Prace Kulturoznawcze 23, nr 2–3 | Wrocław 2019
DOI 10.19195/0860-6668.23.2–3.5

Dawid Junke
ORCID: 0000-0002-4894-994X
Uniwersytet Wrocławski

Misja na Księżyc. Filmowe obrazy wielkiego skoku ludzkości

Abstrakt: Artykuł przedstawia obrazy podróży na Księżyc w następujących filmach: *Podróż na Księżyc* (reż. Georges Méliès, 1902), *Apollo 13* (reż. Ron Howard, 1995), *Ciemna strona Księżyca* (reż. William Karell, 2002) i *Pierwszy człowiek* (reż. Damien Chazelle, 2018). Autor skupia się na zmianach w filmowych przedstawieniach symbolicznego wymiaru misji zdobycia Księżyca oraz na tym, jaką wizualną reprezentację owe przeobrażenia zyskały na ekranie. Szczególny akcent położono na miejscu podboju Księżyca w amerykańskiej mitologii oraz współczesnych próbach restytucji i odbrązawiania owego mitu.

Słowa-klucze: Księżyc, podbój, amerykański mit, *Podróż na Księżyc*, *Apollo 13*, *Ciemna strona Księżyca*, *Pierwszy człowiek*, Georges Méliès, Ron Howard, William Karell, Damien Chazelle

Przez większą część historii ludzkości Księżyc pozostawał symbolem tego, co nieosiągalne, niedostępne i niezwykłe. W codziennym doświadczeniu zaświadcza o tym choćby popularny angielski frazeologizm *reaching for the Moon* — odpowiednik polskiego „porywania się z motyką na słońce". Nic więc dziwnego, że szybko stał się on również przedmiotem zainteresowania filmowców, którzy ku uciesze widzów przedstawiali — fantastyczne z początku, a z czasem coraz bardziej realne — wizje podróży na Srebrny Glob. Pięćdziesiąt lat po tym, jak amerykańscy astronauci postawili pierwsze kroki na Księżycu, warto przyjrzeć się zmianom, jakie zaszły w filmowych obrazach tego epokowego wydarzenia.

Tak jak realne wyprawy na Księżyc, tak i ich kinowe reprezentacje są przede wszystkim domeną Stanów Zjednoczonych, dlatego też w tekście skupię się na amerykańskiej perspektywie. Wyjątki czynię dla niemiecko-francuskiego mockumentu *Ciemna strona Księżyca* (*Opération Lune*, 2002) w reżyserii Williama Karella — który skupia się na misji Apollo 11 i zajmuje właściwie wyłącznie amerykańską eksploracją kosmosu — oraz pierwszego z omawianych filmów, *Podróży na Księżyc* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) Georges'a Mélièsa, który jednak — jak udowadnia Richard Abel — znalazł na początku XX wieku dość

© for this edition by CNS

szeroką widownię za oceanem; w amerykańskim obiegu stylizowano go zresztą na typowo amerykański fenomen[1].

Premiery dzieła Méliès a i kolejnego omawianego przeze mnie filmu, *Apollo 13* Rona Howarda (1995), dzielą dziewięćdziesiąt trzy lata. W tym czasie powstały oczywiście liczne obrazy, w których podróż na Księżyc była centralnym motywem (warto wspomnieć przede wszystkim *Kobietę na Księżycu/Frau im Mond* Fritza Langa z 1929 roku, *Kierunek Księżyc/Destination Moon* Irvinga Pichela z 1954 czy *Pierwszego człowieka na Księżycu/First Men in the Moon* z 1964 roku w reżyserii Nathana Jurana). Nie staram się jednak zaprezentować przekrojowej historii kinowych przedstawień lądowania na Srebrnym Globie, świadom, że jest to zadanie godne osobnej monografii, niewykonalne w obrębie pojedynczego artykułu. Zamiast tego poddam analizie wybrane filmy, które odnoszą się do zdobywania Księżyca z pewnego dystansu — zarówno czasowego, jak i symbolicznego. Skupiam się przede wszystkim na tym, jak zmieniały się filmowe przedstawienia symbolicznego wymiaru misji zdobycia Księżyca oraz na tym, jaką wizualną reprezentację owe przeobrażenia zyskały na ekranie.

Podróż na Księżyc — kosmiczna feeria i nowoczesne widzenie

Tom Gunning w artykule *Shooting into outer space: Reframing modern vision* sugeruje, że satelita Ziemi jest idealnym obiektem kinowym. Gunning ukazuje film (w tym zwłaszcza tak zwane wczesne kino) jako element „nowoczesnego widzenia"[2]. Termin ten autor definiuje następująco:

> nowoczesne widzenie to widzenie zmediatyzowane, nie prosty wynik biologicznych procesów zachodzących w ludzkim oku (jakkolwiek fascynujące i złożone by one nie były), ale widzenie, które odnosi się do środowiska wytworzonego przez człowieka, czy będzie to miejski krajobraz Tokio, czy ogromne połacie linii krajobrazu naturalnego, poprzecinanego liniami kolejowymi. Tak rozumiane nowoczesne widzenie zawiera w sobie urządzenia, które wzmacniają wzrok za pomocą technicznie uzyskiwanych efektów powiększenia, penetracji albo reprodukcji — od teleskopu, przez promienie X, fotografię, aż do kina. Oczywiście, nie można uznać, że urządzenia mechaniczne naprawdę „widzą" i, w rzeczy samej, różnica między tymi sposobami widzenia

[1] Zob. R. Abel, *A trip to the Moon as an American phenomenon*, [w:] *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's „Trip to the Moon"*, red. M. Solomon, Albany, NY 2011, s. 129–142.

[2] Podążam za tłumaczeniem Andrzeja Gwoździa, analogicznie do terminu *rocket vision*, przełożonego przez autora jako „widzenie rakietowe". Por. *idem*, *Narodziny kina z ducha triku*, „Kwartalnik Filmowy" 2017, nr 99, s. 16.

© for this edition by CNS

> zmediatyzowanego a ludzkim wzrokiem stanowi część definicji nowoczesnego widzenia. Jesteśmy historykami filmu i […] mówimy o *obrazach* [kursywa oryginalna — D.J.], a nie po prostu o widzeniu jako fenomenie biologicznym[3].

