

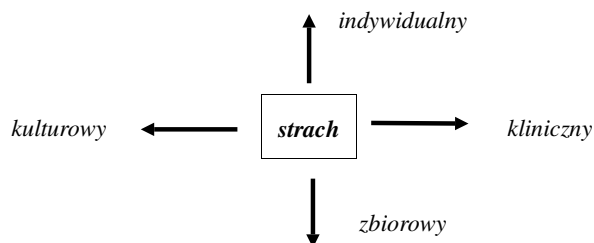
Oszłołomienie wolnością

Kubrick – Freud – Jung

ARTUR PISKORZ

Obsesje twórców mogą znajdować manifestację na samej powierzchni dzieła artystycznego bądź skrywać się głęboko i ukazywać dopiero, gdy spojrzymy z dystansu, co owocuje porządkującą, systematyzującą myślą. W niniejszym szkicu próbuję opisać sposób, w jaki lęki cywilizacyjne drugiej połowy XX wieku uzewnętrzniają się w kinie Stanleya Kubricka. Perspektywę badawczą określa myśl psychoanalityczna spod znaku Zygmunta Freuda oraz Carla Gustava Junga. Ogarnięcie fenomenu strachu z jednego tylko punktu widzenia w nieunikniony sposób musi prowadzić do zwężenia perspektywy, ale pozwala wypunktować kwestie najbardziej znaczące.

Powszechność strachu¹ i jego wszechobecność, wielowymiarowość i wieloznaczność jako emocji sprawia, że *bez względu na to, czy podatność na strach jest w naszych czasach mniejsza, czy też nie, stanowi on jeden z ważnych składników ludzkiego doświadczenia, pomimo wysiłków podejmowanych w celu pokonania go*². Jako kategorię strach można porządkować według poniższego schematu:



Ale lokowanie poszczególnych rodzajów strachu na przeciwstawnych biegunach nie wyklucza istnienia szarych stref, obszarów „pomiędzy”, co wynika ze zmienności i niejednoznaczności wszelkich stanów emocjonalnych. Być może krańcowe przejawy strachu poddają się prostej klasyfikacji jako „indywidualne” bądź „kliniczne”, lecz obok nich istnieje przecież wiele innych odczuć niedających się tak łatwo przyporządkować. Jednak przy całej swej niedoskonałości powyższy schemat wydaje się na tyle użyteczny, by pełnić rolę drogowskazu do dalszych rozważań. Będą się one koncentrować na rodzajach strachu sytuujących się poniżej zaznaczonej linii horyzontalnej. Oczywiście każdy rodzaj „lęku zbiorowego” jest do pewnego stopnia sumą lęków indywidualnych, ale w tym przypadku ważną rolę odgrywa efekt skali: w jakim stopniu konkretny typ lęku jest w stanie zawałdnąć emocjami większej zbiorowości i znaleźć swą manifestację w ramach kulturowego artefaktu.

Suma doświadczeń jednostek nie staje się automatycznie doświadczeniem zbiorowości. Reakcje tłumu znacznie się różnią od reakcji jednostki nie w tym sensie, że całkowicie od nich odbiegają, lecz dlatego, że zachowania zbiorowości stają się zachowaniami wyolbrzymionymi, przesadnymi³.

Jean Delumeau uważa, że *podstawowe rysy psychologii tłumu to łatwość ulegania wpływom, bezwzględny charakter sądów, szybkość szerzenia się emocji, osłabienie albo utrata zmysłu krytycznego, zmniejszenie lub zanik poczucia odpowiedzialności osobistej, niedoceniające siły przeciwnika, zdolność do nagłego przechodzenia od zgrozy do entuzjazmu i od owacji do zagrożenia śmiercią*⁴.

W obliczu niebezpieczeństwa zbiorowość przestraszonych jednostek natychmiast przekształcała się w tłumaczełączoną jedną emocją: strachem⁵. Wydaje się, że bohaterowie Kubricka nie przypominają prawdziwych ludzi, lecz znaki, fizyczne ucieleśnienia idei i niczym pionki na szachownicy przemieszczają się zgodnie z wolą twórcy, który za ich pomocą toczy dyskurs ideowy, niekoniecznie interesując się prawdziwymi emocjami postaci. Bohaterowie ci, pozornie odarci z osobowości, w istocie pełnią jednak funkcje synekdoch: są ucieleśnieniem ogólniejszych postaw, zachowań, sposobów postępowania i myślenia. Kubrick snuje uniwersalistyczny dyskurs, w ramach którego stawia fundamentalne pytania bądź kreśli panoramę problemów nurtujących człowieka zarówno jako jednostkę, jak i członka zbiorowości, jako ahistoryczny byt i twór konkretnego okresu historycznego. Okazuje się, że lęki pojedynczego człowieka przekładają się na lęki zbiorowości i *vice versa*. Przywołując poszczególne postaci filmowe, chciałbym wskazać pewne ogólniejsze prawidłowości.

