

Marzenia i lęki

Brytyjskie kino science fiction (1929-1966)

KRZYSZTOF LOSKA

W opinii niektórych krytyków brytyjskie kino science fiction rozwijało się w cieniu amerykańskich produkcji, o czym świadczy zarówno pokrewieństwo tematyczne – groźba wojny nuklearnej, lęk przed wpływem promieniowania radioaktywnego, inwazją z kosmosu – jak i stosunek do nauki czy techniki, wynikający z pesymistycznej oceny rozwoju cywilizacyjnego oraz zagrożeń spowodowanych zastosowaniem nowoczesnych technologii¹. Racjonalistyczny paradygmat fantastyki naukowej z biegiem czasu ustąpił miejsca „wyobraźni katastroficznej”, naukowców zastąpiły potwory, zaś utopijne plany przebudowy społeczeństwa przekształciły się w wizje globalnej zagłady. Warto jednak zwrócić uwagę na to, co odróżnia filmy brytyjskie od amerykańskich, a co wynika z żywotności tradycji gotyckiej oraz popularności seriali telewizyjnych, przenoszonych z powodzeniem na duży ekran. Nie znajdziemy też w kinie brytyjskim wpływu komiksu, czyli opowieści o superbohaterach walczących ze złem, tak istotnych w amerykańskim kinie okresu międzywojennego.

W latach 50. i 60. science fiction wyraźnie miesza się z pokrewnym gatunkiem, jakim jest horror, przede wszystkim ze względu na fakt, że najbardziej udane obrazy fantastycznonaukowe powstają w wytwórni Hammer, specjalizującej się w filmach grozy. Wyprodukowana przez nią *Zemsta kosmosu* (*The Quatermass Experiment*, reż. Val Guest 1955) wyznaczyła nowy kierunek rozwoju brytyjskiej fantastyki, cechującej się odtąd swoistym połączeniem poetyki horroru z konwencjami science fiction. Wyróżnikiem fabularnym było pojawienie się monstrem, a choć jego obecność była zazwyczaj umotywowana naukowo, to jednak pierwszoplanową rolę odgrywał efekt niesamowitości, a więc skupienie się na tym, co stłumione i nieuświadomione.

Paradoksalny i niejednoznaczny status kina science fiction uwidacznia się w tych produkcjach w sposób szczególny – zarówno w sposobie przedstawiania, ikonografii, jak i strukturze narracyjnej dostrzegamy powinowactwo z horrorem. Jedynie zastąpienie czynników nadprzyrodzonych przez racjonalne oraz wprowadzenie (pseudo)naukowych sposobów wyjaśniania tajemniczych wydarzeń świadczą o przynależności do science fiction. Przekonujemy się, że jest to gatunek pograniczny, wymykający się jednoznacznym definicjom i próbom naukowego opisu. Mimo że jego zasadniczym wyróżnikiem jest przekształcenie nieznanego w znane, a więc pragnienie poznania, to granice między fantastyką naukową i fantastyką grozy nie są wcale wyraziste. Odniesienia do nauk przyrodniczych służą przede wszystkim uprawdopodobnieniu przedstawianych wydarzeń, zaś kluczowe motywy fabularne – rozwój nauki i techniki, kolonizacja

innych światów – sprowadzają się do pewnego schematu (jak motyw buntu maszyn czy negatywnych skutków eksperymentów naukowych).

Początki brytyjskiego kina science fiction są związane ze swoistą dialektyką wyobraźni katastroficznej i technologicznej. Wizji postępu naukowego, rozwoju komunikacji, środków transportu, fascynacji automatyzacją, zjawiskiem uprzemysłowienia, „pięknem maszyny” towarzyszy lęk przed dehumanizacją, podporządkowaniem życia pierwiastkowi technicznemu, negatywnymi skutkami rozwoju. Niejednoznaczny stosunek wobec przemian cywilizacyjnych ukazuje jeden z pierwszych brytyjskich filmów fantastycznonaukowych, *Zdrada stanu* (*High Treason*, reż. Maurice Elvey, 1929). Widzowie oglądają obraz Londynu wzorowany na *Metropolis* (1926) Fritza Langa – z drapaczami chmur, podziemnymi tunelami, napowietrzną komunikacją, olbrzymimi ekranami telewizyjnymi. Podobnie jak w niemieckim filmie, optymistycznemu spojrzeniu w przyszłość towarzyszy obawa o skutki przemian – jesteśmy więc świadkami wybuchu II wojny światowej, której punktem kulminacyjnym są obrazy zniszczenia: Empire State Building w Nowym Jorku (symbolu nowoczesności) oraz tunelu pod kanałem La Manche.

