

„Kwartalnik Filmowy” nr 126 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2603>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Michał Piepiórka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0003-2523-7656>

Wiedza – technologia – New Age. UFO w filmach schyłku PRL

Słowa kluczowe:

UFO;
science fiction;
transformacja ustrojowa;
kino schyłku PRL;
ponowoczesność;
New Age

Abstrakt

W ostatnich latach Polski Ludowej powstało kilka filmów o UFO. Komentowały one nastroje społeczne schyłku systemu – odbijały ówczesne lęki i zdawały sprawę z kulturowych sprzeczności. Ujawniały niepokoje społeczne okresu transformacji. Zwrócenie się w stronę tego, co irracjonalne i tajemnicze, sugerowałoby odrzucenie dotychczasowego porządku socjalistycznego, fundowanego na oświeceniowej ideologii modernizacji. Tymczasem filmy te zarówno zwracają się ku płynnej rzeczywistości nowej duchowości, jak i zdradzają ślady fascynacji tym, co naukowe, przede wszystkim technologią. Analizowane w artykule produkcje zdają sprawę z napięć kulturowych, które skutkowały tworzeniem ambiwalentnych, wręcz sprzecznych narracji. Odwoływały się one do wartości wywodzących się jeszcze ze starego systemu, a zarazem zapowiadały nowy, odsyłający do wartości tak socjalistycznych, jak i kapitalistycznych. Okazuje się zatem, że filmy o UFO przygotowywały społeczeństwo na bliskie spotkanie trzeciego stopnia z nową rzeczywistością transformacji.

Jak brak szklanek, to niech ludzie mają te latające talerze¹.

Janusz Wilk-Białożej

W 1978 r., 10 maja, w podlubelskiej wiosce Emilcin doszło do najlepiej udokumentowanego w dziejach Polski Ludowej spotkania trzeciego stopnia z reprezentantami obcej cywilizacji. Trzy lata później postacie Marsjan pojawiły się w filmie Piotra Szulkina *Wojna światów – następne stulecie* (1981). Przypadek? Nie sądzę.

Pozwoliłem sobie na użycie tego parodystycznego sformułowania, stylizowanego na mowę sympatyków teorii spiskowych, bo podejmowany przeze mnie temat w dużym stopniu traktuje o alternatywnych obiegach wiedzy. Jednocześnie koincydencja tych dwóch wydarzeń – rzekomego kontaktu z kosmitami i premiery filmu – faktycznie nie wydaje się przypadkowa. Wprowadzenie do obiegu medialnego sprawy UFO miało być ponoć próbą odciążenia uwagi opinii publicznej od nasilającego się kryzysu ekonomicznego. Aż do przełomu transformacyjnego latające spodki łączyły się z niepokojami społecznymi narastającymi przez całe lata 80. Była to dekada ucieczki w *legendarne, odwieczne, uzasadnione²*, natomiast incydent z Emilcina miał zapoczątkować całą serię relacji o paranormalnych zdarzeniach i modę na to, co niewytłumaczalne³.

Jeśli nie liczyć incydentalnego przypadku filmu telewizyjnego *Gdzie jesteś, Luizo?* (reż. Janusz Kubik, 1964), to Szulkina należy uznać za pierwszego polskiego filmowca, który sprowadził przedstawicieli obcej cywilizacji na Ziemię. Modę na ten motyw fabularny wyprzedził o kilka lat, bo erupcja kina ufologicznego nastąpiła dopiero między 1986 a 1988 r. Wtedy powstały takie filmy jak *Big Bang* (1986) Andrzeja Kondratiuka, *Misja specjalna* (1987) Janusza Rzeszewskiego, *Kłątwa doliny węży* (1987) Marka Piestraka, *Alchemik* (1988) Jacka Koprowicza, *Pan Samochodzik i praskie tajemnice* (1988) Kazimierza Tarnasa oraz *Pan Kleks w kosmosie* (1988) Krzysztofa Gradowskiego. To natężenie filmów o kosmitach na moment przed upadkiem Polski Ludowej również nie wydaje się przypadkowe.

Upadek Wielkiego Babilonu

Antropologia tłumaczy fenomen nawracających fal nadprzyrodzonej aury koniecznością radzenia sobie z niestabilnością otaczającego świata, próbami oswojenia skoku w nieznanne, który już czaił się za rogiem, czekając, aż upadnie Wielki Babilon⁴ – tak o modzie na irracjonalne w ostatnich latach PRL pisała Olga Drenda. Nagły wybuch fascynacji alternatywnymi obiegami wiedzy kojarzy ona z poczuciem schyłkowości epoki, gdy nienaruszalny, jak się wydawało, system chylił się ku upadkowi. To właśnie wtedy rozwinęła się rodzima psychotronika, Polacy zachorowali na chorobę *daenikenitis⁵*, zaczytując się w książkach Ericha von Dänikena, rubryka informująca o NOL-ach (Niezidentyfikowanych Obiektach Latających) pojawiła się w „Skrzydlatej Polsce”, Clive Harris przyjął na sesjach bioenergoterapii 4 miliony Polaków⁶, a program telewizyjny Anatolija Kaszprowskiego w najlepszym okresie oglądalności śledziło 76 proc. widzów⁷. Według Drendy w okresie transformacji wiara w alternatywne obiegi wiedzy była w Polsce powszechna: *Zapotrzebowanie na usługi ezoteryczne przejawia każdy, niezależnie od wieku i pozycji społecznej⁸.*



Big Bang, reż. Andrzej Kondratiuk (1986)

Charakterystyczne dla nowej duchowości schyłku PRL było łączenie mistycyzmu z ludowym katolicyzmem, co odróżniało ją od zagranicznej mody na New Age⁹. Mimo to nie ma wątpliwości, że fascynację ezoteryką importowano zza żelaznej kurtyny, gdzie trwała epoka posthipisowska, zamieniająca w eklektyczne i globalne zjawisko Nowej Ery spadek po kontrkulturowej fascynacji Orientem i psychodelikami, ale także kosmicznymi cywilizacjami.

Jak wszystkie przejawy zachodniej kultury, nowa duchowość dotarła do Polski z opóźnieniem, nieprzypadkowo dochodząc do głosu w momencie kryzysu władzy. Teoretycy metafizycznych systemów racjonalności zauważyli prawidłowość mówiącą o tym, że stają się one popularne, gdy *w zsekularyzowanym świecie (...) wzrasta nieufność wobec systemów eksperckich, mających na celu stabilizowanie reprezentacji*¹⁰, natomiast głównym celem teorii spiskowych jest osvajanie lęku przed chaotyczną rzeczywistością społeczną. Opis ten dobrze odzwierciedla duchową sytuację Polaków w latach 80., kiedy spadało zaufanie do rządzących, a wraz z nim poczucie codziennej stabilności. Zakorzenione w tradycyjnej religijności polskie społeczeństwo na dobrą sprawę – jako całość – nigdy nie poddało się socjalistycznej sekularyzacji. Duchowy komponent owocował nie tylko rozwojem katolicyzmu, ale również jego ludowych, mirakularnych odmian, a w konsekwencji podatnością na modę New Age.

Agnieszka Kowalczevska, badaczka trendów ezoterycznych w polskiej kulturze, sugeruje nawet, że odwrót od ścieżek racjonalności miał w naszym kraju miejsce wraz z dojściem do głosu środowisk opozycyjnych, czyli w okresie karnawału „Solidarności”: *Rok 1980 był w Polsce tym, czym symboliczna data 1968 na Zachodzie*¹¹. Osłabnięcie kontroli partyjnej owocowało także powstaniem instytucji propagujących ezoterykę: *Klimat zaczął sprzyjać nie tylko inicjatywom demokratycznym o mniej lub bardziej politycznym charakterze, lecz również ośmielał do działania grupy okultystów*¹².

Wiara w UFO jest tylko jednym, stosunkowo niewielkim, odpryskiem szerszego zjawiska odwrotu od scjentyzmu w kulturze lat 80. Kosmici to także niejedyni reprezentanci tego, co niesamowite, w rodzimym kinie końca Polski Ludowej. Analizowane tytuły wpisują się w ten sam nurt, który owocował w owym czasie modą na horrory (np. *Medium* /reż. Jacek Koprowicz, 1985/, *Wilczyca* /reż. Marek Piestrak, 1982/), fantasy (np. *Przyjaciel wesołego diabła* /reż. Jerzy Łukaszewicz, 1986/, *Biały smok* /reż. Jerzy Domaradzki, Janusz Morgenstern, 1986/), zjawiska paranormalne (np. *Cudowne dziecko* /reż. Waldemar Dziki, 1986/, *Trzy stopy nad ziemią* /reż. Jan Kidawa-Błoński, 1984/), science fiction (np. *Czułe miejsca* /reż. Piotr Andrejew, 1980/, *Synteza* /reż. Maciej Wojtyszko, 1983/) czy mistykę ludową (*Konopielka* /reż. Witold Leszczyński, 1981/).

Zaistnienie w polskiej kulturze szerokiej palety ruchów duchowych zmierzających do ponownego „zaczarowania świata” korespondowało z rozbiciem w okresie „Solidarności” monolitycznej kultury oficjalnej, dopuszczając większą liczbę alternatywnych głosów przez tworzenie niepolitycznych stowarzyszeń, wyłanianie się subkultur kontrkulturowych, ale także pojawienie się opozycyjnych projektów gospodarczych – namnażały się dyskursy, nowe punkty widzenia i nieprzystające do siebie systemy wiedzy, doprowadzając do fragmentaryzacji tego, co w dużym stopniu do tej pory było jednolite. W kinie objawiło się to mie-

dzy innymi ukształtowaniem się estetyk będących eklektyczną syntezą pragnień opozycyjnych. Ewa Mazierska argumentowała na przykład, że heterotopiczność *Pana Kleksa w kosmosie* miała odzwierciedlać obfitość systemów kulturowych wyłaniających się w okresie przełomu – w filmie jest miejsce zarówno na echa zimnowojennych konfliktów czy gwiazdy socjalistycznej sceny (Maryla Rodowicz), jak i apologię wolnego rynku oraz amerykańską kulturę¹³.

