

Karolina Wierel
(Uniwersytet w Białymstoku)

PO CO NAM POSTAPOKALIPSY? KULTURA POSTAPOKALIPTYCZNA NA POCZĄTKU XXI WIEKU Z PERSPEKTYWY KULTUR ZACHODU

W niniejszym tekście postaram się wskazać możliwe przyczyny narastającego zainteresowania twórców i odbiorców alternatywnymi światami „po końcu”, jakie obserwuję na początku XXI wieku. Analiza dotyczyć będzie przede wszystkim fabuł, w których katastrofa została spowodowana przez człowieka i jego nieodpowiedzialne tworzenie atomowej technologii militarnej oraz posługiwanie się nią.

Tekst niniejszego artykułu nawiązuje tematem do rozważań Lecha M. Nijakowskiego z roku 2011 o *Popularnych postapokalipsach późnej nowoczesności*¹. Przedstawiona poniżej analiza czerpie również z szerszych badań nad kulturą postapokaliptyczną na przełomie wieków XX i XXI, jaką przeprowadziłam w rozprawie *Księga jako medium transkulturowe w postapokaliptycznych przekazach literackich i filmowych przełomu XX i XXI wieku*².

Rosnącą popularność twórczości o charakterze postapokaliptycznym można przypisać paru czynnikom, takim jak narastające poczucie kryzysu wartości i ludzkiej tożsamości czy wrażenie permanentnego zagrożenia konfliktem zbrojnym na światową skalę, które towarzyszy mieszkańcom kultur Zachodu. Teresa Heffernan, analizująca powieści postapokaliptyczne powstałe w ubiegłym wieku³, stwierdza, że obecnie można mówić o istnieniu odrębnego rodzaju kultury, której źródłem zainteresowania jej twórców i odbiorców są wizje postfinalne. Inna badaczka, Claire P. Curtis w książce *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract*, przedstawia uwikłanie twórczości nurtu postapokaliptycznego w debatę społeczną nad problemami współczesnego świata⁴. Idąc tropem myśli zawartych w obu książkach, można wskazać na hybrydyczny charakter kultury postapokaliptycznej, w której łączą się wyobrażenia na temat nowego, odradzającego się świata, i tego, który się skończył – cywilizacji świata Zachodu. Rzeczywistość postfinalną twórcy nurtu *postapo*⁵ konstytuują na gruzach wyobraźni człowieka Zachodu, mieszając różne gatunki

¹ Lech M. Nijakowski, *Popularne postapokalipsy późnej nowoczesności*, „Colloquia Anthropologica et Communicativa” 2011, vol. 3: *Mit, prawda, migracje*, s. 243–269.

² Rozprawa obroniona 24 stycznia 2017. Przygotowywana do publikacji.

³ Teresa Heffernan, *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism and the twentieth Century Novel*, Toronto: University of Toronto Press 2008.

⁴ Claire P. Curtis, *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract*, “We’ll not go home again”, Lanham: Lexington Books 2012.

⁵ Tak twórczość postapokaliptyczną w skrócie nazywają fani tego nurtu kultury.

twórczości artystycznej. Curtis wymienia takie, jak: utopia, dystopia, horror, fantastyka naukowa, baśń oraz mitologia.

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Gianni Vattimo stwierdził, że twórczość postapokaliptyczna często przedstawia świat zniszczony wskutek wojny atomowej lub konfliktu zbrojnego, którego efektem jest skażenie środowiska naturalnego i upadek cywilizacji⁶. Vattimo uważa, że realia fabuł postapokaliptycznych uwalniają czytelnika od strachu przed katastrofą⁷. Owa „wolność” jest wyzwoleniem ludzkiego istnienia z niewoli technologii i jej produktów, jak też od myślenia opartego na logice wywodzącej się z minionego świata. Zatem, idąc za myślą włoskiego filozofa, problematykę poruszaną w tekstach kultury postapokaliptycznej można nazwać strategią oporu wobec realnych i globalnie występujących zagrożeń, będących skumulowaną formą niepokojów mieszkańca Zachodu, a nawet współczesnej ludzkości. Powszechnie występujące zagrożenia kataklizmami, kolejnymi światowymi konfliktami zbrojnymi czy klęską ekologiczną za sprawą środków masowego przekazu przestały mieć wymiar lokalny, a stały się globalne. Problem wyścigu zbrojeń z czasów zimnej wojny dziś już nie dotyczy tylko dwóch bloków politycznych. Ćwiczenia nad wykorzystaniem zaawansowanej broni masowego rażenia, prowadzone obecnie np. przez Koreę Północną, nie są tylko problemem krajów sąsiednich, gdyż moc współczesnej zaawansowanej broni nuklearnej jest na tyle duża, że ewentualne jej użycie wpłynie na losy całego świata.