Badając reakcje jednostki na bodźce zewnętrzne, Zygmunt Freud wyodrębnił dwa rodzaje lęku: normalny (będący reakcją na zewnętrzne zagrożenie) i neurotyczny (nieproporcjonalny do rzeczywistego zagrożenia, generujący uczucie bezradności). Rozwijając tę koncepcję, Freud stwierdził, że lęk stanowi rodzaj sygnału o niebezpieczeństwie nadchodzącym z wewnątrz. Jego źródłem upatrywał w ego i superego: instynkt stara się opanować ego, a następnie zmusić je do działań sprzecznych z zasadami superego i normami otaczającego środowiska. W efekcie lęk zmienia się w rodzaj starcia między zakazanymi instynktami a superego.

Dla wiedeńskiego psychoanalityka marzenia sennie stanowiły reprezentację obrazów mentalnych – w swej przerysowanej i zniekształconej formie były ujściem kryjących się w podświadomości, a nieakceptowanych społecznie pragnień i emocji. Dlatego ich właściwa interpretacja miała pełnić funkcję terapeutyczną. W szczególności dotyczyło to nocnych koszmarów stanowiących najwyraźniejszą ekspresję ukrytych pragnień i zahamowań jednostki, będących wyrażeniem niemoralnych, kazirodznych i perwersyjnych impulsów bądź też sadystycznych żądz⁶, na które śniący reaguje, budząc się pełen przerażenia.

Kubrick włącza świat marzeń sennych w ramy narracji tylko raz: z ukazanej w formie negatywu sekwencji snu w *Pocałunku mordercy* (*Killer's Kiss*, 1955) wynika, że kariera sportowa głównego bohatera, Davey'ego, chyli się ku upadkowi, zaś on sam zawodzi jako bokser. W innych filmach bohaterowie jedynie opowiadają o tym, co im się śniło i za każdym razem są to koszmary.

W *Łśnieniu* (*The Shining*, 1980) Jack śni, że zamordował siekierą żonę i syna, co budzi w nim paniczny lęk. Jest w tej wizji coś z samospełniającego się proroctwa. Ofiarom udaje się uciec, ale sekwencja pościgu koresponduje z obserwacjami

Freuda i jego twierdzeniem, że człowieka ogarniętego lękiem nierzadko jakaś wewnętrzna siła popycha ku czynom, nad którymi nie potrafi zapanować. Lęk staje się źródłem nadciągającego niebezpieczeństwa. Jack przegra walkę z własnym ego i pograży się w otchłani szaleństwa. Senny koszmar jest także udziałem Alice w *Oczach szeroko zamkniętych* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Z jednej strony staje się ujściem tłumionych pragnień (we śnie bycie obserwowaną przez Billa w trakcie spotkania seksualnego z obcymi mężczyznami sprawia jej przyjemność), ale jednocześnie nad wszystkim unosi się poczucie wstydu, lęku i przerażenia samą wizją. Lęk Alice jest lękiem o samą siebie i o Billa, którego podejrzewa o zdradę. „Koszmary według Freuda” pozostają jednak nadmiernie zindywidualizowane i zakotwiczone w chwili bieżącej, stanowią jej wykoślawioną manifestację. U Kubricka z rzadka można się jednak doszukać motywów działania bohaterów w ich marzeniach sennych.

Odnajdujemy tu raczej powinowactwa z Jungiem, wedle którego poniżej granicy świadomości jednostki znajdują się obszary zbiorowej, prymitywnej nieświadomości. *Treści nieświadomości osobowej stanowią osiągnięcia życia indywidualnego, natomiast treści nieświadomości kolektywnej stanowią zawsze i a priori archetypy. (...) Spośród archetypów najbardziej empiryczny charakter mają te, które najczęściej i najsilniej wpływają na ego bądź też zakłócają jego funkcjonowanie. Są to archetypy: cienia, animy i animusa*⁷. Dlatego „koszmary według Junga” są konstruowane na typie wizualizacji figur archetypowych, kształtów i postaci, z których każda ma znaczenie utrwalone w pamięci całych generacji.

Obraz człowieka jako istoty, która niewiele się zmieniła od tysięcy lat, pozostaje jedną z dominant tematycznych w kinie Kubricka. Działaniami jednostki rządzą niskie pobudki skrywane pod warstewką dobrych manier i zachowania odpowiedniego do danej sytuacji. Naturalną emocją determinującą podejmowanie decyzji jest strach. W takim świecie nie ma miejsca na heroizm, a jeśli ktoś przekracza samego siebie, to dzieje się tak przypadkowo bądź pod wpływem nagłego, nieracjonalnego impulsu zaburzającego instynktowne zachowanie.

Mentalne światy bohaterów Kubricka są opanowane przez wszystkie trzy podstawowe archetypy: *Cień jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej ego-osobowości, albowiem nikt nie potrafi zrealizować cienia nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej*⁸. To archetyp pierwotnego aspektu ludzkiej osobowości pojawiający się pod maską ogłady i kultury. W jego skład wchodzi *stłumione pragnienia i nieucywilizowane impulsy, motywy moralnie niskie, dziecięce fantazje i resentymenty itd. – wszystko to, z czego nie jesteśmy w nas dumni*⁹.

