

„Kwartalnik Filmowy” nr 114 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.768>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Marcin Kowalczyk

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
<https://orcid.org/0000-0002-2033-445X>

„Mój świat wypełnia ogień i krew” – *Mad Max: Na drodze gniewu* i semantyczne gry z postapokaliptycznym brudem

Słowa kluczowe:

Mad Max;
postapokalipsa;
semiotyka filmu;
brud

Abstrakt

Założenia formalne kina postapokaliptycznego wymuszają określoną estetykę, której dominantę często stanowi brud przeciwstawiany domniemanej czystości świata sprzed katastrofy. Przykładem realizacji tej strategii jest film *Mad Max: Na drodze gniewu* (*Mad Max: Fury Road*, reż. George Miller, 2015). Autor wskazuje wszakże, że dzieło Millera ujawnia ciekawą ambiwalencję: sugerując prawomocność typowej dla tego nurtu opozycji brud-czystość i jednocześnie ją unieważnia. W omawianym filmie można bowiem dostrzec trzy różne systemy znaczeniowe ufundowane na tych kategoriach. Pierwszy wynika z przyjęcia konwencji, a dwa następne są oryginalną wizją autorską i stanowią udaną próbę przezwyciężenia typowych uwikłań znaczeniowych świata postapokaliptycznego. W artykule zostały wykorzystane m.in. metody semiotycznej analizy filmu zaproponowanej przez Rolanda Barthes'a, a także ustalenia Mary Douglas dotyczące kategorii brudu i czystości w kulturze.

Brud i postapokalipsa

Transmedialne narracje postapokaliptyczne są istotnym elementem kultury współczesnej¹. Ich różnorodność trafnie ukazuje książka Lecha M. Nijakowskiego omawiająca modele świata po zagładzie wykreowane w tekstach popkultury². Owa zagłada może mieć różne przyczyny, lecz wspólnym mianownikiem pozostaje jej ostateczny charakter: spora część mieszkańców Ziemi ginie, a dotychczasowy porządek społeczny i cywilizacyjny przestaje istnieć.

Wyobrażenia o końcu znanego świata są silnie zakorzenione w historii kultury³, a postęp technologiczny nie pozbawia ich aktualności. Jak słusznie zauważa Nijakowski, wzrost potęgi nowoczesnych państw nie wyeliminował lęków właściwych społeczeństwom tradycyjnym, bo choć zmieniła się struktura dzisiejszych wyobrażeń – strach przed apokaliptyczną katastrofą pozostał⁴. Ujawnia się tu osobliwa właściwość samej apokalipsy: nawet jeśli uporczywie się nie ziszcza, jej nadejście nigdy nie może zostać całkowicie odrzucone⁵. Nastroje te dobitnie podsumowuje Slavoj Žižek: (...) *globalny system kapitalistyczny zbliża się do apokaliptycznego punktu zerowego. Jego „czterej jeźdźcy Apokalipsy” obejmują kryzys ekologiczny, konsekwencje rewolucji biogenetycznej, nierównowagę w samym systemie (problemy z własnością intelektualną; nadchodzące walki o surowce, żywność i wodę) oraz gwałtowny wzrost podziałów społecznych i wykluczenia*⁶.

Odwołanie do biblijnej Apokalipsy nie jest tu przypadkowe. Świetnie odzwierciedla frenetyczny charakter wyobrażeń o stanie dzisiejszego świata, zwłaszcza w kontekście degradacji środowiska. Ujmując rzecz jeszcze krócej, powiedzmy za Heather J. Hicks, że postapokalipsa to opowieść o załamaniu samej nowoczesności⁷. Tak rozumiana ostateczna katastrofa traci często swój wymiar teleologiczny zakorzeniony w wyobrażeniach religijnych. Nie otwiera już drogi ku zbawieniu, a jej kulminacją nie jest objawienie.

Nastroje te silnie rezonują w głównym nurcie kultury popularnej, stąd też kino często podejmuje motywy związane ze światem po katastrofie. I choć film postapokaliptyczny wymyka się sztywnym kryteriom, jego istotę można jednak uchwycić, tak jak czyni to Lech M. Nijakowski, sięgając po teorię semantyczno-syntaktyczno-pragmatyczną Ricka Altmana⁸. Uważa on tę konwencję za gatunek, który *należałoby raczej traktować (...) jako pewną złożoną sytuację, serię połączonych wydarzeń powtarzających się regularnie zgodnie z określonym wzorcem*⁹. Dlatego, podkreśla Nijakowski: *Popularność filmów i powieści przedstawiających świat po zagładzie oraz związana z tym aktywność fanów wpłynęły na zmianę granic w polu tradycyjnych gatunków. Sprawia to, że dzieła postrzegane wcześniej jako należące do różnych gatunków stają się reprezentantami tego samego wzorca*¹⁰. Ten wzorec można dostrzec zarówno w filmach takich jak *Pojutrze (The Day After Tomorrow, reż. R. Emmerich, 2004)*, *2012 (reż. R. Emmerich, 2009)*, *Jestem legendą (I Am Legend, reż. F. Lawrence, 2007)* jak i w *Terminatorze (reż. J. Cameron, 1984)* czy *Interstellarze (reż. Ch. Nolan, 2014)*.

Mnie jednak będą interesować przede wszystkim te manifestacje wzorca, w których ujawniają się elementy kluczowe dla postapokaliptycznych narracji wskazane przez Heather J. Hicks: *...grupy ocalałych w łachmanach; zburzone miasta otoczone zubożałymi terenami wiejskimi; niedziałające technologie; desperackie poszukiwanie wszystkiego co użyteczne; przejmująca tęsknota za utraconą cywilizacją oraz eks-*

tremalna przemoc (w tym kanibalizm) dokonywana przez wędrujące gangi banitów¹¹. Powyższe założenia wymuszają określoną estetykę, dlatego postapokaliptyczne światy znajdują się zwykle w różnych fazach rozkładu, a ich dominantę stanowią brud i choroba. Jest to szczególnie widoczne w hollywoodzkim kinie postapo, w którym wysokie budżety i zaawansowana technologia pozwalają kreować sugestywne obrazy zniszczonej cywilizacji z naturalistyczną emfazą. Stąd wyraźne estetyczne pokrewieństwa między obrazami takimi jak *Wodny świat* (*Waterworld*, reż. K. Reynolds, 1995), *Resident Evil: Zagłada* (*Resident Evil: Extinction*, reż. R. Mulcahy, 2007), *Księga ocalenia* (*The Book of Eli*, reż. A. Hughes, A. Hughes, 2010) czy wskazany w tytule artykułu *Mad Max: Na drodze gniewu* (*Mad Max: Fury Road*, reż. G. Miller, 2015). Przykłady można by zresztą mnożyć.