Historia światów postapokaliptycznych przypomina możliwe scenariusze, jakie miały miejsce lub mogą się wydarzyć w realnym świecie. Świat postapokaliptyczny powstał zatem jako efekt kryzysu tożsamości człowieka współczesnego i jego dążenia do dominacji jednego państwa nad innymi, jednego systemu politycznego i ekonomicznego nad innymi, co w narracjach postfinalnych doprowadza do zniszczenia świata cywilizacji Zachodu i większości ludzi na Ziemi. Początkiem świata „po końcu” jest katastrofa, a więc koniec innego świata. Fabuły postapokaliptyczne są zatem quasi-narracją kosmogeniczną, w której świat Zachodu można porównać do Olimpu zamieszkanego przez bogów.

Alternatywna rzeczywistość postapokaliptyczna przywołana w tym tekście jest rzeczywistością postindustrialną, archaizowaną i nie-antropocentryczną. Regres rozwoju technologicznego przebiega analogicznie do upadku człowieczeństwa wśród ludzi ocalałych po „końcu” lub urodzonych potem. Zwracam uwagę, że twórczość *postapo* nie przedstawia jedynie negatywnych skutków ludzkiej działalności i samej katastrofy. W swoich przekonaniach nie jestem odosobniona, czego dowodem może być książka Konrada Wojnowskiego pod wymownym tytułem *Pożyteczne katastrofy*⁸. Zgadzam się z autorem w kwestii kulturotwórczej funkcji, jaką pełni destrukcja porządku, na którym jest oparty sposób życia krytykowanej społeczności. Już Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Fryderyk Nietzsche czy Georg Simmel twierdzili, że czas pokoju jest czasem nieproduktywnym kulturowo („zgniłym”), a kultura rozwija się pod wpływem wojen, katastrof i innym gwałtownych zmian⁹.

⁶ Gianni Vattimo, *Utopia, kontrutopia, ironia*, w: idem, *Spoleczeństwo przejrzyste*, przeł. Magdalena Kamińska, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu 2006, s. 91.

⁷ Ibidem.

⁸ Konrad Wojnarowski, *Pożyteczne katastrofy*, Kraków: Universitas 2016.

⁹ Zob. Georg Simmel, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. Wojciech Kunicki, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009.

Na przełomie wieków XX i XXI mieszkańcy Zachodu przejawiają narastające uczucie niepokoju spowodowane prognozami na temat przyszłości, w których kreśli się wizje wojen o przestrzeń życiową, o wodę i pożywienie, a nawet o czyste powietrze. Innym z potencjalnych zagrożeń dla istnienia ludzkości jest świat chorobotwórczych mikroorganizmów, które mogą uodpornić się na leki i przyczynić do masowych zgonów. Wymowną i napisaną w duchu ekokrytyki trylogię Margaret Atwood *MaddAddam* rozpoczyna epidemia wywołana przez człowieka. Pierwszy tom literackiej serii Atwood to *Oryks i Derkacz*¹⁰, a świat postapokaliptyczny jest przedstawiony wnikliwie w *Roku Potopu*¹¹ i *MaddAddamie*¹². Drugi tom przedstawia losy ocalałych po epidemii, a trzeci został napisany z perspektywy nie-ludzkiej, przez istotę powstałą w laboratorium jako lepsza wersja człowieka, nazwaną derkaczanem.

Trylogia Atwood jest ważną pozycją nurtu postapokaliptycznego o wymowie proekologicznej. Kanadyjska pisarka nawiązuje do atmosfery i treści zawartych w dylogii Octavii E. Butler *Przypowieść o siewcy*¹³ i *Przypowieść o talentach*¹⁴. W obu przypadkach pisarki tworzą narracje będące projekcją różnych lęków, ale i próbą diagnozy problemów współczesnego człowieka, takich jak kwestie związane z ekologią, uzależnieniem od środków odurzających i leków. Diagnozę literacką kultur Zachodu Butler i Atwood potwierdza Francis Fukuyama w analizie zagrożeń społeczeństwa amerykańskiego na przełomie wieków XX i XXI, którą przedstawił w książce *Koniec człowieka*¹⁵. Z kolei w analizie motywu „końca” w kulturze przeprowadzonej przez Franka Kermoda można przeczytać, że poczucie kryzysu świata istniejącego w czasach przejścia (*in medias res*) jest zachowaniem typowym dla człowieka postawionego w sytuacji zmiany¹⁶. Natomiast Vattimo zauważył, że filozofowie są świadomi epokowego zwrotu, jaki dokonuje się obecnie w świecie człowieka¹⁷. Czas końca wieku XX i początek nowego tysiąclecia można nazwać jednym z wielu „końców” ery antropocenu¹⁸, będącego efektem kompleksu omnipotencji człowieka.

