

---

## Melancholijne filmy science fiction i ocalenie w czasach rozpadu

---

Wojciech Sitek

---

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 230–247

DOI: 10.18318/td.2022.1.14 | ORCID: 0000-0002-4550-7679

---

**W**e współczesnym kinie science fiction fantazje o dobrodziejstwach przyspieszenia technologicznego ustąpiły miejsca tęsknocie za minionymi latami i pragnieniu bliskości z innymi ludźmi. Kierunek ten przejawia się w wariacji gatunku, która w niniejszym artykule zyska miano melancholijnej. W interesujących mnie filmach zanegowano narrację heroiczną i poetykę widowiskowości. Podkreślono natomiast znaczenie wyciszenia, orientacji wspomnieniowej i osobistych poszukiwań związanych z nieprzepracowanymi relacjami z przeszłości. Twórcy przekonują, że w czasach kryzysu miłość romantyczna daje nadzieję na ocalenie człowieczeństwa.

### Miłość w próżni kosmicznej

W ostatnich latach tradycja filmowego SF została częściowo nadwyrężona za sprawą zakwestionowania schematów spekulacyjnych i rozwojowych sygnalizujących wiarę w zaistnienie miejsc szczęśliwych. Naukowa fikcja

---

**Wojciech Sitek**, kulturoznawca, filmoznawca, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Zajmuje się ideologicznym podłożem kina amerykańskiego i gier wideo, a także społecznym fenomenem wideokaset; <https://silesian.academia.edu/WojciechSitek>

XXI wieku jest sceptyczna – charakteryzuje ją nieufność wobec wizji nowych początków lub ewolucyjnych przeobrażeń systemu. Wydaje się sprofilowana na ciągłe odtwarzanie wizji przeszłości, jak gdyby przyszłość miała nie nadejść<sup>1</sup>. Nad człowiekiem ciąży widmo katastrofy, po której nie nastąpi rehabilitacyjny okres „po katastrofie”. Stanie się tak, ponieważ przyszłość zanika – zostaje skrócona zarówno w wymiarze ludzkiej historii, jak i percepcji jednostki<sup>2</sup>.

Zwrot ku przeszłości jest konsekwencją życia w okresie schyłkowym, realiach normalizacji kryzysu i apokalipsy antropocenu. We współczesnym kinie częściej niż motywy utopii i dystopii przedstawia się temat skończoności projektu cywilizacyjnego<sup>3</sup>. Mark Fisher omawia ten problem na przykładzie *Ludzkich dzieci* (2006) – filmu ekstrapolującego zwyrodnienia kapitalizmu. W dziele Alfonso Cuaróna katastrofa „nie wydarzyła się niedawno, nie czeka też tuż za rogiem. Raczej żyje się w niej. Nie ma żadnego ściśle określonego momentu kataklizmu; świat nie kończy się hukiem, lecz gaśnie, pruje w szwach, stopniowo rozpada”<sup>4</sup>. Wszechogarniająca krzywda rozchwiewa równowagę w myśleniu o przeszłości i przyszłości.

O XXI-wiecznych lękach mówiono dotąd na kilka sposobów. W widowiskach katastroficznych twórcy pochylali się nad globalnymi nieszczęściami. Sławiające indywidualizm filmy *Pojutrze* (2004), *Wojna światów* (2005), *Zdarzenie* (2008) czy *2012* (2009) prezentowały apokalipsę w planach totalnych, fetyszyzujących obrazy anihilacji. W cieniu superprodukcji funkcjonował model bardziej kameralny – pokrewny ideologicznie, ale kładący nacisk na ocalanie kategorii mniejszych niż świat i ojczyzna. W *Ludzkich dzieciach*, *Jestem legendą* (2007), *Drodze* (2009) i *Cargo* (2017)

---

1 Czesław Miłosz pisał, że „w dziewiętnastym wieku zaczęto pisać powieści o przyszłości, co oznaczało uświadomienie sobie historii jako przemiany i wiarę w postęp”. Zwrot w kierunku przeszłości może oznaczać dostrzeżenie ułudy postępu. C. Miłosz *O podróży w czasie*, „Dekada Literacka” 2002 nr 1/2, s. 3-7.

2 Zob. F. Berardi *After the future*, <http://libcom.org/files/AfterFuture.pdf>, s. 13. Przecucia na temat przyszłości wynikają z obserwacji współczesności. Jak zauważa Kazimierz Maliszewski, „zniknięcie czegoś teraz sprawia, że przyszłość ulega rozbiciu, uzmysławiając zaistniałą pustkę”, tegoż *Pedagogika na pograniczu światów. Eseje z cyklu „Medium Mundi”*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015, s. 194.

3 Por. E. Bińczyk *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 128.

4 M. Fisher *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Instytut Wydawniczy KiP, Warszawa 2020, s. 11.

po głębiano rys psychologiczny samotnych śmiałków, wierzących w odwrócenie złego losu.

W pierwszej dekadzie XXI wieku coraz wyraźniej konstytuował się także nurt intymny, odślanający emocje zwykłych ludzi. Produkcje odmiany melancholijnej nie eksplorowały abstrakcyjnych idei (np. mitu soterycznego<sup>5</sup>), lecz rozpoznawały proste pragnienia: odnalezienie sympatii z liceum, odzyskanie wspomnień o ukochanej osobie czy nadrobienie czasu po długiej rozłące. Refleksja o charakterze socjologicznym i filozoficznym, objawiająca konsekwencje rozpadu rzeczywistości, została w nich przyćmiona współodczuwaniem z bohaterami tęskniącymi za bliskością. Twórcy SF sięgnęli do tradycji melodramatu, by opowiedzieć o życiu społecznym na płaszczyźnie emocjonalnej. Zwrócili przy tym uwagę na ludzi funkcjonujących obok utopii, będących ofiarami idei scjentystycznych i odkryć naukowych. Niniejszy tekst ma na celu przybliżenie filmowych narracji o realiach upadającego świata, w którym wytchnienie daje pielęgnowanie miłości romantycznej.

Fundamenty pod współczesną odstonę melancholijnego filmu SF położył m.in. Steven Soderbergh. W kameralnej ekranizacji powieści *Solaris* (2002) amerykański reżyser zgłębił przede wszystkim wątek uczuciowy, dokonując tym samym przesunięcia akcentów względem pierwowzoru<sup>6</sup>. W utworze Stanisława Lema forma istnienia o niejasnym pochodzeniu stanowiła pretekst do namysłu nad granicami ludzkiego poznania<sup>7</sup>. Na solaryjskiej stacji badawczej obca świadomość weszła w relacje z kosmonautami – prowadziła

5 W *Ludzkich dzieciach* lekarstwo na społeczny i polityczny marazm upatruje się w narodzinach pierwszego od pokolenia dziecka.