Podkreślmy jednak za Wheelerem Winstonem Dixonem, że filmy głównego nurtu sprawiają wrażenie autentycznie zaangażowanych, ale w rzeczywistości są tworzone tak, aby dotrzeć do swoich docelowych odbiorców, jednocześnie nie kwestionując ich punktu widzenia¹². Zatem w tych dziełach także obraz świata po katastrofie w pewien sposób musi wychodzić naprzeciw oczekiwaniom widzów. Przyjmując taką optykę, można stwierdzić, że na podstawowym poziomie brud jest nośnikiem sensu oczywistego¹³, pełni funkcję znaku skonwencjonalizowanego. Artyści tworzą bowiem binarną relację paradygmatyczną, w obrębie której diegetyczna nieczystość ma charakter jednoznacznie degradujący w stosunku do pozytywnie waloryzowanej czystości domniemanego świata przed katastrofą¹⁴. Zatem brud pokrywający ciała i ubrania bohaterów, a także wszystko wokół pokazuje ich oderwanie od cywilizacji, którą człowiek współczesny, jak dowodzi Katherine Ashenburg, kojarzy z dbałością o higienę i estetyczną wrażliwością¹⁵. W chaotycznej, dopiero co organizującej się rzeczywistości po katastrofie wskazane elementy przeszłości w relacjach międzyludzkich nie mają wielkiego znaczenia. Zatem klęska nowoczesności uobecnia się we wszechobecnym brudzie, który na tym poziomie odczytania filmów staje się manifestacją ideologii właściwej dla wyobrażeń odbiorcy, bowiem rzeczywistość przed katastrofą była w oczywisty sposób lepsza¹⁶. Współbrzmi to z konstatacją Georges'a Vigarello, że czystość jest odzwierciedleniem procesu cywilizacyjnego, kształtującego wrażenia cielesne przez ich wyostanie i rozwijanie subtelności¹⁷. Brud zatem w filmowej konwencji postapo głównego nurtu popkultury na swym podstawowym poziomie sygnalizuje wyraźny regres. Jak ironicznie podsumowuje Eli, bohater *Księgi ocalenia*: *Jedyny plus braku mydła to to, że rabusiów można wyczuć na kilometr*.

W stronę innego spojrzenia

Jedną z najbardziej znanych serii wpisujących się w ramy postapokaliptycznego kina gatunkowego jest tetralogia *Mad Max* George'a Millera¹⁸. Filmy wchodzące w jej skład są nie tylko reprezentatywne dla nurtu postapo ostatnich czterdziestu lat, lecz także ilustrują ewolucję w obrębie samego gatunku¹⁹. Część pierwsza serii powstała w 1979 r., a czwarta w roku 2015. Ponadto brutalny obraz spustoszonego świata po katastrofie wykreowany przez Millera stał się punktem odniesienia dla współczesnych wyobrażeń o możliwym tragicznym wariacie przyszłości²⁰, a także inspiracją dla wielu innych filmów i książek. Co ważne, pierwsza część *Mad Maxa* była niskobudżetowym australijskim filmem, który stał się

światowym fenomenem²¹. Kolejne dwie części ugruntowały pozycję serii, a przygody Maxa Rockatansky'ego, znalazłszy swoje miejsce w głównym nurcie kultury popularnej, wyznaczyły nowe drogi refleksji nad postapokalipsą. Zwieńczenie serii: *Mad Max: Na drodze gniewu* to już niezwykle kosztowne przedsięwzięcie artystyczne w gwiazdorskiej obsadzie. Jest to obraz intrygujący i otwierający się na wiele ciekawych, czasem wręcz sprzecznych odczytań²². Bo choć pod wieloma względami wydaje się typowy dla omawianego gatunku, to w niektórych miejscach rozsądza konwencję i proponuje rozwiązania, jakie zwykle nie pojawiają się w wysokobudżetowym kinie postapo. Ową subtelną grę znaczeniami świetnie widać w umiejętnym operowaniu semiotycznym potencjałem brudu.

Historia rozpoczyna się krótkim monologiem głównego bohatera. Protagonista mówi między innymi, że jego świat „wypełnia ogień i krew”, a słowa te uzupełniają chaotyczne fragmenty pochodzące prawdopodobnie z programów informacyjnych. W ten sposób zostaje zarysowany typowy obraz świata postapokaliptycznego: wszędzie panuje przemoc, dawne struktury państwa nie działają, środowisko naturalne jest skażone, trwa walka o wodę i paliwo – dwa najcenniejsze zasoby. Warto zauważyć, że głosowi Maxa towarzyszą sugestywne brudne plansze z napisami, a po nich następuje krótkie czarno-białe ujęcie katastrofy – drzew kładących się w pyłe fale uderzeniowej. Zatem już początek filmu, miejsce o największej znaczeniowo gęstości²³, wprowadza brud jako element kluczowy w kontekście estetyki świata po katastrofie.

Z pozoru Miller operuje poetyką brudu w sposób typowy. Bowiem służy ona do podkreślenia rozkładu znanej cywilizacji, jest wizualnym, łatwo identyfikowalnym znakiem jej upadku. Czwarta część *Mad Maxa* to świat niedoboru zaspokajanego prymitywnymi sposobami, stąd czystość staje się luksusem, na który większość ludzi nie może sobie pozwolić. Takie rozpoznania są dokonywane przez widza intuicyjnie. Nawet jeśli nie jest świadomy gatunkowej konwencji, rozumie, że wraz z zapaścią cywilizacji skończyło się wszystko, co dotąd uznawano za normę. W tym kontekście brud stanowi tylko jeden z najbardziej widocznych elementów globalnej dewastacji.