Księżyc był zatem obiektem nowoczesnego widzenia u samego jego zarania — jako największe ciało niebieskie na firmamencie stanowił naturalny cel oka uzbrojonego w pierwsze urządzenia umożliwiające powiększanie, penetrację i reprodukcję, jak też doskonały przedmiot obserwacji dla wciąż nowej jeszcze w 1902 roku postaci nowoczesnego widzenia, którą było widzenie kinowe. To nie teleskop jest jednak podstawowym narzędziem mediatyzującym wzrok widzów wyprawiających się z pomocą projektora na Księżyc. Choć w otwierającej film Méliès scenie potężny teleskop góruje nad przestrzenią sali astronomicznej, a wszyscy przyszli uczestnicy wyprawy otrzymują własne lunety (które po chwili, zgodnie z iluzjonistycznymi regułami Méliès owskiego widowiska, zamieniają się w stołki), to ani razu kamera nie ukazuje nam celu podróży z punktu widzenia tych urządzeń[4]. Kiedy Księżyc wypełnia wreszcie cały ekran, mamy do czynienia z ujęciem POV (*point of view*) rakiety.

Zarówno w historii filmu, jak i w badaniach z zakresu kultury wizualnej dobrze ugruntowany i rozpoznany jest związek między kinem a koleją — oba wynalazki pojawiły się w mniej więcej podobnym okresie, oba całkowicie zmieniły postrzeganie czasu i przestrzeni, wiele wskazuje również, że ruchome obrazy wyświetlane przez projektor na pierwszych pokazach były przez ówczesnych widzów rozpoznawane jako doświadczenie bardzo podobne do wprawionego w ruch i obserwowanego przez okno pociągu krajobrazu[5]. Mniej miejsca w literaturze poświęcono wzajemnym zależnościom między kamerą a samolotem (a we współczesnym kontekście — dronem). Angela Delle Vacche sugeruje, że powinno się je badać równie uważnie co wzmiankowany związek między kinem a pociągiem[6]. Gunning nie podejmuje tego tropu, mierzy się natomiast z blisko spokrewnionym zagadnieniem zależności między wzrokiem a rakietą. Na przykładzie filmu Méliès a badacz ten udowadnia, że „rakieta jest nie tylko środkiem transportu, ale i wehikułem spojrzenia [*vehicle of sight* — D.J.]”[7]. Oczywistą ilustrację tego sformułowania stanowi najsłynniejsza bodaj scena filmu, w której rakieta bohaterów wbija się w oko Księżyca z ludzką twarzą. Zanim jednak wyląduje ona w oczodole księżycowego człowieka, Srebrny Glob ukazany jest właśnie z perspektywy pocisku, wewnątrz którego bohaterowie zostali wystrzeleni z Ziemi.

---

[3] T. Gunning, *Shooting into outer space: Reframing modern vision*, [w:] *Fantastic Voyages*…, s. 98; jeśli nie podano inaczej, przeł. D.J.

[4] Perspektywę zbliżoną do punktu widzenia lunety Méliès zaprezentował w filmie *Marzenie astronoma* (*Le Reve D'un Astronome/La lune à un mètre*) z 1898 roku — *ibidem*, s. 107.

[5] Por. N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków 2016, s. 138–171.

[6] T. Gunning, *op. cit.*, s. 99.

[7] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

Méliès owski Księżyc jako obiekt nowoczesnego widzenia jest przede wszystkim symbolem technicznej sprawności, tryumfu uzbrojonej w naukę ludzkiej cywilizacji nad naturą, jednak takiej technocentrycznej diagnozy nie można odnieść do filmu jako całości. Owszem, zdobycie Księżyca możliwe jest tu dzięki wykorzystaniu futurystycznej technologii, a w ostatniej scenie bohaterowie tańczą wokół wyobrażającego profesora Barbenfouillisa pomnika, który — jak głosi inskrypcja — poświęcony jest nauce i wytrwałej pracy. Sama eksploracja przestrzeni Srebrnego Globu mieści się jednak raczej w kluczu humorystycznej opowieści fantastycznej niż tego, co dziś nazwalibyśmy twardą fantastyką naukową. Jak zauważa Andrzej Gwóźdź, *Podróż na Księżyc* wpisuje się „w kulturowy kod przełomu wieków, kiedy to po chwilowym triumfie racjonalizmu i empiryzmu odradzały się nastroje mistyczne i fantastyczne, często sąsiadujące z naiwnie śmiesznymi, wsparte szałem ilustracji”[8]. Księżyc jest więc dla Méliès a przede wszystkim okazją do zaprezentowania zdumiewających trików, imponujących obrazów[9] i zabawnych perypetii zdobywców kosmosu. Taki ton jest do pewnego stopnia spadkiem po formach scenicznych, którymi inspirował się francuski mistrz kinowej iluzji; w największym stopniu po operetce *Le Voyage dans la lune* Offenbacha.

Sceny po lądowaniu wypełnia przygodowa i zabawna historia spotkania astronautów z Selenitami. Zamieszkujący lunarne jaskinie humanoidalni kosmici pochwytują bohaterów oraz doprowadzają ich przed oblicze księżycowego króla. Na patio zamku następuje kolejny zwrot akcji — jeden z astronautów wyswobadza się z opresji i zabija władcę Selenitów. Kosmiczni odkrywcy uciekają z dworu króla, gonieni przez hordę Selenitów, i docierają do swojej rakiety, którą bezpiecznie wracają na Ziemię. Fabuła *Podróży na Księżyc* brzmi w skrócie dość dramatycznie, odegrana na ekranie okazuje się jednak dużo bliższa beztroskiej błazenadzie niż mrożącym krew w żyłach opowieściom o krwiożerczych kosmitach.

Ten uwielbiany do dziś przez widownie na całym świecie komiczny ton rzadko będzie powtarzany w późniejszych latach przez twórców przedstawiających na ekranie misję na Księżyc. Wymowa dzieła Méliès a jest wyjątkowa również ze względu na kolonialny charakter podboju księżyca. W zamykającej sekwencji *Podróży na Księżyc* jeden z Selenitów trafia bowiem wraz z astronautami na Ziemię, gdzie podczas tryumfalnej parady jest prowadzony na sznurze, co jak zauważa Gunning, „przywodzi na myśl rdzennych mieszkańców kolonizowanych

[8] A. Gwóźdź, *op. cit.*, s. 16.

[9] Dobitnym przykładem tej dominacji stylu nad narracyjną spójnością jest wspomniana już scena lądowania na Księżycu — po raz pierwszy pojawia się ona w scenie okaleczonego „człowieka-księżyca”, po raz drugi — chwilę później, wówczas już z perspektywy powierzchni Srebrnego Globu. Ta montażowa repetycja, której kino integralności narracyjnej starałoby się unikać, stała się jednym z argumentów w rękach historyków kina oskarżających Méliès a o narracyjną niechlujność i usiłujących wtłaczać *Podróż…* w ewolucjonistyczny schemat rozwoju sztuki filmowej. Por. T. Gunning, *op. cit.*, s. 104–105.

