

Postapokaliptyka. Rekonesans badawczy

Jerzy Franczak

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 1, S. 94–117

DOI: 10.18318/td.2020.1.5 | ORCID: 0000-0001-8789-7241

Zaproponowany w tytule neologizm (takiego leksemu nie notują słowniki języka polskiego) został utworzony od przymiotnika „postapokaliptyczny” i odnosi się do tekstów kultury (literatura, kino, komiks, gry komputerowe), które na różne sposoby opracowują temat świata po globalnej katastrofie. Oznacza to, że tego rodzaju przedstawienia można wyróżnić na podstawie prostego kryterium: dominantą fabularną pozostaje życie garstki ocalańców, którym udało się przetrwać zdarzenie o apokaliptycznej naturze. Zdarzenie to określa kształt przedstawionego świata, ale nie organizuje fabuły; jego zbliżanie się obrazuje fantastyka preapokaliptyczna, samą katastrofę przedstawia fantastyka apokaliptyczna¹, postapokaliptyka natomiast odsuwa katastrofę w przeszłość (lokując ją w przedakcji albo w ogóle nie odnosząc

Jerzy Franczak (ur. 1978) – prozaik, eseista, literaturoznawca. Adiunkt z habilitacją na Wydziale Polonistyki UJ. Autor powieści, esejów i rozpraw naukowych, m.in.: *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej powieści modernistycznej* (Universitas, 2019), *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury* (IBL, 2017), *Maszyna do myślenia. Studia o nowoczesnej literaturze i filozofii* (Universitas, 2019), *Niepoczytalne* (Libron, 2019). Kontakt: franczak1@gmail.com

1 Co sprawia, że poza granicą tak zdefiniowanego zjawiska sytuują się dzieła uchodzące za klasykę fantastyki postapokaliptycznej, jak choćby dwukrotnie zekranizowana powieść Neville’a Shuta *Na plaży*. Nt. fantastyki apokaliptycznej zob. T. Gaczoł *Kino, polityka i apokaliptyka*, „Studia Filmoznawcze” 2013 nr 34.

się do niej), by skupić się na kondycji „przeżywców” – ostatnich ludzi, błędzących pośród resztek zniszczonej cywilizacji, lub pierwszych ludzi, budujących nowy świat.

Korzenie postapokaliptyki sięgają XIX wieku – za dzieła prekursorskie uważa się *Ostatniego człowieka* Mary Shelley (1826), *After London* Richarda Jefferiesa (1885) oraz *Wehikuł czasu* Herberta George’a Wellsa (1895) – niemniej, co bardzo znamienne, dopiero w połowie XX wieku zaczął kształtować się jej literacki i filmowy kanon. Od klasycznych już powieści z lat 50. Johna Wyndhama (*Dzień Tryfidów*), Richarda Mathesona (*Jestem legendą*) i Waltera M. Millera (*Kantyczka dla Leibowitza*), poprzez dzieła Philipa K. Dicka (*Doktor Bluthgeld*), Stephena Kinga (*Bastion*) czy Davida Brina (*Listonosz*), aż po współczesne nam teksty Cormaca McCarthy’ego (*Droga*), Dmitrija Głuchowskiego (trylogia *Metro*) oraz Margaret Atwood (trylogia *MaddAddam*) ukształtowała się pewna ława rozpoznawalna estetyka, którą można skojarzyć z nowoczesną wyobraźnią ruin.

W tym czasie powstał też wzorzec gatunkowy, powielany w niezliczonych realizacjach. Wariantywnemu opracowaniu podlega tutaj sama katastrofa – kosmiczna (uderzenie meteoru), ekologiczna (zmiana klimatu, koniec zasobów naturalnych) lub cywilizacyjna (zapaść społeczna, polityczna i ekonomiczna), przychodząca z zewnątrz (inwazja obcych) lub spowodowana przez człowieka (wojna jądrowa, pandemia, efekty inżynierii genetycznej, niekontrolowane przyspieszenie technologiczne, osiągnięcie technologicznej osobliwości w formie sztucznej inteligencji, cyborgów bądź mutantów). Z charakterystyką tego zdarzenia wiążą się inne wymiary takiego gatunkowego utworu, jak choćby wizja technologii przyszłości (zniszczona, zredukowana, anachroniczna) czy ukształtowanie przestrzeni (tu dominują obrazy pustkowiec i zrujnowanego miasta). Postaci wpisują się w system binarnych opozycji (idealistyczny/cyniczny, racjonalny/mistyczny, zaradny/bezbronny, itp.), a matryca narracyjna kształtuje się wokół figur jasnowidza (który jako pierwszy dostrzega zamykanie się struktury czasowej), bojownika (który konfrontuje się z końcem czasu) i ocalonego². Zdarzenia organizują się wokół jednego ze standardowych pytań fabularnych (czy uda się przetrwać/pokonać antagonistów/zwalczyć tkwiące w człowieku zło/zbudować lepszy świat?). Oczywiście na tle tej schematycznej twórczości gatunkowej wyróżniają się narracje oryginalne, te jednak bardzo szybko gramatyzują się w postaci

2 S. Fevry *Cinéma et apocalypse. Une mise en perspective*, w: *L’imaginaire de l’apocalypse au cinéma*, red. S. Fevry, A. Join-Lambert, S. Goriely, L’Harmattan, Paris 2012.

gatunkowych pododmian (takich jak *zombie apocalypse* czy *post-oil apocalypse*); proces ten widać wyraźnie w każdym zestawieniu filmowego kanonu postapokaliptyki³.

Znacząca część postapokaliptyki została zagospodarowana przez współczesny przemysł rozrywkowy – dotyczy to zwłaszcza produkcji filmowych, które powielają w nieskończoność te same obrazy i scenariusze końca. Można by więc argumentować na rzecz względnej autonomii tego sektora produkcji kulturowej, który wytworzył swoją własną estetykę (realizującą się w powtórzeniach, aluzjach i parodiach) oraz publiczność (wraz z niezależnymi strukturami fanowskimi). Opowieści te nierzadko wchodzą bez reszty w konwencję kina grozy, przekształcając się w zbanalizowany *danse macabre*. Innym razem traktują apokaliptyczne zdarzenie pretekstowo, skupiając się na relacjach psychologicznych i erotycznych w niewielkiej społeczności rekrutującej się spośród przypadkowych osób i wiodącej w miarę normalne życie (co nazwać by można, za Brianem Aldissem, *cosy catastrophe*⁴). Jeszcze innym razem dominuje konwencja przygodowa, a wówczas otrzymujemy opracowane fabularnie elementy survivalizmu, opowieści o męskiej przygodzie, o tropieniu i polowaniu w dżungli miejskiej zmienionej w dżunglę *tout court*, o przywróconym kontakcie z naturą i rehabilitacji magii (wyzwolenie z praw dorosłego życia i powrót do dzieciństwa to infantylna podszywka postapokaliptyki, która włącza ją w obręb kultury młodzieżowej⁵).

To wszystko nie powinno jednak zniechęcać do poważnego namysłu nad tym zjawiskiem. W niniejszych rozważaniach chciałbym nakreślić linie ciągłości łączące ten fenomen z tradycją kultury, zbadać charakter znaczących odwróceń i zerwań oraz zaproponować kilka perspektyw badawczych. Postapokaliptyka – rozpatrywana jako kontynuacja (choćby i przez zaprzeczenie) kultury apokaliptycznej, przedłużenie myśli katastroficznej, świadectwo

3 Chodzi o filmy takie jak *Dzień Tryfidów* (1962), *Chłopiec i jego pies* (1975), *Nazajutrz* (1983), *Threats* (1984), *Cicha Ziemia* (1985), *Wodny świat* (1995), *12 małp* (1995), *Wysłannik przyszłości* (1997), *28 dni później* (2002) i *28 tygodni później* (2007), *Ludzkie dzieci* (2006), *Droga* (2009), *Księga ocalenia* (2010), *World War Z* (2013), *Snowpiercer: arka przyszłości* (2013), *Kolonia* (2013), *Studnia* (2014), *Z jak Zachariasz* (2015), seria *Mad Maxa* (cztery obrazy w latach 1979-2015) czy trylogia *Matrix* (1999-2003).

4 Sformułowanie to pojawiło się w odniesieniu do *Dnia Tryfidów* Wyndhama. Zob. B.W. Aldiss *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*, Doubleday, New York 1973, s. 293.

5 F. Szałasek *Poetyka pustego miasta. Pejzaże urbanistyczne w katastroficznej science fiction*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2013 nr 145.

wrażliwości kryzysowej, narzędzie krytyczne i zbiór fantazmatów – domaga się ulokowania w centrum kultury późnej nowoczesności.