W niniejszym tekście chciałbym jednak wyjść poza owe intuicyjne rozpoznania i wskazać bardziej subtelne relacje między brudem a czystością, które organizują symboliczny porządek świata po katastrofie. Podążam tu konsekwentnie drogą Rolanda Barthes'a, którą Rafał Koschany streszcza następująco: *Barthes, analizując proces nadawania (autor) i odbioru (publiczność) znaczeń w filmie, wskazuje na drogę ewolucji znaku: od jego wymiaru oczywistego (znak skonwencjonalizowany) do wymiaru bardziej zindywidualizowanego, autorskiego, oryginalnego*²⁴. Zbliżając się do tego, co w omawianym obrazie pozostaje domeną indywidualnego twórczego zamysłu reżysera, warto sięgnąć do pracy *Czystość i zmaza* Mary Douglas, której rozpoznania okazują się niezwykle przydatne w analizie niektórych uwikłań znaczeniowych. *Bруд – pisze Douglas – nie bywa nigdy unikalnym, wyizolowanym zjawiskiem. Tam, gdzie jest brud, jest też system. Bруд to produkt uboczny systematycznego porządkowania i klasyfikacji rzeczy, o tyle, o ile porządkowanie wymaga odrzucenia nieprzystających elementów. Idea brudu przenosi nas wprost w sferę symboli i wskazuje na powiązanie z systemami czystości, których symboliczny charakter jest jeszcze bardziej oczywisty*²⁵.

Dlatego analizując znaczenie brudu w czwartej części *Mad Maxa*, należy przekroczyć granice konwencji estetycznej oraz ramy głównego nurtu kultury po-

pularnej i przyjrzeć się właśnie jego odmiennej systematyce. Zobaczymy wówczas, że film Millera tylko częściowo wpisuje się w stereotyp brudu nakreślony przez Ashenburg oraz Douglas²⁶ wiążący unikanie go ze wspomnianymi już – higieną i estetyką.

Na problem można bowiem spojrzeć z innej strony. Otóż amerykańska badaczka twierdzi, że jeśli z omawianego pojęcia wyabstrahujemy patogeniczność i higienę, pozostanie nam stara definicja brudu jako *czegoś na nie swoim miejscu*²⁷. Takie podejście implikuje dwa istotne elementy, które można poddać analizie: zbiór uporządkowanych relacji w nowym systemie i sposoby jego naruszania²⁸. Idąc za spostrzeżeniami Douglas, przekraczamy więc charakterystyczne dla głównego nurtu sprzężenie, które łączy brud z zapaścią cywilizacyjną. Co więcej, zyskujemy dostęp do nowych (oryginalnych) systemów znaczeniowych, zorganizowanych na fundamencie *czegoś na nie swoim miejscu*. Stanie się to szczególnie wyraźne, jeśli za autorką *Czystości i zmyty* przyjmiemy, że: *Nie ma czegoś takiego jak absolutny brud. Brud istnieje tylko „w oku patrzącego”*²⁹. Stąd właśnie bierze się owa niestałość jego semantycznych uwikłań, którą spotykamy w czwartej części *Mad Maxa*. Dzieło Millera ujawnia przy tym ciekawą ambiwalencję, ponieważ sugerując prawomocność opozycji brud-czystość, jednocześnie ją unieważnia³⁰.

Od hierarchii społecznej do ostatecznego oczyszczenia

Podobnie jak w poprzednich częściach, Max Rockatansky wpada w tarapaty i staje się więźniem grupy, której przywódcą jest Wieczny Joe, tyran rozporządzający zasobami świeżej wody. Jego ludzie, mieszkający w skalnej cytadeli, mają jej pod dostatkiem, podczas gdy reszcie poddanych jest ona ściśle racjonowana. Uwieczony Max wkrótce zostaje przymusowym dawcą krwi i przywiązany do samochodu, połączony elastyczną rurką do transfuzji z jednym z żołnierzy Wiecznego Joe, Nuxem, wbrew swej woli ściga zbiegłą Cesarzową Furiosę, która uprowadziła pięć żon tyrana. Maxowi udaje się oswobodzić i mimo początkowej niechęci sprzymierza się z Furiosą. Oboje próbują zabrać uprowadzone kobiety do Oazy Licznych Matek – krainy wolnej od przemocy, gdzie można żyć w spokoju. Furiosa jest pewna, że to miejsce istnieje, ponieważ tam właśnie się urodziła, zanim ją i jej matkę porwał Wieczny Joe.

Piszę tu szczegółowo o elementach fabularnych, ponieważ na każdym etapie rozwoju wydarzeń opozycja brud-czystość odgrywa ważną rolę. Przede wszystkim jest ona wpisana w hierarchiczną konstrukcję społeczną pokazaną w ekspozycji filmu. Ludzie pozostający pod rozkazami Wiecznego Joe mają charakterystyczną białą skórę. Ci żołnierze straceńcy, nazywani trepami wojny (War Boys), są do siebie bardzo podobni. Jedyną rytualną skazą na ich czystości pozostaje pomalowana na czarno górna część twarzy. Dostęp do wody, którą dysponuje tyran, umożliwia więc nie tylko zapewnienie niezbędnego składnika przeżycia, ale pozwala też kreować określony wariant wyglądu. Ich ciała, podobnie jak ciało Wiecznego Joe, nie są jednak wolne od chorób, co uzewnętrzniają liczne deformacje. Miarą zmian estetycznego paradygmatu jest tu zawieszenie kategorii męskości i płynność cielesnej normy³¹. Zatem tylko czystość manifestująca się białością skóry może stanowić wizualny wykładnik pozycji społecznej.



Z kolei ludzie, którym nie dane było zamieszkać w cytadeli, są skazani na gromadzenie się u jej podnóża i czekanie, aż Wieczny Joe odkręci zawór do zbiornika z wodą. Ci ludzie również są chorzy, zdeformowani, lecz co najważniejsze – brudni. Brud zatem, konstytuując hierarchię społeczną, stanowi widomy znak przynależności do niższej klasy. Pozostając w polu znaczeniowym zakreślonym przez Douglasa, rzecz można, iż „materia na nie swoim miejscu” odrywa się od jakiegokolwiek semantycznego zakorzenienia związanego z brakiem higieny. Dla Wiecznego Joe i jego grupy fizyczna czystość nie oznacza zdrowia, nie służy profilaktyce, lecz stanowi łatwo identyfikowalny znak dostępu do jednego z najważniejszych zasobów – wody. Dopóki jest w rękach tyрана, pozostaje towarem, „aqua-cola”, co wiąże ją z restytuowaną przez Wiecznego Joe patologiczną formą kapitalizmu.