Uważam, że twórczość postapokaliptyczna może być uznana za narzędzie przeciwdziałania destrukcyjnej działalności człowieka. Możliwe jest dostrzeżenie pozytywnego przesłania utworów postapokaliptycznych. Wraz z rozwojem w twórczości artystycznej krytyki destrukcyjnego gospodarowania światem przez najmłodszy gatunek zwierzęcy, człowieka, zmieniał się też wydźwięk utworów o charakterze postfinalnym. Poczawszy od filmu *Metropolis* (1927) Fritza Langa przez *Ostatni brzeg* (1959) Stanleya Kubricka, a następnie poprzez obraz filmowy *Chłopiec i jego*

¹⁰ Margaret Atwood, *Oryks i Derkacz*, przeł. Małgorzata Hesko-Kołodzińska, Poznań: Zysk i S-ka 2004.

¹¹ Eadem, *Rok Potopu*, przeł. Marcin Michalski, Kraków: Znak 2010.

¹² Eadem, *MaddAddam*, Toronto–London: McClelland & Stewart 2013.

¹³ Octavia E. Butler, *Przypowieść o siewcy*, przeł. Jacek Chełminiak, Warszawa: Prószyński i S-ka 2000.

¹⁴ Eadem, *Przypowieść o talentach*, przeł. Jacek Chełminiak, Warszawa: Prószyński i S-ka 2003.

¹⁵ Francis Fukuyama, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków: Znak 2004.

¹⁶ Frank Kermode, *Znaczenie końca*, przeł. Olga i Wojciech Kubińscy, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2010.

¹⁷ Gianni Vattimo, *Utopia, kontrutopia, ironia*, s. 89.

¹⁸ Pojęcie antropocenu w ujęciu kulturowym szerzej omawia Ewa Domańska w tekście *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32.

pies L.Q. Jonesa (1975), rozwija się nurt filmów postapokaliptycznych, będący pobocznym nurtem kina apokaliptycznego i katastroficznego w twórczości science fiction. Ową zmianę w kinie *postapo* można łatwiej dostrzec, kiedy przeczytamy opinię Susan Sontag o filmach science fiction z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Badaczka stwierdza, że typowy film science fiction jest schematyczny, co dostrzeże wprawne oko widza oswojone z konwencją westernu, którego kolejne sekwencje są ułożone w przewidywalną całość¹⁹, tak jak i w filmie z omawianego gatunku. Sztampowość filmów SF dotyczy także tematyki twórczości, która opiera się na najstarszych tematach inspirujących twórców, czyli katastrofie i „końcu”²⁰. Sądzę, że od czasów napisania tych słów wiele się zmieniło w kinie SF i interesującym nas szczególnie nurcie postapokaliptycznym. Filmy takie jak *Łowca androidów*, seria *Mad Max*, trylogia *Matrix*, *A.I. sztuczna inteligencja*, seriale *Jerycho*²¹, *Bastion* czy *The Walking Dead*²² nie są już tak przewidywalne jak stwierdza Sontag, a można rzec, że ich twórcy za punkt honoru uznali konieczność zaskoczenia widza nie tylko efektami specjalnymi czy losami postaci, lecz także samą fabułą. Potwierdzą te słowa zapewne fani odcinkowych opowieści, takich jak *The Last Man on Earth* czy *Westworld*²³. Ten ostatni jest ciekawym remakiem filmu łączącego gatunki fantastyki i westernu, co w kontekście przywołanej opinii Sontag wskazuje na swobodę twórców serialu w łączeniu klasyki popkultury, czyli konwencji westernu i fantastyki naukowej. Popularność tekstów kultury, które kreują alternatywną postfinalną wizję świata, rośnie za sprawą coraz bardziej uniwersalnego i na różne sposoby zadawanego pytania o granice, które z ludzi czynią ludzi, i konfrontują odbiorcę z hipotetycznymi sytuacjami zagrożenia. Utwory postapokaliptyczne przestały być tylko „moralizatorskie”, jak twierdziła Sontag, lecz stały się poszerzoną rzeczywistością odbiorcy, innym wymiarem życia – emocjonalnym, intelektualnym, a w perspektywie szybko postępującego rozwoju technologii poszerzonej rzeczywistości – nawet życiem alternatywnym. Realne poczucie zagrożenia kolejną wojną światową o charakterze totalnym w świecie pozafikcyjnym sprawia, że bomba atomowa nie jest tylko metaforą poczucia zagrożenia, jak stwierdza Sontag, przywołując wydarzenia z Hiroszimy i Nagasaki²⁴, lecz staje się metaforą ucieczki od realności. Cień nuklearnego grzyba po wybuchu pada na ludzką wyobraźnię, otwierając jej mroczne, nieznanne i często nie-ludzkie rejony. Moment wybuchu i czas po nim zostają skontrastowane z czasem przed wybuchem, który po odpaleniu bomby stał się elementem minionego świata.

¹⁹ Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski, Kraków: Wydawnictwo Karakter 2012, s. 279.

²⁰ Ibidem, s. 283.

