

Damian Kutyla
(Uniwersytet Rzeszowski)

Utopie i antyutopie w polskiej kinematografii science-fiction

Utopias and dystopias in Polish science-fiction cinema

Keywords: utopia, apocalypse, science fiction, cinema, Piotr Szulkin, Poland, totalitarianism

Abstract: In the history of Polish cinematography, several ambitious science fiction films about utopian themes were created. The most important of them are the works of Piotr Szulkin and the cult of *Sexmission*. The films described in this paper deal with issues related to totalitarianism, consumerism, transhumanism, dehumanism, and artificial intelligence. Apart from the political aspects, it should be emphasized that sometimes our domestic cinematography was even preceded by Western, more familiar productions. Polish science-fiction films, on the one hand, portrayed the memory of the nightmare of totalitarianism and communism, and, on the other hand, fearing that it could return in the future with redoubled power. No matter how these film productions have been accepted by the public and critics, their value seems invaluable. Such films are simply needed as they are an indispensable compendium of knowledge about the past and a simultaneous warning of the future, the sum and creation of our civilizational activities.

Утопии и антиутопии в польском научно-фантастическом кино

Ключевые слова: утопия, апокалипсис, научная фантастика, кино, Петр Сулькин, Польша, тоталитаризм

Резюме: В истории польского кино было создано несколько амбициозных научно-фантастических фильмов об утопической теме. Самыми важными из них являются работы Петра Шулькина и культовые Новые Амазонки (*Seksmisja*). В фильмах, описанных в этом документе, рассматриваются вопросы, связанные с тоталитаризмом, консумеризмом, трансгуманизмом, дегуманизмом и искусственным интеллектом. Оставляя в стороне политические аспекты, следует подчеркнуть, что иногда случалось, что польское кино было даже впереди Западных, более известных фильмов. Польские научно-фантастические фильмы, с одной стороны, изображали память о кошмаре тоталитаризма и коммунизма и, с другой стороны, опасались, что он может вернуться в будущем с удвоенной силой. Независимо от того, как эти кинопродукции были приняты публикой и критиками, их ценность представляется неоценимой. Такие

фильмы просто необходимы, поскольку они являются незаменимым сборником знаний о прошлом и одновременным предупреждением о будущем. Это своего рода сумма и создание нашей цивилизационной деятельности.

Zapewne każdy człowiek nie raz myślał o świecie lepszym niż zastał za swego życia, gdyż marzenie o nim jest nieodłączną częścią naszej egzystencji. Przecież nigdy nie jest tak dobrze – żeby nie mogło być jeszcze lepiej. Myślenie utopijne i fantazje dotyczące rajów na ziemi to elementy stale obecne w ludzkich działaniach, które wymagają umiejętności projektowania i planowania.

Utopia jako zjawisko ma trwałe podstawy w konstrukcji ludzkiego myślenia. Można ją traktować jako uwięcenie planów towarzyszących zawsze ludzkiej egzystencji, jako jedną z najbardziej otwartych i zarazem odważnych prób antycypacji rzeczywistości. Planowanie, wybieganie w przyszłość, próby myślowego modelowania sytuacji charakteryzują człowieka od początku jego istnienia. Odwieczne jest marzenie człowieka o świecie doskonalszym od aktualnie zastanego. Wszyscy mamy nadzieję, że kiedyś odmienimy los, i stworzymy świat dostatku, dostępnej pracy, bezpieczeństwa, sprawiedliwości, równości, wolności.

Z kolei kino, jako rodzaj sztuki widowiskowej, wizualnej, pojmowanej w sposób czysto percepcyjny ma wiele wspólnego z utopią. Łukasz Zweiffel określił utopię jako „syntezę artystyczności i naukowości”¹. Także i kino możemy tak określić. Na pewno jest czymś co stanowi swoiste połączenie tego co artystyczne z tym co naukowe. Przecież z jednej strony kino to sztuka, z drugiej strony to wciąż rozwijająca się technologia.

Korzystając z wcześniej postawionych fundamentów, utopia jako idea stała się istotnym tematem poruszonym w kulturze popularnej, literaturze młodzieżowej, a zwłaszcza w kinematografii. To ta ostatnia w największym stopniu wykorzystwała jej moralizatorski i profetyczny charakter. Przełom XX i XXI wieku to przede wszystkim czas rozwoju technologicznego, a co za tym idzie – rozwój kina w tym względzie, a szczególnie kina science-fiction. Bowiem to właśnie ono, będąc syntezą artystyczności i naukowości, w największym stopniu korzysta z dobrodziejstw i nowinek techniki audiowizualnej. Kinematografia zaczyna oddziaływać na coraz szerszą skalę, bardzo popularne na świecie (ale szczególnie w USA) stają się filmy fantastyczno-naukowe, które nierzadko biorą pod lupę zjawisko i istotę utopizmu, pokazując go na różny sposób. W większości przypadków są to różne wariacje i interpretacje tego, o czym pisali Platon, Morus, Campanella, Bacon, a potem ich oponenty – tj. Zamiatin, Huxley, Orwell, Bradbury.

Relacje utopii z kinem (i odwrotnie) są bliższe niż mogłoby się wydawać. W historii kinematografii pojawiało się wiele filmów o tematyce utopijnej, głównie były to filmy fantastyczno-naukowe, co raczej nie powinno dziwić bo utopia to przecież połączenie sztuki, fantastyki i nauki. Tak oto mamy świat w którym wszyscy żyją w zgodzie z naturą (*Avatar*), świat w którym królują roboty (*Transformers* czy *Terminator*), bezczuciowy świat w którym nie ma wojen i nienawiści (*Equilibrium* czy *THX 1138*), świat gdzie mamy zmodyfikowanych genetycznie „ludzi bez wad” (*Gattacca- Szok Przyszłości*), czy nawet świat gdzie ludzie mają swe mechaniczne zamienniki, które za nich

¹ Ł. Zweiffel, *Utopia-idealna odpowiedź na nieidealną rzeczywistość*, Kraków 2008, s. 6.

wykonują szereg codziennych czynności (*Surogaci*). Wyżej wymienione filmy skrywają jednak w sobie „drugie dno” i mają wydźwięk antyutopijny.

Opisywane w nich miejsca pozostają w głębokim rozdźwięku z rzeczywistością, to po prostu królestwa nie z tego świata. Ich twórcami są ci, którzy nie godzą się na obecny świat, ci, którzy nie zgadzają się na aktualnie istniejące możliwości, ci którzy marzą. Oczywiście, co mogłoby wydawać się nieuniknione – ich marzenia nierzadko są dla innych koszmarem. Jak słusznie zauważa Jerzy Szacki – sny ludzkości o wyspie szczęśliwej nie są – jak mieliśmy już okazję zauważyć – snami o jednej i tej samej Utopii². Krótko mówiąc: szczęście jednych może pozostać nieszczęściem innych ludzi, gdyż nie ma społeczeństwa tak dobrego, które przynajmniej niektórym nie wydawałoby się złe, oraz nie ma społeczeństwa tak złego, które chociaż kilku osobom nie wydawałoby się najlepszym ze światów³.

