

Raport Weyland Yutani nr 263: Nowe możliwości ekspansji na księżycu LV-223

„Raport korporacji Weyland Yutani nr 263 (przeznaczony wyłącznie do użytku wewnętrznego). Po zapoznaniu się z danymi przesłanymi przez ekspedycję statku badawczego *Prometeusz* i statku kolonizacyjnego *Przymierze* zarząd firmy zmuszony jest podjąć następujące kroki w celu zapobieżenia dalszym niekontrolowanym przeciekom informacji i tym samym przypadkom szpiegostwa przemysłowego ze strony konkurencji. Zważywszy na fakt, iż zarząd i egzoplanetarne stacje odbiorcze straciły kontakt z oboma wspomnianymi statkami po przesłaniu przez nie niepełnych danych, poniższy raport i wszelkie wypływające z niego dyrektywy należy traktować jako obowiązujące i tym samym należy podjąć wszelkie możliwe kroki, mające na celu wcielenie wspomnianych dyrektyw w życie w trybie natychmiastowym. Co więcej, wszyscy pracownicy korporacji zobligowani są do ich bezwzględnego przestrzegania i podjęcia wszelkich dostępnych kroków, prowadzących do zdobycia dalszych informacji na temat nowych form życia odkrytych na księżycu LV-223. Tym samym zarząd korporacji nakazuje, aby: 1) wszelkie ślady, informacje i wskazówki odnoszące się do substancji roboczo nazwanej Czarną Mazią, odnalezionej na księżycu LV-223, zostały niezwłocznie przekazane drogą zaszyfrowanej komunikacji bezpośrednio ścisłemu zarządowi korporacji Weyland-Yutani, 2) każdy ze znalezionych na księżycu LV-223 lub innych ciałach niebieskich obiektów, będących artefaktem pochodzenia pozaziemskiego, został uznany za niezbywalną własność korporacji Weyland Yutani i przekazany bezpośrednio firmie lub jej przedstawicielowi, 3) każda osoba mająca kontakt fizyczny z Czarną Mazią lub pozaziemskimi formami życia została objęta natychmiastową kwarantanną i wedle możliwości została poddana procedurze kriostazy, po czym przekazana Działowi Medycznemu Weyland-Yutani, 4) wszelkie działania podejmowane na księżycu LV-223 przez pracowników Weyland-Yutani, kolonistów lub członków Kolonialnego Korpusu Piechoty realizowano w taki sposób, aby własność korporacji, w tym próbki pochodzenia pozaziemskiego, nie uległy uszkodzeniu, 5) wszystkie jednostki zaangażowane w działania na księżycu LV-223, egzoplanetach i innych ciałach niebieskich zachowały szczególną ostrożność w kontakcie z organizmem znanym jako ksenomorf. Wobec braku szczegółowych informacji na temat tego organizmu należy podjąć wszelkie dostępne kroki w celu pozyskania próbki organicznej ksenomorfa lub, o ile to możliwe, żywego osobnika do dalszych badań. Dalsze instrukcje postępowania oraz szczegółowe dane zostaną przekazane w kolejnych raportach. Koniec transmisji”.

Powyższe słowa są oczywiście jedynie fantazyjnym przedstawieniem drobnego fragmentu fikcyjnego świata, stworzonego w 1979 r. przed reżysera Ridleya Scotta oraz scenarzystę Dan’a O’Bannona, których efektem stał się klasyczny film *science-fiction* *Obcy. 8 pasażer Nostromo*. Treść powyższego raportu oddaje jednak do-

skonale najważniejsze przesłanki, które ujawniają się w filmowej narracji obrazu Scotta. Ten osadzony w realiach niedalekiej przyszłości bio-horror odsłania zatem nie tylko nasze najgłębsze lęki przed infekcją obcym organizmem, cielesną transformacją czy szeroko pojętym nieznanym (Hurley, 1995, s. 203). To także dystopijny obraz przyszłości, zarządzanej beznamietnie zza biurka korporacyjnego molocha, jakim jest bez wątpienia wszechobecna we wspomnianej serii filmów firma Weyland-Yutani. Zauważmy, że korporacja ta zarządza praktycznie wszystkimi aspektami życia w nadchodzącej przyszłości. Poczynając od masowej produkcji syntetycznych ludzkich kopii, poprzez ciężki sprzęt przemysłowy oraz statki kosmiczne, technologie służące do terraformowania, po najdrobniejsze układy scalone – nic, co może przynieść potencjalny zysk, nie umknie zainteresowaniu firmy, nad którą unosi się duch jej ekscentrycznego patrona Petera Weylanda. Czym jest zatem ten kolos futurystycznego kapitalizmu?

Pytanie to zadać musimy sobie w kontekście płaszczyzny ideologicznej, w której zostaje umieszczona oś fabularna filmu Scotta. Ujawnia się w jej ramach bowiem pewien istotny dla zrozumienia odniesień semiotycznych porządek normatywny. Wiąże on nie tylko przedstawiane wydarzenia, ale także cały zbudowany na nich wszechświat wątków rozwijanych w mediach opowiadających historię Nostromo, jak i tego co dzieje się przed i po głównej narracji. Prequele, sequele, komiksowe kontynuacje, czy połączenie wątku obcego z filmem *Predator* z 1987 r. znacząco konstytuują ową totalność filmowego świata. Przedstawiona na ekranie rzeczywistość przepełniona zostaje nie tylko odniesieniami do zdegenerowanego społeczeństwa przyszłości, lecz także sugeruje poszukiwanie przez bohaterów jakiejś nowej formy duchowości, zgodnej z wyłaniającą się z fabuły kosmologią. Konstatację tą potwierdzają słowa Karla Mannheima, który stwierdza, iż „jest bowiem rzeczą jasną, że tylko w tak gwałtownej, radykalnie społecznej i duchowej transformacji treści, do których dotąd ustosunkowani byliśmy absolutyzująco, mogą stać się tak widoczne, że jesteśmy w stanie postrzegać wszystko jako ideologiczne” (Mannheim, 1992, s. 68).

Skoro zatem współczesność przenikają rozmaite ideologie, niniejszy tekst podejmuje próbę określenia tego, jak ich obecność ujawnia się na płaszczyźnie kinematograficznej. Realizowane jest to na drodze rekonstrukcji wybranych popkulturowych tropów obecnych w poszczególnych częściach cyklu filmowego stworzonego przez Ridleya Scotta oraz innych reżyserów kontynuujących jego dzieło z 1979 r. Kluczowym pytaniem, jakie ujawnia się w tym kontekście jest jednak kwestia, czy cykl ten jest narzędziem krytycznego osądu niektórych z nich, czy też może stanowi ich mniej lub bardziej intencjonalną afirmację? Jeśli bowiem mamy do czynienia z tym drugim przypadkiem, narracja filmowa jawi się jako narzędzie manipulacji zbiorowej wyobraźni. Lokuje to problematykę niniejszego tekstu w polu, którego teoretyczne i metodologiczne ramy wyznaczają studia kulturowe, sugerując jednocześnie interpretację treści semiotycznych, niesionych przez omawiane obrazy w kategoriach takich jak władza, cielesność i podmiot. Wskazane tu ideologie, neoliberalna i imperialistyczna, uzupełniają wątki postkolonialne, religijne i związane z kategorią płci. Ich wzajemne przenikanie się budzi zainteresowanie z perspektywy socjologicznej i antropologicznej, ukazując jak dalece złożone okazują się być trajektorie współczesnej kultury popularnej.

