

Techniki filmowe i malarskie w literackiej kreacji dystopii. O Drodze Cormaca McCarthy’ego

Film and Painting Techniques in the Literary Creation of Dystopia:
On Cormac McCarthy’s *The Road*

Anna Kujawska-Kot

e-mail: annakujawska-kot@wp.pl

ORCID: 0000-0002-8302-3309

Abstract

The article reflects on the possible dystopian world described by Cormac McCarthy. In his novel *The Road*, McCarthy employs a cinematic way of framing images and an interesting method of using filters and screens. How and by means of what objects do the characters experience the views of an agonal world? Is there still room for a sensual relationship between man and (residual) nature? What role do traces play? Further issues examined include defining the function of monochromatic colour schemes in the novel and references to charcoal and coffee painting techniques.

Keywords

Cormac McCarthy, *The Road*, dystopia, cinematic means of expression, coffee and charcoal painting technique, ashes, trace

Literackie i filmowe dystopie często przedstawiają obrazy wymierania spowodowanego industrializacją. Fabuły różnych tekstów kultury odnoszą się do problemu globalnego ocieplenia¹, który – zdaniem Dawida Juraszka – powinien być nazwany

¹ Od połowy XX w. obserwowany jest „wzrost średniej temperatury atmosfery na powierzchni ziemi i oceanów na skutek efektu cieplarnianego. Efekt cieplarniany polega na zatrzymywaniu w atmosferze energii słonecznej przez gazy cieplarniane, m.in. dwutlenek węgla, metan i parę wodną. Jest to proces naturalnie zachodzący w przyrodzie, ale działalność człowieka potęguje jego rozmiary. Szczególnie

globalnym przegrzaniem². Efektowne, apokaliptyczne obrazy, w których monumentalne miasta obracają się w pył, mogą być jednak pozbawione intymności. Z tego powodu utekstowienie ekologicznej tragedii w wymiarze intymnym, a nawet subtelnym uznają za niezwykle ambitne dla twórców przedsięwzięcie. Wizjonerzy takich dystopii rezygnują wówczas z przepelnionych i przeludnionych kadrów³. Lecz w jaki sposób przybliżyć zewnętrznym odbiorcom, np. czytelnikom, problem autodestrukcyjnego eksploatowania przez człowieka środowiska naturalnego tak, aby go nie umniejszyć? Jedną z możliwości jest zastosowanie technik filmowych i malarskich w tworzeniu literackich dystopii. Wspomniane techniki w funkcjonalny sposób stosuje Cormac McCarthy – autor powieści *Droga*⁴.

McCarthy w *Drodze* koncentruje się na przedstawieniu podróży ojca z synem, których celem jest dotarcie na wschodnie wybrzeże Stanów Zjednoczonych. Zmagają się oni z efektami sprawczości człowieka, z katastrofami postnaturalnymi, takimi jak pożar, głód⁵.

Pisarz operuje filmowym sposobem kadrowania obrazu oraz ciekawym zabiegiem nałożenia filtrów kolorystycznych. Taki filmowy sposób literackiej ekspresji rodzi pytanie o funkcje i cele zastosowanych środków filmowych w dziele literackim. Poza tym – podobnie jak przy analizie niektórych filmów – należy mówić o skonstruowaniu przez amerykańskiego twórcę kompozycji barwnej całości powieści.

Bohaterowie McCarthy'ego często posługują się lornetką. Ojciec z uwagą obserwuje przez nią okolicę, dostrzegając „[n]ieruchomy lany kształt rzeki”, „ciemne ceglane kominy fabryki”, a chłopiec (po wyregulowaniu ostrości w lornetce) widzi leciutką smużkę dymu (por. s. 76). Szkła lornetki z jednej strony zawężają pole widzenia, z drugiej zaś wyostwiają obraz i spełniają funkcję trzeciego oka, za pomocą którego można pozyskać dodatkowe informacje. Funkcję trzeciego oka pełni również lusterko motocyklowe, przymocowane do rączki wózka sklepowego (por. s. 9–10, 27). W ten sposób bohater obserwuje drogę z tyłu.

wykorzystywanie paliw kopalnych do produkcji energii prowadzi do zwiększenia zawartości dwutlenku węgla w atmosferze. Gaz ten pochłania coraz więcej promieniowania, przez co na ziemi dochodzi do wzrostu temperatur. Globalne ocieplenie może mieć katastrofalne konsekwencje, np. wzrost poziomu mórz i oceanów, wymieranie niektórych gatunków roślin i zwierząt oraz intensyfikacja ekstremalnych zjawisk pogodowych: upałów, susz, huraganów”. *Globalne ocieplenie*, w: *Słownik*, w: *Ekologia. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Michał Sutowski, Joanna Tokarz, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 444.

