Świat po apokalipsie: socjologiczna analiza tekstów kultury

AUTOR

Fundacja Dobre Państwo

STRESZCZENIE / ABSTRACT

Niniejszy artykuł stanowi pogłębioną refleksję nad sposobami, w jakie współczesna kultura przetwarza wizje końca cywilizacji. Autor wychodzi od teoretycznego rozróżnienia między uprawnioną interpretacją a nadinterpretacją, wskazując na kluczową rolę kontekstu społeczno-historycznego oraz kompetencji odbiorcy. Analiza koncentruje się na światach postapokaliptycznych, które są traktowane jako gęste sieci intertekstualne i multimodalne. W tekście zbadano ewolucję mitów zagłady – od ich korzeni biblijnych po współczesne gry wideo i filmy. Szczególna uwaga została poświęcona socjologicznym aspektom degradacji społecznej oraz powrotowi do „stanu natury". Dzięki zastosowaniu narzędzi hermeneutyki krytycznej oraz analizy dyskursu, czytelnik otrzymuje rygorystyczny aparat badawczy pozwalający na dekonstrukcję popularnych toposów i zrozumienie mechanizmów kultury konwergencji.

This article offers an in-depth reflection on the ways in which contemporary culture processes visions of the end of civilization. The author begins with a theoretical distinction between legitimate interpretation and overinterpretation, emphasizing the crucial role of socio-historical context and the audience's competence. The analysis focuses on post-apocalyptic worlds, which are treated as dense intertextual and multimodal networks. The text examines the evolution of doomsday myths—from their biblical roots to contemporary video games and films. Particular attention is paid to the sociological aspects of social degradation and the return to the "state of nature." By employing the tools of critical hermeneutics and discourse analysis, the reader is provided with a rigorous research framework that allows for the deconstruction of popular topoi and understanding the mechanisms of convergence culture.

Granica między interpretacją a nadinterpretacją nie jest ostrą linią demarkacyjną, lecz strefą cienia, w której ścierają się cztery porządki: struktura samego dzieła, kompetencje kulturowe odbiorcy, reguły wspólnot interpretacyjnych oraz kontekst historyczno-społeczny. W badaniach nad kulturą popularną, a zwłaszcza nad światami postapokaliptycznymi, owa strefa rozciąga się

wyjątkowo szeroko. Mamy tu bowiem do czynienia z hipernasyceniem intertekstualnym i multimodalnym, czyli gęstą siecią odniesień, w której słowo, obraz, dźwięk i działanie widza lub gracza nierozerwalnie współtworzą znaczenie. Propozycja metodologiczna Lecha Nijakowskiego lokuje się właśnie w tym pasie przygranicznym, łącząc hermeneutykę z socjologiczną multimodalną analizą dyskursu, aby odróżniać lektury płodne od lektur dowolnych. Innymi słowy, zachęca do wyobraźni badawczej, ale jednocześnie wymaga, by zostawić po sobie ślady: definicje, procedury i kryteria. Zacznijmy zatem od precyzji pojęć. Interpretacja to uporządkowana procedura rekonstrukcji sensu, która mobilizuje kody językowe i wizualne, konwencje gatunkowe, wiedzę o praktykach produkcji oraz dane o sytuacji historycznej, w której dzieło powstało. Nadinterpretacja z kolei to przypisywanie sensów nieuprawnionych, czyli takich, których nie da się obronić w świetle struktury dzieła i jego kontekstów, nawet jeśli brzmią efektownie. Dyskurs rozumiemy tu, w ślad za socjologią, nie jako „sam tekst”, lecz jako społeczny akt nadawania znaczeń przy użyciu systemów symbolicznych: słów, obrazów, dźwięków, interfejsów czy...

