

Fantastyka naukowa w polskim piśmiennictwie krytycznofilmowym przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku

ABSTRACT. Dudziński Robert, *Fantastyka naukowa w polskim piśmiennictwie krytycznofilmowym przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku* [Science fiction in Polish film journalism at the turn of the 1950s and 1960s]. "Images" vol. XXVIII, no. 37. Poznań 2020. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 99–125. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2020.37.06.

The article is devoted to the Polish reception of science-fiction cinema; the statements of film critics from 1956–1965 were analysed. During this period, *science fiction*, previously absent from the screens of Polish cinemas for ideological and censorship reasons, returned to the repertoire and became the subject of press discussions and reviews. The analysis of articles devoted to this genre and published at the time allows reconstruction of the cultural context in which science-fiction productions operated. The article consists of three main parts. In the first of these, the author describes which *science fiction* films were present in Polish cinemas at the turn of the 1950s and 1960s. In the second part, he analyses press statements devoted to the history and aesthetics of the genre. The subject under consideration in the third part is the reception of two productions, which at the time enjoyed the greatest interest from contemporary critics: *Godzilla* (*Gojira*, 1954, dir. Ishirō Honda) and *The Silent Star* (*Der schweigende Stern* 1960, dir. Kurt Maetzig).

KEYWORDS: science fiction, Polish People's Republic, film criticism, reception

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku był czasem wyjątkowym w historii polskiej kinematografii. Obecnie kojarzymy go przede wszystkim z kanonicznymi arcydziełami szkoły polskiej, które wówczas święciły krajowe i międzynarodowe triumfy. Te ogromne artystyczne sukcesy sprawiły, że dziś często już nie pamiętamy o innych zjawiskach współtworzących kulturę filmową tamtych lat. Niniejszy artykuł poświęcony jest jednemu z takich zapomnianych fenomenów – kinu fantastycznonaukowemu. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych gatunek ten wyraźnie zaznaczył swoją obecność w rodzimej kulturze: do repertuaru wprowadzono zagraniczne produkcje *science fiction*, polscy twórcy podejmowali pierwsze próby zmierzenia się z tą konwencją, rozwijała się też krytyczna refleksja nad historią, stanem obecnym i perspektywami rozwoju filmu fantastycznonaukowego. Przedmiotem niniejszego artykułu jest ten trzeci, dyskursywny aspekt funkcjonowania gatunku. Sądzę, że analiza publikowanych wówczas artykułów problemowych i recenzji poszczególnych produkcji pozwoli określić rolę i status *science fiction* w świadomości gatunkowej epoki.

Interesować mnie będzie zatem, jaką wartość przypisywano tej konwencji, z jakimi kontekstami ją wiązano, jak ją interpretowano oraz jakim językiem o niej pisywano. Odpowiedzi na te pytania są niezbędne dla lepszego zrozumienia pragmatycznego aspektu funkcjonowania filmowej fantastyki naukowej w polskiej kulturze końca lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych

Trzeba przy tym zaznaczyć, że w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych – gdy polskie życie kulturalne rozwijało się w ciasnych, doktrynalnych ramach realizmu socjalistycznego – także pisywano o fantastyce naukowej. Pojawiały się wówczas głosy krytyków sygnalizujących, że kreowanie artystycznych wizji przyszłości nie jest bynajmniej sprzeczne z zasadami metody twórczej importowanej ze Związku Radzieckiego. Głosy te w przeważającej mierze dotyczyły literatury[1], jednak w podobnym tonie o filmie wypowiedzieli się w 1952 roku Jerzy Płażewski i Stefania Beylin. Ponieważ socrealistyczny dyskurs kierował się sztywnymi regułami, krytycy piszący o fantastyce naukowej przytaczali dobrze znany z ówczesnej publicystyki zestaw argumentów i tez. Odwołując się do wzorów radzieckich, podkreślali przede wszystkim, że nic nie stoi na przeszkodzie, aby w ramach socrealizmu powstawały utwory, których akcja rozgrywałaby się w przyszłości:

Wielkie piece istniejącej rzeczywistości huty, wykonywanie planu, wciągający się do współzawodnictwa stary majster-konserwatysta i w lot rozwiązujący wszelkie konflikty sekretarz komórki partyjnej – tak, to socrealizm. Ale jakieś nieistniejące wynalazki, wymyślone i niezgodne z prawdą historyczną wypadki, niewidzialni ludzie, międzyplanetarne podróże, promienie uśmiercające, bajeczne herosy i trzeci wymiar?

Jest to schemat myślowy, narzucający często jeśli nie potępienie fantastyki, to przynajmniej nieufność do niej. Ale jest to schemat nieprzyzwoicie uproszczony.

[...]

Doskonałe pismo radzieckie „Technika Młodzieży”, propagujące wśród młodych czytelników zainteresowanie wiedzą ścisłą i techniką, posiada obszerny dział... beletrystyczny. Składa się on z obficie ilustrowanych powieści o tematyce nierzadko fantastycznej, doskonale popularyzujących problemy fizyki, chemii, astronomii itd. Współautorami są często wybitni pedagodzy i naukowcy i nikt takich powieści nie uważa za odstępstwo od realizmu. Zwykle u podstaw pomysłu leży tu logicznie, choć nierzeczywiste założenie, np. to, że człowiekowi udało się osiągnąć szybkość 10 000 km/godz., a z założenia takiego wysnuwa się konsekwentnie dalszą akcję.

Cóż stąd wynika dla filmu? Ano, mniej więcej tyle: gdyby zrealizować sensacyjny film o podróży na Wenus, np. wg „Astronautów” Lema, to mógłby to być film nader interesujący, bardzo pouczający i – realistyczny. Fantastyczno-realistyczny![2]

[1] Zob. A. Stoff, *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema (Astronaucci, Sezam, Obłok Magellana)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1975, z. 66; A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra.*

Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej, Stawiguda 2016, s. 245–250.

[2] J. Płażewski, *Fantastyka? – i owszem!*, „Film” 1952, nr 18, s. 3.

Akcentowano także, że istnieje wyraźna granica między fantastyką postępową a reakcyjną – Płazewski podkreślał na przykład, iż *Metropolis* (Niemcy 1927, reż. Fritz Lang) miało „torować drogę faszyzmowi”. Jak wskazywał Piotr Zwierzchowski, takie negatywne postrzeganie produkcji Fritza Langa (i niemieckiego ekspresjonizmu) było typowe dla socrealistycznego piśmiennictwa filmowego – nawet jeśli doceniano aspekt estetyczny i formalny dzieł ekspresjonistów, to zdecydowanie krytykowano ideologiczną wymowę tej twórczości[3].

Badacz zauważa także, że ówczesni publicyści zestawiali ze sobą nie tylko przed- i powojenną niemiecką kinematografię – w podobny sposób porównywali przemysły filmowe NRD i RFN. W kontekście fantastyki naukowej wątek ten podjęła Stefania Beylin, uzupełniająca rozważania Płazewskiego. Jej zdaniem w filmach zachodnioniemieckich wciąż pobrzmiewały fascynacje sadyzmem i niesamowitością, typowe dla kina okresu faszystowskiego. Tymczasem wschodnioniemiecka fantastyka, wzorująca się na twórczości radzieckiej, charakteryzowała się istotnymi wartościami wychowawczymi. Dzieje niemieckiej fantastyki filmowej miały dowodzić, iż konwencja nie jest sama w sobie ani dobra, ani zła – jej ostateczny kształt ma bowiem zależeć od społeczno-politycznego kontekstu, w którym funkcjonuje.

Beylin podkreślała także, że wszelka fantastyka (także ta naukowa) miała wyrastać z folklorystycznych korzeni:

Ten rodzaj fantastyki [naukowo-technicznej] dostał się do filmu również z prastarej baśni. Gorki w swoim wstępie do akademickiego wydania „Baśni z Tysiąca i Jednej Nocy” pisze, że w baśniach „pouczająca jest przede wszystkim szczególna zdolność naszego umysłu do wyprzedzania faktów. Fantazja bazarzy już na dziesiątki wieków przed wynalazkiem samolotu stworzyła latające dywany, a przed pojawieniem się parowozu i motoru elektrycznego przewidziała cudowną szybkość przenoszenia się w przestrzeń...”

Czarodziejska lampa Aladyna, uzdrawiające jabłko królewicza Achmeda, cudowna luneta Alego – to fantastyczne obrazy przyszłych wynalazków w dziedzinie techniki, medycyny, wiedzy.

Fantastyka filmowa w dziedzinie nauki, przed którą tak wielkie stoją możliwości, narodziła się z tego samego źródła[4].

Skojarzenie fantastyki naukowej z twórczością ludową (i to podparte autorytetem Maksyma Gorkiego) miało charakter nobilitujący, gdyż folklor był jednym z elementów, które realizm socjalistyczny próbował wykorzystać w procesie budowy nowej, totalitarnej kultury. Sięgnięcie do tradycji ludowej miało zatem legitymizować socrealistyczny projekt[5]. Wydaje się jednak, że w przypadku cyto-

[3] P. Zwierzchowski, *Recepcja kinematografii niemieckich w piśmiennictwie filmowym 1945–1956*, [w:] idem, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005, s. 173–177.

[4] S. Beylin, *Jeszcze o filmowej fantastyce*, „Film” 1952, nr 23, s. 11.

[5] Zob. G. Pełczyński, *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002, s. 41–47.

wanego artykułu łączenie fantastyki naukowej i nadnaturalnej nie miało wyłącznie perswazyjnego charakteru i nie wynikało jedynie z doktrynalnych wskazówek. Sama krytyczka była żywo zainteresowana fantastyką baśniową – jeszcze w 1931 roku wydała (wraz ze Stanisławem Sawickim) przekład baśni Hansa Christiana Andersena, zaś w 1957 roku opublikowała książkę *O cudach, czarach i upiorach ekranu*, w której przybliżała historię kina fantastycznego od czasów Georges'a Mélièsa aż po *Cud w Mediolanie* (*Miracolo a Milano*, Włochy 1951, reż. Vittorio De Sica)[6]. Tak ukierunkowane zainteresowania Beylin sprawiły, że zwracała ona szczególną uwagę na mechanizmy leżące u podłoża każdej fantazji.

Socrealizm nie potępiał fantastyki naukowej, niemniej zepchnął ją na kulturalny margines i sprowadził refleksję nad nią do dobrze znanych doktrynalnych formuł. Dopiero odwilżowa pluralizacja publicznego dyskursu stworzyła warunki dla swobodniejszej dyskusji nad problemami gatunku. Po 1956 roku rodzimi krytycy mieli też zdecydowanie więcej sposobności do zabierania głosu w sprawie *science fiction*. Z jednej strony, inspiracją do podjęcia takiej refleksji był powrót fantastyki naukowej na kinowe ekrany. Z drugiej strony, również zmiana kulturalnego kontekstu, w którym funkcjonował gatunek, sprawiła, że *science fiction* stało się przedmiotem krytycznofilmowych rozważań.

Fantastyka naukowa na polskich ekranach w latach 1957–1965

Z oczywistych względów w interesującym mnie okresie do krajowego repertuaru trafiały właściwie bez wyjątku fantastycznonaukowe produkcje zagraniczne, choć – co należy podkreślić – konsekwentnie unikano filmów amerykańskich. W latach 1957–1965 polscy widzowie mogli obejrzeć następujące dzieła:

- 1957 – *Godzilla* (*Gojira*, Japonia, 1954, reż. Ishirō Honda),
- 1958 – *Diabelski wynalazek* (*Vynález zkázy*, Czechosłowacja, 1958, reż. Karel Zeman),
- 1959 – *Atomowa kaczka* (*Mister Drake's Duck*, Wielka Brytania, 1951, reż. Val Guest); *Zemsta kosmosu* (*The Quatermass Xperiment*, Wielka Brytania, 1955, reż. Val Guest),
- 1960 – *Milcząca gwiazda* (*Der schweigende Stern*, NRD–Polska 1960, reż. Kurt Maetzig); *Dramat w kosmosie* (*Ja był sputnikom sołnca*, ZSRR, 1959, reż. Wiktor Morgensztern); *Kosmos wzywa* (*Niebo zowiot*, ZSRR, 1959, reż. Aleksandr Kozyr, Michaił Kariukow),
- 1963 – *Człowiek z pierwszego stulecia* (*Muž z prvního století*, Czechosłowacja, 1962, reż. Oldřich Lipský),
- 1965 – *Ikaria XB-1* (*Ikaria XB 1*, Czechosłowacja, 1963, reż. Jindřich Polák)[7].

