



Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Tomasz Gaczol

Uniwersytet Wrocławski

KINO, POLITYKA I APOKALIPSA

W krytyce filmowej kino apokaliptyczne bywa opisywane w szerszym kontekście katastrofizmu¹. Bliski związek współczesnych filmów apokaliptycznych z science fiction pozwala jednak z jednej strony na omówienie ich w świetle ustaleń dokonanych na gruncie tego gatunku, z drugiej zaś na wydzielenie ich z kategorii filmów katastroficznych ze względu na pewną swoistość. Za Krzysztofem Loską będę traktował filmy apokaliptyczne jako katastroficzną odmianę fantastyki naukowej, gdzie zasadniczą rolę pełni motyw zagłady świata². Filmy apokaliptyczne skupiają się zatem na przedstawieniu „zagrożenia dla dalszego istnienia ludzkości jako gatunku lub Ziemi jako planety przyjaznej ludzkiemu życiu”³. Obrazy apokaliptyczne należy odróżnić od postapokaliptycznych, które skupiają się na przedstawianiu wysiłków bohaterów w celu odbudowania cywilizacji po katastrofie. Istnieje oczywiście wiele produkcji, które łączą oba motywy⁴, lecz w niniejszym eseju skoncentruję się na obrazach *par excellence* apokaliptycznych. Dają one zwykle jedynie krótki wgląd w postapokaliptyczną rzeczywistość, nie skupiając się na niej, rzadziej natomiast kończą się całkowitą zagładą i anihilacją rodzaju ludzkiego. W moich rozważaniach będę się interesować szczegółowymi rozwiązaniami fabularnymi ukazującymi bohaterów indywidualnych oraz instytucjami publicznymi próbującymi stawić czoła zagrożeniu. Osadzając rozważania w odpowiednim

¹ M. Yacowar, *The Bug in the Rug. Notes on Disaster Genre*, [w:] *Film Genre Reader III*, red. B.K. Grant, Austin 2003 (1977), s. 277–295; K. Stephen, *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*, London 2001.

² K. Loska, *Zagłada świata* [hasło] [w:] *Encyklopedia filmu science fiction*, Kraków 2004, s. 74.

³ M. P. Michell, *A Guide to Apocalyptic Cinema*, Westport 2001, s. XI.

⁴ *Ibidem*, s. 279.

kontekście socjopolitycznym, postaram się zrekonstruować ideologiczne znaczenie kilku filmów apokaliptycznych powstałych w ostatnich kilkunastu latach.

Współczesne kino SF nie jest zjawiskiem jednolitym. Jak pisze M. Keith Brooker we wprowadzeniu do niedawno wydanego *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*

różnorodność filmów *science fiction* pozwoliła rozprzestrzenić się im na rozmaite rynki, odpowiadając one różnym grupom wiekowym, od małych dzieci po dorosłych i po kinomanów, którzy mają odmienne poczucia smaku, tych szukających prostej, eskapistycznej rozrywki i tych szukających intelektualnych wyzwań i rozwoju⁵.

W niniejszym eseju postaram się pokazać, że do tematu apokalipsy kino ostatnich lat podchodzi zasadniczo na dwa sposoby. Część filmów stara się wykorzystać apokaliptyczny mit, ludzki lęk przed przemijaniem i odejściem bez śladu, by, wpisując się w aktualną koniunkturę politycznego dyskursu, perswadować określone postawy lub utwierdzać w nich widza. Drugi, kształtujący się na naszych oczach, model kina apokaliptycznego wykorzystuje natomiast temat globalnej zagłady do kulturowych i egzystencjalnych analiz.

Na wstępie wypada pokrótce przypomnieć, czym właściwie była i jest obecnie idea apokaliptyczna. Apokalipsa to koniec znanego nam świata, lecz, co może istotniejsze, także początek innego, nowego i lepszego. Autorami najwcześniejszych proroctw apokaliptycznych byli Żydzi, tradycja ta sięga VIII wieku p.n.e. Wizja gigantycznej kosmicznej katastrofy, która zapowiada wyłonienie się z niej nowego Edenu, dotyczyła pierwotnie jedynie narodu wybranego. Kara w postaci plag, głodu, wojen i niewoli wynikać miała z odwrócenia się od Stwórcy. Po dniu boskiego gniewu, gdy wrogowie wewnętrzni i zewnętrzni zostaną osądzeni i pokonani, przy życiu pozostaną jedynie prawdziwie wierni. Ten lud sprawiedliwych, wraz ze wskrzeszonymi sprawiedliwymi, pod przewodnictwem Jahwe stworzy w Jerozolimie miejsce, gdzie zapanuje harmonia i pokój. Pod dostatkiem będzie jedzenia i picia, życie upływać będzie radośnie, bez chorób, trosk i nieprawości⁶.

Szczególnie doświadczenia katastrof, prześladowań, wysiedleń i innych form ucisku skłaniały do interpretacji ich jako zapowiedzi rychłego nadejścia Jahwe i nastania nowego porządku. Apokaliptyka dawała więc w takich okresach pocieszenie, utwierdzała w przekonaniach religijnych różne sfrustrowane grupy, nadając wyższy sens cierpieniu i przemijaniu. W okresie walk Żydów przeciwko Rzymianom zrodziła się apokaliptyka wojująca, odnosząca się do wątków mesjanistycznych. Koniec czasów miał nastąpić za sprawą mądrego, sprawiedliwego i potężnego monarchy z rodu Dawida, wyposażanego czasem w cudowne moce. Unicestwienie

⁵ M.K. Brooker, *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*, Lanham-Toronto-Plymouth 2010, s. 1.

⁶ N. Cohn, *Tradycja proroctw apokaliptycznych*, [w:] *W pogoni za milenium. Milenarystyczni buntownicy i mistyczni anarchiści średniowiecza*, przeł. M. Chojnacki, Kraków 2007, s. 2.

politycznego bytu narodu żydowskiego położyło jednak kres ich apokaliptycznym wierzeniom, siłę tych prorocstw ulegać zaczęli natomiast chrześcijanie⁷.

Za sprawą chrześcijaństwa apokalipsa przestała dotyczyć jedynie narodu wybranego, a zyskała wymiar uniwersalny. Spośród wielu pism apokaliptycznych do kanonu biblijnego weszło tylko *Objawienie św. Jana*. Straszliwa bestia symbolizuje w nim ostatnią potęgę świata i jego moralne zepsucie. Panowanie bestii trwać ma milenium, następuje po nim zmartwychwstanie umarłych i Sąd Ostateczny. Ci, którzy nie zostali potępieni, zamieszkają razem ze świętymi w Nowym Jeruzalem.

