

Artur Piskorz

Nowe zagrożenia, stare lęki? Hollywoodzkie "kino konspiracyjne" i jego konteksty

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (15), 73-84

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Nowe zagrożenia, stare lęki? Hollywoodzkie „kino konspiracyjne” i jego konteksty

Niniejszy szkic poświęcony jest ogólnej charakterystyce hollywoodzkiego cyklu filmów fabularnych określanych jako „konspiracyjne” – ich wrażliwości na wydarzenia społeczno-polityczne kilku ostatnich dekad oraz (pomijając psychologiczno-filozoficzne uwarunkowania) kwestii, czy i w jakim stopniu wydarzenia te znajdowały swą reprezentację w ramach filmowego dyskursu. Tytuł *Nowe zagrożenia, stare lęki?* odzwierciedla wstępne założenie skłaniające się bardziej ku intuicyjnemu podejściu do tematu aniżeli wykalkulowanemu spojrzeniu z ostro sformułowaną tezą do udowodnienia. Od strony metodologicznej najlepszym sposobem wydaje się bezpośrednia konfrontacja filmowych reprezentacji dwóch okresów bieżącej amerykańskiej rzeczywistości społeczno-politycznej.

Teorie spiskowe rozkwitają w chwilach znaczących społeczno-politycznych przemian, przesileni czy niepokoju i rodzą się po to, aby odsłaniać ukryte mechanizmy. W istocie, mimo dobrych intencji, teorie spiskowe najczęściej jeszcze bardziej zaciemniają obraz, wprowadzając sprzeczne opinie bądź wzajemnie wykluczające się punkty widzenia. O ile z jednej strony oferują klarowny (i, by tak rzec, klasyczny) podział na **my/oni**, o tyle z drugiej strony tego rodzaju dychotomie podlegają zakwestionowaniu, pozostawiając jednostkę z niejasnym poczuciem, że jej życie jest (z)manipulowane, że stanowi przedmiot (obiekt) jakiejś rozgrywki toczącej się bez jej wiedzy i przyzwolenia.

Skupiając się na dwóch okresach w historii Hollywood, poniższe rozważania dotyczą utworów, w których spisek stanowi naczelną dominantę narracyjną, a nie jeden z pobocznych wątków. Pierwszy ze wspomnianych okresów przyjęło się określać mianem „Hollywoodzkiego Renesansu”. Trwał on mniej więcej dekadę, poczynając od 1967 roku, aż do końca lat siedemdziesiątych minionego stulecia. Drugi z nich, „Epoka Milenijna”, obejmuje nieco ponad dekadę, poczynając od początku lat dziewięćdziesiątych, a na dniu dzisiejszym kończąc.

Rok 1967 nie jest bynajmniej datą przypadkową. Michael Ryan i Douglas Kellner, przyjmując lewicową perspektywę, w następujący sposób charakteryzują tamtą epokę:

Historycy filmu określają rok 1967 mianem „rewolucyjnego” – to moment, w którym zaszły istotne przemiany w filmie hollywoodzkim: tego roku *Nieugięty Luke* zakwestionował autorytet, heroizował bunt oraz obnażył konserwatyzm południa Stanów; *Zgadnij, kto przychodzi na obiad* zdiagnozował subtelny rasizm panujący wśród białych liberalów; *Bonnie i Clyde* nadał występki przeciwko społeczeństwu romantycznego sznytu; *Absolwent* uzewnętrznił wymierzony w burżuazję bunt wraz z narastającą alienacją znacznej części młodych ludzi; *W upalną noc* pokazał rasizm amerykańskiego Południa; *Hurry Sundown* sportretował skorumpowaną arystokrację Południa; *The Group* zaprezentował liberalne spojrzenie na obecność kobiet w amerykańskiej kulturze; [...] *Z zimną krwią* stał się dziennikarskim raportem na temat psychologii morderstwa i zbrodni; *The Trip* zliberalizował obecność narkotyków na ekranie; *Zbieg z Alcatraz* w eksperymentalnej formie przyniósł krytyczne spojrzenie na wartości rządzone przez biznesem [...].¹

Wspomniani autorzy podkreślają, że fala „filmów konspiracyjnych” z połowy lat siedemdziesiątych charakteryzowała się tym, iż odwróciła „spolaryzowany charakter wcześniejszych thrillerów politycznych, które zasadniczo afirmowały amerykańskie instytucje, sugerując, że źródłem wszelkiego zła były te właśnie instytucje”². W latach siedemdziesiątych teorie spiskowe gładko wpisywały się w panujące nastroje, zaś społeczeństwo wyrażało swą negatywną ocenę wobec zasad, jakimi rządziły się światy polityki i biznesu. Twórcy filmowi wsłuchiwali się w ten głos, starając się dostarczyć „kulturowych reprezentacji” odzwierciedlających panujące nastroje i niepokoje.

