

Między zniszczeniem a nadzieją

Wizja apokalipsy w *Drodze* Johna Hillcoata

MAŁGORZATA SOKOŁOWSKA

1

Droga (*The Road*, 2009) w reżyserii Johna Hillcoata opisuje postapokaliptyczną rzeczywistość, w której o przetrwanie walczą ostatni żyjący ludzie. Jednak zawarta tam wizja końca to nie tylko przerażający opis umierającego świata, lecz również wędrówka „mimo wszystko”, akceptacja nieuniknioności i nadzieja na to, że nawet zły los można odmienić.

Akcja filmu rozgrywa się w nieokreślonym dokładnie czasie, na Ziemi dotkniętej straszliwą, niewyjaśnioną katastrofą. *Zegary zatrzymały się o 1.17. Był rozbłysk oślepiającego światła i seria wstrząsów*¹, tylko tyle widz dowiaduje się o wydarzeniu, które zakłóciło cykl życia planety. Po cywilizacji stworzonej przez człowieka zostały jedynie zgliszcza. Niebo przysłaniają chmury i dym, w powietrzu unosi się popiół, nie ma już żadnych roślin ani zwierząt. Resztki świata płoną w nieustannych pożarach, martwe pnie drzew łamią się i upadają. Ziemia umiera, z dnia na dzień staje się coraz zimniejsza. W tym postapokaliptycznym krajobrazie walczą o przetrwanie niedobitki ludzkości. Przemoc, rzeź i kanibalizm są na porządku dziennym, ludzie rządzą się pierwotnym prawem silniejszego. Jednak wśród nich znajdują się również główni bohaterowie filmu – bezimienni Mężczyzna (Viggo Mortensen) i Chłopiec (Kodi Smit-McPhee), ojciec i syn – którzy dokładają wszelkich starań, aby pozostać „tymi dobrymi”. Przemierzają pustkowia, próbując dostać się na wybrzeże, bo liczą, że tam klimat będzie cieplejszy i nie będą musieli zmagać się z zimą. Sporadyczne sny i wspomnienia Mężczyzny ukazują życie sprzed katastrofy. Być może był lekarzem (nie jest to jednak powiedziane w filmie), jego żona (Charlize Theron) urodziła Chłopca niedługo po kataklizmie. Przez kilka lat pozostawali razem we troje, w końcu jednak Kobieta, jak wielu innych, popełniła samobójstwo. To ona kazała Mężczyźnie zdążyć z dzieckiem na Południe. W drodze wędrowcy muszą walczyć nie tylko z głodem i zimnem, ale również z innymi uciekinierami. Zostają okradzeni ze wszystkiego. Gdy docierają do wybrzeża, Mężczyzna umiera na przewlekłą chorobę płuc. Jednak ich podróż nie poszła na marne. Chłopiec spotyka tu rodzinę – kobietę i mężczyznę z dwojgiem dzieci i psem – która go przygarnia. *Tak się cieszę, że cię widzę* – mówi kobieta. Przyszłość po tym zdarzeniu pozostaje jednak dla widza nieodgadniona, pozostają jedynie domniemania.

2

Droga w reżyserii Johna Hillcoata jest adaptacją powieści Cormaca McCarthy’ego pod tym samym tytułem. McCarthy urodził się w roku 1933 w Providence

na Rhode Island, a wychował w Knoxville w stanie Tennessee. W latach 70. przeniósł się do Teksasu, a w końcu do Nowego Meksyku. Jego związki z Południem oraz południowym Zachodem Stanów Zjednoczonych wydają się niezwykle ważne dla tworzonej przez niego literatury. Cztery pierwsze powieści są silnie osadzone w tradycji literackiej, symbolicznej i archetypicznej Południa: *Pisze o erozji lokalnych struktur społecznych pod wpływem procesów modernizacyjnych, o mentalności opierającej się zmianom, o przemoc, która odzwierciedlając głęboko zakorzoną ludzką skłonność, nie traci endemicznego rysu*².

Po przeprowadzce do Teksasu McCarthy przyswaja w swojej prozie konwencję westernu, również ją przewartościowując. W powieści „*Krwawy Południk*” *fabuła jest jakby wchłaniana przez krwawe, makabryczne obrazy, które znaczą kolejne jej odsłony (...) Apokaliptyczne obrazowanie, którego elementem symptomatycznym, powtarzanym w nieskończoność, jest potwornie okaleczone ludzkie ciało – oskałpowane, zdekapitowane, obdarte ze skóry itp. – nadaje treść powieściowej symbolice*³.