Filmem, który bezpośrednio odwołuje się do konfrontacji między tym, co stłumione i tym, co ucywilizowane, jest *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange*, 1972). Utwór ten to w gruncie rzeczy relacja z eksperymentu, którego celem jest, na wzór egzorcyzmów, „wypędzenie” cienia z jednostki. Alex DeLarge zostaje poddany terapii awersyjnej mającej zablokować skłonność do agresji i przemocy, lecz farmakologiczne oddziaływanie na podświadomość kończy się klęską. Bohater „odblokowuje się”, ponownie odkrywając ciemną stronę własnej psychiki: jego świadomość jednoczy się z podświadomością. Alex sam wyznaje, że został „całkiem wyleczony”, zaś twórcy udaje się z chirurgiczną precyzją przeprowadzić kliniczną analizę i krytykę procesu bezskutecznego „ucywilizowania” pierwotnych odruchów.

Żywotność archetypów, bez względu na stopień ucywilizowania człowieka, kontrastowo zarysowuje 2001: *Odyseja kosmiczna* (2001: *A Space Odyssey*, 1968). Lękliwe reakcje człekokształtnych małp na tajemniczy monolit zdają się całkowicie nieprzystawalne do pełnego opanowania i dystansu zachowania ludzi XXI wieku. Człowiek jakby wyzwolił się z bagażu gestów i odruchów swych dzikich przodków. Lecz archetypy nie tylko żyją, ale znalazły wręcz swoje ucieleśnienie. Cień ma kształt superinteligentnego komputera i to z nim musi się zmierzyć jedyny ocalały astronauta na pokładzie Discovery. Bowman staje w obliczu personifikacji cienia, personifikacji... skomputeryzowanej. Hal 9000, walcząc o supremację wszelkimi dostępnymi środkami, koncentruje w sobie pierwotne siły i instynkty.

Bezpośrednie odwołanie do idei cienia jest także obecne w *Full Metal Jacket* (1987). Dialog między wojskowymi nie pozostawia wątpliwości, że wojna jako przerażające doświadczenie zbiorowości jest także powszechną konfrontacją z cieniem, z – jak to wyjaśnia Joker – dwoistością natury ludzkiej:

Pułkownik: *Żołnierzu! Co to za znaczek na mundurze?*

Joker: *Pacyfka, sir!*

Pułkownik: *Skąd ją wzięliście?*

Joker: *Nie pamiętam, sir!*

Pułkownik: *A co tam macie napisane na hełmie?*

Joker: *„Urodzony by zabijać”, sir!*

Pułkownik: *Piszecie „Urodzony by zabijać” na swoim hełmie, a na mundurze nosicie pacyfkę. Jaja sobie robicie?*

Joker: *Nie, sir!*

Pułkownik: *No to lepiej weźcie się w garść, bo inaczej dam wam ostro po dupie!*

Joker: *Rozkaz, sir!*

Pułkownik: *A teraz albo odpowiecie na moje pytanie, albo zgłosicie się do swego przełożonego.*

Joker: *Myślę, że chciałem zasugerować coś w rodzaju dwoistości natury ludzkiej.*

Pułkownik: *Że co?*

Joker: *Dwoistości natury ludzkiej. Takie odniesienie do Junga.*

Pułkownik: *Synu, po czyjej jesteś stronie?*

Joker: *Po naszej stronie, sir!*¹⁰

„Po naszej stronie” oznacza po stronie „amerykańskich chłopców”, ale równie dobrze może oznaczać po stronie tych, którzy nie wahają się uderzyć, którzy nie obawiają się odsłonić swego prawdziwego, agresywnego oblicza, swej zwierzęcej natury pozbawionej łagodzącego wpływu cywilizacji.

Full Metal Jacket ukazuje strach wynikający z obawy przed feminizacją, przed poddaniem się animie¹¹ – wewnętrznemu kobiecemu aspektowi męczyzny. Anima to zarówno osobisty kompleks, jak i archetypowy obraz kobiety w psychice mężczyzny. Jest to nieświadomy czynnik, który wciela się ciągle na nowo w każde dziecko płci męskiej i jest odpowiedzialny za mechanizm projekcji. Pierwotnie utożsamiana z osobistą matką, anima jest później przeżywana nie tylko w innych kobietach, lecz także jako czynnik przenikający swym wpływem życie mężczyzny¹².



Doktor Strangelove, lub jak przestałem się martwić i pokochałem bombę,
reż. Stanley Kubrick (1963)

Żołnierze szkoleni w Parris Island zostają poddani „terapii strachu”, której zadaniem jest wyparcie z nich jakichkolwiek cech kobiecych. Chodzi o wprowadzenie w ruch mechanizmu psychicznego wywołującego uczucie strachu na samą myśl o wykryciu u nich śladów kobiecości. Celem tego procesu jest takie sformowanie osobowości, aby każde odstępstwo od założonej normy było traktowane jak dewiacja. Wojna zmienia się w rytualny akt puryfikacji, w wyniku którego bohaterowie oczyszczają swą męskość, pozbywając się kobiecych naleciałości¹³. W tak zmaskulinizowanym świecie wszystkie wietnamskie kobiety zostają sprowadzone do roli dziwki i są traktowane przedmiotowo. Dlatego konfrontacja Jokera z dziewczyną-sнайperem nie tylko symbolicznie odnosi się do jego wcześniejszych komentarzy na temat Junga, ale jest także ilustracją ostatecznej konfrontacji Jokera z jego własną animą. Strach w jego oczach jest strachem do potęgi: nie tylko może zginąć, ale – co gorsza – może zginąć z rąk kobiety.