1. Krytyka kulturowa a ideologia w cyklu filmowym Ridleya Scotta

Poszukując wolnego od wartościowania pojęcia ideologii Mannheim wychodzi z założenia, iż w sensie ontologicznym krok ten jest dopiero kwestią przyszłości (Mannheim, 1992, s. 70–71). Pojęcie takie stanowi także część wizji utopijnej przyszłości, wolnej od wszelkiego rodzaju uwarunkowań społecznych i politycznych, a więc będącej raczej pewnym projektem lub polityczną fantazją aniżeli faktem. Dysonans pomiędzy tym dążeniem a rzeczywistością rodzi swoiste poczucie niepewności i kryzysu. Zdaniem George’a L. Mosse’a kryzys ten ujawnił się w znaczeniu historycznym, na przykład w dwudziestowiecznych doświadczeniach społeczeństwa niemieckiego, gdzie bazująca na filozofii romantycznej ideologia *volkizmu* zrodziła społeczny grunt pod skrajny totalitaryzm w postaci narodowego socjalizmu (Mosse, 1972, s. 308). Mowa zatem jest tu bardziej o dystopijnym niż utopijnym obrazie losów ludzkości, w którym nadrzędne stają się role odgrywane przez ponadnarodowe instytucje o charakterze ekonomicznym. Ich sprawne funkcjonowanie w przyszłym świecie wynika z deregulacji systemów prawnych, istnienia próżni politycznej w miejscu państwa i towarzyszącej większości podejmowanych działań żądzy zysku. Weyland-Yutani uosabia wszelkie wymienione przymioty porządku neoliberalnego, z tym, że przenosi ich aplikacje w sferę naukowej fantastyki, korzystającej z tradycji literackiej wyznaczanej przez takie tropy jak powieść *Rok 1984* George’a Orwella. Reprezentacja ideologii neoliberalnej w filmie Scotta i kolejnych częściach cyklu osadzona zostaje niemniej na specyficznych dla niej symbolach i ich oddziaływaniu w polu semiotycznym.

W celu dokonania głębszej analizy retrospektywnych znaczeń pojawiających się na płaszczyźnie fabularnej, jak też symboliki, należy skupić się w pierwszej kolejności na rekonstrukcji miejsca i roli jaką odgrywa rzeczona instytucja w filmowym uniwersum *Obcego*. Zgodnie z chronologią filmowej narracji, założona w 2099 r. korporacja jest wynikiem fuzji dwóch gigantów przemysłowych – brytyjskiej firmy Weyland Corporation oraz producenta nowych technologii cybernetycznych, japońskiej firmy Yutani Corporation. Inspiracją dla tychże instytucji były autentyczne korporacje, tj. brytyjska firma Leyland, będąca dość znanym w tamtym czasie producentem samochodów użytkowych, oraz japońska Toyota Motor Corporation. Zestawienie tych dwóch firm i zarazem kultur zarządzania było pomysłem Rona Cobba, projektanta filmowego i twórcy wizualnej strony projektu Scotta. Kwestie prawne nie pozwoliły Scottowi wykorzystać nazw tych firm w filmie, co miało w jego przekonaniu także nadać wizji przyszłości bardziej realne i znajome rysy (Luckhurst, 2014). Leyland było symboliczną alegorią przemysłowej i statecznej kultury angielskiej, Toyota zaś progresywnej i nastawionej na technologiczną ekspansję Japonii. W efekcie, scalenie obu fikcyjnych podmiotów gospodarczych zrodziło gargantuiczny w swych rozmiarach i apetycie twór, przenikający głęboki kosmos w sposób całkowity i pozbawiony wszelkich skrupułów. I tak na przykład w kolejnych częściach filmowej sagi możemy dostrzec, jak daleko zostaje przesunięta moralna granica, kiedy to w wersji z 1997 r. widzimy jak Dział Badań nad Bronią Biologiczną wskrzesza główną bohaterkę Ellen Ripley, uśmierconą w poprzedniej części tylko w celu jej genetycznego połączenia z głównym antagonistą – ksenomorfem. Jednakże warto przypomnieć w tym miejscu fakt, iż pomysł Ridleya Scotta, aby wykreować tak dalece rozbudowane uniwersum postaci

i wątków, nie narodził się wraz z początkiem tej opowieści, lecz był powoli kreowany wraz z rosnącym sukcesem serii i coraz większą liczbą fanów uznających obraz ten za film kultowy. Scott porzucił projekt wraz z początkiem lat 80., oddając reżyserię kolejnych epizodów odpowiednio Jamesowi Cameronowi, Davidowi Fincherowi i Jeanowi Pierre'owi Jeunetowi. Niewiele też brakowało, aby powstała kolejna część w reżyserii znanego z obrazu *Dystrykt 9* Neila Bloomkampa. Scott powrócił jednak do kierowania projektem w 2012 r. wraz z filmem *Prometeusz*, będącym pod względem chronologii przedstawianych wydarzeń *prequelem* oryginalnego filmu z 1979 r. Świat, który widzimy w ostatnich filmach, jest zatem już znacznie ambitniej przedstawiony, tak pod względem produkcyjnego rozmachu, jak i znacznie bardziej skomplikowanej narracji. Zmienione akcenty w fabule ukierunkowują zainteresowanie widza w stronę poszukiwania odpowiedzi na podsuwane przez Scotta pytania natury egzystencjalnej, w których to reżyser *Lowcy androidów*, idąc tropem pseudoarcheologii Ericha von Dänikena, sugeruje pozaziemskie źródła życia na naszej planecie. Niemniej także w pierwszej części serii widzimy, iż za poczynaniami bohaterów kryje się motywacja materialna. W scenie, w której załoga statku Nostromo rozważa, jak się okazuje później, fatalną w skutkach, decyzję o zmianie kursu i zbadaniu tajemniczego sygnału, przeważa na równi chęć zarobku oraz lęk przed prawnie regulowaną utratą premii. Korporacyjni prawnicy tak skonstruowali bowiem treść kontraktu członków załogi, aby zobligowana była ona podążać za każdym nowo poznanym śladem pozaziemskiej inteligencji, a tym samym nowym źródłem potencjalnych dochodów czerpanych z nowych technologii.