Mimo że od momentu, gdy Kościół w IV wieku stał się religią dominującą, odrzucił wizję spełnienia się objawienia w porządku historii i opowiedział jednoznacznie za alegoryczną interpretacją *Objawienia św. Jana* idee apokaliptyczne nie straciły swojej siły przekonywania przez cały okres średniowiecza, wiodąc wiernych na krucjaty oraz popychając ich do zbrojnych wystąpień przeciwko swoim sąsiadom lub władcy⁸. W książce *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii* angielski filozof i politolog John Gray dowodzi, iż logika apokaliptyczna i obietnice rychłego nastania utopii były ideowym trzonem siedemnastowiecznych ruchów rewolucyjnych w Anglii, programu oświecenia, nazizmu i sowieckiego komunizmu, stały także za amerykańską inwazją na Irak i „wojną z terroryzmem”⁹.

APOKALIPSA W KINIE

Gray podkreśla, iż cała historia narodu i państwa amerykańskiego jest silnie naznaczona logiką apokaliptyczną¹⁰. Ze względu na produkcyjny rozmach, kino apokaliptyczne stanowi domenę wytwórni hollywoodzkich. Mimo prężnego rozwoju kinematografii w różnych częściach globu to kino hollywoodzkie wciąż w największym stopniu odzwierciedla i kształtuje zbiorowe wyobrażenia, lęki i nadzieje. Jeśli którakolwiek kinematografia może stanowić barometr globalnych nastrojów i poddawać się koniunkturze politycznej, to jest nią z całą pewnością gatunkowa kinematografia amerykańska; produkcje pochodzące głównie w Hollywood. W niniejszym eseju korpus filmów reprezentatywnych dla współczesnej „katastroficznej wyobraźni” stanowią obrazy apokaliptyczne z listy 100 najbardziej dochodowych produkcji wszech czasów (przed tytułem podaję miejsce na liście) 31. *Dzień niepodległości*

⁷ *Ibidem*, s. 4–5.

⁸ Cytowana powyżej praca Cohna w całości poświęcona jest różnym średniowiecznym ruchom milenarystycznym. Oprócz Biblii i dzieł Ojców Kościoła apokaliptyczne Proroctwa Sybillińskie były „prawdopodobnie najsilniej oddziałującymi pismami średniowiecza”. *Ibidem*, s. 15. Można domniemywać, iż do pewnego stopnia najpopularniejsze filmy apokaliptyczne spełniają we współczesnym świecie rolę podobną do takich prorocstw.

⁹ J. Gray, *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii*, Kraków 2009.

¹⁰ *Ibidem*, s. 124–333.

(1996), 73. *Armageddon* (1998), 89. *Pojutrze* (2004), 67. *Wojna światów* (2005), 38. 2012 (2009)¹¹. W swoich rozważaniach uwzględniam także kilka filmów, które uzupełniają panoramę współczesnego hollywoodzkiego kina apokaliptycznego, przede wszystkim *Jądro Ziemi* (2003), nadmieniam także o *Dniu zagłady* (1998) i *Wehikule Czasu* (2002). Jeśli pomijam jakiś hollywoodzki film apokaliptyczny wyprodukowany w ciągu ostatnich kilkunastu lat, to znaczy, iż w świetle moich rozważań był on nieistotny, jego celem nie jest antykwaryczny opis motywów i fabuł. Powyższe filmy kierowane są do widza masowego, powstały w okresie ostatnich kilkunastu lat, znane są nawet niewyrobionym kinomanom, miały premiery w kinach i telewizjach niemal na całym świecie i już te przyczyny byłyby wystarczające, by zebrać je pod wspólną etykietką współczesnych. Być może ważniejszy jest jednak fakt, iż kluczowym dla nich kontekstem są wydarzenia polityczne i największe konflikty militarne, które do dziś pozostają nierozwiązane i kształtują naszą współczesność, chodzi, rzecz jasna, o terroryzm, kolejne epizody formalnie zakończonej wojny w Iraku i inne konflikty na Bliskim Wschodzie.

Z perspektywy historii kina kładącej nacisk na jego immanentny rozwój, widowiska filmowe, w których główną atrakcją są sceny destrukcji na wielką skalę, można postrzegać jako pewnego rodzaju kontynuację komercyjnego sukcesu wysokobudżetowych produkcji SF, które pojawiały się na ekranach kin od końca lat 70. Naszpikowane efektami specjalnymi *blockbustery* plasują się od tego momentu na szczytach list najbardziej kasowych filmów wszech czasów. Ich sukces był możliwy dzięki rozwojowi technologii cyfrowych pozwalających na kreowanie złudzenia rzeczywistości scen wykraczających poza znane prawa fizyki oraz fotorealistycznych obrazów destrukcji obiektów znanych z pozakinowej rzeczywistości. Jednakże już krytycy i widzowie filmów SF z lat 50. zachwycali się realizmem ich efektów specjalnych, które dziś budzić muszą raczej uśmiech politowania niż podziw¹². Fakt ten wskazuje, iż w przypadku realizmu efektów specjalnych nie mamy do czynienia z teleologicznym procesem osiągania perfekcyjnej *mimesis*, realizm i prawdopodobieństwo wytwarzane są natomiast raczej przez relacje estetyczno-ideologiczne w danym momencie historycznym. Funkcją spektakularnych obrazów jest na pewno dostarczenie wizualnej atrakcji, co od początków kina stanowiło o jego sile, lecz efektem spektakularnego widowiska jest także odciągnięcie widza od narracji oraz analizy psychologicznej i moralnej bohaterów¹³.

Filmy apokaliptyczne — przedstawiające destrukcję na masową skalę dzięki cyfrowym technikom obróbki obrazu — bywają postrzegane jako reprezentacja obracającego na nice świata, który w gwałtowny sposób zastępowany jest przez

¹¹ <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide> (dostęp: 30 maja 2012).

¹² E. Vieth, *Screening Science: Contexts, Texts and Science in Fifties Science Fiction Film*, Langham 2001, s. 45.

¹³ M. Lister *et al.*, *Nowe media. Wprowadzenie*, Kraków 2009, s. 218.

komputerowo wygenerowany spektakl¹⁴. Opinii tej nie potwierdza jednak fakt, że wyobrażenia takie i ich artystyczne reprezentacje towarzyszyły ludzkości na długo przed wynalezieniem pierwszego tranzystora, a filmy o tej tematyce zaczęły pojawiać się na ekranach właściwie wraz z narodzinami kina w znanej nam współcześnie formie. Pojawiały się one zwykle wraz ze wzrastającymi niepokojami społecznymi, związanymi z różnymi wydarzeniami natury politycznej czy przewartościowaniami w zbiorowej *psyche*. Lęki polityczne i egzystencjalne spletały się zazwyczaj w tych filmach w jedną całość. I tak *Koniec świata (Verdens Undergang)*, 1916), ukazujący świat zagrożony kolizją z kometa, wszedł na ekrany sześć lat po pojawieniu się nad Ziemią komety Halleya, odzwierciedlał również strach związany z I wojną światową. Klasyczne filmy SF lat 50. powstawały w okresie zimnowojennego zagrożenia konfliktem atomowym, w okresie równoległych, gwałtownych przemian obyczajowych. Zapewne jako pokłosie raportu U Thanta uzmysławiającego opinii publicznej skalę i możliwe skutki zanieczyszczenia środowiska od lat 70. zaczęły powstawać filmy przedstawiające zbliżającą się globalną katastrofę ekologiczną i jej socjopolityczne następstwa; lata 70. były również okresem głębokich napięć i transformacji kulturowych.