Ryan i Kellner określają fenomen związku między filmem a historią społeczną mianem „procesu dyskursywnego transkodowania”. Autorzy podkreślają „więzy istniejące między reprezentacjami funkcjonującymi w filmie oraz reprezentacjami strukturyzującymi i nadającymi wymiar życiu społecznemu. Życie społeczne jest zbiorem dyskursów determinujących treść i znaczenie świata. Przykładowo technokratyczny dyskurs z jego ideałami postępu i modernizacji ucieleśnia pewne materialistyczne interesy, ale także składa się z reprezentacji kształtujących i zmieniających społeczny świat”³.

W rezultacie filmy transkodują dyskursy społecznego życia w filmowe narracje, odzwierciedlając rzeczywistość zewnętrzną dla filmowego medium i pozostającą (dzięki procesowi internalizacji reprezentacji) częścią kulturowego systemu reprezentacji tworzącego społeczną rzeczywistość⁴. Reprezentacje te podlegają następnie internalizacji, stając się częścią świadomości, kształtując ją w taki sposób, że przyzwyczajają się ona do wartości zawartych w owych kulturowych reprezentacjach. One z kolei wpływają na strukturę życia społecznego oraz jego instytucji – ich percepcję oraz akceptację bądź odrzucenie⁵. Jeśli ich działanie zawiedzie oczekiwania bądź przyjęte standar-

dy, wówczas ich kulturowa reprezentacja przyjmie formę krytycznej manifestacji, przekształcając się w rodzaj walki politycznej. Według Ryana i Kellnera „film pozostaje szczególnie istotnym obszarem kulturowej reprezentacji do przeprowadzania tego rodzaju politycznych starć, od kiedy zaszły zmiany w amerykańskim podejściu do instytucji rodziny i rządu w ostatnich dwóch dekadach (to znaczy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – AP)”⁶.

Problemy lat sześćdziesiątych, wobec których stanęły Stany Zjednoczone, były ogromne: wystąpienia w obronie praw obywatelskich, hippisowska kontrkultura, ruchy feministyczne, akcje progejowskie, trwająca wojna w Wietnamie czy seria politycznych zabójstw. Społeczne niepokoje połączone z politycznymi skandalami odcisnęły swe piętno także na następnej dekadzie, a ich echa pobrzmiwały jeszcze w latach osiemdziesiątych. Tak konstruowana (i postrzegana) społeczna rzeczywistość zdawała się być oparta na założeniu, że powojenny *Pax Americana* chyli się ku upadkowi, podczas gdy nowy powstawał pośród zgłętku brutalnych starć między policją, studentami, rdzennymi oraz czarnoskórymi mieszkańcami USA, walczącymi o swoje prawa oraz pravicowymi, białymi politykami i wielkimi korporacjami uwikłanymi w liczne skandale korupcyjne.

Tabela 1. zawiera zestaw jedynie kilku najgłośniejszych bądź najważniejszych wydarzeń kreślących społeczno-polityczny kontekst przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Znalazły one swą reprezentację w postaci filmowych tekstów odzwierciedlających nie tylko tenże kontekst, ale również stosunek do niego wyrażany przez tych, którzy traktowali tamten czas jako budzący niepokój. Niniejszy szkic dotyczy szczególnej kategorii filmów tamtej epoki. Filmów, które, by tak rzec, charakteryzowały się paranoicznymi bądź schizofrenicznymi „odchyleńiami”. Ich narracja opierała się na założeniu, że społeczno-polityczna rzeczywistość konstruowana jest w oparciu o działania, a raczej machinacje tajemniczych i podejrzanych sił czających się w ciemnych korytarzach rządowych budynków czy zakamarkach wielkich korporacji. Obnażone – natychmiast przechodziły do ataku pozbawionego wszelkich skrupułów. Był to świat, w którym każdy może brać udział w spisku, świat, w którym wróg może się czaić wszędzie. Taki sposób myślenia stanowił odbicie zbiorowej świadomości zarówno twórców jak i odbiorców, kiedy liczne afery o charakterze politycznym i finansowym przetaczały się przez świat polityki i biznesu.

Reprezentatywna próbka filmowych produkcji z tamtego okresu została usystematyzowana w tabeli numer 2. Jej celem jest prześledzenie potencjalnych schematów pojawiających się na kilku płaszczyznach. Kolumna BOHATEROWIE stara się odpowiedzieć na pytanie, czy główne postacie filmów konspiracyjnych mają z sobą coś wspólnego. FABUŁA zarysowuje tematykę

filmu, jednocześnie odsyłając do kolejnych kolumn. SPISEK mówi o tym, czy przedmiotem fabuły jest spiszek o charakterze politycznym, korporacyjnym, czy też obydwa odgrywają istotną rolę. Ostatnia kolumna odsyła do rodzaju związku między fabułą a rzeczywistością, starając się określić, czy historia przedstawiona w filmie ma swoje przełożenie na rzeczywiste wydarzenia. I tak czytelne odniesienia do konkretnego wydarzenia (np. zamach na prezydenta Kennedy'ego) oznaczone są etykietą FAKT. Historie, które nie mają swego bezpośredniego źródła w wydarzeniach historycznych (powszechnie znanych – wypada dodać) klasyfikowane są jako FIKCJA.

