

**Maciej Pietrzak**

## *O-bi, o-ba: Koniec cywilizacji – postpiśmienny świat* Piotra Szulkina

ABSTRACT. Pietrzak Maciej, *O-bi, o-ba: Koniec cywilizacji – postpiśmienny świat Piotra Szulkina* [*O-Bi, O-Ba: The End of Civilization – The Postliterate World of Piotr Szulkin*]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 273–284. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.14.

Piotr Szulkin made his mark in the history of cinema primarily as the author of disturbing visions of the future. His four films made between 1979 and 1985 comprised the science-fiction tetralogy, which is still one of the greatest artistic achievements of this genre in Polish cinema. The subject of the article is the third production of Szulkin's series – the post-apocalyptic film *O-Bi, O-Ba: The End of Civilization* from 1984. In the film, the director creates a suggestive vision of a world destroyed as a result of nuclear conflict, in which the original functions of literature and the written word are forgotten. The author article analyzes the way in which forsaken literary artifacts are used in the post-literary reality of the film. An important element of his considerations is also the post-apocalyptic reception of the biblical text, on whose elements the mythology of the film's world is based.

KEYWORDS: science fiction, post-apocalyptic fiction, post-apocalyptic movies, topos of the Book, bibliophagia, Piotr Szulkin

Twórczość zmarłego w 2018 roku Piotra Szulkina nie należy do najbogatszych filmowych dorobków w historii polskiej kinematografii. Był on wszak twórcą, który po okresie wzmożonej reżyserskiej aktywności na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych stopniowo zniknął z kinowych ekranów. Wieloletnie artystyczne milczenie, przerywane krótkimi epizodami zawodowej aktywności, obrosło legendą i przysporzyło mu opinii outsidera polskiego filmu<sup>1</sup>. Jego zrealizowane po politycznym przełomie 1989 roku filmy: *Femina* (1991), *Mięso (Ironica)* (1994) i *Ubu Król* (2003) pomimo niewątpliwych walorów artystycznych, nie cieszyły się dużym powodzeniem wśród krytyki, nie odcisnęły też wielkiego piętna w świadomości widzów. Co znamienne, pomimo dostrzegalnego w ostatnich latach zwiększonego zainteresowania Szulkinem ze strony akademickiego filmoznawstwa<sup>2</sup>, nie

<sup>1</sup> Zob. R. Smoczyński, *Zakneblowany prorok*, „Film” 2002, nr 11, s. 76–79; Ł. Maciejewski, *Podsycanie bestii moich. Kino Piotra Szulkina*, „Cinema Polska” 2004, nr 1, s. 36–39.

<sup>2</sup> Ukazały się m.in.: K. Loska, *The Apocalyptic Imagination in the Films of Piotr Szulkin*, „Maska” 2017, nr 35, s. 11–22; J.S. Konfenal, *Piotr Szulkin: katastrofy logosu i absurdu istnienia*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104, s. 216–228; W. Świdziński, *Biegun cielesności w twórczości filmowej Piotra Szulkina*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 1, s. 1–12; Ż. Jamrozik, *Sonic Fictions: Afrofuturistic Readings of Piotr Szulkin's The War*

powstała dotąd monografia jego twórczości, a jedyną rozbudowaną pozycją książkową mu poświęconą pozostaje wydany w 2012 roku zbiór rozmów z reżyserem przeprowadzonych przez Piotra Kletowskiego i Piotra Mareckiego<sup>3</sup>.

Warto zaznaczyć, że u progu lat osiemdziesiątych nic nie zapowiadało takiego obrotu spraw. Mający na swoim koncie kilkanaście udanych krótkich metraży młody twórca uważany był wówczas za jednego z najciekawszych reżyserów swojego pokolenia, a kolejne realizowane przez niego obrazy spotykały się z żywym odbiorem w prasie branżowej. Jednym z czynników sprzyjających temu zainteresowaniu była z pewnością estetyczna odrębność jego filmów, które wyraźnie odróżniały się na tle ówczesnej polskiej produkcji filmowej<sup>4</sup>. Już od czasu pierwszych szkolnych etiud objawił się jako twórca z wyraźnym autorskim stylem, któremu nieobce było eksperymentalne podejście do formy filmowej. Osobny charakter twórczości Szulkina względem głównych nurtów rodzimego kina w pełni objawił się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Podczas gdy pokrewni mu generacyjnie twórcy kina moralnego niepokoju starali się możliwie wiernie portretować rzeczywistość późnego PRL, on konsekwentnie odchodził od mimetyzmu w kierunku rozwiązań bardziej kreatywnych. W 1975 roku zrealizował oparty na motywach szesnastowiecznej chłopskiej ballady o dzieciobójczyni film *Dziewcę z ciortem*, wiernie oddając unikatowy koloryt pierwowzoru. W dwa lata późniejszych *Oczach urocznych* przeniósł natomiast na ekran średniowieczną klechdę o mającym mordercze spojrzenie szlachcicu, umiejętnie łącząc elementy poetyki filmu grozy z oniryzmem i ludowym folklorem. Opinię jednego z czołowych „kreationistów” rodzimego kina miały mu jednak zapewnić dopiero produkcje pełnometrażowe, w których realizm zastąpiony został fantastycznonaukowym sztafażem, za którym niejednokrotnie kryły się treści mniej lub bardziej jednoznacznie nawiązujące do ówczesnej polskiej rzeczywistości.