Horyzont apokaliptyczny

Termin „postapokaliptyka” nawiązuje swoją budową do pojęcia apokaliptyki, które obejmuje rozległą dziedzinę kultury objawieniowej w piśmiennictwie żydowskim i wczesnochrześcijańskim, rozwijającej się bujnie między III w. p.n.e. a II w. n.e. (od ksiąg *Ezechiela* i *Zachariasza*, przez liczne apokryfy, takie jak *Apokalipsa syryjska Barucha*, *Apokalipsa Abrahama* czy *Wyrocznie sybillińskie*, po *Apokalipsę świętego Jana*). Podobieństwo to wydaje się dobrze uzasadnione, postapokaliptyka buduje bowiem świecką wersję apokaliptycznego imaginarium i podobnie jak tamte wizyjne teksty podejmuje pytania o sens dziejów i o przeznaczenie gatunku ludzkiego. Hipotezę łączności tych dwóch zjawisk dałoby się wzmocnić antropologiczną refleksją o oswojaniu przemijania jako transhistorycznej potrzebie istoty ludzkiej. Tak rzecz przedstawiał chociażby Frank Kermode w *Znaczeniu końca*: jako istoty wrzucone w czas – rodzące się *in medias res* i umierające *in mediis redibus* – niestrudzenie konstruujemy modele świata, które pozwalają nam umiejscowić własne istnienie między początkiem a końcem. Próbuje się ucłowieczyć śmierć, uczynić ją sensowną – i w tym pomaga nam Apokalipsa, która projektuje zgodność przyszłości i przeszłości, ustanawia doktrynę harmonii wedle niedającego się sfalsyfikować obrazu katastrofy i ujarzmia czas, zmieniając go w „niewolnika mitycznego końca”⁶. Dzięki projekcji finału to, co go poprzedza (jednostkowe życie, historia), nabiera eschatologicznego znaczenia. Między mitem a fikcją (która negocjuje ten wyjściowy paradygmat i podważa go w duchu sceptycyzmu) wciąż odradza się to samo „poczucie kresu”, służące nałożeniu porządku i formy na strukturę czasową. Stare wzorce nieustannie adaptują się do nowych światów, by ludzi nas przymierzem przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. W tej perspektywie zarówno apokaliptyka, jak i postapokaliptyka odpowiadają na ten sam głód sensu, obie operują mocną teleologiczną strukturą, która posiada potężną moc scalającą i ładotwórczą.

Podobieństwa jednak mogą okazać się ludzące; nie wolno zapominać o tym wszystkim, na co wskazuje różnicujący prefiks. Trudno nie zauważyć, że termin „postapokaliptyka” jest sam w sobie paradoksalny: sugeruje przekroczenie tego, co miało stanowić ostateczną granicę, kres czasu. Dla

6 F. Kermode *Znaczenie końca*, przeł. O. i W. Kubiński, Gdańsk 2010, s. 78.

przednowoczesnego umysłu idea przetrwania końca świata byłaby absurdem. Apokalipsa, zgodnie z etymologią tego słowa, oznacza moment ostatecznego odsłonięcia tego, co dotychczas pozostawało zakryte: najgłębszego planu, który nadaje znaczenie historii i przygodności ludzkiej egzystencji. Wizja zawarta w księdze zwanej Apokalipsą przynosi objawienie finalnej *culbute générale*, w której, w toku Sądu Ostatecznego, lud boży zostaje zbawiony, a niewierni potępieni. W porządku typów i antytypów, podług którego Northrop Frye usystematyzował księgi biblijne, wizja Jana z Pathmos stanowi ostatni antytyp, czyli zebranie wszelkich prefiguracji obecnych w Starym i Nowym Testamencie⁷. W połączeniu apokalipsy panoramicznej (wizja cudów na krótko przed końcem czasów) z apokalipsą uczestniczącą (pewność transcendencji w umyśle wiernego) ujawnia się nieprzekraczalny *telos*, który retroaktywnie porządkuje całą treść objawienia. Czy możliwe jest przekroczenie apokaliptycznego horyzontu i wyjście poza tak rozumianą finalność?

Rysują się tutaj, jak sądzę, trzy różne odpowiedzi. Po pierwsze, można by rzec, że dochodzi do wyjścia poza kulturę objawieniową i do zniesienia fundującej ją dialektyki typów i antytypów, innymi słowy – że postapokaliptyka nie jest antytypem apokalipsy, lecz *fenomenem postbiblijnym*⁸. To zespół tekstów i obrazów, który nadpisuje się nad tekstami świętymi (kanonicznymi i apokryficznymi), by zarysować nowy obraz końca, na miarę tragizmu zsekularyzowanej epoki. O ile niegdyś fantazja o życiu u kresu czasów wiązała się z pragnieniem dostępu do absolutnej prawdy, uzyskania porządku moralnego oraz oddzielenia sprawiedliwych od przeklętych, o tyle postapokaliptyka odwraca wszystkie te wartości. Przedstawia katastrofę bez rewelacji, bez odsłonięcia logiki dziejów i bez perspektywy zbawienia. Miejsce transcendencji zajmuje tu czysta immanencja, a struktury wertykalne (których podstawową figurą są „drzwi otwarte w niebie”; Ap 4.1) ustępują horyzontalnym (błądzenie po pustkowiu). Dochodzi tu do przenicowań, w których zaznacza się przejście od władzy Opatrzności do władzy przypadku, od odsłonięcia przedustawnego planu do triumfu chaosu i niewiedzy, od rewelacji do zatajenia, od idei wybrańców do konceptu ocalonych przez przypadek.

Dałoby się jednak argumentować na rzecz tezy, że postapokaliptyka to swoista kontynuacja i *refiguracja apokaliptycznego imaginarium*. Wewnątrz postbiblijnej ramy dochodzi – by rzecz ująć w terminach

7 N. Frye *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998, s. 146.

8 B. Doyle *The postapocalyptic imagination*, „Thesis Eleven” 2015 nr 131 (1), s. 100.

mitokrytyki – do reaktywacji wielkich mitemów antropologicznych struktur wyobraźni, które mimo ich adaptacji do zmieniającej się wrażliwości i horyzontu myślowego epoki, trwają w rozpoznawalnym kształcie, a także zapewniają trwanie, pod postacią zespołu obrazów, „wielkim pytaniom ludzkiego losu”⁹. Fabuły wielu opowieści o końcu starego świata i początku nowego czerpią pełnymi garściami z bogatej ikonografii apokaliptycznej i aktywizują niektóre jej elementy (np. w obsesji na punkcie pandemii można doszukać się pamięci o Czarnej Śmierci¹⁰); rozwijają się według uogólnionych schematów Exodusu (wygnanie z raju – błędzenie o charakterze inicjacyjnym – odnalezienie Ziemi Obiecanej), Objawienia (transcendentnego planu, siły wiary i miłości, wartości socjalizacji, itp.) oraz Zbawienia (z nieodzowną figurą mesjańską¹¹), budują obraz świata oparty na binarnych opozycjach (światło i ciemność, dobro i zło, miłość i śmierć, samotność i wspólnota), by zneutralizować je dzięki mitycznej syntezie.

Zważywszy na sprzeczność, którą naznaczone są poszczególne odczytania utworów postapokaliptycznych (jak choćby klasycznej już *Drogi* – powieści Cormaca McCarthy’ego i filmu Johna Hillcoata¹²), można również ująć to zagadnienie nieco inaczej: mamy tu do czynienia z bezustanną i n s c e n i z a c j ą a p o r e t y c z n o ś c i. Fantazja o końcu świata ufundowana jest na tęsknocie

