

Aleksandra Binicewicz

Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Katastrofa w ponowoczesnej opowieści – audiowizualne ilustracje futurystycznej dekadencji

Disaster in a postmodern story – audiovisual illustrations of futuristic decadence

ABSTRAKT

Autorka artykułu za cel stawia sobie odnalezienie różnych postaci katastrof w tekstach kultury audiowizualnej, nazwanie ich oraz zdiagnozowanie w odniesieniu do poczucia tego, co nazywa „futurystyczną dekadencją”.

Tło jej rozważań stanowią kłopoty z narracją tożsamości współczesnego człowieka w kontekście technologicznego rozwoju oraz upowszechniania postawy ponowoczesności. Wizualne teksty, po które sięga, to film *Joker* oraz trzy seriale: *Czarnobyl*, *Cudotwórcy* i *Koniec dzieciństwa*.

SŁOWA KLUCZOWE:

futurystyczna dekadencja, ponowoczesność, narracja, tożsamość, katastrofa

ABSTRACT

The author of the article aims to discover, name, and diagnose various forms of disaster in the audiovisual culture. She analyses these in relation to the state of a “futuristic decadence” – as she calls it. The context of her thoughts is built of the perplexing narrative identity of the contemporary man in face of the widespread postmodern attitude with the parallel development of new technologies. In order to achieve the abovementioned goal, she chooses to analyze the *Joker* movie, the *Miracle Workers* tv series, and the following miniseries: *Chernobyl* and *Childhood's End*.

KEYWORDS:

futuristic decadence, postmodernity, narration, identity, disaster

Doświadczeniu terażniejszości towarzyszy osobliwa mieszanina entuzjazmu i niepokoju. Ekscytacja nadciągającymi zmianami, za którymi stoi rozwój technologiczny, łączy się z dekadencjnym nastrojem schyłku. Na progu nowej dekadenty wspomnienie lat dwudziestych XX wieku i ich awangardowej postaci tylko pieczętuje obecny animusz. To osobliwe zestawienie nazywam tytułową futurystyczną dekadencją. Jest to sformułowanie, które posłuży mi za punkt orientacyjny w refleksji nad medialnymi reprezentacjami katastrof.

IMIONA ZAGŁADY

Namysł nad nimi należy rozpocząć od stwierdzenia, że rzeczone kataklizmy pojawiają się w indywidualnym i zbiorowym życiu ludzkim pod wieloma postaciami. Tropić je można zarówno we współczesnych tekstach kultury audiowizualnej, jak i w apokaliptycznych wizjach przedchrześcijańskiej przeszłości¹.

Poddając analizie temat wierzeń w zagładę ludzkości, Christian Godin wyróżnia cztery rodzaje apokalips: religijną, techniczną, polityczną oraz naturalną² – dodając, że wszystkie ich formy mogą wystąpić w tym samym czasie. Do tej klasyfikacji polski kulturoznawca, Piotr Jezierski, dołącza apokalipsę piątą – „indywidualną”, „która pojawia się w czterech pozostałych i czeka każdego z nas, niezależnie od czasu, w jakim żyjemy”³.

Ekscytacja nadciągającymi zmianami, za którymi stoi rozwój technologiczny, łączy się z dekadencckim nastrojem schyłku.

W niniejszym artykule za cel stawiam sobie wytropienie śladów katastrof (wśród których znajdują się także całościowe zagłady – apokalipsy) we współczesnej kulturze audiowizualnej, zdiagnozowanie ich i nadanie im nazwy. Mierząc się z konkretnymi narracjami seriali *Czarnobyl*, *Cudotwórcy*, *Koniec dzieciństwa* oraz filmu *Joker*, z jednej strony pragnę umieścić swoje rozważania nad różnymi imionami kataklizmu na linearnej osi czasu. Z drugiej zaś strony chciałabym je zbadać w kontekście rozważań nad rozsypywaniem dotychczasowej opowieści o nas samych i związkami tego zjawiska z postawą ponowoczesności u progu nowej dekady. Tłem dla niej są technologie wysokich prędkości i zapoczątkowana przez nie w ubiegłym wieku globalizacja. Tę ostatnią rozumiem jako szereg procesów społecznych, prawno-ekonomicznych i politycznych, które czynią zależnymi od siebie grupy (państwa, prywatne i publiczne instytucje) oraz jednostki, oddalone od siebie często o tysiące kilometrów, czyniąc świat wielką siecią powiązań.

Jakiegolwiek imiona nie zostałyby jednak przypisane poniżej prezentowanym przykładom katastrof, zgadzam się z przywołanymi przez Jezierskiego słowami Izydora z Sewilli, które łączą jednostkowe końce świata z globalną

apokalipsą: „człowiek nie może objąć swoim umysłem czasu, który pozostaje światu. Niech więc każdy myśli o swoim zgonie; ponieważ chwila, w której opuszcza on ten świat, jest dla niego końcem świata”⁴.

NOWE TECHNOLOGIE I ROZCZAROWANIE OPOWIEŚCIĄ

Jedne z najczęściej dyskutowanych w ostatnich latach, nie tylko w kręgach akademickich, refleksje o charakterze makrosocjologicznym przeprowadza w swoich bestsellerowych pracach historyk izraelskiego pochodzenia, Yuval Noah Harari. Opiera się w nich na kilku istotnych, choć nie wolnych od kontrowersji założeniach⁵. Twierdzi między innymi, że człowiek stoi obecnie przed licznymi wyzwaniem zglobalizowanego świata, które zmieniając go, wymuszają odpowiedź na pytanie o sedno człowieczeństwa. Z zagadnieniem globalizacji wiąże dwie rewolucje: technologiczno-informacyjną oraz biotechnologiczną. Myślową ścieżkę Harariego wyznacza jeszcze jedno przekonanie: na cały świat rozlała się fala rozczarowania liberalną opowieścią:

W 1938 roku ludzie mieli do wyboru trzy globalne opowieści, w 1968 roku tylko dwie, w 1998 wydawało się, że zapanowała jedna, a w 2018 roku liczba dostępnych nam opcji spadła do zera⁶.

Wymienionymi opowieściami miały być: faszyzm, komunizm i liberalizm. Uniwersum ostatniej narracji stanowią różnego typu wolności gospodarcze i osobiste, wolny rynek, demokracja, prawa człowieka, ale też globalizacja⁷. Szczególnie wiara w tę ostatnią ma się zdaniem Harariego nie najlepiej, gdyż ludzie coraz częściej poszukują realizacji pozostałych wymienionych ideałów w ramach granic węższych, niż globalne.