Począwszy od realizacji inspirowanego prozą Gustava Meyrinka debiutanckiego *Golema* z 1979 roku, reżyser konsekwentnie rozwijał własną oryginalną poetykę, niemal zawsze łącząc filozoficzną refleksję nad naturą

---

*of the Worlds: Next Century (1981) and Lukasz Barczyk's Unmoved Mover (2008)*, “Studies in Eastern European Cinema” 2017, t. 8, nr 2, s. 174–192; L. Gruszewska-Blaim, *Dystopianising the Dystopian: Piotr Szulkin's Film Tetralogy*, [w:] *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, red. F. Vieira, Newcastle upon Tyne 2013, s. 202–215.

<sup>3</sup> P. Kletowski, P. Marecki, *Piotr Szulkin. Życiopis*, Kraków 2012.

<sup>4</sup> Wspomniana wyżej odrębność niejednokrotnie skłaniała ówczesnych krytyków do publikowania szerszych omówień dotychczasowego dorobku młodego reżysera. Do najbardziej interesujących tekstów tego rodzaju zaliczyć należy m.in.: T. Sobolewski, *Niech zło zwycięży. O filmach Piotra Szulkina*, „Film” 1980, nr 1, s. 8–9; W. Florysiak, *Sny lękowe o przyszłości, czyli science-fiction Szulkina*, „Film” 1985, nr 5, s. 10–11; M. Pawlicki, *Apokalipsa według cynika*, „Film” 1987, nr 3, s. 3–5, 19; M. Przyłipiak, *Światy Piotra Szulkina*, „Kino” 1988, nr 2, s. 18–21.

władzy i kondycją człowieka z groteskową wizją przyszłości, pełną karykaturalnych postaci i absurdalnych sytuacji. Akcja wszystkich zrealizowanych w ostatniej dekadzie PRL filmów Szulkina rozgrywała się w dystopijnych światach, których społeczeństwa poddane były totalitarnym reżimom, utrzymującym pełną kontrolę nad poczynaniami jednostek. W centrum zainteresowania reżysera znajdowały się przede wszystkim właściwe wszelkim despotiom praktyki manipulowania społeczeństwem. Szczególnie wiele miejsca poświęcał cenzurze i politycznej propagandzie, a także możliwościom, jakie otwierały przed nimi rozwijająca się technologia i media masowe. Filmy te powielały strukturę dramaturgiczną, której siłą napędową był początkowo nieświadomy mechanizmów rządzących rzeczywistością protagonista, stopniowo poznający prawdę na temat systemu oraz wpisanego weń aparatu przemocy i indoktrynacji. Ów model narracyjny, prócz wspomnianego wcześniej *Golema*, realizowały również – nawiązująca do tradycji fantastyki kontaktowej<sup>5</sup> *Wojna światów – następne stulecie* (1981), postapokaliptyczny obraz *O-bi, o-ba: Koniec cywilizacji* (1984), jak i będąca autorską wariacją na temat space opery produkcja *Ga, ga: Chwała bohaterom* (1985). Wspomniane wyżej niepowiązane ze sobą fabularnie utwory, złożyły się na fantastycznonaukową tetralogię, stanowiącą unikalny cykl filmowy spójny pod względem sposobu kreacji świata i poruszanej problematyki<sup>6</sup>.

Co ważne, futurologiczne wizje autora *Wojny światów* charakteryzował silny rys alegoryczny. Poprzez obrazy zdegenerowanej przyszłości starał się on bowiem przekazać prawdę o świecie mu współczesnym. Filmowe portrety totalitarnych państw i społeczeństw jutra służyły mu jako środek umożliwiający opowiadanie o patologiach systemu, w którym sam żył. Aspekt ten zbliżał filmy tetralogii do dynamicznie rozwijającej się wówczas na polu rodzimej literatury fantastyki socjologicznej, której twórcy za cel postawili sobie komentowanie peerelowskiej rzeczywistości, poprzez wpisanie jej elementów w ramy gatunkowych konwencji *science fiction*. Tak obrana strategia pisarska pozwoliła autorom nurtu (należeli do nich m.in. Janusz A. Zajdel czy Edmund Wnuk-Lipiński) na wyrazistą, niemal bezpośrednią krytykę ówczesnego porządku społeczno-politycznego<sup>7</sup>. Mimo że Szulkin wielokrotnie odżegnywał się od artystycznego pokrewieństwa ze wspo-

---

<sup>5</sup> *Science fiction* kontaktowa – kategoria tekstów fantastycznych, których fabuła koncentruje się wokół pierwszego kontaktu Ziemi z obcymi rasami inteligentnymi. Zob. D. Oramus, *O pomieszeniu gatunków: science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010, s. 61–66.