²¹ Serial emitowany w latach 2006–2008 przez stację CBS. W historii telewizji jest to pierwszy serial, którego drugi sezon powstał po reakcji widzów na zakończenie serialu po pierwszej serii. Kolejne dwa sezony zostały przeniesione z telewizji do komiksu *Civil War*, co stanowi ciekawy przykład opowieści transmedialnej w kulturze popularnej. Twórcy serialu: Jonathan E. Steinberg, Stephen Chbosky, Josh Schaefer.

²² Serial emitowany od 2010 r. przez stację Fox na podstawie komiksu *Żywe trupy* Roberta Kirkmana.

²³ Serial jeszcze nie miał swojej premiery (połowa 2016 r.), lecz można zauważyć spore zainteresowanie wśród wielbicieli fantastyki. Jednym z powodów jest udział w nim znanych i cenionych aktorów, jak np. Anthony Hopkins, a drugim tematyka sztucznej inteligencji. Twórcy: Jonathan Nolan, Lisa Joy. Ciekawym zabiegiem jest połączeniem gatunków: westernu i fantastyki. Data premiery 3 października 2016 r. w stacji HBO.

²⁴ Susan Sontag, *Katastrofa w wyobrażeniu*, w: eadem, *Przeciw interpretacji*, s. 291.

Inną konsekwencją użycia bomby atomowej są różnorodne formy zmutowanego życia. Obok człowieka mieszkańcami postapokaliptycznej rzeczywistości często są hybrydy gatunkowe, powstałe w wyniku skażenia środowiska, czy dziwne stworzenia uwolnione z tajnych laboratoriów, w których były poddawane eksperymentom. Nowe formy życia skonfrontowane z człowiekiem są tłem dla rozważań o człowieczeństwie i ludzkiej drodze do humanizacji człowieka.

Typowymi istotami dla świata postapokaliptycznego są zombie, które, jak zauważają recenzenci filmów i książek, stały się postaciami kultowymi w kulturze współczesnej. Ponownie powołałam się na opinię Sontag, gdyż jej refleksje na temat twórczości SF kontrastują z obecnym poziomem twórczości *postapo*. Jeżeli zestawimy filmy, które przywołuje badaczka (*Rakieta X-M*²⁵, 1950, *Bitwa o kosmos*²⁶, 1959, *Powstanie humanoidów*²⁷, 1962), z tytułami takimi jak *Łowca androidów*²⁸ (1982), *Delicatessen*²⁹ (1991), *Droga*³⁰ (2009) czy *Snowpiercer: Arka przyszłości*³¹ (2013) lub z książkami Dmitrija Glukhovskiego z trylogii *Metro* albo z trylogią *MaddAddam* autorstwa Atwood, to zauważalna stanie się różnica w sposobie kreacji fabuł, które przestały epatować efektami specjalnymi i nieskomplikowaną narracją na rzecz przerażającej realności w przedstawianiu zniszczonego świata i tego, co stworzył człowiek.

Wszechogarniające skutki „końca” w fabułach postapokaliptycznych nie dotyczą tylko destrukcji świata materialnego (np. zaawansowanych technologii), zniszczenie przekłada się na poziom psychiczny u ludzi. Dowolna postać z postapokalipsy, aby przeżyć, będzie musiała wcześniej czy później zrewidować swój systemy moralny i skonfrontować własne opinie o granicach tego, co dozwolone i co zakazane. Poprzez postapokalipsy są nam przypominane zasady, na których opierają się kultury Zachodu, jak np. zakaz kanibalizmu, kazirodztwa czy szacunek wobec ciał zmarłych.

Po raz kolejny ośmielam się podważyć opinię Sontag w kwestii znaczenia filmów uwarunkowanych wyobrażeniami skutków katastrofy, które wedle badaczki są głównie sposobem neutralizowania poczucia grozy przy użyciu mało wyszukanej estetyki i frazesów na temat ludzkiej tożsamości³². Moim zdaniem, nurt postapokaliptyczny ewoluował do roli nośnika wartości, które powinny zostać ocalone w przyszłości jako przeciwwaga niestabilności pokoju na świecie, możliwych wojen o podłożu religijnym, terroryzmu czy walki między korporacjami handlowymi o dominację na świecie. Postapokalipsy powstają zatem w celu poszukiwania sensu ludzkiej egzystencji. Jurij Łotman w *Kulturze i eksplozji* napisał: „To co nie ma końca – nie ma również sensu [...]. Początek-koniec i śmierć są nierozzerwalnie związane z możliwością zrozumienia życiowej realności jako czegoś, co ma sens”³³. Rosyjski filolog i semiotyk kultury zauważył, że wraz

²⁵ *Rakieta X-M*, reż. Kurt Newmann, USA, 1950.

²⁶ *Bitwa o kosmos*, reż. Ishirō Honda, Japonia, 1959.

²⁷ *Powstanie humanoidów*, reż. Wesley Barry, USA, 1962.

