

# Zjawianie się bomby

Metafizyka, estetyka, trauma

MATYLDA SZEWCZYK

W filmie Bruce'a Connera *Crossroads* z 1975 r. podwodna eksplozja atomowa rozrasta się i wznosi bezgłośnie, niczym gigantyczne nuklearne widmo. Przez poprzedzające ją pierwsze kilkadziesiąt sekund filmu patrzymy na spokojne morze z perspektywy kamery umieszczonej na jednej z wysp atolu, słuchając cichego odliczania i obserwując okręty wojenne zacumowane w pewnej odległości od wybrzeża. Właśnie tam – pomiędzy niewielkimi, czarnymi sylwetkami statków – wytryska nagle ogromny słup wody, w ciągu kilku sekund wypełniający, wraz z narastającym wokół niego obłokiem pary, znaczną część ekranu. Formująca się korona wybuchu znajduje się częściowo już poza polem widzenia, chmury migozczą, u podstawy słupa wodnego tworzy się masyw wrzącej wody i pary, pochłaniający widoczne wcześniej statki. Wszystko to dzieje się w ciszy. Dopiero ponad dwadzieścia sekund później rozlega się potężny odgłos eksplozji<sup>1</sup>. Film Connera w warstwie wizualnej jest w całości skonstruowany z archiwalnych materiałów *found footage* ukazujących podwodną eksplozję nuklearną przeprowadzoną 25 lipca 1946 r. na atolu Bikini (w ramach tytułowej operacji *Crossroads*). Obraz (dokumentalny) i dźwięk (wygenerowany elektronicznie na potrzeby dzieła Connera) są w nim zestawione na kilka nieoczywistych, starannie przemyślanych sposobów, potęgujących siłę oddziaływania przekazu, zaś sama detonacja jest ukazana z różnych punktów widzenia i wielokrotnie – wciąż od nowa.

Kino jako medium ruchomego obrazu operujące dźwiękiem staje się szczególnie wdzięcznym narzędziem ukazywania eksplozji nuklearnej, a zarazem obszarem refleksji nad jej (audio)wizualnością. Pokazuje zarówno oczekiwanie na wybuch, jak i sam moment eksplozji, który następnie okazuje się dynamiczny, bogaty, nieskończenie rozciągalny w czasie – tak jak to się dzieje w *Crossroads*, ale też na przykład w kilkuminutowej, eklektycznej sekwencji bombardowania z *Nazajutrz* Nicholasa Meyera z 1983 r. czy w zakończeniu filmu *Doktor Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* Stanleya Kubricka (1964). Ta „rozciągalność” jest osiągnięta dzięki montażowi, ale także dzięki kamerze umożliwiającej rejestrację obrazu z dużą prędkością, wykorzystaną w materiałach użytych w filmie Connera. Ponadto kino może przywołać spektakularny ryk eksplozji lub też w sposób równie znaczący pominąć odgłos wybuchu i skonfrontować widza z ogłuszającą ciszą. Pozwala pokazać apokalipsę, a także, paradoksalnie, wychylić się poza krawędź „końca czasów” i obejrzeć to, co nastąpiło po nim<sup>2</sup>. Prowadzi grę z niepokazywalnym (z tym, czego po prostu nie widać – na przykład radiacją – i z tym, co tak jaskrawe, że nie da się na to patrzeć bez oślepienia, z tym wreszcie, co z definicji nieprzedstawialne) i zaspokaja ciekawość. Bardzo wiele tropów wskazuje na to, że obraz wybuchu nuklearnego sprawia odbiorcy swego rodzaju przy-

jemność; stąd „spektakularne” sceny ataków nuklearnych w kinie. Pytanie o źródła i charakter tej przyjemności jest jedną z istotnych kwestii, które warto zadać w odniesieniu do filmowych reprezentacji bomby.

Ważną próbą odpowiedzi na nie w kontekście *Crossroads* Bruce’a Connera jest artykuł Williama C. Weesa *Representing the Unrepresentable: Bruce Conner’s „Crossroads” and the Nuclear Sublime* umieszczający dyskutowany film w kontekście estetycznego pojęcia wzniosłości, w jego klasycznych ujęciach sformułowanych przez Edmunda Burke’a i Immanuela Kanta<sup>3</sup>. Percepcja obrazu eksplozji łączyłaby się tu ze szczególnym doznaniem „negatywnej rozkoszy” towarzyszącej doświadczeniu potęgi tego, co niewyobrażalne, a zarazem mocy ludzkiego rozumu, która jest w stanie wznieść się nawet ponad ową nie-wyobrażalność<sup>4</sup>. Tym samym wzniosłość można rozumieć jako doświadczenie metafizycznej tęsknoty (czy może, bardziej w duchu Kanta, metafizycznego samo-rozpoznania się rozumu), doznawanej w obliczu czegoś, co wielkie, potężne i groźne<sup>5</sup>. Wees wywodzi swego rodzaju retoryczne wsparcie dla tej interpretacji z samego centrum historycznego dyskursu nuklearnego z czasów operacji *Crossroads*. Był to bowiem dyskurs quasi-religijny, przebóstwiający fizykę jądrową i jej moc, dzięki której możliwy stał się „akt elementarnej kreacji materii”, *porównywalny jedynie z biblijnym Genesis* – jak określano w 1945 r. działanie reaktora atomowego<sup>6</sup>.

W mojej analizie filmu Bruce’a Connera podejmę się przedyskutowania tego punktu widzenia i wprowadzenia nowych wątków interpretacyjnych. Rozpatrywanie obrazu eksplodującej bomby w kategoriach zaczerpniętych z retoryki religijnej i z klasycznej estetyki pomija jednak wiele ważnych aspektów tego doświadczenia oraz problem źródeł i charakteru szczególnej przyjemności, jaką najwyraźniej widz może z niego czerpać. Wydaje się również niekompletne w kontekście historycznej zmienności tak samej fizyki nuklearnej, jak i filozoficznych dyskursów, szerszego filozoficznego tła, wobec którego należałoby przeprowadzać interpretację. W jakich ramach możemy więc umieszczać film Bruce’a Connera (w jakich ramach on sam siebie umieszcza)? Jaka była „filozofia bomby”, która przygotowywała grunt na społeczne przyjęcie obrazu eksplozji i jak doświadczenie tego obrazu możemy pojmować dzisiaj? Odpowiedzi na te pytania będę poszukiwać w szczególnym splocie estetyki, krytycznie ujmowanej metafizyki, psychologii i spektakularnej, wizualności dochodzącej do „granic widzialnego”, w ramach którego „zjawia się” i „nawiedza nas” powracający w *Crossroads* obraz detonacji nuklearnej.