Harari nie do końca potrafi zdecydować, w co przerodzi się rzeczzone rozczarowanie opowieścią liberalną. Raz stwierdza zatem, że „w ostatecznym

⁴ Tamże.

⁵ Na przykład twierdzi, że człowiek nigdy nie był istotą w pełni kontrolującą swoje decyzje. Założenia te pozostawiam w tym artykule bez komentarza, gdyż zasługują na osobne opracowanie. W tym miejscu wskazuję jedynie na kontrowersyjny i zwodniczy w moim przekonaniu charakter pierwszego z nich. Zob. Y. N. Harari, *21 lekcji na XXI wiek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 74.

⁶ Tamże, s. 22.

⁷ Tamże, s. 29.

rozrachunku ludzkość nie porzuci opowieści liberalnej, ponieważ nie ma innej opcji⁸, w innym, przyjmując ton zgoła postlyotardowski, że „być może ludzie powinni porzucić pomysł, że ma istnieć jakaś jedna globalna opowieść”⁹. Nie wiadomo zatem, co się wydarzy, choć zdaje się, że pierwszoplanową rolę w nadchodzących procesach o charakterze polityczno-społeczno-ekonomicznym odegrają technologie.

Makropoziom, z którego Harari snuje swoje refleksje, wiąże się z częstymi i zakrojonymi na dużą skalę uogólnieniami. I choć zadanie, jakie przed sobą stawia, jest ambitne, a makrosocjologiczne analizy bywają użyteczne, to zestaw przyjętych przez niego założeń jawi mi się jako wątpliwa opowieść (sic!), próbująca pomieścić cały świat. Tymczasem „cały świat to za dużo na jeden obraz” – jak stwierdził kiedyś trafnie Jean-Luc Godard. Harari pisze: „ludzie myślą raczej za pomocą opowieści, a nie faktów, liczb czy równań. Im ta opowieść prostsza, tym lepiej”¹⁰. Lecz groźniej – można dodać.

Zgadzam się z nim jednak, gdy podkreśla znaczenie technologii, a także wtedy, gdy pisze o współczesnych kłopotach z opowieścią i gdy stwierdza, że „nagły brak jakiegokolwiek narracji budzi przerażenie. Nic nie ma sensu”¹¹. Zdaje się jednak, że uczucie to nie najnowsze i problem z pojemnymi (światowymi) opowieściami też nie jest nowy.

PONOWOCZESNOŚĆ

Dla porządku dalszych rozważań potraktuję kulturę jako całościowy zbiór postaw¹². Te ostatnie, a wśród nich przekonania, wartościowania, wierzenia, umożliwiają człowiekowi (lub grupie) odnoszenie się do rzeczywistości i orientację w niej. Jako tak pomyślane dyspozycje i składowe kultury można ująć zarówno nowoczesność, którą już Michel Foucault potraktował jako etos¹³, jak i ponowo-

⁸ Tamże, s. 32.

⁹ Tamże, s. 33.

¹⁰ Tamże, s. 19.

¹¹ Tamże, s. 22.

¹² A. Zaporowski, *Kultura w świetle amerykańskiej antropologii współczesności*, w: „Lud” nr 97, 2013.

¹³ M. Foucault, *Czym jest Oświecenie?*, w: *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Wrocław 2000.

czesność. Obie mogą występować w skali mikro – wówczas stają się jednostkowymi sposobami porządkowania rzeczywistości, lub na poziomie makro – wtedy są swego rodzaju makrotrendami upowszechnianymi wśród społeczeństw w danym przedziale czasowym. Warto jednak zaznaczyć, że obie nieustannie współwystępują w toku rozwoju historii.

Swoistym uniwersum kultury, w której prym wiedzie postawa nowoczesności, jest refleksyjność, krytyczność, porządek, obserwacja, spójność, racjonalność. Nie przeciwieństwem, ale niejaki dopełnieniem, tudzież wejściem w dialog z nowoczesnością, jest uniwersum ponowoczesności. Wyznaczają je chaotyczność, brak uporządkowania, irracjonalność, emocjonalność, etc. Obu postawom towarzyszy krytyczne nastawienie jednostki.

Człowiek może być zatem nowoczesny lub ponowoczesny. Co więcej, w trakcie swojego jednostkowego życia może naprzemiennie obierać obie postawy, które organizują układ, jakim jest kultura. W skali makro, w danym przedziale czasowym, zwykle uprzywilejowana jest jedna z nich.

Od dobrych kilkadziesiąt lat zdaje się dominować porządek ponowoczesności, choć na różny sposób przez teoretyków definiowany¹⁴. Teraźniejszość jako wypadkowa dążeń ukierunkowanych na czas przyszły oraz konsekwencji przeszłości, prowadzi w moim przekonaniu do maksymalizacji pewnych aspektów ponowoczesnego uniwersum (szczególnie emocjonalności i chaotyczności) przy jednoczesnym eliminowaniu krytycznego nastawienia jednostek. To zaś doprowadza do powstawania hybrydowych form kultury.

Zygmunt Bauman w jednym ze swoich esejów¹⁵ nakreślił różnicę pomiędzy dwoma etapami rozwoju jednostek i społecznych więzi. Miały nimi być nowoczesność oraz ponowoczesność (lub nowożytność i ponowożytność – w tym ujęciu są to synonimy) rozumiane jako epoki. O ile pierwsza rozkwitła w historii ludzkości wraz z wielkomięską anonimowością i zwiększoną mobilnością społeczną ludzi, o tyle druga pojawiła się w połowie minionego stulecia. Obie wytworzyć miały

¹⁴ Jedni zatem rozprawiają o ponowoczesności (choć zwykle ujmowanej epokowo), inni wolą określenie „późna nowoczesność”, pozostali posługują się terminem „postmodernizm”. Charakterystyka uniwersum związanego ze zmianą zapoczątkowaną w połowie minionego stulecia ma jednak wiele punktów zbieżnych.

¹⁵ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, w: Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

zgoła odmienne „zasady gry” dla tożsamości będącej rozciągniętym w czasie procesem konstruowania siebie.