© for this edition by CNS

terytoriów wystawianych na widok publiczny w popularnych na przełomie wieków wystawach światowych”[10]. Matthew Solomon dodaje natomiast, że „zamiast ukrywać te problemy, *Podróż na Księżyc* podkreśla owe nieszczęśliwe (nawet jeśli komicznie przedstawione) skutki imperializmu”[11]. Jego zdaniem film Mélièsa, mimo mogącego zwodzić na manowce lekkiego tonu i bezkrwawego charakteru zabójstw dokonywanych na Selenitach (którzy pod ciosami parasolek astronautów rozpływają się w kłębach dymu), powinien być odczytywany jako krytyczna wobec imperializmu satyra.

Apollo 13 — księżycowy Dziki Zachód

Podróż na Księżyc jest zatem filmem z przymrużeniem oka przedstawiającym samą misję na Księżyc, ale zarazem dziełem, które odsłania swe symboliczne założenia w warstwie wizualnej (a zwłaszcza w obrębie „widzenia rakietowego” i sposobu przedstawiania przestrzeni, który Gunning uznaje za odbicie „ery kolonializmu, w której to, co egzotyczne, zostaje zawłaszczone”[12]).

W kolejnym spośród analizowanych filmów, *Apollo 13* Rona Howarda, stworzonym niemal wiek później, porządek symboliczny jest bardziej czytelny i wprost w filmie wyrażony. W ciągu dziewięćdziesięciu trzech lat podróże na Księżyc przemieściły się w zbiorowej wyobraźni z obszaru czystej fantazji na miejsce rzeczywistego, zapośredniczonego przez telewizyjną transmisję, doświadczenia. Droga do tej zmiany była jednak dla Amerykanów ciernista i wymagała nie tylko zmobilizowania środków ekonomicznych i woli politycznej, lecz także uruchomienia maszynerii kulturowej — utożsamienia programu kosmicznego z amerykańskimi wartościami i skupienia wspólnoty na dążeniu do ich realizacji.

Jak wskazuje Susan K. Opt, program kosmiczny jest już u swych korzeni przedsięwzięciem zorientowanym na restytucję amerykańskiego mitu[13]. Sowieci podważyli bowiem światową dominację USA, wysyłając na orbitę Sputnika 1 w 1957 roku i utwierdzając swe pierwszeństwo w kosmicznym wyścigu wraz z orbitowaniem Jurija Gagarina wokół Księżyca cztery lata później. Kosmiczne sukcesy wielkiego rywala ze Wschodu stanowiły dla społeczeństwa amerykańskiego poważne wyzwanie poznawcze — oto podważono pozycję Stanów Zjednoczonych jako światowego lidera naukowego i technologicznego. Tymczasem, zgodnie z amerykańskim mitem[14], postęp i sukces są nierozerwalnie związane

[10] *Ibidem*, s. 107.

[11] M. Solomon, *A trip to the fair; or, Moon-walking in space*, [w:] *Fantastic Voyages*…, s. 152–154.

[12] T. Gunning, *op. cit.*, s. 107.

[13] S.K. Opt, *American frontier myth and the flight of Apollo 13: From news event to feature film*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies” 26, 1996, nr 1, s. 41.

[14] Autorka wykorzystuje w swoim artykule metodologię wypracowaną przez Williama R. Browna, który w tekście *Ideology as communication process* przedstawił matrycę komunikologicznej ana-

© for this edition by CNS

z liberalną demokracją. Komunistyczni adwersarze, kiedy sięgnęli gwiazd, nie tylko zapisali się na kartach historii, ale i zadali poważny cios zbiorowemu poczuciu własnej wartości amerykańskiego społeczeństwa[15].

Lot Gagarina był bezpośrednim powodem zmiany w nastawieniu Johna F. Kennedy'ego do nadzorowanych przez NASA przedsięwzięć. Jeszcze w marcu 1961 roku prezydent odrzucił wniosek o podniesienie budżetu agencji, choć dodatkowe środki miały umożliwić zdobycie Księżyca przed rokiem 1970. Lot Gagarina zmienił wszystko — zaledwie dwa miesiące później Kennedy przedstawił przed Kongresem przemowę, w której postawił przed Stanami Zjednoczonymi dokładnie ten sam cel, który niedawno odrzucił. Padły wówczas słowa bardzo wyraźnie określające symboliczną wymowę programu kosmicznego:

> jeśli mamy wygrać bitwę, która toczy się obecnie na świecie między wolnością a tyranią, dramatyczne osiągnięcia kosmiczne sprzed kilku tygodni powinny nam uświadomić, podobnie jak zrobił to Sputnik w roku 1957, jak duży jest oddźwięk tej [kosmicznej — D.J.] przygody na umysły ludzi całego świata […]. Nadszedł czas […], aby nasz naród zajął czołową pozycję w kosmicznym przedsięwzięciu, które na wiele sposobów może się okazać kluczowe dla naszej przyszłości na Ziemi[16].

W 1962 roku prezydent uzupełnił swoje przesłanie, tym razem zwracając się do całego narodu. W Houston w Teksasie wygłosił słynne przemówienie, w którym stwierdził: „Zadecydowaliśmy, żeby polecieć na Księżyc w tej dekadzie i osiągnąć inne cele nie dlatego, że są one łatwe, ale właśnie dlatego, że są trudne"[17].

Przemówienia Kennedy'ego rysowały jasny cel programu kosmicznego Apollo. Nie został on osiągnięty od razu — tragiczny wypadek załogi Apollo 1 podkopał nieco entuzjastyczne nastroje pobudzone przez prezydenta w przemowie na Rice University. Ten niezwykły cel został jednak osiągnięty 20 lipca 1969 roku — Neil Armstrong postawił słynny „mały krok dla człowieka", a tym samym „poczucie własnej wartości Amerykanów zostało odbudowane, a wiara w demokrację, postęp i sukces podtrzymana"[18]. Kolejna misja w wymiarze symbolicznym podtrzymała Amerykańską hegemonię w przestrzeni kosmicznej. Projekt Apollo 13 natomiast nie wzbudzał równie dużych emocji jak wcześniejsze wyprawy. Opt zauważa, że przekazy medialne akcentowały przede wszystkim technologiczne i naukowe znaczenie nadchodzącej misji, której motto brzmiało *ex luna, scientia* — „z Księżyca — nauka"[19]. Starty rakiet z przylądka Canaveral stały się już

---

lizy ideologii — *ibidem*, s. 49. Zob. W.R. Brown, *Ideology as communication process*, „Quarterly Journal of Speech" 64, 1978, nr 2, s. 123–140.

[15] S.K. Opt, *op. cit.*, s. 42.

[16] J.F. Kennedy, *Address to joint session of Congress May 25, 1961*, https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/address-to-joint-session-of-congress-may-25-1961 (dostęp: 28.07.2019).

[17] J.F. Kennedy, *Rice University, 12 September 1962 speech*, https://www.jfklibrary.org/asset-viewer/archives/USG/USG-15-29-2/USG-15-29-2 (dostęp: 28.07.2019).