Ten XX-wieczny, niezwykle popularny prąd utopijny dotarł także do Polski. Nasi filmowcy jednak niezwykle rzadko sięgali po utopijną fantastykę, inaczej niż w przypadku literatów i powieściopisarzy⁴. Przyczyny były wielorakie, ale głównie sprowadzały się do dwóch rzeczy: czyli polityki i pieniędzy. Podczas gdy w Hollywood pomiędzy wielkimi wytwórniami trwała wolnorynkowa walka o widzów-konsumentów, w pozostałej części świata kino było traktowane głównie jako „sługa polityki”. Tak właśnie było w PRL i innych krajach bloku wschodniego. Państwo było w stanie dofinansować niemal każdy film, nieważne jak kosztowny, byle tylko spełniał jeden podstawowy warunek – musiał poprawnie odnosić się do panującego komunistycznego ustroju. W ten trend na pewno nie wpadała konwencja utopijności i jej obrazowania w kinematografii, bowiem utopia w pewnym sensie jest krytyką ustroju panującego i jednocześnie propozycją nowego ustroju. Pomijając aspekty polityczne, należy podkreślić, iż czasem zdarzało się że nasza rodzima kinematografia nawet wyprzedzała zachodnie, bardziej znane produkcje.

Bez wątplenia, najbardziej znanym polskim filmem science-fiction jest *Seksmisja* Juliusza Machulskiego (1983). Akcja filmu zaczyna się w roku 1991, kiedy to dwaj śmiałkowie, Maks Paradys (Jerzy Stuhr) i Albert Starski (Olgierd Łukaszewicz) dobrowolnie poddają się hibernacji. Przebudzenie ochotników następuje jednak zupełnie inaczej niż planowano. Budzą się w połowie XXI wieku, 8 marca 2044 roku, w podziemnym państwie kobiet, które rozmnażają się metodą *in vitro*, a dzięki kontroli genetycznej rodzą się same dziewczynki. W tym społeczeństwie rządzi Feministyczna Liga, posadzająca mężczyzn o wszelkie nieszczęścia w historii ludzkości. Kobiety starają się przystosować dwóch ocalałych mężczyzn do swojej społeczności, czyli uczynić ich kobietami. Główny wątek filmu stanowią perypetie dwóch głównych bohaterów, którzy nie dość, że nie chcą poddać się zabiegom dobrowolnie, to jeszcze starają się przywrócić światu swoją pleć, tak więc Maks i Albert stają przed życiową misją. Komedia Juliusza Machulskiego zawiera w sobie aluzje do realiów życia w państwie totalitarnym, w tym przede wszystkim socjalistycznym, nawiązując tym samym do PRL. Z tego też powodu *Seksmisję* traktować należy nie tylko jako utopię feministyczną, ale także jako klasyczną dystopię totalitarną.

² Zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*. Warszawa 2000, s. 192.

³ Zob. Tamże, s. 192-193.

⁴ Jeśli chodzi o polską literaturę science-fiction to można by wymienić dziesiątki powieści o zabarwieniu utopijnym, np.

Motyw odciętego od świata kraju kobiet nosi w sobie wyraźne podobieństwo do utopijnej powieści pt. *Herland* autorstwa Charlotte Perkins Gilman (1979). Ukazane tam jest utopijne społeczeństwo kobiet, powstałe na skutek wojny (mężczyźni najpierw zginęli w walce z wrogiem, a potem zostali wybici przez zbuntowanych niewolników). Kobiety przetrwały, rozmnażając się dzięki partenogenezie, a kilka wieków później ich kraj zostaje odkryty przez liczącą trzech mężczyzn wyprawę naukową. *Seksmisja* nawiązuje również do twórczości Janusza Zajdla (*Paradyzja* oraz *Cylinder van Troffa*). W obu powieściach Zajdla przedstawione są totalitarne, wyizolowane społeczności, żyjące w zamknięciu. Dodatkowo w tej drugiej pojawiają się również wątki hibernacji, znalezienia się bohaterów w niezrozumiałym świecie przyszłości oraz motyw ucieczki z zamkniętej „podziemnej kolonii”.

Jeśli mowa o utopizmie i antyutopizmie w polskim kinie science-fiction, to nie sposób zapomnieć o tetralogii Piotra Szulkina. Na ów cykl składają się *Golem* (1979), *Wojna światów - następne stulecie* (1981), *O bi o ba: Koniec cywilizacji* (1984), *Ga Ga: Chwała bohaterom* (1985).

Akcja pierwszego z tych filmów rozgrywa się kilkadziesiąt lat po kataklizmie atomowym. W świecie przedstawionym panuje system totalitarny, zaś naukowcy pod czujnym okiem władz starają się udoskonalić ludzkość, dokonując eksperymentów medycznych na jednostkach nieprzystosowanych społecznie. Modelem prototypowym jest niejaki Pernat. Wraca on do swego mieszkania na poddaszu kamienicy, pozbawiony pamięci, osobowości i poczucia swej tożsamości, zredukowany jedynie do umiejętności pracy. Pernat nie zna nikogo, nawet swoich rodziców, pamięta jedynie, że ma zlecenie na wykonanie miedziorytu. Spotyka różnych ludzi, próbując się z nimi porozumieć, każdy jednak jak gdyby rozmawia sam ze sobą, absolutnie nie rozumiejąc zachowania Pernata. Sprawia to wrażenie, że postać ta w oczach innych obywateli uchodzi za wariata i jedynym sposobem na to, by stał się dla nich „normalny” jest porzucenie ideałów i zmieszanie się z bezosobowym tłumem.

Jak pisze o filmie Hanna Książek-Konicka:

Golem jest utworem dziwnym. Weźmy choćby sposób różnicowania owych dwóch planów rzeczywistości, egzekutorzy bezosobowej władzy, eksperymentatorzy, ich mocodawcy i zwycięski sobowtór Pernata ukazują się w metalicznej poświacie elektronicznego ekranu. [...] Widoczni jako popiersia, monumentalizowani widzeniem z lekka od dołu, reprezentują bezwzględność przemocy. [...] Tymczasem ludzie zwykli [...] są jakby z innej epoki. Odziani nędznie, w starzyzną, pojawiają się w brudnych, na pół opustoszałych wnętrzach lub pod murami odrapanych kamienic⁵.

Tym samym w *Golemie* bardzo mocno zarysowana jest dychotomia i kontradycja na linii władza-społeczeństwo, gdzie ci drudzy są zdegradowani do poziomu podludzi, bezwolnego tłumu, jednostek bez osobowości. Film Szulkina mocno nawiązuje do ustroju PRL, obnaża jego próby manipulowania ludźmi i chęć stworzenia tzw. „idealnego obywatela”, oglupionego, żyjącego w ograniczonym polu, słuchającego tylko i wyłącznie poleceń władz.