Okaleczenie emocjonalne rekrutów, ingerencja w ich duchowość ma skutkować nie tylko wyparciem cech „zbędnych” z wojskowego punktu widzenia, ale również zaszcześcić poczucie strachu, które może się pojawić w chwili, kiedy któremuś z *marines* przyszłoby do głowy odwołanie się do jakiegoś stłumionego i niepożądanego odruchu z przeszłości. Strzał Jokera w stronę leżącej dziewczyny oznacza również wykonanie wyroku na samym sobie – Joker ostatecznie porzuca swoją animę i akceptuje zaistniałą sytuację, bo wie, że choć „żyje w gównianym świecie”, to przynajmniej się nie boi. W ten sposób doświadczenie jednego rodzaju strachu umożliwia mu pokonanie innego.

W zbiorowej męskiej świadomości kobieta często uosabia dwie przeciwstawne cechy: dobrej bogini-matki, rodzicielki, piastunki życia i opiekunki ogniska domowego oraz wcielenia demonicznych cech prowadzących mężczyzn do zguby. Jest niczym Lania, mizoginistyczne wyobrażenie demonów kobiecości, której

piękność opętała Zeusa i którą Hera z zazdrości przemieniła w widmo, mordując jej dzieci. Współczesna Lamia zmieniła się w kobietę fatalną, bezwzględną uwodzicielkę zniewalającą i niszczącą mężczyzn swoim demonicznym czarem¹⁴. Ten ambiwalentny, podszyty lękiem stosunek wszystkich męskich bohaterów do kobiecości jest obecny w wielu filmach.

Lękowi Jacka (*Lśnienie*) o własną poczytalność towarzyszy pożądanie zmieszane ze strachem przed kobiecością. Jako przykładny mąż i ojciec, wraz ze stopniowym staczaniem się w szaleństwo, coraz wyraźniej okazuje swój negatywny stosunek do Wendy. Równocześnie z narastaniem konfliktu wciela w życie jedną z wersji pisanego przez siebie „mentalnego scenariusza” – zraniony przez kobietę obarcza ją winą za wszystkie niepowodzenia i obawy. Wendy staje się podstawową przeszkodą na drodze do osiągnięcia celu i zmienia się w ofiarę. Również Bill Harford (*Oczy szeroko zamknięte*) nie jest wolny od pokus. Każdą z jego przygód otacza aura potencjalnego spełnienia podszytego jakimś elementem zagrożenia: modelki u Ziglera zachowują się jednoznacznie, Marion wyznaje miłość, nawet recepcjonista zalotnie się uśmiecha.

Dla Humberta Humberta (*Lolita*, 1962) kobieta staje się przekleństwem. Charlotte jest zbyt stara i niezbyt atrakcyjna, zaś Lolita zbyt młoda i nazbyt pociągająca. Humbert jest rozdarty między dwoma ekstremami kobiecej seksualności, między jej fazą wstępującą i schyłkową, między rozpaczliwym podsycającym gasnącej namiętności a lekkomyślnym i na poły świadomym szafowaniem własną niedojrzałością. Zatrącenie się Humberta w przestrzeni rozciągającej się między tymi dwoma biegunami stanie się ostatecznie przyczyną jego klęski – anima zwycięży. Podobnie dla generała Jacka D. Rippera z filmu *Doktor Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) wszelki kontakt z kobietami niesie ryzyko. Odkrywa on, że naraża się przez to na utratę „esencji życia”. Dlatego lęk powstrzymuje go od zaangażowania się w związek spełniony fizycznie. Jest to lęk przed poddaniem się kobiecej seksualności, przed utratą kontroli nad własną fizycznością, a w konsekwencji psychiką. Dla Rippera każda kobieta to *femme fatale*, zaś relacje damsko-męskie to nieustający konflikt. Lęki Rippera to klasyczne lęki urojeniowe, których źródło trudno jednoznacznie określić, zaś irracjonalny sposób myślenia skutkuje wprawieniem w ruch maszyny wojennej USA.

Zachowanie niemal całej kadry wojskowej w *Doktorze Strangelove* jest klinicznym przykładem lęku urojeniowego. Osaczeni strachem przed porażką wojskowi i politycy kompletnie ignorują rzeczywistość. Istnieje jedynie podział na przyjaciół i zdolnych do najgorszego wrogów. Generał Turgidson obawia się obecności radzieckiego ambasadora w Gabinetie Wojennym; major Kong boi się, że nie wykona zadania, w związku z czym gotów jest osobiście odpalić głowice atomowe, choćby miało go to kosztować życie; sowiecki prezydent obawia się, że jego amerykański odpowiednik próbuje go oszukać; generałowie po obu stronach obawiają się, że przeciwnik okaże się sprytniejszy; generał Ripper obawia się o swoje „cenne płyny ustrojowe”; wszyscy boją się wszystkich.