SŁOWA KLUCZOWE

socjologiczna analiza tekstów kultury | postapokalipsa | interpretacja a nadinterpretacja | multimodalna analiza dyskursu | intertekstualność | intentio operis | hermeneutyka krytyczna | mitologiczny topos | degradacja społeczna | stan natury | hybris technologiczna | kultura konwergencji | parateksty | profil sensu | falsyfikowalność interpretacji

Interpretacja vs nadinterpretacja: granice sensu

raktyk użytkowania. Intertekstualność, w tradycji Bachtina i Kristevej, oznacza sieć relacji, w której każdy tekst jest odpowiedzią na inne teksty; w kulturze konwergencji dochodzi do tego wędrówka między mediami, gdzie „ten sam” świat przybiera postać filmu, komiksu i gry, a znaczenie jest negocjowane w ruchu. Multimodalność zaś, w duchu społecznej semiotyki, to nie proste współwystępowanie trybów, lecz ich funkcjonalne sprzężenie: obraz kadru, barwa dźwięku, rytm montażu i mechanika rozgrywki działają razem w jednym celu.

Metodologia Nijakowskiego: socjologia lęku i katastrofy

Z perspektywy pragmatyczno-antyfundacjonalistycznej Rorty i Sontag przypominają, że tekst nie jest sejfem z jedną, prawdziwą treścią, a krytyka zbyt często grzęźnie w scholastycznych polowaniach na ten mityczny skarb. Żywym dowodem na wielość „użyć" są kultura fanowska, prosumpcja i remiks, które pokazują, że sensy rodzą się w gorączce praktyki, a nie w chłodzie bibliotek. Ten pożyteczny sceptycyzm ma jednak swoją cenę. Gdy wszystko staje się dozwolonym użyciem, a kryteria trafności parują, zaciera się granica między wnikliwą interpretacją a samowolną projekcją. Dlatego Nijakowski, wchodząc w dialog z tym nurtem, przypomina, że odbiór nigdy nie jest wolny od władzy konwencji, a interpretacje, jako działania w polu dyskursu, mają swój wymiar społeczny i polityczny.

Umberto Eco: intencja tekstu wyznacza ramy lektury

W chaosie interpretacyjnej dowolności Umberto Eco zakłada potrzebny rygor metodologiczny. Jego słynna triada – intentio auctoris, intentio operis i intentio lectoris – nie jest bynajmniej kultem „woli autora". Przypomina raczej, że dzieło posiada własną, intencjonalną strukturę: zbiór sygnałów i strategii nakierowanych na „czytelnika modelowego". Trafna interpretacja to ta, która rekonstruuje owe strategie, podążając ścieżkami rozumienia zasugerowanymi przez tekst. Nadinterpretacja zaczyna się tam, gdzie te ścieżki porzucamy, błądząc po mapie, której dzieło nigdy nam nie dało. Eco wprowadza tu również kluczowe pojęcie falsyfikowalności interpretacji. Nigdy nie dowiedziemy, że uchwyciliśmy ostateczny sens, ale możemy wykazać, że pewne hipotezy po prostu nie zdają egzaminu, gdyż są sprzeczne z układem sygnałów, intertekstualną genealogią motywów czy konwencją samego nośnika. Taki rygoryzm nie ma dławić wyobraźni, lecz oddzielać produktywne odczytania od narcyzmu badacza. Innymi słowy: swoboda lektury nie zwalnia z obowiązku jazdy na światłach.

Archetypy biblijne: fundament współczesnej apokalipsy

thought"Współczesne wizje apokalipsy, zalewające kino, gry i literaturę, nie są ani symptomem chwilowego kryzysu, ani produktem wyłącznie naszej wyobraźni. Ich życie jest palimpsestowe, co oznacza, że nowe narracje i estetyki osiadają na starszych, głęboko zakorzenionych warstwach znaczeń, które przetrwały tysiąclecia. Ich rdzeń pozostaje uniwersalny, ponieważ stanowi echo archaicznych opowieści o końcu czasu – momencie, który jest jednocześnie katastrofą, cezurą i otwarciem nowego porządku.

Ten mitologiczny topos, czyli powracający w kulturze motyw końca świata, obecny od Mezoameryki po Daleki Wschód, powraca w dwóch fundamentalnych wariantach. W ujęciu cyklicznym świat ginie i odradza

się w nieskończonej sekwencji katastrof i kreacji. W wariancie linearnym następuje natomiast jednorazowy, definitywny kres. Niezależnie od formy, oba modele służą jako egzystencjalne memento, ale też jako narzędzie do porządkowania historii, w której przeszłość i przyszłość zyskują sens dzięki dramatycznemu punktowi granicznemu.