6 Nie oznacza to, że wątek miłosny w powieści nie jest istotny. Carl Freedman zwraca uwagę, że *Solaris* jest opowieścią miłosną. Zob. tegoż *Critical theory and science fiction*, Wesleyan University Press, Middletown 2000, s. 104-105. Stanisław Lem w wywiadach przyznawał, że książka „traktuje o miłości i o enigmatycznym oceanie”. Tegoż *Świat według Lema*, rozmowę przeprowadził P. Swirski, SIW, Katowice 2016, s. 114. Wywód na temat ostatniej adaptacji Lem zakończył jednak krótko: „Książka nazywa się *Solaris*, a nie *Miłość w próżni kosmicznej*”, zarzucając amerykańskiemu reżyserowi niezrozumienie literackiego pierwowzoru, skoncentrowanego na przebiegu spotkania z odmiennością. Tekst Lema rozpoczyna się jednak od deklaracji: „O filmie samym, którego nie widziałem i którego scenariusza nie znam, nic powiedzieć nie mogę, poza tym, co odbija się w recenzjach”. Tegoż *Stacja Solaris*, <https://solaris.lem.pl/home/czytelnia/artykuly/233-stacja-solaris> (10.05.2020).

7 Zob. K. Uniłowski *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice*, SIW, Katowice 2016, s. 73; K. Loska *Filmowe i telewizyjne adaptacje utworów Stanisława Lema*, w: *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Rabid, Kraków 2005, s. 84; A. Tarkowski *Czas utrwalonej*, przeł. S. Kuśmierczyk, Świat Literacki, Warszawa 2007, s. 204.

wiwisekcję ich wspomnień i na tej podstawie powoływała do istnienia fantomowe postacie przypominające osoby kiedyś bliskie bohaterom. Powstałe widma nachalnie zbliżały się do swoich stwórców i krążyły w pobliżu, niczym wyrzuty sumienia przypominające o wyrządzonych krzywdach<sup>8</sup>. Kontakt z nieznanym wyzwalał typową XX-wieczną potrzebę: oswojenie obcości z pozycji scjentystycznej. Kiedy jednak procedury nie przyniosły rezultatów, paradygmaty naukowe zachwiały się w posadach.

Filmowa interpretacja klasyki *hard science fiction* uzmysławia przewartościowanie, jakie nastąpiło na przełomie wieków. W nowych realiach donośniej wybrzmiało pytanie o horyzont innego rodzaju – ten wyznaczający granice wrażliwości emocjonalnej. W dziele Soderbergha przybyły na stację kosmiczną psycholog zamiast wesprzeć uczestników misji, sam popada w bezład wskutek oddziaływania efemerydy. Kryzys dotknął go już wcześniej, kiedy mężczyzna obwiniał się o samobójczą śmierć żony. W placówce badawczej poczucie utraty wzmaga się, gdy dochodzi do kontaktu z symulakrum partnerki. Z czasem Kelvin zaczyna żywić przywiązanie do sztucznego bytu, a uczucie romantyczne wyznacza kształt humanistycznej refleksji o tęsknocie za przeszłością<sup>9</sup>. Ciągłe poszukiwanie pierwiastka „starej” Rhei w jej solaryjskiej odpowiedniczce zwraca uwagę na potrzebę zrewidowania dawnego życia emocjonalnego. Owa potrzeba przypomina o – omówionym przez Sigmunda Freuda w *Przemijalności* – godzeniu się z tym, co zostało gwałtownie utracone<sup>10</sup>.

### W świecie udreki psychicznej

Melancholik „zdaje sobie sprawę, kogo stracił, nie potrafi jednak stwierdzić, co oznacza ta utrata”<sup>11</sup>. Bohaterowie filmów omawianych w artykule mierzą

8 Cytoplazmatyczny ocean kojarzy się z anomalią z filmu *Endless* (2017), która więzi bohaterów we wspomnieniach, by w nieskończoność odgrywali oni te same momenty z przeszłości. Protagonści są zmuszeni do odtwarzania scenariuszy w określonych czasoprzestrzeniach. Szczęśliwcy są uwięzieni w bańkach trwających kilka lat, a pechowcy grzęzną w kilkusekundowych pętlach, w których powtarzają moment samobójczych śmierci.

9 A. Nieracka „Ja tych filmów zwyczajnie nie znoszę” – czyli o adaptacjach filmowych utworów Stanisława Lema, „Postscriptum Polonistyczne” 2006 nr 51, s. 119.

10 Zob. S. Freud *Przemijalność*, przeł. P. Dybel, „Teksty Drugie” 1999 nr 56, s. 163.

11 S. Freud *Żaloba i melancholia*, w: tegoż *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 149.

się z krzywdą niedookreśloną, abstrakcyjną, trudną do przebolewania, a brak drogowskazów etycznych zmusza ich do krążenia w widmowych światach. W tych realiach proces osvajania rzeczywistości sprowadza się do ustalenia, czym zostało spowodowane poczucie braku. Zdaniem Kazimierza Maliszewskiego nieprzepracowana strata jest brzemieniem, które „może człowieka nie opuścić, pozostać w nim, odnawiać nieustannie swoją raniącą energię”<sup>12</sup>. We współczesnym kinie SF scalanie psychiki jest ściśle powiązane z procesem żegnania utraconego obiektu miłości. Rekonwalescencja wymaga spotkania z drugim człowiekiem – praca żałoby polega bowiem nie na racjonalnym tłumaczeniu, lecz byciu razem<sup>13</sup>. Przez więzi uczuciowe bohaterowie odkrywają znaczenie tego, co przepadło. Dopiero zaakceptowanie straty pozwala dostrzec, że to świat opustoszał, a nie podmioty doświadczające braku doznały pustki<sup>14</sup>.

Joel i Clementine, bohaterowie *Zakochanego bez pamięci* (2004), postanawiają, niczym w klasycznym melodramacie, zapomnieć o sobie. Nie zadowolą ich deklaratywne zapomnienie – decydują się poddać zabiegowi usunięcia wspomnień o przerwany związek. Wskutek terapii postaciom zaczyna towarzyszyć nieznośne wrażenie utraty. By poradzić sobie z nieładem, Joel i Clementine rozglądają się za wskazówkami odsłaniającymi kształt minionych lat. Szukają ich w artefaktach z przeszłości: na kasetach magnetofonowych, w szkicach i upchanych po szufladach drobiazgach. Tropienie śladów wspomnieniowych, odkrywanie w nich sensu i ciągłości, a w końcu dzielenie się nimi przyjmuje kształt terapii melancholijnej.