2. Ideologiczne reprezentacje a warstwa znaczeniowa filmu

Powyższe konstatacje skłaniają do zarysowania wstępnie pewnych założeń interpretacyjnych rzutujących na zrozumienie wymowy ideologicznej całego cyklu. Po pierwsze, przyjąć możemy, że świat zbudowany w wielkim szczególe w filmowej fikcji nie jest formą czysto konwencjonalnego futuryzmu, lecz jest reprezentacją pewnych sensów zrodzonych na gruncie współczesności. Po drugie zaś, współczesność ta wymaga krytycznego komentarza, wyrażonego albo poprzez alegoryczność samej narracji, albo też, dzięki subtelny przesłaniom zawartego w filmie języka symbolicznego. Bliski neoliberalnym marzeniom hiperkapitalizm, przedstawiony w omawianym cyklu filmowym, wydawać może się pod pewnymi względami odrealniony i kampowy, zwłaszcza w poniekąd autokarykaturalnej wersji filmu w reżyserii znanego z tego typu stylu Jeana Pierre'a Jeuneta. Pragnienie zysku jest w nim bowiem przedstawione jako swoiste *force majeure*, tłumaczące nie tylko poczynania bohaterów lub komplikacje ich losów, lecz także pewne nielogiczności, pojawiające się w samej fabule. Jak bowiem wytłumaczyć inaczej skierowanie się w filmie *Obcy: Przysięga* załogi dobrze wyposażonej misji kolonizacyjnej na przypadkową planetę, o której nic w gruncie rzeczy nie wiadomo i co może stanowić poważne zagrożenie dla całej misji? Ekranowa rzeczywistość ukazuje niemniej, że w świecie przyszłości istnieje w gruncie rzeczy tylko jeden system normatywny, tj. ten charakterystyczny dla kapitalistycznych relacji produkcji, aczkolwiek tym razem przeniesionych w większej skali zdecydowanie dalej

aniżeli Pas Kuipera. Rozmach przedsięwzięcia przemysłowego, uosabianego tak przez korporację Weylanda, jak i jej konkurencję w postaci brytyjskiej firmy Seegson, może niekiedy jednak przypominać znane historyczne odniesienia do epoki, w której kapitalistyczni pionierzy podejmowali podobne ryzyko, wiedzeni widmem fortuny, choć niekiedy także osobistej sławy czy nabycia szlacheckich tytułów. Podobna atmosfera towarzyszyła bowiem działalności inżynierskiej Isambarda Kingdoma Brunela – czy to w przypadku przekopania tunelu pod Tamizą (co prawie przypłacił własnym życiem), czy też mostu Clifton w mieście Bristol (Buchanan, 2006). Duch impetu rozwojowego społeczeństw wczesnej epoki przemysłowej, takiej jak te w XIX-wiecznej Anglii, wyraźnie unosi się nad projektem pozaziemskej sagi, odsłaniając kolejne punkty zaczepienia semiotycznej sieci. Firma Weylanda jest bowiem instytucją ukazywaną nie tyleż jako sterowany centralnie przez inżyniera-demiurga ośrodek władzy, lecz nieco abstrakcyjny konglomerat interesów i sił, eksplorujących kolejne, potencjalnie rentowne przedsięwzięcia i nowe światy. Profity firmy zespolone zostają z modernistyczną wiarą w postęp, niesioną przez statki kosmiczne i umożliwiającą podbicie niezamieszkałych jeszcze ziem i złóż. Upodabnia to w pewnym stopniu działalność korporacji Weyland-Yutani do *modus operandi* Kompanii Wschodnioindyjskiej, a więc jednego z kluczowych graczy wczesnego kapitalizmu. Tym samym zasadnym wydaje się przyjęcie, obok krytyki neoliberalizmu, perspektywy postkolonialnej w odniesieniu do interpretacji tkanki fabularnej oraz ideologicznych tropów zawartych w filmie.

Jasnym jest zatem, że Weyland-Yutani jest tworem na wskroś imperialnym i ekspansywnym. Jest też jednak zbiurokratyzowaną strukturą, z właściwym tego typu instytucjom, beznamiętnym aparatem urzędniczym. W drugiej części cyklu widzimy ciągnące się w nieskończoność przesłuchanie Ellen Ripley, zdającej raport na temat tego, co stało się z pozostałymi członkami załogi Nostromo. Fakt, iż komisja przesłuchująca Ripley nie daje jej wiary, pomimo oczywistych danych, wynikających logicznie z wersji wydarzeń relacjonowanych przez bohaterkę, zostaje skonstrastowany z natychmiastową reakcją ze strony korporacji, wynikającą z zerwania łączności z należącą do niej, kosztowną bazą terraformującą. Korporacyjna rachunkowość wyznacza w tym sensie cele i granice działania, nadając fabule właściwą jej motorykę, przy jednoczesnym zaakcentowaniu moralnie uzasadnionych motywacji Ripley i deprawacji sabotującego jej poczynania przedstawiciela Weyland-Yutani, Cartera Burke'a. Stawia to Ripley w pozycji nie tylko protagonisty, lecz również kulturowego bohatera w antropologicznym rozumieniu tego pojęcia przez Josepha Campbella, a więc figury transformującej dzięki postępującemu doświadczeniu transgresji moralnych granic (Campbell, 1997). Pod względem strukturalnym trudno zaprzeczyć, że Ripley również przechodzi wraz z biegiem fabularnej osi głęboką duchową transformację, kończącą się osiągnięciem stanu transcendencji ciała dzięki zespoleniu z ksenomorfem. Wyzwala się tym samym z moralnego uwikłania, tj. ludzkich słabości, nie zezwalających na dostrzeżenie rzeczy takimi jakie są. Realia kosmicznego życia i pracy nie napawają bowiem optymizmem. Niemalże tak samo łatwo można w kosmosie zbić fortunę, jak stracić życie na nieznaczącym posterunku, umieszczonym gdzieś na peryferiach galaktyki. Tradycyjnie pojmowana moralność nie leży zresztą w interesie firmy, co więcej – jest z nim skrajnie sprzeczna. Jasnym jest, że wraz z biegiem filmowej chronologii jej nadrzędnym imperatywem staje się zawłaszczenie obcego organizmu i wszelkich jego derywatów

w postaci czy to wspomnianej czarnej mazi, czy też innych pochodnych genetycznych. Cel ten wyznacza trajektorię wydarzeń także w sensie ich wagi znaczeniowej. Główna oś fabularna kolejnych części odchodzi zatem od personalnych i emocjonalnie nacechowanych zmagani bohaterki z ksenomorfem, a staje się walką suwerennego podmiotu z wyzuta z emocji machiną instytucjonalną, zorientowaną na zysk. Trudno określić obraz ten manifestem robotników przyszłości, jednak wyraźnie zaznaczony jest w nim proletariacki wydzwitek, a w początkach epoki Ronalda Reagana ten fakt jedynie zyskiwał na znaczeniu. Wyraz daje temu prostota estetyczna. Co ciekawe, prymitywizm jest jedną z dominujących konwencji w filmie Scotta, ale też późniejszych filmach jego autorstwa jak na przykład *Łowca androidów* (Colwell, 1991, s. 124). Świat przyszłości ukazany jest w nich jako przepelniony pustką, a kosmiczna scenografia dodaje jedynie wyrazu osamotnienia pośród międzyplanetarnej przestrzeni i ciasnych klaustrofobicznych wnętrzy statku Nostromo.