Nowoczesność wraz ze sztywnym schematem ram społecznych, konsekwencją i spójnością życia ludzkiego, umożliwiała realizację projektu tożsamościowego na całe życie¹⁶. Z kolei ponowoczesność, eliminując trwałość nowoczesnych struktur, wprowadziła do życia jednostki epizodyczność i niekończący się chaos. Tym samym ponowoczesną osobowość wyznaczać miał brak tożsamości¹⁷. Tym, którzy odznaczają się elastycznością przekonań, jest zwyczajnie łatwiej nadażyć za kurczącym się czasem.

Wolność w wyborze tego, kim jednostka jest, staje się jej ponowoczesnym przekleństwem, mieszczącym życie w metaforze serialu. W obliczu niepewności przyszłości, ale i braku pewności co do przeszłości, kolejność odtwarzania odcinków (czasowych) życia jako zamkniętych całości jest dowolna. Co więcej, zewsząd docierające do jednostki informacje przypominają powódź znaczeń, w których niepodobna odróżnić tych ważnych od nieistotnych, a „gdy wszystko chce znaczyć, nie znaczy nic”¹⁸. Ponowoczesny człowiek w pełnej autonomii bycia tym, kim tylko zapragnie, zbyt często odsuwa od siebie ową dręczącą konieczność wyboru, przytłoczony niemożliwością dokonania go. Zbyt bogata jest oferta tożsamościowych pokus, a przemijaniu wszechrzeczy towarzyszy jego nieostateczność¹⁹. Wówczas pojawia się tęsknota za wielkim uproszczeniem – opowieścią, która uporządkuje życie i nada mu sens. Im narracja będzie prostsza, tym lepiej.

OPOWIEŚĆ PONOWOCZESNA

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na związek pomiędzy opowieścią tudzież narracją (obu terminów używam synonimicznie) a tożsamością. Tym samym sięgamy do kategorii tożsamości narracyjnej – opowieści snutej przez nas o nas, swego rodzaju autobiografii:

Tożsamość człowieka wyłania się z jego opowieści o własnym życiu. Narracyjnie rozumiana rzeczywistość umożliwia powiązanie odległych wydarzeń z przeszłości,

¹⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷ Tamże, s. 16.

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ Z. Bauman, dz. cyt., s. 18

tych obecnie przeżywanych i planów na przyszłość przez znalezienie przewodniego motywu, nadrzędnego sensu (...). Jest to proces zarówno poznawczy, jak i terapeutyczny. Opowiadanie swojej historii życia to nie tylko relacjonowanie wydarzeń, to nabieranie umiejętności do zdystansowania się wobec własnego życia, to odkrywanie siebie przed sobą samym²⁰.

Kategoria narracji zaczerpnięta z teorii badań literackich okazuje się użyteczna w zrozumieniu człowieka i konstruowania jego tożsamości, gdyż „jest ona strukturą czasową”²¹. Przyjmując ponowoczesność jako postawę, możemy doszukać się jej związków z opowieścią. To, jak siebie opowiemy, będzie wynikało z tego, jaką przyjmujemy dyspozycję względem nas samych i realiów naszego życia.

**To, jak siebie opowiemy, będzie wynikało
z tego, jaką przyjmujemy dyspozycję względem
nas samych i realiów naszego życia.**

Jeżeli odniesiemy ponowoczesność do skali makro, możemy spojrzeć na teksty kultury audiowizualnej jako na swoisty zbiór opowieści, w którym odnajdziemy elementy zakreślonego powyżej ponowoczesnego uniwersum. Pragnę określić go zbiorczą nazwą: „opowieść ponowoczesna”. Jeszcze raz podkreślę, że nie oznacza to, że istnieje jedna narracja, która wyjaśnia rzeczywistość – jak w refleksji Hararięgo. Przeciwnie, „opowieść ponowoczesna” to zbiór różnych historii próbujących odnieść się do tożsamości współczesnego człowieka (lub być może jej braku, jak zauważał w swoim eseju Bauman). Narracja liberalna, o której wspominał Harari, w moim przekonaniu mieściłaby się w owym ponowoczesnym układzie.

U progu lat dwudziestych XXI wieku tłem współczesności są omawiane przez izraelskiego historyka rewolucje, Baumanowska powódź informacji, w których gubi się jakkolwiek sens, a pojawia tęsknota za wielkim uproszczeniem oraz kontynuacja makrotrendu ponowoczesności przy jednoczesnym zatracaniu elementu

²⁰ B. Baszczak, *Tożsamość człowieka a pojęcie narracji*, w: „Analiza i Egzystencja” nr 14 (2011), s. 131.

²¹ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003, s. 7.

refleksyjnego. Ta osobliwa mieszanina przyczynia się do odczucia tytułowej futurystycznej dekadencji, którą pragnę odnaleźć w tekstach kultury audiowizualnej.

AUDIOWIZUALNE REPREZENTACJE KATASTROF

Czarnobyl

Ten pięcioodcinkowy hit produkcji HBO z roku 2019 opowiada o wybuchu reaktora w Czarnobylskiej Elektrowni Jądrowej w dniu 26 kwietnia 1986 roku, następstwach tej tragicznej awarii oraz próbie walki z nimi: w najbardziej dosłownym znaczeniu (bezpośredniej interwencji strażaków), ale i na poziomie skorumpowanego systemu komunistycznej aparatury. *Czarnobyl* jest opowieścią o katastrofie, która wydarzyła się i ma swoją historyczną lokację z dokładnością nie tylko dzienną, ale i godzinową, a nawet znaną co do sekundy. Rzeczona katastrofa ma charakter, by tak rzec – kompleksowy. Świadczy o tym skala i różnorodność jej konsekwencji.

W wypadku *Czarnobyla* mamy do czynienia z historycznymi faktami ubranymi w serialową fabułę i okraszonymi zmyślnymi zabiegami. Jednym z nich jest wprowadzenie do fabuły fikcyjnej bohaterki, Uliany Chomiuk (Emily Watson). Postać ta upamiętnia zbiorowy wysiłek ukraińskich naukowców, próbujących dowieść prawdy o wybuchu reaktora jądrowego wbrew zabiegom sowieckich władz, usiłujących zataić przyczyny, przebieg oraz następstwa katastrofy.