### Fizyka i filozofia

W filmie Mervyna LeRoya *Madame Curie* (1943) tytułowa bohaterka z emfazą mówi o odkryciu materii, która *nie jest bierna, lecz żywa. Dynamiczna!* – *Pierre!* – woła do męża. – *Odkryliśmy nowy pierwiastek! Aktywny pierwiastek!*<sup>7</sup>. Ta scena akcentuje aktywność, jako niezwykłą cechę materii, sprzeczną z jej dotychczasowym pojmowaniem odwołującym się do Arystotelesowskiej *hyle*. A zarazem, co ciekawe, tak rozumina materia jako „płodna”<sup>8</sup> wydobywa również problem płodności samej Marii jako naukowczyni i jako kobiety. Następuje bowiem bezpośrednio po scenie rozmowy młodych naukowców z rodzicami Pierre’a, którzy mają pretensje do Marii o brak potomstwa. Filmowa Skłodowska-Curie, która wkrótce urodzi pierwszą z córek, okazuje się więc płodna w obu wymiarach. Przewrót

w pojmowaniu materii został połączony z przewrotem w rozumieniu kobiecości, która nie jest już jedynie biernym tłem męskiej aktywności, co nadaje skądinąd bardzo mainstreamowemu dziełu LeRoya interesujący wymiar interpretacyjny – choć zarazem ta kobieca płodność jest poddana stałemu, życzliwemu, lecz niezbywalnemu nadzorowi ze strony mężczyzny, Pierre’a Curie.

Biograficzny film LeRoya powstał ponad czterdzieści pięć lat po odkryciu przez Marię radu i polonu, zaś scena z laboratorium ukazuje doskonale już wówczas ugruntowaną wyobraźnię związaną z radioaktywnością. Fizycy stwierdzali, że oto dzięki nim zmienia się sposób myślenia o fundamentalnych prawach rządzących naszym światem i chętnie dokonywali metaforyzacji swoich odkryć wobec szerszych kontekstów interpretacyjnych. Ze współczesnych rekonstrukcji retoryki towarzyszącej najważniejszym odkryciom fizyki jądrowej dowiadujemy się, że operowała ona do pewnego stopnia starymi skojarzeniami, właściwymi alchemii, wzbogaconymi jedynie ówczesnym, popularnym dyskursem sławiącym potęgę nauki<sup>9</sup>. Gdy dodać do tego również archaiczne wątki filozoficzne, można odnieść wrażenie, że fizyka aspirowała do pozycji uniwersalnych – wydawała sądy o naturze świata i wyciągała z nich daleko idące wnioski.

Spencer R. Weart, badacz lęków i nadziei epoki nuklearnej, pisze na przykład o Erneście Ruthefordzie i Fredericku Soddy, którzy w 1901 r. zaobserwowali przemianę radioaktywnego toru w rad<sup>10</sup>. Soddy miał wówczas wykrzyknąć (zapewne z ekscytacją podobną do tej objawianej przez filmową Marię): *Rutheford, to jest transmutacja!*<sup>11</sup>. Fizyka, jak się wydawało, nareszcie odkryła poszukiwany przez stulecia „kamień filozoficzny”, klucz do niewyobrażalnej potęgi. Jak twierdzi Weart, sławienie potęgi drzemiącej w radioaktywnych pierwiastkach było wówczas, kilka czy kilkanaście lat po odkryciach małżeństwa Curie, na porządku dziennym. Radioaktywność była modna: dziennikarze z zachwytem słuchali, jak Soddy tłumaczy jej „*niewyczerpaną*” moc; z czego wniosek, że materia nie może być już pojmowana jako coś inercyjnego, lecz jako magazyn energii<sup>12</sup>, bowiem *póllitrowa butelka uranu zawiera [jej] dość (...) by przeprowadzić liniowiec z Londynu do Sydney i z powrotem*<sup>13</sup>. Przemiany jądrowe zostały odkryte jako nowy, dotąd nieznan, ale naukowo potwierdzony wymiar rzeczywistości. Nad oczywistymi obawami w stosunku do roszczeń nauki przeważały w tym wypadku ogromne oczekiwania. Zmiana perspektywy spojrzenia na fizyczną rzeczywistość miała być tożsama ze zmianą egzystencji, możliwą dzięki wykorzystaniu nowo odkrytych własności materii.

Dwa lata po premierze filmu o pracy Marii i Pierre’a Curie, 16 lipca 1945 r., w ramach projektu Manhattan, w Alamogordo w Nowym Meksyku przeprowadzono pierwszą detonację jądrową o kryptonimie Trinity. Niespełna miesiąc później bomby jądrowe spadły na Hiroshimę i Nagasaki. Wydarzenia te rozpały zbiorową wyobraźnię, którą jednak starannie sterowano – test i jego wojenne następstwa miały kluczowe znaczenie polityczne, militarne i propagandowe. Sformułowania, jakich użyto do opisu eksplozji, czerpano z ustalonego już języka, w tym jednak wypadku praca dyskursywizacji, zachodząca na pograniczu fizyki i metafizyki, okazała się bardzo problematyczna.

Weart najwięcej zasług w tworzeniu języka opisującego eksplozję nuklearne przypisuje amerykańskiemu dziennikarzowi naukowemu litewskiego pochodzenia, Williamowi L. Laurence’owi. Laurence był zafascynowany przemianami w nauce,

zwłaszcza możliwością poznania *sekretu życia – tego, jak produkować życie syntetycznie*<sup>14</sup>. W tym marzeniu ponownie powraca wątek płodności, poddanej nadzorowi i okiełznanej, bowiem sztuczne życie byłoby zapewne pozbawione chaosu i cierpienia związanego z naturalnymi procesami narodzin i śmierci. Odmalowane w reportażach Laurence’a z lat 30. i 40. obrazy i użyte sformułowania współtworzyły następnie sposób mówienia o bombie. To właśnie jego tekst, napisany jeszcze przed pierwszą detonacją, posłużył do stworzenia przemówienia prezydenta Trumana, obwieszczającego światu skonstruowanie bomby<sup>15</sup>. Znowu jednak ów proces tworzenia klisz opierał się na przywoływaniu istniejących już skojarzeń. Nic więc dziwnego, że wypowiedzi Laurence’a, który uciekał się do retoryki biblijnej, obserwując pracę reaktora jądrowego, były zbieżne z imaginariem uruchamianym przez szefów programu Manhattan. Widać to już we wspomnianym, nadanym przez Roberta Oppenheimera, religijnym kryptonimie operacji: *Trinity* (Trójca). Było to, jak później rekapitulował fizyk, luźnym nawiązaniem do poezji Johna Donne’a, zwłaszcza zaś do *Sonetu XIV*, w którym podmiot liryczny prosi obecnego w trójcy Boga (ang. *three-personed God*), by zniszczył jego ludzką słabość, oczyścił go i odnowił w akcie wyzwalającej i potężnej przemocy.

Z kolei w najbardziej znanej (choć nagranej dopiero w 1965 r.) relacji o doświadczeniu pierwszego wybuchu nuklearnego Robert Oppenheimer twierdził, że przyszedł mu wówczas do głowy wersy z księgi jedenastej *Bhagawadgity*, kiedy bóg objawia się Krisznie w całej swej okazałości w postaci *bezkresnej, z mnóstwem ramion, piersi, ust i oczu*<sup>16</sup>. *Gdyby tysiące słońc w jednej chwili rozbłysło na niebie, ich blask podobny byłby do blasku tej wielkiej istoty*<sup>17</sup>. *Jestem czasem sędziwym* – zacytował ów wers Oppenheimer – *niosę zagładę światów*<sup>18</sup>, przy czym w angielskim tłumaczeniu obraz ten wydaje się jeszcze bardziej imponujący: *I am become Death, the destroyer of worlds*<sup>19</sup>. *Bhagawadgita* mówiąca o konieczności wypełnienia wojennej powinności nawet wbrew osobistym uczuciom wydaje się doskonale dobrana do sytuacji – nadaje jej duchowe ramy i wpisuje w dyskurs metafizyczny.