Warto przypomnieć, że film Scotta z 1979 początkowo miał nosić tytuł *Truckers in space*, co zostało jednak w ostatniej chwili zmienione. Zachowano niemniej w warstwie scenograficznej i rysie charakterologicznym bohaterów robotnicze reminiscencje pierwotnego zamysłu. Ich dojmujące zmęczenie zmieszane jest ze strachem, w tym także przed odpowiedzialnością, jeśli odmówią oni wykonania narzuconego korporacyjną dyrektywą zadania. Świat przyszłości pełen jest zatem psujących się nieustannie maszyn, wykonanych, jak możemy się domyśleć, z najtańszych możliwych materiałów. Jednorazowość użytkowanych przedmiotów i ich zbywalność dotyczy także komponentu ludzkiego. W obliczu potencjalnego profitu, życie załogi Nostromo staje się równie nieistotne jak bezpieczeństwo lotu czy jakość prowiantu. Jak się okazuje, zadławienie jednego z astronautów w tym przypadku miało znacznie poważniejsze skutki dla otoczenia. Ostatecznie wspomniany tytuł roboczy wykorzystano w innym filmie, w którym w jedną z głównych ról wciela się Dennis Hopper, ale także ten film z 1996 r. oddaje doskonale relacje klasowe typowe nie tyle już dla kapitalizmu, ale bardziej dla jego neoliberalnego wariantu. Jest on w tym przypadku skrajną postacią modelu kapitalistycznego, w którym relacje ulegają swoistej reifikacji poprzez nasycenie ich skrajną ekonomiczną zależnością, wynikającą ze zrównania wartości jednostki ludzkiej z jej pozycją społeczną (Lambert, Herod, 2016, s. 303).

Rozpatrując fabułę cyklu z perspektywy *stricto* semiotycznej, warto przypomnieć, iż wątek Weyland-Yutani nasycony jest wieloznaczną symboliką. Poczynając od oryginalnego logo składającego się z pary skrzydeł i okręgu, poprzez imiona nadawane androidom, a kończąc na pojawiających się w poszczególnych scenach kolejnych części, symbolicznych sugestiach odnośnie do zakresu bezpośredniego wpływu korporacji na losy bohaterów – wszystkie te niuanse fabularne niosą ze sobą odpowiedni ładunek znaczeniowy, na przykład w kontekście religijnym. Logo korporacji jest w tym ujęciu nawiązaniem do symboli wywodzonych z religii staroegipskiej, a skrzydła i tarcza są interpretacją wizerunku wszechmocnego dla Egipcjan boga Amona. Z kolei w przypadku pojawiających się w każdej części cyklu androidów odnaleźć można konotacje biblijne – przykładem Dawid, jedna z postaci w najnowszych obrazach, stworzonych po dłuższej przerwie ponownie pod kierownictwem Ridleya Scotta. Pozostając w kręgu biblijnym, także nazwy pozaziemskich lokalizacji, w których odbywają się filmowe wydarzenia, kryją odniesienia do Starego Testamentu. Nazwa księżycy LV-223 z filmu

Obcy: Przymierze to dość jasne wskazanie na ustęp 2:23 Księgi Kapłańskiej mówiący o roli dogmatów rytualnych. W tym sensie niestosujący się do tych stworzonych przez pozaziemską cywilizację dogmatów ludzie skazani są na konfrontację z uosabiającego szatana ksenomorfem. Z kolei księżyc LV-423 z drugiej części cyklu w reżyserii Jamesa Camerona wskazuje na ustęp 4:23 tejże księgi, który odnosi się do rytuałów ofiarniczych. Biorąc pod uwagę skalę ukazanej w nim śmierci, praktycznie wszystkich mieszkańców kolonii i członków spieszącego im na pomoc oddziału kolonialnej piechoty, ofiara ta jest nader dotkliwa. Mając w pamięci chociażby uwagi Maxa Webera odnośnie związku religii i kapitalizmu, wątki te stają się bardziej zrozumiałe (Weber, 2010).

Jednakże nie tylko wymiar religijny języka symbolicznego możemy dostrzec w każdej z części sagi. Odnajdujemy w niej również nieco bardziej nowoczesną technicyzowaną mitologię, bazującą na świeckich fetyszach. Założyciel firmy, Peter Weyland, jest archetypicznym milionerem, kierującym się z początku nie do końca jasną wizją przyszłości. Stanowi on ucieleśnienie figury *homo faber*, tak jako wynalazca nowych przełomowych technologii, pozwalających na daleką eksplorację kosmosu, jak również jako geniusz ekonomiczny, zbijający swój kapitał na niekończącej się żądzy ekspansji poprzez technologiczną dominację. Pod względem charakterologicznym jest postacią skrajnie ambitną, nieprzejednanie dążącą do obranych celów, w makiawelicznej manierze poświęcając po drodze także życie swojej córki. W jednej ze scen otwierających film *Obcy: Przymierze* daje on wyraz swoim niezmiernym ambicjom w trakcie publicznego wystąpienia w ramach znanych skądinąd wykładów z cyklu TED, mówiąc, iż tym czego pragnie to jedynie „zmienić świat”. Poznajemy jego plany nie tylko w trakcie podejmowanych przez niego działań biznesowych (te bowiem są dla widza jedynie domysłem), lecz przede wszystkim dzięki interakcjom z innymi uczestnikami ekspedycji, mającej wyjaśnić pochodzenie obiektów znalezionych na LV-223. Wiadomym staje się po pewnym czasie, że android David nie tylko pełni rolę przybranego syna wynalazcy, ale jest jego cieleśnią doskonałym i nieśmiertelnym *alter ego*. Zyskanie dostępu przez zżeranego przez chorobę i umierającego Weylanda do technologii zapewniającej *de facto* wieczne życie jest zresztą w gruncie rzeczy uniwersalnym i ponadczasowym marzeniem, otwierającym dalsze tropy interpretacyjne prowadzące do rozmaitych kulturowych odniesień. Mit Dedala miesza się w tym miejscu z legendą o Golemie, a historia Lawrence’a z Arabii spleciona zostaje z nietzscheańskim *Übermenschem*. Kulturowy eklektyzm towarzyszy serii od dawna. Wersja w reżyserii Jamesa Camerona była typowym, wielkobudżetowym *blockbusterem* ukazującym amerykańskiego *macho* w mundurze Kolonialnych Marines, ratującego nieco bezradne kobiece protagonistki. W filmie autorstwa Davida Finchera widzimy z kolei parareligijną przypowieść o winie i odkupieniu, utrzymaną w mrocznej konwencji horroru. W odsłonięciu spod ręki Jeana Pierre’a Jeuneta mamy do czynienia z komiksowym przerysowaniem ocierającym się o autoparodię. Jedynie ostatnie filmy, pozwalające Ridleyowi Scottowi powrócić do nieco już przyblakłej przez lata historii, utrzymane są w tonie powagi i nazbyt serio traktują sugerowane w fabule tezy o tym, iż życie na Ziemi jest wynikiem zaplanowanej przez tajemniczych „Inżynierów” kreacji. Genetycznie modyfikowane życie, a dokładniej rzecz biorąc mechanizm jego wytwarzania, stanowi też obiekt zainteresowania Weyland-Yutani.