⁵ H. Książek-Konicka, *Parabola świata zdegradowanego*, „Kino” 1980, nr 2, s. 14.

Swoje drugie dzieło Szulkin luźno oparł na motywach klasycznej powieści H. G. Wellsa, pt. *Wojna światów*. Jednak ten punkt wyjścia jest tylko pretekstem – o wiele bliższe związki wykazuje film z utworami fantastyki politycznej, takimi jak *Limes Inferior* Janusza Zajdla albo *Rok 1984* George'a Orwella.

Akcja filmu *Wojna światów - następne stulecie* rozpoczyna się w roku 2000, tuż po tym jak Marsjanie wylądowali na Ziemi i przejęli nad nią władzę. Powszechnie znany prezenter wiadomości Iron Idem zostaje zmuszony do przeczytania na wizji propagandowego tekstu, nawołującego do przyjacielskich stosunków z kosmitami i dobrowolnego oddawania im krwi. Bohater spełnia żądanie, ale zaraz po zejściu z anteny buntuje się. Następnego ranka do mieszkania Irona wchodzi ludzkie z tajnych służb – kneblują go, po czym porywają jego żonę. Bohater, by ją odzyskać, musi się podporządkować władzy.

Świat ukazany w obrazie Szulkina prezentuje się mocno pesymistycznie i antyutopijnie – wszyscy zachwalają marsjański reżim, tylko w nielicznych, rebelianckich jednostkach pojawia się wątpliwość. Telewizja manipuluje, a jej główny przedstawiciel, Iron Idem, nie może odmówić współpracy, jeśli chce przeżyć. Tym samym staje się znienawidzony przez społeczeństwo, jednocześnie tłamszony jest przez władze, które stale ingerują w jego życie, nie pozwalając na chwilę swobody i prywatności.

Bardzo ważną jest strona estetyczna i wizualna filmu. Bohaterowie są otoczeni przez mury, rusztowania, ściany, ustawione rzędem policyjne samochody, zamknięte ulice, oraz co najważniejsze – ekranowe szyby. Tłum jest zawsze otoczony policyjnym kordonem. Takie zamknięcie przestrzeni określa rzeczywistość przedstawioną w filmie, uzmysławia jej osaczający charakter oraz tłumienie wolności działania i myślenia. Nakazy z głośników wprowadzają rygor i dyscyplinę utożsamione z ładem i porządkiem. Taki obraz jest zaczerpnięty rodem z antyutopijnych społeczeństw Orwella czy Zamiatina. Posegregowana w pewnym sensie rzeczywistość wyznacza iluzję bezpieczeństwa. Podobną rolę spełnia też telewizyjna modyfikacja historii, podporządkowana oczekiwaniom jej odbiorców. Dlatego może mieć miejsce sytuacja, w której spiker komentujący obraz filmowy stwierdza iż stojący na ulicy samochód to zarys marsjańskiej rakiety. Pojawia się tu akcent dwójmyślenia tłumu (kolejne nawiązanie do Orwella): z jednej strony kłamstwa systemu są rozpoznawane przez ów tłum, ale bezpieczniejsza jest opcja przyjęcia kłamstwa oraz korzyści jakie system zdaje się gwarantować. Bardzo znacząca i wymowna jest tu scena, w której bezimienny bohater wyznaje Idemowi: „Widzi pan, jak to świetnie urządzili. Na świeżym powietrzu piwa się można napić. Niech pan powie, czego ja mogę więcej chcieć?”⁶. Konkluzja jest tu prosta – obywatele są zadowoleni z istniejącego stanu rzeczy i z „opieki komunizmu”, który zapewnia im pracę i rozrywkę. Do tego stopnia podporządkowali się władzy, iż przestało im zależeć na osobowym wymiarze swego jestwa.

Przedstawiona w filmie potęga wszechobecnego ekranu nie oznacza żadnej super-technologii. Chodzi tu raczej o to, iż masa ludzka jest sterowalna z przyczyny własnej bierności, za pomocą tradycyjnych środków przymusu. Mariola Jankun wskazuje iż „inwazja z Marsa równie dobrze może okazać się mistyfikacją, absurdalnie pomyślaną i skuteczną”⁷. Dalej stwierdza:

⁶ Cytat z filmu *Wojna światów - następne stulecie*.

⁷ M. Jankun, *Wojna światów - kino absurdu*, „Kino” 1984, nr 12, s. 18.

W obrazie Szulkina rozpoznajemy dwa sposoby istnienia w rzeczywistości. Pierwszym z nich jest poddanie się instynktowi stada, bierna akceptacja zdegradowanego świata, to co Witkacy nazywał zbydłęcieniem. Dla drugiego sposobu uczestnictwa przypadek Irona Idema - telewizyjnego spikera, staje się historią modelową⁸.

Trzecim elementem tetralogii Szulkina jest produkcja pt. *O bi o ba: Koniec cywilizacji*. Akcja filmu toczy się w betonowym, podziemnym schronie, w którym od kilkunastu miesięcy przebywa kilkaset osób. Charakter filmu jest określony już w scenie początkowej, w której ukazane są archiwalne zdjęcia atomowych „grzybów”, a głos narratora mówi:

Rok temu skończyła się atomowa wojna. Ludzie, którym udało się przeżyć, widząc nasze uniformy, okazali obojętność, czasem pogardę. Głupcy. Kto wygrał tę wojnę? Burowie nie przychodzili. Nikt nie przychodził. Wysoko w górach stała budowla, której kopuła izolowała od wpływów atmosfery. Trzeba było tylko nakłonić tę oglupiałą ciżbę, by schroniła się w tym azylu. I wtedy powstał program Arka⁹.

To swoistego rodzaju intro wprowadza widza w nastrój i konwencję filmu.

Świat przedstawiony w *O bi o ba: Koniec cywilizacji* to nie tylko antyutopia, to także świetne studium rzeczywistości stricte post-apokaliptycznej. Mieszkańcy schronu są schorowani i wygłodzeni, a dla pożywienia (nawet tego najniższej jakości) godzą się na największe upokorzenia. Szczególnie znamienne są sceny, w których widzimy tłumy ludzi stojące w bezruchu. Jak się okazuje – sterczą tam, bo czekają na codzienną rację chleba (powstającego z mielonych książek!). Ta scena zbiorowego karmienia z taśmociągu jest dość wyrazista, stanowi rzecz jasna metaforę, ale nie można zapominać, że w obozach zagłady faktycznie przeprowadzano eksperymenty pseudo-medyczne mające na celu stwierdzić czy ludzi można żywić celulozą¹⁰.

Michał Boni zwraca uwagę na obecne w filmie Szulkina odwołania do kulturowych doświadczeń związanych z przeżywaniem „końca świata” w realnej, historycznej skali. Tym samym pisze:

Ludzie słoczeni w dziwnej kapsule chroniącej przed promieniowaniem, pozbawieni światła dziennego, błękitno-szarzy przypominają nam zmarzniętych zesłańców, ciągnących etapami na Sybir. Albo słoczonych w getcie Żydów, okutanych w znoszone stroje w obronie przed zimnem. Albo zgłodniałych więźniów obo-

⁸ Tamże, s. 17.