Apokaliptyka jest powtarzającym się motywem twórczości McCarthy’ego, szczególnie zaś uwidacznia się w późniejszych książkach: *Właśnie w nurt apokaliptyczny wpisują się dwie powieści Cormaca wydane po 2000 roku, różne gatunkowo, ale powiązane koncepcyjnie. „To nie jest kraj dla starych ludzi” (...) pokazuje, jak w dzisiejszych czasach może ujawnić się odwieczne zło człowieka, doprowadzając do upadku całego gatunku. Z kolei „Droga” to narracja fantastyczna, nasuwająca wniosek poniekąd przeciwny przez implikację, że rodzaj ludzki może się podźwignąć po doświadczeniu skrajnego upodlenia*⁴.

Według McCarthy’ego literatura powinna poruszać sprawy życia i śmierci. Przemoc w jego prozie to zjawisko o charakterze seryjnym i niczym nieumotywowane. *Droga*, opublikowana w roku 2006, jest jego dziesiątą powieścią, która przyniosła mu Nagrodę Pulitzera i ogromny rozgłos. Jest wyrazem przemiany, jaką przeszedł świat w obrazach pisarza. Jak jednak ma się materia literacka do materii filmowej? Ekranizacja *Drogi* jest bardzo wierną adaptacją powieści. Film nie zmienia żadnych wydarzeń z książki, choć niektóre, wyjątkowo brutalne, pomija. Jednym z nich jest na przykład scena, w której Mężczyzna i Chłopiec widzą kilkoro ludzi, w tym kobietę w zaawansowanej ciąży. Ukrywają się przed nimi przez noc, rano natomiast odkrywają w tłącym się ognisku ciało upieczonego, nabitego na rożen noworodka. Inną taką sceną jest przejście zorganizowanej grupy wyjątkowo agresywnych mężczyzn, którzy jako niewolników przetrzymują kobiety i młodych chłopców. W filmie nieobecna jest również scena spotkania mężczyzny, który umiera po uderzeniu pioruna oraz co najmniej kilka najbardziej potwornych obrazów kanibalizmu.

3

Ziemia ukazana w *Drodze* – martwa, przykryta popiołami – może być odniesieniem do pojawiających się od wieku XX niepokojów związanych z katastrofą ekologiczną. Choć duża część tych wizji wiąże się z przekonaniem o negatywnym wpływie ludzi na środowisko naturalne, istnieją również przesłanki mówiące, że Ziemia rzeczywiście posiada pewien okres żywotności i ten czas bardzo powoli, ale jednak się wyczerpuje. Część hipotez naukowych przewiduje ostygnięcie jądra Ziemi, czego skutkiem będzie obumarcie planety⁵. Choć miałyby to nastąpić prawdopodobnie za dziesiątki milionów lat, już teraz są tworzone projekty, których

celem byłoby przeniesienie ludzkości z nienadającej się do życia Ziemi do kosmicznych kolonii, na przykład na Marsie czy też stacji kosmicznej. Ten pomysł wykorzystują często twórcy filmów *science fiction*, by wymienić choćby najnowsze superprodukcje. W *Elizjum* (2013) przewieziono elitę finansową na orbitalną stację Elizjum, podczas gdy ubodzy wciąż pracują na nich na wyniszczonej Ziemi. W *Marsjaninie* (2015) – naukowiec, który miał za zadanie sprawdzić możliwość uprawy roślin na Marsie dla przyszłej kolonizacji planety, ze względu na awarię sprzętu musi na nim pozostać. W *Interstellar* (2014) – wskutek zmian klimatycznych ludzkość musi opuścić Ziemię, odkryto jednak tunel czasoprzestrzenny umożliwiający poszukiwanie nowego domu. Choć filmy te nie zakładają wcale, że jedynymi winnymi zmian klimatycznych są ludzie, to nawiązują, jak się wydaje, do nośnej idei ekologicznej XXI wieku – globalnego ocieplenia. Tematykę przetrwania niedobitków ludzkości na Ziemi podejmują również inne filmy, jak choćby *Pojutrze* (2004) oraz *Snowpiercer. Arka przyszłości* (2013). W tych filmach planetę ponownie nawiedziła epoka lodowcowa, która zniszczyła prawie całe życie. W *Pojutrze* grupy ludzi chronią się w ocalałych budynkach publicznych (główny bohater wyrusza z jednego z nich aby ocalić syna), z kolei całość akcji w *Snowpiercer* rozgrywa się wewnątrz niezatrzymującego się pociągu, który jest schronieniem dla jedynych ocalańców.