3. Futurystyczny imperializm Weyland-Yutani

Możliwość całkowitej monopolizacji wybranych dziedzin przyszłych technologii jest jednak nie tylko częścią kinematograficznych fantazji, ale fragmentem jak najbardziej realnego świata globalnej ekonomii. Noam Chomsky, poddając krytyce gospodarczą hegemonię największych globalnych graczy, skupia się na uwypukleniu tych wymiarów neoliberalnych zakusów korporacyjnego porządku, które prowadzą do zagarnięcia przez współczesne korporacje sfer życia publicznego nie należących dotąd do ich dominium (Chomsky, 2005). Deregulacja systemów gospodarczych następuje na skutek zmiany w obrębie relacji władzy. To, co niegdyś przynależało do aparatu państwa i było częścią jego prerogatyw, obecnie zostaje oddane prywatnym podmiotom, poszerzającym obszar swojego bezpośredniego wpływu. Władza sprawowana przez korporacje rozpatrywana może być jednak na dwa zasadnicze sposoby. Po pierwsze, jest to ten rodzaj władzy, który opiera się na implementacji zestawu mechanizmów nacisku, wywieranego na przedmioty tejsze władzy w takim stopniu, aby te dokonały pewnych działań zgodnie z oczekiwaniami decydenta. W tym przypadku mamy do czynienia z władzą opartą o szereg prawnych i sformalizowanych zapisów, zmuszających jednostki do poddania się legislacyjnym dyrektywom. Po drugie zaś, władza ta wpisana zostaje w pewien język, wywierający nie mniej efektywny nacisk dzięki symbolicznej mocy, wypływającej z zaszczerpionego na płaszczyźnie światopoglądowej przekonania, podpowiadającego, że twarde zasady rynku stanowią jedyny obowiązujący reżim. W tej ostatniej kwestii Chomsky posługuje się w rozmowie z Davidem Barsamianem formułą zmiany reżimowej, mówiąc chociażby o historycznym kontekście postkolonialnej sytuacji w Iranie i tamtejszym przemyśle naftowym (Chomsky, Barsamian, 2005). Zerwanie w latach 60. XX w. więzów z Koroną Brytyjską i brytyjską branżą naftową wynikało w jego przekonaniu nie z usamodzielniania się irańskiej państwowości, lecz amerykańskiej interwencji, na skutek której brytyjskie wpływy w Iranie zostały uszczuplone. W ramach słynnej operacji pod kryptonimem Ajax obalono rządy Mohammeda Mossadeqa i ustanowiono reżim szacha, zniesiony dopiero wskutek antyzachodniej rewolucji ajatollahów. Zmiana reżimu jest dziś zatem eufemizmem, określającym nie tyleż transformację systemu, opartego na niepodzielnie sprawowanej władzy, w stronę nieco bardziej partycypacyjnego modelu rządów, lecz przeniesieniem władzy z jednego źródła eksploatacji na inne. Mając zatem do czynienia z modelem imperialnym, możemy spytać, czy powyższy wzór znajduje swoje odzwierciedlenie również w odniesieniu do wielkich korporacji? Przyjmując, że korporacje, jako instytucje, podlegają tym samym prawdom i trendom gospodarczym, co rządy, spytać możemy dalej, czy istnieją paralele pomiędzy imperializmem państwowym a korporacyjnym?

Michael Hardt i Antonio Negri wskazują na niezwykle interesujący związek, zachodzący pomiędzy sprawowaniem władzy, imperialną ekspansją a biologią. Imperialny paradygmat opiera się ich zdaniem na scentralizowanej normatywności i dalekosiężnej kreacji legitymizacyjnej (Hardt, Negri, 2005, s. 28). Wytwarzane w ten sposób struktury cechują się dynamizmem i elastycznością, nie tracąc jednak z oczu nadrzędnego celu, jakim jest globalna ekspansja. Jakkolwiek w sensie historycznym struktury tego typu zmieniały swą formę i zasięg, to kolejne rodzaje

się imperia wykazują zbieżną determinację, by uzyskać całkowitą i totalną kontrolę nad partykularnymi obszarami życia obywateli, w tym ostatecznie także ich niezbywalną cielesnością. Imperialna bio-polityka jest narzędziem nadzorowania podmiotów, a zagarnięcie tego ostatecznego aspektu ludzkiej egzystencji oznacza zwycięstwo władzy nad podmiotem. Hardt i Negri podkreślają niemniej znaczenie władzy biologicznej w społeczeństwie kontroli i, powtarzając za Michele Foucaultem, definiują jej istotę jako „formę władzy regulującej życie społeczne od wewnątrz, przez naśladowanie go, wchłanianie i ponowną artykulację” (Hardt, Negri, 2005, s. 39). Mimikra sfery biologicznej przez instytucje imperialne dotyka w głównej mierze poddanych znajdujących się najniżej w hierarchii bytów. Stąd też próby połączenia przez inżynierów Weyland-Yutani Ellen Ripley z ksenomorfem rozumieć możemy nie jako próbę uczłowieczenia monstrum, ale bardziej jako wydobycie z człowieka animalistycznego pierwiastka, pozbawionego moralnych i etycznych rozterek. Produkcja na skalę przemysłową doskonałych pod względem zdolności do zabijania i niespożytego kapitału bezinteresownej agresji organizmów tożsama staje się z możliwością pozyskania narzędzi kontroli tych, którzy jeszcze nie poddali się woli filmowej korporacji. Cykl życia ksenomorfa i jego wczesne stadia larwalne stanowią taki właśnie instrument bio-kontroli, poprzez zespolenie się insektopodobnego tworu z organizmem ofiary. Wszelkie próby rozłączenia symbiotycznej pary kończą się śmiercią ludzkiego żywiciela, lecz jest on jedynie w oczach Weyland-Yutani nośnikiem znacznie cenniejszego ładunku. Hodowla ksenomorfów w laboratoriach korporacji wymaga nieustannego dostarczania ludzkich żywicieli, ci zaś pozyskiwani są na drodze typowego dla neoliberalnego zarządzania *outsourcingu*. W konsekwencji, w filmie z 1997 r. zlecenie to otrzymuje oddział wyjętych spod prawa najemników, będący nie tylko grupą kosmicznych handlarzy ludzkim towarem, lecz także powiernikiem korporacyjnych interesów i *de facto* zbrojnym ramieniem Weyland-Yutani. Gdzie indziej widzimy też innych korporacyjnych żołnierzy, eliminujących zbędnych świadków machinacji przedstawicieli korporacji i nielegalnych prób pozyskania cennych próbek, jak ma to miejsce w finale filmu w reżyserii Davida Finchera.

Granica interesów tej stworzonej przez Scotta i O'Bannona instytucji poszerzana jest wraz z kolejnymi częściami cyklu, wykraczając znacząco poza orbitę LV-223. Dotyczy to nie tylko filmów fabularnych, ale całego zespołu popkulturowych mediów. Ważnym elementem porządku wydarzeń są także komiksy z tego cyklu, opisujące wydarzenia istotnie wpływające na te ukazane na płaszczyźnie kinematograficznej. To w komiksowej narracji znajdujemy m.in. postać dr. Churcha, jedynego człowieka, który przeżył asymilację z ksenomorfem. Co więcej, został przez te istoty porwany i przebywał przez długi czas w samym centrum gniazda potworów (Woodring, 1993). Innymi kluczowymi postaciami są Jeri, android w ciele ksenomorfa, oraz Eloise, królowa ksenomorfów o ciele kobiety. Świat obcego podlega coraz dalej idącej komplikacji, a wątki w oryginale jedynie subtelnie sugerowane, zyskują samodzielne życie w poszczególnych pobocznych narracjach, kreowanych na zasadzie franczyzy. Ksenomorf stał się z czasem globalnie rozpoznawaną marką, sygnującą szereg produktów, których nie powstydziliby się zapewne Dział Promocji Weyland-Yutani. Korporacyjna logika reguluje dziś bowiem większość reprezentacji pozaziemskiej istoty w przestrzeni popkulturowej.