„Przekrój zawodowy” głównych bohaterów filmowych z okresu „Hollywoodzkiego Renesansu” pokazuje, że lokują się oni w grupie osób dających się scharakteryzować jako posiadające inklinacje śledcze, skłonności do zadawania pytań i kwestionowania odpowiedzi, a więc przede wszystkim dziennikarze czy reporterzy (*Syndykat zbrodni*, *Wszyscy ludzie prezydenta*, *Sieć*, *Chiński Syndrom*); osoby, z racji wykonywanego zawodu, skłonne do podejmowania działania: żołnierz (*Zasada domina*), ekspert od podsłuchu (*Rozmowa*) czy lekarz (*Coma*). Wszyscy oni zdają się być obdarzeni władzą i autorytetem wynikającym z samego charakteru ich zawodu. Dziennikarze są najczęściej idealistami o wysokich standardach etycznych, zdolnymi do dokonywania jasnego i klarownego rozróżnienia pomiędzy chwilowymi interesami aktualnego rządu a trwałymi interesami amerykańskiego społeczeństwa. Postacie z wojskową przeszłością są zazwyczaj niezwykle praktyczne, obdarzone zdrową dawką cynizmu i mocno stąpają po ziemi w przeciwieństwie do części dziennikarzy, którzy zdają się przynajmniej początkowo wręcz nie wierzyć faktom, jakie sami odkrywają.

Jednocześnie, bez względu na ich profesję i profesjonalizm, niemal wszyscy protagoniści ukazani są jako mniej lub bardziej zwykli ludzie i (z nielicznymi wyjątkami – *Coma*, *Chiński syndrom*) są to zazwyczaj mężczyźni. Kobiety pełnią tradycyjną rolę „ozdobnika”, postaci drugoplanowej.

Podejmując śmiertelną walkę o ujawnienie spisku, toczą ją wbrew wszelkim przeciwnościom, zazwyczaj nie wzbudzając zaufania innych, z trudem znajdując osoby godne zaufania. Otoczenie zazwyczaj traktuje ich jak paranoików, bezustannie podważając ich wiarygodność bądź zarzucając im kierowanie się niskimi pobudkami. Zarówno urzędnicy państwowi jak i instytucje ukazywane są zazwyczaj jako kierujące się własnymi, partykularnymi interesami niemal z założenia rozmiągającymi się – jeśli nie sprzecznymi – z interesem narodu, stąd działania dociekliwych poszukiwaczy prawdy najczęściej motywowane są patriotyzmem.

Takim przykładem dobrej woli i patriotyzmu jest film *Trzy dni Kondora*, którego bohater (w tej roli Robert Redford) odkrywa spiszek w ramach orga-

nizacji, której sam jest pracownikiem (CIA). Dochodzenie prawdy przez bohatera wynosi narrację na wyższy poziom, tworząc szczególnie interesujący rodzaj dyskursu: widzowi dana jest możliwość obserwowania konfrontacji między słynącą z posługiwania się nieortodoksyjnymi metodami instytucją a jednym z pracowników, który usiłuje pokonać ją za pomocą jej własnych metod. Kondor bierze udział nie tylko w rozgrywce z CIA, ale także, zatajając części informacji, w swoistej grze z samą publicznością, co generuje schizofreniczny tryb odbioru filmu: widz musi zmierzyć się z konspiracją w ramach innej konspiracji.

Charakterystyczną cechą „filmów konspiracyjnych” z lat siedemdziesiątych jest ich finałowa sekwencja. Zazwyczaj potwierdza ona istnienie jakiegoś spisku, lecz jego ujawnienie pozostaje cząstkowe i wprowadza klimat niedopowiedzenia. W świecie przebieranek i podwójnych agentów istnieje jedynie potencjalność, nigdy pewność. Ów brak zamknięcia uwypuklają rozwiązania dramaturgiczne. Przykładowo *Trzy dni Kondora* kończą się zbliżeniem twarzy bohatera, na której rysuje się wyraz niedowierzania. Kondor nie ma pewności co do konsekwencji swoich działań, ponieważ rodzi się podejrzenie, że odkryty przez niego spisek sięga znacznie dalej niż mu się początkowo wydawało. Brak narracyjnego domknięcia rzuca się szczególnie w oczy w *Zasadzie domina*. Odjazd kamery w ostatnim ujęciu odsłania lufę karabinu wycelowaną w idącego samotnie plażą bohatera granego przez Gene’a Hackmana. Sceneria podkreśla jego egzystencjalną sytuację: pustka plaży, bezmiar horyzontu, kruchość sylwetki widocznej w dalekim planie zderzonej z nienaturalnej wielkości lufą karabinu, wyłaniającą się zza kadru na pierwszym planie. Podobnie w *Rozmowie Harry Caul* (*notabene* grany również przez Hackmana), specjalista od zakładania podsłuchu, niemal doszczętnie demoluje mieszkanie w poszukiwaniu urządzeń podsłuchowych. Ostatecznie bezradny, opuszczony i samotny zostaje w centrum fizycznego i mentalnego chaosu.