W podobnym duchu komentował produkcję Gradowskiego Jerzy Stachowicz, dostrzegając w jej estetyce zwiastun transformacji: zderzenie systemów politycznych, ekonomicznych i ideologicznych¹⁴. Pozostałe wymienione filmy o UFO również charakteryzują się wewnętrzną niekoherencją dyskursów kulturowych, niekiedy prowadzącą do tworzenia sprzecznych ocen i ambiwalentnych postaw wobec ukazywanej rzeczywistości.

Szczególnie wyraziście uwidacznia się w nich konflikt między koncepcjami powiązanych z modernizmem i wyłaniającym się nowym porządkiem kulturowym, który można byłoby sprowadzić do formuły postmodernistycznej. Siłowanie się tych dwóch rejestrów nakłada się na zjawiska wywołane faktem tranżycji polskiej rzeczywistości z socjalizmu do demokracji. Nie oznacza to, że ideologia nowoczesności musi być utożsamiona z upadającym systemem, a tendencje ponowoczesne mają reprezentować to, co nadchodziło. Jak pisała Agata Zysiak, interpretacja momentu przełomu sama w sobie była przedmiotem sporu między zwolennikami modernizmu i postmodernizmu. Ci pierwsi widzieli w upadku socjalistycznego projektu modernizacji potwierdzenie tryumfu liberalnej demokracji i rynku, czyli największych osiągnięć nowoczesności właśnie. Drudzy natomiast utożsamiali upadek komunizmu z krachem industrializacji kojarzonej z projektem oświeceniowym, a tym samym z przejściem do ponowoczesności¹⁵.

Celem tego artykułu nie jest rozstrzygnięcie naszkicowanego sporu, a raczej ukazanie, że filmy nawiązujące do motywu lądujących na Ziemi kosmitów w owej dyskusji brały czynny udział, a raczej zdawały sprawę z istniejących w tamtym czasie w kulturze drastycznych napięć, które skutkowały produkowaniem ambiwalentnych dyskursów, czerpiących równocześnie z formacji oświeceniowej i postoświeceniowej.

Diagnozę mówiącą o rozbiciu tego, co do tej pory było w naszej kulturze monolityczne i stałe, postawiła również Maria Janion. Pisała, że *nowa sytuacja, pełna konfliktów, chaosu i nieporozumień, zmusza elity (...) do kreowania wolnego rynku idei*¹⁶. Przywołanie głosu wybitnej badaczki romantyzmu komplikuje badane kwestie jeszcze bardziej. Okazuje się bowiem, że zarówno to, co nowoczesne, jak i ponowoczesne ma ścisłe związki z romantyzmem. Objawiają się one z jeszcze większą mocą, gdy refleksji poddajemy dzieła wywodzące się z fantastyki naukowej. Według Janion to właśnie załamanie się jednolitości linearnej rzeczywistości klasycyzmu i wyłonienie się pogmatwanej rzeczywistości romantyzmu pozwoliło na ukonstytuowanie się wyobraźni fantastycznej, w tym science fiction¹⁷. Można więc zaryzykować tezę, że końcówka PRL przyniosła podobne do romantycznego „pogmatwanie” ideowe, które poskutkowało wyłonieniem się nowych fantazmatów zogniskowanych wokół mistycznego i tajemniczego, w tym wokół kosmitów.

Talerze z Zachodu

Próbując dociec przyczyn pojawienia się UFO w polskiej kinematografii ostatnich lat Polski Ludowej, nie można pominąć również realiów produkcyjnych i gospodarczych. Nie ma wątpliwości, że tematyka obcych cywilizacji została zaczerpnięta z kina zachodniego. To właśnie powszechna fascynacja kinem amerykańskim¹⁸ sprawiła, że twórcy zaczęli inkorporować popularne wątki do rodzimych filmów. Działo się to zresztą przy zgodzie, a wręcz przy zachętach kinematograficznych decydentów, którzy w obliczu kryzysu ekonomicznego byli zmuszeni do rewizji priorytetów artystycznych i baczniejszego zwracania uwagi na potencjał frekwencyjny filmów. Omawianych dzieł dotyczy to w sposób szczególny, gdyż powstawały one w realiach tak zwanej II reformy gospodarczej, która miała przyspieszyć liberalizację. Celem tych zmian było zwiększenie samorządności, samofinansowania i samodzielności decyzyjnej podmiotów gospodarczych, co miało skutkować tworzeniem podstaw konkurencji rynkowej¹⁹. Pokrywało się to z wprowadzoną w 1987 r. reformą kinematografii, która również zakładała dążenie do samorządności branży i powiązanie wyników rozpowszechniania ze środkami na produkcję²⁰.

Wśród pomysłów na uzdrowienie finansowe kinematografii niezwykle ważny był postulat zaspokojenia rozrywkowych potrzeb masowego widza oraz zwiększanie produkcji filmów dla dzieci i młodzieży²¹. Obie potrzeby spełniały filmy fantastyczno-przygodowe, inspirowane tym, co było wówczas najpopularniejsze globalnie, czyli Kinem Nowej Przygody. Większość przywoływanych tu filmów wpisywała się w trend tworzenia przez polskich twórców ersatzów hitów zza oceanu. Jednak nie wszystkie realizowały tę formułę w jednakowym stopniu. Szulkinowi bliżej było do tradycji dystopii i poetyki fantastyki socjologicznej znanej z obiegu literackiego. W *Alchemiku* zabrakło komponentu familijnego, choć sam reżyser przyznawał, że próbował się mierzyć ze standardami ówczesnego kina światowego, z *Gwiezdnymi wojnami* (*Star Wars*, reż. George Lucas, 1977) i *Obcym – ósmym pasażerem „Nostromo”* (*Alien*, reż. Ridley Scott, 1979) na czele²². *Big Bang* to natomiast przykład kina autorskiego, pozbawionego elementu spektakularnego, wpisującego się w strategię twórczą „artysty osobnego”.

Nie ma jednak żadnych wątpliwości, że wszystkie te filmy były silnie inspirowane Hollywoodem. Tamtejszych wzorów nie traktowano jednakowo – twórcy dążyli raczej do mieszania gatunków i czerpania z różnych tradycji kina amerykańskiego. *Wojnie światów...* najbliżej do pierwszej fali filmów fantastycznonaukowych z lat 50. W *Big Bang* można dostrzec inspiracje *Bliskimi spotkaniami trzeciego stopnia* (*Close Encounters of the Third Kind*, reż. Steven Spielberg, 1977). Misja specjalna jest z kolei połączeniem komediowego kina historycznego (nawiązującego do *Być albo nie być / To Be or Not to Be*, reż. Alan Johnson, 1983/) z komponentem musicalowym wpisującym się w tendencje intertekstualne kina postmodernistycznego. *Klątwa...* naśladuje formułę przygodową serii o Indianie Jonesie. *Pana Samochodzika...* można zaliczyć, jak robi to Krzysztof Kornacki, do dzieł stylizowanych na Kino Nowej Przygody w sposób powierzchowny²³. *Alchemik* to przygodowe kino historyczne z dość niespodziewanym wątkiem typowym dla science fiction i silnym odniesieniem do kultury amerykańskiej –

zarówno odkryć naukowych, jak i teorii spiskowych związanych z eksploatacją kosmosu. Spośród tych filmów najbliższej do formuły Kina Nowej Przygody jest *Panu Kleksowi...* Łączy on przygodę z science fiction oraz kinem familijnym, a ponadto przemycą w fabule liczne nawiązania do kultury amerykańskiej, na czele z komputeryzacją.

Czerpanie z wzorców hollywoodzkich nie pozostaje bez konsekwencji dla znaczeń tych dzieł. Kosmici pojawiali się bowiem w tamtejszej kinematografii z konkretnych przyczyn. Ich obecność na ekranie wiąże się z początkami gatunku science fiction, które przypadają na koniec II wojny światowej. Produkcje te miały być reakcją na traumę ataku nuklearnego²⁴ i nowy światowy ład, dzielący glob żelazną kurtyną²⁵. Wyrażały obawy przed wyścigiem zbrojeń, a kosmitów niekiedy identyfikowano z komunistami. Czerwień planety, z której Marsjanie mieli przybywać na Ziemię, tylko wzmacniała pracę wyobraźni i wyostrzała analogie.

W tym samym czasie, kiedy zaczęły powstawać filmy o latających spodkach, zaczęto także obserwować kosmiczne statki na niebie. Filmowym i obserwowanym pojazdom przypisywano podobne znaczenia, a oba fenomeny wzajemnie się napędzały²⁶. Jak pisał Roland Barthes, początkowo spodki identyfikowano jako przybyszy ze Związku Radzieckiego – komuniści i Marsjanie wydawali się bowiem równie odlegli²⁷. W podobnym duchu powojenną epidemię UFO interpretował Carl Gustaw Jung. Fantazja o kosmitach dająca początek projekcjom odpowiedzialnym za obserwowanie na niebie latających talerzy miałyby mieć swoją przyczynę w napięciu afektywnym wynikającym ze zbiorowego poczucia niebezpieczeństwa spowodowanego presją polityki rosyjskiej²⁸. Z czasem nastawienie do kosmitów się zmieniło. Mit walki został wyparty przez mit sądu, zaś obcy jawili się jako arbitrzy w sporze między ZSRR i USA, a także sędziowie, odpłacający ludzkości za ich winy²⁹. Natomiast w okresie kina spielbergowsko-lucasowskiego kosmici zostali obdarzeni pozytywnymi uczuciami, co dało podwaliny pod mit przyjaźni.