² Por. Dawid Juraszek, *Spacerkiem przez krajobraz*, w: idem, *Antropocen dla początkujących. Klimat, środowisko, pandemie w epoce człowieka*, Łódź: Liberté! 2020, s. 240.

³ Por. Paweł Aleksandrowicz, „Metropolis” Fritza Langa jako pierwowzór i inspiracja współczesnych filmowych dystopii, w: *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, s. 296.

⁴ Cormac McCarthy, *Droga*, przeł. Robert Sudół, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2022. W dalszej części tekstu numery stron w nawiasach odnoszą się do tego wydania.

⁵ Zob. także Ewa Bińczyk, *Kształtowanie się słownika epoki człowieka*, w: eadem, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2018, s. 118.

W powieści wiele jest opisów wprowadzających do poszczególnych kadrów dodatkowe – rozmazujące obraz – detale. Np. mężczyzna, siedząc w szoferce ciężarówki, patrzy w dół rzeki „przez szybę pokrytą smużkami deszczówki” (s. 46)⁶; innym razem ojciec z synem patrzą „zza szyby obmytej przez niedawne deszcze” (s. 123) albo „przez zamuloną szybę na miejsce, gdzie tory skręcały w nieużytki chwastów” (s. 169). Bohaterowie wielokrotnie doświadczają rozmytego, przytłumionego obrazu, który nie pozwala ludzkiemu spojrzeniu mieć nad nim władzę. Świat dystopijny rządzi się już swoimi infernalnymi prawami. Odpryski deszczu na szybie można również metaforycznie interpretować jako łzy bohaterów, których w świecie powieściowym – co zaskakuje – nie jest tak wiele. Ta wizualnie narzucająca się paralela jednocześnie odbiera szczątkowemu, ginącemu światu pozaludzkiemu resztki autonomii, raz jeszcze podporządkowując go sprawom ludzkim.

Inny sposób kadrowania sprowadza się do umieszczania w polu widzenia dodatkowych przeszkód, które sprawiają, że obraz jest pokawałkowany. Np. chłopiec zerka zza łokci (por. s. 64), ojciec wygląda „przez deski na szarą krainę” (s. 172), razem patrzą „zza betonowej balustrady na martwą wodę płynącą wolno poniżej” (s. 149), a gdy pada śnieg, nie mogą „dostrzec niczego po bokach drogi” (s. 90). Patrzenie zza jakiegoś elementu może wiązać się z odczuwaniem strachu przez bohaterów i chęcią ukrycia się przed światem w stanie rozkładu. Ograniczone pole widzenia, w tym pozabawienie bohaterów widzenia bocznego, oddaje miarę dezintegracji, doświadczenia chaosu, tkwienia w magmie.

Z kolei monochromatyczna kolorystyka świata literackiego *Drogi* pozwala przyjąć, że autor zastosował filtry – jak do zdjęć na taśmie barwnej – w celu uzyskania chłodniejszej tonacji⁷. McCarthy, aby w taktynny sposób oddać zastosowaną dominantę barwną, posługuje się takimi opisami, w których występuje tkanina, a zatem: niebo to popiołowa zasłona (por. s. 97, 110), budynek można dostrzec, ale w zasłonie sadzy (por. s. 190). Poza tym filtr-zasłona może mieć różną fakturę (splot), np. pofałdowana ziemia niknie w ziarnistej mgłę (por. s. 22), ziarnisty świt rysuje sylwetkę nagich drzew (por. s. 74). Doświadczenie przez bohaterów agonalnego świata ma często charakter synestyjny, np. czują oni w ustach smak ziarnistego powietrza (por. s. 23).

Dominantami barwnymi w powieści są szarość i różnej intensywności brązy. Monochromatyczna kolorystyka tworzy nastrój utworu literackiego. Następujący fragment: „Znowu się rozpadało i deszcz pukał cicho w plandekę, a oni stali, wyglądając spod niebieskiego półmroku” (s. 45) jednoznacznie ewokuje stan bezsilności i melancholii. Większość opisów *Drogi* budujących świat dystopijny zachowana jest w poetyce realizmu. Szarzejąca paleta⁸ tworzy splot takich elementów krajobrazu, jak: szare światło (por. s. 10, 31, 135, 176), „długie szare zmierzchy, długie szare brzaski” (s. 11),

⁶ Por. z ujęciem z filmu *Droga* w reż. Johna Hillcoata.