Za wyjątkiem *Wszystkich ludzi prezydenta*, większość filmów tego nurtu odwołuje się do rzeczywistości jedynie w sposób aluzyjny. Jeśli *Syndykat zbrodni* i *Executive Action* w dość jednoznaczny sposób odnoszą się do zabójstwa prezydenta Kennedy’ego, to pozostałe produkcje posługują się wątkiem politycznej bądź korporacyjnej konspiracji jako środkiem służącym do mierzenia się z ogólnymi lękami i zagrożeniami. W tym przypadku najbardziej oczywistym scenariuszem jest istnienie, w ramach rządowych/biznesowych struktur, jakiejś tajnej Organizacji realizującej swoje własne, partykularne interesy. Bez względu na rodzaj konspiracji, jej członkowie są najczęściej portretowani na wzór biznesmenów, którzy nie tyle zajmują się sprzedażą lodówek czy samochodów, lecz eliminowaniem stojących im na drodze ludzi.

Syndykat zbrodni i *Rozmowa* kreślą portret zdepersonalizowanej i pozbawionej oblicza Organizacji, której kwatery główna przypomina jeszcze jeden, szeregowy biurowiec, zaś pracownicy rekrutują płatnych zabójców niczym przyszłych menedżerów. W obydwu filmach budynki przytłaczają swoją wielkością, bezdusnością, ich architektura tworzy wrażenie złowrogiej obojętności i nieprzystępności. „Porzućcie wszelką nadzieję ci, którzy tu wchodzić...” I ci, którzy mimo wszystko weszli, zderzają się ze skomplikowaną, dążącą ku swoim niejasnym celom strukturą, zdającą się jednocześnie kontrolować wszystko i wszystkich, zaś finałowa konfrontacja odsłania prawdziwą wysokość stawki. Ostatecznie jednak sama Organizacja pozostaje nietknięta, zaś bohater, mimo swego sukcesu, okazuje się ledwie pionkiem na szachownicy społeczno-politycznego życia.

„Filmy konspiracyjne” z lat siedemdziesiątych mierzą się zasadniczo z dwoma aspektami życia społecznego i politycznego: polityką wewnętrzną oraz korporacyjnymi machinacjami wymierzonymi przeciwko „zwykłemu” obywatelowi. W takim rozłożeniu akcentów dopatrywać się można zarówno tradycyjnej manifestacji izolacjonistycznej polityki USA i braku zainteresowania jej konsekwencjami, jak i reakcji na bieżące, dramatyczne wydarzenia, rozgrywające się w samych Stanach Zjednoczonych.

Zestawienie jednoznacznie pokazuje, że korporacyjne i mieszane typy konspiracji przeważają nad spiskami o charakterze politycznym, co nie umniejsza wagi tych ostatnich. Być może ich ściślejsze powiązanie z powszechnie znanymi faktami powodowało, że miały charakter mniej spekulatywny. Natomiast percepcja wielkiego biznesu wydaje się być szczególnie negatywna. Zostaje on obarczony odpowiedzialnością za tajne, na wpół legalne operacje pozbawione nadrzędnej kontroli, podczas gdy rola instytucji rządowych sprowadza się do czegoś w rodzaju *providera* usług dla jego nielegalnych machinacji. Jedynym wyjątkiem są *Trzy dni Kondora*, odsłaniające spisek na skalę międzynarodową (kontrola nad złożami ropy na Bliskim Wschodzie).

Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych to dojście do głosu tak zwanej „Nowej Prawicy”. Zapotrzebowanie na odsłanianie ukrytych mechanizmów władzy zeszło na dalszy plan. Do akcji wkroczyli twórcy zaangażowani w produkowanie eskapistycznych opowieści „dla dużych i małych” (Spielberg, Lucas), prezydent Ronald Reagan obiecywał powstrzymanie wzrostu podatków oraz ostateczne rozprawienie się z sowieckim „Imperium Zła”. Nadszedł czas Indiany Jonesa i Luke’a Skywalker’a. Ledwie jednak minęła dekada z okładem, a polityczno-gospodarcza mapa świata uległa dramatycznym zmianom. „Epoka Milenijna” oznaczała społeczne i polityczne niepokoje na jeszcze większą skalę. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych świat w dalszym ciągu z trudnością radził sobie z politycznymi i eko-

nomicznymi następstwami upadku żelaznej kurtyny oraz z konfliktem na Bałkanach. Wewnętrzne problemy polityczne i ekonomiczne USA narastały, ostatecznie znajdując swą kulminację w dwóch, ściśle z sobą połączonych incydentach, które przyczyniły się do renesansu teorii spiskowych: ataków z 11 września oraz inwazji USA na Irak.