W latach 30. poszukiwano możliwości osiągnięcia harmonii między człowiekiem a techniką, pogodzenia sprzecznych sił, co było wyrazem marzeń o stworzeniu organicznej całości i jedności. Zasadniczym tematem stało się zmniejszenie dystansu przestrzennego i czasowego². Na szczególną uwagę zasługują w tym kontekście dwa przedwojenne filmy *F.P.1 nie odpowiada* (*F.P. 1 Does Not Answer*, reż. Karl Hartl, 1933) oraz *Tunel* (*The Tunnel*, reż. Maurice Elvey, 1935). W obu znajdziemy monumentalną wizję miasta przyszłości, fascynację wielkością, zarówno w warstwie fabularnej, jak i ikonograficznej. Ich tematem jest wpływ techniki na kulturę i życie codzienne człowieka. To opowieści o marzeniach, które mogą się ziścić za sprawą nowoczesnych technologii. Wielcy wizjonerzy zawsze jednak napotykają przeszkody, muszą walczyć z własnymi słabościami, innymi ludźmi i oporem natury. Bohater *Tunelu* – inżynier McAllan – musi pokonać trudności związane z budową tunelu łączącego Europę z Ameryką, zaś tematem *F.P.1 nie odpowiada* jest konstrukcja platformy pośrodku Atlantyku, na której mogłyby lądować samoloty. W każdym z tych filmów pojawiają się wątpliwości dotyczące obranej ścieżki rozwoju oraz obawa, czy wysiłki tak wielu ludzi nie zostaną zmarnowane.

Tunel, będący ekranizacją powieści Bernharda Kellermanna, opowiada nie tylko o wielkim przedsięwzięciu technologicznym, ale i o nadziei na stworzenie nowego, lepszego świata. Mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla okresu międzywojennego optymistycznym spojrzeniem w przyszłość, wynikającym z przyjęcia założenia o ciągłości rozwoju naukowo-technicznego, który przebiegać będzie bez przerw i zakłóceń. Sukces projektu jest równocześnie triumfem ludzkiej myśli nad przeciwnościami losu (wybuch podziemnego wulkanu, powódź i pożary utrudniają dokończenie budowy). Ale zwycięstwo techniki ma również wymiar bardziej osobisty: połączeniu narodów towarzyszy bowiem przezwyciężenie kryzysu małżeńskiego głównego bohatera, a zarazem konstruktora tunelu, inżyniera McAllana. Technika, która początkowo dzieliła ludzi, pogłębiając dystans emocjonalny, pozwoliła w końcu na ich połączenie. Kłopoty rodzinne były przede wszystkim odzwierciedleniem problemów zawodowych, jako że budowa

tunelu trwała długie lata, sponsorzy stracili zainteresowanie, podobnie jak opinia publiczna, toteż ukończenie całości stało pod znakiem zapytania ³.

Utopia idealnego społeczeństwa, której rzecznikami byli bohaterowie wspomnianych filmów, powraca w najważniejszym brytyjskim filmie tego okresu, *Roku 2000* (*Things to Come*, reż. William Cameron Menzies, 1936), adaptacji książki Herberta George'a Wellsa. Film był najdroższą brytyjską produkcją tamtych czasów, powstał we współpracy z wybitnymi przedstawicielami modernizmu w architekturze i sztukach plastycznych: Walterem Gropiusem (styl Bauhausu był widoczny w funkcjonalistycznych dekoracjach miasta przyszłości), László Moholy-Nagym (pracował przy realizacji sekwencji odbudowy Everytown), Fernandem Légerem (który projektował kostiumy) i Normanem Bel Geddesem (pomysłodawcą futurystycznej komunikacji napowietrznej). Powstało niezwykle widowisko będące ucieleśnieniem sprzecznych tendencji fantastyki naukowej, efektem zderzenia technologicznego optymizmu z pesymistycznym spojrzeniem na możliwości rozwojowe człowieka.

Akcja rozpoczyna się w latach 30. ubiegłego wieku i obejmuje bez mała sto lat. Śledzimy losy dwóch rodzin, Cabalów i Passworthych. Dochodzi do przewidywanego przez nich konfliktu zbrojnego, który potrwa długie lata. Przez Europę przetacza się tajemnicza zaraza dziesiątkująca ludność. Na gruzach dawnej cywilizacji wyrasta nowe, prymitywne społeczeństwo, na czele którego stoi sprawujący dyktatorskie rządy Wódz. Niebawem rozchodzą się wieści, że ocalałe grupy naukowców budują nowe państwo. Jesteśmy świadkami starcia dwóch porządków, dwóch ustrojów: technokratycznego i militarne. Technokraci zwyciężają. I to oni realizują swą wizję przyszłego raju, społeczeństwa opartego na rozumie, zasadach wydajności i myśleniu logicznym. Film kończy się w roku 2036, kiedy to wnukowie Cabalów i Passworthych wsiadają do rakiety lecącej na Księżyc.