<sup>6</sup> Por. M. Przyłipiak, dz. cyt.; K.J. Zarębski, *O-bi, O-ba. Koniec cywilizacji*, „Filmowy serwis prasowy” 1984, nr 24, s. 2–4.

<sup>7</sup> A. Mazurkiewicz, *Między fantastyką i aluzją. Social fiction jako kryptopolityczny nurt polskiej literatury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku*, „Folia Litteraria Polonica” 2011, nr 14, s. 185–187.

mnianym kręgiem literackim<sup>8</sup>, nie sposób nie dostrzec szeregu nie tylko tematycznych, ale i estetycznych analogii między jego filmowym dorobkiem a dziełami reprezentatywnymi dla *social fiction*.

Najwyraźniejsze paralele wskazać możemy na poziomie kreacji świata przedstawionego, który zarówno w powieściach nurtu, jak i filmach Szulki- na w ogromnym stopniu konstruowany był na podstawie elementów silnie wpisanych w ówczesne realia. Autorzy fantastyki socjologicznej dążyli do nasycenia fikcyjnych światów powszednimi problemami znanymi odbiorcy z rzeczywistości pozaliterackiej. By wzmóc poczucie „autentyzmu”, miejscem akcji opowiadanych historii uczynili rozpoznawalne scenerie, które wypełniali szeregiem postaci bliskich doświadczeniu życiowemu czytelnika<sup>9</sup>. Podobne autorskie intencje odszyfrować możemy, przyglądając się dalekiej od klasycznych fantastycznonaukowych wyobrażeń wizualnej warstwie dzieł Szulki- na. Tłem jego filmów były bowiem odpowiednio wypreparowa- ne przestrzenie, zaczerpnięte wprost z późnopeerelowskiej rzeczywistości. Bohaterowie Szulkinowskiego cyklu zaludniali ulice, gmachy, stadiony czy mieszkania, które w ogromnym stopniu oddawały ducha współczesności, swój futurystyczny charakter objawiając najczęściej w detalach. Ogromną rolę w tym kontekście odgrywały również postaci epizodyczne i drugopla- nowne, składające się na unikalną galerię społecznych typów, ilustrujących moralne i polityczne dylematy ówczesnej Polski.

Istotnym środkiem pozwalającym Szulkinowi na budowanie wielowar- stwowych alegorii było także świadome i celowe posługiwanie się symbo- licznym potencjałem filmowych rekwizytów i elementów scenografii. Próż- no jednak w jego produkcjach szukać kojarzonych z konwencją gatunku SF technologicznych gadżetów. Podobnie jak w przypadku innych części składowych świata przedstawionego, również wykorzystane w tej funkcji przedmioty nie przywodzą na myśl futurystycznych wizji przyszłości. Naj- większą bodaj grupę rekwizytów eksploatowanych w filmach tetralogii sta- nowią wszelkiego rodzaju obiekty związane z propagandowym wymiarem reżimów sprawujących władzę w wykreowanych przez reżysera światach. Wielokrotnie powracającą ilustracją medialnej manipulacji informacją są tu m.in. wszechobecne ekrany telewizorów, które towarzyszą bohaterom *Golema*, *Wojny Światów* czy *Ga, ga*. Siermiężność politycznej propagandy obrazują natomiast megafony, nieustannie nadające monotony oficjalny komunikat, słyszalne w wielu scenach *O-bi, o-ba*.

Za najciekawszy i nacechowany największym symbolicznym poten- cjałem zbiór filmowych rekwizytów, charakterystycznych dla omawianego

<sup>8</sup> P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 126–131.