⁷ Por. Jarosław Twardosz, *Filtry*, w: *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe 2010, s. 67.

⁸ Zob. drugie zdanie powieści: „[...] nowy dzień bardziej szary od poprzedniego” (s. 7).

szare niebo (por. s. 78, 91), „szare płatki przesiewające się przez posepny półmrok” (s. 89), szary deszcz (por. s. 12), popielate powietrze (por. s. 14, 17), pokawałkowana, martwa i szara ziemia (por. s. 112), serpentyna szarej rzeki (por. s. 10), pas nagich i szarych łąk (por. s. 12), szare zasy śniegu (por. s. 94), „nagi popielaty las” (s. 183), szare wybrzeże (por. s. 252), szara, jałowa plaża (por. s. 228, 202), szare, lodowate morze (por. s. 216, 243, 257), szare fale (por. s. 248). Spiętrzenie zimnej kolorystyki czasami występuje nawet w jednym zdaniu, np.: „Martwe drzewa w szarej wodzie niosącej przeżytki szarego mchu” (s. 255). Hiperbolizacja nastroju smutku łączy się z użyciem przez autora – nie tak częstych – metafor, np. w takich wyrażeniach, jak: „Okna odbijające szary bezimienny dzień” (s. 115), „Mężczyzna otworzył szafkę, spodziewając się chyba, że zobaczy swoje rzeczy z dzieciństwa. Przez dach wpadło do środka zimne światło. Szare jak jego serce” (s. 29). To odczucie bezradności w doświadczaniu obrazów agonialnego świata związane jest wprost z martwą ciszą (por. s. 94), która może być jedynie zniwelowana przez hałas upadających lub palących się drzew (por. s. 93), a także przez krzyki ludzi uciekających przed kanibalami. Nawet wiatr – wprawiający w ruch martwe paprocie, suchą trawę (por. s. 101, 114, 207) – swym szelestem podkreśla stan suszy, wymarcia. Sterczące kikuty zeschniętych drzew to definitywny i nieodwracalny obraz zaniku⁹.

Jeśli bohater widzi z daleka zarysy miasta, to ich widok przypomina szkic węglem (por. s. 12). Tym samym McCarthy łączy w zdumiewający sposób tę technikę rysunku z procesem zwęglenia świata. Tak jakby rysowanie miękką pałeczką z drewna zwęglonego¹⁰ było najtrafniejszym conceptem dla przedstawienia – także w materii słowa – zwęglonych ruin domów (por. s. 123), zwęglonych samochodów (por. s. 254), a nawet węglowej mgły (por. s. 111). Wolno wręcz przyjąć, że autor *Drogi*, kreując literacką dystopię, posługuje się ekfrazami. Wówczas byłyby to opisy, lub elementy opisów, fikcyjnych obrazów¹¹.

Dominantę kolorystyczną dystopii powieściowej tworzą różne odcienie szarości, w tym kolor popiołu, który czytelnik może różnorako sobie wyobrażać, od np. barwy popielatej („Nad asfaltem przetaczały się rozrzedzone kłęby miękkiego popiołu”, s. 8) do grafitowej („Pod spodem był popiół z ogniska i poczerniałe polana”, s. 104). Przez popiół przebija czasem – w reinterpretacji ojca – wspomnienie dawnych form roślinnych, np. deseń w popiele przypomina zarys kwiatu – stopioną różę (por. s. 48). Natomiast dla chłopca popiół bywa tablicą, na której można patykami narysować drogi (por. s. 60). Zatem popiół w dystopijnym świecie paradoksalnie może mieć też walory plastyczne przy ingerencji ludzkiej dłoni i wyobraźni.

⁹ Por. Kacper Bartczak, *Realizm jako zawierzenie*, w: *Cormac McCarthy*, red. Marek Paryż, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2014, s. 207.

¹⁰ Por. *Węgiel*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Lach, Anna Manteuffel-Szarota, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005, s. 435.

¹¹ Por. Paweł Gogler (powołujący się na typologię Adama Dziadka), *Kłopoty z ekfrazą*, w: „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 139.