Bomba została więc w jakimś sensie „zobaczona” i „opisana” jeszcze przed pierwszą detonacją, jakby wyobrażenia i język były gotowe na przyjęcie tego doświadczenia. *Tym, którzy widzieli test Trinity i tym, którzy tylko o nim słyszeli, eksplozja w mniejszym stopniu służyła pozyskaniu nowych idei, w większym zaś uruchomieniu już istniejących, pradawnych wyobrażeń o apokalipsie*<sup>20</sup> – pisze Weart. Pojawiające się w tym cytacie apokaliptyczne konotacje zasługują na bliższy ogląd.

James Berger w książce *After the End. Representations of Post-Apocalypse* wskazuje trzy znaczenia pojęcia apokalipsy<sup>21</sup>. Jedno z nich to *eschaton*, religijny bądź świecki, w którym świat kończy się w sensie dosłownym. Drugie to wydarzenie symboliczne, kończące pewien styl życia czy sposób rozumienia świata (zdaniem Bergera takimi punktami granicznymi współczesnej kultury są Auschwitz oraz właśnie użycie bomb atomowych w Hiroszimie i Nagasaki). Trzeci wreszcie sposób definiowania apokalipsy wiąże się z sensem etymologicznym tego terminu jako olśnienia czy objawienia<sup>22</sup>. Jednocześnie Berger zwraca uwagę, że w kulturowych narracjach o apokalipsie pierwsze znaczenie tego terminu jest poniekąd paradoksalne: *w niemal każdej apokaliptycznej prezentacji coś zostaje „po końcu”*<sup>23</sup> – coś, co umożliwi snuć opowieści.

Biorąc pod uwagę tę typologię, w relacjach z pierwszego testu atomowego chodziłoby przede wszystkim o dwa ostatnie znaczenia; przy czym oba miałyby wy-

dźwięk pozytywny. Wysiłek fizyków pracujących w tajnych laboratoriach Los Alamos nad stworzeniem bomby miałby w gruncie rzeczy być dziełem kończącym tę konkretną wojnę, a być może także wszystkie ewentualne wojny przyszłości; to nastawienie, które w okresie zimnowojennym miało przysporzyć politykom tylu problemów (czy istnieje gdzieś sensowna granica zimnowojennego wyścigu zbrojeń?). Nowy świat ujarzmionej energii nuklearnej byłby światem wiecznego pokoju. Ponadto „objawienie” potęgi nauki (wybuch w Alamogordo to pierwsza okazja do porównania bomby do Słońca, które potem stało się jednym z popularniejszych skojarzeń dotyczących eksplozji nuklearnych) wskazuje pośrednio na potęgę człowieka cieszącego się boską łaskawością, dzięki której może on zajrzeć w rejony dotąd niedostępne i w niemal magiczny sposób, naśladowując dzieło stworzenia, demonstrować własną potęgę.

Na pierwszy rzut oka widać, jak bardzo ta konstrukcja sensów nadawanych pierwszemu i kolejnym testom nuklearnym była przewrotna i jak bardzo zależna od bieżących potrzeb politycznych. Mimo gwałtownego rozbłysku „nieziemskiego” światła, zwiastującego zjawianie się bomby, eksplozja nuklearna nie przynosiła oświecenia. Miała natomiast znaczenie jako broń o określonym działaniu, ale o nieprzewidywalnych skutkach; w zasadzie wszystkie eksplozje nuklearne miały charakter testowy, nawet te w Hiroszynie i Nagasaki<sup>24</sup>. Jedna z niezbyt poważnie traktowanych, ale jednak realnych hipotez w przypadku pierwszej eksplozji naziemnej, a potem – pierwszej podwodnej, sugerowała, że zapoczątkowana w bombie reakcja łańcuchowa obejmie całość materii i tym samym wywoła rzeczywisty koniec świata<sup>25</sup>. Weart traktuje to przekonanie jako jeszcze jeden dowód na przekonanie naukowców o własnej wszechmocy<sup>26</sup>. Jednak, tak czy inaczej, detonacja nuklearna w wymiarze symbolicznym miała znaczenie jako wyraz przemiany kulturowej prowadzącej w stronę uświadomienia nadejścia takiego czasu, w którym ludzkość jest zdolna do rzeczywistego samounicestwienia – apokalipsy w pierwszym, dosłownym znaczeniu. W ślad za pierwszymi obrazami eksplozji powoli nadchodziły obrazy niewyobrażalnych zniszczeń. Ich świadomość wyznacza nowy kontekst percepcji atomowych obrazów, a zanurzeni w dawnej retoryce widzowie pierwszych detonacji nie mogli jeszcze brać go pod uwagę.

### Pułapki wzniosłości

William C. Wees w swojej analizie eksperymentalnego, trzydziestosześcioletniego *Crossroads* Bruce’a Connera bierze pod uwagę tło religijno-mistyczne, na jakim umieszczano pierwsze próbne eksplozje<sup>27</sup>. Wees przywołuje między innymi Oppenheimerowskie odwołania do *Bhagawadgity* i Johna Donne’a, pełen zachwyty i emfazy opis eksplozji Trinity dokonany przez obecnego na miejscu detonacji generała Farella oraz teksty wspomnianego już Williama L. Laurence’a, świadka operacji Trinity i *Crossroads*, o którym napisał, że *w pełni opanował on retorykę nuklearnej wzniosłości*<sup>28</sup>. To właśnie ten kontekst językowy pomaga Weesowi wpisać obraz z filmu Connera w ramy Kantowskiej estetyki, pozwalając w doznaniu wzniosłości poszukiwać źródeł szczególnej satysfakcji odbiorczej, jakiej dostarcza *Crossroads*.

Od czasów Trinity, myśląc o eksplozji atomowej<sup>29</sup>, zawsze myślimy o obrazie. Jak twierdzi Spencer R. Weart, bomba była pomyślana jako widowisko również



*Doktor Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę,*  
reż. Stanley Kubrick (1964)

dla swoich ofiar. Jej konstruktorzy mieli ponoć nadzieję, że *fantastyczny spektakl rozbłysku i huku przywróci Japończykom zdrowy rozsądek. Pierwsze bombardowania atomowe miały być aktem retorycznym, obrazem science fiction wycelowanym w większym stopniu w umysły niż w miasta wroga*<sup>30</sup>. Zapewne jest to widzenie nieco jednostronne – miasta rzeczywiście spłonęły, a niszczycielskie efekty eksplozji żywo interesowały armię i polityków amerykańskich. Jednak ten sam obrazowy mechanizm działał z pewnością w całym okresie zimnowojennych testów. Jak pisze cytowany przez Weesa Jonathan M. Weisgall, autor książki poświęconej operacji Crossroads, niektóre eksplozje nuklearne stały się *najstaranniej fotografowanymi momentami w historii*<sup>31</sup>. Fotografie i filmy pozwalały na detaliczne studiowanie przebiegu testu, ale i na publikowanie dowodów własnej przewagi militarnej. W Internecie możemy dziś znaleźć zestawienia „niesamowitych” zdjęć eksplozji nuklearnych, często wykonanych w ułamkach sekund po detonacji, ukazujących procesy niemożliwe do zaobserwowania gołym okiem<sup>32</sup>.

