

Sebastian Jakub Konefal*

APOSTOŁOWIE MIĘDZYGWIEZDNEJ RELIGIJNOŚCI. MOTYW KOSMICZNEGO KONTAKTU W KINIE NOWEJ PRZYGODY

GENEZA

„W najnowszych czasach i w chwili, kiedy spojrzenia ludzi kierują się ku niebu, z jednej strony wskutek ich fantazji odnoszących się do możliwych podróży kosmicznych, a z drugiej, symbolicznie, ze względu na ich żywotnie zagrożoną egzystencję ziemską, treści nieświadome uległy projekcji na nie wyjaśnione zjawiska niebieskie, tym samym nadając im znaczenie, na które w ogóle nie zasługują”.

(Jung 1981: 280)

Amerykańskie kino fantastycznonaukowe w latach siedemdziesiątych zaczęło wykorzystywać eklektycznie postrzegane odnośniki do topiki religijnej. Filmy wyreżyserowane przez takich twórców jak Steven Spielberg czy George Lucas oferowały widzom historie, w których zawarto nawiązania do symboliki chrześcijańskiej, buddyjskiej oraz wybranych tez postulowanych przez Ruchy Nowej Religijności. Ich autorzy pragnęli stworzyć w swoich produkcjach nowe alternatywne wzorce religijności, wywiedzione z pism koryfeuszy kontrkultury, takich jak Herbert Marcuse, Charles Reich czy Theodore Roszak. W tym celu wykorzystywali i przetwarzali wątki fabularne obecne dotychczas w powieściach fantastycznonaukowych oraz kulturze masowej. Strategię tę kontynuowano w latach osiemdziesiątych i pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, jednak produkcje z tego okresu wykazują radykalizację treści o dydaktyczno-ideologicznej wymowie, związaną z konserwatywną polityką USA z tego okresu. Natomiast koniec lat dziewięćdziesiątych oraz pierwsza dekada XXI wieku to okres erozji religijnego optymizmu Kina Nowej Przygody. Świadczy o tym rosnąca popularność w tym czasie fabuł ukazujących katastroficzne i antyutopijne wizje przyszłości, w których topika religijna pełni zupełnie inne funkcje.

Słowa kluczowe: New Age, film, Kino Nowej Przygody, *science fiction*, kontrkultura

Fuzja topiki religijnej z elementami pochodzącymi ze składni gatunkowej *science fiction* była tematem, któremu sporo miejsca poświęcono w recenzjach i filmoznawczych analizach filmów pierwszej dekady XXI wieku. Aby jednak zrozumieć, skąd wzięły się w obrazach Darrena Aronofskiego (*Pi*, *Źródło*) czy braci Wachowskich (trylogia *Matrix*) postmodernistyczne zapożyczenia z szeroko rozumianej topiki religijnej, należy cofnąć się do przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy to tworzono podwaliny nurtu kinowej fantastyki naukowej nazwanego w Polsce Kinem Nowej Przygody. Filmem, który

* Uniwersytet Gdański; sebastian.konefal@ug.edu.pl.

przygotował grunt dla KNP była bez wątpienia *Odyseja kosmiczna 2001* Stanleya Kubricka. Obraz ten odwoływał się do popularnych w czasie amerykańskiego przewrotu kontrkulturowego zainteresowań jungowskimi archetypami oraz odświeżonych przez Josepha Campbella interpretacji mitów, połączonych z ambiwalentnym postrzeganiem związków ludzkiej cielesności i nowoczesnych technologii. Dzieło Kubricka wskazało innym twórcom *science fiction*, jak hybrydyzować konwencje gatunku z wybranymi tezami zapożyczonymi z Ruchów Nowej Religijności.

Sam termin Kino Nowej Przygody został po raz pierwszy użyty przez Jerzego Płażewskiego w miesięczniku *Kino* (Płażewski 1986) i miał zakwalifikować gatunkowo nowe zjawisko, które autor potraktował jako przykład amerykańskiej kinematografii komercyjnej, pozbawionej jakichkolwiek wartości artystycznych. Inny krytyk, Jerzy Wróblewski, podzielił filmy Nowej Przygody na cztery grupy. Pierwszą z nich nazwał widowiskiem baśniowo-teologicznym (*E.T., Bliskie spotkania...*), nawiązującym do pierwotnej religijności, postrzegającej intuicyjnie *sacrum* jako cudowność, ukrytą w każdym elemencie naszego świata. Typ drugi, transgresyjny, opowiada, zdaniem Wróblewskiego, o człowieku, jego genezie, rozwoju i naturze. Przy czym kontakt z Nieznanym w tego typu filmach zakłóca porządek naszego świata i budzi agresję ludzi. Ewidentnym błędem jest zatem umieszczenie w tej kategorii sztandarowego utworu *science fiction* – *Odysei kosmicznej 2001* Stanleya Kubricka, gdyż obraz ten opowiada o drodze *homo sapiens* ku doskonałości i harmonii z wszechświatem pod opiekuńczym okiem wyższej formy życia. Nie ma w nim agresywnej ludzkości i wrogich kosmitów, jak ma to miejsce np. w *Obcym* Ridleya Scotta, użytym w artykule Wróblewskiego jako drugi przykład kina transgresyjnego. To kolejny błąd, bowiem *Obcego* należy traktować raczej jako futurystyczny horror, gdzie potwór, wcielenie wrogiej człowiekowi natury, demonstruje mu swoją prymitywną, niszczyielską siłę. Jedyńm łączącym obie produkcje spoiwem jest pojawiające się w nich pytanie o granice człowieczeństwa, które autor artykułu słusznie zauważa. Niestety, samo zakwalifikowanie obu produkcji do nieostrej kategorii filmu transgresyjnego wydaje się nieporozumieniem. Trzeci typ proponowany w pracy Wróblewskiego to widowisko mitologiczne, opowiadające o walce dobra ze złem, którego przykładem ma być trylogia *Gwiezdných wojen* George'a Lucasa. Znamienne, iż wszystkie trzy typy widowisk opierają się na uproszczonym, bajkowym widzeniu świata, z tym wyjątkiem, iż cuda w filmach Spielberga mają swoje źródło w rzekomo wyższym rozwoju technologicznym kosmicznych przybyszów, zaś w *Gwiezdných wojnach* Lucasa odwołują się do mocy tkwiących w człowieku i wszechświecie, przyprawionych szczyptą popkulturowo przetworzonego mistycyzmu. Należy natomiast zaznaczyć, iż niewątpliwym atutem artykułu Wróblewskiego jest wykazanie religijnego podłoża Kina Nowej Przygody i trafna analiza socjologiczna tego zjawiska. „W ciągu ostatnich kilkadziesiąt lat – pisze autor – załamało się wiele tradycyjnych i »pozytywnych« dróg docierania do Boga. Zakwestionowano prawdy teologiczne i przekazy biblijne. Dawne symbole utraciły przejrzystość, językowi religijnemu zabrakło siły przekonywania, a aparatura pojęciowa, którą posługuje się tradycja religijna, staje się nam obca, daleka, niepojęta. [...] Wielu z nas obawia się całkowitej utraty kontaktu z transcendencją i z przerażeniem myśli o świecie, w którym wszystko wolno” (Wróblewski 1990). Nic więc dziwnego, iż twórcy filmowi sięgnęli