[18] S.K. Opt, *op. cit.*, s. 42.

[19] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

niemal codziennością, a lot nowego Apolla — choć wciąż kojarzony ze „zmianą, wyzwaniem i postępem — aspektami amerykańskiego mitu”[20] — przedstawiano jako rutynową misję o monotonnym przebiegu i przedsięwzięcie technologiczno-naukowe. Taki obraz jest zdecydowanie mniej ekscytujący niż wizja kosmicznego wyścigu amerykańskich kowbojów ze złowieszczymi komunistami, jednakże zdaniem Opt przywoływane relacje nie stanowiły całkowitego zerwania z mitem Dzikiego Zachodu. Wciąż mieliśmy do czynienia z misją cywilizacyjną, podbojem nieznanego lądu przez białego człowieka — planowane miejsce lądowania, krater Fra Mauro, artykuł w „U.S. News & World Reports” określał mianem „księżycowej dziczy [*badlands* — D.J.]”[21].

Dramatyczne wydarzenia, do których doszło w trakcie misji, sprawiły, że w opowieści o amerykańskim postępie ponownie pojawiły się pęknięcia. Niespodziewany wybuch, stawiający pod znakiem zapytania nie tylko dotarcie statku na powierzchnię Srebrnego Globu, lecz także przetrwanie astronautów, przekreślił narrację o technologicznym zaawansowaniu, tryumfie postępu i amerykańskiej nauki. Medialny dyskurs o misji trzeba było poddać przewartościowaniu. Jak pisze Opt: „Nie podkreślano już wyzwań ani postępu, a historia Apollo 13 stała się opowieścią o surowym indywidualizmie i jankeskiej pomysłowości”[22]. James Lovell, Fred Haise i John Swigert w jednym momencie z naukowców zbierających próbki do badań na rutynowym oblocie zamienili się w pełnokrwistych kowbojów, porzuconych w bezkresnej próżni; bohaterami zostali również pracownicy centrum dowodzenia, którzy mieli sięgnąć szczytów ludzkiej pomysłowości, tworząc w Houston prototyp filtru powietrza skonstruowanego z przedmiotów dostępnych na pokładzie Wodnika, aby zastąpić uszkodzone urządzenie i uchronić astronautów przed zatruciem dwutlenkiem węgla.

Kiedy udało się sprowadzić astronautów na ziemię, rozpoczęła się kolejna faza transformacji społecznej narracji o katastrofie Apollo. Prezydent Richard Nixon wyróżnił załogę misji oraz pracowników centrum dowodzenia Medalami Wolności — najwyższym odznaczeniem cywilnym w USA. Jak wskazuje Opt, historia Apollo 13 została tym samym przepisana jako *success story*. Prezydent Nixon uznał, że jedną z zasług misji było to, iż „przypomniała nam ona o naszym dumnym dziedzictwie narodowym; przypomniała, że w erze należącej do […] cudów nauki jednostka wciąż się liczy; że w czasie kryzysu to charakter człowieka ma znaczenie”[23]. Nowa narracja o bohaterskich dokonaniach pracowników NASA nie została jednak włączona na stałe do kanonu opowieści tworzących amerykański mit. Latem 1970 roku komisja Cortrighta wykazała, że powodem katastrofy

[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*, s. 43.
[23] R.M. Nixon, *Public Papers of the Presidents of the United States: Richard M. Nixon, 1970*, Office of the Federal Register, National Archives and Records Service, General Services Administration, Washington, D.C. 1971, s. 122.

© for this edition by CNS

w module dowodzenia Apollo 13 była uszkodzona cewka w zbiorniku tlenu, która wywołała wybuch w trakcie operacji mieszania. Zdaniem Henry'ego Coopera o przyjęciu przez NASA strategii ograniczenia rozgłosu wokół misji miały zadecydować nie tyle wyniki kontroli, ile raczej reakcja ogłoszonych już bohaterami pracowników centrum kontroli lotów. Byli oni bowiem przekonani, że do tego typu awarii nie mogło dojść, przez co nie reagowali przynajmniej przez godzinę, uznając incydent za błąd odczytu[24].

Względna cisza wokół projektu trwała około dwudziestu pięciu lat. Dopiero zbliżająca się rocznica ćwierćwiecza feralnego lotu sprawiła, że misja Apollo 13 powróciła na pierwsze strony gazet. W 1994 roku ukazała się książka *Lost Moon: The Perilous Voyage of Apollo 13* autorstwa Jamesa Lovella i Jeffreya Klugera. Barwnie zrelacjonowane w niej przez szefa misji wspomnienia stały się podstawą scenariusza filmu *Apollo 13* (1995). Stery reżyserskie trafiły w ręce Rona Howarda, znanego między innymi z familijnych produkcji w rodzaju *Plusk!* (*Splash*, 1984) i *Spokojnie, tatuśku* (*Parenthood*, 1989) czy pełnych efektów specjalnych widowisk, takich jak *Willow* (1988) i *Ognisty podmuch* (*Backdraft*, 1991). Historię feralnej misji można było zaadaptować na wiele sposobów — dramatyczne wydarzenia z całą pewnością umożliwiały sięgnięcie po ton thrillera bądź dramatu, odsłaniającego zaniedbania instytucjonalne, które nieomal doprowadziły do śmierci trzech wybitnych amerykańskich astronautów.

W filmie Howarda nie brakuje co prawda napięcia, całość jednak charakteryzuje się atmosferą bliską jego poprzednim, familijnym produkcjom. Nastrój pogodnej rozrywki pomaga budować również odtwórca roli Jima Lovella — Tom Hanks, w 1995 roku wspinający się na szczyty popularności po Oscarowej roli w *Forreście Gumpie* (1994) Roberta Zemeckisa. Autorem zdjęć został natomiast Dean Cundey, który cieszył się zasłużoną renomą wytrawnego specjalisty od wysokobudżetowych hitów i sprawnego realizatora zdjęć uzupełnianych w postprodukcji licznymi efektami generowanymi komputerowo[25].

Przed i za kamerą zgromadzono zatem zespół, który zapowiadał ekscytującą i pełną zdumiewających efektów specjalnych opowieść dla całej rodziny — rezultat ich pracy rzeczywiście można opisać takimi słowami. Oparta na faktach historia, adaptująca książkę Lovella, przeistoczyła się na ekranie w docudramę na modłę Kina Nowej Przygody. Howard inkorporował elementy tego nurtu znane z przebojów Georga Lucasa, Stevena Spielberga i Zemeckisa (jak też z własnego dorobku — w końcu *Willow* i *Kokon/Cocoon* [1985] były istotnymi filmami współtworzącymi nurt): widowiskową poetykę, nostalgiczne spojrzenie na prze-

[24] H.S.F. Cooper, *An accident in space*, https://www.newyorker.com/magazine/1972/11/18/ii-an-accident-in-space (dostęp: 29.07.2019), cyt. za: S.K. Opt, *op. cit.*, s. 46.