Nic więc dziwnego, że jak pisał Weisgall, *niemal połowa światowych zasobów taśmy filmowej była na atolu Bikini podczas testów, zaś fotografowie przygotowali specjalistyczny sprzęt, który był w stanie wykonać milion zdjęć w czasie pierwszych kilku sekund po eksplozji*<sup>33</sup>. Najnowocześniejsze kamery (znaczna ich część sterowana automatycznie, niektóre operujące z samolotów załogowych i bezzałogowych, inne rozmieszczone na wyspach atolu i na statkach) rejestrowały nawet do tysiąca klatek na sekundę. Conner, autor słynnego *A Movie* z 1958 r., pozyskał od tajników materiał fotograficzny z Archiwów Narodowych w Waszyngtonie i zmontował film oparty wyłącznie na powtórzeniach obrazu tej samej detonacji, o kryptonimie Baker, w czasie której pod wodą eksplodowała bomba o nazwie Helen of Bikini<sup>34</sup>.

W filmie Connera po pierwszym obrazie eksplozji działającym szokowo przechodzimy do kolejnych. Ich oddziaływanie jest początkowo porównywalnie silne, w dużej mierze za sprawą zmiany perspektyw (oglądamy eksplozję z różnych punktów widzenia) i zabiegów z dźwiękiem. W przypadku pierwszej i drugiej eksplozji rozejście się w czasie obrazu i dźwięku pozwala w sposób szczególnie intensywny



przeżyć to, co Wees, nawiązujący do Burke'owskich opisów doświadczenia wzniosłości, nazywa hiper-afektem – silnym doznaniem blokującym możliwość działania rozumowego<sup>35</sup>. Porównywalne wrażenie pojawia się także za trzecim razem, gdy dźwięk nieoczekiwanie pojawia się równocześnie z widokiem wybuchu.

O ile obraz wykorzystywany przez reżysera jest wyłącznie dokumentalny, o tyle dźwięk, choć w pierwszej części filmu imituje autentyczne odgłosy (nawoływanie ptaków na wyspie, odliczanie, warkot lecących samolotów i wreszcie samą detonację), jest całkowicie sztuczny, wytworzony dzięki syntezatorowi (autorami ścieżki dźwiękowej do filmu byli Patrick Gleeson i Terry Riley)<sup>36</sup>. W drugiej części filmu zmienia się też całkowicie. Nie słyszymy już odgłosów z miejsca eksplozji, lecz charakterystyczną, medytacyjną muzykę organów elektronicznych. Widok samego momentu detonacji powraca teraz rzadziej; oglądamy przede wszystkim późniejsze ujęcia rozpraszającej się chmury atomowej, opadającej wody i pary. Ten uspokajający obraz po raz kolejny potwierdza często wypowiedaną opinię przy okazji detonacji atomowych, że eksplozje te, ze względu na skalę i charakter, sprawiają wrażenie wydarzeń raczej przyrodniczych niż spowodowanych przez człowieka<sup>37</sup>.

*Skrajnie zredukowana percepcja głębi, proporcje eksplozji w stosunku do okrętów wojennych [były to nadmiarowe, częściowo zdobyte podczas wojny jednostki, na których testowano moc i skutki działania bomby; jednak pozbawiony tej informacji odbiorca dodatkowo przeżywa wstrząs, widząc detonację w ich bezpośredniej bliskości], ekstremalne spowolnienie obrazu [wynikające z ogromnej szybkości pracy niektórych kamer], powolne tempo montażu opartego na zasadzie „powtórzenia ze zmianą” i elektronicznie wykreowane dźwięki tworzące aurę – wszystko to przyczynia się do kinematograficznej reprezentacji budzącej respekt potęgi eksplozji nuklearnej. Wrażliwemu widzowi oferują one doświadczenie nuklearnej wzniosłości, która z samej definicji opiera się na tym, co niereprezentowalne – co sugeruje ostatnie, pozbawione obrazu trzydzieści sekund filmu<sup>38</sup> – pisze Wees. W doznaniu wzniosłości widok czegoś wielkiego i potężnego (Kant skupia się przede wszystkim na potędze przyrody, dzieła ludzkie przywołując tylko przez analogię) kieruje nasz umysł*

w stronę tego, co absolutnie wielkie, czego nie jesteśmy w stanie wprawdzie objąć wyobraźnią ani nawet intelektem, ale z czym możemy mierzyć się dzięki sile rozumu kierującego się w stronę idei<sup>39</sup>. Doświadczenie estetyczne wzniosłości generuje pobudzenie umysłu, który od percypowanego widowiska natury (wybuchającego wulkanu, wzburzonego morza) zwraca się ku tkwiącym w rozumie przeczuciom dotyczącym metafizycznej natury rzeczywistości, ale też ku postulatam rozumu praktycznego (wolność, nieśmiertelność duszy i istnienie Boga<sup>40</sup>) i tym sposobem rozpoznaje wielkość i znaczenie swego własnego powołania. Zdaniem Kanta, patrząc na rzeczy niespotykane ogromne, odbiorca znajduje przyjemność w działaniach rozumu, który przezwycięża to, co niepojmowalne czy ostateczne<sup>41</sup>. *Każde z powtórzeń detonacji odnawia nasze pełne lęku zdziwienie związane z (kinowym) doświadczeniem eksplozji nuklearnej; następnie jednak daje nam czas, od kilku sekund do kilku minut, byśmy mogli uczuć przyjemność z pojęcia niepojmowalnego i wyobrażenia niewyobrażalnego* – konkluduje Wees<sup>42</sup>.

Warto zwrócić uwagę, że tak jak świadkowie pierwszych eksplozji nuklearnych byli przygotowani na zwerbalizowanie tego doświadczenia, tak też taki sam język – ramy oryginalnego, historycznego testu Baker – przejmuje Wees, by tym łatwiej uporządkować ówczesne wrażenia świadków *Crossroads*. Nadmienia przy tym, że Connerowska „nuklearna wzniosłość” byłaby swego rodzaju odzyskaniem terenu, zawłaszczonego przez popkulturowe oswojenie bomby tworzące z niej *polityczny kicz*<sup>43</sup> oraz to, co *znajome i banalne*<sup>44</sup> – czego dowodem są między innymi kostiumy kąpielowe bikini i wielokrotnie powtórzone ujęcia eksplozji atomowych w zakończeniu *Doktora Strangelove* Stanleya Kubricka. W interpretacji Weesa film Connera za pomocą środków czysto kinowych miałby przywracać obrazom eksplozji wzniosłość jako szczególną wartość estetyczną.

Badacze wywodzący się z kultury amerykańskiej wielokrotnie w kontekście analizy problemu funkcjonowania nuklearnych obrazów i narracji odwoływali się do pojęcia wzniosłości<sup>45</sup> i artykuł Weesa jedynie potwierdza nośność tego skojarzenia. Nie sposób oczywiście odnieść się do wszystkich tych interpretacji, toteż skupię się wyłącznie na filmie Connera i jego możliwych odczytaniach.