Doktor Strangelove perfekcyjnie ukazuje schemat zapętlenia się, samonakręcania i upartego brnięcia w ślepą uliczkę. Każde posunięcie powodowane strachem przed konsekwencjami uruchamia łańcuch działań coraz trudniejszych do kontrolowania. Sekwencja wydarzeń rozwija się z mechaniczną logiką: zdarzenie

A₁ skutkuje nie tylko przewidywanym zdarzeniem A₂, lecz także nieoczekiwanym i równoległym zdarzeniem B₁ uruchamiającym oddzielny ciąg zdarzeń: B₂, B₃, B₄... etc., które okazują się nie tylko całkowicie nieprzewidywalne, ale równocześnie konstruują nowy kontekst wydarzeń, wymuszają kolejne działania, zmuszają bohaterów do „ścigania się” z rzeczywistością.

Doktor Strangelove to film o Wielkim Strachu: jednego mocarstwa przed drugim; przed zniszczeniem i zagładą¹⁵; o strachu przed pozostaniem w tyle i zajęciem drugiego (w efekcie ostatniego) miejsca w wyścigu zbrojeń; przed przegraniem wyścigu szczurów, utratą atrybutów męskości, władzy, *dostępu do kobiet*¹⁶. Stworzona przez bohaterów wizja świata opiera się na psychozie strachu – jakkolwiek próba racjonalizacji jest skazana na niepowodzenie. Kapitan Mandrake usiłujący wytłumaczyć absurdalność sytuacji pułkownikowi „Bat” Guano mierzącemu do niego z karabinu¹⁷ nie jest w stanie tego zrobić, gdyż w zaistniałej sytuacji nikt nikomu nie wierzy i wszyscy wszystkich się boją. Koniec świata, niczym koszmar senny, zmienił się w archetyp, lecz w czasach zimnej wojny nabrał całkiem innego wymiaru, gdyż potencjalność jego spełniania się stała nagle w zasięgu ludzkich możliwości.

*Nuklearny holokaust stanowił największe zagrożenie XX wieku. W wieku atomu niemożliwe stało się stłumienie strachu przed śmiercią, wiarą w życie pozagrobowe, w trwałość rodziny czy choćby cywilizacji. Jednostka, społeczność i naród: wszystko miało ulec zniszczeniu. Panowało ogólne przekonanie, że przyszli historycy („jeśli tacy jeszcze się znajdą”) określą lata 50. i 60. XX wieku mianem „Epoki Strachu”. Strach był najbardziej racjonalną emocją owych czasów. Wiara w amerykańską potęgę w połączeniu z zagrożeniem wybuchem wojny na jej własnym terytorium spowodowały, że Amerykanie stali się szczególnie podatni na tego rodzaju lęki. Poza jednym wyjątkiem – od końca XIX wieku do czasów zimnej wojny – Amerykanie przyzwyczaili się do tego, że ich krew przelewana była jedynie na wojnach toczących się poza granicami ich własnego kraju. Nawet w czasie II wojny światowej, kiedy istniało realne zagrożenie ze strony Japonii, niepokój związany z inwazją tłumiono pocieszaniem się faktem, że od wrogów dzieli Amerykę ocean. Samoloty dalekiego zasięgu oraz głowice nuklearne podważyły owo poczucie bezpieczeństwa*¹⁸.

Ideologiczna konfrontacja supermocarstw doprowadziła do tego, że człowiek stał się panem własnego losu, a Bóg został zepchnięty do roli pasywnego obserwatora. Wojna nabrała nowego wymiaru, stając się wydarzeniem totalnym, eliminując takie tradycyjne pojęcia związane z wojaczką, jak męstwo, honor czy patriotyzm. Starcie walczących stron stało się ni mniej, ni więcej tylko starciem dwóch zgrai technokratów, gdzie i jedni, i drudzy starają się jak najlepiej maskować swój strach przed stroną przeciwną. *Doktor Strangelove*, jak żaden inny film, jest ilustracją syntezy wszystkich możliwych form strachu: indywidualnego, zbiorowego, klinicznego i kulturowego.

Zimna wojna była konstruktem teoretycznym i „higienicznym” zarazem. Obszarem konfliktu w *Doktorze Strangelove* jest Gabinet Wojenny z abstrakcyjnymi wykresami, mapami i planszami. Rozkazy są wydawane na odległość. *Ścieżki chwały* (*Paths of Glory*, 1957) opowiadają o konflikcie z czasów I wojny światowej, kiedy nawet generał musiał zejść do okopów w celu podniesienia morale żołnierzy. Wojna atomowa nie wymaga już od dowódców takiego „poświęcenia”, jak unurzanie sobie wojskowego szynela we frontowym błocie. Co więcej, strach

towarzyszący konfliktowi atomowemu nie tylko dotknął tych, którzy brali w nim bezpośredni udział, ale został w równym stopniu przerzucony na całe społeczeństwo w postaci wszechobecnej psychozy. *Wszystko było niepewne. Kto był odpowiedzialny za „naciśnięcie guzika”? Czy ludzie mogli „zaufać” maszynom i superkomputerom? Na ile realne było sowieckie zagrożenie? Czy wszyscy nie byli poddawani jednej wielkiej manipulacji? Czy wojna nuklearna będzie rzeczywiście aż tak okropna, jak to „oni” mówią? I kim są właściwie ci „oni”?*¹⁹