4. Interpretacja postkolonialna i krytyka feministyczna

W obliczu powyższych uwag rodzi się także pytanie, w jaki sposób możemy traktować filmową fikcję w kontekście pewnych ideologicznych niuansów, ujawniających się w fantazyjnej narracji? Zarysowana na wstępie interpretacja neoliberalna wydaje się nie wyczerpywać potencjału możliwych ujęć, ale też w istotny sposób wpływa na zawarte w filmie odniesienia innego rodzaju. Kluczowym aspektem fabuły, pozwalającym na rozumienie w szerszych kategoriach jej struktury i ideologicznej wymowy, jest podkreślenie celów przyświecających korporacyjnej działalności. Jak zaznaczyłem nieco wcześniej, sposób sprawowania władzy i kontroli, eksploracja i zajmowanie nowych planet, czy ich beznamiętna eksploatacja przemysłowa zbliża tą instytucję do kontekstu kolonialnego. Interpretacja z punktu widzenia teorii postkolonialnej pozwala zresztą na nieco głębsze umieszczenie w polu ideologicznym pojęcia imperializmu reprezentowanego przez Weyland-Yutani.

Każde imperium kolonialne opiera się na sprawowaniu przez centrum niepodzielnej władzy nad peryferyjnymi koloniami w wymiarze politycznym, ekonomicznym i militarnym. Edward Said określa istotę imperialnego systemu jako integralną kulturowo całość realizującą skonsolidowaną wizję dominacji. Zostaje ona narzucona kolonialnym poddanym na drodze czy to asymilacji, czy też *Kulturkampf* w sposób jednoznaczny i niebudzący żadnych wątpliwości, co do kierunku zachodzących zmian. Naczelną dyrektywą, w każdym z przypadków siłowej aplikacji imperialnej hegemonii, jest poddanie się arbitralnej woli decydentów i instrumentalizacja poddanych. Jednakże pamiętać należy, iż „żadna wizja, podobnie jak żaden system społeczny, nie posiada nad swoim obszarem całkowitej hegemonii” (Said, 2009, s. 199). Wszystkie imperia zmagają się zatem z ogniskami tubylczego buntu i oporu. Starają się jednak zawczasu im zapobiec poprzez zastosowanie przeróżnych strategii akomodacji protestu, jego rozmiękczenia i przekierowania na dogodny dla siebie tor. Zgodnie z zasadą *divide et impera*, centralna władza może zatem tak rozgrywać tłące się peryferyjne konflikty pomiędzy poszczególnymi frakcjami, aby nigdy nie osiągnęły one siły zdolnej obalić kolonialny reżim. Ruchy dekolonizacyjne, jak każda inna forma kontestacji i krytyki społecznej, są skazane na nieustanną walkę z przeważającym przeciwnikiem. Imperium jest zazwyczaj w stanie wykorzystać znacznie większe środki i bardziej brutalne narzędzia, tłumiąc kolonialny bunt. Zderzenie dwóch nierównych sił w asymetrycznej walce nie musi, jak pamiętamy z historii, kończyć się zawsze zwycięstwem imperium. Faktem jednak pozostaje, że dekolonizacja zazwyczaj stanowi długotrwały i bolesny proces rozpoczynający się na poziomie politycznym i militarnym, a kończący się na poziomie świadomościowym ostatecznym porzuceniem „białych masek”, parafrazując słowa Frantza Fanona (2008).

Uwagę naszą zaprzęta jednak w tym kontekście nie tyleż nawet system zinstytucjonalizowanej przemocy aparatu kolonialnego, co jego wpływ na ukonstytuowanie się zjawiska fetyszyzacji wybranych cywilizacyjnych przymiotów. Nietrudno się domyślić, iż są to przede wszystkim te z cech kulturowych, które przynależą wzorcom zachodnim. Zestaw tych cech obejmuje m.in. postępowość, technologiczne zaawansowanie, historycznie osadzoną refleksję filozoficzną, określone style estetyczne lub istnienie złożonych systemów prawnych rozporządzeń, regulujących rozbudowany aparat biurokratyczny. Ich aksjologiczny aspekt nie podlega w żadnym stopniu wąpli-

wości i jest jasną dyrektywą modernizmu. Nowoczesność towarzyszy kolonializmowi najpóźniej od momentu XIX-wiecznej ekspansji poza świat okcydentalny dzięki nowym sposobom przemieszczania się dalej i szybciej aniżeli pozwalał na to poziom technologiczny epoki sir Francisa Drake'a. Slogan Weyland-Yutani – „budując lepsze światy” – wyraża podobną obietnicę oddalenia się od centralnej osi świata i podróży w nieznane, dając tę samą możliwość szybkiego wzbogacenia się. Nierzadko następuje ono cudzym kosztem, albo poprzez bezpośrednią eksploatację taniej i masowej siły roboczej, albo też jej systematyczne zadłużanie. Przypomnieć warto, że mnożenie długów ekonomicznych i symbolicznych ludów zdominowanych wobec metropolii było istotnym elementem sprawowania polityki kolonialnej, w szczególności przez Brytyjczyków na kontynencie afrykańskim (Pietz, 2000, s. 61). Jak przypomina David Graeber, generowanie i późniejsze kontrolowanie zadłużenia stanowi, historycznie rzecz biorąc, jedno z najbardziej efektywnych narzędzi sprawowania władzy (Graeber, 2018). Tym razem możemy jednak zdobyć nie tylko kapitał określający jednostkowy status społeczny, lecz stać się monopolistą na wyłaniającym się dopiero rynku nowych biologicznych możliwości, które dają zdobycie próbki genetycznej lub żywego osobnika ksenomorfa.