-
- 9 Chodzi o pytania, które – jak powiada Gilbert Durand – przechowuje mityczność podobna do nieświadomości: „Mityczność byłaby jak nieświadomość, gdzie formułują się i próbują się rozwiązać w grze obrazów wielkie kwestie, na które świadomość nie może nigdy dać logicznych, nieantynomicznych odpowiedzi: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy, dokąd zmierzamy? Co czeka nas po śmierci? Na czym zasadza się zagadka tożsamości i społeczny consensus? Skąd wziąć się świat i człowiek?*”. G. Durand *Champs de l’imaginaire*, UGA Éditions, Grenoble 1996, s. 122.
- 10 E. Gomel *The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body*, „Twentieth Century Literature” 2000 Vol. 46 nr 4, s. 408.
- 11 Pod tym względem znamienna wydaje się ewolucja Roberta Neville’a, który z postaci ocalonego przez przypadek przeobraził się, całkiem dosłownie, w figurę Mesjasza (dochodzi do niej w kolejnych ekranizacjach powieści Mathesona: *Ostatni człowiek na Ziemi* – reż. Sidney Salkow, Ubaldo B. Ragona, 1964, *Człowiek Omega* – reż. Boris Sagal, 1971, *Jestem legendą* – reż. Francis Lawrence, 2007).
- 12 Jedni dowodzą, że w tych utworach „Bóg jest rażąco nieobecny, a ojciec i syn podróżują przez jednowymiarowy świat, pokrytą popiołem immanencją, ogołoconą z wszelkiej transcendentcji”. Inni natomiast kojarzą poszukiwanie azylu z drogą do nowego Edenu, a postać Chłopca urodzonego kilka dni po katastrofie przedstawiają jako figurę Mesjasza lub „Nowego Adama”. Zob. odpowiednio: I.W. Holm *The Frailty of Everything – Cormac McCarthy’s „The Road”*, w: *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, ed. by C. Meiner, K. Veel, De Gruyter, Berlin–Boston 2012, s. 239; A. Kunsa „Maps of the World in Its Becoming”: *Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy’s „The Road”*, „Journal of Modern Literature” 2009 Vol. 33, No. 1.

do ostatecznej pewności i ujawnia – jak powiada w słynnym wystąpieniu Jacques Derrida¹³ – apokaliptyczną strukturę prawdy. Całkowita destrukcja istnieje dopóty, dopóki nie zostaje zrealizowana; świat oglądany z perspektywy apokalipsy operuje funkcją fabulacyjnego dystansu do absolutnego zdarzenia. Katastrofą jest sama możliwość istnienia niezmiennej i ostatecznej prawdy, a obietnica jej odsłonięcia sama w sobie pozostaje na tyle rozzaczarowująca, że skazana na niedotrzymanie. Postapokaliptykę dałoby się zatem ująć jako jeden z kluczowych dyskursów epoki atomowej, będącej époché wiedzy absolutnej, dlatego wszelka pozytywność (realizująca się w mitycznych figurach pełni i harmonii) zostaje w niej sproblematyzowana.

Horyzont historyczny

Jean-François Lyotard w *Nocie o sensach przedrostka post-* zauważał, że prefiks ten wskazuje na „proces o charakterze *ana-*, proces analizy, anamnezy, anagogii i anamorfozy, który rozpracowuje *początkowe zapomnienie*”¹⁴. Idąc za tą sugestią (w wywodzie francuskiego filozofa dotyczącą relacji ponowoczesności do nowoczesności), można skupić się na tym, jak postapokaliptyka odsłania wewnętrzne sprzeczności apokaliptyki, w jaki sposób bada i przekształca jej głębokie struktury, trwające w rozmaitych – śladowych, imitacyjnych, zsekularyzowanych – wersjach. Proces ten odbywa się na osobnej scenie, usytuowanej poza historią i z tego powodu umożliwiającej zbudowanie krytycznego dystansu wobec myślowych oczywistości i znaturalizowanych instytucji naszej epoki.

Należy pamiętać o dyskursie teoretycznym, zgodnie z którym ufundowany przez apokaliptykę model eschatologiczny został przeniesiony na historiozofię (w linii wyznaczonej przez refleksje Joachima z Fiore, Hegla i Marksa). Karl Löwith w *Historii powszechnej i dziejach zbawienia* dowodził, że wywieziony z tradycji judeochrześcijańskiej linearny schemat rozumienia dziejów zajął miejsce dominującego w antycznej mitologii i kosmogonii schematu cyklicznego. Ujęcie przyszłości jako realizacji obietnicy Boga wobec narodu wybranego podlegało jednak sekularyzacji. Racjonalistyczny paradygmat

13 J. Derrida *Nie, apokalipso, nie teraz (cała naprzód, siedem pocisków, siedem orędzi)*, w: tegoż *O apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Kraków 2017, s. 162-170. Zob. też : J. Momro *Apokalipsa i wirtualność. Dwa nowoczesne paradygmaty realizmu*, „Teksty Drugie” 2012 nr 4.

14 J.-F. Lyotard *Nota o sensach przedrostka post-*, w tegoż *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 108.

epoki pooświeceniowej wciąż miał za swój fundament Apokalipsę jako „dopełnienie czasu”, z tym że przekształciła się ona w *finis* i *telos* Historii, a myślenie eschatologiczne zostało „przetransportowane na rzeczy przedostatnie”¹⁵. Nadzieja na zbawienie przekształciła się w wiarę w postęp, a rolę Opatrzności zaczęło odgrywać założenie o rozumności procesu dziejowego. Postapokaliptyka pozwala się zatem interpretować – zgodnie z zarysowanymi powyżej opcjami – po pierwsze, jako wyraz zwątpienia w progresywistyczne historiozofie, świadectwo końca wielkich narracji nowoczesności i zanegowanie linearnego schematu rozumienia dziejów podporządkowanego idei zbawienia¹⁶. Po drugie, postapokaliptyka przynosi nierzadko próbę odnowienia wiary w postęp – poddany innym prawom rozwoju, skorygowany dzięki zrozumieniu katastrofalnych w skutkach błędów lub dzięki zapanowaniu nad destrukcyjnymi skłonnościami gatunku ludzkiego. Wreszcie w niektórych przedstawieniach – to po trzecie – dostrzec można inscenizację paradoksalnego charakteru apokaliptycznej promesy w jej odmienionej postaci (jako zwiastowanie końca historii), tyleż skazanej na niedopełnienie, co niezwykłej i nieustannie odradzającej się. W tym ostatnim przypadku – na przykład w opowieściach o nowych wspólnotach odtwarzających dawne nierówności i niesprawiedliwości, czyli o ludzkości powtarzającej wciąż te same błędy – dochodzi do ciekawego wyjścia poza schemat linearny i do reaktywacji schematu cyklicznego, który staje się wehikułem historiozoficznego pesymizmu.

Horyzont historyczny postapokaliptyki nie sprowadza się jednak do tych wariacji na temat filozofii dziejów; doświadczenie historyczne znajduje tutaj o wiele bardziej bezpośrednio odzwierciedlenie. Postapokaliptyka – z właściwymi jej obrazami zbiorowej paniki i masowego *exodusu*, ukrywania się i przemiany człowieka w zwierzę łowne – bywa opisywana jako poszukiwanie języka dla doświadczenia Zagłady. To zastępcze *imaginarium* mogłoby zatem stanowić (by zacytować słowa Arthura Cohena) „triumf apokalipsy nad zranieniem, nowego początku nad powtórką historii”¹⁷. Zawierałoby nieoczywistą obietnicę przepracowania traumy w bezpiecznej, azylarnej przestrzeni zbudowanej przez przyszłościową fantazję. W tej optyce ze szczególnością

15 K. Löwith *Historia powszechna i dzieje zbawienia*, przeł. J. Marzęcki, Kęty 2002, s. 153.

16 H.J. Hicks *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*, Palgrave Macmillan, Basingtoke 2016, s. 2-7.

17 Cyt. za: J. Berger *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1999, s. 60.

uwagą należałoby się przyjrzeć kreacjom człowieka-łachmana, *Untermenscha* przypominającego obozowego muzułmana, będącego graniczną figurą zagrożonego człowieczeństwa (łachmany są tyleż oznaką degradacji, co ostatnim znakiem wyróżniającym przeżywców ze świata zwierząt, w obliczu blaknącej pamięci i zanikającej mowy¹⁸).

Bardziej oczywiste są związki postapokaliptyki z wyścigiem zbrojeń; to nurt *nuclear holocaust*, rozwijający się po roku 1949 (kiedy ZSSR wstąpiło do klubu atomowego), zdecydował o rozwoju postapokaliptyki. Liczba literackich i filmowych opowieści o zagładzie atomowej, a także ich popularność pozostają skorelowane z falującym antagonizmem zimnowojennym, którego momenty kulminacyjne zostały wyznaczone przez czasy Makkartyzmu, kryzys kubański i katastrofę czarnobylską. W obliczu realnej możliwości zniszczenia środowiska naturalnego i gatunkowego samobójstwa kultura nuklearna drugiej połowy XX wieku definiuje antropocen jako ostatnie *saeculum*, mnoży obrazy potworności ostatniej wojny w dziejach ludzkości, łącząc je z fantazją o nowym braterstwie, o wspólnej walce w obliczu największego niebezpieczeństwa (a w tym „życzeniowym motywie jedności narodów”¹⁹ można dostrzec echo ONZ-owskiej fantazji zjednoczeniowej).