Fantastycznonaukowy repertuar był więc stosunkowo urozmaicony tak geograficznie, jak i genologicznie. Wśród wymienionych

[6] Zob. S. Beylin, *O cudach, czarach i upiorach ekranu*, Warszawa 1957.

[7] Zestawienie przygotowane na podstawie bazy *Na ekranach PRL. Rozpowszechnianie i recepcja filmów w Polsce w latach 1944–1989*, oprac. D. Szymański, <<http://naekranachprl.pl>>.

filmów znalazły się komedie (*Atomowa kaczka*, *Człowiek z pierwszego stulecia*), opowieści o podboju kosmosu (*Milcząca gwiazda*, *Kosmos wzywa*, *Dramat w kosmosie*, *Ikaria XB-1*), produkcje czerpiące z tradycji kina grozy (*Godzilla*, *Zemsta kosmosu*), a także efektowny eksperyment wizualny Karela Zemana.

Należy także zaznaczyć, że niekiedy pisywano w polskiej prasie o filmach, które nie miały swojej premiery nad Wisłą. Obszerniejszych omówień doczekał się wówczas słynny postapokaliptyczny *Ostatni brzeg* (*On the Beach*, USA, 1959, reż. Stanley Kramer), który do rodzimego repertuaru został wprowadzony dopiero w 1967 roku. Wielu krytyków znało go jednak już wcześniej, dlatego na początku lat sześćdziesiątych stanowił on ważny punkt odniesienia dla piszących o *science fiction*.

Powrót kina fantastycznonaukowego na ekrany był także związany z przemianą kulturowego kontekstu, w którym gatunek funkcjonował. W dwunastym numerze „Ekranu” z 1956 roku ukazał się list podpisany pseudonimem Fantasta – autor tego krótkiego tekstu postulował, aby do polskich kin, po wieloletniej przerwie, trafiły znowu filmy fantastycznonaukowe (zarówno zagraniczne, jak i te rodzimej produkcji). Swoje życzenie uzasadniał w następujący sposób:

Przyjemnie byłoby sobie usiąść w wygodnym fotelu kina panoramicznego i udać się np. w podróż międzyplanetarną. Te kolory mijanych planet, drogi mlecznej itd. – eh, łąza się w oku kręci. A o realnych możliwościach pisze się coraz więcej. Pan wie: sztuczny satelita, rakiety i te rzeczy.

Gdzieś czytałem w prasie, że mają być sfilmowani „Astronauci” St. Lema, ale obawiam się, że prędzej wyruszymy w podróż na Księżyc niż zobaczymy ten film. A czas leci Panie Redaktorze i myślę, że gdybyśmy zobaczyli taki film, jakoś odmłodziłby człowiek na duchu, bo prawdę mówiąc w latach to nie jesteśmy jeszcze tak zaawansowani[8].

W tym krótkim fragmencie autor wspomina o dwóch ważnych czynnikach wpływających w drugiej połowie lat pięćdziesiątych na zainteresowanie fantastyką naukową. Realne osiągnięcia astronautyki sprawiły, że temat lotów w kosmos (i w ogóle dynamicznego rozwoju nauki) przestał być wyłącznie domeną fikcji i trafił na pierwsze strony gazet. Rok po opublikowaniu cytowanego listu, 4 października 1957 roku, Związek Radziecki umieścił na orbicie okołoziemskiej sztucznego satelitę, a miesiąc później na pokładzie Sputnika 2 posłano w kosmos Łajkę. Osiągnięcia te odcisnęły oczywiście swoje piętno na masowej świadomości. Za przykład posłużyć może artykuł Włodzimierza Zonna, który na łamach „Przeglądu Kulturalnego” rozważał, jakie konsekwencje przyniosą ludzkości podróże międzyplanetarne, snując również dywagacje na temat spotkania z przedstawicielami innej cywilizacji[9]. W „Nowej Kulturze” z kolei artykuł *Droga do gwiazd*, poświęcony perspektywom rozwoju astronautyki, rozpoczynał się słowami:

Zmiana kulturowego kontekstu gatunku

[8] Fantasta, *O prawo do fantazji*, „Ekran” 1956, nr 12, s. 2.

[9] W. Zonn, *W przededniu podróży międzyplanetarnych*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 50, s. 5.

„Nadszedł czas realizacji najśmielszych projektów technicznych, które niedawno jeszcze mogły wydawać się utopią” [10]. O kolejnych etapach wyścigu kosmicznego chętnie donosiły także dzienniki – dla przykładu w styczniu 1959 roku „Słowo Powszechne” opisywało misję sondy kosmicznej Łuna 1, która jako pierwsza w historii wydołała się poza grawitacyjne oddziaływanie Ziemi. Wiadomość opatrzone nagłówkiem *Wczoraj – fantazja, dziś – rzeczywistość* [11]. Z kolei w 1960 roku „Trybuna Ludu” informowała *Zbliża się czas, kiedy człowiek wyląduje na innych planetach* [12]. Te cztery wybrane przykłady świadczą o tym, że przeobrażeniu uległ kontekst komunikacyjny, w którym funkcjonowały opowieści o świecie przyszłości.

Perspektywa podboju kosmosu odcisnęła swoje piętno także na postrzeganiu kinowej fantastyki naukowej, o czym najlepiej świadczy kolejny artykuł opublikowany w „Ekranie” w 1957 roku. Ów żartobliwy tekst jest stylizowany na wywiad ze sputnikiem, który opowiada o tym, jakie role grywał do tej pory w filmach fantastycznonaukowych. W ten sposób autor artykułu, Alojzy Bukolt, przybliży czytelnikowi historię konwencji od produkcji Georges’a Mélièsa po *Zakazaną planetę* (*Forbidden Planet*, USA, 1956, reż. Fred Wilcox). Tekst skupia się wyłącznie na faktografii, wymieniając kolejne filmy w porządku chronologicznym i pokrótce streszczając ich fabułę [13].

O ile początek wyścigu kosmicznego był wydarzeniem na skalę globalną, o tyle na poziomie lokalnym zainteresowanie fantastyką naukową umacniały także literackie sukcesy Stanisława Lema. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pozycja pisarza na krajowym rynku wydawniczym była już ugruntowana, a jego twórczość wkraczała w fazę dojrzałą. Sukces krakowskiego prozaika zyskał też wówczas zasięg międzynarodowy, gdyż jego utwory były tłumaczone na kolejne języki. Popularność Lema miała również swój kinematograficzny wymiar. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych spełnione zostają postulaty, które pojawiały się w cytowanych wcześniej artykułach – rozpoczynają się bowiem prace nad enerdowno-polską *Milczącą gwiazdą*, będącą adaptacją powieści Stanisława Lema *Astronauca* (1951). Na wątkach zaczerpniętych z *Obłoku Magellana* (1955) tego autora bazowała też *Ikaria XB-1* (choć stosowna informacja dotycząca pierwowzoru nie znalazła się w napisach początkowych filmu, co zauważył w swojej recenzji Janusz Skwara [14]). Ponadto, ponieważ autor *Astronautów* był już uważany za krajowego specjalistę od fantastyki naukowej, na łamach prasy filmowej zaczęły się ukazywać jego teksty poświęcone tej konwencji.

[10] B.W. Łapunow, K.P. Staniukowicz, *Droga do gwiazd*, „Nowa Kultura” 1957, nr 47, s. 1.

[11] *Między Ziemią a Marsem krąży sztuczna planeta*, „Słowo Powszechne” 7.01.1959, s. 1.

[12] *Zbliża się czas, kiedy człowiek wyląduje na innych planetach*, „Trybuna Ludu” 10.01.1960, s. 1.

[13] A. Bukolt, *Biip–biip... Biip–biip...*, „Ekran” 1957, nr 34, s. 7. W tym samym piśmie w roku 1960 ukazał

się artykuł omawiający niezrealizowany projekt fantastycznonaukowego filmu, którego stworzenie planował Aleksander Dowżenko. Zob. A. Dowżenko, *W otchłani Kosmosu*, oprac. R. Badowski, „Ekran” 1960, nr 8, s. 10.

[14] J. Skwara, *Harczerze w kosmosie*, „Film” 1965, nr 18, s. 4–5.

Na takim gruncie rozwijała się szersza i bardziej pogłębiona refleksja nad fantastyką naukową. Analizując te dyskusje, chciałbym zająć się przede wszystkim trzema zagadnieniami. Po pierwsze, przyjrę się sposobom konceptualizowania gatunku w tekstach prasowych. Postaram się przedstawić, w jaki sposób krytycy opisywali fantastykę naukową, jaką przypisywali jej wartość oraz jaką drogę jej rozwoju postulowali. W drugiej i trzeciej części artykułu chciałbym natomiast szczegółowo zająć się recepcją dwóch filmów: *Godzilli* i *Milczącej gwiazdy*. Decyzja o wyborze akurat tych tytułów podyktowana była obszernością materiału – oba filmy wzbudziły spore zainteresowanie publicystów i doczekały się wielu prasowych omówień^[15].

Większość analizowanych przeze mnie tekstów zajmowała się konwencją *science fiction* z perspektywy estetycznej i normatywnej. Zagadnienie, które szczególnie często powracało w kolejnych artykułach, dotyczyło rozgraniczenia wartościowej i bezwartościowej fantastyki naukowej. Krytycy próbowali określić też, jakie artystyczne szanse (i pułapki) stoją przed tego rodzaju filmami. Wydaje się, że zasadnicze dla estetycznej oceny filmu fantastycznonaukowego było kryterium racjonalności – choć akceptowano fantazjowanie na temat przyszłości jako element strategii artystycznej, to uważano, że kreatywność twórców powinny ograniczać pewne logiczne, wiarygodne ramy. Ów dyktat rozumu przejawiał się na dwa sposoby – z jednej strony niechętnie patrzono na te fabuły, które wykorzystują zbyt wiele fantastycznych motywów nieprzystających do obecnego stanu wiedzy naukowej, z drugiej strony krytycznie oceniano filmy, które oddziaływały na widzów emocjonalnie i afektywnie, a nie intelektualnie. Szczególnie negatywnie postrzegano te produkcje, które zbyt chętnie posługiwały się efektami grototwórczymi.

Pierwszy z wymienionych wątków organizuje wywód autora hollywoodzkiej korespondencji zamieszczonej w „Filmie” w 1965 roku. Publicysta, pisząc o powstającej właśnie *Fantastycznej podróży* (*Fantastic Voyage*, USA, 1965, reż. Richard Fleischer), przywoływał wyniki ankiety poświęconej filmowej *science fiction*. Odpowiadający na pytania w następujący sposób określali swoje kinowe preferencje:

[...] czytelnicy literatury popularnonaukowej nie akceptują tych filmów „science-fiction”, których autorzy nie zadają sobie trudu oparcia swych pomysłów na dedukcji i hipotezach naukowych, pozwalających sięgać niesłychanie daleko w przyszłość bez sprzeniewierzenia się elementarnemu prawdopodobieństwu. Autorzy ci bowiem bardzo chętnie wprowadzają wulgarną „fiction”, która jest całkowitym zaprzeczeniem wszelkiej „science”. Mamy tu więc do czynienia z obrońcami czystości tego gatunku filmowego.

[15] Duże zainteresowanie krytyków wzbudził także *Diabelski wynalazek* – dzieło, które formalnie i wizualnie zdecydowanie wyróżniało się na tle ówczesnej produkcji fantastycznonaukowej. Ze wzglę-

du na tę specyfikę – oraz na ograniczoną objętość artykułu – nie omawiam tu jednak szerzej recepcji filmu Zemana.