do nowych możliwości kina oraz „nowych dróg doświadczania religijności” (Luckmann 1970: 107–114).

Kino Nowej Przygody pokazuje pełnię swoich możliwości w roku 1977, kiedy to *Gwiezdne wojny* Georga Lucasa oraz *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* Stevena Spielberga pojawiają się w kinach, wywołując wielkie emocje oraz odnosząc olbrzymi sukces komercyjny. Przy czym trzeba podkreślić, iż Lucas i Spielberg obrali inną niż Stanley Kubrick drogę podczas kreowania światów przedstawionych. W przeciwieństwie do realizmu naukowo potwierdzonych współpracą z NASA efektów specjalnych i pseudofilozoficznej powagi *Odysei kosmicznej 2001*, twórcy ci postanowili, jak gdyby w myśl teorii Bruna Bettelheima (autora *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*) tworzyć kino dla mas, oparte na niczym nieskrępowanej, dziecięcej wyobraźni. Zaczęto więc tworzyć produkcje prezentujące widzom prostą wizję wszechświata: pełnego harmonii, przepełnionego cudownością i pozytywną energią, gdzie zawsze triumfuje dobro. Kino Nowej Przygody zaoferowało widzom realizację marzeń, gwarantującą im ucieczkę od codziennych lęków dzięki oderwanej od codzienności rozrywce, pozbawionej kontekstów historycznych i politycznych. Powstał w ten sposób produkt idealny komercyjnie. Zafascynowani możliwościami wizualnymi kina twórcy Nowej Przygody z niechęcią wypowiadali się o autentyczności i manieryczności Nowej Fali oraz katastrofizmie filmów z lat siedemdziesiątych, tęskniąc za fantazyjnie kolorową i awanturniczą *science fiction* rodem z komiksów z ich dzieciństwa oraz awanturniczych historii autorstwa Edgara Buroughsa. Jej związki z kulturą masową przejawiały się między innymi w przejętych z seriali i komiksów schematach fabularnych, opierających się całkowicie na bardzo szybkiej akcji i (jak cynicznie stwierdzono) składających się z samych punktów zwrotnych. Nie chodziło jednak tylko o walory typowo komercyjne. Uproszczenie fabuły zbliżało również obrazy należące do KNP do archetypicznie nacechowanej struktury mitu. Strategia ta umożliwiała autorom filmów napełnienie ich produkcji ważnymi, lecz skrytymi w strukturze tekstu treściami, a publiczności łatwą, niekiedy wręcz nieświadomą z nimi identyfikację.

1. KINO NOWEJ RELIGIJNOŚCI?

Religijność, którą wpisano w strukturę Kina Nowej Przygody, zaczerpnięto z ruchu New Age, dodatkowo wplatając w jego aspekty elementy topiki chrześcijańskiej oraz religii Dalekiego Wschodu. Spielberg i Lucas w swojej twórczości przetworzyli „proroctwa” New Age, mówiące o nadejściu nowego paradygmatu, który nie każe całkowicie odrzucać dziedzictwa cywilizacji zachodniej, lecz wskazuje na potrzebę poszukiwania wartości dotychczas represjonowanych, pomijanych i lekceważonych (Dobroczyński 1997). Zwiastujące nadejście Ery Wodnika filmy prezentowały optymistyczne fabuły przepełnione nadzieją na lepsze jutro oraz wiarą w możliwości odnalezienia alternatywnych dróg docierania do duchowości i szczęścia (Heelas 1997: 203–205). Tematy te będą ukrywać się w produkcjach Kina Nowej Przygody „pod kamuflażem” spotkań ludzi z przyjaźnie nastawionymi do nich kosmitami. Gwiezdni przybysze z *Bliskich spotkań trzeciego*

stopnia urastają w filmie do rangi „apostołów nowej religijności”, wprowadzających w wyjałowione życie konsumenckiej Ameryki element magii, którzy niczym starożytni mistrzowie wskazują drogę przemiany jednostkom wrażliwym i prostodusznym. Postacie te łączą w swojej konstrukcji gloryfikowane przez wyznawców Ery Wodnika cechy charakteru, takie jak zawierzanie uczuciom i intuicji oraz chęć poszukiwania w życiu transcendencji. Rolę XX-wiecznego mitu przypisywał UFO Carl Gustaw Jung w swojej pracy pt. *Nowoczesny mit. O rzeczach widywanych na niebie*. Jung spotkania z UFO traktuje jako psychiczne projekcje (za które zresztą uważa także religijne objawienia), swoją symboliką nawiązujące do wielu mitologii i religii.