<sup>9</sup> A. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 185–187.

cyklu, z całą pewnością uznać należy przedmioty, które z braku lepszego określenia nazywam materialnymi manifestacjami słowa pisanego. Mam tu na myśli gazety, książki i wszelkiego rodzaju zapiski, które pod wieloma postaciami (choć z różną intensywnością) pojawiają się we wszystkich wspomnianych filmach. Dla przykładu, już w pierwszych kadrach *Golema* dostrzec możemy gazetę, która to zamiast kartki z talmudyczną formułą, została wetknięta w usta Pernata – sztucznie stworzonego człowieka. Tym prostym zabiegiem Szulkin zbudował czytelną metaforę, w myśl której manifestowana za pośrednictwem wspomnianej gazety władza nad informacją, umożliwia kształtowanie świadomości jednostek. Podobny zabieg odnajdziemy również w *Wojnie Światów* – gdy w kluczowej scenie filmu funkcjonariusz policji knebluje usta Irona Idema wyrwanym z prasy świstkiem papieru, otrzymujemy symboliczny komunikat na temat brutalności, z jaką stosowane mogą być mechanizmy politycznej propagandy. W *Ga, ga* natomiast, nabożną czcią otoczony zostaje egzemplarz Kodeksu karnego, który w inicjalnej scenie filmu ściska w dłoniach pastor wyprawiający głównego bohatera na samobójczą misję. Kodeks jako spis prerogatyw władzy względem jednostki urasta w tym ujęciu do rangi otoczonego czcią świętego tekstu.

Pokrewne motywy najistotniejszą rolę odgrywają w trzecim w chronologii powstawania utworze Szulkinowskiej tetralogii. Zrealizowany na przełomie roku 1983 i 1984 film *O-bi, o-ba: Koniec cywilizacji* to bowiem obraz, w którym pismo oraz jego kulturotwórcze i polityczne funkcje stanowią jeden z centralnych tematów. Zgodnie z zasygnalizowaną w tytule niniejszego artykułu problematyką, przedmiotem dalszej części moich rozważań chciałbym zatem uczynić charakterystyczną dla postapokaliptycznej rzeczywistości przedstawionej w *O-bi, o-ba* postpiśmiennosc. Właściwość ta jest jednym z konstytutywnych elementów filmowego świata, gdyż reżyser (będący jednocześnie autorem scenariusza i noweli stanowiącej jego pierwowzór<sup>10</sup>) umieścił fabułę w realiach, w których zapomnieniu uległy pierwotne funkcje literatury, a porzucone piśmiennicze artefakty upadłych reżimów i święte teksty zapomnianych religii istnieją w postępującym oderwaniu od swego pierwotnego kontekstu.

Co szczególnie istotne, film odwołuje się do charakterystycznych dla wielu kulturowych wyobrażeń końca świata motywów biblijnych. Ważną rolę odgrywa tu bowiem nie tylko sama *Biblia* w formie książkowej, ale i powracający topos Arki, który – jak słusznie zauważa badaczka motywu księgi Karolina Wierel – wzbogaca warstwę symboliczną obrazu zarówno o wywiedzioną wprost ze starotestamentowej opowieści o Noem symbolikę

---

<sup>10</sup> P. Szulkin, *O bi, O ba*, [w:] *O bi, o ba i inne prawdziwe nowele filmowe*, Warszawa 1984, s. 87–141.

ocalenia przed zagładą, jak i o treści związane z wielowiekową tradycją poszukiwania mitycznego świętego artefaktu umożliwiającego porozumienie z Bogiem<sup>11</sup>. Nim jednak przejdę do analizy wspomnianych aspektów utworu, koniecznym będzie nakreślenie najważniejszych elementów opowiedzianej w *O-bi, o-ba* historii, której dynamika silnie determinuje postrzeganie świata przedstawionego.

Akcja filmu rozgrywa się w bliżej nieokreślonej przyszłości, rok po zakończeniu globalnego konfliktu nuklearnego, którego rezultatem była zagłada prawie całej ludzkości. Prawie, gdyż ostatnia grupa pozostałych przy życiu schroniła się pod betonową kopułą osłaniającą ich od śmiertelnych opadów radioaktywnych. Z dwóch tysięcy ocalałych z jądrowej pożogi, którzy pierwotnie znaleźli tam swój azyl, w wyniku głodu i chorób pozostało już tylko ośmiuset. Soft – grany przez Jerzego Stuhra główny bohater filmu – jest przedstawicielem pogrążającej się w coraz większym letargu elity rządzącej. Dowiadujemy się, że przed rokiem był jednym z propagandystów odpowiedzialnych za realizację projektu o kryptonimie „Arka”, mającego na celu przekonanie zubożniających niedobitków, by udali się w wysokie partie gór w kierunku bezpiecznego schronienia. Plan polegał na rozpropagowaniu wśród ocalałych fałszywego przekonania, że u celu podróży czeka na nich cudowna Arka, zdolna przewieźć ich w rejony wolne od skażenia. W ten sposób za pomocą psychologicznych i socjologicznych manipulacji, Soft i jemu podobni wykreowali nową wiarę, która szybko zaczęła żyć własnym życiem w oderwaniu od intencji swoich pomysłodawców. Rok po tamtych wydarzeniach zdziesiątkowana społeczność wciąż czeka na lądowanie upragnionej Arki, a rozpowszechniane przez władze informacje o jej nieistnieniu, przyczyniają się jedynie do umocnienia wiary w jej nieodwoływalne przybycie. Wśród ulokowanych pod kopułą ludzi mnożą się prywatne mitologie, których podstawą jest niewzruszona wiara w podniebny ratunek.