Innym potencjalnym źródłem zysku mogą stać się, obok zasobów planetarnych i nowych miejsc kolonizacyjnych, artefakty cywilizacji „Inżynierów”. Ich technologia, zwłaszcza w zakresie biomolekularnym, znacząco przewyższa wszystko, co Weyland-Yutani ma do zaoferowania. Momentem przełomowym w serii jest tu retrospekcja zawarta w filmie *Obcy: Przymierze*, w której widzimy wysoce rozwiniętą kulturę, pochłoniętą w akcie wagnerowskiej przemocy, wynikającej z poczucia wyższości ze strony androida Davida. Ich osiągnięcia technologiczne i architektura są monumentalne, a budynki i sztuka utrzymane w stylu będącym skrzyżowaniem prekolumbijskich miast i totalitarnego projektu przebudowy Berlina pomysłu Alberta Speera. Istotny wydaje się być w tym miejscu jednakże nie tyle estetyczny aspekt tej sceny, ile to, w jaki sposób w filmie Scotta obca cywilizacja zostaje przedstawiona pod względem aksjologicznym. Kultura „Inżynierów” jest niewątpliwie ukazana poprzez pryzmat wielkości jej, nie do końca ukazanych w filmie wprost, dokonań. Jednym z nich jest kreacja życia na Ziemi poprzez prometejski akt samopoświęcenia jednego z „Inżynierów”. Ten akt założycielski i rytualna ofiara są zarazem cezurą czasową, nadającą bieg filmowej chronologii, i jednocześnie odsłaniają źródło zmian, które dokonują się na dalszych etapach kosmicznej odysei. Obca natura cywilizacji „Inżynierów” zawiera się w języku, zwyczajach i technologii. Cała ludzka działalność stanowi zaś jedynie mimikrę tych znacznie bardziej rozwiniętych dzieł, a historia gatunku ludzkiego jest z góry określona przez ich przemożny wpływ. Sugestia, iż ludzkość jest nie tylko kreacją biotechnologii pozaziemskiej cywilizacji, lecz również niezbyt udanym jej eksperymentem, burzy ów przekaz i może zakłócić dialog z „Inżynierami” (co też w jednej ze scen ma miejsce). Wielkość człowieka i sam geniusz Petera Weylanda zostaje umniejszony i zredukowany do zaledwie roli pasywnego odbiorcy przekazu kosmicznego komunikatu. Nietrudno dostrzec, że rodzi to sprzeciw ze strony ludzkich interlokutorów – jednych z wielu tworców na zaprojektowanej przez pozaziemskie istoty mapie galaktyki. Niemniej pamiętajmy, iż podobne odczucia towarzyszyły kolonialnym odkrywcom stanowisk archeologicznych w Afryce Subsaharyjskiej. W szczególności warto przypomnieć kontrowersje narosłe wokół tez na temat twórców Wielkiego

Zimbabwe, zgodnie z którymi najczęściej przyjmowano, że tak doniosłe budowle musiały być dziełem albo jakiejś zaginionej rasy białych ludzi, albo kultury blisko z nią związanej; natomiast w żaden sposób nie mogły powstać z pracy rąk miejscowych czarnych „prymitywnych” mieszkańców (Kuklick, 1991, s. 140).

Kolonialny wymiar działalności filmowej korporacji wyrażony zostaje przede wszystkim dzięki jej bio-imperialnym zakusom totalnej kontroli nad ciałem, jak i motywacjami bohaterów. Wpisanie swoistej bio-politycznej wykładni w działania korporacji Weylanda, w tym tworzenie rozmaitych hybryd człowieka i obcego gatunku, prowadzi w prostej linii do zjawiska typowego dla kolonialnych dominiów, tj. międzygatunkowego metysażu. W tym przypadku wymieszanie genotypów jest jednak jak najbardziej zamierzone jako część większego projektu eksperymentów przypominających w znacznym stopniu pseudonaukowe poczynania nazistowskich lekarzy, także tutaj mające na celu stworzenie istoty doskonałej. Posiadająca ludzką umysłowość i obce cechy fizyczne hybryda, przedstawiona w trzeciej części cyklu, jest istotą o ambiwalentnej naturze. Z jednej strony jej cielesna powłoka zachowuje większość cech ludzkich, z drugiej natomiast, pod względem motywacji, zdolności umysłowych i więzi emocjonalnej z obcymi organizmami, bliższa jest ksenomorfom. To zawieszenie pomiędzy dwoma gatunkami w pewnym stopniu zostaje także zseksualizowane, nie tylko jako wzajemna fascynacja pomiędzy Ripley i potworem. Zawarte zostaje także bezpośrednio, w erotycznej formie, którą posiada postać obcego według projektu szwajcarskiego artysty H.R. Giger, znanego z specyficznego stylu graficznego, zawierającego często elementy sugerujące interpretację seksualną (Giger, 1994). Tak ujęta obca forma życia staje się nie tylko źródłem zagrożenia dominacji gatunku ludzkiego, lecz także obiektem pożądania ze strony tak głównej protagonistki, jak i korporacji Weyland-Yutani. Pożądanie to jest symptomatyczne dla kolonialnych relacji pomiędzy podmiotem i przedmiotem dominacji (Stoler, 2002). Nie bez przyczyny zapewne główna bohaterka, grana w pierwszych czterech częściach sagi przez Sigourney Weaver, jest postacią na wskroś kobiecą. W systemie kolonialnym obecność białych kobiet podkreślała bowiem różnice rasowe oraz nierówności społeczno-ekonomiczne pomiędzy białą burżuazją i klasą urzędniczą, z jednej strony, a tubylcami i wywodzącymi się z grup tubylczych urzędnikami niższego szczebla, z drugiej. Europejki uznawano w tym kontekście za powierniczki i strażniczki zachodniej moralności (Stoler, 2002, s. 57). Jakkolwiek kobiety nie byłyby ważne dla kolonialnej dominacji, ich pozycja społeczna była jednak nacechowana poddaństwem, choć w innym stopniu aniżeli ludności tubylczej. Ich zależność wobec męskiej hegemonii wynikała bowiem z przywiązania nie tylko do tradycyjnych ról społecznych, określanych przez ówczesny patriarchalny porządek, lecz także wypływała ze struktury zależności ekonomicznej i politycznej, w której kobiety pozbawione zostały mocy decyzyjnej. Zdecydowanie dominująca w narracji postać Ripley zyskuje w tym ujęciu cechy „aktywistki”, walczącej z pozaziemskim monstrem, uosabiającym maskulinistyczną agresję i zaborczość, jak i zdominowaną przez mężczyzn korporacją.

Warto zatem zauważyć, że postać Ellen Ripley stanowi ciekawy przykład feminizmu trzeciej fali. W ten sposób interpretuje bohaterkę znacznej części cyklu m.in. Judith Newton (Newton, 1990). Przedstawiona w filmie z 1979 r. walka z obcym organizmem i jego finalna anihilacja wiąże się z dwoma zasadniczymi rodzajami symbolicznej reprezentacji. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z działaniem zbuntowanej

jednostki, której poczynania uwalniają ją (i widza zarazem) z więzów ekonomicznych i kapitalistycznego systemu pracy. Po drugie, w omawianej scenie uwidacznia się charakterystyczne dla klasy średniej przekonanie, iż aktywne zawodowo kobiety mogą stać się siłą niosącą ratunek w sytuacjach pozornie bez wyjścia (Newton, 1990, s. 83). Aktywizm Ripley jest tym rodzajem działania, które wyzwala się z męskiej dominacji i nie wymaga męskiego bohatera, aby towarzyszył jej w zmaganiach, czy też – co gorsza – z czasem sam przejął inicjatywę w walce z ksenomorfem. To Ripley jest jedyną, ale też w dużej mierze uniwersalną protagonistką, z którą może utożsamiać się zarówno męski, jak i kobiecy widz. Nie jest to jednak z początku oczywiste, gdyż w filmie narracja odsłania bardzo powoli poszczególne punkty widzenia i dopiero po pewnym czasie możemy jasno określić, iż to Ripley jest główną bohaterką tej opowieści. Jej niezłomna postawa w walce o przeżycie wynika jednak również z przyczyn innych, niż wyłącznie instynkt samozachowawczy. Jest też koniecznością w świecie, w którym męskie postacie władają w poszczególnych domenach życia, a korporacyjna logika przenika postępowanie decydentów, na przykład w postaci Dallasa, kapitana statku *Nostromo*. Figura silnej i samodzielnej kobiety, z którą możemy się utożsamiać, zastosowana w scenariuszu przez Ridleya Scotta i Dana 'O'Bannona lokuje ten obraz w określonej hollywoodzkiej tradycji narracyjnej, zainicjowanej zblizonym pod względem fabularnym filmem z 1951 r. pt. *Stwór z innego świata* (Parrill, 2011, s. 37). Tam także odnaleźć możemy, jak na owe czasy prekursorski, rodzaj filmowej reprezentacji kobiecego *ego*, zderzającego się ze strukturami władzy definiowanymi przez pryzmat męskiej hegemonii.