[25] Cundey był nominowany do Oscara za *Kto wrobił królika Rodgera* (*Who Framed Rogger Rabbit?*, 1989), odpowiadał również za zdjęcia do trzech części *Powrotu do przyszłości* (*Back to the Future*, 1985, 1989, 1990) i *Ze śmiercią jej do twarzy* (*Death Becomes Her*, 1992) Roberta Zemeckisa czy *Hook* (1991) i *Parku Jurajskiego* (*Jurassic Park*, 1993) Stevena Spielberga.

© for this edition by CNS

szłość czy kontrapunktowe zestawienia grozy i humoru[26]. Co ciekawe, zwłaszcza jeśli porównuje się film Howarda z klaustrofobicznym, hiperrealistycznym *Pierwszym człowiekiem* Damiena Chazelle'a, w warstwie wizualnej Howard i Cundey starali się uniknąć nadmiernej efektowności, dążąc ku realizmowi, który nigdy nie był istotną cechą Kina Nowej Przygody. W opublikowanym w „American Cinematographer" artykule Bob Fischer relacjonuje, z jaką pieczołowitością oddano wnętrza statku kosmicznego (część sprzętu wypożyczono od NASA); postanowiono również w żadnym momencie podróży kosmicznej nie burzyć czwartej ściany, umieszczając kamerę wewnątrz wiernie odtworzonych na planie ciasnych pomieszczeń Odysei i Wodnika (modułu dowodzenia i modułu księżycowego rakiety), mimo że pociągało to za sobą znaczne utrudnienia realizacyjne i zmuszało Cundeya do zastosowania skomplikowanego w obsłudze formatu Super 35[27].

Najbardziej spektakularne są bodaj szczegóły dotyczące realizacji zdjęć w stanie nieważkości. Howard i Cundey nie byli zadowoleni z efektów osiąganych za pomocą zdjęć trikowych. Aby przekonująco oddać na ekranie zachowanie ciał i obiektów w zerowej grawitacji, filmowcy wraz z aktorami kręcili wybrane sceny w specjalnym testowym samolocie NASA — KC-135,

> który najpierw wznosił się przy prędkości 1 macha i kącie 45 stopni do góry, by następnie swobodnie opadać po paraboli. Ponieważ prędkość opadania samolotu zgadzała się z prędkością swobodnego spadania człowieka […], na pokładzie uzyskiwano symulację nieważkości. […] Ponieważ stan ten mógł trwać tylko przez 25 sekund, samolot wykonał aż 612 tego typu operacji wznoszenia i opadania[28].

Trudno zatem wątpić w determinację Howarda i Cundeya do wiernego odtworzenia warunków misji dowodzonej przez Jima Lovella. Nie oznacza to jednak, że *Apollo 13* zbliżył się w swej formie do filmu dokumentalnego — jak opisuje Fisher, unikanie quasi-dokumentalnej stylistyki było jednym z pierwszych ustaleń w fazie preprodukcji[29]. Przeciwwagę dla realizmu zdjęć rozgrywających się na pokładach Odysei i Wodnika stanowią partie zlokalizowane na Ziemi, a zwłaszcza otwierająca film impreza i sceny w mieszkaniu Lovellów, nakręcone w wysokim kluczu oświetleniowym i przesycone atmosferą nostalgii. Zamykająca dzieło Howarda sekwencja lądowania na południowym Pacyfiku i powitania astronautów poza oświetlonymi bursztynowym słońcem kadrami zawiera również charakterystyczne ujęcia w zwolnionym tempie, a zilustrowana została podniosłą muzyką skomponowaną przez Jamesa Hornera.

Film Howarda jest zatem rozpięty między pełnymi napięcia, dążącymi do jak największego realizmu scenami kosmicznymi, a znacznie bardziej symboliczny-

[26] Zob. J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody — jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2011, s. 5–19.

[27] B. Fisher, *Apollo 13 orbits cinema's outer limits*, „American Cinematographer" 76, 1995, nr 6, s. 39.

[28] A. Szczypiński, *Apollo 13 — realizacja*, https://film.org.pl/fx/apollor.html (dostęp: 29.07.2019).

[29] B. Fisher, *op. cit.*, s. 39.

© for this edition by CNS

mi i patetycznymi scenami rozgrywającymi się na Ziemi. Choć część krytyków wytykała Howardowi blockbusterowe zacięcie i skłonność do patetyczności oraz inscenizacyjnej wystawności[30], to recepcja *Apollo 13* była w przeważającej mierze pozytywna (według danych agregatora Rotten Tomatoes ważona średnia ocena dzieła Howarda na podstawie 87 zindeksowanych recenzji wynosi aż 8,15/10 punktów).

Co jednak najistotniejsze, owa bliska Kinu Nowej Przygody forma dramaturgiczno-stylistyczna idealnie nadawała się do przekazania opowieści o Apollo 13 w trybie mitycznym. Lovell, Haise i Swigert po prawie ćwierć wieku zostali przez Howarda przywróceni zbiorowej wyobraźni i ponownie stali się bohaterami kosmicznego Dzikiego Zachodu. Zdaniem Susan Opt, w filmie Rona Howarda

> lot Apollo 13 został poddany symbolicznej rekategoryzacji: z historii powszedniego sukcesu stał się opowieścią o epickich rozmiarach. Jak bohaterowie sprzed lat ci współcześni herosi stawili czoła przeciwnościom ze spokojem i rozwagą; przezwyciężyli niewyobrażalne przeszkody z pomysłowością i inwencją; użyli technologii, aby pokonać pecha. Wreszcie, wrócili do domu, przynosząc z sobą cząstki rubieży[31].

Nieudana kosmiczna wyprawa naukowa w dziele Howarda staje się doskonałą realizacją schematu podróży Campbellowskiego bohatera o tysiącu twarzy, który znajduje wsparcie we wspólnocie zgromadzonej pod łopoczącym gwiaździstym sztandarem.

