, kina grozy i nowych mediów.

Jędrzej Szczepański (ur. 1999) – magister filmoznawstwa, absolwent wiedzy o fil-mie i kulturze audiowizualnej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jego filmoznawcze badania skupiają się na relacji kina i filozofii, mając na uwadze przede wszystkim filmy na pograniczu kina autorskiego i gatunkowego. Dotychczasową karierą naukową poświęcił badaniu twórczości Nicolasa Windinga Refna. Publikował między innymi w czasopiśmie „Ekrany”.

Dominika Zajączkowska – absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze obejmują współczesne teorie feministyczne, przekształcanie praktyk kulturowych zachodzące pod wpływem nowych technologii, funkcjonowanie ruchów antyfeministycznych w mediach społecznościowych oraz oddziaływanie popkultury na rzeczywistość społeczną.

Patrycja Włodek – doktor habilitowana nauk o sztuce, profesorka UKEN w Krakowie, absolwentka socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka książek „*Wszystko noir? O inspiracjach i wariantach – życie po życiu film noir*” (2022) (nagroda im. Bolesława Michałka dla najlepszej filmoznawczej książki roku), *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro* (2018; nominacja do nagrody Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami za najlepszą książkę filmoznawczą 2018 roku) i „*Świat był przemoczoną pustką. Czarny kryminat Raymonda Chandlera w literaturze i filmie*” (2015) oraz licznych tekstów o tematyce filmowej i serialowej publikowanych w tomach zbiorowych i czasopismach naukowych. Współredaktorka tomów zbiorowych: *Od de Laclosa do Collarda. Adaptacje literatury francuskiej* (2016, wraz z profesorem Alicją Helman), *Autorzy kina europejskiego VII* (2018, wraz z Kamilą Żyto) i *Pomiędzy retro a retromanią* (2018, wraz z Małgorzatą Major). W kręgu zainteresowań autorki znajdują się zagadnienia z zakresu historii kina, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii amerykańskiej, polskiej i neoseriali.

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA - SZTUKI WIZUALNE

FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS

<https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum/index>