Wydaje się więc, że wraz z rozwojem nauki jeszcze bardziej realna okazała się immanencja apokalipsy ⁶. Nie jest to już tylko przekonanie, że jeżeli coś ma początek, to musi mieć również koniec, ale pewność, że przeznaczeniem Ziemi są ciągłe zmiany na jej powierzchni, a w końcu śmierć – nawet jeżeli stanie się to za miliony lat. Zmiany klimatyczne i geologiczne niewidoczne z perspektywy liczącej ledwie kilkanaście tysięcy lat ery człowieka wyzwalały świadomość, że pełen życia świat to być może jeden z etapów egzystencji planety.

Wszystko to czyni *Drogę* jedną z narracji wychodzących z poczucia kryzysu, krańcowości, czyli charakterystycznego elementu tradycji apokaliptycznej ⁷. Współcześnie kryzys jest wyraźnie związany z gorącymi tematami ekologii i rozwoju technologii, które szukają naukowych uzasadnień dla takiej wizji (jak hipoteza stygnącego jądra Ziemi czy epoki lodowcowej, która być może zakończyła erę dinozaurów). Sprawia to, że wszelkie niepokoje mają realne podłoże, a więc ludzkość będzie musiała się z nimi, w tej czy innej formie, zmierzyć.

4

Jedynym przebłyskiem znanego nam świata są sceny z pierwszych kilkunastu sekundach filmu. Ukazują one ukwiecony ogród przed podmiejskim domkiem rozświetlony promieniami słońca, mężczyznę gładzącego konia, zamykające się drzwi na werandzie. Od tego momentu, oprócz kilku krótkich retrospekcji, widz zanurza się w przerażających zgliszczach świata. *Droga* jest najczęściej opisywana jako film przedstawiający rzeczywistość postapokaliptyczną. Jest też jednak możliwa wersja, że mamy do czynienia z apokalipsą „w trakcie”, powolnym, wieloletnim procesem zamierania. Pomijając bowiem początkowe światło i wstrząsy, nie pojawia się w filmie konkretny kataklizm, który zmiotłby z powierzchni Ziemi wszelkie istnienie. Jest to raczej zatrzymywanie funkcji życiowych i postępująca degeneracja.

Film jest niezwykle oszczędny w środkach, jednocześnie wciąga widza w duszącą atmosferę zanieczyszczonego powietrza. Zieleń nie występuje już na świecie,

nie ma żadnych roślin, obumarły wszelkie uprawy. Nie przetrwały też żadne zwierzęta. Lasy to tylko obszary powalonych drzew. Pożary wybuchają nieustannie i niszczą wszystko na swojej drodze. Miasta zamieniły się w *ghost towns*, na autostradach straszą opuszczone w drodze samochody. W każdym domu i stodole wysychają kościotrupy samobójców. Film łączy wydawałoby się wykluczające się skrajności – choć dominuje pustka, równocześnie jest to świat przytłaczająco klaustrofobiczny. Wszystko jest tak przesłonięte mgłą i dymem, że właściwie nie da się zobaczyć horyzontu, a ciemność nocy jest ciemnością absolutną, pochłania każdego kto odważyłby się w nią wyjść bez światła. Najbardziej dojmujące są jednak ujęcia przestrzeni, wielkich i martwych, połacie powalonego lasu, gigantyczne wąwozy zapadniętej ziemi, puste i znieruchomiałe labirynty dróg. To świat-widmo, jakby zastygły nagle, w pół słowa, w pół kroku.

Ludzie również są już jedynie cieniami samych siebie. Wychudzeni, ubrani w znalezione lachmany, najważniejszym dla nich dobrem są buty, ale niewielu je posiada. Oni również jakby się kończyli, zapadali w siebie, oczekując dnia, gdy nie pozostanie już żadna puszcza jedzenia. Wielkie wrażenie robią relikty z epoki wszechobecnej konsumpcji – sklepowy wózek, w którym Mężczyzna i Chłopiec przewożą swoje rzeczy, znalezione puszczy coca-coli i butelki whisky. Choć krajobraz jest bardzo trudny do rozpoznania, można domniemywać, że akcja odgrywa się w Stanach Zjednoczonych (*kiedyś nazywało się to Stanami* – mówi Mężczyzna).

5

Relacja między postaciami Chłopca i Mężczyzny jest jednym z przejawów napięcia, które wydaje się główną osią filmu. Choć świat opanowała całkowita degradacja, *Droga* niesie potężny ładunek nadziei, zupełnie niejasnej, ale jednak będącej ewidentnie siłą napędzającą bohaterów w paroksyzmie wędrówki.