W kulturze Zachodu najtrwalszym kodem apokaliptycznym pozostaje wizja z Apokalipsy św. Jana, której biblijne obrazy – czterej jeźdźcy, Sąd Ostateczny, Armagedon – stały się symbolicznym alfabetem współczesnych narracji o zagładzie. Proces sekularyzacji nie wymazał tych obrazów, lecz brutalnie przeprogramował ich znaczenie. Mesjańska obietnica odkupienia ustąpiła estetyce ruiny, a nadzieję na odnowę zastąpiło poczucie trwałego upadku. W popkulturowych postapokalipsach świat po katastrofie jest raczej pustkowiem niż Nowym Jeruzalem, a celem bohaterów nie jest już udział w boskim planie, lecz prozaiczne przetrwanie wśród zgliszcz.

Podobną trajektorię przeszły inne biblijne i przedbiblijne archetypy, jak Wieża Babel czy Potop. Historia o Babel, wywodząca się z sumeryjskich mitów o zuchwałości człowieka, powraca dziś w opowieściach o hybris technologicznej – pysze, która pcha nas do tworzenia broni atomowej, inżynierii genetycznej czy sztucznej inteligencji. W tych wizjach biblijne „pomieszanie języków” staje się metaforą rozpadu wspólnoty i utraty systemu wartości, co prowadzi do rozbicia społeczeństwa na wrogie, nierozumiejące się plemiona. Potop zaś, obecny w wersji biblijnej i niezliczonych mitach od Mezopotamii po Polinezję, we współczesnych adaptacjach traci swój teologiczny ciężar, stając się opowieścią o odbudowie z ruin. Arkę Noego zastępuje bunkier, a boską interwencję – prozaiczna technologia lub ślepy przypadek.

Traumy XX wieku: historyczne źródła lęku przed zagładą

Intelektualne prądy XIX wieku stały się laboratorium dla nowoczesnych wyobrażeń apokaliptycznych, dostarczając im naukowego rygoru. Thomas Malthus w swoim „Prawie ludności” przedstawił chłodną kalkulację nieuchronności kryzysów: przeludnienie cyklicznie uruchamia głód, wojny i zarazy. W epoce dymiących kominów rewolucji przemysłowej jego teoria zyskała status niemal naturalnego prawa historii. Równolegle druga zasada termodynamiki wprowadziła do kultury pojęcie entropii – nieuchronnego rozpadu porządku – a teoria ewolucji, w swoich pesymistycznych odczytaniach, widmo degeneracji gatunku. Te idee stały się w XX wieku wysokooktanowym paliwem dla futurologii katastroficznej.

Jednakże trwałość dyskursu apokaliptycznego to zasługa nie tylko teorii, lecz przede wszystkim historycznych traum. Wojny światowe dostarczyły obrazów dosłownego końca cywilizacji, od atomowych popiołów Hiroszimy po morze ruin Warszawy. Te autentyczne krajobrazy zniszczenia niemal natychmiast stały się w kulturze masowej gotową scenografią dla fikcyjnych zagład. Wielkie zarazy, od czarnej śmierci po hiszpankę, wypaliły w zbiorowej pamięci matrycę opowieści o społeczeństwie rozrywanym przez strach,

izolację i rozpad więzi. Ludobójstwa, jak Hołodomor czy rzeź w Rwandzie, zamieniły całe regiony w realne, historyczne pustkowia – zarówno moralne, jak i demograficzne. Wszystkie te doświadczenia brutalnie ugruntowały przekonanie, że apokalipsa nie jest odległą metaforą, lecz realną, powtarzalną możliwością.

Analiza multimodalna: gry i filmy po katastrofie

Analiza postapokalipsy wymaga zatem ścisłego różnicowania metod w zależności od nośnika. W literaturze kluczowe są instancje narracyjne, retoryka opowieści oraz praca paratekstów, czyli wszystkiego, co otacza tekst właściwy. W filmie i serialu decydują montaż, kompozycja kadru oraz relacja dźwięku diegetycznego i niediegetycznego. W komiksie uwaga skupia się na układzie plansz, „szczelinach" między kadrami i mechanizmie domknięcia, który angażuje wyobraźnię czytelnika. W grach zaś dominuje proceduralna retoryka: pętle mechaniki i reguły uczące odbiorcę pewnego sposobu bycia w świecie. Każda z tych modalności buduje inny „profil sensu" i wymaga odrębnych testów falsyfikacji. Nieprzypadkowo te same motywy – pustkowie, figura samotnego wędrowca, moralna ekonomia daru i grabieży – funkcjonują inaczej w powieści, inaczej w filmie drogi, a jeszcze inaczej w survivalowej grze akcji, gdzie sprawczość odbiorcy staje się współautorstwem opowieści.