⁹ Cytat z filmu *O bi o ba: Koniec cywilizacji*.

¹⁰ Dla przykładu w obozie koncentracyjnym w Mauthausen, w lipcu 1943 r. wyselekcjonowano 450 zdrowych więźniów różnych narodowości i podzielono ich na trzy grupy. Przez sześć miesięcy musieli oni jeść specjalnie przygotowane jedzenie, w którym białko naturalne zastąpiono celulozowym. Na zlecenie profesora Schencka w zakładach Lezinger Textil Werke, znajdujących się niedaleko obozu w prowincji Oberdonau w Austrii, wykorzystano odpadki z drewna powstałe przy produkcji celulozy, tworząc z nich spreparowane białko. Z niego z kolei sporządzono kielbaski podawane więźniom, nazwane „Mycel-Eiweisswurst”. Nie są dokładnie znane wyniki tych badań. Można przypuszczać, iż więźniowie cierpieli i umierali na skutek wycieńczenia organizmu oraz dolegliwości żołądkowo-jelitowych, gdyż białko celulozowe przyjmowane przez tak długi czas, nie było przez organizm przyswajane. Wiadomo jedynie z korespondencji pomiędzy Oswaldem Pohlem a Himmlerem, iż zakończył się on niepowodzeniem – Źródło: <http://www.majdanek.com.pl/eksperymenty/mauthausen.html>

zów. Wszystkie te skojarzenia łączy jedna cecha wspólna – ludzie są uwiezieni, zamknięci, ich świat ma ściśle określone granice, boleśnie materialne¹¹.

O bi o ba: Koniec cywilizacji to kolejny film Szulкина, w którym stara się on wykorzystać egzystencjalne doznanie zamknięcia dla zbudowania głębszych, metaforycznych znaczeń. Świat przedstawiony w tej produkcji to nie tylko antyutopia w formule science-fiction. Piotr Szulkin pod przykrywką groteski proponuje widzom rozprawę na temat antyutopii zrealizowanych w XX wieku - tj. łagrów, kolchozów, obozów zagłady. Dla jednych ma to wymiar historyczny, dla innych z kolei urosło do rozmiarów apokalipsy.

Czwarta część szulkinowskiej tetralogii pt. *Ga, Ga. Chwała bohaterom* przedstawia świat XXI wieku, w którym ludzkość zdołała skolonizować sąsiednie planety. Postęp techniczny w znacznym stopniu zredukował konieczność wykonywania pracy przez ludzi, co sprawiło, iż zaczęło m.in. brakować chętnych do wykonywania trudnego i niebezpiecznego zawodu, jakim był pilot promów kosmicznych. Te braki kadrowe sprawiły, iż zadanie to powierzano recydywistom. Jednym z takich więźniów-pilotów jest główny bohater, Scope, odsiadujący swój wyrok na kosmicznym krążowniku penitencjarnym. Spośród wielu kandydatów zostaje wybrany do misji zwiadowczej i wysłany na planetę Australia-458. Świat przedstawiony w *Ga, Ga. Chwała bohaterom* nieco przypomina ten, z którym mieliśmy do czynienia w *Wojnie światów – następnym stuleciu*. Wszechobecny dobrobyt, rozwinięta cywilizacja i technologia – te elementy sprawiają pozory utopii i społeczeństwa doskonałego.

Z jednej strony film ten możemy traktować jako satyrę i wariację na temat coraz mocniej nadchodzącego w latach 80. konsumpcjonizmu (zjawiska przejawiającego się zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych), z drugiej natomiast pokazuje on nam totalitaryzm w krzywym zwierciadle, w groteskowy sposób ukazując niektóre cechy charakterystyczne dla państw totalitarnych. Ostatnia część serii Szulкина podejmuje też interesujący temat ludzkiej próżności, pragnienia igrzysk oraz problem czynienia seryjnych morderców gwiazdami pop-kultury, co podkreśla antyutopijny wydźwięk filmu.

W tetralogii Piotra Szulкина świat jest brudny, zimny, aż chciałoby się rzec – morny i realistyczny, alternatywny, pesymistyczny, antyutopijny, ale przy tym wszystkim naśladowujący rzeczywistość PRL w jego najbardziej wariackich i alegorycznych formach. Ludzie są szarzy, jakby nieobecni, zanurzeni w otaczającym ich świecie, zmanipulowani przez władze i media, odarci ze swych tożsamości i osobowości, zdegradowani do statusu rzeczy. Szulkinowscy bohaterowie widzą (lub chcieliby widzieć) więcej od innych, dostrzegają otaczające ich kłamstwo, zło, nieszczęścia obywateli i zmierzają do odkrycia prawdziwej istoty rzeczy, zawsze wbrew woli systemu. Tym samym bardzo przypominają bohaterów rodem z klasyki literatury science-fiction (Zamiatin, Bradbury, Orwell, Huxley) oraz postaci z kultowych powieści i opowiadań polskich autorów fantastyki socjologicznej (Zajdel, Snerg-Wiśniewski, Wnuk-Lipiński), gdzie w podobny sposób kreowano światy przyszłości, inspirowane nie tylko problemami natury naukowej i technologicznej, lecz przede wszystkim niemoralnością i wadami socjalistycznego ustroju.

¹¹ M. Boni., *Apokalipsa bez sądu*, „Kino” 1984, nr 12, s. 7.

Krzysztof Loska o filmach Szulkina pisze:

Tematem nie są widowiskowe sceny zniszczeń, ale próby przedstawienia życia po zagładzie, stąd obecność określonej scenerii mrocznego pejzażu, w którym dominuje szarość i brąz, nie ma roślin i zwierząt, zaś ludzkość, zredukowana liczebnie, żyje w podziemiach lub zrujnowanych pustych miastach, na pograniczu szaleństwa¹².

Natomiast sam reżyser Szulkin mówi o swojej twórczości:

Prawie wszystkie moje filmy były postrzegane jako polityczne. Ja je uważałem często za takie dziwne komedie, może socjologizujące eseje... Filmów politycznych wprost nigdy nie robiłem, nie interesuje mnie polityka, jako zbiór doraźnych kopniaków. To jakby nie mój temperament. Uogólnienie, metafora... temu jestem bliższy¹³.

Podsumowując, cała tetralogia Szulkina stanowi przykłady filmowych dystopii, do tego filmy te można odczytywać jako alegorie polityczne. Chyba nikt w całej polskiej (i nie tylko) historii kina science-fiction nie potrafił tak sugestywnie i groteskowo przedstawiać totalitarnych, postapokaliptycznych rzeczywistości. Filmy polskiego reżysera można by zatem postawić tuż obok równie genialnych światowych dzieł, jak *THX 1138* George'a Lucasa, *Alphaville* Jean-Luca Godarda, *Zardoz* Johna Boormana albo *Ucieczka Logana* Michaela Andersona.