Powróćmy zatem do zabiegu, jakim jest sięgnięcie przez Weesa do kontekstu retorycznego pierwszych detonacji jądrowych. Z jednej strony wydaje się on zbędny, bowiem film Connera jest pozbawiony jakichkolwiek wskazówek werbalnych, poza informacją o miejscu i czasie eksplozji oraz słyszalnym z offu początkowym odliczaniem. Obrazy pokazywane przez reżysera nie są opisane; są jedynie pokazane czy może raczej dane do odczuwania. Analizujący *Crossroads* Patrick Hebron zwraca uwagę, że *czasowa i przestrzenna rekontekstualizacja wydarzenia (...) sprawia, że zostaje ono zmienione w przedmiot rozważań raczej estetycznych niż etycznych*<sup>46</sup>. Nie oglądamy już *grzyba atomowego*, [którego widok] *nieśie określone znaczenia społeczne, lecz analizę potężnych mas w ruchu*<sup>47</sup>. To ostatnie pozostawałoby w zbieżności z obserwacjami Weesa i korespondowało z niektórymi ustępami *Analityki wzniosłości*, w których to doświadczenie zakłada abstrahowanie od posiadanej wiedzy o obserwowanych zjawiskach<sup>48</sup>. Hebron zwraca uwagę na osiągniętą za sprawą montażu „wszechobecność” widza, któremu reżyser nie chce dać wrażenia autentyczności czy realności, lecz zapewnić *najlepsze miejsce każdemu ze zmysłów*<sup>49</sup>. W istocie jednak wracamy dzięki temu do opisu filmu Connera jako zapewniającego zmysłową przyjemność; nadal pozostaje dyskusyjny, w jakim



stopniu jest możliwe konsekwentne utożsamienie jej z Kantowskim doświadczeniem wzniosłości, które abstrahuje zarówno od zmysłowości, jak i od intelektu, a zarazem zakłada konieczność działania wolnej władzy sądenia.

Z drugiej strony nawiązanie do retoryki spod znaku *Bhagawadgity* i Williama S. Laurence'a jest zabiegiem o tyle istotnym, że przywołuje dyskurs obowiązku moralnego i potęgi ludzkiego umysłu, który wiązał się z fizyką jądrową na wczesnych etapach jej rozwoju, co z kolei dobrze koresponduje z opinią Kanta, że *nawet wojna, jeśli prowadzona jest z zachowaniem porządku i z poszanowaniem praw obywatelskich, ma w sobie coś wzniosłego (...)*<sup>50</sup>. Ten entuzjazm o XIX-wiecznej proweniencji towarzyszący rozwojowi projektów atomowych z upływem czasu znacznie stopniał. Choć w latach 70., kiedy Conner pracował nad *Crossroads*, program atomowy Stanów Zjednoczonych rozwijał się, nastawienie amerykańskiej opinii publicznej było z pewnością odmienne od tego, które panowało tuż po zakończeniu II wojny światowej. Jeśli Conner znał mistyczną i entuzjastyczną retorykę wyrażającą zachwyty dla potęgi nauki, która towarzyszyła testom w latach 40., to w okresie zimnowojennym – po doniesieniach o radzieckich testach jądrowych i po spektakularnych katastrofach ekologicznych towarzyszących próbom (w szczególności niesławnej detonacji Castle Bravo z 1954 r., również na atolu Bikini, która pociągnęła za sobą także ofiary cywilne), po kryzysie kubańskim, sukcesie *Ostatniego brzegu* Stanleya Kramera (1959) czy skromniejszych przedsięwzięć (choćby *Ladybug, Ladybug* Franka Perry'ego z roku 1963, ukazującego życie w atomowym strachu z perspektywy dzieci), po intensywnej działalności ruchów antynuklearnych od końca lat 50. i po niepokojach lat 60. – z pewnością mógł podchodzić do niej z krytycznym dystansem.

Tymczasem możliwość wzniosłości jako sądu estetycznego zasadza się na pewnym bardzo określonym pojmowaniu natury ludzkiej. W istocie bowiem, co Kant podkreśla, wzniosłe jest nie to, co stanowi przedmiot obserwacji, lecz wytwarzany przez podmiot *nastrój ducha*<sup>51</sup>. *Z tego wynika więc, że wzniosłości nie należy szukać w przedmiotach przyrody, lecz jedynie w naszych ideach...*<sup>52</sup> – pisał królewiecki filozof. Podstawowa wydaje się tu samoświadomość podmiotu, który sam siebie rozpoznaje jako moralny (bez tego rozpoznania nie może być mowy o doświadczeniu wzniosłości). Obserwując grozę przyrody, wobec której, jako istota fizyczna, człowiek jest bezradny, pojmując on zarazem swoją wyższość w stosunku do niej. Imperatyw kategoryczny etyki Kanta wyznaczał w tym wypadku również ramy doświadczenia estetycznego. *Ma on (sąd) swą podstawę w naturze ludzkiej, mianowicie w tym, co wraz ze zdrowym rozsądkiem przypisać można każdemu człowiekowi i od niego wymagać – w dyspozycji do odczuwania idei (praktycznych), to jest [w dyspozycji]<sup>53</sup> do tego, co moralne<sup>54</sup> – pisze Kant, zaś analizujący jego rozumienie wzniosłości Roman Specht przytacza ten właśnie cytat jako podsumowanie swoich rozważań.*

Wobec tego zasadne byłoby postawienie pytania, czy samoświadomość współczesnego podmiotu pozwala interpretować przyjemność estetyczną dostarczaną przez film Connera jako doświadczenie wzniosłości? Dokonywane przez artystę abstrahowanie od kontekstu materiałów archiwalnych wykorzystanych w filmie nie jest totalne; pojawiają się bowiem elementy militarne, takie jak widoczny na początku filmu znak graficzny przypominający celownik (czarny ekran z białymi przecinającymi się liniami), słyszalne przed pierwszym wybuchem odliczanie czy

dostrzegane przez Hebrona nawiązania do estetyki kina wojennego (to ona właśnie umożliwia spoglądanie na eksplozję ze wspomnianego „najlepszego miejsca” zapewnianego przez środki kinematograficzne)<sup>55</sup>. Wyrugowany z filmu kontekst katastrofy nie czyni go dla widza nieistniejącym. Utrudnia natomiast lub uniemożliwia mu postrzeganie eksplozji jako wyłącznie „analizy potężnych mas w ruchu”; może co najwyżej sprawić, że sam przekaz potraktujemy jako ironiczny. Również Kantowskie rozpatrywanie doświadczenia wzniosłości jako wywołanego przez zjawiska przyrodnicze domaga się w kontekście bomby daleko idącej rewizji. Bomba nie jest fenomenem naturalnym, choć chwilami na taki *wygląda*<sup>56</sup> (podobnie jak nie jest Krishną ani „drugim słońcem” niosącym objawienie lub nowe życie). Poczucie niepewności co do tego, co właściwie oglądamy, podejrzliwość zrodzona przez przecucie, że być może padamy ofiarą oszustwa, destabilizuje percepcję, a zarazem destabilizuje nas samych jako podmioty oglądające i znajdujące w oglądaniu (dwuznaczną?) przyjemność. Ta destabilizacja godzi, jak sądzę, w samo sedno dyskursu czerpiącego z rozważań Immanuela Kanta, bowiem to właśnie ku podmiotowi zwraca się cała refleksja nad doświadczeniem wzniosłości. To on musi być rozumny i stabilny, musi ufać swojej władzy sądenia i zapewniać jej swobodne działanie. W jakim stopniu jest to doświadczenie dostępne odbiorcy filmu Connera, pozostaje sprawą dyskusyjną. Być może więc sama konstrukcja tego podmiotu powinna zostać poddana analizie.