Relacja człowiek-zwierzę: nowa hierarchia gatunkowa

W literaturze i filmie świat po apokalipsie działa jak wielopoziomowa metafora – jest zarazem opowieścią o degradacji i o narodzinach nowych form życia, w których granica między człowiekiem a zwierzęciem ulega nie tyle zatarciu, ile fundamentalnej redefinicji. Katastrofa zdziera bowiem cienki naskórek cywilizacji, obnażając prawdę, którą mozolnie skrywano: że porządek społeczny i moralny to konstrukt, kruchy niczym porcelana podczas trzęsienia ziemi. Gdy upada infrastruktura, rozpadają się systemy prawne, a głód staje się głównym regulatorem relacji, następuje powrót do hobbesowskiego stanu natury, gdzie życie jest „samotne, biedne, paskudne, brutalne i krótkie". Człowiek nie cofa się jednak do stadium szlachetnego łowcy, lecz przeistacza w drapieżnika wyposażonego w ludzką inteligencję – gatunek znacznie groźniejszy niż cokolwiek, co biegało po Ziemi przed katastrofą.

Źródła pożywienia, które w starym świecie chroniło kulturowe tabu, w nowym porządku stają się elementem strategii przetrwania. Psy, koty, szczury czy owady, w zachodniej wyobraźni traktowane jako nietykalne, zyskują nową, brutalną metrykę: wartość kaloryczną. Ich konsumpcja w narracjach postapokaliptycznych staje się rytuałem o podwójnym dnie: z jednej strony to ostateczny dowód upadku, z drugiej zaś akt radykalnej adaptacji. Symboliczną granicą pozostaje jednak kanibalizm, którego przekroczenie niemal

zawsze oznacza wejście w sferę nieodwracalnego zepsucia. Ujawnia się tu cała antropologiczna siła tabu – jego złamanie nie tylko szokuje, ale na nowo definiuje, kim w ogóle jest „człowiek".

Degradacja społeczna postępuje równolegle z biologiczną. Motywy rodem z arsenału nauki – promieniowanie, patogeny, nieudane eksperymenty – w połączeniu z estetyką grozy tworzą galerię mutantów. W większości wizji są to istoty zepchnięte na margines, prześladowane i postrzegane jako zagrożenie dla „czystej" resztki populacji. Narracje stają się jednak subtelniejsze, gdy mutacje prowadzą do wytworzenia nowych zdolności lub nieznanych form inteligencji. Wtedy pojawia się pytanie: czy to na pewno koniec ludzkości, czy może raczej początek innego, dominującego gatunku? Szczególnie niepokojące są te przypadki, gdy mutanty zachowują niepokojące echo człowieczeństwa; widok snorka wciąż noszącego strzępy ludzkiej formy jest bolesną konfrontacją z własną śmiertelnością i plastycznością gatunku.

Zwierzęta w tych opowieściach nierzadko awansują do rangi głównych aktorów historii. Szczury, mrówki, owady, a nawet rośliny zyskują mordercze rozmiary lub inteligencję, by przejąć władzę nad opuszczonymi przez ludzi przestrzeniami. Pobrzmiewa w tym echo mitu o chtonicznych siłach natury, które od wieków czaiły się pod powierzchnią kultury, a teraz, pozbawione hamulców, wychodzą na światło dzienne. Apokalipsa staje się w ten sposób spektaklem odwetu natury na człowieku, który przez stulecia traktował ją czysto instrumentalnie.