Bardzo często bohaterowie (nie mając innego wyboru) siadają czy leżą w popiele¹². Wówczas opisy te, eksponujące ułożenie ciała ojca i syna, warto powiązać z występującym w wielu kulturach obrzędem pogrzebowym, w którym umierający albo bywa posypywany popiołem, albo nań położony¹³. Natomiast żałobnicy posypują się popi ołem, a nawet tarzają w popiele. A więc drogę ojca z synem w kierunku wybrzeża można interpretować jako subtelny kadr ukazujący dwóch ludzi idących w kondukcje żałobnym ludzkości. Takie ujęcie postaci byłoby zbieżne z układem przestrzennym kompozycji malarskiej Witolda Wojtkiewicza *Krucjata dziecięca*. Obraz przedstawia scenę z dziecięcymi postaciami – jak gdyby wyciętą z większej całości, z rzeszy uczestników tragicznego pochodu¹⁴. Wracając do obrzędów związanych z popiołem, warto zwrócić uwagę na postać starca z powieści. Jego włosy przypominają zawieszoną perukę z popiołu (por. s. 50), co z kolei można odnieść do katolickiego rytuału Środy Popielcowej. Z pewnością starzec jest osobą pokorną, a spotkanie chłopca uznaje za cud (por. s. 254).

Popiół, będący jedną z metonimii śmierci¹⁵, gdy pojawia się w doznaniu olfaktorycznym, jest zapowiedzią rychłej śmierci. Zapach popiołu wyraźnie czuje ojciec (por. s. 217), natomiast chłopcu wydaje się, „że wiatr niesie woń mokrego popiołu” (s. 258). Dlatego droga, którą podążają bohaterowie, bywa też i czarna (por. s. 59, 190), dnie stają się ciemniejsze (por. s. 200), a noce „jeszcze śmiertelniej czarne” (s. 254).

Stan bezradności bohaterów, ściśle powiązany z kolorystyką krajobrazu, został przeniesiony na obraz filmowy w reżyserii Johna Hillcoata (*The Road*, USA 2009). W filmie zastosowano niski kontrast, aby wyeliminować słońce¹⁶. Z kolei aby osiągnąć efekt ciągłego zachmurzenia, operator kierował się nie tylko lokalizacją, w której tworzono film, ale również pogodą. Specjalista od efektów korzystał przy realizacji obrazu z autentycznych zdjęć. W miejsce niebieskiego nieba, które pozbawiał oznak życia, np. ptaków, wstawiał słupy dymu.

Powieść McCarthy’ego podobnie jak film Hillcoata operuje oprócz szarości również inną barwą. Jest to kolor bursztynowy, który w dystopijnym świecie *Drogi* ma podwójne znaczenie. Z jednej strony jest nośnikiem zniszczenia: liczne są w powieści opisy pożaru (np. „Powyżej pożar sunął po hubce zalesionych grani, jarząc się i migocząc na tle zachmurzonego nieba jak zorza polarna”, s. 33¹⁷), któremu towarzyszy woń spalenizny (por. s. 48, 80); też opisy zardzewiałych przedmiotów (zlewu [por. s. 103], moskitiery [por. s. 27]), środków transportu (lokomotywy [por. s. 169], tankow-

¹² Por. Cormac McCarthy, *Droga*, s. 107, 150, 163, 165.

¹³ Por. Piotr Kowalski, *Popiół*, w: idem, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998, s. 468.

¹⁴ Por. Elżbieta Charazińska, Maria Gołąb, Ewa Micke-Broniarek, *Malarstwo*, w: *Ceremonie: Witold Wojtkiewicz 1879–1909*, red. Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek, Warszawa: Muzeum Narodowe 2004, s. 34–35.

¹⁵ Por. Piotr Kowalski, *Popiół*, s. 467; Hans Biedermann, *Popiół*, w: idem, *Leksykon symboli*, przeł. Jan Rubinowicz, Warszawa: MUZA SA 2003, s. 292.

¹⁶ Por. wypowiedzi reżysera zamieszczone w dodatkach do filmu *Droga* (wydanie na płycie DVD).

¹⁷ Zob. także: Cormac McCarthy, *Droga*, s. 51, 58, 49.

ca [por. s. 244]). Z drugiej zaś światło lampy, ogniska, grzejnika (por. s. 141, 157) staje się namiastką domowego ciepła. W tym momencie należy dodać, że między ojcem a synem istnieje specyficzny kod porozumienia dotyczący wyrażenia „nieść w sobie ogień” (por. s. 121, 203, 259). Wyrażenie to oznacza dla nich ocalenie w sobie dobra¹⁸. Ojciec powtarza dziecku przesłanie o niesieniu ognia, aby „zaszczepić w chłopcu podstawowe wartości moralne”¹⁹, a tym samym przywołuje „prehistoryczny zwyczaj podtrzymywania ogniska domowego”²⁰. Być może nie bez powodu w powieści McCarthy ubrał mężczyznę – którego po śmierci ojca spotyka chłopiec – w szaro-żółtą kurtkę narciarską (por. s. 262). Można uznać, że również ten mężczyzna ze swoją rodziną noszą w sobie wewnętrzny ogień.