Tabela 3. ukazuje zmianę, jaka zaszła pod względem zawodu wykonywanego przez głównych bohaterów filmu. Za wyjątkiem *Faktów i aktów* oraz *Informatora*, niemal całkowicie zniknęli telewizyjni i gazetowi reporterzy, zastąpieni przez prawników oraz funkcjonariuszy policji bądź CIA. Zmiana ta może, ale i nie musi być przypadkowa. Jeśli jednak tego rodzaju zmiany mają odzwierciedlać społeczno-polityczne nastroje, wówczas można pokusić się o wyliczenie ich możliwych przyczyn. Podstawową może być utrata wiarygodności przez mass media. Po pierwsze – ze względu na postrzeganie ich przez odbiorców jako jeszcze jednej korporacji zainteresowanej autopromocją oraz kreacją własnego, jak najbardziej korzystnego, wizerunku; po drugie – zainteresowanych raczej fabrykowaniem wiadomości, a nie ich relacjonowaniem; po trzecie – manipulowaniem odbiorcami dla własnych, partykularnych celów i po czwarte – przegrywających walkę z Internetem jako alternatywnym, szybkim i bardziej obiektywnym źródłem informacji⁷.

Rozczarowanie tradycyjnymi mediami sprawia, że jedynym sposobem zdemaskowania konspiracji, konspiratorów bądź ich machinacji zdaje się być wymierzenie ciosu posługując się jedyną skuteczną bronią, jaką jest system prawny. Stąd prawnicy z ich wiedzą na temat procedur mogą okazać się jedynymi zdolnymi do stawienia oporu. Paradoksalnie – to właśnie oni są tą częścią korporacyjnego systemu Ameryki, która może pozwolić sobie na gryzienie ręki, która ją karmi. Stąd współczesne „filmy konspiracyjne” odwołują się do mieszanego typu konspiracji z naciskiem na jej korporacyjny wariant, sugerując, że to w istocie amerykańskie firmy posiadają władzę, zaś struktury rządowe wykorzystywane są jako gwarant ich korporacyjnych interesów. Dlatego prawnicy obrastają w piórka, toczą swoje boje, doskonaląc metody i sztuczki w poszukiwaniu prawnych luk. Znając system na wylot, gotowi są podjąć się roli ostatnich zbawców Ameryki.

Również skala konspiracji uległa znaczącej zmianie. Pierwsza fala „filmów konspiracyjnych” eksplorowała głównie wewnętrzne problemy Ameryki, zaś jej globalne interesy rozgrywane były na drugim planie. Filmowe *status quo* uznawało fakt, że Ameryka była tylko jednym z dwóch supermocarstw. Filmy „Epoki Milenijnej” zdecydowanie podkreślają międzynarodowe zaangażowanie USA w problemy światowe oraz ich działania na skalę globalną. Zimnowojenny wróg i jego sympatycy na amerykańskiej ziemi zo-

stali zastąpieni brodatymi terrorystami w turbanach, religijnymi fundamentalistami czy wspomnianymi globalnymi korporacjami, prowadzącymi swoją własną światową politykę.

Gwałtowny rozwój komputerowej i cyfrowej technologii wpływa pośrednio i bezpośrednio nie tylko na rozwój produkcji filmowej. Rozprzestrzenianie się nowej technologii, miniaturyzacja, szeroki dostęp do elektronicznych gadżetów w połączeniu ze skłonnością kolejnych rządów do sprawowania elektronicznej kontroli nad obywatelami, postrzegane są jako zagrożenie dla osobistej wolności i prywatności, zaś sprawowanie przez rozliczne instytucje kontroli nad życiem społecznym rodzi oskarżenia o skłonność do manipulacji życiem osobistym obywateli (*Wróg publiczny, Raport mniejszości*).

Hollywood błyskawicznie włączyło owe lęki i zagrożenia w ramy swoich filmowych narracji, wykorzystując je jako formy ostrzeżenia przeciwko potencjalnym zagrożeniom. Okazało się jednak, że technologia komputerowa ma zarówno swe wady jak i zalety: już samo jej pokazanie oraz wykorzystanie tworzy istotny aspekt filmowej intrygi. Zaawansowana technologia została bowiem przekształcona w obiekt kultu i krytyki: jest „zła” i wywołuje zagrożenie, kiedy posługują się nią „źli” bohaterowie; jednocześnie, w mgnieniu oka, staje się „dobra” i przekształca w przedmiot pożądania, kiedy tylko znajdzie się w posiadaniu „dobrych”. Ów technologiczny fetyszyzm w różnym stopniu przenika wszystkie współczesne „filmy konspiracyjne”, które jak do tej pory zdały się być niezdolne do sensownego rozwiązania tej dychotomii, pragnąc „zjeść ciastko i je mieć”.