Postapokaliptyka opracowuje fabularnie globalne kryzysy (jak kryzys energetyczny z 1973 roku, sprzężony z powstaniem nurtu *post-oil*) i zbiorowe traumy (współcześnie jej rozkwit kojarzy się z zamachami na WTC i początkiem tzw. wojny z terroryzmem, wielkimi katastrofami naturalnymi i klęskami żywiołowymi, epidemiami SARS i H1N1, recesją w światowej ekonomii). Można zatem argumentować, że wizje przyszłości „powielają prawdziwe historyczne katastrofy XX wieku” i stanowią coś w rodzaju „odwróconej perspektywnej retrospekcji”²⁰. Czy jednak chodzi o same zdarzenia, czy o zbiorowe lęki, współkształtowane przez kataklizmy dziejowe, postępy technonauki, popularne idee, medialne doniesienia? Postapokaliptyka pozostaje wszak w zauważalnym związku z pytaniami stawianymi przez futurologów (raport U Thanta z 1969 roku – wizje katastrofy ekologicznej; raport Klubu Rzymskiego z 1972 roku – wizje wyczerpania zasobów naturalnych i przeludnienia), odpowiada na niepokoje o genezie medialnej (rozpowszechnienie się

18 A. Boulard *La fin du monde, la fin du « moi »? Portait du personnage post-apocalyptique*, „Cahiers ERTA” 2014 No. 5, s. 43-50.

19 S. Sontag *Katastrofa w wyobrażeniu*, w: *też: Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 293.

20 J. Berger *After the End...*, s. XIII.

nowej hipotezy o wyginięciu dinozaurów – obrazy zagłady Ziemi w wyniku zderzenia z asteroidą; pluskwa milenijna – obrazy bankructwa technologii z powodu głupiego przeoczenia), rozwija się wraz z obawami dotyczącymi nowych technologii i konsekwencji odkryć naukowych (rewolucja cyfrowa – motywy cyborgów i buntu maszyn, rozwój inżynierii genetycznej – wizje pandemii), czy przemian społecznych o trudnych do przewidzenia skutkach (niestabilność światowego systemu, wzrost społecznych nierówności i wykluczeń – schemat *slow apocalypse*). Jako taka pozostaje jednym z najważniejszych wyrazów późnonowoczesnej wrażliwości kryzysowej.

Permanentny kryzys

Teologiczny mit apokalipsy przechodzi w fikcję o nowym porządku kształtującym się po anihilacji starego; tę ostatnią można postrzegać jako metaforyczny obraz życia kształtowanego przez permanentny kryzys. W tym miejscu narzucają się pewne podobieństwa z filozoficznym i artystycznym katastrofizmem. Można by zaryzykować tezę, że postapokaliptyka stanowi analogiczną – choć swoistą i dostosowaną do swojej epoki – próbę pojęciowego zagospodarowania powszechnego niepokoju; że jest, podobnie jak katastrofizm, pewną „postawą kulturową wyrastającą z prób oswojenia historii”²¹, łączącą w sobie diagnozę i prognozę, ocenę i ostrzeżenie.

Tradycyjnie rozróżnia się – zależnie od tego, co stanowi decydujący czynnik niosący zagładę – katastrofizm naturalistyczny, kulturowy i eschatologiczny²², natomiast jeśli idzie o strukturę katastroficznego dyskursu, mówi się o katastrofizmie totalnym i partykularnym (egzystencjalnym, socjologicznym, scjentyistycznym, metafizycznym) oraz konsekwentnym i alternatywnym. Operując tymi krzyżującymi się kryteriami²³, można by pokusić się o usytuowanie postapokaliptyki na przedłużeniu linii nakreślonych przez konsekwentny katastrofizm totalny, przede wszystkim w wersji

21 A. Kołakowski *Katastrofizm jako postawa kulturowa*, w: *Katastrofizm okresu międzywojennego*, red. A. Kołakowski, Warszawa 2014, s. X.

22 L. Gawor *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozofii 1918-1939*, Lublin 1999, s. 26-39.

23 Generują one szczegółowe kategorie w rodzaju „konsekwentnego katastrofizmu totalnego” (E. von Hartmann, Danilewski, Huntington), „konsekwentnego katastrofizmu partykularnego” (Burckhardt, Witkacy), „alternatywnego katastrofizmu totalnego” (Jaspers, Crutzen) czy „alternatywnego katastrofizmu partykularnego” (Huizinga, Maritain, Biedajew). L. Gawor *Próba typologii myśli katastroficzej*, „Kultura i wartości” 2015 nr 13, s. 14-22.

naturalistycznej – z tym zastrzeżeniem, że przedmiotem gry staje się totalność katastrofy (kluczowa rola przypisana ocalańcom) i konsekwentność procesu dziejowego (rozważanie alternatyw), a naturalistyczna matryca interferuje niekiedy z kulturową (rzadziej z eschatologiczną). Istotniejsze jednak niż kreślenie precyzyjnych linii ciągłości wydaje się dookreślenie ogólnego podobieństwa i uchwycenie gry różnic.

Podrzucone przez myślicieli katastroficznych hasła – „zierzch Zachodu”, „upadku cywilizacji”, „nowego średniowiecza”, „zaniku uczuć metafizycznych”, „buntu mas” – skupiały w sobie niepokój o bardzo różnych źródłach. Każda z odmian kultury katastroficznej pozwala interpretować się jako odpowiedź na konkretne procesy przemian wpisane w projekt nowoczesności, postrzegane w kategoriach symptomu kryzysowego²⁴. Katastrofizm naturalistyczny wiąże się z zakwestionowaniem paradygmatu antropocentrycznego i kumulatywnej filozofii dziejów; istota ludzka – jak w naturalistycznej perspektywie Spenglera – staje się na powrót bytem przyrodniczym, poddanym niewzruszonym prawom narodzin, wzrostu i śmierci. Postapokaliptyka podejmuje tę problematykę, wzbogacając ją o wrażliwość ekologiczną i świadomość życia w ostatniej fazie antropocenu. Katastrofizm eschatologiczny odpowiadał oczywiście na nadwątlenie autorytetu religii i postępy laicyzacji, ale również – co łatwo wyczytać z pism Bierdiajewa – na kult racjonalizmu i imperializm nauki, a także rewolucyjne przemiany społeczne symbolizowane przez Nietzscheański indywidualizm i Marksowski kolektywizm. Choć postapokaliptyka na ogół ostrożnie korzysta z argumentów eschatologicznych, w analogiczny sposób piętnuje jedynowładztwo rozumu i rozwija fantazje o powrocie na łono natury, o przywróceniu hierarchicznego porządku kultury i odrodzeniu religijności. Wreszcie katastrofizm kulturowy stanowił replikę na ruchy emancypacyjne i procesy demokratyzacyjne oraz na rozwój kultury masowej – które w znamienny sposób łączyły się ze sobą w figurze „człowieka masowego” (w pismach Ortegi y Gasset) czy mechanizacji/„zbydłecenia” (u Witkacego). Postapokaliptyka równie często eksploatuje motyw nierozumnego i zewnątrzsterownego tłumu, mnoży figury zaniku indywidualizmu i regresu, opowiada o samotnych jednostkach broniących człowieczeństwa (zwłaszcza w odmianie *zombie apocalypse*). Co więcej, zarówno kulturowy katastrofizm, jak i postapokaliptyka wyrastają na gruncie niepokojów związanych z końcem geopolitycznej hegemonii Europy (przy głęboko ukrytym, ale aktywnym schemacie utożsamiającym europejskość

24 L. Gawor *Katastrofizm w polskiej myśli...*, s. 26-39.

z człowieczeństwem²⁵), a dokładniej mówiąc – z różnymi fazami tego długotrwałego procesu (od wojny rosyjsko-japońskiej, poprzez dekolonizację po tzw. wojnę z terroryzmem).