„Wizja UFO – pisze Jung – jest posłuszna starym regułom [więc – S.J.K.] pojawia się na niebie. Fantazje Orfeo Angelluciego rozgrywają się w jawnie niebieskich miejscach, a jego kosmiczni przyjaciele noszą imiona gwiazd. Jeśli nie są autentycznymi bogami i herosami, to przynajmniej są aniołami” (Jung 1981: 229). Naznaczeni „wybrańcy” z filmów Spielberga, którzy podobnie jak wspomniany przez Junga Orfeo Angelluci (postać zresztą autentyczna) zrozumieli przesłanie kosmicznych apostołów, odlecają wraz z nimi ku futurystycznej utopii, jak ma to miejsce w *Bliskich spotkaniach...* Spielberga bądź też dzięki naukom swoich mistrzów zaczną postrzegać świat inaczej, pełniej, jak dzieje się to w *Gwiezdnym wojnach* Lucasa. Reżyser *Gwiezdnym wojen* przyznaje, że tworząc scenariusz sagi, chciał obudzić w młodych ludziach pewien typ religijności, skupiony raczej na samej wierze w Boga niż na jakimkolwiek systemie religijnym (Mitchell i Plate 2007: 262). Lucas wspomina między innymi, iż po lekturze książek Jamesa Frazera i Josepha Campbella zainteresowała go nie tylko ikonografia chrześcijańska, lecz również buddyzm (Mitchell i Plate 2007: 266). Z kolei Francis Truffaut, odtwarzający w filmie Spielberga rolę profesora Lacombe, słusznie zauważył, że w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia* „nie ma ludzi złych” (Skwara 1981: 195). Wydaje się jednak, iż z tej New Age Lucas i Spielberg wybrali tylko te elementy, które pasowały im do ich „prywatnych wizji”. Pominięto na przykład tak ważny w wielu ruchach nowej religijności aspekt powiązania duchowości z cielesnością człowieka, postulowany między innymi przez myślicieli związanych z kontrkulturą i New Age, takich jak Wilhelm Reich czy Herbert Marcuse. Natomiast dystans i ironia obecne w Kinie Nowej Przygody są wynikiem świadomości wyczerpania tradycyjnych wzorców poznania, udowadniających, iż w dwudziestym wieku nadal niewiele posunięto się w odpowiadaniu na nurtujące od wieków ludzkość pytania.

2. KOSMICZNE KONTAKTY Z BÓSTWEM, CZYLI TOPIKA RELIGIJNA W KINIE NOWEJ PRZYGODY

Wyśmiane przez naukowe autorytety (a bardzo popularne wśród wolnomyślicieli z lat sześćdziesiątych) poglądy Ericha von Dänikena czy Philipa K. Dicka, udowadniających w swoich książkach teorię, iż „Bóg jest kosmitą”, do dziś pozostają atrakcyjne komercyjnie. Nie jest więc rzeczą dziwną, iż pomysły Dicka i Dänikena zaczęli wykorzystywać również twórcy filmów fantastycznonaukowych, prezentując widzom obraz Ziemi jako

świata stworzonego i kontrolowanego przez istoty pochodzenia pozaziemskiego, pełniące na niej rolę bogów. Pierwszym znaczącym filmem opartym na tym pomysle była *Odyseja kosmiczna 2001* Stanleya Kubricka. Obraz ten jest historią inicjacji, które przeżywa gatunek *homo sapiens* – od sztuki używania przedmiotów do umiejętności tworzenia sztucznej inteligencji i podboju gwiazd. W dziele Kubricka ludzkość nieuchronnie dąży do spotkania z doskonałością. Na szczególną uwagę w filmie zasługuje ukazanie kosmosu jako bytu harmonicznego, pełnego piękna i mądrości. Tego typu wizję można odnaleźć w scenie, w której statki kosmiczne w swoistym „gwiazdym balecie” tańczą w rozgwieżdżonej przestrzeni międzyplanetarnej w rytm muzyki poważnej, mającej zapewne swym klasycyzmem utwierdzić nas w przekonaniu o doskonałości i uporządkowaniu wszechświata. Postrzeganie kosmosu jako idealnego tworu, który raczy nas harmonijnie piękną muzyką sfer niebiańskich, w dziejach kultury europejskiej można odnaleźć już u antycznych pitagorejczyków oraz w średniowiecznej myśli chrześcijańskiej. Doskonałe gwiazdne *uniwersum* jest próbą uporządkowania XX-wiecznej, relatywnej wizji wszechświata¹. Przesłanie, iż cudowność przenika wszechświat sugerują również twórcy efektów specjalnych *Bliskich spotkań...* w scenie, w której mieniący się wspaniałymi kolorami olbrzymi statek kosmiczny ląduje na Ziemi przy akompaniamencie patetycznie brzmiącej muzyki. Zahipnotyzowani jego pięknem ludzie zachowują się niczym osoby, które doświadczyły laickiego odpowiednika iluminacji. Także kosmici przedstawieni są w filmie jako sympatyczne, humanoidalne stworzenia, wychodzące ze światłości ku swoim młodszym braciom, niczym apostołowie międzygwiazdznego porozumienia. Sam Spielberg twierdzi, iż stworzył postacie kosmitów jako byty przyjacielskie, gdyż nie wierzy, aby ktokolwiek zadawałby sobie tyle trudu, tylko po to, żeby zniszczyć inną cywilizację. „Wrzecionowate stwory z latających talerzy są zantropomorfizowanymi odmianami dobrych duchów, których obecność i pomoc człowiek odczuwał kiedyś na swojej skórze” pisze cytowany tu już Janusz Wróblewski w swoim tekście *Wejście w dystans* (Wróblewski 1990).