Literackie opisy ewokujące obrazy utrzymane w ciepłych odcieniach brązu warto połączyć z techniką malowania kawą. Rysunki wykonane w miarę prostą techniką charakteryzują się konsekwencją w zachowaniu jednego koloru, choć w różnych jego odcieniach. McCarthy, oprócz zastosowania technik pisarskich wywołujących asocjacje z techniką malowania kawą, wprowadził do powieści aromat i smak kawy. Oto starzec, grzejąc się przy ogniu (w towarzystwie ojca i chłopca), pije z miski kawę (por. s. 157), zaś główni bohaterowie delektują się kawą w odnalezionym schronie (por. s. 136, 137, 143)²¹. Tę chwilę wytchnienia i względnej normalności poprzedza dźwięk mielenia kawy w małym ręcznym młynku. Jednak kawa uruchamia również konotacje z karczowaniem lasów pod plantacje kawowca (które z czasem zostały wzmocnione chemicznie i genetycznie) oraz z pracą niewolniczą²².

Wyraźnie widać, jak w przerażającym świecie każdy znaleziony przedmiot może mieć ogromną wartość. Kacper Bartczak, zajmując się analizą i interpretacją powieści McCarthy'ego, uznał, że:

Droga jest opowieścią o zbieraczach: większość czasu zajmuje bohaterom znajdowanie i przyglądanie się przedmiotom, badanie ich stanu. Ich egzystencja wydaje się wręcz poświęcona przedmiotom. Fragmenty wędrówki bohaterów stają się seryjną kontemplacją przedmiotów materialnych²³.

Bohaterowie zależni są od przedmiotów, jakie uda im się zdobyć. Dbają o sprawność wózka sklepowego, w którym przewożą swój dobytek (por. s. 9), lornetki –

¹⁸ O konotacjach z postacią Prometeusza w kontekście *Drogi* pisał Kenneth Lincoln w *The Final Story: "The Road"*, w: idem, *Cormac McCarthy: American Canticles*, New York: Palgrave Macmillan 2009, s. 168.

¹⁹ Szymon Wnuk, *W ogrodzie popiołów. Symbolika wody życia i jałowej ziemi w „Drodze” Cormaca McCarthy'ego*, w: „Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska” 2016, nr 2, s. 119.

²⁰ Ibidem.

²¹ Zob. również odpowiednią scenę z filmu *Droga*, gdy bohaterowie jedzą w schronie kolację przy świecy.

²² Por. Bożidar Jezernik, *Kawa na stosach, kawa w Coffeyville*, w: idem, *Kawa*, przeł. Joanna Pomska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2011, s. 198–199, 201, 203, i Sara Magdalena Woźny, *Jak to z kawą było...*, w: eadem, *Tajemnice kawy*, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo 2015, s. 56.

²³ Kacper Bartczak, *Realizm jako zawierzenie*, s. 202.

dzięki której zawczasu mogą zorientować się o czyhającym zagrożeniu. Przechowują mapę, która nie tylko daje względną orientację w terenie, ale pozwala ojcu namalować na niej ich własne postaci (por. s. 171, 187), a więc wpisać samych siebie w granice dawnego świata.

Obcowanie z przedmiotami wyraża tęsknotę ojca za przeszłością. Np. gdy mężczyzna odnajduje na wraku statku mosiężny, stary sekstant (por. s. 213–214) i przykłada oko do lunetki, jest wyraźnie poruszony. Sekstant staje się niemal przedmiotem magicznym, choć w dystopijnym świecie ma ograniczoną moc.

W podróży ojca z synem, oprócz łączącej ich więzi emocjonalnej, jest miejsce na intymną relację człowieka z przedmiotem, choć może być ona bardzo dramatyczna. Np. w filmie Hillcoata mężczyzna zrzuca z betonowego mostu portfel z fotografią portretową żony. Nie może pogodzić się z jej decyzją o odejściu.

W tym momencie warto zadać pytanie, czy w *Drodze* jest również miejsce na sensualną relację człowieka ze szczątkową przyrodą? Czy jest to już raczej relacja zapośredniczona (np. ptaki obecne tylko na ilustracjach w podniszczonej książce)?