W ostatnich latach pojawiało się wiele argumentów przemawiających za tym, iż jedną z głównych przyczyn wymierania kredowego około 65 mln lat temu była kolizja jakiegoś ciała niebieskiego z Ziemią. W 1994 roku po raz pierwszy można było zaobserwować na żywo zderzenie dwóch ciał niebieskich. Kometa Shoemaker-Levy 9 rozpadła się na kawałki i uderzyła w powierzchnię Jowisza, zdjęcia i nagrania tego zdarzenia obiegły świat i uświadomiły opinii publicznej istnienie podobnego zagrożenia dla naszej planety¹⁵. Postaram się wykazać, że znaczenie takich filmów jak *Armageddon* czy *Jądro ziemi* nie zależy w wielkim stopniu od prawdopodobieństwa czy nieprawdopodobieństwa naukowego opisywanych w nim zagrożeń, adekwatności bądź nieadekwatności przedstawienia masowej destrukcji i jej socjopolitycznych konsekwencji; jego wydźwięk zależy będzie natomiast od historycznych transformacji, jakie zachodzą w formach narracyjnych, poprzez które przedstawiane są wydarzenia.

Historyczne przeobrażenia kina SF w ciągu całego wieku były przemianami jego funkcji społecznych i ideologicznych w odpowiedzi na rozmaite sytuacje historyczne. Musimy się zatem cofnąć do historii filmu apokaliptycznego i poprzez porównanie współczesnego kina apokaliptycznego z pewnym momentem w historii kinematografii prześledzić, jakie zmiany w strukturze ideowej i narracyjnej decydują o nowym znaczeniu filmów współczesnych. Za punkt odniesienia analizowanych w niniejszym eseju współczesnych filmów apokaliptycznych i zawartych w nich

¹⁴ Ch. Cornea, *Science Fiction. Between Fantasy and Reality*, Edinburgh 2007, s. 263.

¹⁵ <http://www.wiwi.pl/delta/kometa.asp> (dostęp: 30 maja 2012).

idei milenarystycznych przyjmuję zatem głównie wysokobudżetowe apokaliptyczne filmy SF z okresu klasycznego hollywoodzkiego kina lat 50. i 60. (między innymi *Five* [1951], *When Worlds Collide* [1951], *Wojna światów* [1951], *Dzień, w którym zatrzymała się ziemia* [1951]). Prześledzenie zmian, stwierdzenie nieobecności starych elementów bądź obecności elementów nowych, istnienie różnic w formach narracyjnych pomiędzy klasycznym amerykańskim kinem SF a kinem współczesnym, pozwoli na ukazanie idącego w ślad za tymi transformacjami nowego znaczenia współczesnych filmów apokaliptycznych, które, jak postaram się wykazać, wpisują się we współczesną im koniunkturę polityczną. Za paradygmatyczny opis fabuły filmu apokaliptycznego z klasycznego okresu Hollywood uznaję ten, jakiego dokonała dała w swoim eseju *Katastroficzna wyobraźnia* z 1965 roku Susan Sontag. Oto kluczowy fragment:

1. Nadejście tej „rzeczy”. (Pojawianie się potworów, lądowanie statku kosmicznego z obcymi przybyszami *etc.*). Zazwyczaj zostało to obejrzone lub przewidziane przez tylko jedną osobę, młodego naukowca w podróży. Nikt, ani jego sąsiedzi, ani koledzy nie będą mu przez pewien czas wierzyć. Bohater nie jest żonaty, aczkolwiek ma sympatyczną przyjaciółkę, także nie dającą mu wiary.

2. Raport bohatera potwierdza się — cały tłum jest już świadkiem jakiegoś wielkiego aktu zniszczenia. (Jeżeli najeźdźcy są przybyszami z innej planety, podejmuje się bezowocne próby pertraktacji skłonienia ich do spokojnego odlotu). Miejscowa policja dostaje rozkaz opanowania sytuacji i zostaje zmasakrowana.

3. W stolicy kraju odbywają się konferencje naukowców i polityków, bohater wygłasza swoje zdanie przy mapie, wykresie czy tablicy. Ogłasza się stan wyjątkowy. Napływają raporty o dalszych zniszczeniach. Autorytety z innych krajów nadeżdżają w czarnych limuzynach. Napiecia międzynarodowe wygasają wobec niebezpieczeństwa zagrażającego całej planecie. Ten etap zawiera zwykle szybki montaż wiadomości radiowych w różnych językach, konferencję w ONZ i kolejne narady naukowców i wojskowych. Robi się projekty zniszczenia wroga.

4. Następują dalsze okropieństwa. W tym momencie przyjaciółka bohatera znajduje się w poważnym niebezpieczeństwie. Zmasowany kontratak sił międzynarodowych ze wspianymi obrazami walki raketowej, przy pomocy promieni i innych wyspecjalizowanych broni nie daje żadnego rezultatu. Olbrzymie straty militarne, zazwyczaj na skutek spopielenia. Miasta zostają zniszczone i/lub ewakuowane. Tutaj obowiązkowy jest obraz paniki, tłumów uciekających autostradami lub wielkim mostem [...].

5. Dalsze konferencje, których tematem jest: „Oni muszą mieć jakiś słaby punkt”. Przez ten cały czas bohater pracuje w swoim laboratorium. Ostateczna strategia, od której zależy wszystko to zastosowanie nowej broni — częstokroć jest to superpotężne, elektryczne lub niezbadane dotąd urządzenie nuklearne, które zostaje zmontowane. Odliczanie: 3, 2, 1, 0 — już! Ostatnie drgnienie potwora najeźdźców. Powszechne gratulacje, podczas gdy bohater i jego przyjaciółka, przytuleni, odważnie patrzą w niebo. „Lecz czy na tym się skończy?”¹⁶

¹⁶ S. Sontag, *Katastroficzna wyobraźnia* [fragment], przeł. E. Kubarska, „Film na Świecie” 1978, nr 7–8, s. 85–86. Pełne tłumaczenie eseju ukazało się wkrótce po napisaniu tego artykułu. Można go znaleźć w zbiorze tekstów amerykańskiej krytyczki *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012.

AMERYKANIE ZNOWU URATOWALI ŚWIAT

Cohn i Gray wyróżniają pięć cech charakteryzujących idee milenarystyczne od starożytności po współczesną Amerykę¹⁷. W narracjach opartych na tych ideach (czyli potencjalnie także w filmach apokaliptycznych) apokalipsa i zbawienie to:

1. Rzeczywistość cudowna — jej nadejście dokonuje się za sprawą lub za pomocą sił nadprzyrodzonych. Nadnaturalny charakter apokaliptycznego uniezwyklenia w filmach uprawdopodobniany jest pseudonaukowymi poznawczymi elementami światopoglądu i języka naukowego. Jest to fundamentalny chwyt SF, a więc i filmów apokaliptycznych¹⁸.