Estetyczne ujęcie
fantastyki naukowej

[...]

Inni uczestnicy ankiety przyznają, że lubią filmy „science-fiction”, ale tylko wtedy, gdy ich autorzy – oparli się na jakimś jednym pomysle – konsekwentnie przestrzegają „reguł gry” („Niewidzialny człowiek” i „Wojna światów” według Wellsa), unikając zbyt swobodnego piętzenia fantastycznych chwytów.

Wreszcie – opory wielu widzów budzi nadużywanie fantastyki naukowej dla łatwych efektów sensacyjno-kryminalnych i propagandy politycznej^[16].

Jak dalej zauważał autor, opowiadająca o podróży do wnętrza ludzkiego organizmu *Fantastyczna podróż* wpisywałaby się w tak nakreślony model idealnego filmu fantastycznego, jednak reżyser niepotrzebnie zdecydował się na wprowadzenie wątku szpiegowskiego. Tym samym elementy „taniej sensacji” mogą wziąć górę nad naukowym wymiarem dzieła. Jak łatwo zauważyć, w cytowanym tekście pobrzmiewa wciąż jeszcze myślenie o fantastyce naukowej w kategoriach futurologicznych i dydaktycznych.

Zwerbalizowana w tym artykule niechęć do sensacji prowadzi nas do drugiego sygnalizowanego wcześniej problemu – filmy fantastycznonaukowe krytykowano bowiem za próby oddziaływania łatwymi, prostymi chwytami na emocje odbiorców, za epatowanie uczuciem strachu i dreszczem grozy. Produkcje oferujące takie doświadczenia uważano za bezwartościowe. W 1958 roku na łamach „Ekranu” opublikowano artykuł pt. *W pogoni za emocją* – już sam tytuł jasno określa, co ogranicza artystyczne możliwości gatunku. Jerzy Troszczyński, autor tekstu, starał się wykazać, że poszczególne motywy typowe dla *science fiction* (takie jak niewidzialność czy topos dualistycznej natury doktora Jekylla i pana Hyde’a) są wypaczane przez twórców szukających coraz to nowych sposobów na przerażenie i zszokowanie widza. Autor skrupulatnie przytacza i tłumaczy różne absurdalnie brzmiące tytuły i pokrótce streszcza fabuły, uwypuklając najdziwniejsze pomysły dramaturgiczne scenarzystów:

Przed siedemdziesięciu laty Robert Louis Stevenson napisał „The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” (Dziwne zdarzenie dr. Jekyll i Mr. Hyde). Opowieść tę o transformacji szacownego dr. Jekyll w odrażającego i diabolicznego Mr. Hyde filmowano niejednokrotnie. Była ona natchnieniem dla innych metamorfoz, zbyt wielu, by wymieniać. Nie potrzeba zresztą długo szukać, bo właśnie niedawno weszły na zagraniczne ekrany *She-Devil* (kobieta-diabeł) i *Voodoo Woman* (kobieta czarnoksiężnik), które, biorąc zastrzyk takiej czy innej surowicy, przekształcają się w morderców. Kobieta diabeł korzysta również z godnej pozazdrosczenia zdolności zamiany z blondynki w brunetkę, kiedykolwiek zechce^[17].

Przymus poszukiwania nowych sposobów na przerażenie widza sprawia, że ekrany zachodnich kin zalewa potok fantastycznonaukowej tandety:

[16] R.S., *Łodzią podwodną w głębi mózgu*, „Film” 1965, nr 16, s. 13.

[17] J. Troszczyński, *W pogoni za emocją*, „Ekran” 1958, nr 21, s. 13.

W chwili obecnej sezon fikcji naukowych szukających dreszczu przerażenia osiągnął szczyt. Zdawałoby się, że żyjemy w wieku obrzydliwych, śmiesznych ludzi-potworów rozrywających ciała, stworów z dna oceanu, robotów i monstrów – tworów ludzkiej ręki. Naukowcy niewolniczo ślęczą w podziemiach laboratoriów, w poszukiwaniu środków pozwalających obracać ludzi w karzelki, w nietoperze, w wilki, potwory albo wymieniać umysły i ożywiać martwe ciała ludzkie, czy zajmować się zmianą płci[18].

Co ważne, Troszczyński sądzi jednak, że odkrycia naukowe, postęp technologiczny i początek lotów kosmicznych odcisną swoje piętno także na kinie fantastycznonaukowym. Tym samym „Niezdrowa krwiożerczość i sprzyjająca szmirze pogoń za emocją ustąpi miejsca – nawet na Zachodzie fantazji naukowej stanowiącej przeciwieństwo świetne tworzywo dla filmu o wysokich wartościach artystycznych i sensacyjnych”[19]. Dodajmy również, że autor wspomina także o powstającej właśnie adaptacji *Astronautów*, zaznaczając, że twórcy będą musieli liczyć się z szybką weryfikacją ich wizji lotu międzyplanetarnego przez rzeczywistość.

W innym zamieszczonym na łamach „Filmu” artykule, który w podobnie szyderczym tonie traktował o horrorach, Tadeusz Kowalski wspomina także o *science fiction*. Jak pisze autor, odkrycie energii atomowej sprawiło, iż w filmach grozy pojawiły się pseudonaukowe fabuły o „gigantycznych mrówkach, potwornych małżach i roślinach, żywiących się ludzkim mięsem” oraz „bzdury” o uczonych zmienionych „w łąkące krwi pająki”[20].

Rozumowe i racjonalne kryteria oceny filmu fantastycznonaukowego przywoływane były także w recenzjach poszczególnych produkcji. Najbardziej chyba charakterystycznym przypadkiem była *Zemsta kosmosu*, którą oceniano bardzo krytycznie, gdyż wpisywała się w model piętrzącego niesamowite motywy dreszczowca. W „Ekranie” zamieszczono ciekawą recenzję tego tytułu – tekst został bowiem wystylizowany na krzykliwy anons przywodzący na myśl przedwojenne reklamy prasowe i foldery[21]. Artykuł składa się z kilkunastu linii tekstu – każdej z nich nadano nieco inną typograficzną formę, a poszczególne sensacyjne i intrygujące hasła opatrzone odpowiednio dużą liczbą wykrzykników, znaków zapytania i wielokropków (il. 1.).



Il. 1. Przygotowana przez Stefana Czarneckiego recenzja *Zemsty kosmosu*. „Ekran” 1959, nr 14, s. 7

[18] Ibidem.

[19] Ibidem.

[20] T. Kowalski, *Horror films*, „Film” 1961, nr 51/52, s. 12.

[21] Zob. Sz. Makuch, *Mistrzowie grozy i niesamowitości w oczach polskiego widza. Bela Lugosi oraz Boris Karloff w polskiej prasie przedwojennej*, [w:] *Groza*

w kulturze polskiej, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016, s. 277–302, <<http://tricksterzy.pl/download/groza-w-kulturze-polskiej/>>, dostęp: 20.04.2020; P. Sitkiewicz, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019 [rozd. *Reklama krzyczy do przechodnia*].

Stylizacja ma tu oczywiście ironiczny charakter, żartobliwie łączy bowiem *Zemstę kosmosu* z tradycją rozrywkowego przedwojennego kina, która w latach pięćdziesiątych była postrzegana jednoznacznie negatywnie. Jednocześnie autor, Stanisław Czarnecki, obrał strategię podobną do tej, którą wykorzystał Truszczyński – przerysowane i pozabawione pierwotnego kontekstu wątki i motywy fabularne jawią się bowiem czytelnikowi jako absurdalne i urągające elementarnym zasadom logiki i dobrego smaku. Wreszcie przygotowanie żartobliwej recenzji jednoznacznie sygnalizowało, że *Zemsta kosmosu* jest filmem tak złym, że nie warto nawet o nim szerzej pisać. Pod tym stylizowanym fragmentem znalazły się tylko trzy zdania komentarza złożone już w tradycyjny dla typografii „Ekranu” sposób: „Film angielski *Zemsta kosmosu* (Produkcja Exclusiv[e] Film!) robiłby wielkie wrażenie, gdyby... robił. Wbrew pozorom nie należy on do czcigodnej rodziny «scientific». Szkoda” [22].

Również do innych filmów fantastycznonaukowych recenzenci przykładali racjonalną miarę. Za przykład posłużyć mogą prasowe omówienia *Godzilli*, których autorzy wyraźnie zaznaczali, że produkcja Hondy jest wprawdzie filmem fantastycznym, niemniej reprezentuje ona fantastykę bazującą na logicznych założeniach, bliską rzeczywistości, niepiętrzącą jedynie niesamowitych efektów w celu przerażenia widza. Podkreślano, że pojawienie się potwora ma realistyczną motywację, podobnie jak przedstawiona reakcja japońskich władz:

Z początku, gdy wśród białego dnia Japonii dzisiejszej pojawia się imię legendarnego smoka Godzilli, widz odczuwa obawę, że obejrzy nowego „King Konga”. Wrażenie to pogłębia się w obliczu głowy Godzilli wyłaniającej się zza nadmorskiego wzgórza. Ale realizm już śpieszy na ratunek. Sfotografowana głowa pokazana zostaje w Sali obrad, gdzie uczeni i przedstawiciele władz radzą nad sposobami walki z niebezpieczeństwem. Z ust uczonego pada przypuszczenie, że eksplozje bomb wodorowych wypłoszyły potwora. Lecz jeszcze nie jest wszystko dobrze, jeszcze istnieje zbyt wielka rozpiętość pomiędzy baśnią a realnością [23].

Inni recenzenci zgłaszali zaś w tym kontekście pewne zastrzeżenia, pisząc na przykład, że fabuła zyskałaby, gdyby sprawa *Godzilli* została omówiona na forum międzynarodowym lub gdyby japońskie siły zbrojne użyły innych środków do walki z potworem. Dla wszystkich jednak racjonalne, rozumowe kryteria były ważnym punktem odniesienia – do wątku tego jeszcze powrócę w partii poświęconej *Godzilli*.

Warto też zauważyć, że podobne wzmianki znaleźć możemy także w recenzjach *Milczącej gwiazdy* – Jerzy Płazewski pisał w następujący sposób o scenografii przedstawiającej powierzchnię Wenus:

Biała kula z butelkowego szkła, kolorowe chmury, przypominające ruchome oka tuszczu, szklany las, jak by żywcem przeniesiony z wystawy Henry Moore’a – to prawdziwi bohaterowie tego filmu, nieoczekiwani,

[22] S. Czarnecki, *Rakieta kosmiczna ląduje w ozimieni!*, „Ekran” 1959, nr 14, s. 7.

[23] A. Jackiewicz, *Golem XX wieku*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 337, s. 6.

niesłychani, doniośli. Wybaczam im nawet niezamierzone zapewne efekty frankensteinowskiej grozy – są chyba nieodłączane od świata, po którym nie wiemy, czego się spodziewać[24].

Znamienne jest również, że w ówczesnej prasie znaleźć można kilka pozytywnych opinii o amerykańskim *Ostatnim brzegu*. Jak się wydaje, dzieło Kramera doskonale spełniało wymagania krytyków – wyraźne antywojenne przesłanie filmu sprawiało, że decyzja o osiągnięciu po konwencję fantastycznonaukową zyskiwała szlachetną i rozumową motywację. Atomową zagładę pokazywano zaś na ekranie w sposób bardzo powściągliwy, skupiając się nie na wstrząsających obrazach śmierci i zniszczenia, ale na codzienności bohaterów skazanych na nieuchronny koniec. Wreszcie scenarzyści zdecydowali się na osadzenie akcji filmu w niedalekiej przyszłości, rezygnując tym samym z fantastycznego sztafażu naukowo-technicznego. Te właśnie aspekty – jak twierdził Jerzy Kwiatkowski, który dla „Życia Literackiego” przygotował recenzję filmu Kramera – sprawiły, że *Ostatni brzeg* ma tak wstrząsający wydźwięk: „Po prostu mówiąc, jest to realistyczny, dyskretny, zwyczajny i pospolity – i to jest w nim najsilniejsze – film o końcu świata”[25]. Dzięki temu może zaś sprawdzić się jako skuteczna, działająca na emocje i wyobraźnię masowego widza propaganda antyatomowa.