Zniszczenia i nadzieja to powtarzająca się apokaliptyczna antynomia. *Groza i zepsucie stanowią dwa powracające elementy w apokaliptycznym wzorcu, zepsucie najczęściej kojarzy się z nadzieją odnowy*⁸ – pisze Frank Kermode, uznając to zjawisko za jeden z typów „naiwnej apokaliptyki”. W *Zachodniej eschatologii*, Jacob Taubes wyklada eschatologiczne przesłanie w duchu mesjańskiej gnozy i pokazuje sposób, w jaki mesjanizm przedostał się do wczesnośredniowiecznej formacji myślowej, aby później odtworzyć się w zeświecczonej historiozofii. Ukazuje on eschatologię jako amalgamat religii i kultur, które przeobrażają się w czasie, układając w rodzaj wspólnego, zachodniego wyobrażenia końca. Według Agaty Bielik-Robson Taubes przekonuje, że *Objawienie św. Jana* jest chrześcijańską wersją *Żydowskiej Apokalipsy*, a wręcz jej plagiatem⁹. Koniec jest tu rozumiany ambiwalentnie, jako totalna destrukcja albo jako ostateczne „spełnienie”, dokonanie czasu¹⁰. Dla eschatologii chrześcijańskiej jest istotne napięcie między śmiercią a nadzieją na zbawienie. Chrześcijańska perspektywa wskazuje nierozłączność śmierci i zbawienia: *Za dni Jezusa Żydzi oczekiwali zbawienia od wielkiej przemiany ogarniającej cały kosmos. Wyobrażali sobie przy tym zbawienie jako powstanie opartej na fundamencie religii krainy beztroskiej szczęśliwości. (...) „Żydzi” reprezentują tu człowieka w ogóle, bo gdybyśmy my sami mieli przedstawić program zbawienia naszego i świata, nie wyglądałoby ono inaczej, nie przyjmowało innych celów. (...) Rzecz jasna, że może to nastąpić ostatecznie tylko poprzez śmierć. Stąd „Królestwo Boże” i „zbawienie” w pełnym swoim wymiarze wiąże się z konieczności ze śmiercią*¹¹.



Wydaje się, że ten sposób myślenia ma odwzorowanie w narracji *Drogi*, zorganizowanej wokół opozycji i paradoksów. Pierwszy z nich objawia się od razu w postaciach i ich losie. Mężczyzna jest gotów do przemocy, aby ochronić swoje dziecko, Chłopiec jest pełen współczucia i delikatności, ofiarowuje przebaczenie każdemu, jest obdarzony wielką empatią. Mężczyzna jest więc człowiekiem ze starego świata, pełnym wad i niedociągnięć, obciążonym do tego traumą apokalipsy. Chłopiec z kolei uosabia nową ludzkość – urodzony po katastrofie, jednak wolny od zmyły świata przed nią, reprezentuje być może narodziny nowego człowieka, ludzkość będącą ponownie w fazie dzieciństwa. Ten stan rzeczy dodatkowo podkreśla śmierć Mężczyzny, gdy doprowadza Chłopca na wybrzeże i do nowej rodziny.

Inną opozycją jest zestawienie umierającego, złego świata z bohaterami, dla których naczelną wartością jest pozostanie dobrymi. Inger-Anne Softing twierdzi, że: *opozycja między ziemią a dwoma głównymi bohaterami jest dyskursywnym locus geni opowieści*¹². Softing proponuje nawet, by uznać, że *Droga* zawiera elementy utopii i dystopii. Według niej dystopijny jest obraz świata – ogarniętego złem i chorobą, utopijny z kolei – świat wewnętrzny bohaterów, którzy „niosą ogień”. Może być to jednak bardzo duże uogólnienie zakładające, że dystopią będzie każda odwrotność utopii rozumianej jako kraina dobra i szczęśliwości¹³. Niemniej na wyraźne rozróżnienie między światem a bohaterami wskazuje choćby występowanie w filmie dwóch „rodzajów”, dwóch znaczeń ognia. Jednym z nich jest ogień zewnętrzny, trawiący w monstualnych nocnych pożarach resztki świata, drugim – ogień wewnętrzny, który „niosą” bohaterowie. Chłopiec powtarza wielokrotnie: *Jesteśmy tymi dobrymi. Niesiemy ogień*.