Bohaterowie filmu Michela Gondry’ego pielęgnują reminiscencje, bo wraz z nimi odzyskują nadzieję na odtworzenie przeszłości. Tę kojącą naturę wspomnień w obliczu kataklizmu afirmuje Czesław Miłosz, przywołujący sentencję Simone Weil: „Skąd przyjdzie odrodzenie do nas, którzyśmy skazili i spustoszyli cały glob ziemski? Tylko z przeszłości, jeżeli ją kochamy”<sup>15</sup>. W melancholijnym SF moment ponownego spotkania z dawno

12 K. Maliszewski *Pedagogika na pograniczu światów*, s. 190.

13 Zob. tamże, s. 198.

14 Zob. S. Freud *Żałoba*, s. 149.

15 C. Miłosz *O podróżach*, s. 7. Podobną intuicję wyказаł Andriej Tarkowski w filmowej interpretacji *Solaris* (1971). Reżyser zwrócił uwagę, że relacje międzyludzkie są punktem wyjścia do uchwylenia niekończącej się podróży człowieka. Zob. tegoż *Andrei Tarkovsky on „Solaris”, Lem, Fellini, and Polanski*, rozmowę przeprowadził Z. Podgórzec, [www.nostalghia.com/TheTopics/On\\_Solaris\\_2.html](http://www.nostalghia.com/TheTopics/On_Solaris_2.html) (20.05.2020).

niewidzianymi ludźmi i odnowienie wspólnoty pamięci pozwala powstrzymać rozpad tożsamościowy.

Atrofia wyniszcza także protagonistkę *Kodeksu 46* (2003). W świecie przedstawionym korzysta się z narzędzi do usuwania wspomnień o niepożądanych związkach emocjonalnych. Poza system wykracza uczucie między robotnicą Marią a Williamem, wysoko postawionym pracownikiem globalnego przedsiębiorstwa. Nawiązanie znajomości pobudza melancholijną naturę bohaterki, która nie raz była obiektem medycznej interwencji. Odczuwane przez Marię lęki jawy odbijają się w powracającym śnie o wędrowce. Kobieta przemierza w nim kolejne wagony składu metra, spodziewając się odsłonięcia jakiegoś sekretu w ostatnim przedziale. Iluzja doraźnie uzupełnia naruszoną pamięć i niweluje rozchwianie emocjonalne. Dopiero spotkania z Williamem pozwalają jej odzyskać wspomnienia, a tym samym zebrać w całość dotychczasowe życie. Ostatecznie, zgodnie z wyznacznikami melodramatu, przywrócenie ładu w utopii wymaga wygnania wicherzycielki. Jej losy potęgują ambiwalencję czasów katastrofy – choć Maria zostaje porzucona w otoczeniu pustynnych ruin, udaje się jej ocalić pamięć. Scalenie podmiotowości uchodzi za wartość wyższą aniżeli powrót do dawnego życia.

### **Pęknięcia technokracji**

Przestrzeń, w której potencjalnie spełniają się marzenia, uchodzi za rodzaj „nieporównywalnej z rzeczywistością, wyjątkowej i fascynującej utopii”<sup>16</sup>. Bohaterowie *Solaris* z początku intuicyjnie, z czasem coraz bardziej świadomie dostrzegają skazy w przemieszaniu porządków: przeszłości i teraźniejszości, świadomości i nieświadomości, oryginałów i kopii. Spotkania bohaterów z postaciami ze wspomnień, wyrwanymi z szerszego kontekstu, podważają koncepcję szczęśliwego miejsca. Zauważenie rysy prowadzi do uchylenia kamuflażu utopii i odsłonięcia jej rzeczywistego charakteru. Arkadia zawsze stanowi własne zaprzeczenie – widać w niej nie tylko piękno i radość, lecz także złudę i niebezpieczeństwo<sup>17</sup>. W zakończeniu powieści Keblvin poszukuje przyczyny owego pęknięcia w „kalectwie” boga. W ekranizacji

16 W. Frąc *Pragnienie utopii w najlepszym z możliwych światów. Ideowy dylemat „Solaris” Stanisława Lema wobec filmowych przedstawień Andrieja Tarkowskiego i Stevena Soderbergha*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2016 nr 29, s. 335.

17 Tamże, s. 336.

tęsknota za ukochaną sygnalizuje z kolei bunt wobec postępu. Poddanie się melancholii chroni bohatera przed marazmem technoutopii (nachalnymi powrotami kopii Rhei) i pozwala odnaleźć się z „faktyczną” żoną w imaginacyjnej przestrzeni.

Posolaryjskie filmy naukowej fikcji wyróżniają demaskatorska orientacja i sceptycyzm wobec fetyszy postępu. *Nie opuszczaj mnie* (2010) rozpoczyna się od zaproszenia do świata, w którym wyeliminowano większość chorób i przedłużono ludzkie życie. Tę optymistyczną wizję rozsądza zaadaptowane rozwiązanie. Utopię zbudowano na tragedii dawców organów, funkcjonujących w świadomości ogółu jako magazyny części zamiennych. Podobne pęknięcie ujawnia naturę rzeczywistości w *Zakochanym bez pamięci*. Miejsce szczęśliwe jest oparte na marzeniu o możliwości usunięcia traumatycznych wspomnień. Redukcja pamięci o ból – związany z niespełnionymi miłościami lub odejściem najbliższych – uświadamia jednak, że oprócz prostej pamięci zdarzeń istnieje jeszcze złożona pamięć duchowa i emocjonalna. Z kolei w *Marjorie Prime* (2017) powoływanie do istnienia awatarów zmarłych ludzi nie tylko nie przywraca rodzinnej atmosfery, ale tworzy kręgi fałszywych wspomnień. Symulakry o przekonującej fizjonomii dysponują „psychiką” ukierunkowaną jedynie na odtwarzanie retrospekcji, które dudnią niczym koszmarnie echo. W scenie wieńczącej film niepokój wzmagają spotkanie elektronicznych zjaw, które z resztek informacji pozyskanych od ludzkich bohaterów tworzą wariacje swoich historii.

Radykalnie przedstawiono rozpad technoutopii w *Łonie* (2010). Bohaterka tęskniąca za tragicznie zmarłym partnerem rodzi jego genetycznego bliźniaka. Perwersyjne pragnienie odbija się na zdrowiu psychicznym kobiety i jej syna, stopniowo popadających w melancholijne odrętwienie. Konieczność przepracowania żałoby (z jednej strony po niedopełnionym związku, a z drugiej – po utraconym dzieciństwie) wiedzie bohaterów do aktu seksualnego. Zerwanie z iluzją relacji matczyno-synowskiej jest wyzwolicielskie dla obu stron. W wypadku Thomasa oznacza ono kres patologicznego związku z (nie) matką. Dla Rebeki odroczone współżycie z dawnym ukochanym jest momentem zaakceptowania utraty. W realiach negacji wspólnotowości bohaterowie muszą indywidualnie mierzyć się z nieszczęściami spowodowanymi przez utopię techniczną.