Ciemna strona Księżyca — księżycowe teorie spiskowe

Obok oficjalnego dyskursu o podboju kosmosu, którego ramy określały artykuły publikowane na łamach wysokonakładowej prasy i popularne realizacje w rodzaju *Apollo 13*, przez lata pisano również historię alternatywną. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych — dekady pełnej podejrzliwości wobec amerykańskich władz po aferze Watergate — w nieoficjalnym obiegu zaczęła cyrkulować teoria spiskowa, wedle której do lądowania na Księżycu nigdy nie doszło, a zdjęcia i filmy wykonane w trakcie misji Apollo zostały sfabrykowane. Twórcą tej teorii był Bill Kaysing, pisarz-freelancer i antysystemowy wagabunda, autor takich książek, jak *The Ex-Urbanite's Complete & Illustrated Easy-Does-It First-Time Farmer's Guide* (1971) czy *Dollar a Day Cookbook* (1977). W sierpniu 1974 roku

[30] Por. np. K. Turan, *Mission improbable: Ron Howard's "Apollo 13" dramatizes troubled 1970 space flight*, https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-06-30-ca-18723-story.html (dostęp: 29.07.2019); E. Guthmann, *"Apollo 13" story heroic, but it just doesn't fly*, https://www.sfgate.com/entertainment/article/Apollo-13-Story-Heroic-But-It-Just-Doesn-t-Fly-3029092.php (dostęp: 29.07.2019).

[31] S.K. Opt, *op. cit.*, s. 48.

© for this edition by CNS

podpisał on z wydawnictwem Price, Stern and Sloan umowę na napisanie książki *We Never Went to the Moon* (*Nigdy nie byliśmy na Księżycu*). Wedle kontraktu miała to być pozycja satyryczna, żart książkowy. Kaysing przyznawał, że inspirował się filmem *Doktor Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) Stanleya Kubricka (który powróci jeszcze w tym artykule) i *Executive Action* (1973) — thrillerem politycznym z Burtem Lancasterem[32].

Podczas pracy nad książką Kaysing uznał, że zaproponowany przez wydawcę temat powinien zostać potraktowany poważnie i sam stał się zwolennikiem żartobliwej początkowo tezy. Choć ukończony manuskrypt został odrzucony przez Price, Stern and Sloan, a Kaysing wydał (wraz z Randym Reidem) książkę własnym sumptem dopiero w 1976 roku, w międzyczasie jego idee zdążyły już trafić do szerokiego grona odbiorców. Jeszcze przed publikacją *We Never Went to the Moon* Kaysing odwiedzał bowiem liczne stacje radiowe i telewizyjne, propagując swoją wersję historii, a w 1981 roku wystąpił nawet we współprowadzonym przez Oprę Winfrey *talk-show People Are Talking*. Choć Kaysing oferował wątpliwe argumenty na poparcie swojej sensacyjnej tezy (twierdził na przykład, że kwarantanna, której poddawani byli astronauci, miała odseparować Armstronga, Aldrina i Collinsa od pełnych entuzjazmu tłumów wielbicieli, którzy mogliby wzbudzić w fałszywych zdobywcach Księżyca poczucie winy), to — jak celnie komentuje Richard Goodwin — „znajdą się ludzie, którzy postawieni wobec niewiarygodnego, ale dobrze udowodnionego faktu (Apollo 11) i prawdopodobnego wydarzenia, którego nie można udowodnić (sfingowane lądowanie na Księżycu), wybiorą to drugie”[33].

Grono potencjalnych wyznawców księżycowej teorii spiskowej powiększyło się jeszcze w latach dziewięćdziesiątych, kiedy popularność zyskiwały opowieści o UFO, a w rankingach oglądalności królował serial *Z archiwum X* (*The X Files*, 1993–2002). Aby zdyskontować panujące nastroje społeczne, stacja FOX 15 lutego 2001 roku wyemitowała dokument Johna Moffera *Conspiracy Theory: Did We Land on the Moon?* (2001), w którym wypowiadał się między innymi Kaysing. Utrzymana w sensacyjnie demaskatorskim tonie produkcja (której narratorem był notabene Mitch Pileggi — aktor kojarzony z roli agenta FBI w *Z archiwum X*) udzieliła głosu również innym zwolennikom tezy o sfingowanym lądowaniu na Księżycu, marginalizując jednocześnie wypowiedzi racjonalistów. NASA, która przez ponad trzydzieści lat rzadko zaszczycała propagatorów teorii spiskowych poważnymi odpowiedziami, wobec wysokiej oglądalności stronniczego dokumentu FOX-a zmuszona była wydać komunikat prasowy (warto dodać, że zrobiła

[32] D. King, *The Moon landing hoax theory started as a joke*, https://gen.medium.com/the-moon-landing-hoax-theory-started-as-a-joke-5a8e66e15d56 (dostęp: 20.07.2019).

[33] R. Godwin, *One giant... lie? Why so many people still think the Moon landings were faked*, https://www.theguardian.com/science/2019/jul/10/one-giant-lie-why-so-many-people-still-think-the-moon-landings-were-faked (dostęp: 20.07.2019).

© for this edition by CNS

to w doskonałym stylu — notatka składała się zaledwie z jednego akapitu i nosiła tytuł *Yes, We Did/Tak, wylądowaliśmy*).

Jakkolwiek popularny, dokument Moffera nie stanowi szczególnie ciekawego obiektu analizy — powtarza jedynie tezy wyłożone wcześniej przez Kaysinga i jego akolitów, nie wyróżnia się także pod względem formalnym. Dużo bardziej interesujący jest film *Ciemna strona księżyca* (*Opération Lune*, 2002) w reżyserii Williama Karela. Ten wyprodukowany przez niemiecko-francuską stację Arte *mockument* rozpoczyna się od ujawnienia rzekomo ściśle tajnego faktu z życia Stanleya Kubricka. Wielki reżyser miał jakoby w 1975 roku wypożyczyć od NASA istniejący tylko w jednym egzemplarzu, wart milion dolarów, superczuły obiektyw Zeissa, aby nocne sceny w swoim historycznym *Barrym Lyndonie* (1975) nakręcić z użyciem jedynie światła świec, bez lamp filmowych, które dają na ekranie nienaturalny efekt. W miarę rozwoju intrygi nieujawniony, autorytatywny narrator, komentujący z offu kompozycję archiwalnych materiałów wideo, zdjęć i wywiadów, odsłania przed widzami rzekomo skrywaną przez lata prawdę: NASA użyczyło Kubrickowi swojego wyjątkowego obiektywu w dowód wdzięczności za zaangażowanie twórcy *Lśnienia* w sfabrykowanie materiału filmowego z powierzchni Księżyca. Jak się okazuje, za pomysłem stał sam prezydent Nixon, który pod wrażeniem seansu *2001: Odysei kosmicznej* zlecił wykonanie fałszywych zdjęć z Księżyca na planie *Odysei*… w Borehamwood, w studiu należącym do angielskiego oddziału wytwórni MGM.