„Czarnobylska tragedia” w serialowej konwencji uwypukla skalę owych konsekwencji, spełniając się doskonale w roli przestrogi. Efekt mrożącej krew w żyłach opowieści powoduje uzmysłowienie sobie, że oto „Czarnobyl” prawdziwie się wydarzył, a jego następstwa odczuwamy aż do dziś: we wciąż obecnym radioaktywnym skażeniu terenów wokół elektrowni, ale i w częstotliwości występowania różnorodnych chorób.

Wspomniane konsekwencje zostają przywołane za pomocą liczb i faktów w scenach końcowych serialu, wykorzystujących materiały archiwalne. Tak zwana Strefa Wykluczenia (zona), czyli ukraińsko-białoruskie tereny wokół czarnobylskiej elektrowni, zajmują do dziś ponad dwa i pół tysiąca metrów kwadratowych. Z okolicznych miast i wsi w wyniku eksplozji ewakuowano około trzysta tysięcy ludzi, zapewniając ich o możliwości szybkiego powrotu, który do tej pory nie nastąpił. Na skażony obszar sprowadzono około sześciuset tysięcy osób (górników, strażaków, etc.), którzy pracowali nad minimalizacją szkód tragedii

czarnobylskiej. Liczbę zmarłych w wyniku wybuchu i jego konsekwencji (między innymi choroby popromiennej) szacuje się na od czterech do nawet dziewięćdziesięciu tysięcy, choć według oficjalnych statystyk ZSRR pochodzących z roku 1987 (i nigdy nie zaktualizowanych) ofiar śmiertelnych było tylko trzydzieści jeden²².

„Czarnobyl” może przerażać rozmachem konsekwencji, które wyniknęły z błędu człowieka (okazało się, że reaktor jądrowy posiadał wadę konstrukcyjną). Serialowa fabuła wskazuje jednak na złożony charakter „przyczynowej układanki” prowadzącej do eksplozji. Jej elementami są między innymi: wspomniany błąd, ale także niekompetencja zarządzających elektrownią, lęk przed zwierzchnikami, kłopoty z przyjęciem indywidualnej i zbiorowej odpowiedzialności, zatajanie wyników badań naukowych czy uniemożliwianie debaty publicznej. Kompozycję tych mniej lub bardziej bezpośrednich powodów spaja niewydolność systemu komunistycznego. W tym sensie *Czarnobyl* podsumowuje komunistyczną narrację, która runęła w Związku Sowieckim w 1991 roku. Jak stwierdził w 2006 roku sam Michaił Gorbaczow – być może runęła ona przede wszystkim w następstwie czarnobylskiej tragedii²³. Z perspektywy prawie trzydziestu lat wyraźniej widać pęknięcia tej opowieści, które wskazywały na jej bliskie wyczerpanie.

Cudotwórcy

Sunąc po osi czasu w kierunku terażniejszości, natrafiamy na *Cudotwórców*. To kolejna produkcja HBO z roku 2019. Fabuła pierwszego sezonu serialu koncentrowała się na pracy niebiańskiej korporacji Heaven Inc., zarządzanej przez niekompetentnego i nieporadnego boga (w tej roli Steve Buscemi), który postanowił zrezygnować ze swojego najbardziej ambitnego projektu: Ziemi. Ocalenie niebieskiej planety przed zagładą (wybuchem spowodowanym przez uderzenie komety) spoczywa na barkach dwóch aniołów (Daniel Radcliffe, Geraldine Viswanathan) z Wydziału Modlitw Wysłuchanych. Wchodząc w zakład w bogiem, decydują się oni na karkołomne przedsięwzięcie wytworzenia miłosnej więzi pomiędzy dwojgiem ludzi: Samem (Jon Bass) i Laurą (Sasha Compère), żyjącymi we współczesnej Ameryce.

²² Wszystkie dane pochodzą z samego serialu. Zob. *Czarnobyl*, reż. Craig Mazin, USA, UK 2019.

²³ Tamże.

Bóg *Cudotwórców* w sposób przewrotny i satyryczny jest wzorowany na chrześcijańskim przedstawieniu Boga (dlatego nazwę serialowego boga zapisują małą literą). Mamy zatem do czynienia z komediową wizją w całości stworzoną na podobieństwo ziemskich korporacji i człowieka – nie odwrotnie. Oto więc w Niebie pracują anioły przypisane do wydziałów (chmur, ludzkich sutków, robaków). Profanum wręcz rozdziera niebiańską sferę sacrum.

Warto zaznaczyć, że nie jest to wizja nowa. W 2006 roku, w innej produkcji HBO zatytułowanej „Anioły w Ameryce”, stworzonej na podstawie dramatu Tony’ego Kushnera, również pojawia się korporacyjne niebo pełne biurokratycznych istot anielskich. Choć w wypadku tej narracji, tak anioły w niebie, jak i człowiek na Ziemi, zostali opuszczeni przez Boga i muszą samodzielnie radzić sobie z nadciągającymi zmianami, a być może i nadchodzącym końcem świata.

W *Cudotwórcach* bóg jest obecny. Jest jednym z kilorga dzieci bogatych rodziców, ambitnym, lecz polegającym raczej na szalonej pomysłowości niż ciężkiej pracy. Satyra trąci jednak tragedią, gdy wszechpotężny władca Ziemi okazuje się długowłosym nieudacznikiem analfabetą. Jest to bóg, któremu nie zależy. Nie w deistycznym sensie. Nie jest to wprawny zegarmistrz perfekcyjnego mechanizmu, jakim jest świat. Jest to raczej bóg ludzi – umęczony życiem w korporacyjnej maszynie. Rozemocjonowany, niepanujący nad sobą i nieuporządkowany, post-hipisowski i pragnący przyjaciela, kogoś, kto znalazłby dla niego czas. Na tak zbudowanej karykaturze opiera się humor serialu. Pod ośmieszoną i wyszydzoną powierzchownością boga jest jeszcze drugi jego obraz: boga, który jest smutny, nierozumiany i cierpi, bo nikt go nie potrzebuje.

Cała nadzieja nieświadomych niczego Ziemian spoczywa na barkach aniołów, którzy działają na rzecz uratowania planety przed zagładą. Choć dzierżą wielką odpowiedzialność, bliżej im do mefistofelesowskiej siły rodem z „Fausta” Goethego. Chcąc dobra, płatają nieczne figle kobiecie i mężczyźnie, których muszą połączyć pocałunkiem, by ich świat nie przepadł. Uniknięcie katastrofy uzależnione jest od randki, a na przeszkodzie staje nie tylko niezrównoważony szef, ale i przestarzała niebiańska technologia.