Pisząc o rozważaniach na temat estetyki gatunku, warto także zwrócić uwagę na głos Stanisława Lema, który w 1962 roku opublikował w „Filmie” artykuł pod znamienym tytułem *Dlaczego nie ma dobrych filmów fantastycznych?*[26]. Autor *Astronautów* opisywał fantastykę naukową w nieco inny sposób niż przytaczani wcześniej krytycy. Wskazywał bowiem na dwa zasadnicze problemy ograniczające artystyczne możliwości *science fiction*. Pierwszy z nich – tu opinia Lema nie różni się od wcześniej przytaczanych – wynikał z braku ugruntowanej tradycji dobrego filmu fantastycznonaukowego i, co za tym idzie, niskiego statusu artystycznego samej konwencji:

Są zatem „wszechświatowe” trudności fantastyki – brak dobrych scenariuszy, realizatorów, brak znakomitych dzieł dawniejszych, które by stworzyły temu gatunkowi reputację, tradycję – a to nie błahostka, bo odruchowo każdy producent uważa fantastykę za tandetę i stawia jej odpowiednie żądania [...]. Przodków filmowych ma fantastyka przeraźliwych – wstyd się do nich przyznać, bo, to po trosze produkcja najbzdurniejszej makabry, w rodzaju „Doktorów Mabuse”, po trosze zaś – banialuków dla takich,

[24] J. Płażewski, *W czasie przyszłym*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 12, s. 7.

[25] J. Kwiatkowski, *Zwyczajny koniec świata*, „Życie Literackie” 1960, nr 3, s. 12. Pozytywne omówienie *Ostatniego brzegu* wydrukował wówczas, w ramach korespondencji zagranicznej, „Film” (M. Harvey, *Ostatnie pięć miesięcy*, „Film” 1960, nr 8, s. 12–13). Na łamach „Ekranu” opublikowano zaś felieton E. Krańskiego, który z ubolewaniem pisał o tym, że *Ostatni*

brzeg wciąż nie trafił jeszcze do polskiego repertuaru, i postulował jak najszybsze naprawienie tego błędu (E. Krański, *Felietonik plażowy*, „Ekran” 1960, nr 3, s. 12). Wzmianki o filmie Kramera pojawiały się także w innych tekstach, które przywoływać będę w dalszej części artykułu.

[26] S. Lem, *Dlaczego nie ma dobrych filmów fantastycznych?*, „Film” 1962, nr 32, s. 6–7.

co to i „western” dla nich zbyt mądry („Planeta Mongo”[27] – typowy przedstawiciel tego rodzaju amerykańskiej produkcji przedwojennej)[28].

Problem drugi wynikał natomiast z samej specyfiki filmowego medium – na ekranie trzeba pokazać pewne aspekty świata przedstawionego, które w wypadku literatury twórca pozostawia wyobraźni czytelnika. Dotyczy to kwestii najbardziej prozaicznych: mody, wystroju wnętrza, architektury. Wobec braków realnych wzorców ekranowa konkretyzacja świata jutra okazuje się często naiwna, kiczowata i śmieszna. (Jak zaznacza Lem, *Ostatni brzeg* stanowi tu wyjątek, Kramer uniknął bowiem tego problemu, lokując akcję w nieodległej przyszłości. Inni reżyserzy, tak jak Zeman, omijają tę przeszkodę, sięgając po estetykę retro.) Przed podobnym dylematem twórcy stają, gdy trzeba na ekranie pokazać inne planety czy przedstawicieli obcej cywilizacji. Co więcej, w polskim kontekście dodatkowym kłopotem jest aspekt techniczny – zastosowanie wiarygodnych efektów specjalnych wymaga bowiem odpowiedniego budżetu i wiedzy technicznej.

W przeciwieństwie do przytaczanych wcześniej autorów Lem nie uważał zatem, że remedium na estetyczne problemy fantastyki naukowej jest racjonalizacja i unaukowanie konwencji. Ze względu na wizualną naturę medium na niewiele się to bowiem zda. Wyjścia z tej sytuacji autor *Astronautów* upatrywał w filmach skromniejszych, bazujących na dialogu, zwłaszcza w produkcjach telewizyjnych, od których nikt nie będzie wymagał inscenizacyjnego rozmachu. Postulował także, aby raczej operowały one groteską, nie traktując konwencji fantastycznonaukowej całkowicie serio. Zdystansowane, nieco ironiczne podejście sprawi, że odbiorcy łatwo zaakceptują umowną kreację świata przedstawionego[29]. Warto dodać, że w następnych latach polscy filmowcy rzeczywiście realizowali model nakreślony tu przez Lema. Powstające w tamtej dekadzie pierwsze rodzime produkcje fantastycznonaukowe były właśnie krótkimi filmami telewizyjnymi, o skondensowanej fabule i umownie zarysowanym świecie przedstawionym, często operującymi groteską lub humorem[30]. Lem wniósł zresztą swój twórczy wkład w kilka z tych produkcji bądź jako scenarzysta, bądź jako autor pierwowzoru literackiego.

[27] Lem miał zapewne na myśli film *Flash Gordon* (znany także jako *Rocket Ship*, przygotowany na podstawie serialu kinowego *Flash Gordon*, USA, 1936, reż. Frederick Stephani), który był w Polsce wyświetlany w drugiej połowie lat 30. pt. *Wyprawa na Mongo*. Na rodzime ekrany trafiła także jego kontynuacja, *Mars Attacks the World* (na podstawie serialu kinowego *Flash Gordon's Trip to Mars*, USA, 1938, reż. Ford Beebe, Robert F. Hill), grana jako *Rakietą na Marsa* (przyp. autora).

[28] Ibidem, s. 7.

[29] W późniejszych o kilka lat tekstach Lem podtrzymywał swój krytyczny sąd o filmowej fantastyce

naukowej, formułował też podobne postulaty dotyczące rozwoju gatunku. Zob. S. Lem, *Science-fiction. Szansa czy absurd?*, „Film” 1967, nr 5, s. 10; idem, *Przyszłość – człowiek – świat – film*, rozm. B. Janicka, „Kino” 1968, nr 8, s. 6–9.

[30] Zob. filmy: *Docent H.* (Polska, 1964, prem. 1968, reż. Janusz Majewski), *Przyjaciel* (Polska, 1965, reż. Marek Nowicki, Jerzy Stawicki), *Pierwszy pawilon* (Polska 1965, prem. 1968, reż. Janusz Majewski), *Profesor Zazul* (Polska, 1965, prem. 1968, reż. Marek Nowicki, Jerzy Stawicki), *Przekładaniec* (Polska, 1968, reż. Andrzej Wajda).

Charakteryzowane tu estetyczne ujęcie fantastyki naukowej było ujęciem dominującym w ówczesnym dyskursie, ale nie jedynym. Pojawiały się bowiem wówczas na łamach prasy również takie propozycje analityczne, które bazowały raczej na socjologicznej refleksji nad kinem i kulturą.

Gdy pod koniec lat siedemdziesiątych Zofia Woźnicka pisała o stanie krytyki filmowej, zwróciła uwagę między innymi na publicystykę poświęconą kulturze masowej. Jak wskazywała badaczka, autorzy reprezentujący tę krytycznofilmową orientację nie zajmowali się twórczymi indywidualnościami i dziełami wyjątkowymi w swojej jednostkowości. Zamiast tego podejmowali oni refleksję nad kształtującymi kulturę masową zmiennymi konwencjami, modami, nurtami czy tendencjami. Refleksja ta była zaś punktem wyjścia do stawiania diagnoz społecznych^[31]. Taką krytycznofilmową postawę reprezentują także dwaj publicyści piszący o fantastyce naukowej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: Zygmunt Kałużyński i Marcin Czerwiński. Obaj traktowali utwory *science fiction* jak fenomen socjologiczny czy antropologiczny, a nie estetyczny. Tym samym rozpatrywali gatunek w ścisłym powiązaniu z jego społecznym i kulturowym kontekstem. Konstatując masową popularność konwencji, sądzili, iż twórczość fantastycznonaukowa może stanowić źródło dokumentujące aktualne zbiorowe lęki, obowiązujące systemy światopoglądowe, potoczne wzory myślenia. Drugorzędne okazywały się zatem walory estetyczne obrazów *science fiction*, nawet najbardziej naiwne i artystycznie miałkie dzieło mogło bowiem zaświadczać o ważnych procesach socjologicznych czy przemianach kulturowych.

Kałużyński już w 1953 roku we wstępie do *Podróży na Zachód* deklarował, że – jako marksista – jest zainteresowany tymi tekstami, które mają największe społeczne znaczenie, bez względu na ich estetyczną wartość, myślowy ciężar czy artystyczną doniosłość. Odpowiednio analizowane popularne dzieła mogą bowiem, mimowiednie, wiele powiedzieć nam o stosunkach i relacjach określających funkcjonowanie danego społeczeństwa^[32]. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych z takiej perspektywy Kałużyński patrzył także na fantastykę naukową. Odmienność tego spojrzenia łatwo zauważyć, zestawiając przygotowaną przez niego recenzję *Zemsty kosmosu* z przytaczanym wyżej tekstem Czarneckiego. Autor *Podróży na Zachód* przyznawał, że fabuła filmu jest błaha i absurdalna, zwracał jednak uwagę na społeczny wymiar brytyjskiej produkcji:

Celem „S.F.” jest bowiem nie popularyzacja nauki [...], ale obudzenie niepokoju, następnie zaś bądź próba jego rozładowania, bądź nakłonienia nas do pewnych wniosków. Tutaj współczesny film fantastyczny, podob-

Socjologizujące ujęcie fantastyki naukowej

[31] Z. Woźnicka, *Krytyka współtworzy sens dzieła*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Wrocław 1978, s. 40–46.

[32] Z. Kałużyński, *Podróż na Zachód. Szkice*, wyd. 2, Warszawa 1954, s. 7–9.

nie jak bajki wszystkich epok, jest tylko odbiciem trosk swoich czasów. Sindbad-żeglarz spotykał niesłychane potwory na morzach, bo w jego czasach oceany nie były zbadane. [...] Ale pięćset lat temu – czy dziś, bajka fantastyczna, wyraża to samo: ostrzeżenie przed rozpętanem sił natury przeciw człowiekowi.

Nie powiem, jak się skończył najazd plazmy z kosmosu na kulę ziemską, bo jednak wypada to zobaczyć samemu. W filmach podobnych nie występują wybitni aktorzy, psychologia bywa sumaryczna, dramaturgia prymitywna, sama zaś baśń obfituje w dziecinne dziury logiczne. Do podobnej fantastyki trzeba wszakże zastosować specjalny sprawdzian krytyczny, poza logiką i estetyką: żywioł kina^[33].

Porównanie do baśni ujawnia mechanizm działania fantazji – na *science fiction* trzeba więc patrzeć przez pryzmat konwencji, biorąc pod uwagę fakt, że ekranowe strachy nie są tylko częścią rozrywki. Współbrzmia one bowiem ze zbiorowymi lękami i obawami, pozwalając je rozładować i oswoić. Warto też zauważyć, że zdaniem Kałużyńskiego „żywioł kina” w specyficzny sposób kształtuje sytuację odbiorczą – fabuła, która na papierze wydaje się pozbawiona sensu, jest zupełnie inaczej postrzegana na ekranie podczas seansu. Rozpatrywana w tej perspektywie historia o groźnym przybyszu z kosmosu nie jest już opisywana jako naiwna szmira dla niewymagających widzów, ale jako współczesna odpowiedź na pewne odwieczne ludzkie potrzeby.