Filmy SF XXI wieku stale odsłaniają szczeliny w zapędach decydentów korporacyjnych i technokratycznych. Zwracają uwagę na bałamutność ideologii neoliberalnej, która odwołując się do tradycji, jednocześnie tradycję rozmontowuje i pozostawia człowieka samemu sobie w ramach

wolnorynkowego, technokratycznego eksperymentu<sup>18</sup>. Fikcyjne korporacje żerują na pospolitych pragnieniach – zachęcają do spełniania marzeń, ale umowy wieńczą drobnym drukiem. Każda transakcja wiąże się z nabyciem pakietu, w którego skład wchodzi niehumanitarne regulaminy technoutopii. Krytyka systemowa nie jest jednak wyrażana wprost. W odróżnieniu od narracji antyutopijnych (*Snowpiercer*, 2013; *Platforma*, 2019) filmy melancholijne nie odznaczają się pozorowaną subwersją i unikają wkraczania w pułapkę interpasywności<sup>19</sup>. Zamiast prowadzić „wyzwalającą” krytykę, prezentują konsekwencje kontaktu z pękniętą utopią.

### Melancholijne science fiction

Zachodnia twórczość science fiction lat 90. była zakorzeniona w optymizmie wcześniejszej dekady<sup>20</sup>. W filmach typu *Pamięć absolutna* (1990), *Truman Show* (1998), *Matrix* (1999), *Trzynaste piętro* (1999) czy *eXistenZ* (1999) bohaterowie prezentowali aktywną postawę i podejmowali działania ukierunkowane na odzyskanie ładu. Nawet jeśli przywrócenie dawnego porządku wymykało się możliwościom wybrańców, to ich zmagania naznaczone były gniewem i witalnością. Zdaniem Christophera Bollasa społeczeństwo różnie reaguje na kryzysy cywilizacyjne, w zależności od panujących warunków. Współcześnie twórcy proponują inny wariant, wiążący się z przebywaniem w enklawach emocjonalnych<sup>21</sup>.

Na początku XXI wieku premiery filmów *Vanilla Sky* (2001) i *Solaris* poświadczyły istnienie spójnego ideologicznie nurtu naznaczonego doświadczeniem

---

18 Por. J. Gray *Black Mass. Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, Penguin Books, e-book 2008.

19 Fisher zwraca uwagę na tendencję do odgrywania w filmach spektaklu antykapitalistycznego, co pozwala odbiorcom na konsumpcję pozbawioną poczucia winy. Antykapitalistyczny kapitalizm jest stale reprodukowany w filmach SF, a ostatnio legł u podstaw *Ready Player One* (2018). Zob. M. Fisher *Realizm kapitalistyczny*, s. 24.

20 Dominujące w latach 80. trendy są związane przez Andrzeja Gryza z ówczesnymi nastrojami supremacyjnymi. Tendencja wyhamowała dopiero w obliczu zamachu na wieże WTC, który otworzył drogę dramatom o zacięciu scjentystycznym z humanistycznym komentarzem. W produkcjach typu *Wynalazek* (2004), *Transcendencja* (2014) czy *Uncanny* (2015) reżyserzy pochylali się nad etycznymi dylematami dyskursu naukowego. Zob. A. Gryz *Kino Trzeciej Kultury. Nowe inspiracje współczesnego amerykańskiego science fiction*, „Kwartalnik Filmowy” 2016 nr 93/94, s. 100, 103.

21 Zob. C. Bollas *Znaczenie i melancholia. Życie w epoce oszołomienia*, Oficyna Ingenium, Warszawa 2020, s. 25-31.



melancholijnym – orientacją życiową ukonstytuowaną w nieprzyjaznym świecie<sup>22</sup>. Kino posolaryjskie eksponuje figurę człowieka biernego i przyzwyczajonego do odrętwienia, w którym tli się nie pragnienie buntu, ale potrzeba spokoju. W melancholijnym SF celem nie jest dociekanie przyczyn apokalipsy, powstrzymanie zniszczenia lub odbudowa doświadczonego katastrofą świata, lecz odnalezienie wytchnienia w prawdzie uczucia. To nurt na miarę epoki oszołomienia, z postaciami zubożętymi na rzeczywistość społeczną, które wypatrują emocjonalnego wsparcia. Zainteresowanie przeszłością nie jest ukierunkowane na rekonstrukcję dawnego ładu, ale na opłakiwanie minionego czasu.

W odróżnieniu od filmów SF, w których rozważania podejmuje się z perspektywy technologów i wynalazców, realizacje melancholijne wnikają w przyziemne obszary związane z życiem uczuciowym zwykłych ludzi<sup>23</sup>. Ich autorzy nie tworzą biografii inwestorów i wizjonerów, lecz relacjonują historie jednostek ze społecznego tła. Na przekór tendencji do fetyszyzowania utopii i jej wizualnych manifestacji wydobywają skromne mikronarracje. Olbrzymie miasta tranzytowe i nierówności kapitalizmu są drugim planem dla prywatnych opowieści, w których wybrzmiewają radości i smutki mieszkańców upadającego świata. Romantyczna odsłona science fiction dowodzi, że poczucie utraty i zmęczenie postępowaniem można złagodzić w relacji z Innym – z dziewczyną, kochankiem i wspomnieniem zmarłej żony. Twórcy zwracają więc uwagę na tropienie przez partnerów śladów, a nie pielęgnowanie samotniczych retrospekcji<sup>24</sup>. Analizowane przez Fredrica Jamesona „poczucie

22 M. Bieńczyk *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 12-13.

23 Narracyjne docenienie prostych pragnień zwykłych ludzi w obliczu zagłady, a także wypytywanie z założeń niniejszego artykułu optymizm mogą być uznane za pocieszycielskie jedynie pozornie. W tej perspektywie maszyna ideologiczna kina, dysponująca mocą wytwarzania iluzji, prezentowałaby melancholię i miłość romantyczną jako nagrody pocieszenia dla tych, których nie stać na nabycie ocalenia. Tej obietnicy zawierają przeciw bohaterowie *Nie opuszczaj mnie*. Pracownicy najemni, poświęcający swoje ciała w służbie uprzywilejowanych, najpierw koncentrują się na miłości, licząc, że dzięki niej zachowają życie, a później, kiedy ich starania zawodzą, umierają szczęśliwi, wdzięczni za samą możliwość kochania. W przytłaczającym emocjonalnie filmie Marka Romanka pocieszenie – uśmiech bohatera zajmującego miejsce na stole operacyjnym, tuż przed uśmiercającą go donacją – wywołuje podejrzenia. Eksploatowani wyrobownicy znoszą życiowy trud, ponieważ są zaprzątnięci pogonią za Ideą, a śmierć jest naczyniem absurdalnym podziękowaniem za możliwość działania. Czy nie takiego zachowania pragną od klonów filmowe elity?