²⁸ *Łowca androidów*, reż. Ridley Scott, Hongkong, USA, Wielka Brytania, 1982.

²⁹ *Delicatessen*, reż. Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, Francja, 1991.

³⁰ *Droga*, reż. John Hillcoat, USA, 2009.

³¹ *Snowpiercer: Arka przyszłości*, reż. Joon-ho Bong, Czechy, Francja, USA, Korea Południowa, 2013.

³² S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, s. 300.

³³ Jurij Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. Bogusław Żyłko, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1999, s. 218–219.

z zastąpieniem myślenia mitologicznego historycznym pojęcie „końca” zaczęło dominować w wyobrażeniach czasu. Następnie Łotman stwierdza, że przekształcenie świadomości człowieka pod wpływem koncepcji czasu linearnego skutkowało powstaniem wyobrażeń śmierci-odrodzenia, aby równoważyć i harmonizować siły początku i końca. Proces, o którym pisze Łotman, zachodzi także w utworach postapokaliptycznych. Fabuły owe przełamują historyczny „koniec”, gdyż upadek cywilizacji Zachodu i dehumanizacja ludzi może inicjować nowe możliwości odrodzenia się człowieka w formie doskonalszej.

Innym scenariuszem losów człowieka w świecie „po końcu” może być postępująca degradacja pierwiastka człowieczeństwa w ludziach, czego ciekawą wizję przedstawia Dmitry Glukhovsky w trylogii *Metro* oraz Tullio Avoledo w książce *Korzenie niebios*³⁴ z serii osadzonej w realiach wykreowanych przez Glukhovskiego. Obaj pisarze przedstawiają miejsce jednostek w zbiorowościach, które na różne sposoby starają się przetrwać, obnażając samotność i kruchość ludzkiej egzystencji pozbawionej towarzystwa drugiego człowieka, a nawet innego życia. Projekt Glukhovskiego *Universum Metro* został zapoczątkowany przez powieść *Metro 2033* wydaną w roku 2005. Kolejne części trylogii pt. *Metro 2034* i *Metro 2035* dopełniają narrację o losach mieszkańców Moskwy ocalałych po wojnie nuklearnej. W zamyśle Glukhovskiego literacki projekt *Uniwersum Metro* jest polem wspólnoty wyobraźni pisarzy z różnych części świata, którzy tworzą postnuklearne wersje losów ludzi zamieszkujących rejony geograficzne, z których pochodzą. Akcja *Korzeni niebios* rozgrywa się we Włoszech, natomiast Paweł Majka fabułę *Dzielnicy obiecanej*³⁵ zlokalizował w Krakowie, a Robert J. Schmidt na miejsce akcji *Wieży*³⁶ wybrał Wrocław. Punktem wyjścia wszystkich powieści jest koniec cywilizacji antropocentrycznej po wojnie totalnej z użyciem różnych rodzajów broni, w tym atomowej i biologicznej. *Uniwersum Metro* kreuje rzeczywistość, w której świat nie potrzebuje człowieka, aby istnieć. To ludzie muszą bardzo się starać, by znaleźć sobie miejsce w nowym świecie „po końcu”. Ocaleni po wojnie i urodzeni w podziemiach w wyniku wojny zostali pozbawieni protez technologicznych i wygodnych rozwiązań, jak np. sklepy spożywcze bądź elektryczność. Nawet światło słoneczne i gwiazdy są obce mieszkańcom moskiewskiego metra czy rzymskich katakumb, a czystość i porządek to luksus, na który mogą sobie pozwolić nieliczni. Można pokusić się o stwierdzenie, że w podziemnych światach opowieści postapokaliptycznych większa ilość światła czyni człowieka lepszym, bardziej ludzkim i bliższym człowieczeństwu.

Mrok, chaos, ubóstwo oddalają ludzi od kultury i czynią ich bytami okołoludzkimi. Potwierdzają to kolejne spostrzeżenia głównej postaci z trylogii *Metro*, Artema, który po przybyciu do stacji o nazwie Polis zauważa, że „pierwszy raz widział coś takiego. Od tych mieszkań czuć było takie ciepło, taki spokój, że aż ścisnęło mu się serce. [...] ale najbardziej zadziwiające było to, że wzdłuż ścian, na całej stacji ciągnęły się rzędy regałów z książkami. Zajmowały miejsce między mieszkaniami i cała stacja nabrała przez to jakiegoś cudownego, niezmiernego wyglądu, przypominając Artemowi opis bibliotek w średniowiecznych uniwersytetach, o których czytał w książce pisarza o nazwisku Borges”³⁷. Łącznikiem

³⁴ Tullio Avoledo, *Korzenie niebios*, przeł. Piotr Drzymała, Kraków: Insignis 2013.

³⁵ Paweł Majka, *Dzielnica obiecana*, Kraków: Insignis 2014.

³⁶ Robert J. Schmidt, *Wieża*, Kraków: Insignis 2016.