Chłopiec – jak wynika z powieści – nigdy nie słyszał śpiewu ptaków²⁴. Poznaje różnorodne ptaki tylko z obrazków w książce, a jednak wyobraża sobie, że jest ptakiem (por. s. 149). To wyobrażenie niemal na chwilę go uskrzydla. Z kolei ojciec słyszy ptasie trele we śnie (por. s. 253). Świat pod względem biofonii zanika, dlatego to, co pozostało z dźwięków wydawanych przez inne niż człowiek organizmy żywe²⁵, jest odbierane w sposób bardzo emocjonalny. Gdy bohaterowie słyszą z oddali szczekanie psa, chłopiec koniecznie chce uzyskać od ojca zapewnienie, że nie wyrządzą mu krzywdy (por. s. 79).

W *Drodze* porównanie człowieka ze zwierzęciem zmienia swój status ontyczny. Jeśli człowiek podobny jest do zwierzęcia, to – choć może brzmieć to irracjonalnie – zachowuje w sobie dzięki temu ludzką wrażliwość. Następuje tutaj przesunięcie znaczeń. Dlatego w powieści jest tak wiele porównań trzech pozytywnych bohaterów do zwierząt; a więc bywa, że chłopiec śpi pod drzewem „niczym zahibernowane zwierzątko” (s. 94), wylizuje wieczko puszki „[j]ak kot liżący własne odbicie w szybie” (s. 181). Bohaterowie porównywani są do zaszczutych zwierzątek dygoczących jak lisy w kryjówce (por. s. 123), szczurów z kołowrotka (por. s. 254), zaś starzec mówi wprost, że żyje jak zwierzę (por. s. 161). Specyfika porównywania ludzi do zwierząt w *Drodze* polega na tym, że to pierwiastek zwierzęcy pozwala człowiekowi zachować ludzką twarz.

Ślady pozostawione przez człowieka, takie jak „ślady odcisnięte w nawierzchni” (s. 49), „ślady na piasku” (s. 236) lub ślady kół ciężarówki (por. s. 68, 82), budzą w bohaterach strach. Nie odbierają śladów jako zbawiennego znaku obecności drugiego człowieka, a raczej jako zagrożenie, które może doprowadzić do ich śmierci. W bo-

²⁴ Por. Cormac McCarthy, *Droga*, s. 147–148, 202, 206, 208.

²⁵ Por. Bernie Krause, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, New York: Little, Brown & Company 2012. Za: Renata Tańczuk, *Usłyszeć antropocen. O dźwiękowych reprezentacjach zmiany klimatu*, w: „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 1–2, s. 75.

haterach rozrasta się również obawa przed pozostawieniem własnych śladów (por. s. 99–100). Gdy ojciec widzi w lustrze własne odbicie i przez chwilę nie poznaje siebie, jego pierwszym odruchem jest sięgnięcie po rewolwer (por. s. 124). Ten fragment z powieści, przypominający opis ujęcia filmowego, można zestawić z pojęciem mikrometafory filmowej²⁶. Interpretacja przenośna implikowałaby obraz funkcjonowania ludzi w dystopijnym świecie. Ojciec pragnie, aby on i jego syn byli dla innych niewidzialni. Zatem katastrofa klimatyczno-ekologiczna doprowadza do upadku człowieczeństwa. W tym kontekście termin antropocen²⁷ wydaje się już niewystarczający, zbyt eufemistyczny. Bardziej uzasadnione jest stosowanie terminu nekrocen, ponieważ nazwanie dewastacyjnej działalności człowieka epoką wymierania ujawnia (unaocznia) „proces stawania się wymieraniem [*becoming extinction*]”²⁸. Jak precyzuje Justin McBrien:

To *stawanie się wymieraniem* nie polega po prostu na biologicznym procesie wymierania gatunków, ale także na zagładzie kultur i języków w efekcie użycia siły lub asymilacji, na eksterminacji ludzi za pośrednictwem pracy lub morderstw dokonywanych z premedytacją, na zanikaniu Ziemi za sprawą wyczerpywania się paliw kopalnych, minerałów ziem rzadkich, a nawet helu, na zakwaszeniu i eutrofizacji oceanów, deforestacji i pustyńnieniu, topnieniu pokrywy lodowej i wzrastającym poziomie mórz, na Wielkiej Pacyficznej Plamie Śmierci i składowiskach odpadów nuklearnych, na działaniach McDonalds'a i Monsanto²⁹.

Literacka i filmowa wizja agonii ludzkości, w której występuje zjawisko kanibalizmu, nie jest tylko fantazyjnym abstraktem, bowiem np. ekstremalna wycinka lasów palmowych na Wyspach Wielkanocnych w XVIII wieku doprowadziła wyspiarzy do kanibalizmu³⁰. Drewno potrzebne do transportowania i podnoszenia rzeźb skończyło

²⁶ Por. Jerzy Płażewski, *Metafora (przenośnia)*, w: idem, *Język filmu*, Warszawa: Książka i Wiedza 2008, s. 277.