24 W tych zanurza się David z *Vanilla Sky*. Domeną filmowej utopii jest sterowanie świadomościem smem pacjenta. Firma Life Extension proponuje klientom usługę pośmiertnego śnienia szcze-

utruty przeszłości i niepewności pamięci”<sup>25</sup> zyskuje wymiar ponadjednostkowy – dzięki bliskości zyskuje się przecucie, że to, co ważne, wydarzyło się naprawdę.

Poszczególne manifestacje nurtu negują heroiczny patos *Grawitacji* (2013), *Interstellar* (2014) czy *Marsjanina* (2015), w których próby ocalenia życia przyjmują rysy moralitetów. Połączenie gatunku z konwencją romansową i melodramatyczną przyczyniło się do zaistnienia intymnej odmiany filmu naukowej fikcji. Różnicę perspektyw uzmysławia rozdźwięk między dwiema podobnymi produkcjami – *Wyspą* (2005) i *Nie opuszczaj mnie*. Obie portretują napięcia między dawcami narządów i uprzywilejowanymi biorcami. W optymistycznej interpretacji Michaela Baya jednostka inicjuje przewrót społeczny, a moralny osąd dokonuje się w duchu korporacyjnego antykapitalizmu. W scenie wieńczącej film, tuż po serii spektakularnych sekwencji, setki klonów opuszczają laboratorium, by cieszyć się wolnością. Romanek natomiast wchodzi w dialog z kinem efektów specjalnych – podważa kody wizualne oraz odkształca konwencję heroiczną. Kwestionuje tym samym charakterystyczne dla XX-wiecznej SF „obojętne, estetyczne spojrzenie na gwałt i zniszczenie – spojrzenie «technologiczne»”<sup>26</sup>. *Wyspa* jest unfundowana na ogranych konwencjach. Aseptyczne pomieszczenia zasiedlone przez mieszkańców, którzy noszą jednolite kostiumy, odwołują do wyobrażeń znanych z *Metropolis* (1927), *Rzeczy, które nadejdą* (1936), *THX 1138* (1971) i *Ucieczki Logana* (1976). W formule melancholijnej przez unieważnienie militarnych obsesji, pozorowanej buntowniczości oraz fascynacji systemami nadzoru dokonuje się upodmiotowienie bohaterów.

Zamiast ujęć analitycznych, dyktowanych wymogami gatunku, twórcy pokroju Romanka zdradzają przywiązanie do zbliżeń. Preferują spojrzenie antytechnologiczne, ignorujące spektakularną estetykę katastrofy. Ikonografię najczęściej definiuje intymna przestrzeń domowa – nawet w trakcie wypraw pozaziemskich bohaterowie przedkładają spędzanie czasu w prywatnych kabinach

---

śliwego wariantu życia. W patchworkowym świecie David może odtwarzać wspomnienie związku z ukochaną Sofią. Sygnały świadczące o tym, że bohater funkcjonuje w halucynacji, są przez niego negowane. Losy mężczyzny dowodzą, że nie sposób samodzielnie otrząsnąć się z szoku utopii. W serialu *Black Mirror* (2011-2019) temat zyskał odmienną realizację. Protagonistki odcinka *San Junipero* poznają się w wirtualnej rzeczywistości i postanawiają po śmierci wspólnie uczestniczyć w symulacji.

25 Por. F. Jameson *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 238.

26 S. Sontag *Katastroficzna wyobraźnia*, przeł. E. Kubarska, „Film na Świecie” 1978 nr 7/8, s. 93.

ponad eksplorację przeraźliwej pustki (*Aniara*, 2018). Ta perspektywa faworyzuje domowe bałaganiarstwo i pamiętki dawnego świata. Ładunek uczuciowy wpływa jednocześnie na poziom realizacyjny filmu – wyblakłe zdjęcia z *Zakochanego bez pamięci* oddają zaistniałą pustkę emocjonalną, a kadry w odcieniach sepii z *Nie opuszczaj mnie* nasuwają myśl o barwach starych albumów rodzinnych.

### Anatomia melancholii

Melancholia zwykle odpowiada na bezkrytyczną wiarę w postęp i proces podporządkowywania natury naukowo-technicznym zamysłom człowieka<sup>27</sup>. Kielkuje zatem, jak zauważa Wojciech Bałus, w mało optymistycznych realiach<sup>28</sup>. W najnowszych filmach SF klęska humanizmu nie jest napędzana losowym kataklizmem, lecz realizacją marzenia o kapitalistycznym raj. Każdorazowo utopia nieskończonego przyspieszenia objawia swój rzeczywisty charakter. W momencie „historycznej deziluzji” człowiek zaczyna szukać schronienia w melancholii<sup>29</sup>, stanowiącej w niniejszym odczytaniu rewersu monety, której jedną stronę zajmuje utopia<sup>30</sup>.

Robert Burton wiązał rozchwianie emocjonalne z rozpadem rzeczywistości. Lekarstwem na melancholię miało być więc państwo doskonałe<sup>31</sup>. Tymczasem wywiedziona z myśli Freuda nieufność wobec sił postępowych sugeruje, że to realizacje marzeń o dobrym miejscu rozniecają melancholię. Przekonują się o tym m.in. tytułowi *Pasażerowie* (2016) – członkowie misji kosmicznej, którzy zostają wybudzeni z hibernacji w wyniku awarii statku. Choć są w podróży do lepszego świata, to odzyskując świadomość w trakcie lotu, trafiają w pułapkę. Znajdują się między dwoma porządkami: planetą, na którą powrócić już nie sposób, i niedosięgniętą utopią. Melancholia rodzi się w czasie przejściowym – *Pasażerowie* nie mają wstępu do dawnego życia, a świat przyszłości wymyka im się z rąk<sup>32</sup>.