Jednak apokaliptyczny paradoks: zniszczenie i objawienie, ukazuje się najsilniej w samej fabule filmu. Nic w *Drodze* nie zapowiada, aby jakiegokolwiek działanie mogło zapobiec ostatecznej śmierci świata i wszystkich ludzi. Wręcz przeciwnie, wszelkie logiczne przesłanki każą myśleć, że gdy tylko skończy się pożywienie, noce staną się zbyt zimne, by je przetrwać na zewnątrz lub powietrze zbyt zanie-

czyszczone, by nim oddychać, nastąpi nieodwołalny koniec. Jednak Mężczyzna decyduje się podjąć ostatnie wyzwanie, o którym wie od początku, że skończy się jego śmiercią (świadom postępującej choroby). Wbrew zdrowemu rozsądkowi nakazującemu popełnić samobójstwo w obliczu życia, które wydaje się niewarte przeżycia, Mężczyzna i Chłopiec „niosą ogień” na wybrzeże, gdzie rzeczywiście czeka już na Chłopca idealna rodzina: ojciec, matka, brat, siostra i pies. Choć nie wiadomo, jak ich losy potoczyły się dalej, wyraźnie wyczuwalna jest podniosłość tego momentu. Jest to nadzieja na przekór zniszczeniu.

6

Zarysowawszy już istniejący w *Drodze* apokaliptyczny paradoks, warto może rozwinąć jego składowe w filmowym świecie. Niewątpliwie najbardziej zauważalne w postapokaliptycznym świecie jest zniszczenie. Wszechobecna destrukcja, całkowita ruina, tchnące śmiercią puste przestrzenie to jedno z najgłębszych wrażeń jakie zostają widzowi po obejrzeniu filmu. Kacper Bartczak zwraca uwagę na to, że każda pojedyncza śmierć w powieści odnosi się do śmierci całości: *Zastępstw nie ma. Śmierć pojedynczego drzewa przywołuje zanik bardziej definitywny i nieodwracalny. Przytłaczają opisy naturalnych zbiorników wodnych, strumieni, rzek czy oceanu. Toń wód nie skrywa nic, żadnego życia. (...) McCarthy dokonuje przyporządkowanego o dreszcze odpodobnienia. Ciężko nam bowiem wyobrazić sobie ogromne zbiorniki wody – substancji odpowiedzialnej za powstanie życia na naszej planecie – jako martwe kubatury*¹⁴. Również w filmie padają słowa ojca: *Wraz z przedmiotami znikają całe ich kategorie.*

Bartczak uważa, że również odejście Kobiety od Mężczyzny i Chłopca można uznać za ostateczną śmierć natury. Nie tylko dlatego, że dokonuje ona aktu samozaprzeczenia, godząc się na pochłonięcie przez ciemność, ale również dlatego, że *oto matka, dawczyni życia, kobieta rodzicielka, wycofuje się ze sceny i opuszcza dziecko*¹⁵. Według Bartczaka: *pustynnienie świata, śmierć natury skłania do dostrzeżenia czegoś ostatecznego i niezaprzecznego, finalnego rozwiązania całej ludzkiej mitologii, historii epistemologii i ontologii, wszystkich ludzkich dociekań i bolączek. Kamienna śmierć natury kusi, by uznać ją za prawdę objawioną*¹⁶. Co ciekawe, w obliczu końca natury ostatnim oparciem są dla człowieka wytwory techniki. W *Drodze* ludzie nie tyle cofają się do stanu sprzed cywilizacji, ile raczej pozostają tylko z tym, co sami stworzyli. Niektórzy szczęśliwcy używają cudem działających wciąż samochodów, żywią się wyłącznie puszkowanym jedzeniem. Mężczyzna i Chłopiec jako broń mają rewolwer z dwoma nabojami, a jedynym schronieniem w wędrowce jest dla nich doskonale zaopatrzona piwnica, którą ktoś niegdyś musiał sobie przygotować, być może właśnie w oczekiwaniu na katastrofę. Człowiek zostaje w pewien sposób z natury wykorzeniony. Choć niewątpliwie i on zbliża się do podzielenia losu fauny i flory, to jednak wciąż istnieje na zasadzie, którą sam wytworzył. Wydaje się więc, że nie należy całkowicie do świata natury, istnieje w nim coś jeszcze, coś, co pozwala mu przetrwać i iść do przodu mimo wszystko.