W latach 80. XX wieku strach przed zagładą atomową ustąpił strachowi przed globalnym ociepleniem i zanieczyszczeniem środowiska oraz przed czymś, co zdawało się przynależeć do odległej epoki średniowiecza, czyli przed śmiertelną chorobą, szerzącą się „zarazą”: rakiem i AIDS. O ile pierwsza z nich mogła rozwinąć się nagle i być wynikiem dziedziczenia genetycznego, o tyle AIDS wkroczył na arenę społeczno-kulturowych lęków w aurze społecznego potępienia czy nawet obojętności. Wirus HIV atakował, jak się zdawało, jedynie osoby o orientacji homoseksualnej, przez co większość mogła czuć się niezagrożona. Skutkowało to moralizatorskimi opiniami, że społeczność gejowska dostała to, na co zasługiwała przez swe wyuzdanie i promiskuityzm. Kiedy okazało się, że HIV rozprzestrzeniło się, nie zważając na preferencje seksualne, głosy potępienia przycichły, a strach stał się powszechny²⁰.

Strach przed „dżumą XX wieku” pobrzmiewa w *Oczach szeroko zamkniętych*. Ulegając pokusie Domino i udając się do jej mieszkania, Bill Harford nie wie, że jest o krok od ogromnego niebezpieczeństwa. Jedynie zbieg okoliczności sprawia, że ich spotkanie nie zostaje skonsumowane. Bohater drętwieje z przerażenia i odsuwa się od Sally gotowej przejąć rolę swej współlokatorki, kiedy dowiaduje się, że Domino jest nosicielką wirusa HIV. Lęk przed konsekwencjami, które o mały włos go nie dosięgły, miesza się z uczuciem ulgi, że nie padł ofiarą śmiertelnego wirusa. Scena ta odwołuje się do powszechnego przekonania, że AIDS jest karą za rozwiązłość.

Lęk przed chorobą ma wymiar jednostkowy i zbiorowy. Rak i AIDS generują najbardziej pierwotny z lęków – lęk przed śmiercią. Tak jak pragnienie bezpieczeństwa jest pragnieniem życia, tak odrzucenie strachu jest odrzuceniem śmierci – niezgodą na nią i brakiem akceptacji. Człowiek to jedyna istota, która wie, że umrze. Jego fizyczna powłoka jest nośnikiem i źródłem zagłady. Ciało dające rozkosz i przyjemność staje się jednocześnie pułapką wywołującą najintensywniejsze emocje. Niekiedy lęk przed śmiercią sprawia, że staje się ona dla człowieka atrakcyjna, że pociąga go perspektywą ucieczki od wysiłku życia, perspektywą *pełnego złączenia się ze światem otaczającym, zatracenia swej indywidualności*²¹.

W *Ścieżkach chwały* Kubrick szkicuje obrazy trzech krańcowo różnych postaw wobec śmierci, choć żadna z nich nie jest przez to „lepszą” czy „właściwszą”. Arnaud szuka ukojenia w alkoholu, upijając się do nieprzytomności; Ferol zakłada maskę cynika, do ostatniej chwili próbując uniknąć przeznaczenia i obwiniając za wszystko otaczający świat; Paris wpada w melancholię i jako jedyny przyjmuje ostatnie namaszczenie. Cała trójka ze strachem oczekuje ostatniego w ich życiu świtu.

Lęk przed śmiercią jest lękiem przed nieznanym, którego niekoniecznie trzeba szukać w zaświatach. Jeden z sensów *2001: Odysei kosmicznej* zamyka się w konstatacji, że lęk budzi to, co nieznanne i nieujarzmione. Dla człowieka prymitywnego otaczający świat jest bezustannym źródłem zagrożenia. Strach czai się w oczach

każdego z bohaterów prehistorycznej sekwencji otwierającej film, rządzi ich życiem, które może ulec gwałtownemu skróceniu w rezultacie ataku drapieżnika. Jest wpisany w nocne czuwanie i spoglądanie na gwiazdy. Czarny monolit, który niespodziewanie pojawia się u wejścia do jaskini, budzi fascynację połączoną ze strachem: pierwotni ludzie boją się do niego zbliżyć, boją się go dotknąć. *Jeśli człowiek pierwotny nigdy nie odczuwałby strachu, wówczas gatunek ludzki by nie istniał. Jeśli człowiek nigdy nie miałby predyspozycji do odczuwania lęku, nie posiadałby zdolności opanowania mowy, czytania, wyobrażania sobie i rozumowania. Strach musiał być pierwszą i przez długi czas najmocniejszą cechą ze wszystkich cech ludzkiej mentalności, tą, z której rozwinęły się wszystkie inne wyższe cechy*²².