27 P. Dybel *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*, „Teksty Drugie” 1999 nr 3, s. 28.

28 W. Bałus *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Universitas, Kraków 1996, s. 11.

29 M. Bieńczyk *Melancholia*, s. 10.

30 Zob. G. Grass *Z dziennika ślimaka*, przeł. S. Błaut, Polnord, Gdańsk 1999, s. 229.

31 W. Bałus *Mundus melancholicus*, s. 43.

32 Choć bohaterowie umierają w trakcie lotu, inni pasażerowie docierają na drugą Ziemię. George Clooney sięga po podobny motyw w heroicznym *Niebie o północy* (2020). Odgrywany przez

W filmie *Wszystko dla miłości* (2003) anomalie magnetyczne wyraźnie kruszą codzienność. Wskutek zaistniałych osobliwości umiera się gwałtownie i nieoczekiwanie, jakby przypadkowo. W prologu narrator opowieści, Jan Marczewski, wzorem innych przechodniów przeskakuje nad zwłokami, które utknęły u wylotu ruchomych schodów. Mężczyzna jest zdeorientowany, towarzysze jednak cierpliwie mu tłumaczą: „To tutaj powszechne. Serce. Mówi się, że umierają ludzie samotni lub nieszczęśliwi, często dzieci. To dosięga serca i bum – umierasz”. W świecie przedstawionym ludziom samotnym pękają serca. Melancholia ma wyraźny rodowód cielesny – wydobywa się z fizyczności i tę fizyczność dewastuje. Brat Jana potwierdza diagnozę: „Ludzie umierają z samotności. Tęsknią za sobą, za miłością, pragną bliskości”. Przytoczona sytuacja symbolicznie wywołuje zdarzenia z *Nie opuszczaj mnie*. W utopii nieśmiertelnych klony od dzieciństwa są przysposabiane do roli dawców organów: ich życie ogranicza się do swoistej gry resztkami. Na skutek kolejnych zabiegów ciała protagonistów coraz bardziej przypominają wybrakowane kukły. Im wyraźniej organizm jest zdefragmentowany, tym silniej manifestuje się tęsknota za ukochanymi. Postać zredukowana o kolejne części ciała przestaje funkcjonować jako całość – rozpada się niczym podmiot „wydrążony, rozproszony, na wewnętrznym wygnaniu”<sup>33</sup>.

Dramatyczne poczucie utraty – własnej cielesności, wiary, ale i towarzystwa najbliższych – rozbudza w okaleczonych bohaterach melancholię. Burton wśród przyczyn tego stanu chorobowego wymieniał zdarzenia, które „niczym syreny wykradają serca mężczyzn i kobiet”<sup>34</sup>. Filmowi melancholicy nigdy nie stanowią całości. Jako istoty wybrakowane szukają dopełnienia we wspólnocie. Rozczłonkowanie i udręka dehumanizacji, będącej ostatnim stadium grozy w science fiction<sup>35</sup>, wymagają od nich ciągłego potwierdzania człowieczeństwa. Naznaczeni defektami: pozbawieni przeszłości, osamotnieni w przestrzeni kosmicznej, rozgrabieni z wnętrzości, pragną poświadcząć zdolność kochania i zakładania rodziny, dzielić się twórczością

---

niego melancholik traci życie w globalnej katastrofie, ale ostatnim ludziom udaje się przeniesić na bliźniaczą planetę.

33 M. Bieńczyk *Melancholia*, s. 23.

34 Zob. A. Zasuń *Wprowadzenie do wydania polskiego*, w: R. Burton *Religijna melancholia*, przeł. A. Zasuń, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2010, s. XLIX.

35 D. Peary *Amerykańskie filmy science-fiction jako wyraz postaw politycznych*, przeł. M. Dymek, „Film na Świecie” 1978 nr 7/8, s. 119.

artystyczną oraz opowiadać o swoich losach. Ludzie na przemiał sytuują się w podobnej relacji do świata co wzgardzone roboty, androidy, klony, programy komputerowe i hologramy. Tak jak Andrew z *Człowieka przyszłości* (1999), David z *A.I. Sztucznej inteligencji* (2001), Sam z *Moon* (2009), Samantha z *Her* (2013) i Joy z *Blade Runner 2049* (2017), zabiegają o uznanie Innego, a świadectwem ich wartości stają się relacje uczuciowe.

W *Nie opuszczaj mnie* strach przed śmiercią ujawnia się już w wieku dziecięcym. Młodzi bohaterowie wyładowują emocje w samotności, słuchają rozczulających utworów i wykrzykują gniew na boisku szkolnym. Do miłości dojrzewają stopniowo. Melancholijna orientacja jest wyrazem świadomości nadchodzącego końca. Tę kwestię tłumaczy płatny morderca z *Wszystko dla miłości*: „Chaos na świecie odbija się w ludzkich duszach”, czym rozbudza w Janie tęsknotę za beztrudną dzieciństwem. Nostalgiczne powroty do czasu doświadczeń formacyjnych stanowią przeciwwagę dla zbliżającej się dezintegracji. Jak pisała Susan Sontag, „melancholik najlepiej wie, jak odczytywać świat (lub może to świat wyjątkowo chętnie poddaje się jego analizie), właśnie dlatego że prześladują go wizje śmierci”<sup>36</sup>.

### Melancholik w świecie rozpadu

Przeraźliwą tęsknotę trudno powetować sobie w pojedynkę. Bohater *2046* (2004) ulega obsesyjnemu pragnieniu odzyskania przeszłości, mając jednak świadomość, że nie można teje przywrócić<sup>37</sup>. Bycie uwięzionym między przeszłością, która minęła zbyt szybko, i przyszłością pozbawioną nadziei sprawia, że Chow Mo Wan powołuje do istnienia futurystyczną fantazję o pędzącym pociągu, podtrzymującą wieczną teraźniejszość. Tropienie w niej śladów przeszłości działa kojąco jedynie przez chwilę. Z kolei w *Ostatniej miłości na ziemi* bohaterowie, których epidemia tajemniczej choroby wpędziła w zmysłowy niebyt, stają się nieczuli na materialne nośniki wspomnień (podobnie w *Łonie* Rebecca ignoruje pamiątki po zmarłym partnerze). Współczesne filmy SF wskazują, że wytchnienie można odnaleźć jedynie w emocjonalnym ładunku nawiązywanych relacji<sup>38</sup>.

36 S. Sontag *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2014, e-book.

37 Zob. P. Cook *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge, London 2005, s. 9.

38 Bohaterowie *Ostatniej miłości na ziemi* próbują odnaleźć jakiś sens. W scenie finałowej Michael i Susan wpadają sobie w ramiona i cieszą się wzajemną bliskością. Mimo że są pozbawieni zmysłów, to i tak „wiedzą, co mają wiedzieć”, jak deklaruje narrator.