Autor słusznie zauważa, iż takie postrzeganie świata prowadzi do myślenia magicznego, religijności prawie pogańskiej, którą Mircea Eliade opisuje jako „egzystencję otwartą na świat” o uporządkowanym, kosmicznym wymiarze. Właśnie dlatego zarówno w filmach Spielberga, jak i Lucasa, intelektualnemu poznaniu świata przeciwstawiono uczuciowość, intuicję oraz wiarę. Najpełniej ilustruje ten fakt scena *Gwiazdnych wojen*, w której Luke Skywalker rezygnuje z pomocy komputera i podążając za głosem swojego zabitego mentora, używa przenikającej wszechświat Mocy, aby zniszczyć złowrogą Gwiazdę Śmierci. Natomiast w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia* naznaczony przez UFO i wyśmiewany przez niedowiarków główny bohater („ja w nich wierzę” – pada w pewnym momencie filmu komentarz) niczym nowotestamentowy apostoł porzuca rodzinę, ruszając w długą drogę, aby spotkać się z kosmitami i odlecieć z nimi ku nieznanym światom. Znamienny jest fakt, iż gwiazdni przybysze objawiają się wybrańcom w serii nadprzyrodzonych zjawisk, zaś ich atrybutami są oślepiająca jasność (biały słup światła), zmiany pogody

¹ Co ciekawe, to właśnie dzięki Kubrickowi przyjęło się, dziś już będące oczekiwaną przez wielbicieli gatunku konwencją, pokazywanie kosmosu, w którym leniwie dryfują olbrzymie statki kosmiczne przy akompaniamencie patetycznej muzyki. Najlepszymi przykładami tej konwencji mogą być *Gwiazdne wojny* George’a Lucasa z muzyką Johna Williamsa.

oraz ożywianie przedmiotów martwych, kojarzące się z objawieniami starotestamentowego Jahwe i cudownymi umiejętnościami proroków. Kluczowym elementem filmu jest góra *Devil's Tower*² (Diabelska Wieża), którą widują w swoich wizjach naznaczeni przez kosmitów ludzie. To u jej podnóża dojdzie do międzyplanetarnego kontaktu. Oczywiście tylko wybrańcy mogą dostąpić kontaktu z Nieznanym. Reszta niegodnych tego zaszczytu ludzi usypia u podnóża góry. Podobnie jak Żydzi prowadzeni przez pustynię przez Mojżesza postaci z widowisk fantastycznonaukowych muszą przebyć pustynię kosmosu, aby dotrzeć do nowego świata³.

Jak słusznie zauważa Wróblewski, sam Spielberg wkrótce zdystansuje się do własnej twórczości. I tak na przykład w filmie *E.T.* związki fabuły z topiką religijną można już interpretować tylko przez pryzmat owego dystansu. Śmierć i zmartwychwstanie śmiesznego, sympatycznego stworka (E.T. wychodzi cudownie ożywiony z samochodu w białych, powłóczyistych szatach, z pulsującym czerwonym sercem i gestem palca znanym z ikonografii przedstawiającej Chrystusa⁴), jego nadludzkie umiejętności, krótki pobyt na naszym świecie oraz szczęśliwy powrót do nieba są już wyraźnie przerysowane przez dziecięcą percepcję. Nie wiadomo też, jak odnieść się do słów głównego bohatera Elliota, płaczącego nad zmarłym, kosmicznym towarzyszem. Brzmią one następująco: „Co oni z tobą zrobili. Chyba naprawdę umarłeś, bo teraz nic nie czuję. Zawsze będę w ciebie wierzył, do końca życia. Kocham cię”.

Znamienne, że po słowach „kocham cię” serce kosmity zaczyna bić. Są to oczywiście słowa małego chłopca, lecz nietrudno dopatrzeć się w nich poglądów dorosłej osoby dotkniętej kryzysem religijności. Nic więc dziwnego, że tytułowy E.T., postać, której cała klatka piersiowa jest wielkim sercem, łączy się emocjonalnie właśnie z najbardziej podobnym do niego dzieckiem. Trudno jednak traktować poważnie kosmicznego przybysza z filmu ze względu na liczne elementy autoironiczne i pastiszowe w dziele Spielberga. W ów dystans wprowadza widza już sam początek fabuły, jawnie odwołujący się do *Bliskich spotkań trzeciego stopnia*. Jak zauważa Jerzy Szyłał, mamy tu podobny, lecz bardziej bajkowy statek kosmiczny oraz kosmitów, tym razem zabawnych i niezadarnych. W filmie łatwo także odnaleźć odwołania do poetyki Kina Nowej Przygody. Jego młodzi bohaterzy grają w grę RPG polegającą na wymyślaniu barwnych fabuł, rodem jakby właśnie z tego kina, zaś Elliot bawi się zabawką przedstawiającą postać z *Gwiezdnych wojen* – Lucasa. (Szyłał 1994: 18–19). Spielberg kładzie w swoim filmie jeszcze silniejszy nacisk na wartości rodzinne. Świat dorosłych, bezbarwny i pełen problemów, przeciwstawiono magii dzieciństwa. Dorośli to także naukowość, która pod postacią ludzi w kombinezonach przerywa idyllę życia rodzinnego i pragnie zniszczyć cudowną, empatyczną więź z rodziną, przyja-

² Konotacja religijna — góra Synaj, jest tutaj jeszcze wyraźniej podkreślona przez skonfrontowanie Diabelskiej Wieży z tekstem *Dziesięciu przykazań* Cecila B. De Mille'a płynącym z telewizora, za: Andrzej Kołodyński, *Dziedzictwo wyobraźni*, Warszawa 1989, s. 221.

³ Motyw drogi i podróży został już zmetaforyzowany w *Starym Testamencie* oraz *Odysei* Homera, gdzie bohaterowie przechodzą wiele inicjacji, aby dotrzeć do upragnionego celu.