Fabuła *Cudotwórców*, choć w zamierzeniu komediowa, jest raczej powodem do gorzkiego śmiechu ze świata, w którym – jak się okazuje – na próżno szukać oparcia. Ludzkie tragedie są wynikiem kaprysów zarządu Heaven Inc., nieokreślone działanie żywołów to skutek działania starego komputera, a wysłuchana modlitwa dotyczy co najwyżej znalezionej rękawiczki. Z wizji świata posuniętej

do granic groteski pozostaje tylko się zaśmiać, gdy cała reszta po prostu nie ma sensu.

O ile w wypadku *Czarnobyła* mieliśmy do czynienia z podsumowaniem wyczerpanej opowieści komunistycznej, o tyle w *Cudotwórcach* pochylamy się nad kryzysem opowieści liberalnej, w której rzekoma wolność człowieka zaprowadza go na skraj przepaści: ponieważ ludziom nie zależy na bogu, z boga ulatuje entuzjazm zarządzania projektem „Ziemia”.

Joker

Jeśli rozpoczęliśmy temat komedii, która ośmieszeniem pokrywa dramat rozpływającej się opowieści, sięgnijmy po tragiczną historię, której główny bohater oświadcza, że jego życie nie jest niczym innym, jak komedią właśnie.

Fabuła *Jokera* z 2019 roku w reżyserii Todda Phillipsa osadzona jest w bliżej nieokreślonym czasie, w mieście, w którym wkrótce wszelkie przejawy zła spróbuje zwalczyć doskonale znany fanom DC Comics Batman. Jednak w przeciwieństwie do wszystkich dotychczasowych historii dotyczących zakapturzonego rycerza z Gotham City, *Joker* opowiada historię antybohatera i katastrofy związanej z jego życiem prywatnym. Obraz Phillipsa kreśli wizję dwóch kataklizmów. Pierwszy, to jednostkowa klęska codzienności Arthura Flecka (Joaquin Phoenix). Drugi, to katastrofa należąca do tytułowego Jokera: ponadjednostkowa, społeczna.

Jest to opowieść o relacji prywatnego końca świata z obowiązującym porządkiem społecznym. Zanim śmiech nieporadnego mężczyzny z problemami natury psychicznej, aspirującego komika, niezguły i klauna, przerodzi się w budzący dreszcz śmiech szaleńca, Arthurowi musi rozpaść się całe życie.

Chociaż *Joker* jest opowieścią, która nie ma komiksowego pierwowzoru, to jednak scenarzyści, Todd Phillips i Scott Silver, zaczerpnęli inspirację do powstania ich wersji Arthura z pochodzącej z 1988 roku książki zatytułowanej „Batman: The Killing Joke”. Ta ilustrowana historia autorstwa Alana Moore’a i Briana Bollandy traktuje o jednym dniu zmieniającym zwyczajnego człowieka w zbrodniarza, który wybiera szaleństwo²⁴.

²⁴ D. Sanchez, *If Joker Met Jordan Peterson*, <https://fee.org/articles/if-joker-met-jordan-peterson> (26 lutego 2020).

Na ów „jeden dzień” składa się, rzecz jasna, szereg podjętych uprzednio decyzji, wydarzeń i splotów okoliczności, których konsekwencje kumulują się, powodując eksplozję i załamanie. Odpowiedź, na którą decyduje się główny bohater komiksu wobec takiego dnia brzmi: szaleństwo. To z kolei zaprowadza go do serwowania napotkanym ludziom „eksperymentu jednego złego dnia”, dzięki któremu, tak jak on, dokonają nihilistycznego wyboru i zadecydują, że w obliczu tragedii nic już nie ma sensu²⁵.

Arthur z filmu Phillipsa w punkcie kulminacyjnym swojej przemiany w Jokera stwierdza: „everybody is awful these days, it’s enough to make anyone crazy”, po czym na oczach widzów programu rozrywkowego, w którym występuje, strzela w głowę prezentera, Murraya. Co sprowadza go do tego miejsca? Choroba psychiczna, lęki, brak sukcesów zawodowych, a z czasem całkowity brak pracy, rezygnacja z marzenia o karierze komika, skomplikowana relacja z samotnie wychowującą go matką, która okazuje się oszukiwać go przez całe życie, brak przyjaciół, poniżenie, wykluczenie i wyszydzenie, którego doświadcza na co dzień. Oto rzeczywistość Arthura, w której uczestniczymy przez większą część filmu.

Tomasz Raczek słusznie zauważa, że tytułowy Joker cały utkany jest z bólu, jest jego esencją²⁶. Co więcej, twierdzi, że ów stworzony z bólu szalony klaun jest w każdym z nas,²⁷ gdyż każdy z nas cierpi. Eskalacja bólu może jednak sprawić, że Joker zaczyna tańczyć, a wtedy dzieją się rzeczy przerażające.

W tym miejscu korespondencja recenzji Raczka, filmu Phillipsa oraz komiksu Moore’a i Bollandy staje się oczywista. Ogrom tragedii niweczający naszą mniej lub bardziej poukładaną codzienność, w której znajdujemy oparcie, stawia przed każdym wybór. Co zrobić z prywatnym końcem świata? Do tego pytania powrócę w dalszej części tekstu.

Raczek w *Jokerze* widzi metaforę naszych czasów, które pogrążone są w oparach „atmosfery niepokoju”, „poczucia końca”²⁸. Postać Arthura jawi się w obliczu tych uwag jako najczarniejszy scenariusz przyszłości, kumulacja bólu i czyste szaleństwo w odpowiedzi na cierpienie. W tym też przejawia się brutalność filmowego obrazu – nie jest nim bezpośrednio wyrażona przemoc (choć ona jest mocno

²⁵ Tamże.

²⁶ T. Raczek, *Joker – wideorecenzja*, <https://www.youtube.com/watch?v=DaQlYfntfas> (dostęp: 26 lutego 2020 r.).

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

eksponowana), ale raczej okrucieństwo przesłania²⁹. Naprawdę zły dzień może przydarzyć się każdemu.