Jeszcze ciekawszy jest obszerny, dwuczęściowy artykuł opublikowany przez Kałużyńskiego w „Nowej Kulturze”. Rozważania autora dotyczą „klimatu kulturalnego” kształtującego relację między społeczeństwem a nauką. Refleksja Kałużyńskiego nad *science fiction* uwarunkowana jest przez kategorie marksistowskie i bazuje na opozycji bazy i nadbudowy. Publicysta uznaje bowiem, że kultura nie nadąża za rozwojem nauki i technologii. Mimo że w dziedzinie techniki dokonał się ogromny postęp, równoległe nie ewoluowały artystyczne sposoby mówienia o nauce. Tym samym kultura przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ukazuje relację człowiek–technologia, posługując się sztamami i myślowymi schematami zaczerpniętymi z wcześniejszych epok.

Dlatego też, uznaje krytyk, tak często fantastyka naukowa przenosi po prostu w nowe dekoracje układy fabularne typowe na przykład dla westernu czy kryminału. Dowodząc swojej tezy, autor powołuje się również na filmy fantastycznonaukowe, wspomina między innymi o *Atomowej kaczce*. Jego zdaniem brytyjska produkcja, choć artystycznie błaża i wtórna, dokumentuje pewną ciekawą światopoglądową tendencję:

Temat jest tak „daleki”, że autorzy filmu nie próbowali nawet znaleźć jakiejś nowej formuły literackiej. Posłużyli się ową odwieczną, w której mały człowieczek – Sanszo Pansa, Leporello służący Don Juanowi, czy Szwejk – stają w obliczu problemu przerastającego ich tak nieskocznie, że rozbieżność ta już sama w sobie jest powodem śmiechu. Jest tu jednak wiele mówiąca

[33] Idem, *Smok z bajki w nowoczesnym laboratorium*, „Film” 1959, nr 14, s. 7.

różnica: dawni mali bohaterowie komiczni odczuwali respekt w stosunku do niedosiężnej dla nich formuły, wobec której starają się wybrnąć jako tako przyzwoicie: Sanszo Pansa docenia powagę kasty rycerskiej, Leporello uważa Don Juana za wielkiego człowieka, zaś Szwejk zdaje się wręcz widzieć kulisy monarchii austro-węgierskiej. Bohaterowie „Atomowej kaczki” natomiast są w obliczu przeszkadzającego im autorytetu (atomu) obojętni, nie poinformowani, wreszcie zniecierpliwieni, jakby to był kataklizm natury. Mimo więc swej błahości, tradycyjności, nieodkrywczości formalnej, komedia pokazuje charakterystyczny stosunek jednostki i atomu: jest to kompletna obcość[34].

Sporo miejsca poświęca Kałużyński także *Ostatniemu brzegowi*, wskazując, że film Kramera opowiada o atomowej zagładzie świata według schematów zaczerpniętych z prozy Ernesta Hemingwaya i powieści egzystencjalistycznej. Tym samym możemy więc, zdaniem krytyka, mówić o anachroniczności dzieła:

Film był więc pomyślany jako manifest do ludzkości ostrzegający przed bombą atomową, misja ta jednak została osobliwie zdeformowana. Realizatorzy chcieli mianowicie dać dzieło o największym „standardzie”. Ten jednak, wyrosły ze zgoła innego sposobu myślenia niż ów, który szkicuje epokę atomowa, nie był w stanie objąć zagadnienia; powstało coś w rodzaju zderzenia aktualnie obowiązujących sztamp, oraz nowej, obcej im już problematyki i w rezultacie kompromitacja postawy twórców filmu. Jest to wypadek typowy, powtarzający się również z okazji „science fiction”. „On the Beach” grany jest mianowicie w manierze „wstrzemięźliwości à la Hemingway”. Fason ten narodził się w okresie Wielkiego Kryzysu, kiedy nieszczęścia zaczęły przybierać charakter masowy i skarżenie się na nie mogło się wydawać nietaktownym egocentryzmem[35].

Kałużyński przytacza i analizuje te przykłady nie tylko po to, aby ocenić wybrane filmy, lecz przede wszystkim, aby na ich podstawie spróbować postawić pewną diagnozę społeczną i kulturalną. Tytuły te są zatem rozpatrywane jako symptomy znacznie szerszego zjawiska. Dwuczęściowy artykuł ma przy tym również wyraźnie postulatyczny charakter: sztuka, zwłaszcza ta wysoka, powinna spróbować znaleźć formuły, które byłyby adekwatne do współczesności i pozwoliłyby na ułożenie na nowo stosunków między zwykłym człowiekiem a nauką.

Podobne, antropologicznie zorientowane podejście do *science fiction* zaproponował w 1959 roku na łamach „Przeglądu Kulturalnego” Marcin Czerwiński, wskazując, że literacka fantastyka naukowa jest wartościowa, gdyż (niezależnie od poziomu artystycznego) pozwala na dostosowanie naszych schematów myślowych i sposobów postrzegania rzeczywistości do szybko zmieniającego się świata. Tym samym konwencja ta współkształtuje masowe odczuwanie nowoczesności[36]. Czerwiński zajmował się tu wprawdzie wyłącznie literaturą, jednak

[34] Z. Kałużyński, *Wycieczka dyletanta w krainę koszmaru naukowego*, „Nowa Kultura” 1960, nr 7, s. 11.

[35] Idem, *Melodramat atomowy i zabobon astronomiczny*, „Nowa Kultura” 1960, nr 8, s. 5.

[36] M. Czerwiński, *Fantanauka*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 5, s. 9.

w o kilka lat późniejszym felietonie pochylił się także nad filmem fantastycznonaukowym[37]. W tekście tym socjolog wspomina o *Wehikule czasu* (*The Time Machine*, USA, 1960, pol. 1966, reż. George Pal). Wellsowską wizję przyszłości wiąże on ze społecznym kontekstem, w którym powstała powieść – z XIX-wiecznym społeczeństwem klasowym i kolonialnym. Ten kontekst sprawia, że obecnie naszkicowany przez angielskiego pisarza (i ukazany w filmie) obraz następných stuleci wydaje się anachroniczny. Dziś bowiem życie społeczne wygląda zupełnie inaczej, dlatego też czego innego obawiają się zwykli ludzie. Stąd, zdaniem Czerwińskiego, pojawiający się we współczesnej fantastyce naukowej motyw automatyzacji, nadmiernej organizacji każdej dziedziny życia i totalnej kontroli jednostki. Rozpatrywane z takiej perspektywy fantazje o przyszłości zdają się zatem więcej mówić o świecie dzisiejszym niż o świecie jutra.

Godzilla

Wprowadzony na polskie ekrany w 1957 roku japoński film *Godzilla* spotkał się ze sporym zainteresowaniem krytyków i zebrał pozytywne recenzje. Analizując kilka poświęconych mu prasowych omówień, wyróżnić możemy dwa stałe powracające wątki. Pierwszy z nich dotyczył problemowego aspektu filmu – pacyfistycznego i antyatomowego przesłania, drugi zaś odnosił się do wizualnej strony dzieła Ishirō Hondy.

Większość recenzentów stanowczo podkreślała, że dzięki wyrazistej antywojennej wymowie historia o gigantycznym potworze atakującym Japonię nie służy wyłącznie zabawie w strach. W kolejnych artykułach regularnie powracały porównania z *King Kongiem* (USA, 1933, reż. Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack), przy czym – jak podkreślali autorzy – nowszy film miał zdecydowanie różnić się od hollywoodzkiego poprzednika:

Starszym miłośnikom filmu przypomina się oczywiście zaraz amerykański film „King Kong” z gigantyczną małpą buszującą po Nowym Jorku w roli głównej. Przypomina się ów King Kong nie tylko przez podobieństwo tematu i pokrewieństwa łączące obu tytułowych potworów, ale także wskutek zasadniczych różnic, które dzielą oba filmy.

„King Kong” był filmem fantastycznym nakręconym gwoli sensacji i żądnych innych ambicji poza dostarczeniem widzom ekscytującej zabawy nie miał. Natomiast „Godzilla” to film, który nie powstał przypadkowo, jest naładowany aktualnymi problemami moralnymi, humanitarnymi i naukowymi. Problemami nękającymi dziś nas wszystkich i nastęrczającymi ludzkości niejedną groźny kłopot. Ale stwierdzając, że film sygnalizuje pewne ważne zagadnienia, nie nastawiamy się jednak na problemowość czy publicystykę wysokiej rangi – „Godzilla” bowiem to przede wszystkim film fantastyczny, sensacyjny i tę swoją rozrywkową rolę spełnia doskonale. A że przy tym jest to fantastyka z głębszą myślą i uczciwymi intencjami – tym lepiej dla niej, no i dla widzów[38].

[37] Idem, *Smutki fantazjowania*, „Film” 1966, nr 29/30, s. 8.

[38] J. Łęczycza [właśc. Z. Pitera], *Fantastyka aktualna*, „Film” 1957, nr 47, s. 5.

Podobnie swój tekst rozpoczynał recenzent „Żołnierza Polskiego”, podkreślając, że *King Kong* był tylko filmem grozy, natomiast *Godzilla* jest filmem z tezą – w pozytywnym tego słowa znaczeniu[39]. Antywojenne i antyatombowe przesłanie – podane w rozrywkowej formie – miało stanowić o wartości filmu, który unaoczniał, jakie zagrożenia wynikają z rozwoju broni masowego rażenia. Wysoko oceniano także wątek wewnętrznego konfliktu doktora Serizawy, który obawia się, że jego wynalazek – niszczyciel tlenu – może zostać wykorzystany w niewłaściwych celach. Ewa Brzozowska na łamach „Orki” twierdziła wprawdzie, że niepotrzebnie wprowadzono do fabuły wątek miłosny, niemniej wystawiała filmowi wysoką notę: „Ale mimo to «Godzilla» zawiera tak wiele pasjonujących i świetnie pokazanych problemów, bardzo aktualnych i bardzo nas wszystkich obchodzących, że pozostaje nieprzeciętnym filmem na rynku kinematografii światowej”[40].

Z kolei Aleksander Jackiewicz porównywał *Godzillę* do opowieści o Golemie – wyzwolonej przez człowieka sile, która wymknęła się spod kontroli:

Tu dopiero zawiązuje się dramat, tym pełniejszy, że z płaszczyzny świata zewnętrznego przesunięty w płaszczyznę moralnego konfliktu określonego człowieka z jego własnym geniuszem. Sprawa ta z kolei wzmacnia sprawę pierwszą, jest jakby jej powtórzeniem i przedłużeniem. Tworzy się taki ciąg logiczny: ludzie wyzwolili energię, która obróciła się przeciw nim, żeby ją zwalczyć muszą wyzwolić energię jeszcze silniejszą, a kto może zaręczyć, że ta energia z tym większą siłą nie uderzy czasem w nich samych? Problem tak charakterystyczny dla myślącej społecznie inteligencji w krajach kapitalistycznych i zarazem tak bardzo aktualny, ujęty w formę filmu filozoficznego[41].

Warto przy tym zauważyć, że Jackiewicz jednoznacznie wskazuje, iż problem zbrojeń to problem państw kapitalistycznych – pozostali recenzenci ubikali tego rodzaju politycznie jednoznacznej interpretacji.

W książce *Sześć widoków na kinematografię japońską* Dawid Głownia wskazuje, że pierwszy film o Godzilli w wyjątkowy sposób łączył fantastykę z realizmem i kino gatunków z kinem agitującym i społecznie zaangażowanym[42]. Wydaje się, iż to właśnie te cechy wpłynęły na pozytywne opinie polskich recenzentów, którzy docenili fakt, że grozotwórcze motywy fantastyczne zyskały w japońskim filmie racjonalną i intelektualną ramę oraz humanistyczne uzasadnienie. Dzięki swojemu aktualnemu, publicystycznemu przesłaniu film Hondy tak bardzo, zdaniem recenzentów, odróżnił się od negatywnie

[39] Zob. S.O., *Operacja „Godzilla”*, „Żołnierz Polski” 1958, nr 1, s. 15.