Rok 2000 to jedno z pierwszych arcydzieł kina science fiction. Alexander Korda, znakomity reżyser i producent filmowy, postanowił nakłonić do współpracy Herberta George'a Wellsa, najwybitniejszego wówczas pisarza science fiction, który przygotował scenariusz oparty na pomysłach zaczerpniętych z własnego traktatu futurologicznego *The Shape of Things to Come*. Stworzono wspaniałe, monumentalne dekoracje, wykorzystano środki techniczne do ożywienia wizji miasta przyszłości. Wszystko to jednak nie zapewniło filmowi sukcesu kasowego, również krytycy zarzucali dziełu Menziesa nadmierne uproszczenia, niezborność fabularną oraz brak wyrazistych postaci. Jeffrey Richards zwrócił uwagę na niezwykle podobieństwo do *Metropolis*, nie tylko w warstwie ikonograficznej, ale również fabularnej ⁴.

Z dzisiejszej perspektywy dzieło może razić naiwną wiarą w postęp technologiczny i w dobrodziejstwa nauki, jednak musimy pamiętać, iż Wells należał do pokolenia pozytywistów i racjonalistów. Ich ideą była technologiczna utopia, a wraz z nią *nowy system inżynierii społecznej, nadzorowany przez elity naukowo-techniczne, zdające sobie sprawę z potęgi technologii* ⁵. Hasła Ery Maszynowej – Porządek, Wydajność, Prędkość – nie tylko zostały urzeczywistnione, ale i doprowadzone do skrajności, jako że los człowieka stopniowo został przysłonięty przez obrazy wielkich maszyn, kół zębatych i przekładni. W Everytown postęp naukowo-techniczny uczynił życie łatwiejszym, wyeliminowano choroby

czy zanieczyszczenie środowiska, co nie znaczy, że zniknęły głosy sprzeciwu wobec technokratycznego porządku.

Nie powinniśmy bowiem pominąć zawartego w filmie potencjału krytycznego – niewłaściwie wykorzystana technologia może przynieść katastrofalne skutki. Wódz widzi w technice wyłącznie narzędzie podboju i dominacji. Ironiczną wypowiedzią na temat przyszłych zagrożeń jest pierwsza sekwencja rozgrywająca się w dniu Bożego Narodzenia, gdy dzieci głównych bohaterów rozpakowują prezenty, z których większość ma militarny charakter, zapowiadając to, co nieuchronnie musi nastąpić, jeśli ludzkość będzie wykorzystywała naukę w celu powiększania arsenałów. Obrazy zniszczeń wojennych, jałowej ziemi, miast w ruinach oraz dyktatorskich rządów z pewnością nie napawają optymizmem, ale zapowiadają odmianę fantastyki, która będzie dominowała w późniejszych, powojennych latach.

Na przełomie lat 40. i 50. fantastyka naukowa nie należała do gatunków uprzywilejowanych przez brytyjskie wytwórnie, powstawały raczej filmy z pogranicza – jeszcze nie horroru, ale komedii. Na szczególną uwagę zasługują dwa przykłady: *Kobieta idealna* (*The Perfect Woman*, reż. Bernard Knowles, 1949) i *Mężczyzna w białym garniturze* (*The Man in the White Suit*, reż. Alexander Mackendrick, 1951). W pierwszym z nich mamy opowieść o robocie, który przypomina prawdziwą kobietę, i jego stwórcy – szalonym naukowcu. Sugerowałoby to pokrewieństwo z *Metropolis*, jednak konwencja science fiction szybko ustępuje miejsca farsie, gdyż perypetie głównych bohaterów są utrzymane w tonacji komediowej. W drugim z filmów, zrealizowanym dla studia Ealing, odnajdziemy charakterystyczny motyw cudownego wynalazku, którym jest tu niezniszczalna tkanina zaprojektowana przez szeregowego pracownika zakładów odzieżowych (w tej roli znakomity Alec Guinness), ale i tu elementy fantastycznonaukowe schodzą na dalszy plan, gdyż bohater zakochuje się w córce dyrektora i wszystko ostatecznie przypomina raczej komedię romantyczną.