2. Rzeczywistość bliska i nieuchronna — katastrofa ma nadejść szybko i nagle. W filmach apokaliptycznych bohaterowie od razu rzućeni są w wir dramatycznych wydarzeń, ewentualnie mają dostęp do wiedzy, że zagłada życia na Ziemi jest kwestią dni, tygodni lub miesięcy. Często okazuje się także, że jest nawet bliższa, niż początkowo przypuszczali (na przykład *When Worlds Collide*, *Jądro ziemi*, 2012).

3. Rzeczywistość ziemską — apokalipsa ma się ziszczyć w porządku ziemskim, w ramach historii. Katastrofa przedstawiana w filmach apokaliptycznych z pewnością ma wymiar globalny, realny i materialny. Znamionną różnicą pomiędzy kinem klasycznym a współczesnym jest to, iż apokalipsa ma obecnie coraz częściej charakter antropogeniczny. Do narracji filmów współczesnych włączany bywa uzupełniający apokaliptyczny schemat, składnik winy, za zagrożeniem stać mogą nieintencjonalne lub intencjonalne, wrogie działania ludzkie (*Wehikuł czasu*, *Jądro ziemi*, *Pojutrze*, 2012).

4. Rzeczywistość zbiorowa — zbawienie ma dotyczyć grupy wiernych. W filmach apokaliptycznych katastrofę przeżyć mogą wybrańcy wyłonieni w losowaniu lub będący reprezentacją elit intelektualnych czy politycznych (na przykład *When Worlds Collide*, 2012), osoby podporządkowujące się poleceniom władz i naukowców, bezgranicznie ufne ich wiedzy i kompetencjom (*Pojutrze*). W filmach współczesnych zwykli obywatele mogą zostać uratowani od śmierci w y ł ą c z n i e dzięki działaniom podjętym za sprawą rządzących elit (*Armageddon*, *Jądro ziemi*), tylko w jednym współczesnym przypadku (jest to jednakże remake filmu z lat 50.), bohaterowie zostają ocaleni dzięki boskiej interwencji (*Wojna światów*, 2005).

¹⁷ N. Cohn, *op. cit.*, s. IX; J. Gray, *op. cit.*, s. 29.

¹⁸ Nawiązuję w tym miejscu do terminologii wprowadzonej przez Darko Suvinę, autora jednej z najbardziej wpływowych definicji science fiction. Zdefiniował on SF jako „gatunek literacki, którego konieczne i wystarczające uwarunkowania to obecność i współdziałanie elementów poznawczych i uduchowionych, a podstawowym założeniem formalnym jest fikcyjna konstrukcja, odmienna od empirycznego świata autora”. D. Suvin, *Poetyka science fiction*, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 307. Zob. też. A. Roberts, *Science Fiction. The New Critical Idiom*, London-New York 2006, s. 1–36.

Jeszcze *Dzień niepodległości* (1996), film o inwazji kosmitów, wpisywał się niemal ze wszystkimi szczegółami w scenariusz Sontag. W sposób charakterystyczny dla ironicznej poetyki lat 90., która budować ma realizm na wyższym poziomie historyczno-filmowej samoświadomości, w pewnym momencie widzimy w tej produkcji fragment *Dnia, w którym zatrzymała się Ziemia*, filmowi bohaterowie z utęsknieniem wspominają apokaliptyczne produkcje lat 50., kiedy inwazja kosmitów możliwa była tylko w kinie, padają też aluzje do innych filmów SF o przybyszach z kosmosu na przykład *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* (1977) i *E.T.* (1982). W odniesieniu do filmów opisywanych przez Sontag produkcje apokaliptyczne ostatnich kilkunastu lat, szczególnie te po 11 września, choć w najogólniejszych rysach zachowują schemat przez nią opisany, wykazują pewne różnice w materiale narracyjnym, które mogą świadczyć o pewnych przesunięciach w warstwie znaczenia ideologicznego.

W filmach z lat 50. i 60. główny bohater indywidualnie podejmował działania zmierzające do pokonania zagrożenia, nie do końca utożsamiał się z władzami. Groźba globalnej zagłady w tych filmach była przecież przemieszczeniem lęku przed użyciem broni nuklearnej, nad którą kontrolę sprawował rząd USA¹⁹. Naukowiec był zwykle osobnikiem odwróconym od społeczeństwa i powszechnych opinii. Jego nonkonformistyczne zachowanie, poglądy i działania zmierzają do uchronienia ludzkości przed katastrofą. Współczesne filmy prezentują już od początku sojusz naukowców, inżynierów i polityków. Diagnoza naukowca przyjmowana jest stosunkowo szybko przez władze i wdraża się odpowiednie działania. Czasem to administracja publiczna posiada już gotowy plan, naukowcy i inżynierowie mają go jedynie wykonać. Nawet jeśli jakiś bohater wpada na trop zapowiedzi rychłych katastrof, nie jest w stanie w pojedynkę przeprowadzić odpowiednich badań potwierdzających jego przypuszczenia. Ta konstrukcja właściwie jednomyślnego podmiotu zbiorowego, ukierunkowanego na jeden cel wyraża afirmację korporacyjnego ładu Ameryki²⁰, poczucie wspólnoty narodu amerykańskiego, szczególnie silne po atakach terrorystycznych na Pentagon i World Trade Center z roku 2001, poczucie jedności władz i narodu, w końcu legitymizację działań podejmowanych później przez rząd. We współczesnych filmach plany obrony ludzkości przed zagładą wykonuje się potajemnie, by nie wzbudzać paniki na rynkach finansowych i nie spowodować społecznych rozruchów. Przyczyny, plany i cele są nietransparentne dla opinii publicznej, która widzi tylko obrazy zniszczenia i słyszy sprzeczne informacje medialne. Forma działań jest dostosowana do formy wroga. Klasyczne filmy apokaliptyczne odzwierciedlają zagrożenie wojną atomową i inwazję konwencjonalną, kosmita w filmach z lat 50. był zagrożeniem widocznym i zapoznanym jak obraz atomowego grzyba z prób detonacji jądrowych przeprowadzanych przez Związek

¹⁹ S. Sontag, *op. cit.*, s. 96.

²⁰ F. Jameson, *Signatures of the Visible*, New York 1990, s. 31.

Radziecki, destrukcyjne działania długo niezidentyfikowanego „wroga” w filmach współczesnych są rozproszone jak siatka terrorystów.

Zwiad naukowy i zespołowe działanie pozwalają przygotować szczegółowy plan przywrócenia globalnego porządku. Stany Zjednoczone pełnią rolę przewodnią w przygotowywaniu tego planu i jego realizacji. W *Dniu niepodległości*²¹, *Armageddonie* i *Jądrze ziemi* współpraca z innymi państwami, utopijny, pacyfistyczny motyw tak charakterystyczny dla SF lat 50., jest ograniczona wręcz do minimum. Plan jest powoli wdrażany w życie, występują, rzecz jasna, trudności w jego realizacji, ale ostatecznie przynosi on oczekiwany rezultat.