Zarysowane powyżej podobieństwo opiera się również na takich czynnikach, jak deterministyczna wizja dziejów oparta na odwróceniu oświeceniowej idei postępu, uznanie własnej epoki za przejściową i poczucie życia u kresu czasu, przekonanie o plastyczności natury ludzkiej i nietrwałości istniejącego porządku społecznego. Niemniej istotne są jednak różnice oraz znamienne przesunięcia akcentów. Modelowy dyskurs katastrofizmu zakładał nieuchronność katastrofy, a następnie podejmował próby objaśnienia owej nieuchronności i zaprojektowania pewnej etyki, postapokaliptyka zaś chętniej sięga po motyw przypadku, który doprowadził do zdarzenia o apokaliptycznej naturze. W pierwszych dekadach XX wieku słabną wpływy katastrofizmu geologicznego (silnego od czasów teorii Georges'a Cuviera), rośnie natomiast poczucie zagrożenia związanego z postępem technologicznym; jak dowodzą badania statystyczne w literaturze międzywojennej stosunek katastrof naturalnych do tych spowodowanych przez człowieka zmienił się z 2:1 do 1:2²⁶. Postapokaliptyka skupia się na motywie *man-made disaster* i na tysięczne sposoby opracowuje topos ucznia czarnoksiężnika (znany przede wszystkim z poematu Goethego, ale sięgający Lukiana z Samostat²⁷); przedstawia człowieka jako niefrasobliwego adepta wiedzy tajemnej (nauki, będącej współczesną magią), który nie panuje nad mocą skradzionego zaklęcia. W połączeniu tych dwóch cech charakterystycznych znać rosnący lęk przed nieprzewidywanymi skutkami rozwoju technonauki, a także ekspresję wzmagającej się alienacji technologicznej. Splot człowieka i maszyny zacieśnia się, a nowoczesne instytucje – by rzecz ująć w terminach zaproponowanych przez Anthony'ego Giddensa – wymuszają zaufanie wobec regulujących tę relację systemów abstrakcyjnych i wiedzy eksperckiej. Rewers tego zaufania

25 Jak pisze Andrzej Kołakowski, „historyczna droga do katastrofizmu współczesnego prowadzi przez [...] ukształtowanie się przekonania, że ludzkość oznacza europejskość, a następnie rozpad tak rozumianego uniwersalnego podmiotu dziejów. W efekcie mogła wyłonić się wizja dekadencji i upadku kultury europejskiej oraz mogły pojawić się próby ekstrapolacji tej wizji na całość dziejów, bytu, świata”. A. Kołakowski *Katastrofizm jako postawa kulturowa...*, s. VI-VII.

26 W.W. Wagar *Terminal Visions. The Literature of Last Things*, Indiana University Press, Bloomington 1982, s. 19-24. Zob. też: P. Gąska *Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2016 Vol. XXXIV.

27 D. Kalitan *W poszukiwaniu źródeł motywu ucznia czarnoksiężnika: między Lukianem a Waltem Disneyem*, „Ogrody Nauki i Sztuki” 2012 nr 2, s. 374-380.

stanowią lęk i rosnące wyobcowanie. To nimi właśnie karmi się postapokaliptyka, która przemienia w obrazy i fabuły trudno pochwytaną utratę bezpieczeństwa ontologicznego (poczucia ciągłości własnej tożsamości, stałości środowiska społecznego i materialnego)²⁸.

Laboratorium

W pojęcie apokalipsy wpisana jest dwuznaczność, o której pisał Jacob Taubes: to objawienie, triumf wieczności na scenie historii, ale należy pamiętać o cieniu, jaki rzuca ta świetlista wizja. Apokaliptyka „neguje świat w całej jego pełni, bierze cały świat w negatywny nawias”²⁹ i stanowi początek projektu krytycznego. Postapokaliptyka czyni to samo, posuwając się o krok dalej, czyli umożliwiając wgląd w to, co następuje po (niepełnym, niedopełnionym) końcu. Projektuje wyobrażoną katastrofę na rzeczywistość, by rozważyć możliwe rozwiązania bieżących problemów ekonomicznych, politycznych i kulturowych, a jej wizjonerski rozmach służy usytuowaniu obecnych zjawisk kryzysowych w szerszym kontekście³⁰. W grę wchodzi nawet coś więcej niż zaprojektowanie narzędzia krytycznego, a spektrum rozważanych zagadnień jest znacznie szersze. Postapokaliptyka operuje konceptualną ramą, która umożliwia zaprojektowanie rozlicznych eksperymentów myślowych (przełożonych na jednostki fabularne i wartości ikoniczne) i jako taka stanowi rodzaj laboratorium, w którym badaniu podlegają nie tylko aktualne konflikty i problemy społeczne, ale również wielkie tematy filozoficzne, antropologiczne i etyczne. Metafora laboratorium wydaje się o tyle na miejscu, że gesty fundujące postapokaliptykę to z jednej strony zamknięcie – czasowe (kres historii) i przestrzenne (miejsce, w którym można przeżyć po katastrofie) – a z drugiej redukcja (liczby bohaterów, hierarchii potrzeb, złożoności świata przedstawionego itp.). Za sprawą tego konceptualnego zabiegu zostaje wyznaczony obszar, który cechuje się autonomią, na którym umieszczone zostają postaci w szczególnie sposób ogółcone – wygnane z domu, wypłatan

28 A. Giddens *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 60-71, cytat: s. 66.

29 J. Taubes *Occidental Eschatology*, trans. D. Ratmoko, Stanford University Press, Stanford 2009, s. 4; tegoż *The Political Theology of Paul*, trans. D. Hollander, Stanford University Press, Stanford 2003, s. 103. Cyt. za: A. Bielik-Robson *Apokalipsa: objawienie i zniszczenie*. Jacob Taubes, w: *Sennariusze końca*. Zmierch, kres, apokalipsa, red. D. Czaja, Wołowiec 2015, s. 83.

30 J. Dewey *In a Dark Time: The Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age*, Purdue University Press, West Lafayette 1990, s. 10.

z sieci relacji, odarte z kultury, wyrzucone poza pole obowiązywania prawa. To idealne warunki do przeprowadzenia eksperymentu, którego celem może być opisanie człowieka „jako takiego” lub odkrycie mocy oddziaływania tego, co rzekomo zdystansowane (wyłączenie czy wykluczenie oznacza również powiązanie, a każde porzucenie prawa to zarazem oddanie mu się i utrzymanie go w dyspozycji).

Konstruując wyizolowaną przestrzeń i oddając się obserwacji wrzuconych w nią wyobcowanych jednostek, postapokaliptyka nawiązuje do tradycji robinsonad, czyli opowieści o rozbitkach, tworzących lub od-twarzających na nowo cywilizację; w tej mierze natomiast, w jakiej buduje obraz nowej, insularnej wspólnoty, powstającej dzięki zerwaniu i separacji, otwiera się na tradycję myślenia utopijnego. W tej wielostronnie otwartej przestrzeni (należy pamiętać o innych wzorach gatunkowych, również o tych należących do kultury popularnej³¹) powstaje bardzo swoiste laboratorium filozoficzne, antropologiczne, społeczne i etyczne. Fabularne sekwencje odpowiadają przebiegowi działania eksperymentalnego, z postawionym na początku (choć zwykle nie od razu ujawnianym) pytaniem badawczym, sekwencją doświadczeń, za którymi idzie rozmnożenie hipotez oraz kulminacyjnym zdarzeniem odpowiadającym *experimentum crucis*, wreszcie – próbą odpowiedzi na wyjściowe pytanie.

Pytania dotyczą zagadnień filozoficznych i antropologicznych (miejsce człowieka we wszechświecie, przeznaczenie gatunkowe *homo sapiens*, istnienie bądź brak jakiegoś planu dziejowego) ze szczególnym naciskiem na zagadnienia natury ludzkiej, relacji natura-cywilizacja i natura-kultura, problemów ufundowania relacji społecznych oraz etyki. Pośród uprzywilejowanych działań eksperymentalnych wymieniłbym poszukiwanie definicji człowieczeństwa. Perypetie ocalańców, którzy muszą przystosować się do nowych warunków życia, dowodzą ogromnej elastyczności i adaptacyjności natury ludzkiej, ale zarazem pozwalają ujawnić się rudymmentarnym i niezbywalnym danym antropologicznym. Opowieści o owych (*un*)*happyfew* inscenizują często starcie dwóch uogólnionych modeli refleksji. Postapokaliptyczny świat, w którym przestają funkcjonować aparaty państwowe, królują natomiast polityczny, społeczny i moralny chaos, przypomina Hobbesowski

31 Idzie nie tylko o konwencję katastroficzną i przygodową, horror i science-fiction; w swoim upodobaniu do motywu inicjacyjnej wędrówki postapokaliptyka upodabnia się do literatury i kina drogi, w zakresie obrazów powstawania małych społeczności czerpie pełnymi garściami z estetyki westernu.

stan natury, a raczej – „wtórny stan natury”³²: rozkład wspólnotowych umów i regres procesów uspołecznienia przywraca władzę instynktów i egoizmu, reaktywuje pierwotny stan *bellum omnium contra omnes*. Ten model, z rzadka podtrzymywany przez całą fabułę (aż do racjonalnego wyboru, jakim byłoby wskrzeszenie *Civitas*, państwa-Lewiatana, owego „śmiertelnego boga”³³), najczęściej zostaje zderzony z uogólnioną russowską wizją stanu natury: starcie dobrych i złych ocalańców lub walka różnych pierwiastków w duszy jednego bohatera ilustruje zmaganie tych dwóch koncepcji, a triumf „szlachetnego dzikusa” pozwala przywrócić wiarę w przyrodzoną dobroć rodzaju ludzkiego.