Chaos tragedii życia całkowicie pochłania Jokera. Obłąd uznaje za jedyną ścieżkę, którą warto podążać. Ta zaś prowadzi go na sztandary rewolucji, której staje się symbolem. Entuzjazm tłumu mieszkańców Gotham w maskach klaunów przywraca mu wiarę w siebie. Joker święci triumf w samym centrum społecznego rozpadu. Jego cierpienie i szaleństwo znajdują upust w wiwatującej społecznej energii siejącej zniszczenie na ulicach miasta. Jedną z pierwszych ofiar tej nihilistycznej lawiny jest kilkuletni Bruce Wayne, który właśnie doświadcza okrutnego eksperymentu złego dnia: na jego oczach mordowani są rodzice, znani w mieście filantropi.

Przyszły Batman nie wybiera jednak nihilistycznej ścieżki wszechogarniającego bezsensu. Przeciwnie, decyduje się wziąć odpowiedzialność nie tylko za siebie i swoje życie, ale także za mieszkańców Gotham³⁰. Znamienne jednak, jak zauważa Raczek, że u progu nowej dekady tracimy zainteresowanie Batmanem i jego postawą, a fascynujemy się opowieścią Arthura przywdziewającego tożsamość Jokera³¹.

Koniec dzieciństwa

Ostatnia historia, *Koniec dzieciństwa* (*Childhood's End*), pochodzi z 2015 roku, choć wzorowana jest na tekście o tym samym tytule autorstwa Arthura C. Clarke'a z roku 1953. Fabuła tego trzyodcinkowego miniseriale osadzona jest w nieodległej przyszłości, w której złoty wiek ludzkości i pokojowej utopii prowadzi ludzi ku nieodwołalnej zagładzie. Finałem ziemskiej opowieści, po raz kolejny, jak w wypadku *Cudotwórców*, jest wybuch planety w wyniku zewnętrznej interwencji nie do końca zidentyfikowanej siły wyższej.

Punkt startowy fabuły leży we wspomnianym niepokoju końca. Na początku seansu oglądamy sekwencje złożone z przedstawień problemów trawiących współczesny świat: głód, wojny, rewolucje, strajki, uzależnienia, zanieczyszczenie środowiska, topnienie lodowców, zmiany klimatyczne. W przeciwieństwie do *Jokera*, w *Końcu dzieciństwa* pojawia się jednak remedium. Dochodzi do pokojowej interwencji istot pozaziemskich nazwanych Zwierzchnikami (*Overlords*).

²⁹ Tamże.

³⁰ D. Sanchez, dz. cyt.

³¹ T. Raczek, dz. cyt.

Pojawiają się oni nagle w kilkudziesięciu miastach na całym globie. Nie chcą pokazać swoich twarzy. Spośród ludzi wybierają proroka, który komunikuje się w ich imieniu z pozostałymi Ziemianami. Nieliczni uznają przybycie tajemniczych stworzeń za inwazję i otwarcie się jej sprzeciwiają. Pozostali obdarzają Zwierzchników coraz większym zaufaniem, w miarę jak ci rozwiązują kolejne wielkie problemy niebieskiej planety. Tym samym w ciągu kilkunastu lat dochodzi do nadejścia złotej ery. Nieuleczalne choroby znikają, podobnie jak konieczność pracy zarobkowej. Nastaje niczym niezmacony pokój i spokój, w którym pojawiają się nowe pokolenia. Utopia. Dla tych, którzy pragną świata sprzed wielkiej zmiany, powstaje region nazwany Nowymi Atenami, w którym żyje się „tak jak niegdyś”.

Utopia rodzi jednak niedosyt. W myśl słów wypowiedzianych przez jednego z bohaterów, „ocalili nas przed nami samymi” – okazuje się, że w złotym wieku ludzkości znika potrzeba wiary, dociekania, tworzenia, uprawiania nauki. Świat jak marzenie jest w gruncie rzeczy światem jałowym, po brzegi wypełnionym nudą. Garstka osób dostrzega, że niegdysiejsze trudności i związane z nimi dylematy były motorem napędowym rozkwitu człowieczeństwa.

W końcu przed mieszkańcami Ziemi zostaje ujawniona ostatnia faza planu Zwierzchników, którzy nareszcie ujawniają swoją fizjonomię – ta okazuje się być zbieżna z ziemskimi przedstawieniami antychrysta. Finalne stadium dotyka najmłodszych. Ludzkie dzieci narodzone w utopii zostają odebrane rodzicom i planecie, z której pochodzą, by móc ewoluować poza nią. Ci, którzy zostają na powierzchni Ziemi, już nigdy nie będą mieli potomstwa. Pozostaje im przeżyć pozostawione im dni w dowolny sposób. Ziemianie umierają. Koniec świata następuje w ciszy. Historia ludzkości doczekała się finiszu. Widzom dane jest towarzyszyć w finalnych tchnieniach ostatniego człowieka. Reszta jest eksplozją planety.

Etymologicznie „utopia” oznacza dwie rzeczy: dobre miejsce lub miejsce, którego nie ma³². *Koniec dzieciństwa* prezentuje nam wizję utopii w obu tych znaczeniach. W pierwszym, gdy Ziemię wypełnia entuzjazm jednostek żyjących łagodniej, dłużej, lepiej i zdrowiej. W drugim, gdy okazuje się, że dramatem dobrego miejsca jest dobrowolne posłuszeństwo prowadzące do jego unicestwienia. Utopia nie istnieje. Wszystkie opowieści skończyły się, bo nie ma ich komu pozostawić. Dzieci odeszły.

³² *Utopia*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/utopia.html> (dostęp: 26 lutego 2020 r.).

Kłęska była, jest i będzie

Wszystkie nakreślone powyżej obrazy spaja wątek katastroficzny, połączony z kłopotami z opowieścią i tożsamością współczesnego człowieka.

Czarnobyl jest rekonstrukcją katastrofy kompleksowej, która wydarzyła się w rzeczywistości. Jest rozliczeniem się z opowieścią komunistyczną, jej podsumowaniem i oceną. Pokazuje człowieka borykającego się z realiami okrutnego systemu. Jego tożsamość okazuje się niemożliwa do pomyślenia bez upolitycznienia. Główny bohater, Valery Legasov (Jared Harris), skazany przez komunistyczne władze na ostracyzm społeczny, musi ratować swoją tożsamość (swoją opowieść) oraz opowieść o czarnobylskiej prawdzie (przyczynach i następstwach wybuchu reaktora), unicestwiając swoje życie. Samobójstwo paradoksalnie okazuje się szansą na przetrwanie mikro- i makrohistorii. Twórcy serialu „darem Czarnobyla” nazywają ten przyczynek do wiedzy o kosztach, które musi ponieść każdy, kto

Oto mamy przed sobą cztery wizje katastrof:
od przeszłości, przez teraźniejszość ku
przyszłości oraz w swoistej metaforze czasów.

dopuszcza się kłamstwa. Tym samym składają zbudowaną przez siebie narracją hołd poszukiwaniu prawdy, jak można dowiedzieć się ze scen końcowych serialu. *Czarnobyl* jest pytaniem o przeszłość i jej konsekwencje, ale też przestrożą wskazującą na cienką granicę dzielącą nas w każdej chwili od katastrofy.