W polskich filmach widać wpływy każdego z tych mitów (walki, sądu i przyjaźni), choć nie jest tak, że w poszczególnych dziełach występuje tylko jedna koncepcja relacji z kosmitami. Każdy z twórców podszedł do tego zagadnienia w sposób indywidualny, mieszając schematy i niekiedy doprowadzając do połączenia sprzecznych, wydawałoby się, wizji. Przede wszystkim UFO jest wykorzystywane, by opowiedzieć o polskiej rzeczywistości, zatem za każdym razem obraz pozaziemskich przybyszów zostaje dostosowany do dokonujących się u schyłku PRL raptownych przemian kulturowych, prowadzących do konfrontacji ideologicznych.

Szulkin identyfikuje Marsjan jako zagrożenie – krwiożercze kosmiczne wampiry, które przylatują na Ziemię jedynie po to, by wyssać z ludzi krew. Interpretacyjna otwartość dzieła pozwala również na takie odczytanie, według którego żadni Marsjanie nigdy Ziemi nie odwiedzili, a cała sytuacja była skrzętnie zaplanowanym kłamstwem. Kogokolwiek byśmy ostatecznie uznali za wroga, nie ma wątpliwości, że film wpisuje się w mit walki. U Kondratiuka z całą mocą dochodzi do głosu mitu sądu – wiszący nisko nad polem kosmiczny spodek uwalnia w mieszkańcach wsi pokłady lęków, przygotowując grunt pod głębszą refleksję moralną. *Misja specjalna* znajduje się na przecięciu najpopularniejszych toposów, bowiem statek kosmiczny niespodziewanie wylatujący w finale ze skrzyni przechowywanej przez nazistów okazuje się co prawda groźną bronią, ale wycelo-



Klątwa doliny węży, reż. Marek Piestrak (1987)



Pan Kleks w kosmosie, reż. Krzysztof Gradowski (1988)

waną w Niemców – mit walki pozostaje więc złączony z mitem przyjaźni. Rola kosmitów w *Kłątwie...* jest ambiwalentna, bo choć podarowana przez nich Ziemiom substancja jest śmiertelna i w finale doprowadza do groźnej mutacji, to winni poniesionych szkód są zachłanni ludzie, próbujący wznieść wyścig zbrojeń na wyższy poziom. W *Alchemiku* jest podobnie – kosmici są co prawda utożsamiani z diablami, ale to raczej późnośredniowieczna wyobraźnia każe ich takimi widzieć³⁰. Sami okazują się depozytariuszami wiedzy, na którą ludzie nie są jeszcze gotowi. Nie różni się to wiele od wizji Gradowskiego, według której kosmici stanowią lepiej rozwiniętą cywilizację, obdarowującą Ziemię tajemniczą wiedzą, a wybuch agresji z ich strony jest pokłosiem tego, że ludzie okazali się niegodni przekazanej przed wiekami informacji. W *Panu Samochodziku...* dochodzi natomiast do sytuacji *qui pro quo*, bo choć w praskich gazetach ukazały się zdjęcia UFO, to żadnych kosmitów nie było, a sensację wywołał futurystyczny wehikuł tytułowego bohatera.

Jeśli potraktować te filmy jako zwarty korpus, to okaże się, że funkcjonuje on na pograniczu dwóch wyobraźni. Jedną wciąż napędza strach przed zbrojeniami i organizuje ją zimnowojenny stan globalnej geopolityki: *Wojna światów...* rozgrywa się w izolowanym, autorytarnym państwie, cierpiącym z powodu terroru przywodzącego na myśl politykę krajów socjalistycznych; w *Big Bang* bohaterowie identyfikują migający kolorowymi światłkami spodek z użyciem kategorii wziętych z ówczesnej wyobraźni politycznej (– *A jak to jakie Pigmeje albo nie daj Boże Chińczyki?* – *Po mojemu to mogą być ruskie kosmonauty albo Amerykany*), a motyw wyścigu zbrojeń jest jednym z najistotniejszych; w *Misji specjalnej* świat jest podzielony między nazistów i aliantów, zaś UFO reprezentuje groźną broń, która może zmienić przebieg wojny (co ciekawe, dosłowny wyścig zwaśnionych stron, by ją zdobyć, można interpretować jako wyrażoną wprost rywalizację zimnowojenną).

Drugi rodzaj wyobraźni kieruje się natomiast w stronę mistyki, często orientalnej, widzącej w obcych darczyńców przekazujących ludziom tajemnice: w *Kłątwie...* co prawda świat także jest podzielony, ale raczej na Zachód i Orient – pierwszy jest zachłanny i uwikłany w kolonializm, natomiast drugi to oaza rozsądku połączonego z mistyką i tajemną wiedzą, która dla dobra ludzkości powinna zostać ukryta; w *Panu Kleksie...* wciąż można usłyszeć dalekie echa podziałów geopolitycznych przeniesionych na odległe planety³¹, ale główny spór dotyczy modernizacji i aplikowania wiedzy, podobnie zresztą jak w *Alchemiku*.

Okazuje się zatem, że polskie filmy proponują różne wizje przybyszów z kosmosu i przypisują im odmienne znaczenia oraz funkcje narracyjne. Niemniej, można zauważyć, że we wszystkich przywołanych tytułach przewija się ten sam temat: problem wiedzy, nauki i technologii. Pokrewne wątki wychodzą wręcz na plan pierwszy – do tego stopnia, że obecność kosmitów jawi się jedynie jako pretekst, by jeszcze mocniej wybrzmiał temat podstawowy. Dzięki temu twórcy kreują wizję kosmicznej technologii (jak w *Panu Kleksie...*) albo wskazują na „nieziemskie” zdobycze nauki (jak w *Alchemiku* czy *Kłątwie...*), które jednak mogą wyrządzić tyle samo dobra, ile zła.

Refleksja nad technologią pojawiała się już w najwcześniejszych filmach o UFO, bowiem, jak wspominałem, latające spodki miały ujawniać, ale także łagodzić lęki przed technologią atomową i wyścigiem zbrojeń. Ostatecznie

jednak, jak pisała Susan Sontag, w finale zazwyczaj *nauka – technologia – jawi się jako wielka jednocząca siła*³². Kosmici w polskim kinie pojawiają się natomiast w momencie, gdy społeczeństwo fascynuje się techniką w sposób szczególnie – zwłaszcza importowaną z Zachodu³³ technologią informatyczną, wobec której wielkie nadzieje mieli nie tylko miłośnicy elektronicznych nowinek, ale również władza, widząca w „liczących automatach” wsparcie w coraz precyzyjniejszym rozpisywaniu planów gospodarczych.

Gwałtownie dokonująca się w drugiej połowie lat 80. komputeryzacja w sposób szczególnie opanowała wyobraźnię ludzi młodych, co starano się wykorzystać zarówno politycznie³⁴, jak i artystycznie. Sam Gradowski nie krył, że wysłanie pana Kleksa w kosmos było podyktowane ówczesną fascynacją młodzieży elektroniką, czemu wyraz dał także w dwóch poprzednich częściach trylogii. Mazierska nazwała natomiast *Pana Kleksa...* filmem dla generacji „Bajtki”³⁵, czyli czytelników popularnego czasopisma upowszechniającego wiedzę o komputerach. Także kołaudanci, którzy oglądali filmy fantastyczno-przygodowe, pozytywnie oceniali obecność komputerów na ekranie, liczyli bowiem, że przyciągną one do kin młodych ludzi³⁶.

Maria B. Garda w odniesieniu do pojawienia się w drugiej połowie lat 80. technologii informatycznej mówiła o towarzyszącej jej retoryce *czasu przełęczycy*, polegającej na poczuciu przełomowości – miałyby się na nią składać niepokój związany z nowym medium oraz brak wiedzy na temat możliwości jego spożytkowania³⁷. Odwołując się do relacji osób mających wówczas styczność z nowym sprzętem, badaczka wspominała o uczuciu wzniosłości, które wiązało się z obsługą komputera³⁸.

Pan Kleks w komputerze

Ta mieszanina strachu i fascynacji jest również dostrzegalna w przywoływanych filmach – choćby w *Panu Kleksie...*, który w największym stopniu uwidaczniał modę na komputery. U Gradowskiego technologia jest nie tylko owocem racjonalizmu, lecz także magii, romantyzującej to, co scjentystyczne. Wystarczy powiedzieć, że to przecież amerykański komputer najnowszej generacji o znajomo brzmiącym imieniu Lucas jest bajaranem, który opowiada dzieciom z podwarszawskiego sierocińca bajkę o panu Kleksie. Już na wstępie dochodzi zatem do zespolenia techniki z baśniową magią, tym bardziej że humanizowany komputer jest ewidentnie obdarzony osobowością, podobnie zresztą jak roboty z jego opowieści – czy to szkolny Bajtek, czy to androidy starszej generacji spotkane na wysypisku. Taka właśnie wizja fuzji techniki z magią stała u fundamentów całego projektu filmowego: *W ogóle świat współczesnej techniki, elektroniki jest dla mnie rodzajem magii. Nie jestem elektronikiem ani matematykiem, nie potrafię spojrzeć na ten świat jak inżynier, a więc widzę w nim działalność niepojętych sił, które powinny być poddane ocenom humanistycznym*³⁹ – mówił Gradowski.