Początek zmian przynoszą filmy wyprodukowane w wytwórni Hammer, będące odzwierciedleniem ówczesnej sytuacji politycznej. Zimnowojenne lęki zostają przedstawione w alegorycznej postaci, jako opowieści o najeźdźcach z kosmosu i groźbie zagłady. Pierwszy z filmów, *Czteroramienny trójkąt* (*Four Sided Triangle*, reż. Terence Fisher, 1952), nie zapowiada jeszcze istotnej zmiany, gdyż motywy fantastycznonaukowe są podporządkowane romantycznej fabule. Perypetie miłosne dwóch naukowców zakochanych w tej samej kobiecie znajdują nietypowe rozwiązanie za sprawą powołania do życia androida, który do złudzenia przypomina wybranek serca. Niestety eksperyment zawodzi, gdyż obie kobiety, sztuczna i prawdziwa, wybierają tego samego mężczyznę. Mroczne akcenty, charakterystyczne dla Hammera, pojawiają się dopiero w filmie *Spaceways* (1953) Terence'a Fishera, późniejszego twórcy horrorów o Drakuli i Frankensteinie, gdzie konwencje kina science fiction zostają połączone z poetyką filmu kryminalnego. Bohaterem jest naukowiec zaangażowany w projekt badań kosmicznych, podejrzewany o zamordowanie swojej żony. Pragnąc oczyścić się z zarzutów i dowieść własnej niewinności, musi znaleźć zabójcę. Prawdę odkrywa na stacji orbitalnej, dokąd wyrusza w zaprojektowanej przez siebie rakiecie.

Schemat fabularny kryminału powraca również w filmie Davida Macdonalda *Devil Girls from Mars* (1954). Z więzienia ucieka skazany za zabójstwo przestęp-

ca, pomocy udziela mu dziewczyna pracująca w górskim zajeździe, w którym rozgrywa się akcja tego niskobudżetowego filmu, wzorowanego na głośniejszej amerykańskiej produkcji *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* (*The Day the Earth Stood Still*, reż. Robert Wise, 1951). Do tego samego wzorca sięga również Burt Balaban w *Obcym z Wenus* (*Stranger from Venus*, 1954). W obu filmach mamy do czynienia z motywem opiekuńczej inwazji – w pierwszym z nich z misją specjalną przybywa wysłanniczka z Marsa, w drugim zaś – posłaniec z Wenus (jej mieszkańcy obawiają się, że eksplozje atomowe mogą doprowadzić do międzyplanetarnej katastrofy). Pacyfistyczne przesłanie oraz obecność romantycznego wątku wyróżniają oba obrazy, odległe poziomem realizacyjnym od amerykańskiego pierwowzoru.

Niewątpliwie największym sukcesem brytyjskiej kinematografii na obszarze science fiction była *Zemsta kosmosu*, wyreżyserowana przez Vala Guesta, na podstawie serialu telewizyjnego nadawanego w 1953 roku. Film stanowił nie tylko umiejętne połączenie fantastyki grozy z fantastyką naukową, ale też realistycznego sposobu przedstawiania z konwencjami science fiction. W przeciwieństwie do amerykańskich produkcji posługujących się scenariuszem inwazyjnym nie znajdziemy tu charakterystycznego wątku melodramatycznego, czyli opowieści o „łączeniu się pary”, bohaterem jest bowiem stroniący od ludzi, pozbawiony rodziny, niezbyt młody naukowiec, profesor Quatermass. Kluczową rolę odgrywa portret zbiorowości, której zagraża rozpad spowodowany ingerencją czynnika zewnętrznego (jest nim powracający z wyprawy badawczej astronauta, zarażony wirusem pozaziemskiego pochodzenia).

Nie inaczej jest w drugiej części *Zemsty kosmosu* (*Zemsta kosmosu II /Quatermass II/*, reż. Val Guest, 1957), wyróżniającej się niesamowitą atmosferą zagrożenia, paranoiczną wizją świata oraz koncepcją „wielkiego spisku”, który zagraża mieszkańcom planety. W filmie tym wspólnota nie wydaje się już tak jednolita, nie stanowi organicznej całości, jest bowiem ślepa na zagrożenie zewnętrzne, nie dostrzega tego, co rozgrywa się wokół nich. Społeczeństwo okazuje się bezbronne w obliczu obcej inwazji. Zasadniczą funkcją scenariusza inwazyjnego jest więc uświadomienie wszystkim realności zagrożenia, na które nie jesteśmy przygotowani⁶. Wymowa ideologiczna, będąc odzwierciedleniem zimnowojennych lęków, ostrzeżeniem przed możliwością komunistycznej infiltracji lub ataku jądrowego, jest zgodna z wydzwiekiem amerykańskich produkcji w rodzaju *Inwazji porywaczy ciał* (*Invasion of the Body Snatchers*, reż. Don Siegel, 1956) czy *Najeźdźców z Marsa* (*Invaders from Mars*, reż. William Cameron Menzies, 1953).