„Filmy konspiracyjne” z okresu „Hollywoodzkiego Renesansu” przejawiały pod płaszczykiem fikcji szczerą, jeśli nawet czasami naiwną, troskę o istniejący stan rzeczy. Ich obecne odpowiedniki, dla kontrastu, wyolbrzymiają i uwspółcześniają już rozpoznane lęki i zagrożenia. Na poziomie technicznym czynią to przez włączenie w tkankę narracji fragmentów autentycznych raportów z krajowych i światowych serwisów telewizyjnych (*Wróg publiczny, Syriana, JFK*). Jest to wyrazem dążenia do natychmiastowości, autentyczności oraz wiarygodności; próbą zaprezentowania się jako film (para-) dokumentalny, skrojony wedle niemal tej samej formuły. Ta metoda „dodać wody i zamieszać” jest w znacznym stopniu nużąco przewidywalna, jako że wszystkie wysokobudżetowe „filmy konspiracyjne” wymagają nie tylko uznanej gwiazdy, ale także finansów zdolnych udźwignąć obowiązkowe eksplozje i całą cyfrową ekstrawagancję.

Być może za wyjątkiem Olivera Stone’a, większość reżyserów hollywoodzkiego głównego nurtu tworzy swe narracje wokół teorii konspiracji jako wygodnego i konwencjonalnego sposobu wyrażania powszechnych i (pod)świadomych lęków publiczności: „co prawda moje życie nie jest takie, ja-

kie być powinno, ale teraz przynajmniej wiem, kogo mogę o to obwiniać”. W przeciwieństwie do lat siedemdziesiątych, niemal wszystkie współczesne „filmy konspiracyjne” pozostawiają widza z jasno sprecyzowaną ideą *denouement*. Jeśli nawet mamy do czynienia z brakiem odpowiedzi na zadane pytanie, to twórca zazwyczaj sugeruje oczywistą konkluzję ocierającą się o intelektualną kliszę i banał. Chociaż ambitniejsze produkcje (*Syriana*, *Fakty i akty*, *JFK*) usiłują wyrwać widzów ze zubożenia, to ich dobitne i klarowne przesłanie narzuca poczucie przygniatającej beznadziei prowadzącej do pasywności, zaś rola odbiorcy sprowadza się do wyboru między cynizmem a stoicyzmem – w zależności od jego filozofii życia.

Tabela 1.

SKANDALE
<i>Incydent w Zatoce Tonkin (The Gulf of Tonkin Incident, 1964)</i> : militarny incydent wykorzystany przez prezydenta Lyndona B. Johnsona jako pretekst do zwiększenia wojskowego zaangażowania USA w wojnę w Wietnamie (rzekomy atak północowietnamskiej floty na amerykańskie niszczyciele).
<i>Skandal w Pentagonie (The Pentagon Papers, 1971)</i> : wyciek tajnego raportu dotyczącego stosunków między rządami USA i Wietnamu, ze szczególnym podkreśleniem amerykańskiego zaangażowania politycznego i militarnego w wojnę wietnamską.
<i>Skandal ITT (The ITT scandals, 1971)</i> : tajne finansowanie republikańskiej konwencji w San Diego w zamian za pozasądową ugodę w sprawie licznych pozwołów antytrustowych.
<i>Afera Watergate (The Watergate scandal, 1972)</i> : próba zatuszowania włamania do kwatery głównej Narodowego Komitetu Wyborczego Partii Demokratycznej w Waszyngtonie.

Tabela 2.

	TYTUŁ	BOHATER(OWIE)	FABUŁA	SPISEK	FAKT / FIKCJA
HOLLYWOOD RENAISSANCE	<i>Executive Action</i> (1973)	potentat naftowy	zamach na prezydenta Kennedy'ego	polityczny	fakt
	<i>Rozmowa</i> (1974)	ekspert w dziedzinie podsłuchu	tajne nagrywanie rozmów między ludźmi	korporacyjny	fikcja
	<i>Syndykat Zbrodni</i> (1974)	reporter prasowy	zabójstwo senatora ujawniające istniejący spisek	mieszany	fakt/fikcja
	<i>Trzy dni Kondora</i> (1975)	pracownik CIA	spisek wewnątrz CIA	polityczny	fikcja
	<i>Wszyscy ludzie prezydenta</i> (1976)	reporterzy prasowi	afery Watergate wiodąca do rezygnacji prezydenta Nixona	polityczny	fakt
	<i>Sieć</i> (1976)	reporterka telewizyjna	medialny przeciek na temat potencjalnej awarii elektrowni atomowej	korporacyjny	fikcja
	<i>Twilight's Last Gleaming</i> (1977)	zbuntowany generał sił powietrznych USAF	groźba sprowokowania wybuchu III wojny światowej	polityczny	fikcja

Tabela 3.