Komputeryzacja została ściśle powiązana z dążeniem do przeszczepiania na polski grunt wzorów kultury amerykańskiej. Filmowy komputer pochodzi przecież z za oceanu (wyprodukowała go firma MBM, co stanowi jasne nawiązanie do IBM), przywiózł go do domu dziecka jego były wychowanek, który wyemigrował do USA i stał się pionierem branży informatycznej. Dodatkowo

to, co amerykańskie, zostało skojarzone z tym, co solidne, efektywne i sprawne – w przeciwieństwie do tego, co socjalistyczne. Dyrektor sierocińca na widok skrzyni z komputerem mówi: *Patrz pan, panie Jarząbek, jakie solidne amerykańskie opakowanie!* Natomiast samochód transportowy, którym przesyłka ma zostać dostarczona do sierocińca, to stary, psujący się gruchot. Jak pisała Mazierska, punkt wyjścia fabuły nawiązuje do sytuacji, w której wówczas znajdowała się Polska – biedna, zacofana, oczekująca na Zachód i jej technologię⁴⁰. Stachowicz dostrzega natomiast w tym wątku laurkę wystawioną wolnemu biznesowi i oswajanie ideologii kalifornijskiej⁴¹. Należałoby do tego dodać, że pochwała komputeryzacji była także cechą narracji władzy socjalistycznej, która dostrzegała w niej szansę na efektywniejsze zarządzanie⁴². Już choćby w tym aspekcie mieszają się dwa, wydawałoby się, sprzeczne porządki, które ujawniały się w ówczesnej Polsce: pochwała technologii o proveniencji zachodniej oraz próba podpięcia jej pod socjalistyczną, modernizacyjną ideologię.

W filmie Gradowskiego paradoksów i konfrontacji sprzecznych idei jest jednak więcej. Komputery i roboty są na ogół waloryzowane pozytywnie, ale mimo to w piosence otwierającej film pan Kleks śpiewa z nostalgią o czasach sprzed ery cyfrowej, gdy *dobra wróżka przynosiła ukojenie, za to dziś wszystko to wrzucono (...) do lamusa, pozamieniano zło i dobro kostiumami, nie ma już króla, nie ma szpaka Mateusza (...), jest tylko ekran z błyszczącymi cyferkami! (...) A w oddali słychać tylko komputery, monotonny, jednostajny stuk klawiszy i uczucia mają teraz swe numery, więc ukrywam się wśród wielkiej leśnej ciszy.* Słowa te nie tylko wyrażają tęsknotę za czasami, kiedy dzieci czytały klasyczne bajki zamiast grać na komputerach i oglądać amerykańskie filmy science fiction⁴³, ale również są nieszczególnie zawołowanym wyrazem lęku przed nową, wciąż nieobłąskawioną technologią. Te obawy reprezentuje Wielki Elektronik – czarny charakter o srebrzystej skórze, zapatrzony w nowinki techniczne, których używa do niecznych celów: porywania dzieci, pirackiego przechwytywania transportowców, a nawet torturowania swoich wrogów (jak wtedy, gdy Kleks trafia z kapitanem Bensonem i jego synem Groszkim do wnętrza gry komputerowej, do której zostają wpuszczone *poczwarzary-koszmary-wyrzutki kosmosu*, czyli pokraczne potwory rodem z horroru).

Obawa przed sposobem, w jaki technika zostanie wykorzystana, jest stałym tematem trylogii o panu Kleksie. W *Akademii...* źródłem lęków jest golarz Filip i robot Adolf. W tamtym filmie padają słowa, które czarodziej mógłby wypowiedzieć również w części wieńczącej trylogię: *Technika sama w sobie nie jest ani dobra, ani zła, wszystko zależy od tego, w jakim celu zostanie wykorzystana.* I tak dokładnie się dzieje z urządzeniem do fantomizacji, czyli zasysania obiektów fizycznych do świata komputera. W rękach Wielkiego Elektronika technologia ta wyrządza zło, natomiast dla kapitana Bensaona jest ona szansą na rozwiązanie problemu zaśmiecenia kosmosu. Dlatego na końcu filmu pan Kleks może tryumfalnie zaśpiewać piosenkę radykalnie różniącą się w wymowie od tej z początku: *Niech żyją nowe wynalazki w rękach wesołych młodych ludzi!*

Strach przed niewłaściwym wykorzystaniem techniki został ściśle powiązany z obawami ekologicznymi. Sam Kleks mieszka w ostatnim rezerwacie przyrody na Ziemi, którą całkowicie zindustrializowano, a w konsekwencji jej środowisko naturalne zostało radykalnie zdegradowane. W kosmosie unoszą się

śmieciami, a tło akcji stanowią jedynie beton, złomowiska i wielkie fabryki, co Maźkowskiej przypominało socjalistyczną Polskę, która nie dbała o zachowanie natury⁴⁴. Finał filmu to nie tylko uwolnienie porwanej Agnieszki i pokonanie Wielkiego Elektronika, ale także – a może przede wszystkim – tryumf myśli ekologicznej. Rock Kometa (przypominająca – co nie bez znaczenia – latający talerz) przylatująca na planetę Mango ma na swoim pokładzie Beatę Kozidrak, która apeluje w śpiewanym utworze, by uratować kosmos i błękit planety.

Nie musi być przesadą utożsamianie Ziemi pozbawionej zieleni z socjalistyczną Polską, a Wielkiego Elektronika ze Związkiem Radzieckim. Rodzące się w latach 80. rodzime ruchy ekologiczne pochodziły ze środowisk opozycyjnych, a sama geneza „zielonych” wywodzi się z „Solidarności”. Dojście do głosu narracji ekologicznych było reakcją na odblokowanie w roku 1980 informacji na temat skali zanieczyszczenia środowiska przez industrializacyjne działania państwa⁴⁵. Zatem pojawienie się głosu ekologów w filmie odzwierciedlało wagę tego zagadnienia w owym czasie, szczególnie dla ludzi młodych, do których *Pan Kleks...* był kierowany. Może właśnie dlatego Gradowski zadbał, by treści ekologiczne zostały powiązane z estetyką kontrkultury, szczególnie subkulturą punk. Kozidrak i towarzyszący jej tancerze są ubrani w skóry nabijane ćwiekami, mają na głowach „rockowe” fryzury, a nawet stateczny gubernator Manuel Karmello de Bazar uformował swoją wytworną perukę w irokeza. W tej artystycznej decyzji nie ma przypadku; w ostatnich latach PRL działania ekologiczne radykalizowały się i wchodziły w ścisły związek z ruchami kontrkulturowymi. Jak pisał Piotr Antoniewicz, *ruchy społeczne drugiej połowy lat osiemdziesiątych nie są jedynie protestami antykomunistycznymi, ale przede wszystkim lokalnymi wcieleniami ruchów globalnych – silnych wtedy ruchów na rzecz praw człowieka, rozbrojenia i antynuklearnych. Były to ruchy antysystemowe, krytykujące cywilizację przemysłową – mniej ważne, które jej wcielenie: związane z kapitalizmem czy realnym socjalizmem*⁴⁶.

Film Gradowskiego ujawnia zatem kolejne istniejące ówczesnie napięcie – krytykuje nowoczesną kulturę opartą na niekontrolowanej industrializacji wyniszczającej przyrodę, a jednocześnie upatruje nadziei w młodych antysystemowcach, będących spadkobiercami etosu kontrkultury. Przy tym nadal ukazuje szansę na wykorzystanie technologii w sposób pozytywny. Dochodzi zatem do tego, co Marc Coeckelbergh nazywa *romantyzacją technologii*, czyli ponownego „zaczarowania świata” nie przez odwrócenie się od niej, ale właśnie za jej pomocą⁴⁷. Technologia cyfrowa miałaby być bowiem spadkobierczynią idei romantycznych, które przedostały się do kultury współczesnej przez kontrkulturę⁴⁸, dostrzegającą w komputerze osobistym maszynę służącą radykalnej demokracji, rozwojowi osobistemu i zdecentralizowanemu społeczeństwu opartemu na swobodnym przepływie informacji⁴⁹. Zarazem proponowana przez Gradowskiego wizja techniki rozwiązującej problemy wyrządzone przez nią samą jest według Zygmunta Baumana emanacją myślenia modernistycznego, prowadzącego do krótkowzrocznego wykorzystywania technologii, wytwarzającej kolejne kryzysy, przede wszystkim natury ekologicznej⁵⁰. Postoświeceniowe, kontrkulturowe i antyindustrializacyjne idee przypisywane antysystemowcom końcówki lat 80. zostały zatem w *Panu Kleksie...* połączone z modernistyczną wizją rozwiązywania problemów generowanych przez technikę w drodze dalszego jej rozwoju.

Śmierci Irona Idema nie było

Piotr Szulkin kręcił *Wojnę światów...* przed spopularyzowaniem w Polsce komputerów osobistych. Dlatego w jego wizji złowrogą technologią jest nieco starsze medium – telewizja, która na początku lat 80. była w Polsce traktowana jako medium stosunkowo młode, częściowemu umasowieniu uległa bowiem zaledwie dziesięć lat wcześniej⁵¹. U Szulkina technologia nie jest neutralna – nie tylko sposób jej użycia wpływa na jej status. Telewizja to medium kłamstwa – produkowanego zarówno przez niemoralną władzę, jak i samą technologię. Trudno dziwić się reżyserowi, że protestował przeciwko nazywaniu *Wojny światów...* utworem antysocjalistycznym⁵². Jeśli bowiem spojrzymy na ten film przez kategorię technologii, to dostrzeżemy jego uniwersalność. Ostrze krytyki nie będzie wtedy wymierzone jedynie (jeśli w ogóle) w propagandę socjalistyczną, ale również w modernistyczne tendencje rozwoju mediosfery, zamieniającej rzeczywistość w spektakl i serię symulacji⁵³.