Mockument Karela pozornie powtarza zatem tropy obecne w *Did We Land on The Moon?*, choć kładzie większy nacisk na sam akt fabrykacji materiałów z Księżyca. Drugą różnicą jest to, że sensacyjną opowieść w *Ciemnej stronie księżyca* zamiast zwoleników teorii spiskowych uwiarygodniają osoby cieszące się znacznie większym zaufaniem. W filmie wypowiadają się znane postaci, takie jak Christiane Kubrick (wdowa po reżyserze), Henry Kissinger czy Donald Rumsfeld, jak też mniej rozpoznawalni świadkowie, którzy swój autorytet mogą jednak poprzeć rzekomo piastowanymi stanowiskami: Jack Torrance — producent wytwórni Paramount, wspominający mobilizację w Hollywood przed rozpoczęciem zdjęć do sfingowanego lądowania; Dave Bowman — pracownik NASA, opisujący aktorskie wyczyny Neila Armstronga i Eve Kendall; była sekretarka Nixona relacjonująca tajne ustalenia najbliższych współpracowników prezydenta. Jeśli wśród nieświadomych fikcjonalnego statusu dzieła Karela widzów znajdują się kinofile, nazwiska mniej rozpoznawalnych świadków będą dla nich prawdopodobnie pierwszym znakiem sygnalizującym, że *Ciemnej strony*… nie powinno się brać na poważnie. Jack Torrance i Dave Bowman to bowiem protagoniści filmów Kubricka (odpowiednio *Lśnienia* i *2001: Odysei kosmicznej*), nazwiskiem Eve Kendall posługiwała się natomiast postać odgrywana przez Evę Marie Saint w *Północy, północnym zachodzie* (*North by Northwest*, 1959) Alfreda Hitchcocka. Najbardziej zagorzali wielbiciele twórczości Kubricka mogą zorientować się w sytuacji już na początku filmu — wypożyczenie od NASA obiektywu do pro-

© for this edition by CNS

dukcji *Barry'ego Lyndona* nigdy nie było bowiem owiane tajemnicą. Warto też dodać, że wzmiankowany obiektyw nie był jedyny w swoim rodzaju (wyprodukowano dziesięć egzemplarzy) i był wart dużo mniej niż milion dolarów[34].

Również widzowie niemający pozaekranowej wiedzy o dorobku Kubricka nie zakończą jednak seansu z wrażeniem, że obejrzeli prawdziwy dokument. Ostatnie sceny to bowiem tak zwany *blooper reel*, czyli kompilacja wpadek z planu, uświadamiająca, że role części świadków odegrali profesjonalni aktorzy. Dzieło Williama Karela odsłania się więc jako *mockument*, nie pozostawiając żadnych wątpliwości co do fikcjonalnego statusu przedstawionych wydarzeń. Jak zauważa Henry M. Taylor, *mockument* Karela ujawnia mechanikę dzisiejszej „kultury spisku" i jej związków z formą mockumentalną[35]. W tym ujęciu lądowanie na Księżycu staje się także symbolicznym elementem amerykańskiego mitu, tym razem w jego podziemnym wydaniu — sfingowane lądowanie na Księżycu to pierwsza tak popularna nowoczesna teoria spiskowa, niechlubny protoplasta opowieści antyszczepionkowych, a zwłaszcza teorii o płaskiej Ziemi.

Pierwszy człowiek — podważanie kosmicznego mitu

Nie tylko spiskowe mockumenty i dokumenty podważają oficjalną narrację o podboju kosmosu. Podobnie można opisać twórczą strategię Damiena Chazelle'a w jego głośnym *Pierwszym człowieku* (*First Man*, 2018), choć nie kwestionuje on samego lądowania. Tak jak *Apollo 13* Howarda *Pierwszy człowiek* oparty został na materiale literackim — w tym wypadku biografii Neila Armstronga autorstwa Jamesa Hansena. Odtwórca głównej roli, Ryan Gosling, przyznaje, że był zdziwiony zarówno skalą problemów osobistych i poczucia straty, z którymi mierzył się Armstrong (w 1962 roku zmarła jego córka), jak i technicznym zacofaniem maszyn, które wysłały ludzi w kosmos[36]. Faktycznie — z dzisiejszej perspektywy kruchość konstrukcji rakiety i moc obliczeniowa komputerów pokładowych z 1969 roku (mniejsza od większości współczesnych smartfonów) mogą budzić przerażenie.

Chazelle próbuje w swoim filmie oddać realia pierwszych lotów w kosmos bez niezwykłego poloru, który zazwyczaj zyskiwały one w kinowych przedstawieniach. Na poziomie realizacyjnym i estetycznym Chazelle postawił na analogowość. Warto dodać, że decyzja ta doprowadziła do pewnych problemów — zamiast zbudować księżycowy plan w studiu, reżyser poszukiwał odpowiednich

[34] H.M. Taylor, *More than a hoax: William Karel's critical mockumentary "Dark Side of the Moon"*, „Post Script" 26, 2007, nr 3, s. 94.

[35] *Ibidem*, s. 101.

[36] T. Fryer, *Big screen first man: Fifty years after that first step…*, „Big Screen" 13, 2018, nr 10, s. 78.

© for this edition by CNS

plenerów w okolicach Atlanty, gdzie powstawał film. Ostatecznie wybór padł na opuszczony kamieniołom, który trzeba było jednak jeszcze oświetlić, a tak duży plener wymagał niezwykle silnego źródła światła. Skonstruował je wreszcie dla ekipy David Pringle, konstruktor lamp o mocy 100 tysięcy watów. Podwoił swoje najwyższe osiągnięcie i dostarczył twórcy *Whiplash* (2014) lampę o mocy 200 tysięcy watów, która udanie zasymulowała Słońce w *Pierwszym człowieku*[37].

Reżyser stara się zachować przywiązanie do autentyzmu nie tylko w wymiarze wizualnym, lecz także w zakresie psychologii postaci. *Pierwszy człowiek* to film osobisty, skoncentrowany na głównym bohaterze i ukazujący pełne bólu oblicze, które pomijano zazwyczaj w relacjach prasowych i telewizyjnych prezentujących życie gwiazdy amerykańskiej astronautyki. W interpretacji Chazelle'a lądowanie na Księżycu, szczytowy moment w życiu Armstronga, jest ściśle powiązane z najboleśniejszym wspomnieniem astronauty — śmiercią córki. Skupiony na przedstawieniu misji z perspektywy astronauty reżyser *La La Land* (2016) zupełnie zignorował kluczowy z ideologicznego punktu widzenia moment zatknięcia amerykańskiej flagi na powierzchni Srebrnego Globu. Ten fragment demitologizującej strategii Chazelle'a nie przeszedł bez echa w Stanach Zjednoczonych. Republikański senator Marco Rubio decyzję o pominięciu w filmie tego patriotycznego symbolu nazwał „absolutnym szaleństwem"[38], a prezydent Donald Trump we właściwym sobie stylu stwierdził, że „wygląda to tak, jakby [filmowcy — D.J.] wstydzili się, że to dokonanie Amerykanów; uważam, że to straszna sprawa. Kiedy myślisz o Neilu Armstrongu i lądowaniu na Księżycu, myślisz o amerykańskiej fladze"[39]. Konserwatywnych komentatorów mógł również rozwścieczyć fakt, że Chazelle umieścił w filmie scenę protestów przeciwko NASA, zilustrowaną melorecytacją radykalnego wiersza Gilla Scotta-Herona *Whitey on the Moon* (*Białas na Księżycu*, 1970). Trzeba jednak zaznaczyć, że gwałtowne reakcje polityków były zdecydowanie przesadzone. Jak zauważa Steve Rose, „film jako całość przesycony jest męską, amerykańską pomysłowością, odwagą i sentymentalizmem"[40]. To wciąż historia upartego, dążącego do celu amerykańskiego bohatera osiągającego niezwykły sukces wbrew przeciwnościom.