Jednakże polskie kino science-fiction to nie tylko *Seksmisja* i Piotr Szulkin. Parę lat przed nimi polska kinematografia zrodziła filmy, które również podejmują temat utopizmu. Pod koniec lat siedemdziesiątych powstały dwie produkcje poruszające coraz popularniejszy w drugiej połowie XX wieku temat transhumanizmu.

Pierwszy z nich, nieco kameralny i skromny w swej realizacji *Biohazard* z roku 1977 jest ekranizacją opowiadania Konrada Fiałkowskiego pod tym samym tytułem. Akcja filmu toczy się w Instytucie Medycznym, gdzie niejaki profesor Molnar poddaje się operacji serca. Jego dawny asystent, a obecnie szef owej placówki doktor Egberg prowadzi tajemnicze badania, balansujące na granicy ingerencji w strukturę człowieka. Punktem kulminacyjnym opowieści jest przebudzenie Molnara tuż po operacji, kiedy to odkrywa przerażającą prawdę: ma własny mózg, lecz powłokę cieleśną Egberga. Taka historia stanowi fundament pod późniejsze dyskusje związane z utopiami transhumanistycznymi bądź posthumanistycznymi.

Film ten porusza wciąż aktualne dylematy etyczne i pyta – „gdzie i dokąd nauka może się posunąć”? Poza motywem poświęcenia się dla nauki, mocno porusza zagubienie umierającego człowieka, który budzi się w nowym, młodym ciele i ostatecznie nie do końca umie zaadaptować się do nowego życia. *Biohazard* to jeden z najbardziej interesujących przedstawień „transferowania umysłów”, nie tylko w Polsce¹⁴.

¹² K. Loska, *Piotr Szulkin –wyobraźnia apokaliptyczna*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 171.

¹³ Wywiad z Ewą Likowską [w:] „Przegląd”, nr 38/2003.

¹⁴ W podobnym tonie jest utrzymany amerykański film pt. *Twarze na sprzedaż* z roku 1966. Tam z kolei podstarzały i niepozorny bohater kupował tam sobie młodą twarz, zawód malarza i niemal doskonałe życie. Zarówno polska, jak i amerykańska opowieść stanowią przestrożę dotyczącą przekraczania granic człowieczeństwa.

Utwór Janusza Kubika reprezentuje kameralny wariant gatunku fantastyki naukowej, zamknięty w kręgu rozważań i działań małej zbiorowości, w której jedni ulegają fascynacji eksperymentami biologicznymi, drudzy zaś ponoszą skutki tych doświadczeń. Film ten można potraktować jako krótką rozprawkę na temat konsekwencji biokontroli i bioinżynierii.

Jak zauważył Stanisław Lem: „Człowiek wie dzisiaj więcej o swych niebezpiecznych skłonnościach, niż wiedział sto lat temu, a za następnych sto lat wiedza jego będzie jeszcze doskonalsza. Uczyni z niej wówczas użytek”¹⁵. Rację miał bowiem w swym stwierdzeniu mówiąc, że „inwazja stworzonej przez człowieka technologii w jego ciało jest nie do uniknięcia”¹⁶. Biorąc to pod uwagę samo wkroczenie człowieka w fazę autoevolucji wydaje się być dla gatunku ludzkiego już czymś nieuniknionym, a pytanie dotyczy tylko tego jak daleko mogą sięgnąć granice jego rekonstrukcji i jaki świat można zbudować na tym fundamencie – doskonały utopijny, czy koszmarny dystopijny?

Kolejny film, *Test Pilota Pirxa* z 1978 zrealizowany został w koprodukcji polsko-radzieckiej¹⁷. Także i tutaj motywem przewodnim jest ingerencja technologii w życie człowieka – w tym wypadku chodzi mianowicie o sztuczną inteligencję i roboty. Świat przedstawiony w filmie to bliżej nieokreślona przyszłość, czasu w których koncerny elektrotechnologiczne rozpoczynają produkcję androidów zwanych „nieliniowcami skończonymi”, z wyglądu przypominających człowieka. Roboty mają zastąpić ludzi w pracy – m.in. w podróży kosmicznych.

Tytułowy bohater, komandor Pirx jest dowódcą statku kosmicznego „Goliath”. Oficjalnym celem jego misji jest lot do Saturna i umieszczenie tam sondy obserwacyjnej. Tak naprawdę jednak chodzi o sprawdzenie i zbadanie załogi w części złożonej ze zwykłych ludzi, a w części ze znakomicie ich imitujących robotów. Pirx nie wie, kto jest kim, i musi zdemaskować ukryte androidy oraz ocenić ich użyteczność. Jednak krótko po starcie pojawiają się komplikacje – członkowie załogi zaczynają na siebie donosić, niektórzy podpowiadają, kto może być ukrytym robotem, niektórzy sami twierdzą, że nie są ludźmi.

Polsko-radziecka produkcja ukazuje dość skomplikowaną relację na linii człowiek-sztuczna inteligencja. Ten motyw, przedstawiany w najróżniejszych wariantach był bodaj najczęstszym tematem w XX-wiecznej problematyce science-fiction. Pojawiał się w powieściach Stanisława Lema, Isaaca Asimova, czy Philipa K. Dicka. Warto zaznaczyć jeszcze, iż w roku 1979 *Test Pilota Pirxa* zdobył Złotego Asteroidę na Festiwalu Filmów Fantastycznych w Trieście, pokonując m.in. *Obcego* Ridleya Scotta.

Kilka lat później, w 1983 roku premierę miał film pt. *Synteza*, w reżyserii Macieja Wojtyzki. Z pozorów kino familijne, jednak zawierające w sobie głębszy wydźwięk i pewne polityczne aluzje. Akcja rozgrywa się w roku 2059. Wtedy to po osiemdziesięciu latach hibernacji odmrożony zostaje groźny dyktator Muanta, który postanawia narzucić społeczeństwu swój reżim polityczny. W tym celu obezwładnia ludzką wolę za pomocą broni biologicznej, po czym opanowuje studio tzw. holowizji, którą wykorzystuje do manipulacji społeczeństwem. Może im do woli rozkazywać i mówić, co mają robić i jak się czuć, do tego codziennie poucza ludzi, przynosząc im iluzoryczną wiarę w ład i

¹⁵ S. Lem: *Summa Technologiae*, Kraków 2000, s. 8-9.

¹⁶ Tamże, s. 380.

¹⁷ *Test Pilota Pirxa* to ekranizacja opowiadania Stanisława Lema pt. *Rozprawa*.

porządek. Tym samym tworzy i kontroluje społeczną uległość wobec instytucji władzy. Wszehobecne staje się hasło kolportowane w tysiącach egzemplarzy: „Muanta wie co robi”.