⁴ E.T. trzykrotnie w filmie wychodzi ze światłości niczym osoba święta. Ma to miejsce w czasie pierwszego i drugiego kontaktu z Elliorem (kosmita wychodzi z szopy), dalej w opisaną już scenie zmartwychwstania oraz w scenie odlotu statkiem kosmicznym (tu idzie ku światłości).

ciółmi i kosmitą. Przywoływanie w Kinie Nowej Przygody toposu sielskiego dzieciństwa nie jest jednak lekarstwem na poczucie braku obcowania z *sacrum*, lecz raczej bolesną refleksją dorosłego, iż w świecie poza fabułą filmu czekają na niego nadal nierozwiązane kwestie XX-wiecznej religijności (Szyłak 1994: 18–19). Umberto Eco w swoim zbiorze esejów pt. *Semiologia życia codziennego* trafnie ukazuje związki Kina Nowej Przygody z ruchami odnowy religijnej. Pisząc o *sacrum*, Eco analizuje film Richarda Donnera *Superman* z 1979 roku. Rzeczywiście w filmie tym spotykamy bohatera wykreowanego odmiennie od swojego komiksowego pierwowzoru, stworzonego w roku 1933 przez Jerome’a Siegela i Joe Shustera. Superman jest tutaj odpowiednikiem mesjasza, który niczym Mojżesz został zesłany na Ziemię w „kosmicznej kołysce”. „Nie jest przypadkiem – pisze Eco o Supermanie – że ma on przytłaczającą swoją obecnością ojca – granego przez Marlona Brando – którego historia wypełnia ponad połowę filmu, i że ojciec ten przekazuje dziecku, mającemu wyruszyć na Ziemię, Wiedzę, o której nic nam nie wiadomo, a która zawarta jest w diamentowych stalagmitach, materiale nad wyraz symbolicznym. Że daje mu trynitarny wiatyk, umieszcza go na statku kosmicznym w kształcie kołyski, podróżującej w przestrzeniach niczym kometa Trzech Króli. I że Superman słyszy jako dorosły człowiek głosy niczym jakaś Joanna d’Arc, ma problemy jak w Ogrodzie Oliwnym oraz wizje jak na Górze Tabor. To syn człowieczy. [...] Reinkarnacja Supermana jest zatem wersją popularną wielu głębszych i bardziej złożonych zjawisk, które świadczą o jednej tendencji: powrocie do myśli religijnej” (Eco 1998: 108). Do wywodów Eco należy jednak dodać zastrzeżenie, iż religijność ta, po doświadczeniach takich jak holocaust czy komunizm, nie mogła już być taka sama.

3. KINO NOWEJ PRZYGODY – KINO NOWEGO DYDAKTYZMU

Peter Lev w swojej książce *American films of the 70’s* zauważa, że *Gwiazdne wojny* były obrazem przesyconym optymizmem, w którym zaoferowano publiczności wartości odmienne od zanurzonego w negatywnym postrzeganiu USA kina Nowego Hollywood. Lev podkreśla, że w przeciwieństwie do późniejszych, liberalizujących produkcji *science fiction*, takich jak *Alien* czy *Blade Runner* Ridleya Scotta, przesycona wzorowaną na arturiańskich opowieściach moralnością wizja Lucasa jest przykładem konserwatywnego podejścia do wzorców fabularnych, cofa się bowiem w przeszłość, szukając w niej wzorów narracyjnych, które mogą pełnić rolę „współczesnych mitów” (Lev 2000: 179). Lev wymienia niektóre konserwatywne wzorce z filmu, wskazując między innymi na wiodącą rolę białych męskich postaci, aseksualizację fabuły i prostą, dychotomicznie podzieloną wizję przyszłości (Lev 2000: 169), w której bunt wobec złowrogiego Imperium i „mrocznego ojca” jest jedyną słuszną decyzją. Nietrudno zauważyć, że w dociekaniach autora analizowany optymizm jest wręcz równoznaczny z treściami ideologicznymi. Warto zauważyć, że tendencja ta jeszcze bardziej nasili się w latach osiemdziesiątych. Filmy wyprodukowane w szczytowym okresie konserwatywnych rządów Ronalda Regana nadal opierano na nowej religijności oraz prorodzinnym i pacyfistycznym przesłaniu, nadając im jednak jeszcze bardziej natrętnie dydaktyczne podteksty. Przykładem takiej radykalizacji zasady podwójnego kodowania niech

będą dwa, związane tematycznie z wcześniej omawianymi produkcjami obrazu. W filmie *Starman* (1984) Johna Carpentera wykorzystano znany z *Bliskich spotkań...* motyw przyjacielskiego gościa z innej galaktyki. Kreowany przez Jeffa Bridgesa kosmita wciela się w nim w zmarłego męża wrażliwej Amerykanki, który dokonuje na Ziemi „cudów”, takich jak ożywienie zabitej sarny czy obdarowanie bezpłodnej bohaterki potomkiem. W swojej trzydniowej podróży przez Stany Zjednoczone przybysz poznaje dobre i złe strony ludzkości, reprezentowanej tu oczywiście przez naród amerykański. Tytułowy Starman uważa nasz gatunek za istoty wyjątkowe, inteligentne, a zarazem prymitywne i agresywne. „Kosmiczne dziecko”, którym przybysz obdarza główną bohaterkę, ma stać się osobą mogącą zmienić ludzkość. Przemowa Starmana, informująca Jenny o akcie poczęcia, przypomina nieco proctwo Boga wieszczącego Marii urodzenie Mesjasza: „Dziś w nocy dałem ci dziecko. Będzie człowiekiem, synem twojego męża, ale będzie także moim dzieckiem. Będzie wiedział to, co ja wiem. Zostanie nauczycielem. Uwierz mi”. Kosmita zostawia potomkowi ostatnią ze swoich „magicznych kuleczek”, dzięki którym dokonywał „cudów”, mówiąc, iż jego syn będzie wiedział, jak ją wykorzystać. To nie jedyny trop religijny w filmie. Konotacje o biblijnej proveniencji można odnaleźć już w jednej z pierwszych scen filmu, kiedy to sonda Voyager 2, niosąca zaproszenie na Ziemię dla inteligentnych form życia, napotyka biblijną jasność, reprezentującą zapewne jednego z kosmitów⁵. W filmie można również odszukać nazbyt swobodnie potraktowane przyrównania postaci kosmity do Jezusa. I tak na przykład scena ożywienia zabitej przez policjantów Jenny przypomina akty wskrzeszenia, jakich dokonywał Jezus, ironicznie połączone z historią śpiącej królowny – kosmita całuje kobietę, a ta zmartwychwstaje⁶. Obecność w fabule tak charakterystycznych motywów Kina Nowej Przygody, jak pochwała dobroci i uczuciowości oraz wiara w cud, mogący zmienić krytyczną kondycję ludzkości, sytuuje go w kręgu wcześniejszych produkcji Stevena Spielberga i George’a Lucasa, natomiast natrętnie podkreślane pacyfistyczne przesłanie filmu wiąże go z ideologicznym podporządkowaniem amerykańskiego przemysłu lat osiemdziesiątych idei zwyciężenia zimnej wojny oraz walki z Imperium Zła.