Jak pisał Guy Debord, *życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia*⁵⁴. W takich warunkach rodzi się to, co z kolei Jean Baudrillard nazwał *wolą spektaklu*⁵⁵, objawiającą się porzuceniem rzeczywistości na korzyść jej wirtualnej reprezentacji na ekranie. Transmisja telewizyjna „anihiluje” rzeczywistość, odbiera jej znaczenie i sens, z całą dobitnością pokazuje, że nie liczy się to, co dzieje się „naprawdę”, ale wypreparowany spektakl – jedyne, czego pragną oglądający, dla których świat realny przestał mieć znaczenie.

Ta „wampiryczność” technologii telewizyjnej wysysającej z rzeczywistości sens okazuje się bardziej groźna niż krwiożerczy Marsjanie, którzy rzekomo, według słów telewizyjnych propagandystów, „zaszczycili” swoją obecnością Ziemi. Bo choć kilkakrotnie widzimy dziwnych niskorosłych człekokształtnych o srebrzystych twarzach i w puchatych skafandrach, to prawda o ich tożsamości pozostaje tajemnicą; podobnie zresztą jak prawda o całej rzeczywistości, w której funkcjonuje prezenter telewizyjny Iron Idem. Wszystko bowiem, co o niej wiemy, jest filtrowane przez media, które zamieniają realność w miękką materię, łatwo poddającą się manipulacjom. W rzeczywistości wszechobecnych symulaków nie chodzi – jak twierdzi Baudrillard – o ideologię, czyli to, że telewizja produkuje fałszywą rzeczywistość. Wytwarzane obrazy mają jedynie ukrywać fakt, że cały świat zewnętrzny przestał być realny, właśnie dlatego, by *ocalić zasadę rzeczywistości*⁵⁶. Świat przedstawiony u Szulkina jest szczególnie kruchy, a ograniczony kłamrą pierwszej i ostatniej sceny „anihiluje” to, co moglibyśmy nazwać rzeczywistością. Wysokie kamienice, wśród których przechadzają się na początku filmu Idem z żoną, okazują się scenografią telewizyjną. Natomiast w ostatniej scenie (nie)stracony bohater wychodzi z wielkiego hangaru ku nicości, przekonując się, że poza symulacją telewizyjną nic nie istnieje.

Despotyczna władza kontroluje poprzez spektakl – telewizyjną rozrywkę, której pragną oglądający, zadowoleni ze swojego nieuświadomionego zniewolenia. Wręcz chcą być oni, niczym chłopiec trzymany na smyczy w pierwszej scenie, nadal ciemieni. Jak mówi szef Idema: *Zapomniałeś, za co oni nas kochają. Za to, że*



Wojna światów – następne stulecie, reż. Piotr Szulkin (1981)

dajemy im fikcję. Szulkinowska wizja przyszłości pod władzą wszechobecných mediów wcale nie ma jednak rysu krytycznego – nie namawia do walki o ujawnienie kłamstw. Heroiczne czyny Idema nie mają sensu, a wręcz sprawy pogarszają, bo przysługują się władzy. Niemniej niezgoda krnąbrnego Idema sprawia, że wizja Szulkina nie pokrywa się w pełni z tezami Baudrillarda. Bliżej jest jej bowiem do modernistycznego tropienia ideologii. Bo choć filmowa rzeczywistość być może nie istnieje, podobnie jak Marsjanie, wciąż zachodzi opozycja między tym, co na ekranie i poza nim. Przekrecone słowa Idema są manipulacją, odczytywany przez niego tekst wiadomości jest kłamstwem, zakładana przez niego na wizji peruka zasłania prawdę, a jego telewizyjna śmierć nie pokrywa się z tym, co faktycznie się wydarzyło. Mimo że status realności jest niepewny, a spektakl idealnie zastępuje świat zewnętrzny, wciąż istnieje różnica.

Technologia, która u Szulkina zmienia rzeczywistość w spektakl, a u Gradowskiego wywołuje szereg niepokojów – także ekologicznych – zostaje w obu filmach skojarzona z trendami modernizacyjnymi, jakże silnymi w socjalistycznej Polsce. Idea komunizmu była wszak pomyślana jako szybki „skok w nowoczesność” za sprawą sekularyzacji, urbanizacji i uprzemysłowienia⁵⁷, czyli dzięki wartościom przypisywanym oświeceniu. Za socjalizmem stała misja cywilizacyjna, napędzana ideami racjonalizacji i utopijnej wiary w rozwój⁵⁸. Zbliżający się w końcu lat 80. krach tego systemu, wraz z właściwą mu ideologią, owocował również trendami antymodernizacyjnymi, jako że dostrzegano zagrożenie dalszą industrializacją unicestwiającą środowisko. Co ciekawe, tendencje te wiązały się z próbami „ponownego zaczarowania świata” w myśl tez miłośników nowej duchowości. Odmiana ekologii głębokiej lat 80. ściśle łączyła się z irracjonalizmem New Age⁵⁹. Zresztą, jak zauważył Adam Leszczyński, nasz lokalny projekt modernizacyjny od samego początku miał charakter mocno hybrydyczny, bo skutkowało powstaniem społeczeństwa *pół chłopskiego, pół miejskiego, zawieszzonego pomiędzy ludowym przywiązaniem do religijności i tradycji a socjalistyczną wiarą w racjonalną organizację społeczną*⁶⁰.

Radość wszechświata i krwiożercze monstrum

Owo połączenie ludowości, miejskości, religijności i modernizacji przybrało najciekawszy wyraz w *Big Bang*. Ładujące na pobliskim polu *pląsające, czerwone, mrugające i wahliwe* UFO wyzwala w mieszkańcach wsi sprzeczne dążenia i fantazje, ukazując złożoność tamtejszej kultury. Na początku filmu Kondratiuk definiuje swoich bohaterów przez religijność ludową, zanurzoną w wyobraźni romantycznej (kobietę *zmora dusi, a po nocy to strach chodzić*). Zarazem jednak w konfrontacji ze *wszechświatowymi gośćmi* zaczynają o sobie myśleć w kategoriach reprezentantów całej ludzkości, co przekłada się na poczucie odpowiedzialności. Z miejsca porzucają ludową irracjonalność wiary i zastępują ją tym, *co w książce pisze*: by wstydu nie było przed *niebiańskimi gośćmi*. Zaczynają sami siebie definiować w kategoriach narzuconych przez industrializację, rekonfigurując własne tożsamości w zgodzie z obowiązującą linią modernizacyjną socjalizmu: odrzucają wiarę na rzecz racjonalności, intuicję zastępują podręcznikiem, a wiejskość –

technologia. Jak mówi jeden z nich: *Niech sobie nie myślą, że my tu jacy ciemni ludzie. Ciągnik przed domem stoi, telewizor kolorowy jest, pralka, lodówka. Nowa kultura wiejska ma być więc zarówno zlaicyzowana, jak i stechnicyzowana.*

Te modernizacyjne ambicje większości wiejskiej społeczności zostają jednak skonfrontowane z lokalnym wyrzutkiem, pastuchem, co śpi po stodołach i – jak sam o sobie mówi – *najniższy jest z nich wszystkich*. Pan Kazimierz, wytypowany jako reprezentant do spotkania z kosmitami, to przykład postaci charakterystycznej dla twórczości Kondratiuka – naznaczony peryferyjnością *outsidera zaangażowanego*⁶¹, który swoim spojrzeniem moralnie przenika rzeczywistość. Spotkanie z kosmitami wyzwala w nim „energię” etyczną, wymusza poczucie odpowiedzialności już nie tylko za siebie czy najbliższe otoczenie, nawet nie za własny kraj czy blok wschodni, ale za cały glob – z punktu widzenia kosmitów niedostrzegalne są bowiem podziały na kraje socjalistyczne i kapitalistyczne, Pierwszy i Trzeci Świat, państwa demokratyczne i demokracji ludowej. Nie widać również podziałów na miasto i wieś⁶². Jednocześnie Kazimierz sięga po terminologię religijną, by opisać kontakt z kosmitami jako *grom z jasnego nieba, wesolą nowinę, sąd ostateczny*. Poczucie globalnej solidarności i odpowiedzialności zostaje wpisane w mit sądu rozliczającego całą ludzkość.

Niemniej jego religijność jest inna niż reszty. Bliżej jej do nowej duchowości, ponieważ w wygłaszanym przez niego monologu, kluczowym dla wymowy całego filmu, padają słowa charakterystyczne dla moralności hipisowskiej, wpisującej się w wartości ruchu New Age⁶³, które Hall definiowała jako *powszechny pokój i międzyludzkie braterstwo, upadek granic politycznych, społecznych, religijnych*⁶⁴. Kazimierz w niemal mistycznym uniesieniu, spowodowanym bliskością UFO, używa prawie tych samych słów: *Jak to obcym przetłumaczyć, że mocarstwa odprężyc się nie mogą, a drugie pół świata z głodu wyje (...), a za tę walutę, co ją w rakiety ładują, ile to dobrego można byłoby zrobić (...); wszystkie kraje neutralne, niezaangażowane, zaraz rakiety by się na skup złomu zwiózło. Wolność na całym świecie. Granice otwarte. Wszędzie ciebie mile witają, niezależnie od tego, czy jesteś czarny, żółty czy biały, Żyd czy Mahometan*. Dodaje zatem do hipisowskich ideałów kontekst lokalnie polski – z marzeniem o otwartych granicach, odrzuceniem napięć zimnowojennych i mocarstwowego wyścigu zbrojeń.