W ten sposób film doskonale wpisuje się we współczesny dyskurs dotyczący, by posłużyć się określeniem Zygmunta Baumana, ludzi-odpadów³². Tak jak nie było dla nich miejsca w czasach erodującego kapitalizmu, tak nie ma go w projekcie nowego (starego) postapokaliptycznego ładu. Bauman pisze o imigrantach i nowych przybyszach wydzielających *ledwie wyczuwalną woń wysypiska śmieci*³³, Miller natomiast posługuje się sugestywnym brudem. Mieszkańcy cytadeli pragną za wszelką cenę odciąć się od niego fizycznie, stąd skomplikowany system wejścia do pnącej się ku niebu fortecy. Jednak wydaje się, że zachodzi tu zależność podobna do tej zarysowanej przez Baumana: *ludzie-odpady w oczach swych wrogów i prześladowców są wyrazistym, dotykającym i materialnym wcieleniem niewypowiedzianego, a jednak dotkliwego, bolesnego poczucia ich własnej zbędności*³⁴. Zatem zwykła fizyczna separacja nie wystarczy. Lekarstwo ma stanowić władza nad technologią.

W obrazie Millera kluczową rolę odgrywają środki transportu oraz paliwo. Status technologii jest wszakże inny niż w poprzednich częściach serii. Dotychczas bowiem ludzie używali maszyn, a teraz, jak dowodzi Michael W. Pesses, łączą się z nimi, tworząc złożenia/hybridy zdolne do podróżowania przez dzikie pustkowia, co warunkuje przetrwanie³⁵. W filmie ostatecznym aktem oderwania się od degradującej nieczystości staje się dla ludzi Wiecznego Joe symboliczny akt „chromowania”.



Warto zaznaczyć, że w przemyśle powłoka chromowa, którą pokrywa się metalowe przedmioty, służy zwiększeniu odporności, poprawieniu własności termicznych oraz dodaniu waloru estetycznego. Kiedy więc żołnierze Wiecznego Joe w walce tuż przed spodziewaną śmiercią pokrywają twarze srebrną substancją, dokonują aktu ostatecznego oczyszczenia, symbolicznie i ostatecznie zespalając się z maszynami. Bowierny brud świata po katastrofie wydaje się tak ekspansywny, że nawet woda nie jest w stanie usunąć go całkowicie ze zdeformowanego ciała. Stąd konieczny akt „chromowania” prowadzący do oczyszczającej hybrydyzacji. Wiąże się z tym cały zespół metafizycznych przeświadczeń, które można określić mianem „transcendentnej mobilności”. Wszak największym pragnieniem trepów wojny jest wieczna „jazda w chromie” w zaświatach (Valhalli). Wspomniana hybrydyzacja jest więc istotnym elementem postapokaliptycznej eschatologii. Bowierny wieczność można zyskać jedynie zespolony z maszyną. Dla trepów wojny Raj to wspaniałe wieczny pęd, ciało złączone z wytworem technologii w czystości chromu. Wyrażając swą entuzjastyczną zgodę na taką wizję zbawienia, skandują nazwę ośmiocyndrowego silnika V8. Opozycja brud-czystość zyskuje tu oryginalne metafizyczne zakorzenienie. Hierarchia społeczna oparta na zewnętrznej cielesnej czystości zostaje przypieczętowana symbolicznym rytuałem, stanowiącym najwyższy wymiar oczyszczenia, jaki ma do zaoferowania cywilizacja kultuwująca pozostałości dawnej potęgi. Obraz jednak jasno sugeruje, że jest to pogląd fałszywy, ponieważ obok motywu transcendentnej mobilności (oczyszczającej hybrydyzacji) można rozpoznać w filmie inny, dużo bardziej sugestywny motyw, a mianowicie immanentny brud cywilizacji. Pobrzmiwają tu echa współczesnego dyskursu ekologicznego i krytycznego spojrzenia na epokę antropocenu³⁶, która jest traktowana nie jako czas rozkwitu człowieka, lecz przede wszystkim degradacji natury.



Łączenie brudu z cywilizacją przebiega na wielu płaszczyznach. W postapokaliptycznym świecie przedmioty, ubrania, środki transportu – wszystko ulega zabrudzeniu, jakby owo zabrudzenie było nie tylko konsekwencją upadku minionego świata, ale też jego produktem. Oczywiście można sobie z nim radzić. Dlatego groteskowy pojazd Wiecznego Joe jest wypolerowany i lśniący, a trepy wojny dokonują wspomnianego rytuału „chromowego” oczyszczenia.

Immanentny brud cywilizacji

Konstatacja, że brud jest wpisany we wszystkie wytwory cywilizacji, stanowi rozwinięcie myśli sygnalizowanych w trzeciej części serii: *Mad Max 3: Pod kopułą Gromu*. Główny bohater trafia do Bartertown, które reprezentuje postapokaliptyczny imperializm, pozostałość po skompromitowanej cywilizacji³⁷. Następnie, ledwie ocaliwszy życie, napotyka społeczność składającą się z nastolatków i dzieci. Grupa ta nosi pewne cechy rdzennych mieszkańców kontynentu³⁸, a jej sposób życia i bliskość z naturą stanowią wyrazisty kontrast dla brudnego, skorumpowanego miasta zasilanego świńskimi odchodami. Cytadela Wiecznego Joe działa na podobnych zasadach co Bartertown. Problemem nie jest więc to, że cywilizacja upadła, lecz to, że wciąż trwa w swych brudnych manifestacjach, niosących potencjał niszczenia. Oto najważniejsza, jak się zdaje, myśl wyartykułowana w filmie, który stanowi logiczne zwieńczenie serii³⁹. I jest odmienny od głównonurtowych rozwiązań fabularnych, w których ratunkiem dla bohaterów są zwykle „samotne wyspy cywilizacji”, a ostatecznym celem – odbudowa dawnego porządku. Dobitnie wybrzmiewa to na przykład w zakończeniu filmu *Jestem legendą*, w którym bohaterka przybywa do dobrze zorganizowanej osady ocalonych, a jej los przypomina wydarzenia kluczowe dla postapokaliptycznej fabuły: pojawienie się wirusa,

wygnięcie niemal całej populacji, znalezienie leku. Końcowy monolog jest zapowiedzią odrodzenia ludzkości i jak możemy domniemywać, stanie się to w dawnej cywilizacyjnej formie. *Mad Max: Na drodze gniewu* takiej obietnicy nie składa.