²⁷ Termin został spopularyzowany przez holenderskiego chemika i badacza atmosfery Paula Crutzena oraz amerykańskiego biologa Eugene'a Stoermera. Przyrodoznawcy uznali, że – ze względu na ogromny wpływ człowieka na naturę – współczesną epokę geologiczną należy nazwać „epoką człowieka”. W antropocenie ludzie, sytuując siebie na szczycie hierarchii bytów, traktują przyrodę jak bierną materię. Por. Ewa Bińczyk, *Wstęp*, w: eadem, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2018, s. 11; Aleksandra Kil, Jacek Małczyński, *Klimat kultury*, w: „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 1–2, s. 10; Michał Krot, *Podmiot wobec problemu globalnego ocieplenia. Wstęp do posthumanizmu*, w: *Strach, odpowiedzialność, nadzieja. Filozoficzno-społeczne aspekty globalnego ocieplenia*, red. Michał Krot, Ewa Lech, Paweł Falkowski, Karol Polecki, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2021, s. 17; Ewa Lech, *Tragizm antropocenu*, w: *Strach, odpowiedzialność, nadzieja*, s. 54, 55; Ewa Bińczyk, *Kształtowanie się słownika epoki człowieka*, s. 125; Renata Tańczuk, *Usłyszeć antropocen*, s. 69.

²⁸ Justin McBrien, *Akumulacja wymierania. Planetarny katastrofizm w epoce nekrocenu*, przeł. Patryk Szaj, w: *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. Jason W. Moore, Poznań: WBPiCAK 2021, s. 137.

²⁹ Ibidem, s. 138.

³⁰ Por. Harald Welzer, *Zabijanie dziś. Ekobójstwa*, w: idem, *Wojny klimatyczne. Za co będziemy zabijać w XXI wieku?*, przeł. Michał Sutowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2010, s. 73–74, 77.

się, a wylesienie wyspy doprowadziło jej mieszkańców do wojny absolutnej. W rezultacie „zużyli jako zasoby samych siebie”³¹.

McCarthy, kreując literacką dystopię, posłużył się filmowymi środkami wyrazu. Za pomocą technik pisarskich stworzył w powieści monochromatyczne obrazy, które z kolei wywołują skojarzenia z techniką malowania kawą, a nawet popiołem. Nasuwa się oczywiście pytanie, czy autor przełamał dominującą w *Drodze* paletę barwną intensywnymi kolorami? Żywe pigmenty pojawiają się tylko w snach, we wspomnieniach mężczyzny, gdy widzi swoją żonę „w cienkiej różowej sukience opinającej piersi” (s. 124). Są to takie obrazy, które bohater przechowuje w swojej pamięci, jak kadry z wyjątkowych (dla odbiorcy) filmów. W dziele Hillcoata sensualna scena napawania się przez bohatera zapachem grzebyka żony – na zasadzie pamięci proustowskiej – obrazuje moment przywołania barwnego wspomnienia z pobytu małżonków w filharmonii. Reżyser konsekwentnie wpisuje wspomnienia bohatera w barwne obrazy: wspólnej (męża i żony) gry na pianinie, przytulania się małżonków w samochodzie nad morzem. W dystopijnym świecie, jeśli pojawia się kolor, to w formie szczątkowej: w stalowym krajobrazie zarys tęczy, koc w blade różowo-błękitną kratkę, kolorowe kredki chłopca (którymi jednak wykonuje on ciemny rysunek), niebieskie morze na mapie czy kolorowe etykiety na puszkach. Są to pojedyncze elementy – kolorowe migawki ze świata, który dla ojca już dawno przestał istnieć, zaś dla chłopca pozostał krainą nieznaną.

Katastrofę o wymiarze globalnym amerykański prozaik zawęził do przedstawienia losów ojca i syna. Zastosował w *Drodze* mowę pozornie zależną, która nasycza wypowiedź narratora perspektywą poznawczą przede wszystkim ojca. W powieści mowa pozornie zależna przechodzi niepostrzeżenie (płynnie) w mowę niezależną. McCarthy swój koncept literackiej dystopii intymnej połączył z technikami filmowymi i malarskimi. Kadrowanie postaci przy zastosowaniu różnego rodzaju zbliżeń pozwala zewnętrznemu odbiorcy na śledzenie reakcji bohaterów, którzy codziennie walczą o przetrwanie. Haptyczne zapamiętanie indywidualnych twarzy postaci i doświadczenie – dzięki krótkim opisom z perspektywy bohaterów – obrazów zamglonych, przesłoniętych, fragmentarycznych, kalekich urealnia fikcyjną dystopię. Stworzony przez McCarthy'ego świat uruchamiający wszystkie zmysły wydaje się być „na wyciągnięcie ręki”, choć jest malowany węglem i resztkami kawy.