### Przyjemność negacji

W Kantowskim opisie doświadczenia wzniosłości, obserwując coś ogromnego i potencjalnie strasznego, wykraczającego poza nasze dotychczasowe wyobrażenie, doświadczamy przyjemności wynikającej z pokonania własnego ograniczenia i niejako uznania własnej przewagi, chyba że pod postacią żywiołu objawia się bóstwo, wówczas znajdujemy przyjemność właśnie w świadomości jego wyższości i posłusznym poddaniu się jej<sup>57</sup>. W odczytaniu Kantowskim apokalipsę chciałoby się widzieć jako koniec świata, lecz nie koniec rozumu, który zakłada istnienie Boga czy nieśmiertelność duszy – jej niewyraźność nie zakłada utraty sensu, lecz istnienie jego wyższego poziomu.

Tymczasem przywoływany już przeze mnie James Berger analizuje między innymi film *12 małp* Terry’ego Gilliana (1995), w którym *post-apokaliptyczna narracja jest tautologiczna. To, czego nie może zawierać, wokół czego krąży i co jest w stanie jedynie wykluczyć, to właśnie apokalipsa – objawienie, które wyjaśniłoby katastrofę*<sup>58</sup>. Tym samym, jak chce Berger, koniec świata nie jest znaczący: nie jest w ogóle *kwestią znaków*<sup>59</sup>. Choć Berger wspomina w swoich komentarzach również Kantowską wzniosłość<sup>60</sup>, analogia wydaje się nie do końca słuszna. Opisaną przez autora *After the End...* apokalipsę należałoby pojmować raczej w kategoriach psychoanalitycznych, do których zostają sprowadzone pojęcia quasi-metafizyczne: jako traumę i jako wtargnięcie Realnego<sup>61</sup>. Rejony, w które wprowadzany jest tu dyskurs o apokaliptycznym doświadczeniu, dalekie są od Kantowskiego ujęcia podmiotu w akcie estetycznej kontemplacji; wyjście poza to, co pojmowalne, ma w obu przypadkach inny wymiar. *Seks, „jouissance”, niemożliwe i zakazane dyskursy seksualności mogą oznaczać apokalipsę, miejsce poza granicami języka. Podobnie rzecz ma się ze szczątkami, odrzutami, ekskrementami: ostatecznymi, najbardziej bezwarto-*

*ściowymi pozostałościami. Co pozostaje po końcu? Raj albo gówno*<sup>62</sup> – pisze Berger. Taka perwersyjna i ambiwalentna wizja końca, widoczna choćby w orgiastycznym zakończeniu *Doktora Strangelove* (do niego film Connera, za sprawą samego zabiegu kumulacji, w jakimś sensie nawiązywał), nieustannie towarzyszy człowiekowi od drugiej połowy XX w., żywiącemu, inaczej niż jego przodkowie, uzasadnioną obawę, że *natura go nie przeżyje*<sup>63</sup> – przy czym przez naturę należałoby rozumieć bardziej ogólną strukturę sensów, która staje się niemożliwa wobec faktu (podejrzenia, przeczcucia) apokaliptycznej traumy oraz wobec utraty metafizycznych złudzeń.

Ujmując doświadczenie zjawiania się bomby w filmie Connera, obrazu czystej przemocy pod postacią gigantycznego, rozrastającego się wodnego słupa, w Lacańskich raczej niż Kantowskich terminach, także wskazywalibyśmy jego dwuznaczność. Nie polegałaby ona jednak na pierwotnym odrzuceniu i wtórnym przyjęciu tego, co niewyobrażalne, lecz na przyjemności czerpanej z osiągnięcia *punktu traumatycznej rozkoszy*<sup>64</sup>, w której *utrata panowania*<sup>65</sup> – choć następuje – nie wiąże się z przeczcuciem zaistnienia „wyższego” sensu, a wręcz przeciwnie, z jego całkowitą utratą.

Jednak refleksję o filmie Connera można przełożyć na język psychoanalizy w jeszcze inny sposób – traktując go jako wyraz zbiorowej nieświadomości i przykładając do niego interpretację snu, do którego jednak widzowie – jak pisze Todd McGowan – mogą zachować *pewien dystans*<sup>66</sup> umożliwiający analityczną pracę z tekstem i z naszym jego odbiorem. Brytyjski psychoanalityk David L. Bell w wykładzie poświęconym Kleinowskiej interpretacji popędu śmierci analizuje następujący sen swojego pacjenta: *Nastąpiła eksplozja nuklearna. Pył, opad radioaktywny pokrył mnie całego. Było to przyjemne i spokojne*<sup>67</sup>. Sen ów interpretuje Bell jako manifestację popędu śmierci rozumianego na trzy różne sposoby, z których każdy jest powiązany z atakiem na zdolność do kreacji, czyli mierzenia się z rzeczywistością stawiającą opór.

Pierwszy z tych sposobów skupia się na samej eksplozji ujmowanej jako „niszcząca” część ludzkiej psychiki, znajdująca przyjemność w samym akcie destrukcji<sup>68</sup>. Bell widzi tu odniesienie do Faustowskiego Mefistofelesa jako siły czystej negacji, która obiecując totalne spełnienie, daje w istocie absolutną destrukcję. Drugi z nich koncentruje się na przyjemności, jakiej doznaje pacjent poddający się oddziaływaniu opadającego pyłu. Popęd śmierci w tym wypadku to *stała tendencja czy dyspozycja manifestująca się jako uwodzący powab bezmyślności*<sup>69</sup>. Wreszcie trzeci sposób manifestowania się popędu śmierci ma charakter przyjemności sadystycznej – paraliżuje obiekty (Bell wykorzystuje tu metaforę radioaktywności) i utrzymuje je w biernym, podporządkowanym stanie eliminującym konieczność przeciwstawienia się mu<sup>70</sup>. Jak łatwo zauważyć, w każdym z trzech modeli efekt końcowy oznacza świat pusty i negatywny, w którym nie ma możliwości wytwarzania i odczytywania znaczeń; a jednocześnie jest to świat zasadniczo przyjemny. Jest to jednak przyjemność polegająca na *zanegowaniu wszelkiego pragnienia*<sup>71</sup>, pozbyciu się rozumu, a w konsekwencji – podmiotowości.