Z każdym dniem warunki życia w ostatnim przyczółku ludzkości pogarszają się, a malejące zapasy pożywienia doprowadzają do wykorzystywania wszelkich możliwych zasobów celem wykarmienia głodujących mieszkańców. Większość z nich całymi dniami tłoczy się pod nazywanym „podkarmiaczką”<sup>12</sup> dyspozytorem żywności, dozującym w ich wyciągnięte ku górze dłonie rodzaj zbitego ciasta o niewiadomym składzie i pochodzeniu. Dopiero w dalszym

---

<sup>11</sup> K. Wierel, *Księga w nie-ludzkim świecie. Motyw Księgi w postapokaliptycznych przekazach literackich i filmowych XX i XXI wieku*, Białystok 2019, s. 371.

<sup>12</sup> Termin ten ani razu nie pada w filmie, jednak wielokrotnie powracał w wywiadach z reżyserem i innych materiałach prasowych poświęconych filmowi: P. Szulkin, *Fascynująca zagłada ludzkości*, rozm. przepr. T. Sobolewski, „Kino” 1984, nr 12, s. 10–14; N. Sławińska, *Cud. O realizacji filmu Piotra Szulkina „O-bi, O-ba”*, „Film” 1984, nr 25, s. 6–8; K.J. Zarębski, dz. cyt.

toku fabuły dowiemy się, że podstawą do jego produkcji jest makulatura, przede wszystkim zaś zalegające w magazynach zapomniane książki, gdyż – jak przekonuje odpowiedzialny za mielenie papieru robotnik (Ryszard Kotys) – „celuloza to znakomity lekkostrawny wypełniacz”.

Jednak to nie śmierć głodowa jest największym zagrożeniem dla węgających ludzi. Prawdziwe niebezpieczeństwo niesie ze sobą poważna wada konstrukcyjna odgradzającej ich od skażonego środowiska kopuły, która ulega stopniowej dezintegracji. Soft otrzymuje polecenie przesłuchania ostatniego inżyniera zdolnego zapobiec nieuchronnej katastrofie (Jan Nowicki), ten jednak odmawia udzielenia pomocy, wierzy bowiem w mit Arki i w świetle tej wiary nie odnajduje sensu w reperowaniu skażonej na zawalenie konstrukcji. Co interesujące, jest on w pełni świadomy oszukiwczego rodowodu opowieści o nadchodzącym ocaleniu, mimo to decyduje się poddać mitycznej wizji, niesie ona bowiem upragnione ukojenie. Bohater z rozbijającą szczerością oświadcza Softowi, że: „Arki nie ma... Ale może być i w tym jest jej wielkość”. Słowa te okazują się punktem zwrotnym w historii protagonisty i popychają go do podjęcia skażonej na niepowodzenie próby przekucia mitu w rzeczywistość. Początkowo intencje Softa trudne są do jednoznacznej identyfikacji. Sam bohater zdaje się nie rozumieć, co miałoby być rezultatem podjętych przez niego działań. Ostatecznie w jego głowie rodzi się niemożliwy do zrealizowania pomysł skonstruowania prawdziwej Arki, której budowa stałaby się namacalnym celem mogącym wyrwać reliktową społeczność z odrętwienia. Zachodząca w Sofcie przemiana jest kluczowa z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań, dopiero chybiona inicjatywa protagonisty odsłania bowiem oczom widza skalę cywilizacyjnego upadku filmowego świata, której najdoskonalszą miarą staje się widoczny gołym okiem postępujący schyłek słowa pisanego.

W poszukiwaniu natchnienia i inspiracji Soft stara się zdobyć egzemplarz *Biblii*, którą zdaje się traktować jako rodzaj duchowego instruktazu. Widząc siebie w roli nowego Noego, potrzebuje wskazówek pozwalających na należyte jej odegranie. W tym celu kieruje swoje kroki do ostatniej istniejącej biblioteki, gdzie pośród niemal pustych magazynowych regałów spodziewa się wysledzić poszukiwaną księgę. Zarządzający księgozbiorem bibliotekarz (Włodzimierz Musiał) oświadcza mu jednak, że sklasyfikowana jako beletrystyka *Biblia* – podobnie jak zdecydowana większość innych książek – została wywieziona w nieznane mu miejsce. Niedługo później Soft przekona się, że wraz z pozostałą makulaturą przemielono ją na pokarm dla wygłodniałych tłumów. Jediną godną zachowania pozostałością tomu okaże się zaś jego skórzana okładka, która w przeciwieństwie do wydrażonego wnętrza ma w postapokaliptycznym świecie jeszcze jakąkolwiek wartość.