W latach 60. powstała cała seria filmów o przybyszach z kosmosu, odczytywanych jako alegorie społeczne, nie tylko w kontekście politycznym, ale również kulturowym. Interesujące motywy pojawiają się w *Obcej spoza Ziemi* (*The Unearthly Stranger*, reż. John Krish, 1963) oraz *Nocnym gościu* (*The Night Caller*, reż. John Gilling, 1965), w których globalna zagłada została metaforycznie przedstawiona w postaci zagrożenia rodziny. W pierwszym przypadku obszarem inwazji jest dom, mamy bowiem opowieść o mężczyźnie, który przekonuje się, że poślubił istotę z kosmosu, wysłanniczkę odległej planety, przygotowującą grunt pod przyszłą inwazję. Ukrytym tematem jest tu lęk przed kobiecością, który zostaje przewyciężony w specyficzny sposób, dzięki poświęceniu „żony”, rezygnującej z wykonania powierzonego jej zadania. W drugim filmie spotyka-



Zemsta kosmosu, rež. Val Guest (1955)



my się z sytuacją odwrotną – przedstawiciel wymierającego gatunku przybywa na Ziemię w poszukiwaniu kobiet. Obok kwestii tożsamości płciowej zasadniczą rolę odgrywa tu również problematyka rasowa, jednak w obu przypadkach krytyczna wymowa zostanie złagodzona przez wprowadzenie schematycznych rozwiązań fabularnych oraz podporządkowanie konwencji science fiction strukturom gatunkowym melodramatu (*Obca spoza Ziemi*) lub filmu kryminalnego (*Nocny gość*)⁷. Warto wspomnieć o jeszcze jednym dziele, *Inwazji* (*Invasion*, reż. Alan Bridges, 1966), w którym ponownie spotykamy się z motywem kobiecości jako zagrożenia – w dodatku istoty z kosmosu mają wyraźne rysy azjatyckie, co wskazuje na zgodność problematyki seksualnej, politycznej oraz rasowej.

Możemy zauważyć, że postaci kobiece pełnią w filmach science fiction rolę szczególną – są równocześnie obiektem fascynacji, jak i przyczyną lęków czy frustracji. Pomysł zbudowania sztucznej kobiety, pięknej i bezwolnej, będącej urzeczywistnieniem męskich fantazji erotycznych, pojawił się zarówno w *Kobiecie idealnej*, jak i *Czteroramiennym trójkącie*. Warto również zwrócić uwagę na rolę kobiety na obszarze działalności naukowej – dr Liza Frank (*Spaceways*) wprowadza zamęt i niepokój do męskiego świata techniki, podobnie jak Michelle w *Dziwnym świecie planety X* (*The Strange World of Planet X*, reż. Gilbert Gunn, 1957), będąc przyczyną nieporozumień między bohaterami⁸. Można to odczytać w kontekście kryzysu męskości jako rozwinięcie tematu podejmowanego przez amerykańskie kino gatunkowe lat 50. (*O człowieku, który malał*, *Atak kobiety o 50 stopach wzrostu*, *Attack of the 50 Foot Woman*, reż. Nathan Juran, 1958/). Przyczynami zaburzeń są obawy przed dalszą emancypacją kobiet, których nie można już zamknąć w sferze domowej, stopniowe zacieranie się ról społecznych pełnionych przez obie płci oraz kres męskiej dominacji w obszarze ekonomicznym czy naukowym, co przyczynia się do upadku porządku patriarchalnego⁹.

Steve Chibnall w artykule *Alien women* zwrócił uwagę na kilka dodatkowych kwestii podejmowanych przez kino SF. Po pierwsze, lęk przed nieczystością rasową, przedstawiany w filmach science fiction pod postacią międzyplanetarnych związków seksualnych¹⁰. W *Devil Girls from Mars* pojawia się atrakcyjna seksualnie *femme fatale* przybyła z sąsiedniej planety, by usidlić mężczyzn i uczynić z nich niewolników. Jeden z bohaterów poświęca życie, by ocalić patriarchalne struktury ziemskiego społeczeństwa i przeciwstawić się kosmicznemu matriarchatowi. Również w *Inwazji* mamy obraz społeczeństwa rządzonego przez kobiety, zaś w *Fire Maidens from Outer Space* (reż. Cy Roth, 1956) pojawia się motyw ostatnich ocalałych z zagłady mieszkańców Atlantydy – kobiet rządzonych przez starca.