Cohn i Gray podkreślają — i jest to piąty element charakteryzujący idee milenarystyczne — że realia apokaliptyczne to rzeczywistość totalna: dotychczasowe życie ludzkości ma ulec całkowitej odmianie. W tym miejscu tkwi zasadnicza różnica między klasycznym a współczesnym kinem apokaliptycznym. Podczas gdy filmy klasyczne zawierały ideę totalnego przeobrażenia, przede wszystkim w wymiarze politycznym (np. *Five, When Worlds Collide*), we współczesnych filmach apokaliptycznych pożądany kształt rzeczywistości polega na przywróceniu porządku sprzed zaistnienia zagrożenia. W filmie *Pojutrze* pojawia się pomysł, by ze względu na katastrofę (złodowacenie północy globu) anulować Trzeciemu Światu wszystkie długi, co stanowi mizerny refleks apokaliptycznej idei totalnego, utopijnego przeobrażenia stosunków międzyludzkich i międzypaństwowych.

W tym świetle szczególne znaczenie dla kina apokaliptycznego ostatnich lat ma film *Armageddon*. Na torze kolizyjnym z Ziemią znajduje się asteroida wielkości stanu Teksas. Uderzy ona w powierzchnię naszej planety, powodując zagładę rodzaju ludzkiego, jeśli grupie pracowników platformy wiertniczej nie uda się wywiercić w jej powierzchni głębokiego szybu i umieścić w nim ładunku nuklearnego, który rozdzieli asteroidę na dwie części, mogące ominąć Ziemię.

Szczególne znaczenie dla apokaliptycznej odmiany SF jako subgatunku mają dwie sekwencje filmu zgodne z ideą restytucji starego ładu. Pierwsza sekwencja na samym początku filmu przedstawia deszcz meteorytów spadających na Manhattan. Pewien taksówkarz, widząc ogniste kule uderzające w ziemię oraz walące się drapacze chmur, krzyczy: „Saddam Husajn!”. Katastroficzny spektakl kończy ujęcie zniszczonych wież World Trade Center. Druga, istotna z punktu widzenia moich rozważań sekwencja, ukazuje widzowi to, co właściwie jest do ocalenia na Ziemi. Na dzień przed wylotem w kierunku asteroidy bohaterowie, którzy mają ją zniszczyć, dostają jeden dzień urlopu. Twórcy filmu przedstawiają w tym momencie zachowania i wartości, dla których warto żyć i za które warto zginąć. Jest to ideał świata, o jaki walczą bohaterowie; obraz porządku sprzed apokalipsy i takiego, jaki powinien po niej nastać. Po pierwsze, widzimy jednego z bohaterów, Rockhouna,

²¹ Z kinowej wersji filmu usunięto wiele fragmentów podkreślających globalny wymiar katastrofy. <http://www.imdb.com/title/tt0116629/alternateversions> (dostęp: 31 maja 2012).

który zaciąga dług na lichwiarski procent u jakiegoś gangstera. Po drugie, parę zakochanych, Grace i A.J.'a, na tle sportowego BMW. Prowadzą rozmowę, w której życzą wszystkim ludziom na ziemi równie głębokiego uczucia. Po trzecie, dla Chica, który, na co wszystko wskazuje, żałuje, że opuścił żonę i syna, misja jest szansą odbudowania rozbitej rodziny. Bohater liczy na to, że zdobywając chwałę, odzyska przychylność porzuconej żony i syna. Po czwarte, w najbardziej rozbudowanej w tej sekwencji scenie Rockhound funduje kilku przyjaciółom z platformy wiertniczej imprezę w towarzystwie pań lekkich obyczajów. Oprócz niego, nikt z uczestników tej zabawy nie wróci z misji żywy. Scenę otwiera ujęcie sklepienia przerobionego na dyskotekę kościoła. Kamera z ujęcia sklepienia robi najazd w kierunku łóża, gdzie siedzą bohaterowie, a gdzie niegdyś znajdował się zapewne ołtarz. W tej post-sakralnej przestrzeni uświęcana jest łapczywa konsumpcja na kredyt, kupuje się tu i rozkosz, i miłość, realizowane są wyuzdane fantazje, bohaterowie dają też ujście bezzasadnej agresji, wplątując się w bójkę.

Po udanej akcji na asteroidzie, w zakończeniu filmu zarysowane pokrótce cztery wątki znajdują swój happy end: do Chica wraca żona z synem, na Rockhonda czeka poznana w dyskotecie prostytutka. Romans Grace i A.J.'a uwieńczony zostaje ślubem kościelnym, którego scenę otwiera analogiczne ujęcie innego, tym razem normalnego kościelnego sklepienia, podobnie jak miało to miejsce w tamtym przerobionym na dyskotekę. Portrety poległych w misji uczestników „ostatniej wieczery” w dyskotecie umieszczone są teraz w rzędku obok pierwszej ławy. Obserwujemy zatem w filmie dwie przenikające się symbolicznie przestrzenie: kościół przed apokalipsą (dyskotekę) oraz kościół po apokalipsie. Poprzez bohaterów tworzących zwarty kolektyw, których osobiste historie zazębiają się w obu sekwencjach — losy te mogą być zrozumiałe jedynie w połączeniu obu sekwencji — narracja spleta obie przestrzenie, które tworzą jedną, warunkującą się wzajemnie, pseudoutopijną całość, dla której warto żyć i za którą warto oddać życie. Konsumpcja, utowarowienie uczuć, kredyt oraz ślub — chyba najbardziej nośny znaczeniowo rytuał Zachodu, gwarant ładu społecznego i moralnego — uzyskują sankcję wieczną. Z końcową sceną ślubu, a później paradokumentalnymi nagraniami z niego, przeplatają się końcowe napisy. Poprzez ten perswazyjny chwyt retoryczny pseudoutopia stara się wykroczyć poza ramy fikcyjnej narracji, nakładając się na metatekst końcowych napisów leżący już bliżej świata widza.

Jądro ziemi z 2003 roku w istotny sposób nawiązuje do *Armageddonu*. Wkrótce po premierze filmu zwrócili na to uwagę krytycy między innymi z „Variety”, „USA Today” i „The Washington Post”, związki te nie umknęły także krytykowi z rodzimego portalu filmowego Filmweb²². Polski recenzent wytyka filmowi, iż podczas

²² <http://www.variety.com/index.asp?layout=review&reviewid=VE1117920313&categoryid=31&cs=1>; http://www.usatoday.com/life/movies/reviews/2003-03-27-also-opening_x.htm; <http://www.metacritic.com/movie/the-core/critic-reviews>; <http://www.filmweb.pl/reviews/J%C85dro+c+iemnoty-585> (dostęp: 31 maja 2012).

gdy twórcy *Armageddonu* wysyłali bohaterów w górę, w *Jądrze ziemi* bohaterowie zostali ściągnięci w dół. Postaram się jednak wykazać, że relacje pomiędzy tymi dwoma obrazami i ideą apokalipsy są nieco bardziej skomplikowane.