W *Cudotwórcach* jest podobnie, choć tym razem linia graniczna przebiega na styku ust dwojga zakochanych. O ile *Czarnobyl* był rodzajem przestrogi, rekonstrukcją przeszłości, o tyle *Cudotwórcy* są przypomnieniem o permanentności zagrożenia, w jakim żyć musi człowiek współczesny. Gdy przyjrzeć się zdobywającym obecnie popularność refleksjom socjologicznym i filozoficznym³³, nie spo-

sób nie odnieść wrażenia, że tożsamość człowieka współczesnego uwikłana jest w konieczność radzenia sobie z ciągłą obecnością niebezpieczeństwa. Towarzyszy temu wyczerpywanie się wiary w autorytety (tradycji, ale i religii czy instytucji religijnych), brak oparcia w nich i poczucie osamotnienia.

W kontekście przemian zachodzących w Ameryce lat osiemdziesiątych XX wieku związanych z traceniem poczucia bezpieczeństwa i zakotwiczenia w konserwatywnych światopoglądach i tradycyjnym nastawieniu, Agnieszka Kaczmarek tak analizuje przywołany już obraz zatytułowany „Anioły w Ameryce”:

Pewność końca jest nieunikniona, dokonana przez żywioły, które spustoszą nie tylko miasto, ale cały świat. Świat człowieka, jego egzystencja jest na tyle jałowa i zepsuta, że pora, aby nadszedł jej kres. Mroczna wizja upadającej ludzkości, osamotnienia, procesu izolacji, który wydaje się dochodzić już do ostatecznych granic, zacieranie dawnych horyzontów kieruje człowieka ku upadkowi (...) ³⁴.

Na początku XXI wieku realność katastrofy, poczucie lęku i atmosfera końca znalazły ujście w serialu i zostały potraktowane ze sporą dozą powagi. Piętnaście lat później autorzy *Cudotwórców* znajdują w tym samym temacie powód do satyry. Sama zaś wizja wzorowanego na współczesnym człowieku ponowoczesnego boga, sięjącego chaos w oparciu o niekontrolowane emocje, uwydatnia raczej zaniechanie prób poszukiwań antidotum na kryzys tożsamości w obliczu przemian.

Opowieść o nas samych rozpada się podobnie jak w *Jokerze*. W tej historii chaos życia wewnętrznego wylewa się z jednostkowych granic, wpadając w nurt lawiny społecznego niezadowolenia i nadając jej niszczący bieg żywiołu. Fabuła filmu nie jest osadzona w konkretnym czasie, lecz jest metaforą czasów nam współczesnych. Jest narracją uporządkowaną przez szaleńca, a tym samym opowieścią „złą”:

Dobra opowieść nie jest zestawem chaotycznych wypowiedzi, lecz – przeciwnie – posiada wewnętrzną strukturę (...). Ponadto ma określony cel, na który nakierowany jest cały przebieg akcji (...). W „złych historiach” składniki nie są powiązane ze sobą przyczynowo, akcja często kończy się w ślepych uliczkach. Takie opowieści (...)

³⁴ A. Kaczmarek, *Anioły laickiej epoki*, w: „Konteksty” nr 3 (326), 2019, s. 293.

jawią się jako przypadkowe, niekompletne, niespójne (...). Tego typu narracje można zaobserwować u ludzi z poważnymi zaburzeniami³⁵.

Choroba psychiczna Arthura nie ma odpowiednika w rzeczywistości pozafilmowej. Jest zlepkiem różnego typu zaburzeń i ich objawów. Niemniej jednak to ona w powiązaniu z niepowodzeniami dnia codziennego miesza fantazję z realnym doświadczeniem. Na granicy oddzielającej oba światy, jak na linie zawieszanej nad przepaścią, tańczy kolorowy Joker. I w tym wypadku (jak w *Cudotwórcach* i postaci boga) mamy do czynienia z rozsypującą się opowieścią, za którą bohater nie chce wziąć odpowiedzialności. Oznacza to, że zrzeka się refleksji nad sobą i rzeczywistością, a tragedię przeistacza w komedię. Wybiera gorzki śmiech, chaos, klęskę. Arthur posuwa się jeszcze dalej – wybiera obłąd. *Joker* może zostać, podobnie jak *Czarnobyl*, odczytany jako przestroga. Tym razem jednak jest to ostrzeżenie przed „złą” opowieścią, która niweczy tożsamość człowieka i świata wokół.

Natomiast *Koniec dzieciństwa* przedstawia wizję przyszłości, w której ziemska opowieść nie tyle rozsypuje się czy wyczerpuje, co zostaje porzucona. Najmłodszy Ziemiańskie emigrują z planety, by ewoluować w sposób niedostępny i niezrozumiały dla ich rodziców i dziadków. Ci zaś pozostają w swoich domach, by doprowadzić swoją historię do końca. Na poziomie ponadjednostkowym narracja nie ma ciągu dalszego.

Co prowadzi do sytuacji porzucenia ludzkiej opowieści? Zewnętrzna interwencja, która daje gotowe rozwiązania. Nie udziela jednak odpowiedzi na dręczące ludzkość pytania. Nie oferuje zrozumienia, ani pomocy w rozumieniu. Nie rozwiewa wątpliwości. Ziemiańskie biernie przyjmują zewnętrzną opowieść, która poprzez utopię kilkunastu lat doprowadza do zagłady. Droga od dobrego miejsca do zaprzeczenia miejsca wiedzie poprzez porzucenie własnej tożsamości, której wytwarzanie umożliwia kultura. W tym sensie *Koniec dzieciństwa* także można uznać za przestrożę: przed zaniechaniem ciekawości i krytycznego myślenia i przed nierefleksyjnym przyjęciem opowieści z zewnątrz.