Otwierający postapokaliptyczną rzeczywistość „koniec” jest zatem momentem ustanowienia laboratoryjnej przestrzeni badania tego, co pierwiastkowe i rudymen tarne, albo też – by przywołać słowa Derridy – „przypro wadza do tego miejsca, gdzie słyszy się pierwsze drganie tonu, które zwie się, jak kto chce, podmiotem, płcią, pragnieniem”³⁴. Ale postapokaliptyka potrafi też problematyzować zagadnienia antropologiczne w sposób znacznie ciekawszy. Przede wszystkim odwraca schemat, który legł u podstaw fantastyki naukowej, czyli przewyżczanie dominacji natury³⁵; przywrócenie jej władzy zmusza do redefinicji istoty ludzkiej. Tutaj na plan pierwszy wysuwają się kreacje człowieka-monstrum. Znowu inaczej niż w popularnej science-fiction, pozwalającej czerpać perwersyjną przyjemność z widoku dziwolągów wykluczonych z rodzaju ludzkiego i sytuować ich w pozycji idealnej ofiary oraz celu dla szlachetnej wojowniczości³⁶, figura potwora (w rodzaju zmutowanego *homo sapiens* czy zombie) wywołuje niepokój i nakazuje postawić pytanie o *quidditas* człowieka.

Pytanie organizujące eksperymenty myślowe i fabularne zdarzenia, brzmiące „czym jest w swej istocie człowieczeństwo?”, przechodzi płynnie w inne: „jak je zachować, jak uchronić przed prawem regresu?”. W tym miejscu przedmiotem badania stają się etyczne uniwersalia. Postapokaliptyka próbuje je wyprowadzić z najbardziej elementarnej sytuacji, przedstawiając

32 N. Zack *Ethics for Disaster*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2009, s. 74-77.

33 T. Hobbes *Lewiatan czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2009, s. 258.

34 J. Derrida *O apokaliptycznym tonie...*, s. 91.

35 J. Gunn *Przedmowa*, w: *Droga do science-fiction*, t. 2, przeł. C. Bogdański, Warszawa 1986, s. 10.

36 S. Sontag *Katastrofa w wyobrażeniu*, s. 287.

samotną i wykorzenioną jednostkę opętaną tajemniczym *furor* lub owładniętą najniższymi popędami biologicznymi. To, czy uda jej się zachować człowieczeństwo, zależy od umiejętności zarządzania elementarnymi potrzebami, takimi jak głód i pożądanie, a w ostatecznej instancji od zdolności odrzucenia kanibalizmu i kazirodztwa³⁷. W świecie naznaczonym przemocą, rządzonej przez bandy ucieleśniające popęd śmierci i przypominające Freudowskie „hordy pierwotne”, status człowieka domaga się obrony. Wymaga to reinterpretacji kluczowych kwestii antropologicznych (antropofagii, incestu) oraz redefinicji najważniejszych norm cywilizacyjnych i kulturowych.

Laboratorium postapokaliptyczne umożliwia również przeprowadzenie innego rodzaju doświadczeń. Katastrofa, która burzy wszelkie ustalone hierarchie, pozwala ponowić pytania o relację jednostka-zbiorowość. Z jednej strony stawką tych dociekań jest krytyczna świadomość społecznych dysfunkcji, które doprowadziły do zagłady starego świata – niebezpieczeństw związanych z totalitaryzmem, z terroryzmem, z populizmem, z nawrotem wielkich konfliktów geopolitycznych i nowym wyścigiem zbrojeń, z neoliberalizmem i niebezpiecznym sprzężeniem skokowej ewolucji technonauki z wolnym rynkiem, wreszcie konsekwencji indyferentyzmu jednostek i osłabienia zaangażowania w sprawy publiczne w łonie społeczeństwa obywatelskiego. Z drugiej strony postapokaliptyka rozważa niekiedy warunki możliwości zaprojektowania bardziej sprawiedliwych stosunków społecznych: zniwelowania nierówności (wymazanie podziału klasowego, rasizmu, męskiej dominacji itp.) oraz sprawiedliwej redystrybucji dóbr (zniesienie podziału na bogatych i biednych, na Północ i Południe).

Ogólnie rzecz biorąc, tam gdzie postapokaliptyka nie stacza się w moralistykę i nie przekształca w prostoduszną krytykę chciwości, konsumpcjonizmu czy żądzy władzy, otwiera się przestrzeń dla nieoczywistej, wieloaspektowej krytyki nowoczesności, a także dla prób kreślenia utopijnych alternatyw. Ten podwójny gest projektuje przejście między dystopią usytuowaną w przedakcji (a zarazem w nieodległej przyszłości odbiorcy) a utopią, której zarzysy wyłaniają się zwykle w finalnych partiach fabuły. Przejście, o którym mowa, zasadza się na ruchu między członami opozycji³⁸, z których najważniejsze to:

- alienacja, rozkład wspólnoty/dezalienacja, nowa wspólnota;

37 M. Mullins *Hunger and the Apocalypse of Modernity in Cormac McCarthy's „The Road”*, „Symptome” 2011 No. 19 (1/2), s. 80.

38 Zob. B. Doyle *The postapocalyptic imagination*, s. 109-110.

- depersonalizujące życie miejskie/urefleksyjniony powrót na łono natury;
- anomia (rozkład norm i wartości)/restytucja praw i wartości;
- ekologia (nierespektowanie barier wzrostu i potrzeb środowiska naturalnego)/zrównoważony model relacji człowiek-przyroda;
- nierówności globalne i klasowe/redystrybucja dóbr, nowy egalitaryzm;
- systemy kontroli/wolność;
- politycznie konstruowana nienawiść/nowy uniwersalizm;
- hiperkonsumpcja (fałszywe potrzeby)/przymusowa asceza (prawdziwe potrzeby);
- centralizacja władzy/władza płynna i zdecentralizowana.

Komponent utopijny nie jest, rzecz jasna, elementem konstytutywnym postapokaliptyki; wiele dzieł rozwija konsekwentnie dystopijną wizję przyszłości. Najambitniejsze utwory z kanonu postapokaliptycznego operują natomiast obrazami naznaczonymi silną ambiwalencją. By sięgnąć po przykład: błędzenie bohatera po zrujnowanym świecie może wpisywać się w mityczny schemat długiej wędrówki do domu, może też być zastępczym przedstawieniem okropności wojny (zwłaszcza gdy bohater przemienia się w obiekt polowania) lub metaforą dziejowego impasu (gdy podróżuje donikąd i natrafia na *dead end*). Pozytywna symbolika drogi, tak istotna dla kultury amerykańskiej, może zostać wykorzystana do apoteozy wolności, jaką cieszy się jednostka wykorzeniona, ale też może podlegać odwróceniu, by wyrazić zawołowaną krytykę niezakorzenia lub sprzeciw wobec naiwnej idealizacji włóczęgi jako narzędzia oporu względem władzy, które nie sprawdza się w epoce elastyczności i mobilności wymuszonej przez globalny kapitalizm³⁹.

Fantazmatyka i polityka

Uniwersum postapokaliptyki organizują również innego rodzaju struktury, niedające się rozpatrywać w kategoriach projektu krytycznego czy

39 Za przykład ponownie posłużyć może *Droga McCarthy'ego* – dzieło niejednoznaczne, które generuje wiele mocnych, nieuzgadnialnych wzajem interpretacji. Zob. S. Schleusener *The Dialectics of Mobility: Capitalism and Apocalypse in Cormac McCarthy's „The Road”*, „European journal of American studies” 2017 No. 12/3.

laboratoryjnego eksperymentu. Nazwałbym je fantazmatycznymi, w tym sensie, w jakim fantazmat będziemy rozumieć jako względnie trwałą imagi- nacyjną konstrukcję, która jest dobrem wspólnym, choć generuje rozmaite indywidualne warianty. Fantazmat byłby zatem spetryfikowanym wytworem fantazji, która przedstawia nieświadome pragnienia w sposób zniekształcony przez działanie procesów obronnych i przez wtórne opracowanie artystyczne. O ile fantazja jest procesem, o tyle fantazmat jej efektem; ta pierwsza to pewna zdolność wyobraźniowa, ten drugi to gotowy świat wyobraźniowy o narracyjnej (a nawet literackiej) strukturze⁴⁰.