W *Dniu niepodległości* i *Armageddonie* odnaleźć możemy szereg aluzji do I wojny w Zatoce Perskiej z lat 1990–1991. Dnia 20 marca 2003 roku wojska USA i ich sprzymierzeńców (w tym polskie) dokonały drugiej inwazji na Irak. *Jądro ziemi* w reżyserii Jona Amiela weszło na ekrany amerykańskich kin 25 marca tegoż roku (w Polsce 6 czerwca), półtora roku po ataku terrorystycznym na World Trade Center. Choć Christine Cornea w swojej świetnej, cytowanej już, książce pisze, że właściwie do roku 2004 i *Pojutrze* Emmericha w apokaliptycznym kinie hollywoodzkim nie było aluzji do wydarzeń z 11 września, w *Jądrze ziemi* odnaleźć można nie tylko szereg pośrednich i bezpośrednich nawiązań do tej tragedii, lecz przede wszystkim nawiązania do apokaliptyczno-utopijnej antyirackiej retoryki gabinetu prezydenta George’a Busha, która była odpowiedzią na terrorystyczne zagrożenie. Amerykańskie elity uzasadniały drugą inwazję na Irak potrzebą znalezienia i eliminacji broni masowego rażenia i baz terrorystów. Chciano zlikwidować reżim Saddama Hussajna, ustanowić w Iraku demokrację i uczynić z niej wzór dla całego regionu. Podkreślano też potrzebę zabezpieczenia pól naftowych i innych zasobów naturalnych tego kraju, a co za tym idzie — zapewnienie stabilności na globalnym rynku paliw²³. Jak argumentują Gray i inni wybitni politolodzy, gabinet Busha podchodził do informacji dostarczanych przez służby wywiadowcze USA selektywnie, ignorując analizy specjalistów posługujących się naukową metodologią, kierując się zamiast tego logiką apokaliptyczną, w którą idealnie wpisywały się wydarzenia z 11 września. Jak się później okazało, Irak nie posiadał broni masowego rażenia. Inwazja na ten kraj była oderwaną od realiów społecznych i politycznych utopijną mrzonką, próbą zbudowania demokracji i kapitalistycznego ładu przy braku odpowiednich fundamentów socjokulturowych. Podsumowując: było to przedsięwzięcie nierealne i utopijne w najgorszym tego słowa znaczeniu. Po czasie przybrało rys wręcz antyutopijny, bo przyniosło skutki całkowicie odwrotne od oczekiwanych. Zginęły setki tysięcy ludzi, iracka ludność cywilna żyje na poziomie o wiele niższym niż za czasów dyktatora, zagrożenie terroryzmem się nie zmniejszyło, nic nie wskazuje także na to, żeby Irak mógł szybko stać się niepodległą demokracją na wzór zachodni.

Choć w różnych filmach apokaliptycznych zniszczenia dotyczą zwykle Nowy Jork i Waszyngton, w *Jądrze ziemi* nie widzimy obrazów destrukcji obiektów architektonicznych charakterystycznych dla tych miast. Przemawia to za tezą o hollywoodzkiej autocenzurze po 11 września, jaką postawiła Christine Cornea²⁴. Jed-

²³ J. Gray, *op. cit.*, s. 244–245.

²⁴ Okres autocenzury hollywoodzkich twórców według amerykańskiej badaczki trwał mniej więcej do 2004 roku i premiery filmu *Pojutrze* w reżyserii Rolanda Emmericha, gdzie zbliżająca się epoka lodowcowa wyrażała niepokoję związane z globalnym ociepleniem, lecz gruba warstwa lodu

nak z drugiej strony można by rozumować, że paradoksalnie poprzez nieobecność, miasta te i ich najnowsza historia są obecne mocniej na zasadzie pamięci gatunku i miejsc niedookreślenia, które widz wypełnia swoją wiedzą wnoszoną do sali kinowej (scen chociażby z *Armageddonu*). W sposób bezpośredni do wydarzeń z 11 września odwołuje się jednak inna scena. W omawianym okresie z filmów skierowanych do dystrybucji pospiesznie wycinano sceny mogące nawiązywać do ataków z 11 września, natomiast w *Jądrze ziemi* niezidentyfikowana siła wymusza awaryjne lądowanie wahadłowca kosmicznego w środku Los Angeles. Wydaje się ona reminiscencją bohaterskiego lotu 93, tyle że kończy się szczęśliwie.

Zagładę życia na Ziemi może spowodować w filmie Amiela zastygnięcie w bezruchu jej jądra i, co za tym idzie, utrata magnetycznego pola chroniącego naszą planetę przed zabójczym promieniowaniem słonecznym. Spowalnianie ruchu w jądrze powoduje różne anomalie przyrodnicze, przez które awaryjnie musi lądować wspomniany wahadłowiec, a gdy naukowcy odkrywają przyczynę anomalii, przewidują, że jeśli rząd nie będzie interweniował, jak ujmuje to jeden z bohaterów, „jeden samolot spadnie z nieba, potem drugi i...” nastąpi koniec świata. Ekipa „terranautów”, by zapobiec katastrofie, musi nuklearnymi ładunkami wprawić w ruch ziemskie jądro. Aby przedostać się do wnętrza naszej planety, bohaterowie konstruują specjalny pojazd, który będzie w stanie przebić się przez skorupę i płaszcz Ziemi. Podróż do wnętrza naszej planety w swojej estetyce wizualnej odwołuje się do motywu tuneli percepcji, który po raz pierwszy pojawił się w *2001: Odysei kosmicznej* (1968). Tunele percepcji w nawiązaniu do sztuki abstrakcyjnej lat 60. pokazywały geometryczne kształty, żywe kolory i tworzyły efekt psychodeliczny, burząc tym samym hollywoodzkie standardy realizmu. Tunel percepcji jest motywem, który wskazuje granicę pomiędzy światem realnym i wyobrażeniowym, reprezentuje pewien rodzaj strefy liminalnej. W latach 70. tunele percepcji związane były z powszechnym eskapistycznym doświadczeniem narkotycznym i ruchami kontrkulturowymi, tunele i wiry pokazywały świat całkowicie odmienny od skomercjalizowanej codzienności, lecz były to także światy narkotycznej fantasmagorii²⁵. W erze *blockbusterów* lat 80. ten kontrkulturowy motyw pochodzący z nieczystego okresu Hollywood został skonwencjonalizowany i pozbawiony znaczeń subwersyjnych. Tunel percepcji w *Jądrze ziemi* nie ma radykalnie społecznych znaczeń, to podróż w głąb narodowej traumy, jednak w filmie tym efekt psychodeliczny jest nie tylko neutralizowany. Traumą przekuwa się w motywację do działania: restytucji zagrożonego ładu.