Motyw immanentnego brudu cywilizacji zyskuje dodatkowy wymiar dzięki działaniom dwójki głównych bohaterów. Dotychczas pisałem o ludziach, których ciała zostały w różny sposób zdeformowane. Max i Furiosa nie wpisują się w tę logikę. Rockatansky nie jest chory, a brud pokrywający jego ciało i odzież usunęłaby odrobina wody. Nie jest to brud człowieka stojącego niżej w hierarchii społecznej, lecz brud samotnego, niezależnego wędrowca. To sytuuje go obok zarysowanej struktury społecznej opartej na opozycji brud-czystość. W ów hierarchiczny schemat nie wpisuje się także Cesarzowa Furiosa, która mimo rytualnego malowania górnej części twarzy zachowuje estetyczną autonomię. Potrafi też przezwyciężyć ograniczenia tradycyjnie kojarzone z niemocą – pozbawiona ręki, wciąż pozostaje silna i skuteczna, a niepełnosprawność nie ma wpływu na jej działania⁴⁰. Bohaterka, w odróżnieniu od Maxa, nie pamięta czasów sprzed katastrofy, nie jest zatem skrepowana przebrzmiałymi wzorcami i schematami. Dlatego to właśnie działania Furiosy, w które włącza się Max, stopniowo unieważniają zarysowaną wyżej opozycję brud-czystość będącą przetworzeniem paradygmatu charakterystycznego dla starego świata, którego sukcesorem jest cytaдела.

Do pewnego momentu omawiana opozycja łączy się z wodą i chromem, ledwie zapowiadając motyw immanentnie skażonej cywilizacji. Nadchodzi jednak chwila, gdy zbiegła Furiosa wyprowadza z ukrycia pięć porwanych żon Wiecznego Joe, znajdujących się dotąd w olbrzymim wozie cysternie. Kiedy widz, podobnie jak Max, widzi je po raz pierwszy, jest oszołomiony. Kobiety o ciałach niedotkniętych żadnymi deformacjami myją się ubrane w cienkie, białe, przylegające do ciała tkaniny, które tylko eksponują niespotykaną, zdawałoby się, w tym świecie cielesność. Ich czystość to czystość natury, rozumianej dosłownie i metaforycznie. Są czyste w wymiarze fizycznym i biologicznym. Dostrzegają to także inni, stąd jedna z bohaterek, starsza kobieta, nazywa je czule „stworzeniami”. Dla Wiecznego Joe reprezentującego cywilizacyjny imperializm stanowią sferę podboju jako dziewicza natura, tyran uzurpuje sobie prawo do ich posiadania. Jednak Furiosa nie chce, by kobiety stały się uprzedmiotowione i służyły tylko do rodzenia dzieci, dlatego pragnie je zabrać do krainy wolnej od zanieczyszczeń.

Zatem dopiero gdy na ekranie pojawiają się uprowadzone żony Wiecznego Joe, a zbuntowana Furiosa ujawnia swój plan, widz może obserwować semantyczne przesunięcia w pojmowaniu opozycji brud-czystość. Bowiernie wbrew pozorom minioną cywilizacja nie była światem czystości, wszak wypełniały ją spaliny, dym z kominów, wizualne świadectwa zdewastowanej natury. Czystość świata przed katastrofą, której hołduje Wieczny Joe, jest czystością sztuczną, udawaną, ograniczoną. Demaskując to oszustwo, film unieważnia także skonwencjonalizowane znaczenie brudu i czystości sugerowane w ekspozycji. W postapokaliptycznym świecie *Mad Maxa: Na drodze gniewu* prawdziwie czysta może być tylko natura. Tym samym „czymś na nie swoim miejscu” staje się chrom na twarzach „półżywnotnych” trepów wojny czy przezroczysta plastikowa osłona owrzodzonej, ropiejącej klatki piersiowej Wiecznego Joe stylizowana na rzymski napierśnik. Te elementy są znakami skażenia brudem cywilizacji. Owo skażenie świetnie wybrzmiewa w scenie, gdy ledwie żywy Nux leży w ramionach Capable, jednej z po-

rwanych żon. Ciało silnej i zdrowej kobiety o nieskazitelnej skórze jest skonstrastowane z ciałem niepokojąco białym, zdeformowanym, jakby kurczącym się. Prawdziwa czystość natury przewyższa pozorną czystość cywilizacji. Kiedy Nux zobaczył kobiety po raz pierwszy i powiedział z zachwytem, że są „czyściutkie jak chrom” – mylił się, choć w jego ustach była to najwyższa z możliwych kwalifikacji. Chrom stanowi tylko zewnętrzną warstwę pokrywającą materiał, nie oczyszcza całkowicie i nieodwołalnie, ukrywa to, co znajduje się pod powierzchnią. Nux jako dziecko postapokalipsy nie rozumie, że istnieje doskonalsza forma czystości – natura. W istocie chrom na jego ustach zakorzenia go w brudzie minionej cywilizacji, niosąc oczyszczenie tylko w jej ograniczonym paradygmacie. Podświadomie zdaje sobie z tego sprawę, dlatego akceptuje współczucie okazywane mu przez Capable. Jedyne co może zrobić, to oddać życie za sprawę, której sam do końca nie pojmuje.

Nowy porządek

Brud cywilizacji – co rozumiałe – nie jest akceptowany przez bohaterów jako nieodzowny jej element. Spaliny, dym, oleje, smary – wszystko to składa się na estetykę posttechnologicznej struktury Wiecznego Joe. Dlatego ostatecznym zerwaniem z rzeczywistością sprzed katastrofy ma być dołączenie grupy uciekinierów do kobiet żyjących blisko natury w Oazie Licznych Matek. Widać tu wyraźnie echa marzenia typowego dla wielu obrazów postapo, które za Carolyn Merchant można określić mianem *opowieści o Odzyskaniu Edenu (Recovery of Eden story)*⁴¹.