5. Zakończenie

Spoglądając na omawiany cykl filmowy z perspektywy trzech zarysowanych powyżej tropów ideologicznych, tj. neoliberalnej, postkolonialnej i feministycznej, dostrzec możemy nie tylko ich wzajemne przeplatanie się w warstwie interpretacyjnej, lecz także wynikający z tego faktu, nie mniej kluczowy efekt kinematograficzny. *Obcy: 8 pasażer Nostromo* stanowił w przypadku Ridleya Scotta radykalne odejście od jego wcześniejszego stylu (Raw, 2009, s. 3). Zerwanie to wiązało się z przyjęciem w kolejnych obrazach jego autorstwa, jak na przykład *Łowca androidów* lub *Thelma i Louise*, spojrzenia odsłaniającego nierzadko punkt widzenia jednostek zmarginalizowanych, ich pozycję społeczną oraz stosowany wobec nich mechanizm mniej lub bardziej zinstytucjonalizowanej przemocy. Trudno oczywiście posądzać Scotta i jego zespół produkcyjny o w pełni świadome operowanie tą tematyką, zgodnie z wytycznymi teorii krytycznej w tej czy innej postaci. Jego późniejsze dokonania na polu materii kinematograficznej wydają się zresztą iść w innym kierunku. Przykład kosmicznej sagi pozostaje jednak stałym punktem odniesienia w przypadku obrazów filmowych poruszających problem dystopijnych wizji przyszłości, w której ludzkość wykazuje zdegenerowanie niegdyś szlachetnych idei i natury dalekiej od subtelного humanizmu, sugerowanego przez wczesny modernizm. Konsekwencje rozwoju technologii i niekontrolowany rozrost podmiotów takich jak filmowa korporacja Weyland-Yutani, zostają ukazane poprzez symboliczne odniesienia konstruujące filmową tkankę ze znaczeń osadzonych w porządku ekonomicznym, politycznym lub religijnym. Żon-

głowanie tymi symbolami nie zawsze jest udane, tak jeśli chodzi o jasność przekazu w danym filmie, zachowanie struktury logicznej, czy też porządku chronologicznego. Wskazać możemy niemniej wyraźnie na głęboki efekt, jaki seria o ścieraniu się oficera naukowego Ellen Ripley z kolejnymi wcieleniami ksenomorfa wywarła na współczesną popkulturę, w szczególności w jej odnodze futurystycznej.

Literatura

- Buchanan R.A. (2006), *Brunel: The Life and Times of Isambard Kindom Brunel*, London–New York.
- Campbell J. (1997), *Bohater o tysiącu twarzy*, Poznań.
- Chomsky N. (2005), *Government in the Future*, New York.
- Chomsky N., Barsamian D. (2005), *Imperial Ambitions: Conversations on the Post 9/11 World*, New York.
- Colwell C.C. (1991), *Primitivism in the Movies of Ridley Scott: Alien & Blade Runner*, w: J. Kerman (red.), *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip's K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Madison–London.
- Fanon F. (2008), *Black Skin, White Masks*, London.
- Giger H.R. (1994), *Giger's Alien: Film Design*, Morpheus International.
- Graeber D. (2018), *Dług. Pierwsze pięć tysięcy lat*, Warszawa.
- Hardt M., Negri A. (2005), *Imperium*, Warszawa.
- Hurley K. (1995), *Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley's Scott's Alien and David Cronenberg's Rabid*, w: Halberstam J.M., Livingstone I. (red.), *Posthuman Bodies*, Bloomington–Indianapolis.
- Kuklick H. (1991), *Contested Monuments. The Politics of Archeology in Southern Africa*, w: Stocking Jr. G.W. (red.), *Colonial Situations. Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*, Madison–London.
- Kumar K. (2006), *Ideology and sociology: Reflection's on Karl Mannheim's Ideology and Utopia*, „Journal of Political Ideologies”, vol. 11, no. 2.
- Kotz D.M. (2015), *The Rise and Fall of Neoliberal Capitalism*, Cambridge–London.
- Lambert R., Herod A. (2016), *Neoliberal Capitalism and Precarious Work. Ethnographies of Accommodation and Resistance*, Cheltenham–Northampton.
- Luckhurst R. (2014), *Alien*, London.
- Mannheim K. (1992), *Ideologia i utopia*, Lublin.
- Mosse G.L. (1972), *Kryzys ideologii niemieckiej*, Warszawa.
- Newton J. (1990), *Feminism and Anxiety in Alien*, w: A. Kuhn (red.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, London–New York.
- Parrill W.B. (2011), *Ridley Scott: A Critical Filmography*, Jefferson–London.
- Pietz W. (2000), *The Fetish of Civilization. Sacrificial Blood and Monetary Debt*, w: P. Peels, O. Sa-lemnik (red.), *Colonial Subjects. Essays on the Practical History of Anthropology*, Ann Arbor.
- Raw L. (2009), *The Ridley Scott Encyclopedia*, Lankam–Toronto–Plymouth.
- Said E. (2009), *Kultura i imperializm*, Kraków.
- Stoler A.L. (2002), *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*, Berkeley–Los Angeles–London.
- Weber M. (2010), *Etyka protestancka i duch kapitalizmu*, Warszawa.
- Woodring J. (1993), *Aliens: Labyrinth*, Milwaukee.

**The Weyland Yutani Report No 263:
New Possibilities of Expansion on the Moon LV-223**

Abstract: The chapter makes an attempt at reconstructing the semiotic structure of the cinematographic series, initiated by the movie „Alien” directed by Ridley Scott. It does so by the use of interpretative methodology towards the presence and the representations of three main ideological topics, i.e.: the neoliberal ideology, postcolonial hegemony and the feminist critique. These three ideological fields shape together the meaningful dimension, which in the case of each part of the series and other related popcultural forms is characterized by a high level of complexity. The main area of the symbolic anchoring and the point of reference for the motivations of the main characters, trajectories of side narratives, as well the diachronic structure of the series remains the futuristic corporation Weyland-Yutani. It is a large complex and the source of economic pressure in a world in which profit becomes the leading imperative and it is gained above the registry of morals and life of the crew of the Nostromo ship. In effect this article reveals the way in which the mentioned institution handles its power thanks to tools typical for neoliberal economy and how, thanks to such pop-cultural works, such model has been popularized or criticized.

Keywords: Ridley Scott; alien; movie; popular culture; Weyland-Yutani; science-fiction