Teoria, według której strach to motor działania, jest o tyle przekonująca, że sięga do najprostszych odruchów, nad którymi jednostka nie jest w stanie zapanować. Właśnie dlatego funkcję strachu można określić jako (de)motywowującą: zniechęca i mobilizował do działania. Rozwinięciem czy ilustracją owej dwubiegunowości jest moment konfrontacji jednostki z przeciwnikiem. Przykładem jest tutaj finałowe spotkanie Jokera z dziewczyną-snaiperem w *Full Metal Jacket*, rodzaj minidramatu rozpiśnianego na zderzenie ujęć twarzy. Amerykański żołnierz jest przerażony, bo zawodzi jego broń, wietnamska dziewczyna orientuje się, że dała się zaskoczyć, że ma wroga za plecami – strzela na oślep, z szeroko otwartymi oczyma.

Lęk dezintegracyjny, wywołujący efekt błędnego koła, to jedna z charakterystycznych cech działania *homo kubrickianus*. Drobne gesty i zachowania innych zaczynają nabierać symbolicznego bądź nadmiernie istotnego znaczenia, wpływając na dalszy tok myślenia i przeżywania. Bohaterowie (pod)świadomie wkręcają się w spiralę działań wymuszających na nich określone reakcje psychiczne rzutu-jące na zachowanie, którego skutki z kolei wywierają wpływ na psychikę, i tak *ad infinitum*. Jednostka zostaje fizycznie ograniczona w jej kontakcie z innymi oraz (dosłownie i w przenośni) „uwięziona” w pewnej psychofizycznej rzeczywistości, która coraz bardziej ciąży i przytłacza.

Skutkiem jest apatia przeradzająca się w zjawisko określane mianem *cabin fever*, czyli „gorączki odosobnienia”, będące uczuciem znużenia, poirytowania jako rezultatu przedłużającego się zamknięcia bądź izolacji wewnątrz budynku, szczególnie w trakcie zimy. Ofiarą *cabin fever* pada Jack (*Łśnienie*), który nie jest w stanie prawidłowo funkcjonować w ramach mikrospołeczności własnej rodziny. Jego frustracje seksualne i niespełnione ambicje intelektualne łączą się z uczuciem całkowitego odosobnienia nie tylko mentalnego, ale i fizycznego. Odizolowany, przebywający z żoną i synem w zasypanym śniegiem ogromnym hotelu Jack wpada w sidła furii ekspedycyjnej.

Podobnie strach kształtuje narastającą agresję u bohaterów w *Doktorze Strangelove* i *Full Metal Jacket*. Agresja wojskowych technokratów popychających Stany Zjednoczone do ostatecznej rozgrywki ze Związkiem Radzieckim jest uzasadniana pragnieniem pokonania nieprzyjaciela w imię wolności i sprawiedliwości. Komunizm to naturalny wróg ludzkości, zatem wszelkie działania wymierzone przeciwko niemu znajdują usprawiedliwienie. Generał Turgidson w zabawnej, a przy tym przerażającej scenie roztacza przed prezydentem perspektywę szans dotarcia do celu i zrzucenia bomby, jakie ma jedyny niezestrzelony samolot. Kończąc monolog, uświadamia sobie, że zarysowany przez niego scenariusz oznacza rozpętanie ogólnoswiatowego konfliktu atomowego, a sukces jednego pilota oznaczałby w gruncie

rzeczy porażkę całej ludzkości. Rysowanie obrazu świata egzystującego na skraju ostatecznego konfliktu jest na rękę wojskowemu, którzy w ten sposób uzasadniają potrzebę i sens własnej działalności.

Bez wątpienia doświadczanie strachu w nadmiernych dawkach, jego wszechobecność ostatecznie wpływa ujemnie na zachowanie, co prowadzi do zaburzeń w działaniu i w percepcji rzeczywistości. Wystawienie się na permanentne działanie sytuacji lękogennych ma degradujący wpływ na jednostkę. Z drugiej jednak strony strach zainicjował proces cywilizowania się człowieka i z ewolucyjnego punktu widzenia stanowił niezwykle cenny czynnik adaptacyjny. Według Kierkegaarda świat bez strachu byłby światem bez miłości²³. *Strach jest jedną z podstawowych sił napędowych w historii, skłaniających jednostki do głębszej refleksji i zachęcających je do działania. W istocie wiele ludzkich potrzeb tworzenia wynika ze strachu – strachu przed „zgnuszeniem w kwiecie wieku”, strachu przed odrzuceniem, niezrozumieniem reakcji ukochanej osoby, jak i samoświadomości*²⁴. Paradoksalnie strach rodzi „oszołomienie wolnością”. Zaś owa wolność rodzi się w chwili podejmowania wyboru między ulegnięciem strachowi a jego odrzuceniem, między poddaniem się a stawieniem mu czoła. Życie podszyte bezustannym lękiem jest życiem ograniczonym, życiem niegodnym życia. Przewyciężając lęk, przewyciężając strach, jednostka otwiera się na inną rzeczywistość, na totalność doświadczenia, które odsłania także jej słabości, braki i wystawia na działanie sił, nad którymi nie zawsze może zapanować. Dlatego zachłyśnięcie się wolnością może skutkować stoczeniem się w egoizm, pogardę dla innych, w szaleństwo, gdyż każda z tych emocji plasuje jednostkę ponad innym, „upoważnia” do patrzenia z góry. Dlatego w przypadku *homo kubrickianus* wyzwolenie niesie poważne konsekwencje, kiedy staje on w obliczu tej wszechogarniającej, „uderzającej mu do głowy” wolności. Jej cena nie dla wszystkich okazuje się przystępna.