Terranautci mają zatem kontrolę nad pojazdem i misję do wykonania, co zmienia ich z biernych widzów w aktorów mogących z inspiracji władz intencjonalnie

pokrywająca północną część USA miała być jednocześnie alegorią amerykańskiej traumy po 11 września. Ch. Cornea, *op. cit.*, s. 263–264.

²⁵ Tunele percepcji w latach 70. i 80. opisuje szczegółowo Ch. Cornea, *op. cit.*, s. 85–100.

wpływać na kształt rzeczywistości. Podczas podróży giną kolejno członkowie załogi. Pierwszy — trafiony przypadkowo w głowę kawałkiem skały. Kolejny z członków załogi zostaje uwięziony w jednym z modułów pojazdu, który jest zgniatany przez zewnętrzne ciśnienie. Obraz ten przywołuje wspomnienia przygniecionych gruzami World Trade Center także na poziomie formalnym, gdyż do końca oglądamy scenę dzięki przemysłowej kamerze wewnątrz pojazdu, która przypomina nagrania z monitoringu i przekaz telewizyjny (to jedyna scena w filmie wystylizowana w ten sposób). Kolejni bohaterowie świadomie poświęcają swoje życie, by przywrócić porządek na całej planecie — co stanowi najwyższą formę służby ludzkości i umożliwia jej przeżycie kolejnych dni w najlepszym z możliwych światów.

Restytucja zagrożonego ładu możliwa jest dzięki atakowi w samo centrum problemu. Porządek na powierzchni Ziemi zależy od uporządkowanego ruchu w jej jądrze. Podobnie, choć ofiary i poświęcenia były nieuniknione, atak na Irak miał być odwetem za 11 września, rozwiązaniem problemu terroryzmu i obdarowaniem Irakijczyków utopijnymi dobrodziejstwami demokratycznego porządku, a rozwiązanie miało nastąpić dzięki uderzeniu w jądro problemu.

* * *

Dystans dzielący nas zarówno od kina apokaliptycznego z końca XX, jak i początku XXI wieku pozwala na formułowanie ocen historycznych. Kino hollywoodzkie dostarcza coraz to nowych produkcji apokaliptycznych, których znaczenie dopiero czeka na zbadanie. Warty odnotowania jest jednak fakt pojawiania się obrazów, które ideę apokaliptyczną traktują w sposób radykalnie odmienny niż czyni to kino popularne. Na ekranach polskich kin pojawiły się w 2012 roku dwa filmy apokaliptyczne, które odchodzą od dosłownego rozumienia apokalipsy. Pierwszym z nich jest naznaczona autorskim piętnem *Melancholia* (2011) Larsa von Triera.

Najnowszy obraz autora *Dogville* oparty jest na opozycjach. Różnice psychologiczne dwóch głównych bohaterek Justine i Claire uwydatnia podział filmu na dwie części zatytułowane ich imionami. Na poziomie formalnym statyczne wstawki w postaci zdjęć kosmosu, ciał niebieskich i zwolnione zdjęcia pokazujące w ekspozycji filmu prorocze wizje Justine korespondują z kręconymi z ręki ujęciami i pospiesznymi cięciami, za pomocą których przedstawiona jest właściwa fabuła. W pierwszej części filmu oglądamy wesele Justine, które kończy się rozstaniem państwa młodych. W części drugiej, w posiadłości, gdzie odbywała się uroczystość, zostają tylko Justine, Claire, jej mąż John i syn Leo. Do Ziemi zbliża się *Melancholia*, planeta-wędrowiec. Choć naukowcy przewidują, że minie ona Ziemię, proroctwo Justine jest bezlitosne: życie na naszej planecie ma się ku końcowi.

W pierwszej części filmu von Triera nadciągająca katastrofa wydaje się zbliżającą zagładą dotychczasowych form obcowania międzyludzkiego. Wszyscy uczest-

nicy wesela starają się zakamuflować pustkę bogactwem, przepychem, przeestetyzowaniem. Zagłada może tu symbolizować zmiany we współczesnej mentalności i nieprzystawalność do nich pewnych form międzyludzkich relacji oraz uświęconych wielowiekową tradycją instytucji. Autor dekonstruuje pokrzepiającą wizję ładu społecznego i moralnego, którą przedstawiał chociażby *Armageddon*. Rodzicom obu siostr — zgryźliwej matce i ojcu lekkoduchowi — nie udało się stworzyć trwałego związku, nie potrafią oni nawet utrzymać poprawnej relacji i odnosić się do siebie bez żalu. Szefowi Justine zależy tylko na wyduszeniu z niej hasła reklamowego. Jej narzeczony wydaje się nie zauważać zbliżającej się katastrofy, chce z nią zamieszkać, mieć dzieci, zupełnie jakby żył w innym miejscu i czasie. Wydaje się jednak, że ważniejszy dla autora jest egzystencjalny wymiar śmierci, wobec której wszystko, łącznie z miłością i małżeństwem, traci sens.

Część druga filmu obrazuje indywidualny stosunek bohaterów do nadciągającej zagłady. W przeciwieństwie do większości apokalips uwieńczeniem *Melancholii* nie jest wizja nowego Edenu ani nawet restytucja dawnego ładu społecznego i moralnego. Domeną mieszkańców Ziemi jest zło. W metafizycznej wizji von Triera w manichejskim sporze to właśnie zło pokona nawet miłość i ostatecznie zatriumfuje. Ludzkość przeminie i zniknie z powierzchni ziemi, nie będzie nawet nikogo, by zapłakać za tą stratą, kosmos pozostanie niewzruszony. Pesymizm, rozpacz, poczucie bezsensownego przemijania to zarzuty, które von Trier stawia światu. Jednakże czy nie wynikają one z ograniczeń jego wizji autorskiej, która jest z definicji skazana na klęskę próbą znalezienia konkretnego znaczenia dla abstrakcyjnych monad, zamkniętych w sieci wąskich relacji rodzinnych i towarzyskich, które są odezwane od historii, społeczeństwa i problemów globalnych? Te kilka uwag z pewnością nie wyczerpuje problematyki filmu von Triera, która wymagałaby bardziej drobiazgowego rozpatrzenia i uwzględnienia innych obrazów tego autora. W kontekście apokaliptyki i SF ciekawsze będzie z całą pewnością bardziej szczegółowe omówienie filmu *Ostatnia miłość na ziemi* (2011) w reżyserii Davida Mackenziego.

Susan Sontag w cytowanym przeze mnie wcześniej eseju zarzuciła filmom apokaliptycznym, że są „nieadekwatną odpowiedzią” na problemy współczesności. David Mackenzie stworzył film mniej hermetyczny niż *Melancholia* Larsa von Triera, lecz równie doskonale wykorzystał spekulatywny potencjał gatunku. *Ostatnią miłością na ziemi* (*Perfect Sense*) dał dowód, że adekwatna odpowiedź na problemy współczesności może być udzielona jedynie po uprzednim zdiagnozowaniu sytuacji i postawieniu odpowiednich pytań. Ta prosta z pozoru, melodramatyczna historia narodzin uczucia na tle apokalipsy to w istocie misternie utkany traktat na temat współczesności.