Okazuje się jednak, że Oaza nie istnieje. Kilka starszych kobiet informuje przybyszów o kłesce „rajskiego” projektu. Kobiety musiały uciekać, ponieważ woda, z którą wiązały nadzieję, okazała się brudna i zatruta, a kruki niszczyły uprawy. Nieczystości minionej cywilizacji znów dały o sobie znać. Dla Maxa staje się jasne, że dopóki istnieje cytadela i Wieczny Joe, nie da się zbudować nowego społeczeństwa. Dlatego namawia bohaterki, by wyruszyły z nim do siedziby tyra- rana i przejęły ją wraz z jej zasobami. W ten sposób Rockatansky wypełnia swą misję postapokaliptycznego Mojżesza – doprowadza grupę do Ziemi Obiecanej⁴². I choć sam do niej nie wchodzi, zyskuje odkupienie⁴³.

Mimo wszystko przyszłość nie leży w infrastrukturze cytadeli. Konsekwencją postrzegania cywilizacji jako immanentnie skażonej brudem jest weryfikacja założeń nowoczesności ufundowanej na paliwach kopalnych. Tym samym film doskonale wpisuje się we współczesną refleksję dotyczącą petrokultury i petrokapitalizmu. Paliwo, a ściślej ropę naftową, możemy tu potraktować jako metonimie nowoczesności, pieniądza, geopolityki, przemocy, czy w końcu matkę wszystkich innych towarów⁴⁴. Zatem rzeczywistym kresem starego porządku okazuje się nie sama apokalipsa, lecz dopiero likwidacja struktury społecznej i gospodarczej opartej na tym zasobie. Taki właśnie jest cel bohaterów, temu służy zdobycie cytadeli. Obraz dobitnie wskazuje, że jedynym, na czym warto budować przyszłość, jest czysta natura. Jedna z bohaterek zamieszkujących niegdyś Oazę Licznych Matek zawsze nosi przy sobie torbę wypełnioną nasionami. Uważa je za największy skarb. Stanowi to nie tylko źródło nadziei, ale jest też znakiem nieskażonej przez człowieka przeszłości, za którą warto oddać życie. Wydaje się że możliwe odrodzenie nie będzie jedynie odrodzeniem ludzkości, lecz przede wszystkim – natury.



To odcięcie od brudnej cywilizacji zostaje dobitnie wyartykułowane w zakończeniu filmu, kiedy Furiosa i jej sprzymierzeńcy udostępniają wodę – a nie paliwo czy pojazdy – tłumowi koczującemu pod cytadelą. Jej obfitość i nieograniczony dostęp mają tu wymiar symboliczny. Jak pisze bowiem Mircea Eliade: *Wody oczyszczają i odradzają dlatego, że likwidują „historię” i na nowo wprowadzają, choćby na moment, pierwotną integralność*⁴⁵. Ta scena przynosi więc oczyszczenie podwójne: zmywa pył i smar pokrywający zdegradowane ciała, a także w niepoohamowanym pędzie przełamuje strukturę wyzysku zakorzenioną w minionej cywilizacji. Paliwo traci swą *demiurgiczną moc*⁴⁶ zastąpione przez wodę. Dokonuje się zatem postulowane przez współczesny dyskurs ekologiczny odejście od petrokapitalizmu opartego na nieograniczonym wzroście i nieograniczonej konsumpcji, co może stanowić nowy paradygmat głównonurtowej refleksji dotyczącej możliwych sposobów organizacji społeczeństwa po katastrofie. Owa zmiana będzie jeszcze bardziej widoczna, gdy zestawimy film *Mad Max: Na drodze gniewu* z drugą częścią serii z 1981 r. Tam bohaterami jednoznacznie pozytywnymi byli ludzie z rafinerii produkujący i transportujący paliwo, a budowany „Eden” miał być jedynie lepszą wersją znanej im przeszłości. W roku 2015 nie ma już miejsca na takie marzenia. Epoka antropocenu przeminęła i nie da się jej odbudować.

Patrząc na dzieło Millera przez pryzmat brudu i czystości, można dostrzec trzy różne systemy znaczeniowe ufundowane na tych kategoriach. Pierwszy stanowi konsekwencję konwencji filmu postapo, natomiast dwa pozostałe, choć wzajemnie przeciwstawne, są udaną próbą przewyciężenia typowych znaczeniowo uwikłań w kreacjach świata po katastrofie w głównym nurcie kultury popularnej. Na koniec zostaje jeszcze element, który można uznać za dekonstrukcję artykułowanej w filmie binarnej opozycji brud-czystość. Wszak woda, powtarzając za Eliadem, *jest wcieleniem wszystkich możliwości (wirtualności)*⁴⁷. Zatem w krótkim rozbłysku pierwotnej integralności (natury) „coś na nie swoim miejscu” przestaje istnieć. Byłaby to zatem negacja nie tylko samej cywilizacji rozumianej jako zaawansowana technologia, ale kultury w ogóle. Czy tak jest w istocie? To pytanie pozostawiam otwarte.