[40] E. Brzozowska, *Godzilla*, „Orka” 1957, nr 26, s. 10. Zob. też. M. Skaliński, *Nie budzić potwora*, „Za i Przeciwi” 1957, nr 36, s. 11.

[41] A. Jackiewicz, op.cit., s. 6.

[42] Zob. D. Głownia, *Polisemiczne potwory: Kaijū eiga jako nośnik treści społeczno-politycznych*. Casus *Godzilli*, [w:] idem, *Sześć widoków na kinematografię japońską. Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina*, Wrocław 2016, s. 149–163, <<http://tricksterzy.pl/download/szesc-widokow-na-kinematografie-japonska/>>, dostęp: 20.04.2020.

postrzeganego *King Konga*. Przytaczane wypowiedzi aktualizują więc ów racjonalistyczny i intelektualny styl odbioru fantastyki naukowej, o którym pisałem wyżej.

Choć film był powszechnie chwalony za zawartą w nim tezę, zdarzały się jednak także krytyczne opinie na temat problemowego aspektu dzieła Hondy. Przykładem takiego ujęcia jest tekst Józefa Danowskiego zamieszczony na łamach czasopisma „Warmia i Mazury”. Autor krytykuje formę utworu, na której zbyt mocno swoje piętno odcisnęła tendencyjność – recenzowana produkcja kojarzy się Danowskiemu nawet z realizmem socjalistycznym:

Starsze pokolenie pamięta amerykański film o King-Kongu, szalejącym w Nowym Jorku monstrualnym gorylu, zabitym ostatecznie po zaciętej walce przez samoloty myśliwskie.

Godzilla przerosła King-Konga, ale tylko jeśli chodzi o rozmiary. Realizatorzy jej bez żadnej żenady „ściągają” ze swego pierwowzoru całe sceny, jak walka potwora z samolotami.

Intencją autorów było pokazanie niebezpiecznych sił, jakie mogą wyzwolić próby bomb atomowych. Metaforą miał być ów szalejący potwór. Połączenie sensacyjnej fabuły z propagandą zdawało się doskonałym pomysłem. Jednak ambitne zamiary nie zostały zrealizowane. Film – to właściwie dwa filmy: sensacyjny, ciekawy i mimo żenującego niekiedy podobieństwa do amerykańskiego pierwowzoru, trzymający widza w bezustannym napięciu i propagandowy, nieudolnością swą bijący nawet najgorsze owoce socrealizmu.

Po prostu wydaje się, że bohaterowie na chwilę odrywają się od akcji i zwracając się teatralnie w kierunku publiczności, wygłaszają grzmiące tyrały^[43].

Następuje tu swoiste odwrócenie hierarchii – cytowani wcześniej autorzy doceniali aspekt problemowy filmu, akceptując przy tym pewne uproszczenia czynione ze względu na rozrywkową konwencję. Danowski zaś docenia przede wszystkim walory ludyczne *Godzilli*, zupełnie odrzucając przy tym cały wątek związany z dylematami moralnymi doktora Serizawy. Ciekawe wydaje się zwłaszcza zestawienie z socrealizmem, które dowodzi, że stalinowska polityka kulturalna na tyle mocno skompromitowała agitacyjny model kina, że każdy film o jawnie tendencyjnym charakterze oglądany był z pewną dozą nieufności.

Prowadzi nas to do drugiego wątku stale powracającego w kolejnych recenzjach, a więc do wizualnego aspektu *Godzilli*. Zdaniem Danowskiego to między innymi zdjęcia i tricki techniczne sprawiają, że film ten mimo wszystko się broni i jest wart obejrzenia, sprawdza się bowiem po prostu jako kino rozrywkowe.

W tym kontekście ciekawa konceptualnie wydaje się opinia sformułowana przez Ernesta Brylla w recenzji wydrukowanej w „Przełądzie Kulturalnym”. Krytyk wyszedł bowiem od myśli Karola Irzy-

[43] J. Danowski, *Japoński „Science-fiction” – Godzilla*, „Warmia i Mazury” 1957, nr 32, s. 4.

kowskiego, który za istotę sztuki filmowej uważał wizualizację ruchu. Artykuł Brylla otwiera motto zaczerpnięte z *X muzy*: „W słowie «trick» i w rzeczy nie ma nic nagannego, jeżeli trick nie jest małostkowym efektem, lecz służy wielkim celom”[44]. Zdanie to pojawia się w pracy Irzykowskiego, gdy autor omawia (wysoko przez niego ocenione) fantastyczne filmy Paula Wegenera. Filmowe tricki zastosowane przez reżysera w *Weselu króla gór* (*Rübezahls Hochzeit*, Niemcy, 1916) czy *Golemie* (*Der Golem*, reż. Paul Wegener, Henrik Galeen, Niemcy, 1914) pozwolić miały na zwizualizowanie ruchu w niezwykły, niecodzienny sposób.

Bryll, oceniając produkcję Hondy, przywołuje kluczowe dla Irzykowskiego pojęcie widzialności ruchu i akcentuje związki między *Godzillą* a niemymi filmami trickowymi. Z tej estetycznej perspektywy japońska produkcja zasługuje – zdaniem krytyka – na wysoką notę:

Wynika stąd pewna schematyczność, właściwa zresztą filmom tego typu. Cała akcja poza ekspozycją – to w gruncie rzeczy powtarzanie w coraz to innych wariantach tego samego motywu: ludzie stawiają najwymyślniejsze zapory – potwór łamie każdą z nich siejąc coraz większe zniszczenia. Schematyzm ten, czy nazwijmy to inaczej: prostota, naiwność – absolutnie nie umniejszają wartości dzieła. Bo też jego zasadnicze wartości nie tkwią w fabule. „Godzilla” to w zasadzie nawrót do starych, dobrych tradycji filmowych. Postawiono na środki najbardziej może zasadnicze dla filmu: na ruch i obraz.

Pod tym względem „Godzilla” jest swego rodzaju doskonałością. Ciągłe widzimy. Widzimy jak rozwalają się kilkunastopiętrowe kamienice pod stopami potwora. Widzimy jak w niezliczonych scenach posuwa się on naprzód, odrzuca łapą samoloty, niszczy linie wysokiego napięcia. – Trick nie jest małostkowym efektem[45]

Również cytowana już Ewa Brzozowska zauważała, że twórcy *Godzilli* sprawnie wykorzystali właściwe tylko filmowi środki wyrazu:

Sam pomysł filmu jest świetny. Próba bowiem ukazania na ekranie czegoś, co nie mogłoby być w całej pełni oddane w innych dyscyplinach sztuki, jak np. w teatrze czy literaturze – kieruje poszukiwania twórców na właściwe tory. Jedynie w plastyce możliwe jest powstanie genialnej rzeźby Godzilli, z tym jednak, że zabrakłoby jej istotnego momentu: ruchu[46].

W dalszej części artykułu autorka dodaje zaś: „Tylko ekran może nam dać takie wrażenia, tylko ekran potrafi uwidocznić, pokazać (a to jest chyba najbardziej przekonujący środek oddziaływania na widza) – małość, nicość człowieka wobec potężnych sił natury, które sam rozpełtał”[47].

[44] K. Irzykowski, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp, przyp. J. Bocheńska, Warszawa 1977, s. 44. Dodajmy, że właśnie w 1957 roku, gdy ukazała się recenzja Brylla, na rynek trafiło także wznowienie pracy Irzykowskiego, opatrzone przedmową Krzysztofa Teodora Toeplitza.

[45] E. Bryll, *Tricki z dinozaurem*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 50, s. 6.

[46] E. Brzozowska, op.cit., s. 10.

[47] Ibidem.

O ile jednak Brzozowska doceniała także aspekt problemowy *Godzilli*, o tyle zdaniem Brylla próba rozbudowywania psychologicznej motywacji bohaterów była chybiona. Twórcy, zamiast respektować przyjętą konwencję, niepotrzebnie próbowali ją urealnić. Tym samym partie skupiające się na dynamice i ruchu są przerywane scenami statycznymi, bazującymi na dialogu:

Postanowiono wszystkie wątki ludzkie rozbudować psychologicznie. Stąd od razu przewaga dialogu, zła gra, wyraźne usztywnienie tych sekwencji – stąd tysiąc „zupełnie nie z tego filmu” wątków niepotrzebnych, niemożliwych do dobrego zagrania przy zasadniczym oparciu się na elemencie wizualności. Bo właściwie głównym bohaterem tego filmu jest przecież Godzilla[48].

Podobnie jak Danowski, Bryll uważa, że film niejako rozpada się na dwie części. Pierwsza z nich, wizualna, robi na widzu ogromne wrażenie i zasługuje na pochwałę ze względu na swoją techniczną doskonałość. Druga natomiast, problemowa, pozostaje zbyt sztuczna i niepotrzebnie zakłóca kinowy spektakl. Odmienne są natomiast kryteria, którymi kierują się obaj recenzenci. Danowski rozpatruje *Godzillę* przede wszystkim w kategoriach filmu rozrywkowego, Bryll natomiast opisywał produkcję jako doświadczenie czysto wizualne, zmysłowe, przywołując koncepcję kina jako sztuki ruchu.

Dzieło Hondy okazało się zatem podatne na różnorodne interpretacje i odczytania – choć chyba żaden z krytyków nie aprobował tej produkcji w pełni, każdy z nich docenił jej odmienne aspekty.

Znamienne, że podobnie jak w przypadku *Ostatniego brzegu* uwagę krytyków przykuł film poświęcony nuklearnemu zagrożeniu. Świadczy to bez wątpienia o tym, jak silne piętno na zbiorowej wyobraźni epoki odciskała groźba atomowej zagłady. Kilka lat później na ekranach polskich kin pojawił się kolejny film fantastycznonaukowy o antyatomowym przesłaniu, jednak reakcja recenzentów na ten tytuł miała już biegunowo przeciwny charakter.

Milcząca gwiazda

Tym filmem była *Milcząca gwiazda* – adaptacja *Astronautów* zrealizowana w koprodukcji przez NRD i Polskę. Rodzimy wkład w powstanie tego obrazu sprawił, że jego premiera była dużym wydarzeniem, któremu wiele miejsca poświęcono na łamach prasy. W większości jednak opinie recenzentów na temat *Milczącej gwiazdy* były negatywne, niemal wszyscy ocenili, że niemiecko-polski film fantastycznonaukowy jest dziełem nieudanym. Czynnikiem decydującym o takim przyjęciu produkcji Maetziga była jej wierność socrealistycznej estetyce. Jak wskazuje Lars Jockheck, który analizował archiwalne dokumenty dotyczące prac nad adaptacją powieści Lema, to strona NRD-owska zagwarantowała sobie największy wpływ na ostateczny kształt dzieła, co sprawiło, że film miał jednoznacznie polityczny i propagandowy

[48] E. Bryll, op.cit., s. 6.

[49] Zob. L. Jockheck, „*Jesteśmy internacjonalistami*”. *Enerdowsko-polska koprodukcja filmu Milcząca*

gwiazda, przeł. M. Abraham-Diefenbach, [w:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, S. Schahadat, Wrocław 2012, s. 118–127.

wydzwięk, silniejszy nawet niż – również socrealistyczny przecież – literacki pierwowzór[49]. Nic dziwnego, że obraz nie znalazł uznania krytyków w poodwilżowej Polsce – jeśli przyjrzeć się bliżej przytaczanym przez recenzentów argumentom, można zauważyć, że powraca w nich stały zestaw zarzutów o schematyczność, plakatowość, natrętny dydaktyzm i brak pogłębionej psychologii postaci. Zasadnicze różnice, które dzieliły obie kinematografie u schyłku lat pięćdziesiątych, sprawiły, że zaproponowana przez NRD-owskich twórców wizja fantastyki naukowej nie mieściła się w obrębie rodzimych wyobrażeń o sztuce filmowej.