Najbardziej zmienna w *Syntezie* jest tematyka manipulacji umysłami. Wspomniana już wyżej tzw. holowizja jest intrygującym trójwymiarowym medium – każdy w swoich domach ma w ścianie dużą wnękę, w której można oglądać rozrywkowe programy odtwarzane w formie hologramów. Gwiazdy występujące w telewizji przyszłości pochodzą przeważnie z „idealnej serii” – są ludźmi zmodyfikowanymi genetycznie.

Michał Boni zwraca uwagę na podniosły charakter tego rodzinnego filmu: „W świat dziczącej bajki Wojtyśzko chciał wprowadzić echo wielkiego dramatu XX wieku – zmaganie się demokracji z dyktaturą. Chciał uzmysłowić młodej widowni pojęcia takie jak demokracja i dyktatura, samotność i współdziałanie”¹⁸. W takiej interpretacji *Synteza* niemalże jak kultowy *Rok 1984* Orwella stanowi przykład wizji państwa totalitarnego, ma na celu ukazanie grozy rzeczywistości komunistycznej, ponadto ukazuje ludzką bezsilność wobec systemu. Władza (Muanta w pewnym sensie jest odzwierciedleniem Wielkiego Brata) bezwzględnie chce podporządkować sobie społeczeństwo i likwidować wszelkie przejawy indywidualizmu u obywateli. W tak zbudowanym świecie mechanizmy władzy służą zniewoleniu człowieka i spustoszeniu jego myśli oraz wyobraźni – nie ma wolności słowa, ani nawet wolności myśli. Ta pesymistyczna wizja ubezwłasnowolnienia człowieka wiąże się przede wszystkim z poczuciem strachu przed narastaniem konfliktów polityczno-społecznych oraz gwałtownych przemian cywilizacyjno-kulturowych XX wieku.

W 1989 roku premierę miała epicka produkcja Andrzeja Żuławskiego pt. *Na srebrnym globie*. Wokół zdjęć kręconych do filmu krąży wiele historii i aluzji stricte politycznych, bowiem z różnych względów przerywano jego realizację, która łącznie trwała ponad 10 lat¹⁹. Z formalnego punktu widzenia jest to ekranizacja *Trylogii Księżycowej* (na którą składają się *Na srebrnym globie*, *Zwycięzca* i *Stara Ziemia*) autorstwa Jerzego Żuławskiego – notabene stryjecznego dziadka reżysera.

Fabula filmu różni się nieco od tej przedstawionej w powieści – zamiast *Księżyc* mamy tutaj bliżej nieokreśloną, obcą planetę, podobną do naszej, co nadaje całości prawdopodobieństwa. Tak oto mała grupka badaczy kosmosu opuszcza Ziemię w poszukiwaniu wolności i szczęścia. Lądując w nieznanym miejscu, rozpoczynają budowę cywilizacji. Badacze wkrótce umierają, a ich potomkowie powracają do prymitywnej kultury, wymyślając nowe mity i nowego Boga. Po latach na tejże planecie pojawia się

¹⁸ M. Boni, *Brak syntezy*, „Kino” 1984, nr 11, s. 11-12.

¹⁹ Zdjęcia do filmu od samego początku szły dość wolno, w 1978 roku mijały dwa lata od ich rozpoczęcia, a do nakręcenia pozostało jeszcze około dwudziestu procent materiału. W tymże roku decyzją wiceministra kultury PRL, Janusza Wilhelmiego wstrzymano prace nad filmem. Oficjalnie z powodu mocno przekroczonego budżetu, nieoficjalnie zaś przez ideologiczną wymowę powstającego dzieła. Zdjęcia kręcono z olbrzymim rozmachem jak na polskie warunki – (plany zdjęciowe m.in. na Kaukazie i w Mongolii). Andrzej Żuławski, straszony wszczęciem procesu o roztrwonienie państwowych pieniędzy, został zmuszony do wyjazdu za granicę. Wobec tego kilkadziesiąt kilometrów taśmy filmowej zostało odstawione na półki. Kolejne szanse na dokończenie filmu pojawiały się kilkakrotnie – prawa i cały materiał chciał wykupić francuski producent i pewna amerykańska wytwórnia, jednak polskie władze nie wyraziły zgody. W 1981 roku Andrzej Wajda, ze swoim Zespołem Filmowym „X”, planował dokończyć produkcję, ale Żuławski nie mógł wrócić do kraju ze względu na napiętą sytuację polityczną. Przerwany w 80% film został dokończony dopiero 11 lat później, u schyłku PRL-u. Żuławski dokręcił zdjęcia w Warszawie i Krakowie.

kolejna ekspedycja pod kierownictwem niejakiego Marka. Potomkowie wcześniejszych badaczy kosmosu upatrują w nim zbawiciela, który uczyni ich świat lepszym. Losy tubylców i kosmonautów stanowią oś fabularną filmu.

Z pierwowzoru literackiego prawie całkowicie odrzucono warstwę przygodową, koncentrując się na tematyce filozoficzno-moralnej. Świat przedstawiony w produkcji Andrzeja Żuławskiego możemy traktować z jednej strony jako prymitywną dżunglę, a z drugiej strony jako chaotyczne społeczeństwo będące aluzją do wschodniej Europy czasów powojennych. O antyutopijnym charakterze filmu świadczy też klimat wykreowany przez twórców – poczucie rezygnacji, pesymizmu, upadku, rozdarcia (zwłaszcza na płaszczyźnie moralnej). Jeśli zaś chodzi o warstwę estetyczną to przypominać ona może nieco *Diunę* w reżyserii Davida Lyncha (1984) albo superprodukcję George'a Millera pt *Mad Max-Pod kopułą gromu* (1985). W efekcie Andrzej Żuławski stworzył dość sugestywną wizję „miejsca, jakiego nie ma”, które w swej istocie zawiera wiele odwołań do świata, który zastał za swego życia.

Kolejnym polskim filmem o zabarwieniu utopijnym jest *Superwizja* Roberta Glińskiego z 1990 roku. Akcja toczy się w XXI wieku. Jak wskazują napisy początkowe filmu:

Po telewizji kablowej i satelitarnej wynaleziono Superwizję, która na człowieka działała jak narkotyk. Tylko nieliczni posiadali w swoim kodzie genetycznym znak minus, który uodpornił ich na działanie tego superwynałazku. Plusowi stali się niewolnikami Superwizji, minusowi podzielili się władzą. Tak było do czasu, gdy prof. Keller wynalazł awizynę...²⁰

Tak więc XXI stulecie staje się tutaj okresem dominacji tzw. Superwizji. To nowe medium działa na wszystkie zmysły człowieka, stwarzając odbiorcy całkowitą iluzję rzeczywistości. Wrażenia dostarczane za pośrednictwem nowoczesnych technologii całkowicie się jednak różnią od tego, co przynosi życie codzienne – bowiem są przyjemne, łagodnie usypiające, słodkie, podczas gdy prawdziwy świat nie ma nic korzystnego do zaproponowania (miasta leżą w gruzach, ludzie nie chcą i nie potrafią pracować, brakuje żywności). Od tytułowego „narkotyku” uzależnione jest niemal całe społeczeństwo, które, by zapomnieć o głodzie, braku pracy i ruinie miast, zatapia się w świecie iluzji. To tam mogą bezgranicznie spełniać swoje marzenia. Głównym bohaterem jest niegdyś uzależniony od Superwizji Robert Moren, który opuszcza klinikę odwykową po dziesięciu latach rehabilitacji, chcąc wrócić do normalnego życia. To wokół jego losów skoncentrowana jest fabuła filmu.