Z końcem natury wiąże się też koniec czasu. Wiadomo, że od katastrofy minęło prawdopodobnie 10-12 lat. W chwili rozpoczęcia akcji *Drogi* jest prawdopodobnie październik, jednak Mężczyzna nie jest pewny, gdyż przestał liczyć miesiące już jakiś czas temu. Gdy zamiera cykl przyrody, następstwo pór roku, kolejnych etapów życia roślin i zwierząt, nocne ciemności są coraz dłuższe, powstaje pytanie, czy

znana nam rachuba czasu nadal istnieje. Koniec cykliczności przyrody pozostawia już jedynie apokaliptyczny czas linearny, wyraźne zdążanie od początku do końca. Jednak w *Drodze* koniec już się wydarzył, zastajemy więc bohaterów w jakimś „nie-czasie”, przestrzeni w jakiś sposób z czasu wyzutej, gdyż jest on już nieistotny. Istotą historii jest eschatologia, ponieważ ma swój początek w „kiedyś” stworzenia i swój kres w „kiedyś” końca¹⁷. Droga przedstawia jednak świat po historii.

*Fundamentem historii jest pamięć. Bez pamięci bowiem przeszłość, teraźniejszość i przyszłość byłyby ostatecznie odseparowane (...) pamięć jest organem człowieka osadzającym go w historii*¹⁸ – pisał Taubes. I wydaje się, że wraz z historią zakończyła się w *Drodze* pamięć. Mężczyzna stara się nie wspominać minionego świata, chce istnieć „tu”. Nostalgii poddaje się jedynie raz, gdy wraz z Chłopcem odwiedzają dom rodzinny Mężczyzny. Wtedy jednak Chłopiec oponuje: *Myszę, że nie powinniśmy tu być*. Wraz z pamięcią bohaterowie wyzbywają się tożsamości, nie mają imion, są nikim i w ten sposób są każdym. Mężczyzna i Chłopiec nazwani tak z dużej litery okazują się być może podobni wszelkim innym obiektom – ostatni z niemal unicestwionej kategorii, której stają się reprezentacją. Niepamięć z kolei jest równie ważna jak pamięć. To, jak Mężczyzna stara się wyżyć wspomnień i tożsamości, doskonale obrazuje walka, którą prowadzi ze swoimi snami. Śni piękne sny o przeszłości. Razem z nim oglądamy w filmie kwitnący świat przed katastrofą, jego piękną żonę, muzykę, szczęśliwą rzeczywistość skąpaną w słonecznym świetle. Bohater boi się tych snów, uważając że przynoszą one zapowiedź śmierci. Mają przywoływać śmiercionośną melancholię, morderczą gnuśność.

Choć wydaje się, że w *Drodze* świat pogrąży się w całkowitym rozkładzie, to jest w nim silnie obecna nadzieja – druga, nieoczekiwana strona apokalipsy – uosobiona przez Chłopca. Zdegenerowana ludzkość, która nie tworzy już żadnej społeczności, jest jedynie rozproszonym zbiorem jednostek, kanibali napędzanych tylko i wyłącznie potrzebą zaspokojenia głodu. A jednak okazuje się, że nie jest to koniec człowieczeństwa.

Chłopiec wydaje się z początku jedynie delikatnym, wymagającym ochrony dzieckiem. Rodzi się tuż po katastrofie, rodzi się, aby wieść życie niewarte przeżycia. Tak uważa jego matka, która nie chce nawet przechodzić porodu, nie chce sprowadzać dziecka na taki świat. Chłopiec jednak dzięki opiece rodziców dożywa wieku 10 czy 12 lat i najwyraźniej, nie znając innej rzeczywistości, wcale nie czuje się w jakiś sposób pokrzywdzony przez los, który mu przypadł. Próżno szukać w nim poczucia niesprawiedliwości, że jego egzystencja przypadła na straszliwy okres głodu, cierpienia i śmierci. Potrzebuje jednak ciągłej opieki i ochrony, świat w którym przyszło mu żyć wcale nie sprawia, że staje się twardy i nieustraszony – boi się pożarów, upadających drzew, boi się przemocy ze strony innych ludzi. Mężczyzna nie zmusza go do przyjęcia twardych nauk „szkoły życia”, wręcz przeciwnie – tuli go i pociesza, okazuje mu całą swoją miłość. Wrodzona wrażliwość i empatia Chłopca może się więc w pełni rozwijać dzięki ojcowskiemu zrozumieniu i poświęceniu. Chłopiec rozumie i wybacza wszystko. Chce pomóc każdemu, jest gotów podzielić się tym, co posiada. Dotyczy to też drobnych gestów: gdy otrzymuje puszkę coca-coli, chce by ojciec również się napił.