David L. Bell zauważa, że „podstępność” snu i opowieści o nim wynika z pewnego znaczącego ominięcia. Wybuch bomby nie jest czymś, co przytrafia się samemu pacjentowi; jest natomiast czymś, co „następuje”, niejako bezosobowo. Tym samym przyjemne doznanie niemocy maskuje właściwy charakter snu, w którym śniący zwraca się przeciwko sobie samemu. W filmie Bruce’a Connera wstrząs

związany z niespodziewanym zjawieniem się bomby powoduje afekt, który jednak może być rozpoznany jako przyjemny, ponieważ my, jako widzowie, czujemy się bezpieczni. Następujące po nim powtórzenia i powolny rytm opadających chmur i mgieł rozleniwiają i usypiają. Z kolei w niektórych ujęciach filmowany z dużej wysokości atol niejako bierze eksplozję w objęcia; oglądamy taniec żywiołów, potężnych, ale łagodnych sił. Tym samym możemy wskazać w przestrzeni filmu dwa pierwsze omawiane przez Bella sposoby manifestowania się modelu śmierci.

Pytając o ostatni z nich, warto zauważyć, że widok wybuchu jądrowego jest za każdym razem swoistą grą między tym, co widać, a tym, co wiemy, czego się domyślamy, co sobie wyobrażamy. Gdy w filmie *La Jetée* Chrise Markera (1961), złożonym z nieruchomych fotografii i rozgrywającym się w świecie po wojnie nuklearnej, słyszymy frazę: *Wkrótce potem Paryż wyleciał w powietrze*<sup>72</sup>, na zdjęciu widać jedynie rozwiane chmury nad stolicą Francji. Jednak skala widoku sprawia, że bez trudu możemy sobie wyobrazić, iż ten obraz przynależy jakoś do widoku eksplozji jądrowej. To, co oglądamy w końcówce *Crossroads*, mogłoby natomiast być jakimś zwyczajnym układem chmur i mgły nad laguną. Nuklearna katastrofa ekologiczna, będąca wynikiem eksplozji, pozostaje tym, czego nie widać, ale co podejrzewamy i co chwilami powraca, potęgując doznanie apokaliptyczne. Możemy więc zastanawiać się, w jakim stopniu przyjemność płynąca z onirycznej kontemplacji eksplozji nuklearnej jest przyjemnością sadystyczną. W filmie Connera ambiwalencja powraca zarówno w ujęciach wraków okrętów wylaniających się z opadającej mgły, jak i w widocznym na ekstremalnie spowolnionych ujęciach okręcie bojowym Arkansas ustawionym pionowo przez kolumnę wrzącej wody<sup>73</sup>. Wraki pośród spienionej wody to ekskrementy, resztki, o których pisał Berger; to także obiekty podporządkowane wizji świata kogoś, kto doświadczając przyjemności płynącej z widoku eksplozji, automatycznie umieszcza się w pozycji tego, komu wybuch nie może zagrozić; choć – jak we śnie pacjenta Davida L. Bella – jest jego pierwszą ofiarą.

W interpretacji Williama C. Weesa film Bruce'a Connera *Crossroads* wpisuje się w Kantowskie doświadczenie wzniosłości i tym samym koresponduje z religijną i quasi-metafizyczną retoryką towarzyszącą pierwszym eksplozjom nuklearnym. Zgadzać się co do istotności czy może pewnego narzucającego się pojęcia wzniosłości w kontekście utworu Connera (wybuch jako coś, co jest „absolutnie wielkie” i tym samym wywołujące hiper-afekt), chciałabym jednak wyjąć go z proponowanego przez Weesa dyskursu i włożyć w ramy refleksji psychoanalitycznej, która zakłada inną wizję świata i inne wyobrażenie podmiotu. W doświadczeniu przyjemności, która towarzyszy percypowaniu eksplozji atomowej, chodziłoby nie tyle o zwrot ku rozumowi, ile o pewien atak na rozum; nie tyle o poszerzenie wyobraźni, ile o domagającą się zaspokojenia przyjemność nie-myślenia i nie-istnienia<sup>74</sup>.

Toteż oglądając film Connera, nie jesteśmy bezpieczni na brzegu rozszalałego morza (to sztandarowa wizualizacja podmiotowego doznania wzniosłości), bowiem nie jesteśmy stabilni jako podmioty, nie mamy bezpiecznego schronienia w przestrzeni rozumu. Przyjemność i satysfakcja z obserwacji dzieła zniszczenia nie jest niewinna, bo wskazuje tkwiące w nas siły negacji. Konstrukcje sensów budowane przez pierwszych świadków eksplozji jądrowych zostają obnażone jako polityczne i propagandowe oszustwo. Straszliwa „płodność” rozumu wymyka się (jednak) spod kontroli i prowadzi do samozniszczenia, które w szczególny sposób może zostać przez nas przeoczone. Podobnie w filmie Connera: oglądając, w drugiej jego

części, medytacyjne, spokojne obrazy, poszukujemy obecnych w nich sygnałów katastrofy. Czy jednak zjawianie się bomby, nuklearnego widma, pozwala nam doświadczyć potęgi umysłu, czy przeciwnie, przyjemności płynącej z totalnej destrukcji, w wymiarze tak globalnym, jak i indywidualnym? *Crossroads* pozostawia nas, w najlepszym wypadku, w niepewności co do odpowiedzi na to pytanie.

MATYLDA SZEWCZYK

<sup>1</sup> Tę scenę – bardzo silnie oddziałującą na widza – opisują w swoich artykułach William C. Wees (*Representing the Unrepresentable: Bruce Conner's „Crossroads” and the Nuclear Sublime*, „INICITE Journal of Experimental Media” 2010, nr 2, <http://www.incite-online.net/wees2.html> /dostęp: 18.11.2016/) i Patrick Hebron (*Both Sides Now: Bruce Conner's „Crossroads” & Heide Hasnatch „Explosion”*, [http://www.patrickhebron.com/writing/2005\\_05\\_Both\\_Sides\\_Now\\_Bard\\_Journal.pdf](http://www.patrickhebron.com/writing/2005_05_Both_Sides_Now_Bard_Journal.pdf) /dostęp: 21.12.2016/); do obu tekstów będę się odwoływać w dalszej części moich rozważań.

<sup>2</sup> O mechanizmie dalszego snucia historii po „końcu świata” pisze cytowany przeze mnie niżej James Berger w książce *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

<sup>3</sup> W. C. Wees, dz. cyt.

<sup>4</sup> Por. R. Specht, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 2(3), s. 168. Tekst udostępniony pod adresem: <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/viewFile/szhf.2013.025/836> (dostęp: 18.11.2016).

<sup>5</sup> Por. dyskusję dot. idei noumenu zdolności rozumu w *Analityce wzniosłości*: I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 147-148.

<sup>6</sup> Cyt. za: S. R. Weart, *Nuclear Fear. A History of Images*, Harvard University Press, Cambridge 1988, s. 100.

<sup>7</sup> Tłum. z j. ang. M. Szewczyk.

<sup>8</sup> Skojzarzenie radioaktywności z płodnością – dla współczesnego odbiorcy głęboko nieintuicyjne – potwierdza następujący cytat ze Spencera R. Wearta: (...) *słownictwo związane z narodzinami w budowywano nawet w ówczesne teoretyczne opisy reakcji łańcuchowej. Amerykańscy fizycy mówili o „reprodukcji” neutronów w kolejnych generacjach (...); zaś fizycy niemieccy widzieli w tej reprodukcji (...) wierną analogię populacji ludzkiej, w której to analogii każde rozszczepienie byłoby jak*

*„małżeństwo” z neutronami w roli dzieci*. Por. S. R. Weart, dz. cyt., s. 87.