Na bibliotecznych półkach odnaleźć można już tylko jeden rodzaj literatury – publikacje poświęcone Burom, tajemniczym wrogom z czasów nuklearnego konfliktu. Decyzja o pozostawieniu w księgozbiornicy wyłącznie pozycji o „tematyce burskiej” implikuje domniemanie, że niższa względem nich ranga *Biblii* wywodzić mogła się jeszcze sprzed apokalipsy. Warto zwrócić uwagę na wymieniane przez bibliotekarza sugestywnie sformułowane tytuły, takie jak *Imperialistyczne knowania Burów czy Prawdziwe oblicze Buro-demokracji*, jednoznacznie zdradzające swój propagandowo-ideologiczny charakter, nawiązujący do demagogicznych sloganów komunizmu. Ponadto niemalże nabożny stosunek bohatera do wspomnianych tomów daje nam jasno do zrozumienia, że już przed globalną katastrofą były to książki obdarzone niemałą czcią jako opracowania zawierające „cenne dowiedzione prawdy, które pozostać mają dla przyszłych pokoleń”. Przypominają one tym samym wspomniany uprzednio Kodeks karny, epizodycznie występujący w *Ga, ga: Chwała bohaterom*.

Wedle zaproponowanej przez Karolinę Wierel typologii ksiąg obecnych w przekazach postapokaliptycznych, moglibyśmy zakwalifikować je jako księgi kultowe, a więc takie

[...] które niekoniecznie są uznawane za święte, w perspektywie religijnej, lecz takie, które kształtują postawy odbiorców, a ich forma materialna darzona jest czcią w obszarze świeckich praktyk czytelniczych i odbiorczych<sup>13</sup>.

Jednym z wyróżnionych przez autorkę rodzajów ksiąg kultowych są m.in. pozycje ukierunkowane na kształtowanie rzeczywistości w duchu politycznym, za których sprawą dochodzi do usprawiedliwiania aktów agresji i wzrostu znaczenia propagandy<sup>14</sup>. Trudno nie utożsamić z tą definicją tekstów skupionych na ukazaniu zdemonizowanego obrazu wojennego wroga, które w świecie przedstawionym filmu cieszą się wyjątkowo wysokim statusem. Jednak także i one skazane są na zagładę, o czym dowiadujemy się w jednej z ostatnich scen filmu, gdy po ostatecznym zawaleniu się kopuły, podobnie jak dzierzący je bibliotekarz, zostają zdeptane przez tłum zmierzający w kierunku wyrwy w betonowej skorupie.

Bez wątplenia najbardziej obrazowym sposobem ukazania postpiśmienności świata przedstawionego *O-bi, o-ba*, jest wzmiankowany już kilkakrotnie wątek dożywiania głodujących strawą sporządzoną z przemielonego papieru, którego pozyskiwanie stopniowo doprowadza do ogołocenia ostatniego bastionu ludzkości z wszelkich zasobów bibliotecznych. To oryginalne rozwiązanie fabularne w interesujący sposób wpisuje dzieło Szulkina w obręb bogatej tradycji kulturowych przedstawień bibliofagii. W swojej erudycyjnej

<sup>13</sup> K. Wierel, dz. cyt., s. 158.

<sup>14</sup> Tamże, s. 165.



monografii *Od liber mundi do hipertekstu* historyk książki Andrzej Drózdź za fundament wszelkich wariacji na temat powracającego niejednokrotnie w historii literatury motywu zjadania książek, uznaje tradycję chrześcijańską. Autor powołuje się przy tym na ewangeliczny topos chleba duchowego – konsumowania Słowa Bożego jako epifanii w formie zrozumiałej i dostępnej dla każdego człowieka. Wedle autora przeobrażenie tej silnie nacechowanej religijnie alegorii w motyw literacki odbyło się m.in. za sprawą rozrastających się księgozbiorów, których przepastność uniemożliwiała ich całkowite zgłębienie<sup>15</sup>. Dla przykładu, wątek ten objawił się w satyrycznym dziele *Labirynt Świata i raj serca* autorstwa siedemnastowiecznego czeskiego filozofa Jana Amosa Komeńskiego, którego bohaterowie „zastąpili stary i mało skuteczny sposób czytania książek połykaniem ich treści doprawionych odpowiednio w Aptece filozofów”<sup>16</sup>. Akt bibliofagii był w tym satyrycznym ujęciu metodą pozwalającą na obejście niedoskonałej formy „pochłaniania wiedzy”, na rzecz metody mniej czasochłonnej i kłopotliwej. Drózdź zwraca uwagę, że utrzymane w podobnym duchu przedstawienia spożywania książek pojawiają się przede wszystkim w utworach o charakterze utopijnym, przyjmując niekiedy wydźwięk trywialnie dosłowny, innym razem zaś przybierając formę patetycznej metafory.