Od samego początku filmu widz spodziewa się, że Chłopiec jest postacią szczególną. Już w pierwszych minutach Mężczyzna mówi: *Wiem jedynie, że dziecko jest moim światem. Jeżeli on nie jest słowem Bożym, to Bóg nigdy nie przemówił*. Gdy

są świadkami morderstw i kanibalizmu, Chłopiec upewnia się czy oni dwaj na pewno zawsze będą „tymi dobrymi”. Ojciec zapewnia go, że tak, ponieważ „niosą ogień”. *Jaki ogień?* – pyta Chłopiec. *Ogień w tobie* – odpowiada Mężczyzna. Ojciec dba zresztą, by ogień w jego dziecku wciąż się tlił. Nie tylko zezwala mu na pozostanie w dziecięcej niewinności, ale podsyca ją nawet: *Opowiadam mu stare historie o sprawiedliwości i odwadze*.

Jednak, mimo że wyjątkowość Chłopca jest wiadoma od pierwszych chwil, to przełom, rodzaj odsłonięcia jego prawdziwej natury wydarza się, gdy spotykają złodzieja. Gdy Chłopiec śpi, odpoczywając po chorobie, pod nieobecność Mężczyzny do ich małego obozu zakrada się złodziej, który ogałaca ich ze wszystkiego. Udaje im się go dogonić, a Mężczyzna zmusza go do oddania całego dobytku, nie tylko tego ukradzionego, ale również należącego do złodzieja, z butami włącznie. Stosując zasadę „oko za oko”, skazuje go na pewną śmierć. Chłopiec nie może znieść takiego postępowania, wybaczył złodziejowi natychmiast. Po długim płaczu dziecka, ojciec wybucha: *To nie ty musisz się o wszystko martwić!* Na co Chłopiec odkrzykuje, po raz pierwszy chyba wściekły: *A właśnie że ja!* Jest to chwila decydująca, odczuwa to również Mężczyzna, który zgadza się wrócić i oddać rzeczy należące do złodzieja. Thomas Jordan komentuje ten moment: *Poprzez sprzeciwienie się ojcu i ukazanie, że jest autorytetem moralnym, chłopiec eliminuje jakiegokolwiek domniemania, że jego potrzeba pomagania innym wynika z dziecięcej niewinności. Chłopiec wybiera pomoc ludziom w drodze nie dlatego, że nie rozumie potencjalnych niebezpieczeństw z tym związanych, ale pomimo tych niebezpieczeństw. Ojciec przejmuje się głównie tym, by przetrwać, chłopiec bardziej przejmuje się tym, w jaki sposób przetrwają*¹⁹.

Zdolność Chłopca do odróżniania dobra od zła, do wybaczenia, do bezinteresowności, jest natychmiast zauważalna: *Tylko kilka opracowań „Drogi” nie wspomina o najwyraźniej pochodzącym z wnętrza poczuciu dobroci chłopca. William Kennedy opisuje go jako „inkarnację współczucia”, a Ashley Kunsu określa jako „nowego Prometeusza, dobrego człowieka XXI wieku, odnowienie Adama (...) niosącego płomień nadziei i prawości*²⁰.

Wydaje się, że to ocalenie Chłopca jest ostatnim zadaniem Mężczyzny. Ojciec wie, że jego syn jest kimś wyjątkowym, zdaje się przeczuwać czekającą na niego ścieżkę. W *Drodze* dziecko, jakiegokolwiek dziecko, jest ewenementem. W świecie, w którym mogą przetrwać tylko najsilniejsi, nie ma właściwie dzieci ani kobiet²¹. A jednak Chłopiec żyje i zmierza na Południe. Dziecko to postać naładowana znaczeniem, jest początkiem, jest ucieleśnioną nadzieją na świat bez uprzedzeń. W *Drodze* zachodzi przypuszczenie, że Chłopiec nie jest tylko „zwykłym” dzieckiem. Gdy podczas wędrówki bohaterowie spotykają niegroźnego starca, Chłopiec upiera się by mu pomóc. Mężczyzna zgadza się i dzieli się jedzeniem z potrzebującym. Wieczorem, gdy wspólnie ogrzewają się przy ognisku, starzec mówi: *Kiedy zobaczyłem tego chłopca, pomyślałem, że umarłem, a on jest aniołem. – On jest aniołem. Dla mnie jest bogiem* – odpowiada Mężczyzna. – *Mam nadzieję, że to nie jest prawda. Wędrować z ostatnim bogiem byłoby bardzo niebezpiecznie* – mówi starzec. W Chłopcu przechowuje się więc być może jakiś potencjał przyszłości, a w każdym razie jakieś niejasne znaczenie, nieokreślona możliwość. Również użyte przez Mężczyznę na początku filmu słowo *Boże* na opisanie postaci Chłopca każe myśleć, iż jest on może rzeczywiście naczyniem na coś nie z tego świata.