Chazelle nie podważa zatem w *Pierwszym człowieku* całości amerykańskiego mitu, odbrązawia go tylko do pewnego stopnia i rozszerza rys psychologiczny posągowego herosa o tragiczną cząstkę. Jak jednak pokazuje oburzenie Trumpa i Rubio, taki gest wystarcza, aby wzbudzić u wielu Amerykanów ogromne emocje. Afera wywołana przez film Chazelle'a dowodzi, że nawet jeśli zdobyty pół

[37] N. Kadner, *Moon shot*, „American Cinematographer" 99, 2018, nr 11, s. 39–40.

[38] M. Rubio, *"This is total lunacy…"*, https://twitter.com/marcorubio/status/1035502827131613184 (dostęp: 1.08.2019).

[39] S. Rose, *"If anyone can Maga, it is Nasa": How first man's flag "snub" made space political again*, https://www.theguardian.com/film/2018/sep/06/if-anyone-can-maga-it-is-nasa-how-first-man-put-a-rocket-up-the-politics-of-space (dostęp: 1.08.2019).

[40] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

wieku temu Księżyc nieco już kinomanom spowszedniał, a kosmiczne opowieści z pierwiastkiem utopijnym i zapędami kulturotwórczymi sięgają raczej po odleglejsze kosmiczne cele (najlepszymi przykładami są tu *Marsjanin/The Martian* [2015] Ridleya Scotta i *Interstellar* [2014] Christophera Nolana), to symboliczna wymowa tego historycznego wydarzenia wciąż jest w stanie głęboko poruszyć widzów.

Mission to the Moon: Cinematic portrayals of the giant leap of mankind

Abstract

The article analyzes the portrayals of the trip to the Moon in the following motion pictures: *Le Voyage dans la Lune* (dir. Georges Méliès, 1902), *Apollo 13* (dir. Ron Howard, 1995), *Opération Lune* (dir. William Karell, 2002) and *First Man* (dir. Damien Chazelle, 2018). The author addresses the changes in the symbolic dimension of the cinematic portrayals of Moon conquest as well as the visual representation of those changes. The principal focus of the article is on the special place of the Moon conquest within American mythology and recent attempts at both restitution and demythologization of this particular myth.

Keywords: Moon, conquest, American myth, trip to the Moon, *Apollo 13*, *Dark Side of the Moon*, *First Man*, Georges Méliès, Ron Howard, William Karell, Damien Chazelle

Bibliografia

Abel R., *A trip to the Moon as an American phenomenon*, [w:] *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's „Trip to the Moon"*, red. M. Solomon, Albany 2011.

Brown W.R., *Ideology as communication process*, „Quarterly Journal of Speech" 64, 1978, nr 2.

Cooper H.S.F., *An accident in space*, https://www.newyorker.com/magazine/1972/11/18/ii-an-accident-in-space (dostęp: 29.07.2019).

Fisher B., *Apollo 13 orbits cinema's outer limits*, „American Cinematographer" 76, 1995, nr 6.

Fryer T., *Big screen first man: Fifty years after that first step…*, „Big Screen" 13, 2018, nr 10.

Godwin R., *One giant... lie? Why so many people still think the Moon landings were faked*, https://www.theguardian.com/science/2019/jul/10/one-giant-lie-why-so-many-people-still-think-the-moon-landings-were-faked (dostęp: 20.07.2019).

Gunning T., *Shooting into outer space: Reframing modern vision*, [w:] *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's „Trip to the Moon"*, red. M. Solomon, Albany 2011.

Guthmann E., *"Apollo 13" story heroic, but it just doesn't fly*, https://www.sfgate.com/entertainment/article/Apollo-13-Story-Heroic-But-It-Just-Doesn-t-Fly-3029092.php (dostęp: 29.07.2019).

Gwóźdź A., *Narodziny kina z ducha triku*, „Kwartalnik Filmowy" 2017, nr 99.

Kadner N., *Moon shot*, „American Cinematographer" 99, 2018, nr 11.

© for this edition by CNS

Kennedy J.F., *Address to joint session of Congress May 25, 1961*, https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/address-to-joint-session-of-congress-may-25-1961 (dostęp: 28.07.2019).

Kennedy J.F., *Rice University, 12 September 1962 speech*, https://www.jfklibrary.org/asset-viewer/archives/USG/USG-15-29-2 (dostęp: 28.07.2019).

King D., *The Moon landing hoax theory started as a joke*, https://gen.medium.com/the-moon-landing-hoax-theory-started-as-a-joke-5a8e66e15d56 (dostęp: 20.07.2019).

Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków 2016.

Nixon R.M., *Public Papers of the Presidents of the United States: Richard M. Nixon, 1970*, Office of the Federal Register, National Archives and Records Service, General Services Administration, Washington, D.C. 1971.

Opt S.K., *American frontier myth and the flight of Apollo 13: From news event to feature film*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies" 26, 1996, nr 1.

Rose S., *"If anyone can Maga, it is Nasa": How first man's flag „snub" made space political again*, https://www.theguardian.com/film/2018/sep/06/if-anyone-can-maga-it-is-nasa-how-first-man-put-a-rocket-up-the-politics-of-space (dostęp: 1.08.2019).

Rubio M., *"This is total lunacy…"*, https://twitter.com/marcorubio/status/1035502827131613184 (dostęp: 1.08.2019).

Solomon M., *A trip to the fair; or, Moon-walking in space*, [w:] *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's „Trip to the Moon"*, red. M. Solomon, Albany 2011.

Szczypiński A., *Apollo 13 — realizacja*, https://film.org.pl/fx/apollor.html (dostęp: 29.07.2019).

Szyłak J., *Kino Nowej Przygody — jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, Gdańsk 2011.

Taylor H.M., *More than a hoax: William Karel's critical mockumentary "Dark Side of the Moon"*, „Post Script" 26, 2007, nr 3.

Turan K., *Mission improbable: Ron Howard's "Apollo 13" dramatizes troubled 1970 space flight*, https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-06-30-ca-18723-story.html (dostęp: 29.07.2019).

© for this edition by CNS