Dlatego też Stefan Morawski na łamach „Ekranu” wprost porównywał *Milczącą gwiazdę* do filmów produkcyjnych, podkreślając, że nie respektuje ona granicy między sztuką a wykładem[50]. W „Tygodniku Powszechnym” recenzja Jana Józefa Szczepańskiego zaczynała się zaś od słów:

Z „Astronautów” Stanisława Lema można było na pewno zrobić coś więcej niż dydaktyczną powiastkę na temat walki o pokój. Dydaktyczne powiastki są z reguły najgorszym rodzajem propagandy, prymitywizują bowiem i udziecinniają najslusniejszą choćby sprawę, odbierając jej tym samym rzeczywistość i aktualność. Tego, że niewiele mają wspólnego ze sztuką, nie trzeba chyba nawet mówić[51].

Również autor piszący dla „Argumentów” podkreślał, że powieść Lema jest zdecydowanie lepsza niż jej ekranizacja – głównym mankamentem filmowej adaptacji miały być zbyt uproszczone, jednowymiarowe postaci protagonistów[52]. Z kolei Alicja Helman zwracała uwagę na to, że Maetzig w ogóle zrezygnował z jakichkolwiek prób pokazania bohaterów jako prawdziwych ludzi. Zestawiała przy tym *Milczącą gwiazdę* z *Ostatnim brzęgiem*, wskazując, że ta druga produkcja zaproponowała zdecydowanie ciekawszy obraz ludzi, którzy doświadczają sytuacji skrajnej:

[...] Kramer weksluje film w stronę dramatu psychologicznego i tu odnosi pełny sukces. Niestety i w tej dziedzinie twórcy *Milczącej gwiazdy* (łącznie z aktorami) zawodzą, jakby nie zdawali sobie sprawy z faktu wielokrotnie już sprawdzonego przez sztukę, że idealizacja bohaterów prowadzi do ich odczłowieczenia. W filmie mamy do czynienia z niezindywidualizowanymi bohaterami kosmo-przyszłości, reprezentującymi specjalności naukowe, a nie cechy ludzkie.

Klimat psychologiczny utworu charakteryzuje bezkonfliktowość – załoga Kosmokratora, poza umiłowaniem wiedzy i pokoju, wydaje się nie doświadczać żadnych innych uczuć. Nie podlegają wahaniom i słabościom, nic ich nie dzieli, a wszystko łączy. Sprawa uczonego amerykańskiego, któremu mocodawcy nie chcą zezwolić na uczestnictwo w wyprawie pod dowództwem radzieckim – zostaje ukazana w chyba najbardziej schematycznej i naiwnej scenie filmu[53].

[50] S. Morawski, *Granice sztuki*, „Ekran” 1960, nr 14, s. 10.

[51] JJS [właśc. J.J. Szczepański], *Milcząca gwiazda*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 14, s. 6.

[52] ma [właśc. A. Mosz], *W obronie Lema*, „Argumenty” 1960, nr 13, s. 9.

[53] A. Helman, *Milcząca gwiazda w czasie i przestrzeni*, „Ekran” 1960, nr 12, s. 3.

Z kolei w „Polityce” ukazał się artykuł, którego autor krytykował *Milczącą gwiazdę*, posługując się pojęciem „drętwej mowy”. Powołując się na swoje rozmowy z młodzieżą, publicysta stwierdzał, że interlokutorzy jednoznacznie skrytykowali dialogi napisane dla filmu Maetziga, uznając, że są one sztuczne i pompatyczne. Sam autor aluzyjnie wiązał je zaś z socrealistyczną nowomową:

Raz na zawsze będziemy się chyba musieli przyzwyczaić do tego, że pokolenie powojenne, wychowane w urozmaiconej szkole życia ostatnich siedmiu – ośmiu lat, jest bardziej wrażliwe na fałsz sloganu, na kłamstwo sztucznego patosu, jest bardziej, w zdrowym znaczeniu tego słowa, sceptyczne, niż przypuszczamy. [...]

Młodzież, o której mówię, asystowała w jakimś sensie czasom wielkiego prania frazesu i sztampy. Toteż nie dziwny jest jej idiosynkrazji[54].

Każdy z przywoływanych fragmentów odnosi się do nieco innego aspektu filmu, ale wszystkie dowodzą tego, iż polscy krytycy rozpoznali socrealistyczne kody aktualizowane przez *Milczącą gwiazdę*. Nie tylko przytaczają charakterystyczne dla odwilżowej krytyki argumenty, lecz także używają typowej dla dyskusji nad realizmem socjalistycznym lat pięćdziesiątych terminologii („bezkonfliktowość” czy „drętwa mowa”) i wprost zestawiają film Maetziga z filmami produkcyjnymi czy „dydaktycznymi powiastkami na temat walki o pokój”.

Pisząc o *Milczącej gwiazdzie*, podobnie jak w przypadku *Godzilli* krytycy zajmowali się niekiedy wizualnym aspektem filmu, również wskazując, że kinowa fantastyka naukowa właśnie na tym polu mogłaby dawać ciekawe rezultaty. Przywoływany już Morawski zauważał, że jedną z potencjalnych dróg rozwoju *science fiction* – obok filmu psychologicznego – może być film trickowy:

Ma on [film] jeszcze inną możliwość wprowadzenia w swoje królestwo problematyki astronautycznej, a mianowicie na zasadzie tricków. Byłby to film w rodzaju *Diabelskiego wynalazku* Zemana – grawitujący ku utworom eksperymentalnym, pokrewnym tym tendencjom, które przejawiają się w awangardowych filmach o sztuce. Taki film przemawiałby do wyobraźni technicznej, szokowałby perspektywami, albo niezwyklej operatywności człowieka w przestrzeniach międzyplanetarnych, albo też jego klęski. Mogłyby się wówczas tutaj znaleźć owe wątki grozy i dreszczu, które kolportują niektórzy współcześni producenci „science-fiction”[55].

Również ten aspekt adaptacji *Astronautów* pozostawiał jednak, zdaniem krytyków, wiele do życzenia. Często chwalono wprawdzie scenografię Anatola Radzinowicza, podkreślając, że przygotowane przez niego wenusjańskie pejzaże robią ogromne wrażenie i stanowią jedną z nielicznych zalet filmu. Niemniej autorzy poszczególnych omówień uważali, że wizualna strona filmu jest niedopracowana, nieciekawa

[54] Brutusik [właśc. A. Mostowicz], *O wcześniej rozwiniętym wstępie do drętwej mowy*, „Polityka” 1960, nr 14, s. 12.

[55] S. Morawski, op.cit., s. 10.

i niweczy iluzję prawdziwości świata przedstawionego. Zwracał na to uwagę m.in. Zygmunt Kałużyński:

Gdy jednak pokazano warsztat uczonego cybernetyka z XXI wieku, mój mały sąsiad zaczął się dusić ze śmiechu. Okazało się, że była to prymitywna obrabiarka spotykana dziś jedynie w co bardziej przestarzałych zakładach prywatnych, tyle że pomalowana w czerwone bohomazy. Były tam nawet obok narzędzia m.in. laubzega do wycinania ornamentów z dykty. [...] już tylko z rosnącym powątpiewaniem oglądałem tarcze zegarowe z kilku cyframi, z czerwoną strzałką celuloidową, która przesuwała się ku dwudziestce, gdy niebezpieczeństwo wzrasta (napięcie na twarzach!), wraca zaś ku zeru, gdy minęło (odprężenie)[56].

Podobne zastrzeżenia zgłaszał Krzysztof Teodor Toeplitz, w którego wypowiedzi (podobnie jak w późniejszym artykule Lema) pojawia się przekonanie, iż ukazywana na ekranie fantastyczna technika zawsze będzie śmieszna. Stanowi ona bowiem tylko kostium dla współczesnych katastroficznych i apokaliptycznych lęków, które metaforyzuje *science fiction*. Ponieważ bohaterowie *Milczącej gwiazdy* są jednak banalni i jednowymiarowi, a centralny problem przedstawiono w schematyczny sposób, śmieszna sztuczność świata przedstawionego wyraźnie rzuca się w oczy:

Pozostaje więc jedynie technika – technika rakiety, technika Wenus, technika filmowego tricku. Pisałem, że w klasycznej „science fiction”, pomimo pozorów, technika odgrywa rolę jedynie dekoracyjną, taką mniej więcej jak zwierzęca sierść na obliczu Frankensteina. W gruncie rzeczy musi być ona zawsze śmieszna – tak dalece nie odpowiada realnym wymogom astronautyki. W „Milczącej gwiazdzie” astronauta chodzą w kombinezonach, które nie zapewniłyby bezpieczeństwa nawet pilotowi odrzutowemu, jeżdżą po Wenus samochodzikami, przypominającymi gorsze wydanie niemieckiego wozu „Isetta”, poruszają się przez długie minuty w terenach radioaktywnych, a nawet pozbawieni tlenu w straszliwej, trującej atmosferze planety, potrafią jeszcze przed śmiercią wygłosić kilka niełychych banałów[57].

Milcząca gwiazda podwójnie zawodziła oczekiwania recenzentów. Nie sprawdziła się jako film problemowy czy psychologiczny, gdyż wyraźnie odcisnęło się na niej socrealistyczne piętno. Polskim krytykom jawiła się zatem jako zbyt naiwna, schematyczna i dydaktyczna. Jednocześnie produkcja Maetziga została także odrzucona jako film trickowy, film skupiający się na efektach specjalnych i warstwie wizualnej. Mimo zaangażowanych środków technicznych zaprezentowana przez twórców wizja świata przyszłości nie była ani interesująca, ani też przekonująca.

Właściwie tylko dwie opublikowane wówczas recenzje lokowały się – każda na swój sposób – poza scharakteryzowanym wyżej krytycznym nurtem. Pierwsza z nich – przygotowana przez Jana Alfreda Szczepańskiego dla „Trybuny Ludu” – była entuzjastyczna. Publicysta wysoko ocenił fakt, że przedstawiona w filmie wizja świata

[56] Z. Kałużyński, *Pierwsi Polacy na planecie Wenus!*, „Polityka” 1960, nr 12, s. 7.

[57] K.T. Toeplitz, *Śmieszny strach*, „Świat” 1960, nr 12, s. 18.

jutra jest prawdopodobna i realistyczna. Twórcy ani nie prezentują na ekranie zbyt fantastycznych technologii, ani nie wybiegają myślą daleko w przyszłość, ani też nie konstruują rzeczywistości jawnie umownej. To zaś wzmacnia właściwą wymowę dzieła Maetziga: „obraz wspaniałej międzynarodowej solidarności w służbie ogólnoludzkich, pokojowych celów nauki, obraz geniuszu człowieka, któremu nic się oprzeć nie zdoła”[58]. Zarzuty dotyczące przesadnej idealizacji głównych bohaterów recenzent oddała, pisząc, że protagoniści są starannie wyselekcjonowaną grupą najwybitniejszych naukowców („niepokalanych i nieskazitelnych”[59]). Zarzuty o schematyczność i plakatowość publicysta po prostu bagatelizuje. Najważniejszą wartością decydującą o końcowej ocenie filmu jest więc jego właściwa, zgodna z ideologicznymi pryncypiami wymowa. Dlatego też w recenzji Szczepańskiego dominują ogólnikowe slogany i patetyczne hasła, brak w niej natomiast prób krytycznej analizy filmu. Pod względem stylistycznym, retorycznym i aksjologicznym zamieszczony w „Trybunie Ludu” tekst bardzo przypominał więc publicystykę doby realizmu socjalistycznego.