References

- Aleksandrowicz Paweł, „Metropolis” Fritza Langa jako pierwowzór i inspiracja współczesnych filmowych dystopii, w: *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, s. 293–307.
- Bartczak Kacper, *Realizm jako zawierzenie*, w: *Cormac McCarthy*, red. Marek Paryż, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2014, s. 185–215.

³¹ Ibidem, s. 77.

- Biedermann Hans, *Popiół*, w: *Leksykon symboli*, przeł. Jan Rubinowicz, Warszawa: MUZA SA 2003, s. 292–293.
- Bińczyk Ewa, *Kształtowanie się słownika epoki człowieka*, w: eadem, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2018, s. 75–103.
- Bińczyk Ewa, *Wstęp*, w: eadem, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2018, s. 4–21.
- Charazińska Elżbieta, Gołąb Maria, Micke-Broniarek Ewa, *Malarstwo*, w: *Ceremonie: Witold Wojtkiewicz 1879–1909*, red. Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek, Warszawa: Muzeum Narodowe 2004, s. 29–77.
- Globalne ocieplenie*, w: *Słownik*, w: *Ekologia. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Michał Sutowski, Joanna Tokarz, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 444.
- Gogler Paweł, *Kłopoty z ekfrazą*, w: „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137–152.
- Hillcoat John (reż.), *Droga (The Road)*, USA 2009, film na płycie DVD.
- Jezernik Bożidar, *Kawa na stosach, kawa w Coffeyville*, w: idem, *Kawa*, przeł. Joanna Pomorska, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2011, s. 197–209.
- Juraszek Dawid, *Spacerkiem przez krajobraz*, w: idem, *Antropocen dla początkujących. Klimat, środowisko, pandemie w epoce człowieka*, Łódź: Liberté! 2020, s. 236–241.
- Kil Aleksandra, Małczyński Jacek, *Klimat kultury*, w: „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 1–2, s. 9–15.
- Kowalski Piotr, *Popiół*, w: idem, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1998, s. 467–471.
- Krause Bernie, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, New York: Little, Brown & Company 2012.
- Krot Michał, *Podmiot wobec problemu globalnego ocieplenia. Wstęp do posthumanizmu*, w: *Strach, odpowiedzialność, nadzieja. Filozoficzno-społeczne aspekty globalnego ocieplenia*, red. Michał Krot, Ewa Lech, Paweł Falkowski, Karol Polecki, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2021, s. 13–35.
- Lincoln Kenneth, *The Final Story: “The Road”*, w: idem, *Cormac McCarthy: American Canticles*, New York: Palgrave Macmillan 2009, s. 163–173.
- McBrien Justin, *Akumulacja wymierania. Planetarny katastrofizm w epoce nekrocenu*, przeł. Patryk Szaj, w: *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. Jason W. Moore, Poznań: WBPiCAK 2021, s. 161–176.
- McCarthy Cormac, *Droga*, przeł. Robert Sudół, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2022.
- Płażewski Jerzy, *Metafora (przenośnia)*, w: idem, *Język filmu*, Warszawa: Książka i Wiedza 2008, s. 273–277.
- Tańczuk Renata, *Usłyszeć antropocen. O dźwiękowych reprezentacjach zmiany klimatu*, w: „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 1–2, s. 68–83.
- Twardosz Jarosław, *Filtry*, w: *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe 2010, s. 66–67.
- Welzer Harald, *Zabijanie dziś. Ekobójstwa*, w: idem, *Wojny klimatyczne. Za co będziemy zabijać w XXI wieku?*, przeł. Michał Sutowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2010, s. 72–108.
- Węgiel*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Lach, Anna Manteuffel-Szarota, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005, s. 435.
- Wnuk Szymon, *W ogrodzie popiołów. Symbolika wody życia i jałowej ziemi w „Drodze” Cormaca McCarthy'ego*, w: „Annales Universitatis Marie Curie-Skłodowska” 2016, nr 2, s. 113–122.
- Woźny Sara Magdalena, *Jak to z kawą było...*, w: eadem, *Tajemnice kawy*, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo 2015, s. 11–59.