W latach 70. Jurij Kagarlicki zwracał uwagę na (nie)obecność w narracjach science fiction dialektyki namiętności. Badacz definiował filmowe utopie jako czasoprzestrzenie, w których nie występują problemy, ale przy okazji tłamszone są namiętności; z których wyeliminowano nienawiść, a jednocześnie także miłość. Pisał o światach wygładzonych i bezpiecznych, lecz wyjałowionych i opustoszałych. Pragnienie wyjścia poza nieskazitelność utopii sportretował przykładem *Świata Dzikiego Zachodu* (1973), dostrzegł w nim bowiem „eskapizm na opak”. Bohater „ucieka ze świata, gdzie nie ma problemów, do świata urojonego, gdzie napotyka poważne problemy i przeżywając przygody, oddając się namiętnej miłości, odczuwa pełnię życia”<sup>39</sup>. Beneficjent utopii technicznej przepracowuje nudę uczestnictwem w wirtualnych przygodach. Odmienne prezentuje się egzystencja ludzi – odpadów, wiedzona na peryferiach utopii. Jak zauważa Bartosz Kuźniarz, w odróżnieniu od dawnych „szczęśliwych miejsc”, w których ramy wpisywano wszystkich ludzi, współczesne są powoływane jedynie dla zdolnych za nie zapłacić<sup>40</sup>.

Zdaniem Georga Pichta wszelkie utopie techniczne są utopiami ślepyimi, należy zatem je przezwyciężyć. Jest to osiągalne tylko wtedy, gdy „świadomość moralna ludzi zdoła dokonać jakościowego skoku i doścignąć rozwój techniczny”<sup>41</sup>. Filmy SF przekonują, że może już być za późno na powstrzymanie ekspansji nowego porządku społecznego. Protagonisci nie fantazjują więc o pierzchnięciu przed rozkładem, lecz tęskno wpatrują się w ocean i cieszą ostatnimi wspólnymi chwilami (*Nie opuszczaj mnie*) lub ukrywają w podrzędnym hotelu, który gwarantuje im chwilowe bezpieczeństwo (*Kodeks 46*). Jak pisała Herta Müller, „miłość może nas częściowo ochronić, pozwoli nam poczuć się inaczej niż jak kompletne nic, ignorowane lub niszczone w rewirze

39 J. Kagarlicki *Co to jest fantastyka naukowa*, przeł. K.W. Malinowski, Iskry, Warszawa 1977, s. 482. Kagarlicki odniósł tę charakterystykę do tradycyjnego melodramatu, w którym ucieczka prowadzi do świata bez problemów, unieważniającego trudności dnia codziennego. W stanowisku badacza pobrzmiewają echa dialogu, w jaki wchodziły dwa gatunki z konserwatywnymi zaszczościami. W narracjach fantastycznych najczęściej porusza się kwestię pęknięcia powodowanego rozwojem technologicznym. Portretowany w dystopiiach rozkład struktur podsyca tęsknotę za dawnym światem. Klasyczny melodramat referuje z kolei proces kruszenia ramy moralnej, który należy usankcjonować, zanim naruszy on ład społeczny. Zob. V. Sobchack *Screening Space. The American Science Fiction Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1997, s. 30.

40 B. Kuźniarz *Where goest thou, Truman? O sekretnym życiu nowoczesnej utopii*, „Er(r)go” 2007 nr 2, s. 38.

41 G. Picht *Odwaga utopii*, przeł. K. Maurin, K. Michalski, K. Wolicki, PIW, Warszawa 1981, s. 190.

nadzoru<sup>42</sup>. Współodczuwanie utraty, dzielenie zagubienia i niwelowanie skumulowanej tęsknoty ma moc wyzwalającą.

Jeśli od lat 60. współtwórcy nurtu subiektywnego w SF koncentrowali się na eksploracji wewnętrznych pejzaży, to współcześnie filmowcy afirmują relacje romantyczne. Jednocześnie czynią zastrzeżenie: w pękniętych utopiach związki się rozpadają. Bohaterowie zapominają o sobie, tracą zmysły lub są pozbawiani życia. W przedstawionych realiach podmiot melancholijny, wyjałowiony i pogrążony w rezygnacji, obwinia samego siebie za zdarzenia, które nie wynikają z jego błędów<sup>43</sup>. Ma przecucie, iż rozdarcie wypływa z jego psychiki, mimo że to świat znalazł się w stanie permanentnego kryzysu. Wędrowni po rozbitej wyobraźni Joela z *Zakochanego bez pamięci* albo spleciona ze wspomnień fantazja Davida z *Vanilla Sky* dowodzą, że melancholik w końcu zapomina „o całym świecie, a o sobie pamięta po to, by tym bardziej siebie rozkładać, by siebie zmniejszyć”<sup>44</sup>.

Kiedy realia sprzyjają tożsamościowemu rozchwianiu, odzyskanie ładu psychicznego jest warunkowane pielęgnowaniem bliskości. Melodramat infekuje technoutopię marzeniem o miłości, rozbijając przy tym racjonalistyczne podstawy science fiction<sup>45</sup>. Odślania ostatni szaniec człowieczeństwa – uczucia chroniące przed pustką i stanowiące strategię oporu. Podtrzymanie melancholii wnosi do spacyfikowanego świata witalizm. Andrzej Gryz zauważa, że do zachowania tożsamości niezbędna jest naiwna wiara w drugiego człowieka<sup>46</sup>. W *Zakochanym bez pamięci* asystentka doktora Mierziwiaka, cyklicznie zakochująca się w swoim przełożonym i każdorazowo poddawana

42 H. Müller *Król kłania się i zabija*, przeł. K. Leszczyńska, Czarne, Wołowiec 2005, s. 171.

43 Film *Spontaniczni* (2020) metaforyzuje iluzję indywidualizmu. Fizyczność młodych bohaterów z niewiadomych przyczyn ulega rozpadowi. Licealny czas niepewności powodowanej systemową opresją przekłada się na destrukcję cielesności nastolatków – pękają niczym balony wypełnione krwią. Kiedy okazuje się, że lekarstwa wsparte na solidarności, byciu razem i pierwszej miłości nie ocalają życia, młodzi ludzie zaczynają szukać remedium w indywidualizmie. Biorą na siebie odpowiedzialność za kataklizm, tłumacząc go jednostkową klątwą, karą bożą lub chorobliwymi ambicjami. W epilogu podkreśla się jednak, że choć miłość nie chroni przed śmiercią, to staje się ponadczasową sygnaturą – doświadczeniem formacyjnym.

44 M. Bieńczyk *Melancholia*, s. 24.

45 W filmie *Saturn 3* (1980) sytuacja romantyczna została zanegowana w wyniku wtargnięcia w zwyczajny związek przemocowej etyki utopii. Zob. A. Cwikiel *Science fiction jako gatunek filmowy*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1985, s. 85. Z kolei w melancholijnej wariacji gatunku utopia zdaje się ulegać wpływowi relacji romantycznych.