- ¹ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 95-96. Autor omawia transmedialność znanej serii *Matrix*, jednak można by tu wymienić także inne postapokaliptyczne opowieści: *Metro* Dmitrija Głuchowskiego czy przywoływaną w niniejszym tekście serię *Mad Max* George'a Millera.
- ² L. M. Nijakowski, *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2019.
- ³ Zob. *Imagining the End: Visions of Apocalypse from the Ancient Middle East to Modern America*, red. A. Amanat, M. T. Bernhardsson, I. B. Tauris Publishers, London – New York 2002.
- ⁴ L. M. Nijakowski, dz. cyt., s. 17.
- ⁵ Zob. F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford University Press, New York 2000, s. 8.
- ⁶ S. Žižek, *Living in the End Times*, Verso, London 2010, s. x.
- ⁷ H. J. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*, Palgrave Macmillan, New York 2016, s. 2.
- ⁸ L. M. Nijakowski, dz. cyt., s. 29.
- ⁹ R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 203.
- ¹⁰ L. M. Nijakowski, dz. cyt., s. 29.
- ¹¹ H. J. Hicks, dz. cyt., s. 6.
- ¹² W. W. Dixon, *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*, Wallflower Press, London – New York 2003, s. 203.
- ¹³ Zob. R. Barthes, *Trzeci sens*, tłum. R. Wyboriski, „Kino” 1971, nr 11.
- ¹⁴ Zob. R. Barthes, *Znak w wyobraźni*, tłum. J. Lalewicz, w: tegoż, *Mit i znak. Eseje*, tłum. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1970, s. 266.
- ¹⁵ Zob. K. Ashenburg, *Historia brudu*, tłum. A. Górska, Bellona, Warszawa 2009.
- ¹⁶ Alicja Helman, przedstawiając myśl Barthes'a pisze, że odczytanie znaków przedmiotów, które niosą ze sobą treści ponadprzedmiotowe (ideologiczne), odbywa się na mocy konwencji społecznych i wymaga znajomości kodu oraz właściwego danej kulturze zespołu wyobrażeń, przekonań, norm i wartości. Zob. teŹe, *Historia semiotyki filmu*, t. 1, Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego „Znak, Język, Rzeczywistość”: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1991, s. 29, zob. także: K. Machtyl, *Semiotyki obrazu. Reprezentacje i przedmioty*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2017.
- ¹⁷ G. Vigarello, *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1996, s. 8.
- ¹⁸ *Mad Max* (reŹ. G. Miller, 1979); *Mad Max 2: Wojownik szos* (*Mad Max 2: The Road Warrior*, reŹ. G. Miller, 1981); *Mad Max 3: Pod kopułą Gromu* (*Mad Max 3: Beyond Thunderdome*, reŹ. G. Miller, G. Ogilvie, 1985), *Mad Max: Na drodze gniewu* (*Mad Max: Fury Road*, reŹ. G. Miller, 2015).
- ¹⁹ Constantine Verevis szczegółowo omawia relacje między poszczególnymi częściami, zob. tegoŹ, *Another Green World: The „Mad Max” Series*, w: *A Companion to Australian Cinema*, red. F. Collins, J. Landman, S. Bye, Wiley-Blackwell, New Jersey 2019, s. 133-148.
- ²⁰ Takie odwołania do *Mad Maxa* pojawiają się także w tekstach naukowych, zob. E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 45.
- ²¹ Zob. C. Cornea, *Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, s. 132-133.
- ²² Michael W. Pesses pisząc o wielości odczytań dzieła, podsumowuje: *krytycy postrzegają je jako feministyczny film akcji, feministyczną porażkę z powodu nadmiernej przemocy, obraz o męskości w kryzysie, biblijnym exodusie i przestrodze dla środowiska naturalnego*, zob. tegoŹ, „So shiny, so chrome”: *Images and Ideology of Humans, Machines, and the Earth in George Miller's „Mad Max: Fury Road”*, „Cultural Geographies” 2019, t. 26, nr 1, s. 4.
- ²³ Zob. R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, tłum. M. i M. Hendrykowsy, w: *Film: Język – Rzeczywistość – Osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego „Znak – Język – Rzeczywistość”: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992, s. 19.
- ²⁴ R. Koschany, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2017, s. 70.
- ²⁵ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 77.
- ²⁶ TamŹe, s. 76-77. Badaczka pisze o społeczeństwie połowy XX w., lecz jej spostrzeżenia

- pozostają aktualne także w odniesieniu do początków XXI w.
- ²⁷ Tamże, s. 77.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Tamże, s. 46.
- ³⁰ Podobną ambiwalencję możemy dostrzec w sposobie przedstawienia wszelkiego typu pojazdów w filmie: z jednej strony obraz celebryje motoryzacji i mobilność, łącząc je z kapitalizmem, z drugiej zaś krytykuje kapitalistyczną przemoc, która sprawiła, że świat stał się jałowym pustkowiem. Zob. M. W. Pesses, dz. cyt., s. 44.
- ³¹ Ciała pokazane w filmie, a zwłaszcza ciało Wiecznego Joe, wpisują się w kategorię monstrualności, rozumianej jako przekraczanie tego, co naturalne i estetycznie akceptowalne w świecie przed katastrofą. O kategorii tej obszernie pisze Anna Wiczorkiewicz, zob. tejsze, *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.
- ³² Z. Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- ³³ Tamże, s. 90-91.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ M. W. Pesses, dz. cyt., s. 44.
- ³⁶ Zob. W. Steffen, P. J. Crutzen, J. R. McNeill, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*, „Ambio” 2007, t. 36, nr 8, s. 614-621. Przyjmuję tu podstawową definicję antropocenu, nie wdając się w spory dotyczące zasadności i zakresu stosowania terminu. O problemach tych obszernie pisze Ewa Bińczyk w książce *Epoka człowieka*, dz. cyt.
- ³⁷ Zob. C. Verevis, dz. cyt., s. 137.
- ³⁸ Paul Williams doprecyzowuje, że społeczność białych dzieci reprezentuje połączenie kultury Aborygenów z kulturą wysyłanych na kontynent australijski skazańców, zob. tegoż, *Beyond „Mad Max III”: Race, Empire, and Heroism on Post-Apocalyptic Terrain*, „Science Fiction Studies” 2005, t. 32, nr 2, s. 306.
- ³⁹ W pierwszej części Max jako policjant próbował zatrzymać nadciągającą katastrofę, następnie pomagał grupie z rafinerii w odbudowie cywilizacji, by w części trzeciej dostrzec, że prawdopodobnie jest ona nieodwracalnie skażona.
- ⁴⁰ Zob. B. Fletcher, A. J. Primack, *Driving Toward Disability Rhetorics: Narrative, Crip Theory, and Eco-ability in „Mad Max: Fury Road”*, „Critical Studies in Media Communication” 2017, t. 34, nr 4, s. 344, <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1329540>.
- ⁴¹ C. Merchant, *Reinventing Eden: The Fate of Nature in Western Culture*, Routledge, New York – London 2003, s. 2. Michelle Yates podkreśla jednak, że tutaj motyw ten zyskuje nowy wymiar. Ogród Eden jest dla kobiet takich jak Furiosa i żony Wiecznego Joe miejscem wolności od patriarchy, a sama natura staje się przestrzenią feministycznych możliwości, a nie miejscem dla realizacji męskiej sprawczości, która odtwarza miniony hierarchiczny porządek, zob. tejsze, *Re-casting Nature as Feminist Space in „Mad Max: Fury Road”*, „Science Fiction Film and Television” 2017, t. 10, nr 3, s. 358, <https://doi.org/10.3828/sftv.2017.24>.
- ⁴² O Maxie jako postapokaliptycznym Mojżeszem w kontekście poprzednich części serii pisze Majid Yar, zob. tegoż, *Crime and the Imaginary of Disaster: Post-Apocalyptic Fictions and the Crisis of Social Order*, Palgrave Macmillan, New York 2015, s. 85.
- ⁴³ Motyw odkupienia jest też silnie akcentowany w poprzednich częściach serii, zob. D. H. Barbour, *Heroism and Redemption in the „Mad Max” Trilogy*, „Journal of Popular Film and Television” 1999, t. 27, nr 3, s. 28-34, <http://dx.doi.org/10.1080/01956059909602806>.
- ⁴⁴ Zob. H. Appel, A. Mason, M. Watts, *Oil Talk*, w: *Subterranean Estates: Life Worlds of Oil and Gas*, red. H. Appel, A. Mason, M. Watts, Cornell University Press, New York 2015, s. 10. Zdaniem redaktorów tomu takie właśnie spojrzenie na ropę naftową dominuje w naukach społecznych.
- ⁴⁵ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, OPUS, Łódź 1993, s. 191.
- ⁴⁶ H. Appel, A. Mason, M. Watts, dz. cyt., s. 10.
- ⁴⁷ M. Eliade, dz. cyt., s. 186.