W *Big Bang* wybrzmiewa również temat ekologii, co jest stałym elementem twórczości Kondratiuka⁶⁵, przynajmniej od premiery *Pełni* (1979). Tyrada pana Kazimierza wpisuje się w antysystemowe tendencje ruchów ekologicznych lat 80., które miały być odpryskiem trendów globalnych, z właściwą im walką o prawa człowieka, rozbrojeniem, demontażem polityki atomowej i krytyką cywilizacji przemysłowej⁶⁶. Do wszystkich tych problemów odnosi się bohater Kondratiuka. Wskazuje na fakt, że człowiek wyjąłowił ziemię, zanieczyścił powietrze, zatruił wodę, dusi się w *smrodzie* wielkich miast, a także boi się śmiertelności siły bomby atomowej. Jednocześnie tym krytycznym, antysystemowym, ale także antymodernistycznym treściom nadaje wymiar głębszy, religijny, przestrzegając kulę ziemską jako dar, który ludzie otrzymali od Boga w *dzierżawę*. To sprawia, że krytyka nowoczesności nabiera rysu etycznego, nazywanego przez Baumaną *jaźnią moralną* – obojętną na osiągnięcia technologiczne, trzeźwą kalkulację i korzyści praktyczne⁶⁷.

Tak mocno wyartykułowana krytyka nowoczesności zostaje jednak skonfrontowana z jej pochwałą, na którą siłą się przedstawiciele ruchów cywilizacyjnych, czyli ci, którzy cieszą się, że przed ich domami stoi ciągnik, a w domach – kolorowy telewizor. Aby obronić moralnie swoją nową tożsamość, doceniają techniczne osiągnięcia ludzkości, które jednocześnie stanowią wyraz ich społecznego statusu. Zwracają uwagę, że *człowiek to nie jest w końcu taki ostatni*, bo energii atomowej używa nie tylko do zabijania, rozwinął technologię kosmiczną w takim stopniu, że wylądował na Księżycu, ma także liczne osiągnięcia w medycynie czy komputeryzacji, a do tego *wynalazł multum mądrych rzeczy*. Ale tego bez komentarza pan Kazimierz nie pozostawia i sięga po argument rozsadzający cały dorobek modernizmu, bowiem uderza w najbardziej zradykalizowany przykład totalnej racjonalizacji – Holocaust⁶⁸: *Człowiek z człowieka mydło wyprodukował (...). Jest czym pochwalić się przed gośćmi z kosmosu (...), Hiroszima, Oświęcim, Nagasaki*. Kolejne, tym razem już czysto religijne argumenty obrońców cywilizacyjnego dorobku ludzkości nie przekonują pana Kazimierza, który, jak wielu bohaterów Kondratiuka⁶⁹, jest rozczarowany tragizmem istnienia. Na uwagę, że sam Bóg uczynił człowieka na swój obraz, zaczyna się zastanawiać, czy faktycznie jest *radością wszechświata*, czy raczej *krwiożerczym monstrem (...), zdobywcą nienasyconym*, który bierze się za podbój kosmosu, bo ziemi dla niego zabrakło; zatem ludzkość postrzega przez pryzmat jej chęci ciągłej ekspansji i pragnienia nowoczesnego, niepohamowanego rozwoju. Ostatecznie to właśnie pan Kazimierz dostępuje kosmicznego wniebowzięcia – odlatuje z kosmitami, zostawiając ludzkości przestroge: *Opamiętajta się!*

Węże w piramidzie

Twórcy równie chętnie, co z technologią, kojarzą kosmitów z istotami obdarowanymi ludzką wiedzą, nawiązując do popularnego w latach 80. mitu paleoastronautów, którzy mieliby być faktycznymi twórcami cywilizacji. Według Jerzego Prokopiuka jest to mit epoki naukowo-technicznej, czyli *taki, który widzi konieczność odwoływania się do badań naukowych i ich rezultatów, jak również wykorzystuje znajomość osiągnięć współczesnej techniki, dowolnie je zresztą ekstrapolując. W rezultacie jest to mit, który wprowadzie z jednej strony ma pozory naukowej hipotezy robotycznej, z drugiej jednak rodzi się z irracjonalnej, quasi-religijnej potrzeby jego twórców*⁷⁰. Realizował się on z największą mocą na kartach książek von Dänikena.

Zresztą nurty New Age nigdy nie stroniły od nauki. Wręcz przeciwnie, to właśnie z jej ustaleń się wywodzą – przede wszystkim z odkryć fizyki subatomowej, które doprowadziły „współczesnych mistyków” do wystosowania postulatów łączenia rozumu oraz intuicji⁷¹. Owocowało to na przykład bardzo serio traktowaną tematyką UFO, która dla osób zainteresowanych była przede wszystkim przedmiotem namysłu naukowego. Stowarzyszenia ufologiczne w Polsce Ludowej szczególnie dbały o to, by uniknąć podejrzeń o nienaukowość⁷². Do takiego ścisłego połączenia racjonalnego i irracjonalnego dochodzi w *Klątwie...*, *Alchemiku* i *Panu Kleksie...*

U Piestraka zostają skonfrontowane dwa światy: Zachód i Wchód, orientalizowany na zasadach zdefiniowanych przez Edwarda Saïda, który wskazywał, że z punktu widzenia reszty świata Orient to romantyczna emanacja Innego –

tajemniczego, mistycznego, pierwotnego⁷³. Co ciekawe, w *Klątwie...* ma miejsce sytuacja paradoksalna, ponieważ autor, krytykując kolonializm (zachłanny Traven blisko współpracował z dyktatorem Jean-Bédelem Bokassą i był zamieszany w grabież dzieł sztuki z krajów rozwijających się), sam wpada w pułapkę kulturowego przechwycania reprezentacji Dalekiego Wschodu. Jest on wprost wyjęty z hipisowskich fantazji na temat krainy wyjątkowo rozwiniętej duchowo, przedkładającej mistyczną mądrość nad racjonalną wiedzę. To właśnie tam przed wiekami wylądowało UFO, by schronić pojemnik z zakodowaną tysiącletnią wiedzą tejże cywilizacji. Mnichowie w indochińskim klasztorze strzegą tajemnicy tak długo, aż trafia ona w ręce reprezentanta Zachodu, kradnącego drogocenną wazę z kosmicznym podarunkiem.

Obecność obcej cywilizacji staje się atrakcyjnym dla ówczesnej widowni chwytem gatunkowym, który ma ubarwić opowieść o – jak nazwałby to Bauman – *heurystyce lęku*⁷⁴ przed zimną wojną, zbrojeniami i zapamiętałym szalem postępu technicznego za cenę bezpieczeństwa. Pozostawiona przez kosmitów substancja nieznanego pochodzenia może bowiem zachwiać równowagę biologiczną i doprowadzić do reakcji łańcuchowej, zamieniającej wszystkie stworzenia w monstrialne mutanty, co spotkało niecnego szefa instytucji rządowej, który widział w „darze” od kosmitów broń zmieniającą zasady gry zimnowojennej. Ten lęk⁷⁵, jak zauważyła Eva Näripea, nie ma proweniencji modernistycznej, jako że wychodzi poza manichejską dychotomię utopii i dystopii, zastępując ją rzeczywistością heterotopyczną, postmodernistyczną, zacierając granice między kulturami, mieszając narracje, a przede wszystkim stawiając irracjonalny Wschód nad racjonalnym Zachodem⁷⁶. Wspomniane niepokoje wiązałyby się ściśle z postmodernistyczną logiką porzucenia ufności w oświeceniowy pęd do rozwoju, w tym wypadku tożsamy z wyścigiem zbrojeń⁷⁷.

Mit o paleoastronautach leży także u podstaw *Alchemika*, który również problematyzuje etykę pędu ku poznaniu. Koprowicz nawiązuje do okresu przedoświeceniowego, gdy to, co nieracjonalne, kładło się cieniem na dążeniach naukowych. Późnośredniowieczna mentalność miesza wiedzę z religią, widząc w niej – w zależności od interpretacji – dzieło Boga lub szatana. Tytułowy alchemik jest postacią z przecięcia dwóch światów – chemii i magii. Pragnienie poznania zasady umożliwiającej transmutację dowolnego metalu w złoto zostało utożsamione z próbą *wyrwania tajemnicy Bogu*, a dopiero przejście na stronę szatana pozwala bohaterowi zgłębić tajniki wiedzy. Poznanie zrównano z pychą i bluźnierstwem, co koresponduje z biblijną opowieścią o Adamie i Ewie zrywających jabłko z drzewa poznania dobra i zła.

Koprowicz tę opowieść aktualizuje i uzupełnia o bardzo ważny szczegół. W przednowoczesnym strachu dostrzega paralelę do rzeczywistości posthipisowskiej, zastępującej tajemnicą to, co racjonalne. Pojawiający się w finale kosmici zamknięci w kryształowej piramidzie byli dla bohaterów prawzorami diabłów. Zatem Koprowicz przepisuje mit biblijny na zgodny z duchowością Nowej Ery, aby pasował do epoki naukowo-technicznej, opisanej przez Prokopiuka. Rozwój cywilizacji, a także strach przed nauką reżyser kojarzy z interwencją w historię obcej cywilizacji. Ostatecznie nie odżegnuje się ani od komponentu mistycznego, ani racjonalnego. Dodaje do filmu komentarz tłumaczący,

że w 1947 r. amerykańscy fizycy dokonali w reaktorze uranowym transmutacji rtęci w złoto. Natomiast w 1988 r. amerykańskie sondy kosmiczne dostarczyły zdjęć Marsa, na których rzekomo miało być widać obiekty – w tym piramidę – zbudowane przez istoty rozumne. Koprończ łączy więc legendę z faktami, a racjonalne z paranormalnym, tworząc mit idealnie wpisujący się w postmodernistyczną kulturę nowej duchowości.