³⁷ Dmitry Glukhovsky, *Metro 2033*, przeł. Paweł Podmiotko, Kraków: Insignis 2010, s. 339.

między światem minionym a nowym, „po końcu”, są artefakty upadłej cywilizacji, z których najbardziej trwale okazują się książki i inne teksty napisane i wydrukowane. To za ich sprawą urodzeni po „końcu” wiedzą, że istnieją słońce, niebo, gwiazdy, drzewa. W podziemiach nie ma gwiazd, ale nadal funkcjonują o nich wyobrażenia czerpane z opowieści i ilustracji, jakie mieszkańcy stacji metra odnajdują w książkach.

Ludzie żyjący w ciemnych korytarzach opowiadają sobie o życiu sprzed katastrofy i za pomocą słów kształtują kolejne zbiorowe wyobrażenia o świecie minionym. Tylko nieliczni w metrze czytają, a lektura jako czynność elitarna staje się drogą do wolności od przerażającej rzeczywistości, ale też powodem kłopotów, gdyż często postapokaliptyczni czytelnicy są nierozumiani i uważani za niedostosowanych do realiów życia w podziemnym świecie. W metrze tylko na stacjach nazywanych Polis zachował się szacunek do książek i słowa drukowanego. Glukhovskij kulturotwórczą siłą kształtowania wyobrażeń o świecie przypisuje piśmie i książkom. Dopóki ludzie czytają, dopóki szanują książki, są bliżsi temu, co mieści się w granicach człowieczeństwa. Za sprawą pisma i druku piszący i czytający powstrzymują regres moralności i zachowują szacunek dla życia. Poszukiwanie sposobów ocalenia godności ludzkiego życia jest wyeksponowane w ostatniej części trylogii pt. *Metro 2035*. Artem obnaża eugeniczno-kanibalistyczny układ relacji społecznych panujących w metrze, pozwalający na zjadanie niepełnosprawnych bądź chorych psychicznie. Odkrycie przez Artema jednej z niechlubnych tajemnic metra sprawia, że nie chce on żyć dłużej w podziemiach, gdyż uważa je za przestrzeń obcą człowiekowi. W jego opinii ludzie powinni wrócić na powierzchnię, aby rozpocząć życie od nowa, poza Moskwą, poza miastem. Wraz z Anją jadą nad morze, kierując się ku miejscu symbolicznemu – oczyszczenia i początku życia na Ziemi.

Ciekawym eksperymentem dla wyobraźni widza jest film dokumentalny *Świat po zagładzie ludzi*³⁸ z 2008 roku, kontynuowany w serii dokumentalnej *Świat bez ludzi*³⁹ zrealizowanej w technologii CGI. Odcinki serialu przedstawiają wyobrażenia Ziemi, na której ludzi nie ma od kilku godzin, dni, a nawet lat. Kolejne części dokumentu przedstawiają odradzające się rośliny i zwierzęta, kolonizujące miasta i odzyskujące obszary zagarnięte przez ludzi, a niegdyś należące wyłącznie do nich. Wydźwięk filmu podtrzymuje opinie naukowców takich jak Peter Ward (hipoteza Medei⁴⁰) czy James Lovelock (teoria Gai⁴¹), że Ziemia znakomicie poradzi sobie bez człowieka. Potwierdzeniem ich teorii jest obszar wokół reaktora w Czarnobylu, który nazywany jest królestwem dzikiej przyrody⁴². Kolejnych wniosków w tej kwestii dostarczyć może obserwacja obszaru skażonego po awarii

³⁸ *Life After People*, reż. David de Vries, kanał History, USA, 2008.

³⁹ *Life After People*, reż. m.in. Frank Kosa, Colin Campbell i inni, Flight 33 Productions, USA, 2009.

⁴⁰ Peter Ward, *Hipoteza Medei*, przeł. Monika Betley, Warszawa: Prószyński i S-ka 2011.

⁴¹ Por. James Lovelock, *Gaja. Nowe spojrzenie na życie na Ziemi*, przeł. Marcin Ryszkiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 2003. Zob. też Lynn Margulis, *Symbiotyczna planeta*, przeł. Marcin Ryszkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo CiS 2009.