<sup>9</sup> Tamże, s. 6 i kolejne.

<sup>10</sup> Tamże, s. 5.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże, s. 6.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże, s. 99.

<sup>15</sup> Tamże, s. 103.

<sup>16</sup> *Bhagawadgita, czyli Pieśń Pana*, tłum. J. Sachse, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 117.

<sup>17</sup> Tamże, s. 121.

<sup>18</sup> Tamże, s. 120.

<sup>19</sup> S. R. Weart, dz. cyt., s. 101.

<sup>20</sup> Tamże, s. 102.

<sup>21</sup> Por. J. Berger, dz. cyt., s. 5.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże, s. 5-6.

<sup>24</sup> Chodziło oczywiście o okrutny eksperyment na miastach i ludziach – w tym celu wybrano obszary niezniszczone wcześniejszymi, konwencjonalnymi nalotami, by tym lepiej zbadać moc działania nowej broni.

<sup>25</sup> S. R. Weart, dz. cyt., s. 100-101.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> W. C. Wees, dz. cyt.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Należałoby wyłączyć z tego uogólnienia detonacje podziemne.

<sup>30</sup> S. R. Weart, dz. cyt., s. 97.

<sup>31</sup> Cyt. za: W. C. Wees, dz. cyt.

<sup>32</sup> Por. np. galerię pod adresem <https://www.planetdeadly.com/human/incredible-nuclear-explosion-photos> (dostęp: 6.01.2017).

<sup>33</sup> Cyt. za: W. C. Wees, dz. cyt.

<sup>34</sup> Wątek genderowy, ewidentny w nazewnictwie bomb atomowych w latach 40. (w czasie operacji *Crossroads* pierwszej ze zdetonowanych bomb wojskowi nadali imię Gilda, na cześć tytułowej bohaterki granej przez Ritę Hayworth w filmie Charlesa Vidora z tego samego, 1946 r.), stanowi, jak się wydaje, część większego kompleksu problemów dotyczących funkcjonowania płci w amerykańskiej kulturze tego okresu. Nie będąc jednak teraz zajmowała się tą kwestią; warto jedynie zaznaczyć, że

- kwestia płci mogłaby wpisywać się w zaszyfrowany już przeze mnie wątek „problematycznej” płodności, łączonej z fizyką jądrową.
- <sup>35</sup> W. C. Wees, dz. cyt.
- <sup>36</sup> Oddziaływanie dźwięku i sposobu obrazowania w filmie opisuje także Patrick Hebron w artykule *Both Sides Now...* dz. cyt.
- <sup>37</sup> Por. np. A. Brylska, *Przestrzeń braku. O „Niewidzialnym innym” w fotografiach ataku atomowego na Hiroszimą i Nagasaki*, „Aspekty”, <http://aspekty.ikp.uw.edu.pl/?artykul=przestrzen-braku-o-niewidzialnym-innym-w-fotografiach-ataku-atomowego-na-hiroszime-i-nagasaki> (dostęp: 21.12.2016).
- <sup>38</sup> W. C. Wees, dz. cyt.
- <sup>39</sup> Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, dz. cyt.
- <sup>40</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, *Filozofia nowożytna do roku 1830*, PWN, Warszawa 1970, s. 177.
- <sup>41</sup> R. Specht, dz. cyt., s. 177.
- <sup>42</sup> W. C. Wees, dz. cyt.
- <sup>43</sup> Tamże; określenie *politycznego kiczu* przejmuję Wees od Costadiny Titus.
- <sup>44</sup> Tamże.
- <sup>45</sup> Por. np. F. Ferguson, *The Nuclear Sublime*, „Diacritics” 1984, nr 14/2; J. Masco, *Nuclear Technoesthetics: Sensory Politics from Trinity to the Virtual Bomb in Los Alamos*, „American Ethnologist” 2004, nr 31/3.
- <sup>46</sup> P. Hebron, dz. cyt., s. 47.
- <sup>47</sup> Tamże, s. 48.
- <sup>48</sup> I. Kant, dz. cyt., s. 173-174.
- <sup>49</sup> P. Hebron, dz. cyt., s. 47.
- <sup>50</sup> I. Kant, dz. cyt., s. 161.
- <sup>51</sup> Tamże, s. 140.
- <sup>52</sup> Tamże.
- <sup>53</sup> W nawiasach kwadratowych znajdują się wtrącenia tłumacza *Krytyki władzy sądowniczej*, J. Gałęckiego.
- <sup>54</sup> Cyt. za: R. Specht, dz. cyt., s. 183.
- <sup>55</sup> P. Hebron, dz. cyt.
- <sup>56</sup> Jak sądzę, podobnej intuicji daje wyraz cytowana już przeze mnie Aleksandra Brylska, gdy stara się na fotografiach z Hiroshimy i Nagasaki dostrzec to, co przyrodnicze nie jest – owego „niewidzialnego innego”, którego obecność stale się podejrzewa i który sprawia, że niechciany „kontekst” nieustannie przenika do doświadczenia odbiorczego, czyniąc jego bezinteresowny charakter problematycznym. Por. A. Brylska, dz. cyt.
- <sup>57</sup> I. Kant, dz. cyt., s. 161-162.
- <sup>58</sup> J. Berger, dz. cyt. s. 12. Warto nadmienić, że *12 małp* nakręcono na kanwie *La Jetée* Chrisa Markera (1961), powstałego w apogeum lęków zimnowojennych. Centralną katastrofą była u Markera wojna nuklearna, czyniąca świat niemożliwym do zamieszkania.
- <sup>59</sup> Tamże.
- <sup>60</sup> Tamże, s. 14.
- <sup>61</sup> Tamże, s. 20.
- <sup>62</sup> Tamże, s. 16.
- <sup>63</sup> S. Cavell, *Fakt telewizji*, tłum. J. Mach, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 43.
- <sup>64</sup> T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 30.
- <sup>65</sup> Tamże, s. 26.
- <sup>66</sup> Tamże, s. 37.
- <sup>67</sup> D. L. Bell, *The Death Drive: Phenomenological Perspectives in Contemporary Kleinian Theory*, „The International Journal of Psychoanalysis” 2015, nr 96, s. 411. Za udostępnienie tekstu dziękuję Janowi Borowiczowi z Instytutu Kultury Polskiej UW.
- <sup>68</sup> Tamże, s. 412.
- <sup>69</sup> Tamże.
- <sup>70</sup> Tamże.
- <sup>71</sup> Tamże, s. 413.
- <sup>72</sup> Przekład z angielskiej ścieżki dźwiękowej.
- <sup>73</sup> Por. Wikipedia, hasło *Operation Crossroads*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Operation\\_Crossroads](https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Crossroads) (dostęp: 21.12.2016).
- <sup>74</sup> *W samym centrum myśli Freudowskiej sytuuje się jego tragiczna wizja człowieczeństwa; nieuniknione zmaganie życia i nienawiści do życia, myślenia i nienawiści do myślenia. Koncepcja popędu śmierci, jak sądzę, wyraża tę tragiczną wizję w jej dojrzałej formie* – stwierdza D. L. Bell, dz. cyt., s. 422.