W tej perspektywie postapokaliptyka okazuje się produktem wyzwolenia odmiennych, nierzadko nieuzgadniających fantazmatów. Pola ich oddziaływania miejscami pokrywają się ze sobą, przez co wchodzą w nie- oczwiste interferencje i podlegają zaskakującym modyfikacjom. Naj- istotniejsze wydają się napięcia między dwoma fantazmatami. Pierwszy z nich ma charakter i n s u l a r n y, wiąże się z wyobrażeniami wyizolowanej przestrzeni i aktywizuje kulturowy topos wyspy z całą jego ambiwalen- cją⁴¹: oddzielone od świata zewnętrznego przestrzenie, w których chronią się ocalańcy, przedstawiane są jako *loci horridi* lub/i *loci amoeni*, to miejsca zesłania, potępienia i kaźni lub/i edenicznego prapoczątku i rajy odzy- skanego, to również miejsca narodzin utopijnego lub dystopijnego ładu. Przestrzenna separacja zapewnia oczywiście „laboratoryjne” warunki, o których pisałem powyżej – podobnie jak w opowieściach o wyspach dzi- kusów czy archipelagach obfitości, bohaterowie zmuszeni są do rewizji cy- wilizacyjnego dziedzictwa i konfrontacji z (własną) naturą – ale fantazma- tyczny walor insularności zasadza się na czym innym. To zniekształcony, przetworzony i przemieszczony wyraz splecionych ze sobą pragnień: aby zażegnać złożoność i nieprzejrzystość rzeczywistego świata, aby uczynić go czytelnym i zredukować do elementarnych wartości, najprostszych emocji i potrzeb; aby uwolnić się od logiki rywalizacji i zbudować autentyczne relacje międzyludzkie; aby zlikwidować ciężenie tradycji (której tezaury zagięły) i wstąpić w wieczne teraz; aby zneutralizować normalizujące działanie obyczaju (który trzeba wymyślać na nowo); aby stykać się ze

40 Zob. M. Janion *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 163-170.

41 Zob. np. S. Stephanides, S. Bassnet *Islands, Literature, and Cultural Translatability*, w: *Islands, Literature, and Cultural Translatability*, „Transtext(e)s Transcultures” 2008, s. 5-21; N. Bernardie *Immobilis files*, „Géographie et cultures” 2010 No. 75, s. 159-174.

światem, z innymi ludźmi i z samym sobą bezpośrednio, z pominięciem fałszujących mediacji kulturowych⁴².

Fantazmat nomadyczny operuje równie mocnym odcieniem się od przeszłości (wędrówno-koczownicza egzystencja wymusza zerwanie z narzuconymi koniecznościami osiadłego trybu życia), wiąże się jednak z pracą innego rodzaju fantazji. W figurach ostatnich ludzi błędzących pośród ruin cywilizacji lub tułających się po radioaktywnych pustkowiach wyraża się pragnienie deterytorializacji, uwolnienia od władzy państwa, porzucenia unormowanej wymiany ekonomicznej, zastąpienia uregulowanych form egzystencji swobodną improwizacją. W polu nomadycznego fantazmatu – nawet jeśli generuje on piekielne obrazy dewastacji i degeneracji – odnajdujemy pozytywnie wartościowane mobilność, transgresję, samostanowienie, opór i anarchiczny impuls, by bezustannie „wymykać się kodom”⁴³. Poza bezpieczną przestrzenią państwa-fortecy, poza ustabilizowaną grą znaków produkujących wiedzę i władzę, rozciąga się domena nieciągłości, niepewności, fragmentaryzacji i przygodności. Te dwa fantazmaty stoją często za obrazami dwóch sąsiadujących ze sobą światów, zupełnie różnych i wyraźnie (choć nigdy dość dokładnie) rozdzielonych: świata postapokaliptycznych włóczęgów, skazanych na tułaczkę lub świadomie ją wybierających, oraz świata osiedleńców, zamkniętych, dobrowolnie lub nie, w ufortyfikowanych grodach czy stanicach. Nierzadko dochodzi do ich połączenia – gdy bezdomną wędrowkę wieńczy odnalezienie azylu lub gdy puszczają zapory zapewniające osadzie wyspowy charakter – wówczas oba pragnienia wchodzą w konflikt, ukazywany na ogół w cenach batalistycznych, lub spotykają się w fantazji o tym, by przemodelować schematy międzyludzkich więzi w zupełnie nowym duchu.

Można tutaj rozpoznać również działanie fantazmatu regresywnego, który operuje matrycą cofania się i redukcji (w powrocie do *status quo ante* łączą się ruch wstecz i uproszczenie) i który bardzo silnie wiąże się z fantazmatem nomadycznym. Ten wsteczny ruch odbywa się w kilku równoległych pasmach: globalne – lokalne, kulturowe – naturalne, złożone – proste, prawo – bezprawie, systemy monetarne – wymiana, rolnictwo – zbieractwo, własność – wspólność. Fabuły inscenizujące wyjście ze stanu radykalnego regresu w stronę społeczności opartej na podzielanych przez wszystkich jej

42 Por. refleksje Czesława Miłosza z eseju *Legenda wyspy*, w: tegoż *Legendy nowoczesności*, Kraków 2009, s. 29-31.

43 Zob. G. Deleuze *Myśl nomadyczna*, w: *Poznanie, podmiot, dyskurs. Idee i dziedzictwo frankofońskiej tradycji epistemologicznej*, red. A. Dubik, przeł. K. Matuszewski, Toruń 2002.

członków autentycznych wartościach aktywizują również fantazmat t r y - b a l i s t y c z n y (silnie związany z koleją z wyobraźnią wyspą). Zniesienie hierarchii i stratyfikacji przedapokaliptycznego świata – upadek państw, rozpad narodów, przemieszanie klas społecznych – uruchamia od nowa procesy *community formation*, otwiera perspektywę przekroczenia partykularyzmów (nacjonalizmu, rasizmu, seksizmu itp.) i stworzenia wspólnoty na podstawie odnowionego uniwersalizmu.

Narracje postapokaliptyczne kształtuje też fantazmat k o n s u m p c y j n y, który jest równoległy wobec tamtych, tzn. nieuzgadnialny z nimi, wycofany na drugi plan, często starannie ukryty, zamaskowany pod obrazami nędzy i potworności. Zasada się on na marzeniu o nieograniczonym dostępie do wszelakich dóbr; w świecie, w którym prawo własności przestaje obowiązywać lub trudno je egzekwować, albo w takim świecie, w którym dochodzi do eksterminacji (prawie) wszystkich właścicieli, towary są ogólnie dostępne i darmowe (bez względu na to, czy występują w obfitości czy w niedoborze). Oto modelowy obraz wygenerowany przez ten fantazmat: samotny ocaleniec w rodzaju Roberta Neville'a z *Jestem legendą* przemierza widmowe miasto, zagląda do opuszczonych sklepów, robi bezgotówkowe zakupy i zażywa uciech, które wcześniej były mu niedostępne (poluje, wędkuje, gra w golfa itp.). Cieszy się owocami kapitału bez żadnych zobowiązań, swobodnie sięga po produkty, za którymi nie stoi żadna praca. Świat zmienia się w konsumencką krainę czarów Ostatniego Człowieka.

W rzeczywistości postapokaliptycznej dochodzi zatem do równoczesnego odtowarowienia rzeczy i dekomodyfikacji podmiotu. Wolnorynkowy kapitalizm, wspomagany przez ideologię samoregulującego się rynku – tak jak rzecz opisał w klasycznej pracy Karl Polanyi⁴⁴ – wchodzi permanentnie w konflikt z interesami ludzi pracy i z normami społecznymi. Za sprawą ekspansywnego utowarowienia sfera gospodarcza zyskuje autonomię względem polityki, niszczy więzi międzyludzkie i poczucie wspólnoty. Podejmowane przez stulecia działania samoobronne, mające przeciwdziałać temu procesowi – kontrkomodyfikacje w rodzaju ruchu *laissez-faire*, obywatelskich ruchów oporu i prób budowania alternatyw – nie zmieniają niczego w ogólnej kondycji kapitalizmu. W tym miejscu interweniuje postapokaliptyka, ukazując nam radykalnie odtowarowiony świat oraz działalność ludzką całkowicie uwolnioną spod władzy rynku.

44 K. Polanyi *Wielka transformacja. Polityczne i ekonomiczne źródła naszych czasów*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2010.