HOLLYWOOD RENAISSANCE	TYTUŁ	BOHATER(OWIE)	FABUŁA	SPISEK	FAKT / FIKCJA
	<i>Zasada domina</i> (1977)	weteran wojny wietnamskiej, były przestępca	wolność za zamordowanie wskazanej osoby	korporacyjny	fikcja
	<i>Coma</i> (1978)	lekarka	handel ludzkimi organami	korporacyjny	fikcja
	<i>Koziorożec 1</i> (1978)	astronauci	sfigowane lądowanie na Marsie	mieszany	fikcja
	<i>Winter Kills</i> (1979)	brat prezydenta	prawda o zamachu na prezydenta	mieszany	fikcja
	<i>Chiński syndrom</i> (1979)	dziennikarka telewizyjna	groźba katastrofy elektrowni atomowej	korporacyjny	fikcja

Tabela 4.

SKANDALE
<p><i>Afera z Moniką Lewinsky</i> (<i>The Monica Lewinsky scandal</i>, 1998): związek prezydenta Billa Clintona o charakterze erotycznym z praktykantką z Białego Domu. Lewinsky upubliczniła historię w efekcie której Clinton zmuszony był poddać się serii przesłuchań przed specjalną komisją.</p> <p><i>Skandal Whitewater</i>: szereg kontrowersyjnych transakcji związanych z zakupem nieruchomości przez Billa i Hilary Clinton w latach 1970. i 80.</p> <p><i>Problem roku 2000</i> (<i>Y2K problem</i>): niepokój przełomu stuleci. W wyniku pomyłki programistów pierwszych komputerów świat miał ogarnąć chaos, będący rezultatem zapaści instytucji finansowych, które miały przestać pracować o północy 31. grudnia 1999.</p> <p><i>Zamach w Oklahoma City</i> (<i>The Oklahoma City bombing</i>, 1995): zaplanowany i przeprowadzony przez Timothy'ego McVeigha oraz dwóch innych zamachowców; pociągnął za sobą 168 ofiar śmiertelnych oraz ponad 800 osób rannych. McVeigh został schwytyany, skazany na śmierć i stracony. Do 11 września 2001 roku był to największy akt terroryzmu na ziemi amerykańskiej.</p> <p><i>The Unabomber</i> (Theodore John Kaczynski): sprawca przeprowadził szereg zamachów bombowych, wysyłając materiały wybuchowe do biur linii lotniczych oraz uniwersytetów od końca lat 70. do początku 90.</p> <p><i>Zamach bombowy na WTC</i> (<i>The WTC bombing</i>, 1993): bomba, zdetonowana przez islamskich terrorystów w podziemnym garażu pod wieżą nr 1, spowodowała śmierć ponad 1000 osób.</p> <p><i>Jack Kevorkian</i>: patolog, otwarcie przyznający śmiertelnie choremu pacjentowi prawo do śmierci. Kevorkian osobiście asystował przy dobrowolnej eutanazji twierdząc, że „umieranie nie jest przestępstwem”.</p> <p><i>Afera Enronu</i> (<i>The Enron scandal</i>, 2001): spektakularne bankructwo jednej z potężnych korporacji. Późniejsze śledztwo wykazało, że jej sukces był w głównej mierze oparty na „kreatywnej księgowości”, czyli szczegółowo zaplanowanej i przeprowadzonej defraudacji. Afera Enronu (obok Tyco International Ltd., WorldCom, Global Crossing i innych) przywoływana jest jako przykład spektakularnego skandalu korupcyjnego na wielką skalę.</p> <p><i>Proces O.J. Simpsona</i> (<i>O.J. Simpson trial</i>; 1995): słynny sportowiec i aktor oskarżony o morderstwo byłej żony i jej kochanka; jego proces był szeroko relacjonowany w światowych mediach.</p> <p><i>Sprawa Rodneya Kinga</i> (<i>The Rodney King incident</i>, 1992): czarnoskóry Amerykanin, który, podczas zatrzymania za przekroczenie prędkości zaatakował policjantów zmuszonych do odpowiedzi z użyciem siły. Incydent został nakręcony przez przypadkowego przechodnia, zaś okładanie Kinga policyjnymi pałkami wyemitowane przez telewizję. Rezultatem był wybuch zamieszek w Los Angeles, w wyniku których zginęły 53 osoby, ponad 2000 odniosło obrażenia, zniszczono setki domów i sklepów.</p>

Tabela 5.