Co szczególnie interesujące, szeroko rozumiany motyw „konsumowania książek” wielokrotnie eksploatowany był przez dwudziestowiecznych twórców literatury fantastycznonaukowej. Pojawiał się on m.in. w dziełach Stanisława Lema, który posługiwał się nim w celu poddania sarkastycznej krytyce rzekomo wysokiego poziomu rozwoju współczesnej cywilizacji. W tym duchu odczytany może być np. świat przedstawiony *Kongresu futurologicznego*, gdzie postęp technologiczny doprowadził do uzależnienia ludzkości od aplikowanych całej populacji środków psychotropowych, pozwalających ukryć przed odurzonymi prawdziwy, mroczny obraz zdegradowanej rzeczywistości. W świecie tym funkcjonują chemiczne specyfiki, pozwalające na ekspresowe przyswajanie wiedzy, co doprowadziło do całkowitego zaniku książki drukowanej, której substytutem stały się pastylki i inne medykamenty będące odpowiednikami słowników, encyklopedii czy powieści. Pokrewny wątek odnajdziemy również w pionierskim dla cyberpunku *Neuromancerze* Williama Gibsona, gdzie praktyką czytelniczą jest umieszczenie we wszczepionym za lewym uchem „karbonowym gnieździe” specjalnych „drzazg” zawierających konkretne pozycje książkowe<sup>17</sup>. Niemal identyczne rozwiązania technologiczne pojawiają się też w innych utrzy-

<sup>15</sup> A. Drózdź, *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Warszawa 2009, s. 234–236.

<sup>16</sup> Tamże, s. 235.

<sup>17</sup> Tamże, s. 235–238.

many w cyberpunkowej stylistyce utworach, czego oczywistą ilustracją może być choćby film *Matrix* sióstr Wachowskich.

W świetle przywołanych przykładów trudno nie dostrzec odrębności dzieła Piotra Szulkina wobec wcześniejszych przedstawień aktów bibliofagii. Co szczególnie interesujące, rozbieżność ta zdaje się być wyraźniejsza, gdy zestawimy *O-bi, o-ba* z przywołanymi wcześniej pokrewnymi gatunkowo utworami fantastycznonaukowymi. W przeciwieństwie do futurystycznych wizji Lema i Gibsona, w świecie stworzonym przez Szulkina bibliofagia nie wiąże się z poszerzaniem czytelniczych horyzontów. W postapokaliptycznej rzeczywistości staje się ona elementem biologicznej walki o przetrwanie, sposobem zaspokojenia głodu, który niewiele ma wspólnego z głodem wiedzy. Książka zostaje tu sprowadzona do swej najbardziej podstawowej, fizycznej formy – celulozy. Spożywający nie mają nawet świadomości, czym uprzednio były wypadające z „podkarmiaczki” bryły szarego ciasta. Szulkin tworzy w ten sposób niezwykle silną metaforę cywilizacyjnego upadku, w którym najwspanialsze dzieła literackie oraz święte księgi zamienione zostają w pokarm w najdosłowniejszy z możliwych sposobów i w całkowitym oderwaniu od ich wcześniejszego kulturowego znaczenia.

Przypomnijmy, że wśród przemielonych woluminów, którymi skarmiana była wegetująca pod kopułą „wygłodniała tłuszczka”, znajdował się poszukiwany przez Softa egzemplarz *Biblii*. Wprowadzając ten wątek, Szulkin dopełnia obraz upadku dawnej wiary, która w obliczu nieuchronnego końca utraciła prawo bytu, stała się zbędna do tego stopnia, że jej miejsce mogła zająć naprędce sformułowana przez propagandystów mitologia niosącej ratunek Arki. A zatem zgromadzeni pod dyspozytorem żywności ocalańcy, konsumując materialne pozostałości natchnionej księgi, nie spożywają *Pisma Świętego*, to straciło bowiem w ich świecie jakąkolwiek kulturową i metafizyczną wartość. Ewangeliczny „chleb duchowy” zostaje w tej wizji unicestwiony i sprowadzony jedynie do swej fizycznej postaci, literalnie stając się żywnością – erzacem chleba, którego zdobycie jest głównym celem życia ostatnich z ludzi.