Chłopiec noszący znamiona wyjątkowości, pozaświatowości, może przywołać na myśl również apokaliptyczne rozumienie historii i końca świata jako drogi światła. Pisze Jacob Taubes: *Życie, które przedstawia się pierwotnie jako „wielkie, pierwsze życie w światach światłości”, jest rzucone w obcość świata, gdzie samo się wyobcowuje. Dramatyczny skutek, jakim jest powrót do ojczyzny, określony przez motyw zbawienia, stanowi metafizyczną historię światła pozbawionego światła, życia pozbawionego życia, „obcego życia” na obczyźnie owego „tu”. Historia ta jest drogą światła do świata, poprzez świat i ze świata. (...) Życie jest w świecie obce. Ojczyzna życia jest nie z tego świata*²².

W filmie wielokrotnie powiedziane jest, że Chłopiec nosi w sobie „ogień”, „światło” i zdąża wraz z Mężczyzną „na południe”, bez wyraźnego uzasadnienia, co miałyby ich tam czekać. Być może więc tytułowa droga jest właśnie powrotem Chłopca-światła do jego właściwej ojczyzny, gdziekolwiek by ona była. Podjęta przez bohaterów decyzja o wędrówce byłaby więc wówczas koniecznością, wypełnieniem powołania. Gdy ludzki świat wali się w posadach, pochodzące nie z tego świata światło, życie, może wreszcie wrócić do swego pierwotnego stanu.

MAŁGORZATA SOKOŁOWSKA

¹ Cytaty z filmu w tłumaczeniu autorki.

² M. Paryż, *Cormac McCarthy: „Nie ma czegoś takiego jak życie bez rozlewu krwi”*, w: *Cormac McCarthy*, red. M. Paryż, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 10.

³ Tamże, s. 13.

⁴ Tamże, s. 14-15.

⁵ C. Davies i in., *Constraints from material properties of the dynamics of Earth's core*, „Nature Geoscience” 2015, nr 8, <http://www.nature.com/ngeo/journal/v8/n9/full/ngeo2492.html> [dostęp: 23.06.2016].

⁶ *Apokalipsa może kwitnąć niezależnie od milenijnych rocznic* – napisał Frank Kermode w epilogu dodanym w 2000 r. do jego książki *Znaczenie końca* (I wydanie 1967 r.). Por. F. Kermode, *Znaczenie końca*, tłum. O. i W. Kubiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010, s. 147. Rok 2000 nie przyniósł zapowiadanego końca świata, potwierdził jednak słuszność jego intuicji. Dla nowożytności koniec utracił swoją dotychczasową nieuchronność, a jednak jego cień unosi się nad nami, poczucie końca jest bowiem immanentne dla kultury zachodniej. Tamże, s. 11.

⁷ Tamże, s. 79.

⁸ F. Kermode, dz. cyt., s. 14.

⁹ A. Bielik-Robson *Apokalipsa: objawienie i zniszczenie*, w: *Scenariusze końca*, red. D. Czaja, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s.82.

¹⁰ Tamże, s. 8.

¹¹ Tamże, s. 63-65.

¹² I. A. Softing, *Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy's „The Road”*, „English Studies” 2013, nr 6, s. 705.

¹³ Zarówno utopia, jak i dystopia odnoszą się jednak zwykle do idei politycznych i zajmują się społeczeństwem i jednostką wewnątrz niego – zob. D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Rebis, Poznań 1994.

¹⁴ K. Bartzak, *Realizm jako zawierzenie*, w: *Cormac McCarthy*, red. M. Paryż, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 207.

¹⁵ Tamże, s. 208.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ J. Taubes, dz. cyt. s. 18.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ T. Jordan, *„I'm not a retard”: Intellectual Disability and Human Community in Cormac McCarthy's „The Road”*, „The Explicator” 2001, nr 3, s. 238.

²⁰ Tamże, s. 237.

²¹ Zdarzają się też propozycje odczytywania Drogi jako narracji o umierającym patriarchalizmie – zob. Naomi Morgenstern, *Postapocalyptic responsibility: Patriarchy at the End of the World in Cormac McCarthy's „The Road”*, „Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies” 2014, t. 25 nr 2.

²² J. Taubes, dz. cyt. s. 34.