Szczególne znaczenia nabiera w tym kontekście *Wioska przeklętych* (*Village of the Damned*, reż. Wolf Rilla, 1960) jako zapowiedź motywu macierzyńskiej potworności, który odegra istotną rolę w produkcjach z lat 80. i 90. (cykl *Obcego*, *Inseminoid* /reż. Norman J. Warren, 1980/). Motyw zapłodnienia przez istoty pozaziemskie pojawiał się wielokrotnie w filmach opowiadających o inwazji z kosmosu. W tej adaptacji powieści Johna Wyndhama mieszkanki małego miasteczka zachodzą w ciążę w niewyjaśnionych okolicznościach i rodzą dzieci obdarzone niezwykłymi zdolnościami parapsychologicznymi. Po raz kolejny obiektem ataku jest rodzina, zaś konfrontacja z przedstawicielami obcej cywilizacji łączy się tu z konfliktem pokoleniowym. W filmie *Dzieci przeklętych* (*Children of the Damned*, reż. Anton M. Leader, 1963), kontynuacji *Wioski*, nacisk

został położony na odzwierciedlenie ówczesnego klimatu politycznego – mali, choć demoniczni bohaterowie zamierzają doprowadzić do międzynarodowego konfliktu, by przejąć władzę nad światem. Oba filmy stanowiły realizację tematu „ukrytej inwazji”. Będąc udaną odpowiedzią brytyjskiego kina science fiction na amerykańskie produkcje tego typu, opierały się nie tyle na efektach specjalnych, ile na umiejętnym budowaniu atmosfery zagrożenia. Z podobnym motywem spotykamy się w dwóch innych realizacjach, *Terrorze w Trollenberg* (*Trollenberg Terror*, reż. Quentin Lawrence, 1958) i *Wrogu bez twarzy* (*Fiend Without a Face*, reż. Arthur Crabtree, 1957). Bohaterem pierwszego filmu jest naukowiec usiłujący znaleźć racjonalne wytłumaczenie serii zniknięć, do jakich doszło w małej górskiej miejscowości. Oczywiście wyjaśnienie nasuwa się samo – w pobliżu wylądował statek kosmiczny z przybyszami z odległej planety przygotowującymi się do inwazji¹¹. Motyw najazdu z kosmosu, jeden z najczęściej spotykanych w dziejach fantastyki naukowej, był odzwierciedleniem ówczesnej sytuacji politycznej. W produkcjach amerykańskich atak obcych miał postawić przed ludzkością nowy cel: połączenie wszystkich sił w obliczu wroga, zjednoczenie zwaśnionych obozów, może nawet stworzenie nowego ładu. W filmach brytyjskich nacisk położono na ujawnienie wewnętrznych sprzeczności, napięć społecznych oraz słabości panującego porządku.

Możliwość wybuchu wojny nuklearnej oraz lęk przed konsekwencjami skażenia promieniotwórczego to charakterystyczne tematy powracające w licznych filmach fantastycznonaukowych z przełomu lat 50. i 60. – począwszy od *Ludzi gamma* (*The Gamma People*, reż. John Gilling, 1956), przez *Fabrykę nieśmiertelnych* (*The Damned*, reż. Joseph Losey, 1961), po *Doktora Strangelove* (*Dr Strangelove*, reż. Stanley Kubrick, 1964). Akcja pierwszego z filmów rozgrywa się w bliżej nieokreślonym kraju komunistycznym, do którego przyjeżdżają dwaj dziennikarze (brytyjski i amerykański), by poznać prawdę na temat nieludzkich eksperymentów prowadzonych na dzieciach przez miejscowego dyktatora (poddawano je napromieniowaniu, które miało zwiększyć ich zdolności poznawcze). John Brosnan zauważył, że film ten jest przykładem brytyjskiej obsesji na punkcie rządowego spisku mającego na celu kontrolowanie ludzkich umysłów¹². Eksperymenty z urządzeniami do wzmacniania fal mózgowych stały się punktem wyjścia znakomitego obrazu *Wróg bez twarzy*, w którym scenariusz inwazyjny przybrał szczególną postać, jako że obce istoty zostały powołane do życia przez człowieka, będąc ubocznym skutkiem zakazanych eksperymentów.