\* \* \*

W kontekście opisanych wyżej prawideł rządzących światem *O-bi, o-ba*, nie będzie nadużyciem postawienie tezy, że film w dużym stopniu odzwierciedla ducha czasu, w którym powstawał. Przepelniona atmosferą beznadziei i przekonaniem o nieuchronnym końcu wizja przyszłości korespondowała bowiem ze spustoszeniem, jakie w społeczno-politycznym życiu PRL pozostawił po sobie okres stanu wojennego. W zaprezentowanym przez Szulkina filmowym obrazie końca cywilizacji, zmierzch kultury pisma nierozzerwalnie

wiązał się z upadkiem starych wier, dla których nie było miejsca w postapokaliptycznym krajobrazie. W rzeczywistości tej zagładzie uległy bowiem wszelkie przynależne im piśmiennicze artefakty – zarówno te związane z wielkimi religiami, jak i te właściwe quasi-konfesyjnym ideologiom państwowym. W diagnozie tej dostrzec możemy metaforę ideowej pustki, jaką wytworzyło zdławienie posierpniowej wiary w możliwość reformy systemu oraz ostateczny upadek autorytetu władzy, skompromitowanej brutalną pacyfikacją solidarnościowego karnawału. Warto jednak nadmienić, że śmierci pisma towarzyszył u Szulкина dynamiczny rozwój nowej wiary – opartego wyłącznie na przekazie oralnym kultu Arki. W przeciwieństwie do starych wier funkcjonował on w bezpośrednim odniesieniu do podupadłego świata doczesnego, oferując nadzieję na lepsze jutro, to właśnie owa nadzieja w wizji autora *O-bi, o-ba* zdawała się pozostawać najistotniejszą wartością zasługującą na ocalenie.

#### BIBLIOGRAFIA

- Dróżdż A., *Od liber mundi do hipertekstu. Książka w świecie utopii*, Warszawa 2009.
- Florysiak W., *Sny lękowe o przyszłości, czyli science-fiction Szulкина*, „Film” 1985, nr 5, s. 10–11.
- Gruszewska-Blaim L., *Dystopianising the Dystopian: Piotr Szulkin’s Film Tetralogy*, [w:] *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, red. F. Vieira, Newcastle upon Tyne 2013, s. 202–215.
- Jamrozik Ż., *Sonic Fictions: Afrofuturistic Readings of Piotr Szulkin’s The War of the Worlds: Next Century (1981) and Łukasz Barczyk’s Unmoved Mover (2008)*, “Studies in Eastern European Cinema” 2017, t. 8, nr 2, s. 174–192.
- Kijowski A.T., *A kiedy strzelba wypali... (Poetyka rekwizytu)*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 1, s. 68–88.
- Kletowski P., Marecki P., *Piotr Szulkin. Życiopis*, Kraków 2012.
- Konfenał J.S., *Piotr Szulkin: katastrofy logosu i absurdy istnienia*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104, s. 216–228.
- Loska K., *The Apocalyptic Imagination in the Films of Piotr Szulkin*, „Maska” 2017, nr 35, s. 11–22.
- Maciejewski Ł., *Podsycanie bestii moich. Kino Piotra Szulкина*, „Cinema Polska” 2004, nr 1, s. 36–39.
- Mazurkiewicz A., *Między fantastyką i aluzją. Social fiction jako kryptopolityczny nurt polskiej literatury lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku*, „Folia Litteraria Polonica” 2011, nr 14, s. 178–191.
- Oramus D., *O pomieszaniu gatunków: science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010.
- Pawlicki M., *Apokalipsa według cynika*, „Film” 1987, nr 3, s. 3–5, 19.
- Przyłipiak M., *Światy Piotra Szulкина*, „Kino” 1988, nr 2, s. 18–21.
- Sławińska N., *Cud. O realizacji filmu Piotra Szulкина „O-bi, O-ba”*, „Film” 1984, nr 25, s. 6–8.

- Smoczyński R., *Zakneblowany prorok*, „Film” 2002, nr 11, s. 76–79.
- Sobolewski T., *Niech zło zwycięża. O filmach Piotra Szulkina*, „Film” 1980, nr 1, s. 8–9.
- Świdziński W., *Biegun cielesności w twórczości filmowej Piotra Szulkina*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 1, s. 1–12.
- Szulkin P., *A-344 poz. 366 Stenogram – Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 czerwca 1984*, 1984.
- Szulkin P., *Fascynująca zagłada ludzkości*, „Kino” 1984, nr 12, s. 10–14.
- Szulkin P., *O bi, O ba*, [w:] *O bi, o ba i inne prawdziwe nowele filmowe*, Warszawa 1984, s. 87–141.
- Wierel K., *Księga w nie-ludzkim świecie. Motyw Księgi w postapokaliptycznych przekazach literackich i filmowych XX i XXI wieku*, Białystok 2019.
- Zarewski K.J., *O-bi, O-ba. Koniec cywilizacji*, „Filmowy serwis prasowy” 1984, nr 24, s. 2–4.