⁴² Tom Whipple, *Zniszczony po awarii Czarnobyl jest dziś królestwem dzikiej przyrody*, <http://www.echodnia.eu/artykul/8983685.zniszczony-po-awarii-czarnobyl-jest-dzis-krolestwem-dzikiej-przyrody-zdjecia,id,t.html> [dostęp 26.09.2016].

reaktora jądrowego Fukushima I⁴³. Jest to przestrzeń na tyle niezwykła, że powstają na jej temat filmy fabularne, takie jak obraz niemieckiej reżyserki Doris Dörrie pt. *Fukushima – moja miłość*⁴⁴ (2016). Ten film przedstawia niezwykłą analogię między zniszczonym światem zewnętrznym wokół reaktora a dramatami, jakie przeżywa główna postać – wolontariuszka pomagająca mieszkańcom terenów usytuowanych blisko zamkniętego reaktora jądrowego. Obraz przedstawia ciekawą wizję świata po katastrofie, która kończy etap wiary w ludzką moc panowania nad siłami natury i własnym losem. Jest to rzeczywistość postapokaliptyczna, co zostało uwydatnione przez czarno-białe zdjęcia filmowe. Film Dörrie to przykład niestandardowej twórczości ukazującej realne wydarzenie w konwencji fabularnej, obudowane symbolizmem kontekstów kultur europejskich i azjatyckich. Film niemieckiej reżyserki uważam za przykład wielowymiarowego rozumienia tego, co może być uznane za „koniec”. Niestandardowa pod względem formy postapokalipsa przedstawia skutki apokalipsy nuklearnej w perspektywie indywidualnej, społecznej, kulturowej, globalnej i wiekowej postaci przez nią wykreowanych. Osadzenie akcji filmu w Fukushimie przyczynia się do kreacji wyobrażeń postfinalnych, w których nie ma już ludzi lub żyją oni w zdegradowanym, „nowym” postnuklearnym świecie. Film *Fukushima – moja miłość* uważam za obraz o tyle niezwykły, że tragedia inspirująca powstanie obrazu filmowego rozegrała się w niezbyt odległej przeszłości, bo 11 marca 2011 roku. Obszary wokół reaktora to realny obraz miasta-widma, ukazujący, jak może wyglądać świat, w którym nie ma ludzi.

Kolejnym interesującym przykładem kulturotwórczej roli katastrofy nuklearnej jest twórczość polskiego fotografa Arkadiusza Podniesińskiego. Niczym archeolog i antropolog fotografował on tereny wokół Fukushimy⁴⁵, a od wielu lat dokumentuje postludzkie krajobrazy wokół Czarnobyla⁴⁶. Dzięki jego zdjęciom rzeczywistość, w której człowiek jest tylko gościem/turystą, istnieje nie tylko w rezerwach przyrody i fikcyjnych fabułach, lecz i na mapie realnego, współczesnego świata. Owe tereny to spełnienie marzeń niektórych ekologów o potrzebie regeneracji Ziemi. Miejsca takie jak Czarnobyl, Fukushima i wyspa Hasima w Japonii, Sanzi-Taipei w Tajwanie czy Pentidattilo we Włoszech cieszą się powodzeniem wśród turystów gustujących w przerażających miejscach z mroczną historią, jak wyludnione miasta-widma. *Dark tourism* jest osobliwą formą podróżowania w celu odwiedzenia miejsc po katastrofie. Wystarczy wybrać kierunek podróży, a bez problemu wyszukiwarka internetowa pomoże w zorganizowaniu wyprawy, oferując dość liczne grono osób chętnych do udziału w nietypowym przedsięwzięciu. Powiedzieć przy tej okazji należy, że popkultura uczyniła z tematu „końca” i świata postfinalnego produkt cieszący się dużym zainteresowaniem wśród

⁴³ Katastrofa nuklearna w elektrowni atomowej Fukushima 11 marca 2011 roku była spowodowana skutkami trzęsienia Ziemi w Japonii. Efektem wstrząsów o sile 9 stopni w skali Richtera pod powierzchnią Oceanu Spokojnego były fale tsunami. Po awarii reaktora Fukushima I japoński premier Naoto Kan stał się przeciwnikiem ponownego uruchomienia reaktora i energii atomowej. Por. <http://www.dw.com/pl/by%C5%82y-premier-japonii-fukushima-zmieni%C5%82a-moje-widzenie-%C5%9Bwiata/a-18278972> [dostęp 26.09.2016].

⁴⁴ *Fukushima – moja miłość*, reż. Doris Dörrie, Niemcy, 2016.

⁴⁵ Arkadiusz Podniesiński, *Fukushima: drugi Czarnobyl?*, <http://www.podniesinski.pl/portal/fukushima-drugi-czarnobyl/> [dostęp 26.09.2016].

⁴⁶ Idem, *Zima w strefie*, <http://www.podniesinski.pl/portal/zima-w-strefie/> [dostęp 26.09.2016].