W tym mrocznym krajobrazie pojawiają się jednak rzadkie, lecz znaczące przebłyski optymizmu. W niektórych narracjach zwierzęta okazują się nie wrogami, lecz sojusznikami, a ich instynkt, siła czy lojalność stają się cenną walutą w grze o przetrwanie. W innych to sam człowiek odnajduje w sobie resztki zdolności do tworzenia więzi, a nawet odbudowy wspólnoty, jak w wizji z Listonosza, gdzie fikcja odrodzonego państwa stopniowo staje się rzeczywistością dzięki sile mitu. Ostatecznie, postapokaliptyczne przedstawienia ludzi i zwierząt to studia nad elastycznością życia, namysł nad kruchością naszych hierarchii i tożsamości, a zarazem nad uporczywym dążeniem do zachowania choćby cienia porządku.

Jeśli w świecie przed katastrofą lubiano powtarzać, że „człowiek – to brzmi dumnie", tak po niej samo pytanie „kim jest człowiek?" nabiera egzystencjalnego ciężaru. Odpowiedź bywa brutalnie prosta: tym, kto przetrwa, niezależnie od ceny.

Hermeneutyka podejrzenia: demaskowanie mitów zagłady

Ujęcie Nijakowskiego to hermeneutyka krytyczna w duchu Paula Ricoeura, która łączy dwa pozornie odległe bieguny: rozumienie i wyjaśnianie. Rozumienie jest intuicyjnym wejściem w świat dzieła, poddaniem się jego logice i sensowności. Wyjaśnianie to z kolei rygorystyczny test, któremu poddajemy nasze hipotezy

interpretacyjne. Test ten ma charakter niemal empiryczny, tyle że w skali kultury: sprawdzamy zgodność z konwencjami gatunku, twardymi danymi o produkcji i dystrybucji, a także z paratekstami, czyli wszystkim tym, co otacza dzieło – od zwiastunów po wywiady z twórcami – oraz z jego recepcją w konkretnych wspólnotach. Ricoeur, co kluczowe, wzbogaca tę procedurę o „hermeneutykę podejrzenia", która demaskuje ideologiczne, ekonomiczne czy psychiczne mechanizmy ukryte pod powierzchnią znaczeń. Ostrzega jednak, że sama demaskacja to za mało. Trzeba odbyć długą drogę – od lektury naiwnej, przez krytyczną i z powrotem – aby interpretacja nie była jedynie retorycznym fajerwerkiem, lecz zyskała realną moc wyjaśniającą. W badaniach nad postapokalipsą oznacza to, że symboliczną gęstość ruin i moralnych prób można odczytywać jako alegorię zimnowojennych lęków, postkolonialnych traum czy biopolityki pandemii. Jednak wybór tej analitycznej ramy nie może być dowolny; musi zostać zderzony z faktami dotyczącymi wytworzenia i obiegu dzieła.

Estetyka ruin: wizualny język nowoczesnego dyskursu

Współczesność nakłada na ten prastary wzorzec dwa potężne filtry. Pierwszym są teorie spiskowe i miejskie legendy, które tłumaczą katastrofę jako logiczny skutek działań lub zaniechań elit. W narracjach postapokaliptycznych władza rzadko jest ofiarą – częściej bywa architektem zagłady, czy to przez wymykające się spod kontroli eksperymenty, czy przez cyniczne kalkulacje geopolityczne. Apokalipsa staje się w ten sposób rodzajem ponurej, satysfakcjonującej sprawiedliwości dziejowej dla tych, którzy od dawna szeptali, że mieli rację. Drugim filtrem jest wszechobecna estetyka ruin postindustrialnych. Porzucone fabryki, zdewastowane miasta i zdegradowane krajobrazy stały się naturalną scenografią dla opowieści o świecie po końcu. To, co było wyobrażeniem, dziś istnieje jako fizyczna przestrzeń – „spełniona apokalipsa" tuż za rogiem.

Dzięki tym nawarstwieniom – mitologicznym, naukowym, historycznym i popkulturowym – wyobrażenie apokalipsy stało się jednym z najtrwalszych i najbardziej elastycznych kodów kultury. Może być ostrzeżeniem, projekcją lęku, metaforą kryzysu lub czystą estetyczną przyjemnością płynącą z kontemplacji ruin. I choć zmieniają się jej rekwizyty, gdzie wybuchy nuklearne zastąpiły rydwany ognia, a potop przybrał postać topniejących lodowców, to rdzeń pozostaje ten sam. Jest nim przekonanie, że historia ma swój kres, a ów kres będzie próbą ostateczną dla człowieka i jego świata.