ARTUR PISKORZ

¹ Na potrzeby niniejszego tekstu pojęcia strachu i lęku, chociaż nietożsame, będą traktowane zamiennie.

² J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 14.

³ Por. G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, tłum. B. Paprocki, Warszawa, 1986.

⁴ J. Delumeau, dz. cyt., s. 19.

⁵ J. Bourke, *Fear. A Cultural History*, London 2005, s. 65.

⁶ Tamże, s. 121.

⁷ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Wybór pism*, wybór i tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 68.

⁸ Tamże.

⁹ D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*, tłum. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 43.

¹⁰ S. Kubrick, M. Herr, G. Hasford, *Full Metal Jacket: The Screenplay*, New York 1987, s. 72.

¹¹ Czynnikiem odpowiedzialnym za projekcję jest anima lub też nieświadomość, reprezentowana przez animę. Tam, gdzie się pojawia, a mianowicie w snach, wizjach i fantazjach, występuje jako personifikacja, pokazując tym samym, że czynnik, na którym się opiera, ma wszystkie charakterystyczne cechy istoty żeńskiej. Nie jest ona wymysłem świadomości, lecz spontanicznym wytworem nieświadomości; nie jest również postacią zastępującą matkę, wszystko bowiem zdaje się wskazywać na to, że owe numinalne cechy, które powodują, iż obraz matki wywiera tak wielki wpływ i jest tak niebezpieczny, wywodzą się ze zbiorowego archetypu animy, która ciągle od nowa inkarnuje się w każdym dziecku płci męskiej (C. G. Jung, dz. cyt., s. 75).

¹² D. Sharp, dz. cyt., s. 28.

¹³ *Depth of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*, red. G. Cocks, J. Die-drick, G. Perusek, London 2004, s. 234.

¹⁴ A. Kępiński, *Lęk*, Kraków 2002, s. 353.

¹⁵ *Człowiek w lęku nieraz pragnie śmierci, ale jej też się boi. Świat taki budzi bezsilną wściekłość, chciałoby się go zniszczyć. Obraz totalnej zagłady naszego globu, wizja atomowego zniszczenia kryje w sobie tajone pragnienie, by życie, które stało się dla nas tak okrutne, bezwzględne i szare, znikło całkowicie z powierzchni globu* (por.: A. Kępiński, dz. cyt., s. 305).

¹⁶ W końcowych sekwencjach filmu dr Strangelove dzieli się swymi obłąkańczymi wizjami podtrzymania istnienia ludzkości w mniej więcej następujący sposób: *Nie porzucałbym nadziei na uratowanie załóżka przyszłego gatunku ludzkiego. To byłoby nawet dość proste, gdzieś na dnie naszych najgłębszych kopalnianych korytarzy, do których nigdy nie dotarłby opad radioaktywny. Odpowiednie udogodnienia dotyczące warunków życia dałoby się z łatwością przeprowadzić w ciągu kilku tygodni. Moglibyśmy tam żyć nawet i przez sto lat. Reaktory atomowe dostarczałyby niewyczerpanej energii, szklarnie zapewniałyby rozwój roślinności, zwierzęta mogłyby być hodowane i przeznaczone na rzeź. Jestem przekonany, że można by znaleźć takie schronienie dla kilkuset osób, zaś ich wybór powierzyć komputerom. Byłoby one odpowiednio zaprogramowane, by wziąć pod uwagę takie czynniki, jak wiek, stan zdrowia, płod-*

ność, inteligencja oraz posiadanie niezbędnych umiejętności ze społecznego punktu widzenia. Rzecz jasna istotnym byłoby włączenie w tę grupę przedstawicieli najwyższych władz politycznych i wojskowych dla podtrzymania tradycji i właściwych zasad przywództwa. Ludzie musieliby się tam jakoś rozmnażać, ale w sytuacji, w której byłoby dużo czasu i mało zajęć oraz przy odpowiednich technikach rozrodczych, a także dziesięciu kobietach przypadających na jednego mężczyznę moglibyśmy osiągnąć produkt krajowy brutto w ciągu 20 lat.

¹⁷ Ten wzbrania się przed oddaniem strzału do maszyny z coca-colą ponieważ jest to „własność prywatna” i jeśli okaże się, że Mandrake nie miał racji, to będzie musiał tłumaczyć się z tego aktu wandalizmu w sądzie przed Coca-Colą.

¹⁸ J. Bourke, dz. cyt., s. 260.

¹⁹ Tamże, s. 284.

²⁰ I doczekał się symbolicznego wizerunku na ekranie w *Obcym – ósmym pasażerze Nostromo* (Alien, Ridley Scott, 1979), w którym obcy „zapładnia” astronautę przez usta, by następnie wydostać się z jego ciała w przerażającym akcie parodii narodzin.

²¹ A. Kępiński, dz. cyt., s. 85.

²² J. Bourke, dz. cyt., s. 390.

²³ Por. S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, tłum. A. Szwed, Kęty 2000.

²⁴ J. Bourke, dz. cyt., s. 291.