W *Fabryce nieśmiertelnych*, podobnie jak w *Ludziach gamma*, mamy do czynienia z badaniami prowadzonymi na dzieciach oraz szalonym pomysłem na stworzenie nowej rasy ludzi odpornych na promieniowanie radioaktywne, którzy po zakończeniu wojny nuklearnej daliby początek nowej cywilizacji. Z kolei w *Doktorze Strangelove* Stanley Kubrick przedstawił wnikliwą diagnozę niewydolnego systemu, wykorzystując w tym celu konwencję *political fiction*. W ten sposób powstało dzieło o jednoznacznej wymowie pacyfistycznej, zrodzone w wyniku zainteresowania reżysera nową technologią wojenną, sposobami zabezpieczeń, a przede wszystkim możliwością przypadkowej awarii, której skutki byłyby katastrofalne dla całej planety.

Wielokrotnie podkreślane pokrewieństwo horroru i science fiction widać szczególnie w przypadku filmów o potworach, w realizacji których specjalo-

wał się Eugène Lourié, rosyjski emigrant, przed wojną współpracujący z Jeanem Renoirem. Na szczególną uwagę zasługują dwa jego filmy: *Behemot – morski potwór* (*Behemot, the Sea Monster*, 1959) oraz *Gorgo* (1961). W pierwszym z nich pojawia się bestia zrodzona w wyniku skażenia promieniotwórczego, w drugim stwór zostaje przebudzony za sprawą wybuchu wulkanu. W każdym przypadku chodzi nie tylko o spektakularne obrazy zniszczeń (Big Ben, Westminster, Tower Bridge), ale przede wszystkim o oddanie nastrojów i lęków społecznych – chaosu, paniki, nieoczekiwanego rozpadu cywilizacji spowodowanego czynnikami zewnętrznymi. Nie bez znaczenia jest pacyfistyczna wymowa tych dzieł, będących głosem w debacie na temat skutków wyścigu zbrojeń oraz prowadzonych prób jądrowych.

Cykl filmów o prehistorycznych potworach – jaszczurkach, gadach, gorylach, olbrzymich owadach – potwierdzałby tezę Susan Sontag, iż filmy fantastycznonaukowe nie dotyczą nauki, ale katastrofy, bowiem jest to gatunek wpisujący się w estetykę destrukcji, znajdujący szczególne upodobanie w ukazywaniu obrazów zniszczeń, zagłady rodzaju ludzkiego¹³. W przeciwieństwie do horroru pojawienie się monstrum w filmach SF jest zwykle umotywowane (pseudo)racjonalnie – groźne stwory są ubocznym skutkiem eksperymentów naukowych lub też powstały wskutek promieniowania radioaktywnego. Chodzi więc o ostrzeżenie przed zgubnymi konsekwencjami badań, niewłaściwym użyciem technologii.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wariant katastroficznej odmiany filmu fantastycznonaukowego, a mianowicie opowieści o zagładzie spowodowanej przyczynami naturalnymi, klęskami żywiołowymi, nierzadko zawinionymi przez człowieka, który doprowadził do zmian klimatycznych. Wzorcowym przykładem może być *Dzień, w którym Ziemia stanęła w ogniu* (*The Day the Earth Caught Fire*, 1961) Vala Guesta (twórcy *Zemsty kosmosu*). Bohaterem jest młody dziennikarz, który postanowił zostać w wielkim mieście, by do końca relacjonować ostatnie chwile rodzaju ludzkiego. Początek końca zaczął się w dniu próbnego wybuchu jądrowego, po którym nastąpiła seria klęsk żywiołowych (powodzi, huraganów) oraz doszło do globalnego ocieplenia. Zgodnie ze schematem filmu katastroficznego kluczową rolę odgrywa obraz społeczeństwa w obliczu zagrożenia, charakterystyka różnorodnych postaw, a także wątek romantyczny, czyli dzieje rodzącego się uczucia. *Dzień, w którym Ziemia stanęła w ogniu* jest znakomitym przykładem filmu, w którym wizja globalnej zagłady nie przysłania relacji międzyludzkich. Źródłem lęku nie jest groźba inwazji z kosmosu czy obecność monstrum, ale szaleństwo dnia codziennego, utrata człowieczeństwa, rozpad norm i wartości społecznych.

Podobny obraz rzeczywistości znajdziemy w adaptacji głośnej powieści Johna Wyndhama *Dzień tryfidów* (*The Day of the Triffids*, reż. Steve Sekely, 1962). Przyczyną katastrofy było promieniowanie kosmiczne, które pozbawiło wzroku wszystkich ludzi podziwiających nocny deszcz meteorytów. Na tłumy niewidomych, poruszających się bezładnie po ulicach Londynu, oczekujących na pomoc, bezradnych i opuszczonych, skazanych na powolną śmierć, czeka jeszcze jedno zagrożenie – krwiożercze rośliny, tytułowe tryfidy, żywiące się ludzkim mięsem, które pod wpływem promieniowania zyskały niespotykane właściwości. Po raz kolejny oglądamy obraz ucieczki z ogarniętego paniką wielkiego miasta, rozpadu



Fabryka nieśmiertelnych, reż. Joseph Losey (1961)



Dr. Strangelove, reż. Stanley Kubrick (1964)

wspólnoty. Kluczowym tematem kina katastroficznego jest pytanie o to, jak przeżyć w świecie skazanym na zagładę, w którym cywilizacja przestała chronić człowieka przed powrotem do stanu bestii?