Laboratorium liminalności: postapokalipsa jako przejście

W ten pejzaż wkracza antropologia kulturowa, oferując precyzyjny słownik pojęć, który pozwala osadzić ulotne sensy w długim trwaniu symbolicznych struktur. Postapokalipsa jest bowiem laboratorium liminalności: po katastrofie dotychczasowy system klasyfikacyjny ulega zawieszeniu, a ocalałe wspólnoty wchodzą w fazę przejściową, którą Victor Turner, badacz rytuałów, opisywał jako stan „pomiędzy". Motywy skażenia i oczyszczenia idealnie wpisują się w siatkę kategorii czystości i brudu Mary Douglas, podczas gdy scenariusze niedoboru reaktywują „moralną ekonomię" przetrwania, gdzie dar i grabież na nowo rzeźbią hierarchie. Równie uporczywie powracają mechanizmy kozła ofiarnego, opisane przez René Girarda jako sposób na kanalizowanie zbiorowej agresji w poszukiwaniu winnych. Z kolei milenarystyczne imaginaria końca i początku, znane religioznawstwu, dostarczają gotowych archetypów, które kultura popularna jedynie przetwarza i skaluje. Teoretyczne ramy nie służą temu, by wszystko udowodnić wszystkim. Ich zadaniem jest raczej odsiać interpretacje, które w pogoni za efektem ignorują udokumentowane wzory, oferując w zamian jednorazowe fajerwerki.

Zarządzanie lękiem: popkultura w społeczeństwie ryzyka

Analiza „objawienia kultury masowej" musi zacząć się od porzucenia wygodnej metafory lustra. Kultura ta nie jest bowiem pasywnym odbiciem rzeczywistości społecznej, lecz dynamicznym mechanizmem produkcji sensów, w którym obraz jest zawsze przekształcony, zwielokrotniony i skondensowany w formy symboliczne. Działa ona jak zbiorowa pamięć i wyobraźnia, ujawniając nie tylko oficjalne wartości i aspiracje, lecz także to, co pozostaje w cieniu: traumy, lęki, fantazje o Obcym i całą paletę technik społecznej kontroli. „Objawienie" polega właśnie na tym, że w popularnych fabułach i obrazach znajdujemy odsłonięcie głębokich struktur wyobrażeń zbiorowych, często bardziej szczere niż polityczny czy naukowy dyskurs.

W ramach społeczeństwa ryzyka, opisanego przez Ulricha Becka, kultura popularna staje się nie tylko odzwierciedleniem, ale też aktywnym graczem w wytwarzaniu poczucia zagrożenia. Narracje postapokaliptyczne doskonale wpisują się w ten model. Nieustannie reprodukują lęki przed upadkiem cywilizacji, katastrofą ekologiczną, pandemią czy buntem technologii, sprzedając odbiorcom jednocześnie strach i jego pozorną neutralizację. Tworzą w ten sposób zamknięty obieg komercyjnego zarządzania lękiem, w którym realne ryzyka i wyobrażone katastrofy stają się cennym kapitałem kulturowym i rynkowym.

Równolegle obserwujemy postępujący rozpad myślenia utopijnego. Opowieści postapokaliptyczne, które dawniej nierzadko kończyły się obietnicą odbudowy lepszego świata, dziś coraz częściej puentuje pesymistyczne stwierdzenie: każda próba stworzenia idealnego ładu prowadzi do totalitaryzmu, izolacji i przemocy. Doświadczenie XX wieku – totalnych wojen, ludobójstw i zimnowojennej groźby nuklearnej – skutecznie zniszczyło wiarę w prostą rekonstrukcję społecznego Edenu. Wspólnota ocalałych jest w tych narracjach często przedstawiana jako zdegenerowana mikrodystopia, w której bezpieczeństwo kupuje się za cenę wolności i człowieczeństwa.

Nieufność wobec władzy stanowi kolejny kluczowy wątek. W narracjach postapokaliptycznych rządy niemal zawsze jawią się jako winne katastrofy, czy to przez nieudolność, egoizm elit, korupcję, czy cyniczne manipulowanie ocalałymi. Władza jest tu podmiotem patologicznej autokonserwacji, tworzącym systemy kontroli oparte na fałszywych nadziejach i ideologicznych dogmatach. Ta krytyka staje się jednocześnie polityczną przypowieścią, która w scenerii po końcu świata demaskuje bezwzględność mechanizmów utrzymywania dominacji.