konsumentów. Być może popularność twórczości postapokaliptycznej jest efektem uczynienia z ludzkiego strachu przed apokalipsą i śmiercią atrakcyjnego produktu i narzędzia do kształtowania wyobrażeń o możliwych scenariuszach przyszłości o charakterze pozareligijnym. Przykładem potraktowania Biblii jako punktu wyjścia do kreacji postapokalipsy jest klasyczna dzisiaj dylogia Octavii E. Butler: *Przypowieść o siewcy* i *Przypowieść o talentach*. Zsekularyzowane opowieści o świecie „po końcu” są inną wersją losów świata uzupełnioną w teraźniejszej konteksty kulturowe, takie jak głos feministek w kwestii pytania o to, kim może być nowy Zbawiciel. Po roku dwutysięcznym oczekiwano na apokalipsę roku 2012 wedle kalendarza Majów, a na kolejne przepowiednie końca świata nie będziemy musieli zapewne zbyt długo poczekać. Od początku naszej ery datę końca świata wyznaczano sto czterdzieści osiem razy, czyli średnio co trzynaście i pół roku⁴⁷. W wiekach XIX i XX datę apokalipsy ogłaszano częściej, a dzięki ekspansji środków masowej komunikacji wizje zagłady docierały do szerszego grona odbiorców⁴⁸ i silniej wpływały na wyobrażenia przyszłości i możliwe scenariusze losów ludzi i świata oraz ujednolicały wyobrażenia o czasach postkatastroficznych.

Spróbujmy określić motywy, dla których twórczość postapokaliptyczna cieszy się coraz większym zainteresowaniem i z niszowego nurtu twórczości stała się jednym z głównych elementów kształtujących obraz współczesnej popkultury. W mojej opinii, którą opieram na przeprowadzonej analizie postapokaliptycznych przekazów kulturowych, celem kreacji alternatywnych światów postapokaliptycznych jest umożliwienie przekroczenia granic świata antropocentrycznego i otwarcie drogi wyobraźni na obszary poza granicami rzeczywistości znanej i przewidywalnej. Uważam, że jest to proces konieczny do wyjścia poza horyzont człowieczeństwa w celu uwrażliwienia człowieka na inne formy życia. Bruno Latour do opisanie potrzeby zmiany sposobu myślenia o świecie człowieka współczesnego używa słowa bardziej anatomicznego – „unerwianie”, aby podkreślić nagłą potrzebę zmiany myślenia człowieka o przyrodzie i nowych istnieniach⁴⁹. Ekokrytyka obecna w postapokalipsach, w mojej opinii, jest próbą przezwyciężenia kryzysu humanistyki i kryzysu tożsamości człowieka⁵⁰.

Fabuły postapokaliptyczne są niczym rytuały inicjacyjne trzeciego tysiąclecia – skupiają zagrożenia i najczarniejsze możliwe scenariusze dotyczące przyszłości, a przez to równoważą stan emocjonalnej niepewności mającej swoje źródła w realnym świecie. Twórczość *postapo* to także przykład afirmatywnego ujęcia zmian, takich jak katastrofy przyrodnicze czy wojny nuklearne, na które przeciętny mieszkaniec obszarów kultur Zachodu wpływu mieć nie będzie, chociażby z racji swoich ograniczeń gatunkowych.

⁴⁷ Emilia Krasecka, *Koniec świata nadchodził... już 148 razy*, <http://historia.org.pl/2013/08/22/koniec-swiatea-nadchodzil-juz-148-razy/> [dostęp 12.12.2013].

⁴⁸ Frank Kermode, *Znaczenie końca*. Zob. Andrzej Zwoliński (ks.), *Encyklopedia końca świata*, Kraków: Petrus 2009, hasło: *apokalipsa*, s. 51–60.

⁴⁹ Bruno Latour, *Czy wierzysz w rzeczywistość?*, przeł. Krzysztof Arbiszewski, „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, nr 1(15), s. 8.

⁵⁰ W tekście pomijam twórców i tytuły gier komputerowych z powodu niewystarczającej w moim przekonaniu znajomości świata grycy i ich kultury. Zdaję sobie sprawę, że gry komputerowe są ważnym elementem nurtu postapokaliptycznego i owa sfera wymaga głębszej analizy w innym tekście. Odsyłam w tym temacie do książki Konrada Wojnowskiego *Pożyteczne katastrofy* i rozdziału *Tańczący w teksturze, czyli o znaczeniu katastrof w grach komputerowych*.

Cień bomby atomowej wcale się nie zmniejsza i, jak starałam się wykazać, wciąż silnie oddziałuje na ludzką wyobraźnię i różne sfery człowieczej egzystencji.

WHAT IS POST-APOCALYPSE CREATED FOR? THE POST-APOCALYPTIC
CULTURE AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY FROM THE
PERSPECTIVE OF WESTERN CULTURES

Summary

In the article I wonder about the reasons for the growing popularity of the post-apocalyptic works in the pop culture of the early 21st century. The world after the collapse of the Western civilization is created in various literary, film and photographic forms, the examples of which I present in my study. The alternative post-apocalyptic reality is the post-industrial reality, archaized and non-anthropocentric. The technological regress presented in the works is based on imaginings of the end and is analogous to the fall of humanity among those people who survived after the “end” or were born afterwards. In the post-apocalyptic works of the turn of the 20th and 21st centuries it can be noticed that the authors of the vision of world “after to end” abandoned an extremely negative tone.

Trans. Izabela Ślusarek