Jeśli kino science fiction potraktujemy jako odzwierciedlenie naszych marzeń (podróże w kosmos, cudowne wynalazki) i lęków (dehumanizacja, skażenie środowiska naturalnego, groźba wybuchu wojny), wówczas nie będzie zaskoczeniem obecność dwóch tendencji rozwojowych gatunku. Z jednej strony możemy wyróżnić filmy gloryfikujące naukę i technikę, z drugiej zaś ostrzegające przed zgubnymi skutkami postępu, podkreślające rozdzźwięk między kondycją duchową człowieka a rozwojem technologicznym.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Na powinowactwo obu kinematografii zwracał uwagę John Brosnan w książce *Future Tense: the Cinema of Science Fiction*, St. Martins, New York 1978, wspomina o tym również I. Q. Hunter we wstępie do antologii tekstów zebranych w tomie *British Science Fiction Cinema*, Routledge, London, New York 1999. Odmienne stanowisko reprezentuje John Baxter w *Science Fiction in the Cinema*, A. S. Barnes, New York 1970.

² Znakomitą charakterystykę kina science fiction okresu międzywojennego znajdziemy w książce J. P. Telotte'ego, *Distant Technology: Science Fiction Film and the Machine Age*, Wesleyan University Press, Hanover 1999. Na temat niemieckich filmów science fiction lat 20. i 30. pisze Krzysztof Loska w artykule *Kultura i technika – niemiecki film fantastycznonaukowy w latach 1918-1939*, w: *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, red. A. Gwoździ, Kraków 2004, s. 21-30.

³ Zarówno *F.P. 1 nie odpowiada*, jak i *Tunel* były angielskimi wersjami niemieckich produkcji. Pierwszy film realizowano równocześnie w trzech wersjach językowych z różną obsadą, zaś drugi powstał dwa lata po niemieckim pierwowzorze w brytyjskich studiach wytwórni Gaumont.

⁴ J. Richards, *Things to Come and science fiction in the 1930s*, w: *British Science Fiction Cinema*, dz. cyt., s. 23.

⁵ Tamże, s. 153.

⁶ Na społeczno-polityczny wymiar brytyjskich filmów inwazyjnych zwraca uwagę Peter Hutchings w znakomitym artykule „*We're the Martians now*”: *British sf Invasion Fantasies*, w: *British Science Fiction Cinema*, dz. cyt., s. 33-46.

⁷ Fabuła *Nocnego gościa* przypomina klasyczny kryminał, mamy bowiem parę bohaterów, naukowca i inspektora policji, poszukujących grasującego w okolicy tajemniczego osobnika, który porwa młode kobiety.

⁸ O postaciach kobiecych w filmach science fiction pisała m.in. Berenice Bansk w: *From housemaid to space baby: woman in space* („Midnight Marquee”, 1996, nr 51, s. 23-32) oraz Steve Chibnall w: *Alien women: The Politics of Sexual Difference in British SF Pulp Cinema*, w: *British Science Fiction Cinema*, dz. cyt., s. 57-74.

⁹ Problematyka kryzysu męskości w kontekście przemian kulturowych została przedstawiona przez Zbyszka Melosika w książce *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Wolumin, Poznań 2002.

¹⁰ S. Chibnall, dz. cyt.

¹¹ Film Quentina Lawrence'a powstał na podstawie sześcioczęściowego serialu telewizyjnego autorstwa Petera Keya, wyemitowanego w Wielkiej Brytanii w grudniu 1956 roku, wyraźnie wzorowanego na scenariuszach pisanych przez Nigela Kneale'a (*Zemsta kosmosu*). Twórcy filmu wykorzystali szereg klasycznych motywów science fiction, wprowadzili wątki parapsychologiczne, promieniowanie radioaktywne, potwory z kosmosu, temat inwazji, co sprawia, że oglądamy swoistą encyklopedię kina science fiction lat 50.

¹² Zob. J. Brosnan, dz. cyt., s. 115.

¹³ S. Sontag, *Katastroficzna wyobraźnia*, tłum. E. Kubarska, „Film na Świecie”, 1978, nr 7-8, s. 89-90.