46 A. Gryz *Kino Trzeciej Kultury*, s. 112.

zabiegowi czyszczenia pamięci, kolejny raz zwraca na męczyznę uwagę. Skłonność do „powtórzenia, do odtwarzania tej samej sytuacji”<sup>47</sup> jest tą cechą melancholika, dzięki której Mary odkrywa prawdę o sobie.

### Ocalenie poza przestrzenią i czasem

W filmie *Clara* (2018) jeden ze studentów przerywa wykład sfrustrowanego badacza, by zasugerować mu, że niepowodzenia naukowe powinny pchnąć prowadzącego w kierunku świata uczuć, a nie bezdusznych praw fizyki. Bruno rewanżuje się słuchaczowi równaniem matematycznym. Wynik przybiera kształt „Love=0”, co znaczy, że nie warto poświęcać sił życiowych na miłość. Chwilę po zajęciach mężczyzna przystaje na korytarzu, by czule przyjrzeć się zdjęciu byłej żony. Dopiero śmiertelnie chora współpracowniczka nauczy go, że wszyscy „pragniemy wyznań miłości”. Wykładowca stopniowo wyzwala się z pęt miłości narcystycznej, by nawiązać kojącą relację romantyczną. Podobnie cyniczny i znużony życiem emocjonalnym z początku wydaje się Cisco z *4:44* (2011). W przededniu apokalipsy mężczyzna rozgląda się za diagnozami naukowców i wsparciem byłej żony, jakby zapominając, że w tym samym czasie poszukuje go jego aktualna partnerka.

Kameralne filmy SF ostatnich lat opowiadają o dramatach codzienności, w których odkrywa się małe krainy szczęścia. Świata nie można ocalić i naprawić – można natomiast zignorować jego rozpad i odnaleźć sens w intymnych relacjach. W filmie *Chora pamięć* (2020) nie da się uchronić ludzkości przed infekcją powodującą utratę pamięci. Mimo że bohaterowie zapominają o obiektach miłości, to jednak c o ś wymaga od nich ciągłego odzyskiwania wygasających więzi. Kiedy protezy umysłu zawodzą, a rozstania wydają się nieuchronne, pozaracjonalna siła uczucia zbliża zakochanych do siebie. Marciello z *Wszystko dla miłości* dedykuje „Raport o upadającym świecie” bratu i jego żonie: „Udało im się. Mówię o was, o miłości. Cóż więcej mogę powiedzieć? W tym wszystkim chodzi o miłość. Tak powinno być”.

W scenie wieńczącej *Solaris* Chris spotyka żonę w imaginacyjnej przestrzeni domu, by odtwarzać szczęśliwy wariant życia. Kathy i Tommy z *Nie opuszczaj mnie* tuż przed ostatnią donacją mężczyzny na nowo odkrywają przerwana przed laty miłość. W *Zakochanym bez pamięci* Joel i Clementine trafiają na siebie po raz kolejny i mimo świadomości niepowodzeń podejmują próbę odzyskania więzi. Nawet anarchiści z *Lobstera* (2015), sprzeciwiający

47 M. Bieńczyk *Melancholia*, s. 59.



się utopii wspartej na związkach, ostatecznie poszukują bratnich dusz, dzięki którym słuchanie muzyki i odpoczywanie nad brzegiem oceanu nabiera sensu. Andriej Tarkowski zwracał uwagę, że „w świecie, któremu zagraża niebezpieczeństwo [...], ludzie muszą szukać drogi ku sobie. Jest to święty obowiązek człowieka”<sup>48</sup>.

W melancholijnych filmach science fiction nastrój upadającego świata jest konfrontowany z atmosferą absolutnej ufności. Protagonisci tworzą własne mikrorealia i na moment odnajdują w nich harmonię. Celebrują wtedy zwyczajność, oddają się nudzie, prowadzą łączkę. Ich tułaczka kończy się zwykle w miejscu stanowiącym początek każdej podróży – w domu. Związki międzyludzkie pozwalają na wydzielenie przestrzeni bezpieczeństwa, są buforem chroniącym przed wpływem technologii oraz konsekwencjami rozpadu utopii. Podobny wzorzec kreślono w *Melancholii* (2011), w której „ratunek” nadchodzi nieoczekiwanie. Globalną katastrofę poprzedza akt odnowienia wspólnoty – melancholiczka Justine chroni rodzinę przed zbliżającym się końcem świata pod drewnianym szkieletem namiotu.

Miłość romantyczna daje poczucie wybawienia. Jej moc utrwalająca w końcu się wyczerpuje, jednak bohaterowie pielęgnują wrażenie, że wszystko zostało zrobione tak, jak należy. Z tego względu melancholijna twórczość SF jest jednocześnie ponura i krzepiąca. Protagonisci *Przyjaciela do końca świata* (2012) także spędzają ostatnie chwile w bezpiecznym miejscu – przytulnej sypialni. Kiedy dokoła słychać już preludium apokalipsy, a horyzont rozświetla żarzenie asteroidy, Penny czule wpatruje się w Dodge'a i deklaruje: „Myślałam, że jakoś się wzajemnie uratujemy”. Mężczyzna odpowiada wtedy: „Przecież uratowaliśmy się”. Uczucie romantyczne jest jedną ze strategii radzenia sobie z rozpadem utopii. W przeciwieństwie do propozycji ujmowanych w widowiskowym i heroicznym kinie SF zapowiada ona ocalenie tożsamości przez pielęgnowanie uczuć i przywrócenie pamięci dawnego szczęścia.

48 A. Tarkowski *Czas utrwalony*, s. 212. Wrażliwość na ludzkie potrzeby znalazła wyraz również w *Solaris* tego reżysera. Jego zdaniem „wszystko i tak sprowadza się do elementarnej części, jedynej wartości, na którą możemy liczyć w naszym życiu: do daru miłości”. Tamże, s. 206. W *Z-Boczonej historii kina* (2006) Slavoj Žižek uzmysławia ważną kwestię: Tarkowski eksponuje w filmie akt pogodzenia bohatera z ojcem, a nie żoną.

## Abstract

---

### Wojciech Sitek

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

*Melancholic Science Fiction Movies and Survival in Times of Decay*

The article explores a variant of contemporary sci-fi cinema that intertwines themes of utopia, catastrophe, and romantic love. The text focuses on visions of a high-tech world that poses a threat to the protagonists who function on its periphery. To reflect on the melancholic type of sci-fi film requires the analysis of characters who seek solace in emotional relationships. When the rupture in a scientific project becomes a fact and the failure of the progress ideology leads to annihilation, what only brings respite is the renewal of the memory of past happiness. Sitek considers the representation of twenty-first-century science fiction art, which instead of heroic individualism, portrays the saving power of memories, love, and momentary peace.

### Keywords

---

science fiction, sci-fi film, melodrama, romantic love, melancholy