Bardzo sugestywna jest strona estetyczna i wizualna. W barach i mieszkaniach telewizory bez przerwy nadają zmanipulowane wiadomości, których nie da się wyłączyć. Bohaterowie *Superwizji* egzystują na brudnych, ciemnych ulicach, zamykając się w przezroczystych budkach i pogrążając w transie. Są też tacy obywatele, którzy żyją jak bezdomni, zbierają się oni w podziemiach, przy ledwie palących się ogniskach – są to zbuntowane jednostki, nie godzące się z systemem.

W swej wymowie i stylistyce film Glińskiego nieco przypomina tetralogię Szulkina, a zwłaszcza *Wojnę światów - następne stulecie*. Jeśli zaś chodzi o nawiązania literackie, to nasuwać się mogą skojarzenia z *Kongresem futurologicznym* Stanisława Lema (w któ-

²⁰ Cytat z filmu *Superwizja*.

rym władze doprowadzają swoich obywateli do podobnego stanu dzięki środkom halucynogennym), albo z *Aniołem przemocy* Adama Wiśniewskiego-Snerga (gdzie ludzie śnią realne sny w tzw. „filmolosach”, nie zdając sobie sprawy z kontroli zabójczego mechanizmu). *Superwizję* można również porównać do równie przygnębiającego i pesymistycznego *Roku 1984* Geорга Orwella oraz *Nowego, wspaniałego świata* Aldousa Huxleya.

Nieco inna interpretacja utopizmu jest zawarta w polsko-japońskim filmie pt. *Avalon* z 2001 roku. Akcja obrazu toczy się w bliżej nieokreślonej przyszłości w cyberpunkowym, dystopijnym świecie. Reżyser Mamoru Oshii kreuje wizję świata ponurego, przygnębiającego i dekadentckiego. Większość młodych ludzi żyje na granicy nędzy, bez perspektyw, w świecie wypranym z wszelkich uczuć i emocji. Tę nudną jałową egzystencję urozmaica im zakazana gra komputerowa o nazwie Avalon. Rozgrywki toczą się w wirtualnej przestrzeni, w którą wejść można tylko za pomocą specjalnego sieciowego terminalu i hełmu. W taki właśnie sposób młodzi ludzie walczą z życiowym rozczerowaniem – wchodząc w iluzoryczny, sztuczny świat nielegalnej gry wojennej. Cyberprzestrzeń oferuje niesamowite doznania, ale niekiedy zdarza się, że gracz kończy rywalizację w stanie śmierci mózgowej i wegetuje potem pod stałą opieką medyczną.

Główna bohaterka Ash chce być najlepszym graczem, bez trudu dociera na coraz wyższe poziomy, nie obawiając się pułapek związanych z grą. Jednakże pewnego dnia dowiaduje się, że jej dawny przyjaciel Murphy nie powrócił z próby sforsowania tajnego poziomu o nazwie Special A. Kobieta, aby odkryć prawdę, musi wejść głębiej w ów świat wirtualny i zmierzyć się z istotą zwaną Duchem.

Avalon łączy więc w sobie cechy utopii negatywnej i cybertopii. Akcja zawieszona jest pomiędzy światem rzeczywistym a cyberprzestrzenią. Film jest wizją świata stehnicyzowanego, rządzonego przez wielkie korporacje, któremu towarzyszy rozkład moralny, a scalanie elementów ludzkich i technicznych (tj. cyborgizacje, wprowadzanie świadomości w cyberprzestrzeń, czy przenoszenie ludzkiej świadomości do sztucznej inteligencji) stało się codziennością. Na uwagę zasługują również zdjęcia autorstwa Grzegorza Kędziarskiego. Dobrane do filmu plenery i scenografia idealnie oddają klimat ponurej przyszłości. Obskurne kamienice, brudne uliczki, skrzypiące tramwaje, zimne kamienne mury i korytarze – wręcz podkreślają dystopijny charakter *Avalonu*.

W 2003 roku powstał amatorski film o wymowie utopijnej – a mianowicie krótkometrażowa, 6-minutowa *Anabioza*. Reżyser Maciej Majchrzak w swej etiudzie przedstawia świat przyszłości w którym mamy tak jakby dwie rasy ludzkie – wyższą i niższą. W rękach tej pierwszej leży władza, toteż ta druga jest wykorzystywana w różnego rodzaju eksperymentach i celach laboratoryjnych. Wizja ta nie jest wcale tak odległa od rzeczywistości, jak mogłoby się wydawać. Bowiern aktualnie, w drugiej dekadzie XXI wieku, można zauważyć, że techniki inżynierii genetycznej stawiają przed człowiekiem szerokie możliwości ingerencji w genom. Jak mówi amerykański filozof, Francis Fukuyama: „Kiedy loterię zastąpi wybór, pojawi się nowa płaszczyzna rywalizacji między ludźmi, rywalizacja ta zaś grozi zwiększeniem przepaści między szczytem a dnem hierarchii społecznej”²¹. I tak oto stajemy wobec dalszych możliwości. Dotyczą one już nie tylko eliminacji pewnych niepożądanych tendencji w ludzkim zachowaniu, ale odnoszą się do rzeczywistego ulepszania genomu w szerszej skali. Skutkiem takich działań może być

²¹ F. Fukuyama, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, tłum. B. Pietrzyk, Kraków 2004, s. 207.

sytuacja, w której zaczną być „produkowane” genetyczne „grupy nadludzi”. Bogaci obywatele będą mogli dosłownie „projektować” swoje potomstwo, aby było ładniejsze, zdolniejsze, inteligentniejsze, bardziej zaradne, pracowite. Czyli krótko mówiąc – lepsze jakościowo. Ulepszanie puli genetycznej może prowadzić tu do pewnej, pseudonaukowej formy eugeniki oraz do skrajnej hierarchizacji społeczeństwa, co tylko potęguje istotę i zjawisko totalitaryzmu w danym państwie. Bowiem z drugiej strony pojawiać się będą grupy ludzi, którym brakuje środków do ulepszania cech genetycznych i przez to staną się tą „gorszą”, podwładną i podlegającą manipulacji częścią społeczeństwa. Wprowadzenie tego rodzaju sztucznie stymulowanej dysproporcji byłoby ewidentnym ciosem w ogólnie rozumianą godność człowieka.