Drugim obrazem łączącym elementy topiki religijnej z treściami prorodzinnymi i antywojennymi jest kontynuacja dzieła Stanleya Kubricka, wyreżyserowana przez Petera Hyamsa. Niestety *Odyseja kosmiczna 2010* (1983) okazała się nieudaną próbą rozszyfrowania otwartej formy fabuły pierwowzoru. Tak więc jeszcze raz wyrusza z Ziemi wyprawa, tym razem w składzie radziecko-amerykańskim, mająca za zadanie rozszyfrowanie tajemnicy czarnego monolitu oraz zbadanie księżyców Jowisza. Film kończy się spektakularnym przekształceniem Jowisza w drugą gwiazdę w naszym Układzie Słonecznym przez miliardy namnażających się czarnych monolitów. Za ich pośrednictwem obcy wysyłają Ziemianom ostrzeżenie, aby nie ingerowali w powstające tu nowe życie i żyli w pokoju. Po raz kolejny kosmici są w filmie odpowiednikami opiekuńczych bóstw, przekazujących ludzkości galaktykę w posiadanie, powtarzając tym samym dzieło starotestamentowego Jahwe, który na kartach księgi Genesis nakazywał ludziom rozmnażać się i zapełniać Ziemię swym potomstwem.

⁵ Jak gdyby tego było mało, w scenie spotkania Jenny z przybyszem z gwiazd, wystraszona kobieta modli się, odmawiając *Ojciec nasz...*

⁶ Jednakże w przeciwieństwie do Chrystusa, który po trzech dniach zmartwychwstaje, gość z gwiazd po trzech dniach spędzonych na Ziemi umiera.

Znamienne, iż nawet znany z pierwowzoru komputer HAL ukazany jest w obrazie Hyamsa nie jako oszalały demurg (jak było to w dziele Kubricka), lecz jako ofiara źle wydanych mu rozkazów, poświęcająca własną egzystencję za swoich stwórców. Zgodnie z regułami Kina Nowej Przygody postawiono tu także wyraźne akcenty na życie rodzinne (główny bohater Dr. Floyd przez całą drogę na Jowisza kontaktuje się ze swoją żoną i synkiem⁷) oraz przyjaźń i pokój⁸. Podobnie jak w dziele Kubricka oraz innych produkcjach KNP osnową fabuły jest oczekiwanie na cud, mający zmienić skłóconą ludzkość. Jego dosadną ilustracją jest świecące na niebie wszystkich krajów drugie słońce⁹, które pojawia się pod koniec filmu. Zabrakło jednak w filmie Hyamsa wysmakowanej wizji plastycznej, otwartości na różne interpretacje oraz mniej oczywistych nawiązań do myśli religijnej cechujących dzieło Kubricka.

4. LATA DZIEWIĘĆDZIESIĄTE I RENESANS DOSKONAŁEGO CZŁOWIEKA

Choć lata dziewięćdziesiąte w kinie *science fiction* wiążą się ze zmianą zainteresowań tejdze kinematografii i kontynuacją wykorzystywania dystopijnych cech gatunku, to również i w tym okresie można odnaleźć kilka przykładów nawiązywania do elementów Kina Nowej Przygody. Tym razem to przejęta z New Age wiara w możliwości samodoskonalenia się człowieka staje się w filmach takich jak *Gattaca* czy *Kontakt* zlaicyzowaną namiastką religijności. Obie wymienione tu produkcje opowiadają o ludziach pragnących pozostać wiernymi swoim powołaniom. Osoby te ciężką walką z samym sobą i nieprzychylnym światem dokonują rzeczy wydawałoby się niemożliwych. Zwłaszcza w *Gattace* (1997) Andrew Nicoli, filmie opowiadającym o spełnianiu odwiecznego marzenia ludzkości o podboju gwiazd, wiara w podróże kosmiczne urasta do rozmiarów ruchu religijnego, wokół którego koncentruje się całe życie bohaterów, skłaniającego ich do prawie nadludzkiego poświęcenia. Co ciekawe, filmy te nie piętnują ludzkich słabości, lecz raczej udowadniają, iż upór i wiara w siebie mogą je przezwyciężyć. Myśl ta zostaje nośnie wykorzystana zwłaszcza w *Gattace*, gdzie główny bohater oszukuje przełożonych, ukrywając przed nimi swoje ułomności fizyczne, aby w końcu polecieć w wymarzoną podróż w kosmos.

Natomiast obrazem kontynuującym „teologiczne” poszukiwania Kina Nowej Przygody wydaje się być *Kontakt* z 1997 roku. Film Roberta Zemeckisa już w pierwszej scenie nawiązuje do topiki religijnej. Obserwujemy w niej bowiem dziewięcioletnią bohaterkę, która pragnie skontaktować się przez radio ze zmarłą matką. Ojciec małej Anny na pytanie córki o życie w kosmosie odpowiada, iż musi ono gdzieś istnieć, w przeciwnym razie byłoby to „okropne marnotrawstwo przestrzeni”. W kolejnej scenie obserwujemy już dorosłą Annę. Bohaterka, wybierając zawód naukowca, podporządkowała całe swoje życie idei badania

⁷ Bohaterowie filmu Kubricka zachowywali się jak automaty, byli odhumanizowani.