Marcin Kowalczyk

Doktor, pracuje na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Kulturoznawca, zajmuje się kulturą powojenną, w szczególności okresem realizmu socrealistycznego, a także kulturą popularną z uwzględnieniem zagadnień związanych z literaturą i filmem science fiction oraz *martial*

arts studies. Autor monografii *Tyrmand karnawałowy* (2008) oraz artykułów publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Kulturze Popularnej”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Przestrzeniach Teorii”.

Bibliografia

- Barbour, D. H.** (1999). Heroism and Redemption in the „Mad Max” Trilogy. *Journal of Popular Film and Television*, 27 (3), ss. 28–34. <http://dx.doi.org/10.1080/01956059909602806>
- Barthes, R.** (1970). Znak w wyobraźni (tłum. J. Lalewicz). W: tegoż, *Mit i znak. Eseje* (tłum. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Barthes, R.** (1971). Trzeci sens (tłum. R. Wyborski). *Kino*, 11, ss. 37–41.
- Barthes, R.** (1992). Problem znaczenia w filmie (tłum. M. i M. Hendrykowsy). W: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Film: Język – Rzeczywistość – Osoba*, ss. 17–24. Warszawa: Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego „Znak – Język – Rzeczywistość”: Polskie Towarzystwo Semiotyczne.
- Bińczyk, E.** (2018). *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Booker, M. K.** (2010). *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*. Lanham: Scarecrow Press.
- Cornea, C.** (2007). *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Douglas, M.** (2007). *Czystość i zmaza* (tłum. M. Bucholec). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eliade, M.** (1993). *Traktat o historii religii* (tłum. J. Wierusz-Kowalski). Łódź: OPUS.
- Fletcher, B., Primack, A. J.** (2017). Driving Toward Disability Rhetorics: Narrative, Crip Theory, and Eco-Ability in „Mad Max: Fury Road”. *Critical Studies in Media Communication*, 34 (4), ss. 344–357. <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1329540>
- Gnyś-Nidecka, M.** (2015). Człowiek – jak śmieć. W: K. Kulikowska, C. Obracht-Prondzyński (red.), *Śmieć w kulturze* (ss. 331–364). Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Heffernan, T.** (2008). *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism and the Twentieth-Century Novel*. Toronto – Buffalo – London: Univeristy of Toronto Press.
- Helman, A.** (1991). *Historia semiotyki filmu* (wyd. 1, t. 1). Warszawa: Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego „Znak – Język – Rzeczywistość”: Polskie Towarzystwo Semiotyczne.
- Hicks, H. J.** (2016). *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*. New York: Palgrave Macmillan.
- Jenkins, H.** (2007). *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* (tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak). Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Koschany, R.** (2017). *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.
- Machtyl, K.** (2017). *Semiotyki obrazu. Reprezentacje i przedmioty*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.

- Merchant, C.** (2003). *Reinventing Eden: The Fate of Nature in Western Culture*. New York – London: Routledge.
- Nijakowski, L. M.** (2019). *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Pesses, M. W.** (2019). „So Shiny, So Chrome”: Images and Ideology of Humans, Machines, and the Earth in George Miller’s „Mad Max: Fury Road”. *Cultural Geographies*, 26 (1), ss. 43–55. <https://doi.org/10.1177/1474474018787308>
- Verevis, C.** (2019). Another Green World. The „Mad Max” Series. W: F. Collins, J. Landman, S. Bye (red.), *A Companion to Australian Cinema*, ss. 133–148. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Vigarello, G.** (1996). *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku* (tłum. B. Szwarzman-Czarnota). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Wieczorkiewicz, A.** (2019). *Monstruarium*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Williams, P.** (2005). Beyond „Mad Max III”: Race, Empire, and Heroism on Post-Apocalyptic Terrain, *Science Fiction Studies*, 32 (2), ss. 301–315.
- Yar, M.** (2015). *Crime and the Imaginary of Disaster: Post-Apocalyptic Fictions and the Crisis of Social Order*. New York: Palgrave Macmillan.
- Yates, M.** (2017). Re-casting Nature as Feminist Space in „Mad Max: Fury Road”. *Science Fiction Film and Television*, 10 (3), ss. 353–370. <https://doi.org/10.3828/sfftv.2017.24>

Keywords:

Mad Max;
post-apocalypse;
film semiotics;
dirt

Abstract

Marcin Kowalczyk

“My World is Fire and Blood” – *Mad Max: Fury Road* and Semantic Games with Post-apocalyptic Dirt

The conventions of the post-apocalyptic cinema enforce a specific aesthetics, and its visual dominant is often dirt. This element is usually contrasted with the alleged purity of the world before a catastrophe. *Mad Max: Fury Road* (dir. George Miller, 2015) seems to be an example of this strategy. However, the article shows that Miller’s work reveals an interesting ambivalence: suggesting the legitimacy of the dirt-purity opposition typical of the convention, the film simultaneously undermines it. Therefore, in *Mad Max: Fury Road* we can see three different systems of meaning based on these categories. The first one is a consequence of the accepted convention, the next two show the original author’s vision and represent a successful artistic attempt to overcome the typical perception of some features of the post-apocalyptic world. The article uses elements of Roland Barthes’s semiotic analysis of film, as well as Mary Douglas’s findings on the category of dirt and purity in culture.