Otwiera się tu pole do dywagacji na temat politycznego wymiaru tych fantazmatycznych obrazów. Problem w tym, że fantazmaty cechuje w tej materii duża nieoznaczoność: owszem, można argumentować, że zostały one zaprojektowane w ten sposób, by skłaniać do krytycznej refleksji, ale zarazem domagają się od odbiorcy libidalnego obsadzenia, czyli za-inwestowania pewnych treści afektywnych w wyobrażenie, co likwiduje krytyczny dystans. Z jednej strony można tu dostrzec inscenizację sprzeczności kapitalizmu, którego rozwój odbywa się poprzez kolejne kryzysy. Skoro sprzeczności kapitalizmu, wbrew tezie Marksa, nie rozsadzają go od środka, uruchamiamy *Deus ex machina*. Idea samoregulacji rynku i niekończącego się rozwoju bankrutuje na naszych oczach, w wyniku krachu ekonomii i zatrzymania cyrkulacji pieniądza dochodzi do odnowienia najprostszych form współdzielenia (powrót do handlu wymiennego), odzyskany zostaje szacunek dla materialności przedmiotu (praktyka zbieractwa i recyklingu). Okazuje się, że kapitalizm nie był bezalternatywną formą organizacji życia społecznego; jego kolaps otwiera szansę zbudowania innego sprawiedliwszego systemu.

Z drugiej strony jednak kompulsywne gromadzenie dóbr, które nie są niczyją własnością, jako żywo przypomina rzutowany w przyszłość obraz pierwotnej akumulacji, tak jakby kapitalizm cechował się nieskończonymi zdolnościami regeneracyjnymi. Co więcej, po katastrofie dochodzi do zatarcia antagonizmów, które hamują rozwój kapitalizmu w nieskończoność⁴⁵; żadne formy oporu, mozolnie budowane przez stulecia, nie mają racji bytu w anarchicznym i anomicznym świecie oddanym ponownie we władanie nagiej przemocy i prawu posiadania. Jak powiada Frederic Jameson (za Markiem Fisherem), łatwiej nam wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu⁴⁶. Postapokaliptyka epatuje obrazami zniszczeń, a równocześnie konserwuje podstawowe znaki i wartości systemu. W *Jestem legendą* kapitalizm okazuje się trwalszy od samego świata; sugestia jego wiecznotrwałości pojawia się już w powieści Mathesona, ale potęguje się w filmie z 2007 roku, który na szeroką skalę operuje *product placement* (odnaleźć w nim można trzydzieści dwa znaki towarowe z Fordem Mustangiem Shelby na czele).

45 Slavoj Žižek wymienia m.in. ekologię, nieodpowiedniość własności prywatnej dla własności intelektualnej (zwłaszcza w branży cyfrowej) i społeczno-polityczne narzędzia kontroli rozwoju techno-naukowego w biogenetyce. S. Žižek *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 376-380.

46 F. Jameson *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York 1994, s. XII.

Fraza Jamesona (chętnie powtarzana przez Žižka⁴⁷) ma jednak swoją wariację: autor *Archeologii przyszłości* powiada gdzie indziej, że jesteśmy świadkami „prób wyobrażenia sobie kapitalizmu poprzez wyobrażanie sobie końca świata”⁴⁸. W ten sposób interpretacja cyrkuluje między krytycznym badaniem fantazmatycznej zawartości postapokaliptyki, domagającej się od odbiorcy lokowania nieświadomych pragnień w spetryfikowanych wyobrażeniach, a analizą krytycznego wymiaru przedstawienia, budującego swego rodzaju zastępcze imaginarium w celu zdiagnozowania naszego teraz i pomyslenia możliwości zmiany.

Ten ruch interpretacji odbywa się w odniesieniu do każdego z wymienionych wyżej fantazmatów. Wyobrażenia nomadyczne zawdzięczają swoją siłę rojeniom o radykalnej deterytorializacji, ale równocześnie przedstawiają proliferację pozbawionych historii i tożsamości nie-miejsc⁴⁹, za którą stoi nieopohamowana aktywność globalnego kapitalizmu – bez względu na to, czy nie-miejsca przyjmują postać przestrzeni niefunkcjonalnej (pustynia), czy zdefunkcjonalizowanej (zrujnowane miasto). Pozwalają ufikcyjnić prawdziwe *helish zones* (upadłe państwa, rejony świata, w których panuje głód i gdzie toczy się walka o zasoby naturalne), budując obraz apokaliptycznej natury naszej teraźniejszości⁵⁰. Służą odmalowaniu postpolitycznej przestrzeni, w której dochodzi do uproszczenia agonu i depolityzacji jego stron. Dramatyzują sytuacje wyczerpania, w której się znaleźliśmy – brak całościowego projektu przemian, niemożność wyobrażenia sobie innego świata, dotkliwy „koniec przyszłości”, o którym pisał Franco Berardi⁵¹.

Inne fantazmaty też bazują na sile kateksji, zachęcając nas do inwestowania energii w gotowe wyobrażenia, a jednocześnie konstruują przy wykorzystaniu materiału zastępczego złożone modele świata, w którym żyjemy. Na przykład rozpad stratyfikacji społecznej, zawarty w fantazmacie regresywnym, nie tylko obsługuje fantazję o zniesieniu hierarchii, ale wprowadza

47 Zob. Film pt. *Žižek!*, reż. A. Taylor, 2005.

48 F. Jameson *Future City*, „New Left Review” 2003 No. 21, s. 76.

49 Postapokaliptyka projektowałaby tutaj radykalizację nadnowoczesności, za sprawą której zniknięcie miejsc i proliferacja nie-miejsc sprawia, że nikt nie może nigdzie czuć się „u siebie”. Zob. M. Augé *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności. Fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008 nr 4, s. 127-140.

50 E.C. Williams *Combined and Uneven Apocalypse*, Zero Books, Winchester–Washington 2010, s. 8.

51 Zob. F. Berardi *After the Future*, trans. A. Bove et al., AK Press, Edinburgh 2011, s. 34-38.

motyw weryfikacji przez doświadczenie: konkretne umiejętności okazują się znacznie cenniejsze od wiedzy abstrakcyjnej, a ich posiadacze znajdują się w awangardzie nowej ludzkości. Dochodzi więc do odwrócenia relacji władzy (mechanik czy farmer zyskują przewagę nad ekonomistą lub politykiem), co problematyzuje klasową dystrybucję kapitału i prestiżu w dzisiejszym świecie. Analogicznie, matryce insularna i trybalistyczna uruchamiają fantazję o rozkosznym zamknięciu i o redukcji złożonych interakcji międzyludzkich oraz o absolutnym początku wspólnoty, ale też dają wgląd w mechanikę relacji społecznych, która nieustająco odtwarza nierówności.

Postapokaliptyka, podobnie jak science-fiction, uchodzi za gatunek implicitnie polityczny⁵², ale charakter poszczególnych interwencji politycznych pozostaje kwestią sporną. Utwory postapokaliptyczne ujawniają w tej materii daleko posuniętą ambiwalencję; zależnie od wyboru strategii interpretacyjnej, ich fantazmatyczna zawartość może powielać i wzmacniać dominujące światooobrazy, wystawiać je na próbę bądź wykorzystywać je jako materiał zastępczy w próbach nakreślenia alternatywy⁵³. Jak twierdzi Frederic Jameson, nawet utwory legitymizujące istniejący system wykorzystują do tego celu zbiorowe niepokoje, nadzieje i fantazje; zniekształcają te ostatnie, niemniej pozwalają im się ujawnić. Współobecność funkcji ideologicznej i utopijnej czy transcendentnej⁵⁴ decyduje nie tylko o interpretacyjnej atrakcyjności postapokaliptyki, ale też o sile jej oddziaływania oraz o pierwszoplanowym miejscu, jakie zajmuje ona w pejzażu współczesnej kultury.

52 M. Lisboa *The End of the World: Apocalypse and its Aftermath in Western Culture*, Open Book Publishers, Cambridge 2011, s. 31.

53 Np. wielu badaczy wiąże rozkwit postapokaliptyki w XXI wieku z zamachami na World Trade Center i początkiem tzw. wojny z terroryzmem, ale przedmiotem sporu pozostaje to, czy dochodzi tu do reprodukcji ideologii politycznej administracji Busha, czy do polemicznej odpowiedzi na jej mesjańskie wezwanie. Zob. S. Joyce *The Double Death of Humanity in Cormac McCarthy's „The Road”*, „Transatlantica. Revue d'études américaines” 2016 No. 2.

54 F. Jameson *Reification and Utopia in Mass Culture*, „Social Text” 1979 nr 1, s. 144.

Abstract

Jerzy Franczak

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Post-Apocalypse: The State of Research

Franczak surveys the vast cultural phenomenon called the post-apocalypse. The selection of texts and practices, based on formal criteria, is treated from various perspectives: as a late-modern refiguration of the apocalyptic imaginary, as an epochal adaptation of the main themes of catastrophism, as a substitute expression of traumatic historical experiences, and as a unique philosophical and anthropological laboratory. Franczak concludes by suggesting ways to identify the collective phantasms that shape the post-apocalypse and to consider its ambivalent political nature.

Keywords

post-apocalypse, apocalypse, catastrophe, trauma, postmodernity