MILLENNIAL ERA	TYTUŁ	BOHATER(OWIE)	FABUŁA	SPISEK	FAKT / FIKCJA
	<i>JFK</i> (1991)	prokurator okręgowy	dochodzenie związane z zamachem na prezydenta Kennedy'ego	polityczny	fakt
	<i>Raport Pelikana</i> (1993)	studentka prawa	tajemnicza śmierć dwóch sędziów sądu najwyższego	mieszany	fikcja
	<i>Quiz Show</i> (1994)	prawnik	„ustawianie” teleturniejów	korporacyjny	fakt
	<i>Sieć</i> (1995)	ekspert komputerowy	szpiegostwo komputerowe	korporacyjny	fikcja
	<i>Fakty i akty</i> (1997)	Hollywoodzki producent/spin-doktor	fiingowanie wydarzeń w celu ratowania prezydenckiej reputacji	korporacyjny	fikcja
	<i>Teoria spisku</i> (1997)	taksówkarz (były żołnierz)/ i prawniczka	techniki prania mózgu zmieniające ludzi w maszyny do zabijania	mieszany	fikcja
	<i>Wróg publiczny</i> (1998)	prawnik	elektroniczny system kontroli obywateli	polityczny	fikcja
	<i>Informator</i> (1999)	pracownik korporacji/ reporter telewizji	ujawnienie nieetycznych praktyk przemysłu tytoniowego	korporacyjny	fakt
	<i>Zawód: szpieg</i> (2001)	oficerowie CIA	operacyjne działania szpiegowskie poza granicami USA	mieszany	fikcja
	<i>Konspiracja.com</i> (2001)	programista komputerowy	machinacje koncernu informatycznego	korporacyjny	fikcja
	<i>Raport mniejszości</i> (2002)	policjant	oskarżony o morderstwo mężczyzna musi udowodnić swoją niewinność	korporacyjny	fikcja
	<i>Kandydat</i> (2004)	żołnierz	techniki prania mózgu zmieniające ludzi w maszyny do zabijania	polityczny	fikcja
	<i>Syriana</i> (2005)	agent CIA/prokurator/ analityk zasobów energii/robotnik emigracyjny	korupcja i walka o wpływy w przemyśle naftowym	mieszany	fikcja
	<i>Strzelec</i> (2007)	żołnierz	zamach na prezydenta USA	mieszany	fikcja

FILMOGRAFIA:

Executive Action (Zabójstwo polityczne, David Miller, 1973)

Rozmowa (The Conversation, Francis Ford Coppola, 1974)

Syndykat Zbrodni (The Parallax View, Allan J. Pakula, 1974)

Trzy dni Kondora (Three Days of the Condor, Sydney Pollack, 1975)

Wszyscy ludzie prezydenta (All the President's Men, Allan J. Pakula, 1976)

Sieć (The Network, Sydney Lumet, 1976)

Twilight's Last Gleaming (*Ostatni promyk brzasku*, Robert Aldrich, 1977)
Zasada domina (*The Domino Principle*, Stanley Kramer, 1977)
Coma (*Coma*, Michael Crichton, 1978)
Koziorożec 1 (*Capricorn One*, Peter Hyams 1978)
Winter Kills (*Zabójcza zima*, William Richert, 1979)
Chiński syndrom (*The China Syndrome*, James Bridges, 1979)
JFK (*JFK*, Oliver Stone, 1991)
Raport Pelikana (*The Pelican Brief*, Allan J. Pakula, 1993)
Quiz Show (*Quiz Show*, Robert Redford, 1994)
Sieć (*The Net*, Irvin Winkler, 1995)
Fakty i akty (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997)
Teoria spisku (*The Conspiracy Theory*, Richard Donner, 1997)
Wróg publiczny (*The Enemy of the State*, Tony Scott, 1998)
Informator (*The Insider*, Michael Mann, 1999)
Zawód: szpieg (*Spy Games*, Tony Scott, 2001)
Konspiracja.com (*AntiTrust*, Peter Howitt, 2001)
Raport mniejszości (*The Minority Report*, Steven Spielberg, 2002)
Kandydat (*The Manchurian Candidate*, Jonathan Demme, 2004)
Syriana (*Syriana*, Stephen Gaghan, 2005)
Strzelec (*Shooter*, Antoine Fuqua, 2007)

Przypisy:

¹ Michael Ryan and Douglas Kellner, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press 1988, s. 3.

² Ryan and Kellner, *Camera Politica*, s. 95.

³ Ryan and Kellner, *Camera Politica*, s. 12.

⁴ Ryan and Kellner, *Camera Politica*, s. 12.

⁵ Ryan and Kellner, *Camera Politica*, s. 13.

⁶ Ryan and Kellner, *Camera Politica*.

⁷ Z biegiem czasu okazało się, że Internet sam w sobie może stać się doskonałym i niezwykle demokratycznym medium służącym do prezentacji indywidualnych opinii dekonspirujących („dekonspirujących”?) liczne spiski na globalną skalę. Stało się to szczególnie oczywiste po zamachach z 11 września i powstaniu całej serii filmów dopatrujących się w ataku udziału władz amerykańskich. Analiza tego niezwykle interesującego fenomenu wykracza jednak poza ramy niniejszego szkicu.