Kino transwersalne

Ten sam mit wykorzystuje *Pan Kleks...* Opowiada o kosmitach lądujących w XVII w. w Chinach, w podobny sposób przestrzegając przed groźbą poznania. Zresztą filmowi przybysze z kosmosu po setkach lat orientują się, że ludzkość nie jest gotowa na tę wiedzę i postanawiają odebrać szmaragdową szkatułkę siłą. Wiedza okazuje się zagrożeniem, dlatego musi być strzeżona przez tak wybitne jednostki jak pan Kleks.

Produkcja Gradowskiego i pozostałe filmy o UFO zdają sprawę z nowoczesnej fascynacji techniką i przestrzegają przed nadmiernym zawierzeniem prądom modernistycznym, wiodącym ku katastrofom. Utwory te dopuszczają do głosu narracje sprzeczne i wchodzące ze sobą w konflikt. Wywodzą się one zarówno z wyobraźni romantycznej, kontrkulturowej, New Age, jak i technofilskiego scjentyzmu. Dochodzi w nich do gwiazdnych wojen odmiennych kulturowo światów. Aura chaosu poznawczego koresponduje z niepokojami właściwymi chylącemu się ku upadkowi systemowi. Cięża na nim w coraz większym stopniu namnażająca się narracje, których władza nie jest już w stanie kontrolować. Fascynacja kulturą amerykańską, przeszczepianie tamtejszej technologii, kopiowanie wzorców hollywoodzkich, podziw dla przedsiębiorczości, wskazywanie na efektywność wolnego rynku, poszerzanie tradycyjnej duchowości o komponent New Age – te nowoczesne i ponowoczesne tendencje wprowadzały ówczesne społeczeństwo w realia transformacji ufundowanej na – jak pisała Janion – *wolnym rynku idei*.

Napięcie między nowoczesnością i ponowoczesnością, które objawia się w polskich filmach o UFO, rozważał Wolfgang Welsch, wprowadzając kategorię rozumu transwersalnego, mającego zdolność przechodzenia między różnymi modelami racjonalności, tworzenia nowych połączeń i programowego znoszenia monopolu jednego systemu wiedzy. Rozum ten ma być „środkiem” między modernizmem i postmodernizmem, ma umożliwiać rozwijanie motywów obu stron i utrzymanie łączności między nimi. Jest formą rozumu postmodernistycznej moderny, która nie daje technologii monopolu, ale także nie ulega antytechnologicznej afektacji. Stanowi tym samym *podstawową zdolność ponowoczesnego życia. Ponowoczesna rzeczywistość wymaga bowiem zawsze umiejętności przechodzenia pomiędzy różnymi systemami sensu i konstelacjami racjonalności*⁷⁸.

Okazuje się zatem, że kosmici przygotowywali ówczesne społeczeństwo na bliskie spotkanie trzeciego stopnia z nieznaną rzeczywistością, domagającą się wytworzenia nowego rodzaju rozumu: *chylczego i zręcznego*⁷⁹, plastycznego, łączącego i upatrującego wartości w pluralizmie nieistniejącym do tej pory w takiej skali.

- ¹ J. Wilk-Białożej, *Normalni-paranormalni. Ekspres Reporterów* (1985). Cyt. za: O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 197.
- ² Tamże, s. 196.
- ³ I. Kienzler, 1944-1989. *Kronika PRL. Mity i legendy socjalizmu*, t. 28, Bellona, Warszawa 2016, s. 69.
- ⁴ O. Drenda, dz. cyt., s. 196.
- ⁵ A. K. Wróblewski, *Wstęp. Däniken i inni*, w: *Z powrotem na Ziemię. Spór o pochodzenie cywilizacji ludzkich*, red. tegoż, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 6.
- ⁶ D. Hall, *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 116.
- ⁷ O. Drenda, dz. cyt., s. 210.
- ⁸ Tamże, s. 213.
- ⁹ D. Hall, dz. cyt., s. 384.
- ¹⁰ P. Urbanowicz, *Romantyczne teorie spiskowe. Maszyny, nauka i technologia w kontrfaktualnych światach mesjanistów, świadków UFO i teoretyków spisków*, w: *Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f)aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, red. M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018, s. 286.
- ¹¹ A. Kowalczevska, *Ezoteryka na sprzedaż*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2015, s. 112.
- ¹² Tamże.
- ¹³ E. Mazierska, „Mr. Kleks in Space”: *Science Fiction for the End of State Socialism*, „Studies in Eastern European Cinema” 2021, t. 12, nr 1, s. 10.
- ¹⁴ J. Stachowicz, *Cyfrowa maszyna zmian i Pan Kleks. Obrazy komputerów na polskim ekranie w dobie transformacji*, w: *Przeostrzenia. Kino wobec transformacji ustrojowych 1945 i 1989*, red. S. Borowska-Kazimiruk, P. Kwiatkowska, A. Zborowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2023, s. 103-104.
- ¹⁵ A. Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2016, s. 32.
- ¹⁶ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 6.
- ¹⁷ *Taż*, *Prace wybrane. Tom 3. Zło i fantazmaty*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001, s. 364.
- ¹⁸ W pierwszej dwudziestce najpopularniejszych filmów wprowadzonych na polskie ekrany w latach 80. aż dziewięć jest produkcji amerykańskiej (zob. E. Sowiński, *Klasyfikacja wiekowa filmów a wyniki frekwencyjne w ostatniej dekadzie PRL*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 110).
- ¹⁹ D. T. Grala, *Reformy gospodarcze w PRL (1982-1989). Próba uratowania socjalizmu*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005, s. 127-128.
- ²⁰ E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich – Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009, s. 291.
- ²¹ Archiwum Akt Nowych, *Założenia programowe kinematografii polskiej na najbliższe lata (1983-1984)*, sygn. 2/1843/0/5/32, k. 1.
- ²² *Moje życie to thriller z elementami filmu grozy (z Jackiem Koprowiczem, reżyserem i scenarzystą, rozmawia Michał Dondzik)*, „Pleograf” 2022, nr 1, <https://pleograf.pl/index.php/moje-zycie-to-thriller-z-elementami-filmu-grozy> (dostęp: 26.02.2024).
- ²³ K. Kornacki, *Polskie Kino Nowej Przygody, w: Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 84-85.
- ²⁴ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. zbior., Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 291.
- ²⁵ M. K. Booker, *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*, Praeger, Westport – London 2006, s. 4.
- ²⁶ Zauważono również ścisłą relację między kinem a poetyką opisów kontaktów z kosmitami. Klasycznym przykładem jest opowieść Orfea Angelucciego, jednego z pierwszych kontrakterów. Jego pełna szczegółów relacja była bliźniaczo podobna do tego, co można było zaledwie kilka miesięcy wcześniej obejrzeć w kinach podczas seansu filmu *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* (*The Day the Earth Stood Still*, reż. Robert Wise, 1951) (P. Urbanowicz, dz. cyt., s. 290).
- ²⁷ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 63.
- ²⁸ C. G. Jung, *Nowoczesny mit. O rzeczach widywanych na niebie*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 64.
- ²⁹ R. Barthes, dz. cyt., s. 63.
- ³⁰ Zresztą utożsamianie diabła z kosmitami wpisuje się w wyobraźnię „uniwersum” von Dänikena, do której film Koprowicza ewidentnie nawiązuje (zob. A. K. Wróblewski, dz. cyt., s. 9-10).
- ³¹ Po stronie pana Kleksa i dzieci staje kapitan Benson, grany przez Jana Jankowskiego, który w pierwszych scenach filmu wcielił się w amerykańskiego biznesmana. Ich wrogiem jest z kolei Wielki Elektronik, którego Mazierska nazywa symbolem ZSRR (E. Mazierska, dz. cyt., s. 7).