W koncepcji „spełnionych apokalips" szczególnie istotne jest przekonanie, że katastrofa już miała miejsce, choćby w formie historycznych ludobójstw, wojen czy upadków cywilizacji przemysłowych. Obrazy pustkowi po fabrykach czy relacje z Rwandy i obozów zagłady dowodzą, że ludzkość przeżyła już własne końce świata, a ich echa wciąż powracają w popkulturowych narracjach. Estetyka postapokaliptyczna zderza historyczne fakty z mitologicznymi strukturami opowieści o zagładzie, prowadząc do wniosku, że apokalipsa jest raczej powracającym wzorcem niż jednorazowym wydarzeniem.

Opisywana w tych utworach amnezja historyczna działa paradoksalnie. Z jednej strony stanowi symptom upadku, z drugiej zaś umożliwia odtwarzanie wciąż nowych scenariuszy zagłady jako rzekomo bezprecedensowych. W warstwie symbolicznej opuszczone biblioteki i zniszczone archiwa stają się potężnymi metaforami nie tylko zaniku więzi z przeszłością, ale także utraty zdolności do krytycznego myślenia o teraźniejszości.

Kruchość cywilizacji technologicznej to prawdziwe laboratorium wyobraźni. Wielkie miasta, symbole nowoczesności, w jednej chwili obracają się w ruinę, a technologia, duma epoki industrialnej, staje się bezużytecznym złomem. To test nie tylko dla bohaterów, ale i dla odbiorców, zmuszonych wyobrazić sobie życie bez elektryczności, paliwa i globalnych łańcuchów dostaw. Postapokalipsa jest radykalnym ćwiczeniem myślowym z zakresu naszej zależności od struktur, które uważamy za dane raz na zawsze.

Filozoficzne i teologiczne pytania, jakie stawiają te utwory, oscylują wokół źródła zła, granic humanitaryzmu, sensu cierpienia i roli religii w świecie po katastrofie. Wiele narracji ukazuje narodziny nowych mitologii, które przetwarzają dawne teksty w język sakralny, dostosowany do nowej rzeczywistości.

Często są to rekonstrukcje oparte na fragmencie prawdy, który w oderwaniu od kontekstu nabiera charakteru dogmatu, przypominając procesy znane antropologom badającym religie cargo.

Ostatecznie, postapokaliptyczne obrazy pełnią funkcję krytyczną. Obnażają arbitralność i kruchość „normalności", ukazując jej całkowitą zależność od skomplikowanych sieci powiązań społecznych i technologicznych. Nawet produkty kultury masowej, które wydają się banalne, mogą w tym ujęciu stać się partyzanckimi manifestami odbiorców, reinterpretujących je w sposób wywrotowy.

„Objawienie" kultury masowej w narracjach postapokaliptycznych jest więc nie tylko formą lustrzanego odbicia zbiorowych lęków, lecz także aktywnym procesem ich modelowania. To laboratorium wyobraźni społecznej, w którym rozgrywa się spór o kształt przyszłości i o to, czy w ogóle przyszłość jest możliwa do pomyślenia poza horyzontem katastrofy.

Symulakry Baudrillarda: koniec świata bez oryginału

Apokalipsa to jeden z najtrwalszych i najbardziej nośnych mitów ludzkości, a jej nieustanna obecność w kulturze masowej nie jest dziełem przypadku. To figura symboliczna o tak olbrzymiej pojemności, że mieści w sobie zarazem pierwotny lęk przed końcem, obietnicę odrodzenia i czystą estetykę ruiny. Działa niczym mit strukturalny w rozumieniu Claude'a Lévi-Straussa, snując opowieść nie tyle o konkretnych zdarzeniach, ile o fundamentalnych napięciach między porządkiem a chaosem. Opowiada o przejściach między ładem a rozpadem, o konieczności zanurzenia się w destrukcji, by na nowo zrozumieć znaczenie istnienia. Kultura masowa z tej odwiecznej narracji tworzy setki wariantów, w których zgliszcza cywilizacji stają się zarówno sceną spektaklu, jak i pretekstem do ujawnienia tego, co w człowieku najgłębiej ukryte.