Warto także wspomnieć o – tym razem niepocholebnej – recenzji opublikowanej przez Bolesława Michałka na łamach „Nowej Kultury”. Krytyk, przyznając otwarcie, że nie jest specjalistą od *science fiction*, *Milczącą gwiazdę* ocenił bardzo negatywnie, porównując ją do niesławnej *Zemsty kosmosu*. Zdaniem Michałka film Maetziga również sięgał po prostackie efekty mrozące krew w żyłach, a antywojenny wątek był tu jedynie pretekstem dla ukazywania niezwykłych wydarzeń i oszalałymi dekoracji. Symbolem tego fantastycznonaukowego kiczu miała być bulgocząca, czarna plazma, występująca zarówno w *Zemście kosmosu*, jak i w *Milczącej gwiazdzie*:

Na Wenus pojawiły się niepokojące szklane drzewa, pełzające różowawe chmury, potworne wyładowania elektryczne, obrzydliwe mechaniczne żuki i wreszcie – w czasie wyprawy bohaterów do „centrali” – niepokojące bulgotanie. Powtarzam, nie znam się na rzeczy, ale ten chlupot przeraził mnie. Oczywiście! Była to znowu bulgocząca plazma, coś w rodzaju rosnącego kosmicznego błotka, pełnego złowrogich bąbli, które ustąpiło dopiero w ostatniej chwili, kiedy jeden z uczestników wyprawy strzelił do niego z pistoletu neutronowego (?). [...]

Ja natomiast mam wątpliwości, czy trzeba koniecznie straszyć zmęczonych, nerwowych ludzi przy pomocy chlupotania i występującej plazmy. Nawet jeśli ma to pośrednio służyć wypowiedzeniu myśli o konieczności zaprzestania prób atomowych[60].

Michałek zastosował tu strategię krytyczną podobną do tej, o której pisałem w części artykułu poświęconej estetycznym kryteriom oceny fantastyki naukowej. Publicysta szczegółowo i ironicznie opisuje sceny, które miały za zadanie wzbudzić w widzu strach. Uży-

[58] Jaszcz [właśc. J.A. Szczepański], *Wyprawa na planetę Wenus*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 69, s. 6.

[59] Ibidem.

[60] B. Michałek, *Astronautyka i plazma*, „Nowa Kultura” 1960, nr 12, s. 10.

wając takich określeń jak „kosmiczne błotko” czy „złowrogie bąble”, ujawnia niezamierzony komizm i naiwność filmu. Recenzja Michałka wyraźnie różni się od innych omówień *Milczącej gwiazdy*. Pozostali przytaczani autorzy próbowali bowiem wskazać, jaką drogą powinien podążać film fantastycznonaukowy, aby osiągnąć status dzieła sztuki. Michałek z kolei wydaje się w ogóle powątpiewać w taką możliwość, jego zdaniem *science fiction*, nawet jeśli przywołuje szczytne hasła, nadal pozostaje naiwną i nieco tandetną rozrywką, o której nie warto więcej pisać^[61].

Jaki dyskursywny obraz *science fiction* wyłania się z przytaczanych i analizowanych wypowiedzi prasowych? Z całkowitą pewnością możemy stwierdzić, że gatunek uzyskał na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pewną krytyczną akceptację. Jest on postrzegany jako zjawisko ważne, o pewnym artystycznym potencjale, wymagające refleksji i omówienia. Akceptacja ta nie jest oczywiście bezwarunkowa i całkowita – krytycy podkreślają, że autorzy sięgający po konwencję *science fiction* stworzyli już i nadal tworzą wiele filmów chybionych, złych i tandetnych.

W jaki jednak sposób wyznaczyć granice pomiędzy wartościową i bezwartościową fantastyką naukową? W dyskursie krytycznofilmowym przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kluczową rolę odgrywało kryterium racjonalności – filmowa fantazja powinna, zdaniem krytyków, zostać podporządkowana zasadom logiki i rozumu. Co ciekawe, podobny sposób pisania o gatunku można było odnaleźć także w publicystyce socrealistycznej – pod tym względem możemy więc mówić o zachowaniu pewnej myślowej ciągłości. Przekonanie, że fantastyka naukowa musi być racjonalna, było zatem zdeterminowane kulturowo, a nie tylko politycznie czy doktrynalnie.

Jednak po 1956 roku ten centralny postulat funkcjonuje w zupełnie innym dyskursywnym kontekście, daleko idącemu przewartościowaniu uległ bowiem sposób konceptualizacji gatunku. Większość krytyków stanowczo odrzuciła zasady realizmu socjalistycznego, który stał się negatywnym punktem odniesienia dla oceny kolejnych filmów. Recenzenci i publicyści byli więc równie niechętni dosłowności, prostemu dydaktyzmowi i jawnie wyrażanej ideologii, jak mrozącym krew w żyłach efektem grozy.

Trzeba jednocześnie podkreślić, że ówczesny dyskurs dotyczący filmowej fantastyki naukowej wydaje się dość mocno spluralizowany. Często pojawiają się na łamach prasy propozycje innego spojrzenia na gatunek: podkreśla się wagę wizualnego aspektu kina *science fiction*, analizuje się jego społeczno-kulturowy wymiar, porównuje się specyfikę tworzenia i odbioru literackiej i filmowej fantastyki naukowej.

Zakończenie

[61] Michałek dystansował się od fantastyki naukowej także w felietonie opublikowanym w 1970 roku w monograficznym, poświęconym wyłącznie temu

gatunkowi, numerze „Kina”. Zob. B. Michałek, *Parę wątpliwości*, „Kino” 1970, nr 12, s. 30–31.

Te poszukiwania także mają swoje źródło w przekonaniu, że fantazje o kosmicznych podróżach, świecie przyszłości i olbrzymich potworach mogą być interesującym przedmiotem refleksji krytycznej, nawet jeśli wymykają się one powszechnie obowiązującym gustom i przyjętym kryteriom sztuki.

W kolejnych latach znaczenie *science fiction* w polskiej kulturze filmowej jeszcze wzrosło – na kinowe i telewizyjne ekrany trafiało coraz więcej produkcji fantastycznonaukowych, również tych krajowych. Rozwinęła się także krytycznofilmowa refleksja nad tą konwencją, czego dobitnym przykładem są dwie wydawnicze inicjatywy z początku lat siedemdziesiątych – w 1970 roku ukazał się monograficzny numer „Kina” w całości poświęcony *science fiction*, a w dwa lata później na rynek trafiła książka Andrzeja Kołodyńskiego *Filmy fantastycznonaukowe*. Dyskusje z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nie tylko będą więc w kolejnych latach kontynuowane, lecz także zostaną twórczo rozwinięte.

BIBLIOGRAFIA

- Beylin S., *Jeszcze o filmowej fantastyce*, „Film” 1952, nr 23
 Beylin S., *O cudach, czarach i upiorach ekranu*, Warszawa 1957
 Brutusik [właśc. A. Mostowicz], *O wcześniej rozwiniętym wstępie do drętwiej mowy*, „Polityka” 1960, nr 14
 Bryll E., *Tricki z dinozaurom*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 50
 Brzozowska E., *Godzilla*, „Orka” 1957, nr 26
 Bukolt A., *Biip–biip... Biip–biip...*, „Ekran” 1957, nr 34
 Czarnecki S., *Rakieta kosmiczna ląduje w ozimieniu!*, „Ekran” 1959, nr 14
 Czerwiński M., *Fantanauka*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 5
 Czerwiński M., *Smutki fantazjowania*, „Film” 1966, nr 29/30
 Danowski J., *Japoński „Science-fiction” – Godzilla*, „Warmia i Mazury” 1957, nr 32
 Dowżenko A., *W otchłani Kosmosu*, oprac. R. Badowski, „Ekran” 1960, nr 8
 Fantasta, *O prawo do fantazji*, „Ekran” 1956, nr 12
 Głownia D., *Polisemiczne potwory: Kaijū eiga jako nośnik treści społeczno-politycznych. Casus Godzilli*, [w:] D. Głownia, *Sześć widoków na kinematografię japońską*, Wrocław 2016, <<http://tricksterzy.pl/download/szesc-widokow-na-kinematografie-japonska/>>, dostęp: 20.04.2020
 Harvey M., *Ostatnie pięć miesięcy*, „Film” 1960, nr 8
 Helman A., *Milcząca gwiazda w czasie i przestrzeni*, „Ekran” 1960, nr 12
 Irzykowski K., *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp, przyp. J. Bocheńska, Warszawa 1977
 Jackiewicz A., *Golem XX wieku*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 337
 Jaszcz [właśc. J.A. Szczepański], *Wyprawa na planetę Wenus*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 69
 JJS [właśc. J.J. Szczepański], *Milcząca gwiazda*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 14
 Jockheck L., *„Jesteśmy internacjonalistami”. Enerdowsko-polska koprodukcja filmu Milcząca gwiazda*, przeł. M. Abraham-Diefenbach, [w:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, S. Schahadat, Wrocław 2012
 Kałużyński Z., *Melodramat atomowy i zabobon astronautyczny*, „Nowa Kultura” 1960, nr 8
 Kałużyński Z., *Pierwsi Polacy na planecie Wenus!*, „Polityka” 1960, nr 12

- Kałużyński Z., *Podróż na Zachód. Szkice*, wyd. 2, Warszawa 1954
- Kałużyński Z., *Smok z bajki w nowoczesnym laboratorium*, „Film” 1959, nr 14
- Kałużyński Z., *Wycieczka dyletanta w krainę koszmaru naukowego*, „Nowa Kultura” 1960, nr 7
- Kowalski T., *Horror films*, „Film” 1961, nr 51/52
- Krański E., *Felietonik plażowy*, „Ekran” 1960, nr 3
- Kwiatkowski J., *Zwyczajny koniec świata*, „Życie Literackie” 1960, nr 3
- Lem S., *Dlaczego nie ma dobrych filmów fantastycznych?*, „Film” 1962, nr 32
- Lem S., *Przyszłość – człowiek – świat – film*, rozm. B. Janicka, „Kino” 1968, nr 8
- Lem S., *Science-fiction. Szansa czy absurd?*, „Film” 1967, nr 5
- Lichniak Z., *Kosmiczna chała*, „Słowo Powszechnie” 1960, nr 60
- Łapunow B.W., Staniukowicz K.P., *Droga do gwiazd*, „Nowa Kultura” 1957, nr 47
- Łęczycza J. [właśc. Z. Pitera], *Fantastyka aktualna*, „Film” 1957, nr 47
- ma [właśc. A. Mosz], *W obronie Lema*, „Argumenty” 1960, nr 13
- Małuch Sz., *Mistrzowie grozy i niesamowitości w oczach polskiego widza. Bela Lugosi oraz Boris Karloff w polskiej prasie przedwojennej*, [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016, <<http://tricksterzy.pl/download/groza-w-kulturze-polskiej/>>, dostęp: 20.04.2020
- Michałek B., *Astronautyka i plazma*, „Nowa Kultura” 1960, nr 12
- Michałek B., *Parę wątpliwości*, „Kino” 1970, nr 12
- Między Ziemią a Marsem krąży sztuczna planeta*, „Słowo Powszechnie” 7.01.1959
- Morawski S., *Granice sztuki*, „Ekran” 1960, nr 14
- Na ekranach PRL. Rozpowszechnianie i recepcja filmów w Polsce w latach 1944–1989*, oprac. D. Szymański, <<http://naekranachprl.pl>>
- Pelczyński G., *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL*, Poznań 2002
- Płażewski J., *Fantastyka? – i owszem!*, „Film” 1952, nr 18
- Płażewski J., *W czasie przyszłym*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 12
- R.S., *Łodzią podwodną w głąb mózgu*, „Film” 1965, nr 16
- Sitkiewicz P., *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019
- Skwara J., *Harczerze w kosmosie*, „Film” 1965, nr 18
- Smuszkiewicz A., *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Stawiguda 2016
- S.O., *Operacja „Godzilla”*, „Żołnierz Polski” 1958, nr 1
- Stoff A., *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema (Astronauta, Sezam, Obłok Magellana)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1975, z. 66
- Toeplitz K.T., *Śmieszny strach*, „Świat” 1960, nr 12
- Troszczyński J., *W pogoni za emocją*, „Ekran” 1958, nr 21
- Woźnicka Z., *Krytyka współtworzy sens dzieła*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Wrocław 1978
- Zbliża się czas, kiedy człowiek wyląduje na innych planetach*, „Trybuna Ludu” 10.01.1960
- Zonn W., *W przededniu podróży międzyplanetarnych*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 50
- Zwierzchowski P., *Recepcja kinematografii niemieckich w piśmiennictwie filmowym 1945–1956*, [w:] P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005