⁸ Amerykańscy kosmonauci działają efektywnie w filmie tylko wspólnie z Rosjanami. Nader dosłowna zdaje się scena nawołująca do dialogu zwaśnione strony, w której, w chwili niebezpieczeństwa, rosyjska kosmonautka tuli się do Amerykanina.

⁹ Symbolem przymierza pomiędzy Bogiem a ludźmi w chrześcijaństwie jest tęcza, zaś słońce w wielu religiach (nie tylko heliocentrycznych) oznacza Boga.

przestrzeni kosmicznej. Niebawem w jej życiu pojawia się wielbny Palmer Joss, wróg cywilizacji technicznej, który doświadczył kontaktu z Absolutem. Oczywiście pomiędzy zacięłą ateistką naukowcem a kapłanem (który nie lubi celibatu) dochodzi do romansu. W końcu Anny udaje się odebrać sygnał z gwiazd. W pobliżu stacji badawczej natychmiast gromadzą się zwolennicy wszelakich religii i filozofii, celebując to epokowe wydarzenie. Oprócz kopii Elvise Presleya oraz nawiedzonych kaznodziei wieszczących nadchodzącą apokalipsę odnaleźć można tu także grupkę ludzi otaczających namalowaną na transparencie figurkę Jezusa, nad którym zamiast znanego z ikonografii chrześcijańskiej obłoku i promieni opatrności boskiej widnieje UFO oraz napis: „Jezus jest kosmitą”. To znany z opisywanych już tu filmów Spielberga przykład dystansowania się do poruszanej tematyki.

Kolejnym tropem dystansu do topiki religijnej jest komentarz jednego z bohaterów, tytujący się informacją, które zawiera tajemniczy sygnał z kosmosu: „Oby nie był to miliard nowych przykazań Mojżesza”. W filmie naczelne miejsce zajmuje spór pomiędzy racjami nauki i religii, którego rzecznikami są zakochani w sobie bohaterowie, będący notabene jednym z najstarszych i najczęściej podejmowanych motywów przez *science fiction* literacką. „Nauka zabiła Boga. A może Bóg nigdy nie istniał. Wymyśliliśmy go, żeby nie czuć się tacy mali i samotni. Szukam prawdy... Po co tu jesteśmy, kim jesteśmy i dlaczego tu jesteśmy” – mówi Anny w pewnym momencie fabuły. Znamienne, iż kobieta naukowiec nie zostaje wybrana do pierwszej podróży międzygwiazdnej, gdyż przyznaje, iż nie wierzy w Boga. Nie może być przedstawicielką ludzkości, twierdząc, że „dziewięćdziesiąt pięć procent ludzkości ulega zbiorowej halucynacji”. Jednak po fiasku pierwszej próby bohaterka otrzymuje możliwość lotu i ją wykorzystuje. Podróż międzygwiazdna ukazana jest w filmie niepokojąco, podobnie do relacji osób, które przeżyły śmierć kliniczną. Pojazd Anny porusza się w dziwnym tunelu, dążąc do pięknego, przyciągającego go światła¹⁰. Obserwowane podczas kosmicznej podróży widoki wywołują w bohaterce filmu poczucie cudowności, piękna i harmonii wszechświata zmieszane z „lękiem, pokorą i nadzieją”. Doświadczenie to formą narracji nieco przypomina stan obcowania z Absolutem opisywany przez wywodzących się z różnych religii mistyków. Co ciekawe, podobne reakcje zanotowano także u kosmonautów przebywających w stanie nieważkości, którzy to spoglądając na malutką Ziemię i bezmiar gwiazd, doznawali owej „kosmicznej świadomości pełni”. Fabuła filmu na szczęście nie dookreśla, co stało się z bohaterką w czasie jej podróży, gdyż wkrótce okazuje się, iż nie ma naukowego dowodu na to, iż Anny odbyła podróż kosmiczną. Bohaterka filmu zostaje więc postawiona przez los w identycznej sytuacji, co atakowany przez nią wcześniej wielbny Joss, od którego domagała się empirycznego dowodu istnienia Boga. Film kończy się sceną, w której Anny w towarzystwie Palmera opowiada dzieciom o wszechświecie, instruując je, iż „nigdy nie należy przestawać szukać odpowiedzi”. Trzygodzinna fabuła obrazu Zemeckisa obrała sobie nietatwe zadanie: pogodzenie od lat przeciwstawnych sobie racji nauki i religii. Cud, którego doświadczyli bohaterowie, prowadzi ich do światopoglądowego porozumienia. Ostatecznie *Kontakt*, podobnie jak filmy KNP z lat siedemdziesiątych, nawołuje do głoszonego przez New Age

¹⁰ Scena ta wyraźnie nawiązuje do fragmentu *Odysei kosmicznej 2001* S. Kubricka, gdzie bohater filmu w podobny sposób przenosi się w „inny wymiar”, aby odrodzić się duchowo i cieleśnie jako „kosmiczne dziecko”.

połączenia naukowego oraz religijnego paradygmatu. Ów nowy paradygmat ma być kolejnym krokiem w rozwoju i doskonaleniu ludzkości.