Akcja filmu rozgrywa się w Glasgow, nad miastem wiszą ciężkie, burzowe chmury. Wykryto tam pierwsze przypadki dziwnej choroby, epidemiolożka Susan próbuje ustalić jej przyczyny. Choroba polega na utracie zmysłu powonienia, zapowiada ją krótkotrwały stan przygnębienia i smutku. Stopniowo zanik węchu do-

tyka wszystkich ludzi na Ziemi. Autorzy starają się pokazać postępującą utratę wrażliwości, chcą podkreślić rolę, jaką w szybko przemijającym życiu pełnią mikrorelacje z ludźmi, trudno zauważalne w codziennym pędzie drobne doznania i niewinne przyjemności. W *Ostatniej miłości na ziemi* większość ludzi szybko przechodzi jednak do porządku dziennego nad bezpowrotną utratą fragmentów rzeczywistości i doświadczenia. Straciwszy węch, muszą mocniej stymulować zmysł smaku, potrzeba im w potrawach więcej soli, pieprzu i chili. Autorzy filmu pytają, czy przypadkiem winy za ten stan rzeczy nie ponosi niepohamowany konsumpcjonizm, niesprzyjający kontemplacji styl życia, poszukiwanie coraz mocniejszych, jednowymiarowych, bardziej pikantnych wrażeń.

Susan poznaje Michaela funkcjonującego w tym galopującym na oślepie świecie. Ruchliwa kamera ledwo za nim nadąży, pokazując go w czasie pracy. Między Susan a Michaeliem rodzi się pożądanie (ilustruje to odgłos przejeżdżającego pociągu). Szybki seks i cierpkie poranne pożegnanie to scenka rodzajowa z czasów stępnego smaku i łatwych rozkoszy na *cito*. Choroba wstępuje w drugą fazę — całkowitej utraty zmysłu smaku — poprzedza ją napad panicznego lęku przed śmiercią w samotności. Następuje potem atak szalonego głodu. Mimo traumy ludzie ponownie przystosowują się stosunkowo szybko do życia w nowych warunkach. Nie ma już różnicy między spirytusem a brandy, butaprenem a haszyszem, mąką i smalcem a *coq au vin*. Jednak wbrew logice degeneracji pomiędzy Michaeliem a Susan zaczyna budzić się żywsze uczucie. Z lęku przed śmiercią, przemijaniem? Samotnością? Bohaterów skłania ku sobie coś mocniejszego niż chwilowe uniesienie. Spędzają ze sobą noc i poranek, pragną się spotykać częściej. Rodzi się pomiędzy nimi namiętne uczucie. Kolejną scenę, poranka we dwoje, otwiera genialne ujęcie pary kochanków. Profil leżącej Susan zasłania pół twarzy Michaela tak, iż zlewają się one w jedną całość. Ich związek rozkwita, a spod szkockiego, zachmurzonego nieba wybijają się promienie słońca.

Utratę kolejnego zmysłu — słuchu — zapowiada atak furii. Michael w napadzie nienawiści poniża i uprzedmiotawia Susan: „oczy, uszy, dupa i cipa, tylko mąka i smalec!” — krzyczy. Wściekłość ustępuje, a w jej miejsce u Michaela pojawia się całkowita głuchota. Przenikliwą diegetyczną ciszę potęgują zwolnione nieco zdjęcia. Podkreśla ona uczucie wyobcowania i samotności w świecie, gdzie niemożliwy jest dialog i porozumienie; gdy nie ma rozmowy tworzącej ludzkie wspólnoty i nie słyhać już głosu rozsądku, zapanować może tylko chaos. Czy utrata kolejnych zmysłów to tylko kwestia czasu i ma oznaczać totalny egoizm i społeczne sfragmentaryzowanie? Czy utrata zmysłów jest nieodwracalna? W Berlinie urodziło się przecież jakieś dziecko „przy zdrowych zmysłach”...

Twórcy filmu trafnie zobrazowali konsekwencje postępującej reifikacji i zwulgaryzowanego odczarowania świata. Dawne relacje międzyludzkie zastępują relacje podobne do tych, jakie istnieją między przedmiotami; pod wpływem nauki nasze postrzeganie rzeczywistości i siebie nawzajem ulega radykalnej zmianie. Schorze-

niami, których nie uleczył jak dotąd rynek i światopogląd naukowy, są wrażliwość estetyczna, empatia, potrzeba bliskości, porozumienia, miłości i akceptacji.

Narracja z offu i umotywowane fabularnie dokumentalne zdjęcia, migawki z różnych stron świata zwracają w filmie uwagę na globalny wymiar problematyki. Intymna relacja Michaela i Susan to jeden ze szczególnych obszarów manifestowania się ogólnych procesów. Ich miłosny mikrokosmos trapią te same problemy co całą planetę. Stoją one na drodze do szczęścia w heteroseksualnym, monogamicznym związku, lecz wysiłek Michaela i Susan to jedna z wielu możliwych dróg przeciwstawiania się dewaluującym tendencjom współczesności rozrywającym ludzkie wspólnoty.

Działania głównych bohaterów (budowa związku) i świat przedstawiony (postępująca epidemia) obrazują ponadto dylemat: czy to my kształtujemy rzeczywistość naszymi postawami, stosunkiem do innych, wrażliwością, czy jesteśmy może formowani przez naturę i świat, w którym przyszło nam żyć. Z absolutyzacją miłości w filmie Mackenziego można się nie zgadzać. Jednak jako popęd miłość ma charakter naturalny, zaś jako nieakcydentalna relacja międzyludzka — wolicjonalny, dlatego jest tak dobrym wehikułem dla dialektyki woli i determinacji.

Wydźwięk filmu wydaje się pesymistyczny: moralny wysiłek jednostek nie zmieni kierunku rewaluujących transformacji świata. Być może ostatecznym horyzontem zbiorowego szczęścia, o jakim jesteśmy w stanie pomyśleć, jest udane życie miłosne, ograniczone do prywatnej przestrzeni, a i to, jak odnotowuje film Mackenziego, wydaje się w stanie rozpadu. Przed tym, co ma nadejść, kapituluje naczelny organ percepcji, to, co ma nadejść — ostatni kadr filmu — spowija mrok. Nie jest jednak do końca pewne, czy jest to pusta otchłań, czy po prostu w odczarowanym, zindywidualizowanym świecie brak nam kategorii, poprzez które można by sobie wyobrazić utopijny porządek, który miałby się z tego chaosu wyłonić.

CINEMA, POLITICS AND APOCALYPSE

Summary

In his essay the author is trying to show that the cinema in recent years deals with the topic of apocalypse, basically, in two different ways. The first group of films uses the apocalyptic myth to persuade particular attitude toward American foreign policy at the turn of the century. The second, newer trend in the apocalyptic cinema makes metaphorical use of the topic of the global annihilation and offers the existential and cultural analysis.

Translated by Tomasz Gaczol