³⁵ A. Grzegorek, *Narracja jako forma strukturyzująca doświadczenie*, w: W. Krzyżewski (red.), *Doświadczenie indywidualne. Szczególny rodzaj poznania i wyróżniona postać pamięci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 218.

Futurystyczna dekadencja

Oto mamy przed sobą cztery wizje katastrof: od przeszłości, przez teraźniejszość ku przyszłości oraz w swoistej metaforze czasów. Wszystkie powiązać chcę ze wspomnianym we wstępie motywem futurystycznej dekadencji. Jest w nią wpisane poczucie zmiany. Należy jednak zauważyć, że nie jest ono czymś wyjątkowym: z powodzeniem możemy tropić je również w przeszłości. Wystarczy spojrzeć raz jeszcze na przytoczone słowa Agnieszki Kaczmarek, która pisała o zrywaniu z tradycją i poczuciem bezpieczeństwa zakorzenionym w konserwatywnych poglądach w kontekście przemian lat osiemdziesiątych.

Próbujemy ułożyć „dobrą” opowieść,
która przetrwa. (...) nasze zainteresowanie
przykuwają antybohaterowie i rozsypane
narracje, kpiny, satyry i podsumowania
przeszłości.

Specyfika zmiany oraz jej dojmującego doświadczenia w świecie Zachodu łączy się z procesami globalizacyjnymi. Te zaś wynikają z rozwoju technologii wysokich prędkości, a dzięki temu ich początek datować można na połowę minionego wieku. Wydarzenia te zbiegają się w czasie z początkiem upowszechniania zarysowanej przeze mnie ponowoczesnej postawy, czego wyrazem są ruchy kontrkultury (na przykład amerykańskiej).

Na progu lat dwudziestych mierzymy się z owocami tego upowszechnienia. Po raz kolejny towarzyszy nam przekonanie o nadchodzącym przełomie i związany z nim lęk przed nieznanym. Być może jednak jest tak, że to poczucie nie jest nowe, a po prostu nie ustąpiło od czasu, kiedy wspomniane technologie powiązały cały świat procesami o charakterze społeczno-ekonomiczno-politycznym. Od kilkudziesięciu lat szukamy odpowiedzi na pytanie o tożsamość człowieka (jednostki, ale i społeczeństwa świata), gdyż ta zaczęła przysparzać nie lada problemu:

(...) zjawisk nie zauważa się, nie wyodrębnia z całokształtu rzeczywistości, nie nadaje się im nazwy, nie podejmuje się sporu o ich poprawne określenie – póki nie przysparzają one kłopotu³⁶.

Próbujemy ułożyć „dobrą” opowieść, która przetrwa. Przy dominacji makrotrendu ponowoczesności, który być może właśnie zużywa się na naszych oczach, nasze zainteresowanie przykuwają antybohaterowie i rozsypane narracje, kpiny, satyry i podsumowania przeszłości. Teksty kultury audiowizualnej podsuwają nam możliwe rozwiązania. Są przestrzenią eksperymentu dla wysuwanych propozycji narracyjnych. Mogą być widziane jako laboratorium refleksji nad nimi. Jedną z możliwych odpowiedzi, jaką przynoszą, jest porażka opowieści, którą tworzymy. Tym samym wyznaczają nam horyzont błędu i jego konsekwencji. Dlatego też przedstawiona w nich katastrofa może być odczytana jako przestroga.

Wspomniane na początku artykułu rewolucje technologiczne stanowią tło dla myślenia o zmianie, gdyż wymagają od nas wspomnianej odpowiedzi: o człowieka, jego tożsamość, relacje, jego przyszłość. Najważniejsza w moim przekonaniu jest odpowiedź, której każdy samodzielnie udziela na mikropoziomie swojej opowieści (tożsamości). Kluczowym jest, by wziąć za nią odpowiedzialność tak, by pozostała „dobra”. Wówczas nawet w obliczu prywatnego końca świata nie podkłada się ognia chaosu w swoim otoczeniu, a przez to nie przyczynia się do pożaru świata.

BIBLIOGRAFIA

- Baszczak B., *Tożsamość człowieka a pojęcie narracji*, w: „Analiza i Egzystencja” nr 14 (2011).
- Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, w: Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Beck U., *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2002.
- Foucault M., *Czym jest Oświecenie?*, w: *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Wrocław 2000.
- Godin Ch., *Koniec ludzkości*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004.
- Grzegorek A., *Narracja jako forma strukturyzująca doświadczenie*, w: W. Krzyżewski (red.), *Doświadczenie indywidualne. Szczególny rodzaj poznania i wyróżniona postać pamięci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

³⁶ Z. Bauman, dz. cyt., s. 7.

- Harari Y. N., *21 lekcji na XXI wiek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Jeziński P., *Siła strachu. Wpływ Apokalipsy i lęków zimnowojennych na wybrane nurty kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2012.
- Kaczmarek A., *Anioły laickiej epoki*, w: „Konteksty” nr 3 (326), 2019.
- Raczek T., *Joker – wideorecenzja*, <https://www.youtube.com/watch?v=DaQIYfntfas> (dostęp: 16 lutego 2020 r.).
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003.
- Sanchez D., *If Joker Met Jordan Peterson*, <https://fee.org/articles/if-joker-met-jordan-peterson>.
- Zaporowski A., *Kultura w świetle amerykańskiej antropologii współczesności*, w: „Lud” 2013, nr 97.

Filmografia:

- Anioły w Ameryce*, reż. M. Nichols, USA 2006.
- Czarnobyl*, reż. C. Mazin, USA, UK 2019.
- Cudotwórcy*, S. Rich, USA 2019.
- Joker*, reż. T. Phillips, USA 2019.
- Koniec dzieciństwa*, reż. N. Hurran, USA 2015.

Biogram

Aleksandra Binicewicz – adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Kulturoznawczyni zafascynowana rozwojem nowych mediów i ich wpływem na rzeczywistość społeczną. Obecnie skoncentrowana na roli edukacji refleksyjnej w kontekście wspomnianego oddziaływania. Autorka rozprawy poświęconej zagadnieniu prywatności w obliczu technologicznego rozwoju, a także monografii traktującej o tożsamości, pamięci i współczesności pogranicza polsko-niemieckiego (*Contemporary Identity and Memory in the Borderlands of Poland and Germany*).
ORCID: 0000-0003-4737-5451