Pomimo stopniowego wyczerpywania się formuł Kina Nowej Przygody w latach dziewięćdziesiątych, niektóre produkcje z tego okresu bazowały jeszcze na postrzeganiu religijności z inspirowanej New Age perspektywy z produkcji Lucasa i Spielberga. Ostatnim filmem, o którym warto jeszcze wspomnieć są nakręcone w 1994 roku *Gwiazdne wrota* będące kolejnym obrazem zainspirowanym tezami głoszonymi przez Ericha von Dänikena. Fabułę produkcji Rolanda Emmericha oparto na wierzeniach egipskich, interpretowanych w myśl książek Dänikena jako dowód na obecność obcych cywilizacji na Ziemi. To bowiem właśnie kosmici, pełniący na Ziemi rolę bogów, są według szwajcarskiego pisarza odpowiedzialni za skok cywilizacyjny ludzkości. Dowodem na prawdziwość jego teorii ma być wciąż nie do końca zbadane przeznaczenie egipskich piramid. Mamy więc w *Gwiazdnych wrotach* to, czego nie dopowiedział do końca Spielberg w scenie z *Bliskich spotkań...*, w której widzimy mnichów buddyjskich śpiewających mantrę opartą na melodii z kosmosu, będącej w istocie danymi dotyczącymi lądowania statku kosmicznego. Obraz Emmericha jest mieszanką *science fiction* z kinem przygodowym spod znaku *Poszukiwaczy zaginionej Arki*, w którym ambitny naukowiec pomaga wojsku odszyfrować symbolikę działania tytułowych gwiazdnych wrót. Są one portalem prowadzącym do innego wszechświata, gdzie nadal panuje despotyczny, fałszywy bóg tyran, znany śmiertelnikom jako Ra. Bohater przeżywa w filmie niesamowite przygody, pokonuje wraz z przyjaciółmi kosmicznego despotę i zostaje w „innym świecie”, ponieważ poznał tam ukochaną. Niestety obecność religii w dziele Emmericha ma już jedynie funkcję ornamentacyjną, brak tu jakiegokolwiek spójnej wizji czy przesłania. Nie można odnaleźć w *Gwiazdnych wrotach* także zasady podwójnego kodowania, charakteryzującej dzieła Spielberga i Lucasa. Wszystkie te niedostatki powodują, że film można zaliczyć do epigońskiego, dobrze zrobionego kina akcji, pozbawionego jakichkolwiek wartości intelektualnych.

5. ZAKOŃCZENIE

Kino Nowej Przygody jest już dziś historią. *Science fiction* z pierwszej dekady XXI wieku po raz kolejny wykorzystuje obrazy katastroficzne, niespodziewanie zajmując się także tematyką kosmicznych spisków. Nakręcone niedawno prequela *Gwiazdnych wojen*, pomimo oszołamiających efektów komputerowych i olbrzymiego sukcesu komercyjnego, przyniosły wychowanym na oryginalnej trylogii widzom rozczarowanie. Większość odbiorców, którzy pamiętali starszą serię, nie potrafiła już odnaleźć się w jeszcze bardziej zinfantyliżowanym świecie futurystycznej baśni, ponieważ jej parareligijność po prostu zbyt szybko się zestarzała. Natomiast lepiej wyczuwający ducha czasu Steven Spielberg zaczął tworzyć obrazy o bardziej mrocznej wymowie, takie jak dystopijny *Raport mniejszości* (2002) czy *Wojna światów* (2005)¹¹. optymizm i radosne poszukiwania esencji paradyg-

¹¹ Z kolei nakręconą w 2008 roku czwartą część przygód Indiany Jonesa, choć zawierała wyraźne dänikenowskie zakończenie, można traktować już chyba jedynie w kategoriach pastiszu.

matu naukowego z duchowym przestały pasować do oczekiwań wychowanej na grach komputerowych publiczności. Nic więc dziwnego, że w pierwszej dekadzie XXI wieku na ekranach kin królowały nasycone kontrkulturowo-gnostycyckimi elementami postapokaliptyczne fabuły, takie jak wyrosła z ducha cyberpunka trylogia *Matrix* oraz seryjnie produkowane opowieści o ocalających świat komiksowych herosach.

BIBLIOGRAFIA

- Dobroczyński, Bartłomiej. 1997. *New Age*, Kraków: Znak.
- Eco Umberto. 1998. *Semiologia życia codziennego*, Warszawa: „Czytelnik”.
- Heelas, Paul. 1997. *The New Age Movements*, Oxford.
- Jung, Carl Gustaw. 1982. *Nowoczesny mit. O rzeczach widywanych na niebie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kołodziej, Andrzej. 1989. *Dziedzictwo wyobraźni*, Warszawa: Wydawnictwo Alfa.
- Lev, Peter. 2000. *American Films of the 70s. Conflicting Visions*, Austin: University of Texas Press.
- Luckmann, Thomas. 1970. *The Invisible Religion. The Problem of Religion in Modern Society*, New York: The MacMillan Company.
- Mitchell, Jolyon i Brent Plate (red.). 2007. *The Religion and Film Reader*, New York: Routledge.
- Płażewski, Jerzy. 1986. *Nowa przygoda i co dalej?*, „Kino”, nr 5, s. 33–39.
- Skwara, Janusz. 1981. *Kino szoku przyszłości*, Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Szyłak, Jerzy. 1997. *Fantastyka i kino nowej przygody*, Gdańsk: Wydawnictwo Gdański Klub Fantastyki.
- Wróblewski, Janusz. 1990. *Wejście w dystans*, „Kino”, nr 1, s. 9–16.

THE APOSTOLES OF INTERGALACTIC RELIGIORITY. MOTIF OF SPACE CONTACT IN NEW HOLLYWOOD CINEMA

American science fiction cinema of the 1970s began to employ eclectically presented references to eclectic views on religious topics. Films directed by artists such as Steven Spielberg and George Lucas offered viewers the stories influenced by the Christian and Buddhist symbolism as well as selected theses of the New Age Movements. The authors wanted to create in their productions new religiousness patterns, derived from the writings of some leading figures of the counterculture, such as Herbert Marcuse, Charles Reich, and Theodore Roszak. For this purpose they processed some storylines from science fiction novels and mass culture. This strategy was continued in the 1980s and first half of the 1990s, however the productions from this period showed a radicalization of the educational-ideological context which was associated with the conservative policy of the USA during this period. The end of the 1990s and the first decade of the twenty-first century is a period of erosion the New Age optimism of science fiction cinema. The growing popularity of plots with catastrophic and dystopian visions of the future indicates that religious topic in contemporary cinema fulfills different functions.

Key words: New Age Movements, *science fiction*, cinema, film, counterculture