Uniwersum ukazane w *Anabiozie* jest w istocie kolejnym „sztucznym rajem”, gdzie wprowadzono ład totalitarny. Jest to niepokojący i ponury obraz przyszłości, który stylistycznie bardzo przypomina hollywoodzką produkcję pt. *Gattacca – Szok przyszłości*. Obok wizji tej nie można przejść obojętnie, gdyż pokazuje społeczeństwo, borykające się właśnie z negatywnymi skutkami rozwoju biotechnologii, co jak widać, może w swej istocie doprowadzić do zaistnienia państwa skrajnie totalitarnego.

Reasumując, stwierdzić można, iż fantastyka naukowa we współczesnej kulturze (zwłaszcza w kinematografii i literaturze) pełni kilka zasadniczych funkcji, a mianowicie: popularyzatorską, eksperymentalną, refleksyjno-filozoficzną, wychowawczą oraz rozrywkową²². Takie też role spełniają utopie i antyutopie ukazywane w polskich filmach science-fiction. Po pierwsze – przybliżają problemy nauki i techniki ludziom nie powiązanym z nimi, oraz w pewnym sensie uwrażliwiają techników na problematykę humanistyczną (np. *Biohazard*, *Synteza*). Po drugie – stają się płaszczyzną, na której nauka wypróbowuje i stawia pewne ryzykowne hipotezy (np. *Anabioza*). Po trzecie – podejmują wiele problemów filozoficznych przyswajanych przez odbiorców, którzy nigdy w inny sposób nie zapoznali się ową problematyką (np. dehumanizm ukazywany w filmach Szulkina, transhumanizm w *Biohazardzie* czy dylematy związane ze sztuczną inteligencją w *Teście Pilota Pirxa*). Po czwarte – pełnią w pewnym sensie funkcję wychowawczą, rozbudowując fantazję i ukazując wszystkie zagadnienia polityczne, społeczne, psychologiczne i etyczne, uwrażliwiając przy tym odbiorców na problemy z którymi w przyszłości będą musieli się zmierzyć (np. *Golem*, *Wojna światów - następne stulecie*, *Superwizja*). Po piąte – znaczna część tych filmów stała się odłamek kina młodzieżowego bądź rozrywkowego (np. *Seksmisja*, *Synteza*, *Avalon*).

Opisane powyżej tytuły udowadniają, że polska kinematografia, pomimo wielu przeszkód, była w stanie zrodzić ambitne filmy science-fiction o zabarwieniu utopijnym. Jak można zauważyć, najbardziej płodnym okresem w polskim kinie fantastyczno-naukowym był przełom lat 70 i 80. Jak trafnie zauważa Maciej Parowski: „W smutnej i płaskiej jak stół rzeczywistości szybko się okazała fantastyka duchową i artystyczną odskocznią, kinem buntu, aluzji, może kluczem do przyszłości, na pewno interesującą rozrywką”²³. Dalej pisze: „Rewolucyjnie zmieniała się wtedy technologia – kina i codzienności. Odsłaniała swą nieprzydatność racjonalistyczna kolektywistyczna filozofia społeczna i gospodarcza, toteż poczyniała trzeszczę pojałtańska forma świata. Był to przecież czas między wyborem bardzo medialnego Słowiańskiego Papieża, pierwszym Afganistanem, pierw-

²² Zob. Z. Lekiewicz, *Filozofia science-fiction*, Warszawa 1985, s. 40-42.

²³ M. Parowski, „Kino”, 2005, nr 6, s. 19.

szą Solidarnością, stanem wojennym, częściowo zbojkotowanymi (w roku orwellowskim i poprzednią) olimpiadami, Czarnobyłem, pierestrojką, upadkiem Muru, jesienią ludów. Okazało się, że to wszystko jest ciekawsze od kosmicznych wydumisk, więc ambitna fantastyka poczęła temu towarzyszyć bodaj najwierniej i najcelniej. Jako bezkompromisowa diagnoza, a nawet profetyczna prognoza²⁴.

Kino, jako reaktywna część składowa sztuki po prostu zareagowało na wszystkie te wydarzenia, próbując je interpretować na różne sposoby. Polskie filmy fantastyczno-naukowe z jednej strony ukazywały wspomnienie koszmarów totalitaryzmu i komunizmu, a z drugiej strony bojaźń przed tym, że może on powrócić w przyszłości ze zdwojoną mocą. Bez względu na to jak powyższe produkcje filmowe zostały przyjęte przez społeczeństwo i krytyków, to ich wartość wydaje się być bezcenna. Takie filmy są po prostu potrzebne, bowiem stanowią nieodzowne kompendium wiedzy na temat czasów minionych oraz jednoczesne ostrzeżenie przed „czarnymi scenariuszami” w przyszłości.

Filmy science-fiction niemal od zawsze skrywały w sobie „drugie dno” w postaci swoistego impulsu prowokującego do dyskusji związanych z polityką czy nauką, dostarczając przy tym celnych obserwacji i trafnych przewidywań. Te kwestie, które byłyby trudne do ukazania i analizowania w filmach stricte dokumentalnych, przedstawione w fantastycznej formie stawały się łatwiejsze do zaakceptowania. Zmiana kontekstu gatunkowego pozwoliła tutaj na głębszą analizę i bardziej zdystansowane spojrzenie na tak ważne kwestie jak totalitaryzm, konsumpcjonizm, transhumanizm, dehumanizm oraz sztuczna inteligencja.

Aktualnie, w drugiej dekadzie XXI wieku, kinematografia, jako najpopularniejsza część składowa popkultury, może stać się służebniczką historii i obrońcą społeczeństwa. Tym samym może pomóc nam zrozumieć przeszłość i uchronić nas przed popełnieniem tych samych błędów. Tak więc kino (zwłaszcza science-fiction) staje się tutaj ważnym punktem odniesienia w rozwoju cywilizacyjnym oraz metaforą nowego wspaniałego świata – takiego o którym wszyscy marzymy, a nie takiego którego się obawiamy...

BIBLIOGRAFIA

- Boni M., *Apokalipsa bez sądu*, „Kino” 1984, nr 12, s. 7.
Boni M., *Brak syntezy*, „Kino” 1984, nr 11, s. 11-12.
Fukuyama F., *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, tłum. B. Pietrzyk, Kraków 2004.
Jankun M., *Wojna światów - kino absurdu*, „Kino” 1984, nr 12, s. 18.
Książek-Konicka H., *Parabola świata zdegradowanego*, „Kino” 1980, nr 2, s. 14.
Lekiewicz Z., *Filozofia science-fiction*, Warszawa 1985.
Lem S., *Summa Technologiae*, Kraków 2000.
Loska K., *Piotr Szulkin -wyobraźnia apokaliptyczna*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
Parowski M., „Kino”, 2005, nr 6, s. 19.
Szacki J., *Spotkania z utopią*. Warszawa 2000.
Wywiad z Ewą Likowską [w:] „Przegląd”, nr 38/2003.
Zweiffel Ł., *Utopia-idealna odpowiedź na nieidealną rzeczywistość*, Kraków 2008.

²⁴ Tamże, s. 20-21.