- ³² S. Sontag, dz. cyt., s. 293.
- ³³ Zob. B. Kluska, *Automaty liczą. Komputery PRL*, Novae Res, Gdynia 2013, s. 173.
- ³⁴ Przez zaangażowanie ówczesnego ministra ds. młodzieży – Aleksandra Kwaśniewskiego – w upowszechnianie wiedzy o technologii informatycznej (zob. M. B. Garda, *Przyswajanie kulturowe mikrokomputerów w PRL w latach osiemdziesiątych XX wieku*, w: *Nowe media w PRL*, red. P. Sitarski, M. B. Garda, K. Jajko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 153).
- ³⁵ E. Mazierska, dz. cyt., s. 4.
- ³⁶ Archiwum Filмотeki Narodowej, *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Akademia pana Kleksa”*, sygn. A-344, poz. 333; *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Biały smok”*, sygn. A-344, poz. 505; *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu „Bliskie spotkanie z wesotym diabłem”*, sygn. A-344, poz. 575.
- ³⁷ M. B. Garda, dz. cyt., s. 118.
- ³⁸ Tamże, s. 136-137.
- ³⁹ Cyt. za: J. Stachowicz, dz. cyt., s. 113.
- ⁴⁰ E. Mazierska, dz. cyt., s. 5.
- ⁴¹ J. Stachowicz, dz. cyt., s. 103-104.
- ⁴² M. B. Garda, dz. cyt., s. 126-127.
- ⁴³ Słowa ekran z błyszczącymi cyferkami można również rozumieć jako filmy z cyfrowymi efektami specjalnymi.
- ⁴⁴ E. Mazierska, dz. cyt., s. 9.
- ⁴⁵ P. Gliński, *Ruch ekologiczny w Polsce*, w: *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990, s. 138.
- ⁴⁶ P. Antoniewicz, *Ruch ekologiczny w Polsce lat osiemdziesiątych. Idee – źródła – działania*, w: *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław 2014, s. 57-58.
- ⁴⁷ M. Coeckelbergh, *New Romantic Cyborgs: Romanticism, Information Technology, and the End of the Machine*, The MIT Press, Cambridge – London 2017, s. 122.
- ⁴⁸ Tamże, s. 3.
- ⁴⁹ E. Davis, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, tłum. J. Kierul, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002, s. 211-212.
- ⁵⁰ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012, s. 288.
- ⁵¹ K. Kosiński, *Nastolatki '81. Świadomość młodzieży w epoce „Solidarności”*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2002, s. 235.
- ⁵² Zob. M. Adamczak, *Piotr Szulkin: między prostotą politycznych aluzji a uniwersalnością światów przedstawionych*, w: *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, red. P. Kurpiewski, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022.
- ⁵³ J. Majmurek, *Utopie, dystopie i ucieczki. Surrealizm i polskie kino fantastyczne*, w: *Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim*, red. K. Wielebska, K. Mikurda, Korporacja Ha!art, Kraków – Warszawa 2010, s. 184.
- ⁵⁴ G. Debord, *„Społeczeństwo spektaklu” oraz „Rozważania o społeczeństwie spektaklu”*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 33.
- ⁵⁵ J. Baudrillard, *Wojny w Zatoce nie było*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 23.
- ⁵⁶ Tenże, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998, s. 188.
- ⁵⁷ A. Leszczyński, *Czy komunizm zmodernizował Polskę?*, w: *Od Piłsudskiego do Wałęsy. Studia z dziejów Polski w XX wieku*, red. K. Persak, A. Friszke, Ł. Kamiński, P. Machcewicz, P. Osęka, P. Sowiński, D. Stola, M. Zaremba, Wydawnictwo Instytutu Pamięci Narodowej, Warszawa 2008, s. 526-527.
- ⁵⁸ A. Zysiak, dz. cyt., s. 29.
- ⁵⁹ Zob. P. Gliński, dz. cyt., s. 142-143; P. Antoniewicz, dz. cyt., s. 50-51.
- ⁶⁰ A. Leszczyński, dz. cyt., s. 534.
- ⁶¹ J. Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 1999, s. 53.
- ⁶² Co istotne, zanim pan Kazimierz trafił na wieś, mieszkał w mieście, jest więc osobą „spomiędzy” – jego tożsamość jest połączeniem miejskości i wiejskości.
- ⁶³ Zresztą fascynacja New Age nie była Kondratiukowi obca. Tadeusz Sobolewski relacjonował, że reżyser interesował się tym, co miałyby sprzyjać długowieczności: m.in. medytacja, piramidkami, *natural food* (J. Nowakowski, dz. cyt., s. 54).
- ⁶⁴ D. Hall, dz. cyt., s. 46-47.
- ⁶⁵ N. Korczarowska, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007, s. 207-208.
- ⁶⁶ P. Gliński, dz. cyt., s. 57-58.
- ⁶⁷ Z. Bauman, dz. cyt., s. 306.

- ⁶⁸ Zob. tenże, *Nowoczesność i Zagłada. Holocaust – choroba czy produkt cywilizacji*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- ⁶⁹ B. Kosińska-Krippner, *Andrzej Kondratiuk. Metafizyka*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 118.
- ⁷⁰ J. Prokopiuk, *UFO, czyli jawna tajemnica*, w: C. G. Jung, dz. cyt., s. 7.
- ⁷¹ D. Hall, dz. cyt., s. 45-47.
- ⁷² Tamże, s. 117.
- ⁷³ Zob. E. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2018.
- ⁷⁴ Z. Bauman, dz. cyt., s. 343.
- ⁷⁵ Ma on również podłoże religijne – film wykorzystuje bowiem symbolikę biblijną w postaci węża, którego łączy się z wiedzą zakazana, a chęć jej zdobycia okazuje się „grzechem” śmiertelnym.
- ⁷⁶ E. Näripea, *Postcolonial Heterotopias: A Paracinematic Reading of Mark Piestrak's Estonian Coproductions*, w: *Polish Cinema in a Transnational Context*, red. E. Mazierska, M. Goddard, University of Rochester Press, Rochester 2014, s. 121.
- ⁷⁷ Przemysł zbrojeniowy wielokrotnie stymulował rozwój oraz prowadził do innowacji technicznych.
- ⁷⁸ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna modernia*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 438.
- ⁷⁹ Tamże, s. 439.

Michał Piepiórka

Doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki *Rockefellerowie i Marks nad Warszawą. Polskie filmy fabularne w obcej transformacji gospodarczej* (2019). Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Images”, „Ekranach” i „Panoptikum”. Do jego zainteresowań naukowych zaliczają się filmowe obrazy transformacji gospodarczej, przemiany polskiego kina współczesnego i kinematografia schyłku PRL.

Bibliografia

- Antoniewicz, P.** (2014). Ruch ekologiczny w Polsce lat osiemdziesiątych. Idee – źródła – działania. W: E. Chabros (red.), *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie* (ss. 43–62). Wrocław: Instytut Pamięci Narodowej.
- Barthes, R.** (2008). *Mitologie* (tłum. A. Dziadek). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Baudrillard, J.** (1998). *Precesja symulaków* (tłum. T. Komendant). W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 175–189). Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński.
- Baudrillard, J.** (2006). *Wojny w Zatoce nie było* (tłum. S. Królak). Warszawa: Wydawnictwo Sic!.

- Bauman, Z.** (2012). *Etyka ponowoczesna* (tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Coeckelbergh, M.** (2017). *New Romantic Cyborgs: Romanticism, Information Technology, and the End of the Machine*. Cambridge – London: The MIT Press.
- Debord, G.** (2006). „*Spoleczeństwo spektaklu*” oraz „*Rozważania o społeczeństwie spektaklu*” (tłum. M. Kwaterko). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Drenda, O.** (2016). *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Garda, M. B.** (2020). Przyswajanie kulturowe mikrokomputerów w PRL w latach osiemdziesiątych XX wieku. W: P. Sitarski, M. B. Garda, K. Jajko (red.), *Nowe media w PRL* (ss. 115–165). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Hall, D.** (2007). *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Janion, M.** (1991). *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa: Wydawnictwo PEN.
- Kowalczevska, A.** (2015). *Ezoteryka na sprzedaż*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Leszczyński, A.** (2008). Czy komunizm zmodernizował Polskę?. W: K. Persak, A. Friszke, Ł. Kamiński, P. Machcewicz, P. Osęka, P. Sowiński, D. Stola, M. Zaremba (red.), *Od Piłsudskiego do Wałęsy. Studia z dziejów Polski w XX wieku* (ss. 522–535). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Pamięci Narodowej.
- Mazierska, E.** (2021). „Mr. Kleks in Space”: Science Fiction for the End of State Socialism. *Studies in Eastern European Cinema*, 12 (1), ss. 1–11. <https://doi.org/10.1080/2040350X.2020.1807091>
- Nowakowski, J.** (1999). *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Prokopiuk, J.** (1982). UFO, czyli jawna tajemnica. W: C. G. Jung, *Nowoczesny mit. O rzeczach widywanych na niebie* (tłum. J. Prokopiuk, ss. 5–44). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sontag, S.** (2012). *Przeciw interpretacji i inne eseje* (tłum. zbior.). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Stachowicz, J.** (2023). Cyfrowa maszyna zmian i Pan Kleks. Obrazy komputerów na polskim ekranie w dobie transformacji. W: S. Borowska-Kazimiruk, P. Kwiatkowska, A. Zborowska (red.), *Przeostrzenia. Kino wobec transformacji ustrojowych 1945 i 1989* (ss. 101–120). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Urbanowicz, P.** (2018). Romantyczne teorie spiskowe. Maszyny, nauka i technologia w kontrafaktualnych światach mesjanistów, świadków UFO i teoretyków spisków. W: M. Sugiera (red.), *Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f)aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach* (ss. 271–299). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Welsch, W.** (1998). *Nasza postmodernistyczna moderna* (tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska). Warszawa: Oficyna Naukowa.

Keywords:

UFO;
science fiction;
systemic transformation;
cinema of the declining
Polish People's Republic;
postmodernity;
New Age

Abstract

Michał Piepiórka

Knowledge – Technology – New Age: UFOs in Films of the Declining Polish People's Republic

In the last years of the Polish People's Republic, several films about UFOs were made. They commented on the social mood during the decline of the system. These films reflected the fears of the time and brought awareness of the cultural contradictions. They revealed the social unrest of the transition period. Turning towards the irrational and mysterious would suggest the rejection of the current socialist order, founded on the Enlightenment ideology of modernization. Meanwhile, these films, as much as they turn to the fluid reality of New Age, are fascinated by the scientific, especially technology. The movies analysed in the article reflect the cultural tensions that resulted in the production of ambivalent, even contradictory narratives. The films referred to values derived from the old system and heralding the new one, both socialist and capitalist. It turns out that UFO films were preparing the society for a close encounter of the third kind with the new reality of transformation.