Roland Barthes dowodził, że mit w nowoczesności jest przede wszystkim systemem semiotycznym, czyli znakiem drugiego stopnia, który naturalizuje kulturowe konstrukcje. W opowieściach postapokaliptycznych przedmiotem mitu staje się sama cywilizacja, odczytywana przez nas w kategoriach niemal organicznych, jakby jej koniec był naturalną koleją rzeczy. Apokaliptyczny krajobraz – zrujnowane metropolie, puste autostrady, porzucona technologia – przestaje być jedynie dekoracją. Staje się potężnym symbolem zdemaskowanej rzeczywistości, który pokazuje kruchość konstrukcji na co dzień traktowanych jako niezniszczalne. W logice Barthesa jest to mit, który oswaja nas z obcością katastrofy, przyzwyczajając do myśli, że utrata wszystkiego jest normalnym, niemal oczekiwanym elementem historii.

Jean Baudrillard poszedł o krok dalej, twierdząc, że współczesne apokalipsy w kulturze popularnej często nie są już przedstawieniami rzeczywistości, lecz symulakrami – kopiami pozbawionymi oryginału. Filmy, gry i powieści postapokaliptyczne to symulacje katastrofy, które konsumujemy jak każdy inny towar, nierzadko z większą intensywnością niż realne kryzysy. Apokalipsa staje się widowiskiem, które nie potrzebuje

prawdziwej ruiny, by oddziaływać na zbiorową wyobraźnię. To spektakl końca, który nigdy się nie kończy. Symulacja nie tyle niszczy świat, ile utrwala go w stanie nieustannego rozpadu, gotowego do ponownego przeżycia na żądanie. Tak rozumiana apokalipsa zaspokaja współczesną potrzebę zanurzenia się w kryzysie bez ostatecznych konsekwencji, stając się bezpiecznym poligonem do ćwiczeń z destrukcji.

Stanisław Lem widział w scenariuszach apokaliptycznych nie tylko literacką grę, lecz także głębokie doświadczenie epistemologiczne. W jego prozie katastrofa jest radykalnym eksperymentem myślowym. Usuwa kolejne warstwy społecznych konwencji, testuje granice racjonalności i konfrontuje człowieka z pustką po utraconym świecie. W „Pamiętniku znalezionym w wannie” czy „Kongresie futurologicznym” ruina cywilizacji zyskuje wymiar poznawczy. Dopiero w jej obliczu okazuje się, co w człowieku jest autentyczne, a co było jedynie produktem kultury, języka czy ideologii. Lem, podobnie jak Barthes, rozumiał, że znaki i symbole świata po katastrofie zyskują autonomię, a w oderwaniu od pierwotnego kontekstu nabierają nowych, często przewrotnych znaczeń.

Dlaczego więc apokalipsa jest nam tak bliska? Antropologia podsuwa odpowiedź: bo jest figurą graniczną, mitem liminalności. Od pradawnych opowieści o potopie po współczesne filmy o pandemii jest to narr

> Dopiero w jej obliczu okazuje się, co w człowieku jest autentyczne, a co było jedynie produktem kultury, języka czy ideologii. Lem, podobnie jak Barthes, rozumiał, że znaki i symbole świata po katastrofie zyskują autonomię, a w oderwaniu od pierwotnego kontekstu nabierają nowych, często przewrotnych znaczeń. Dlaczego więc apokalipsa jest nam tak bliska? Antropologia podsuwa odpowiedź: bo jest figurą graniczną, mitem liminalności.

Inspiracje

[1] **"Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postkapitalistycznych tekstów kultury popularnej"** Lech M. Nijakowski

Lech Michał Nijakowski, urodzony w 1977 roku, jest polskim socjologiem, publicystą i aktywistą lewicowym. Specjalizuje się w socjologii etniczności i konfliktu. Jest profesorem Uniwersytetu Warszawskiego.

Lech Michał Nijakowski, born in 1977, is a Polish sociologist, publicist, and left-wing activist. He specializes in the sociology of ethnicity and conflict. He is a professor at the University of Warsaw.

University of Warsaw

Literatura uzupełniająca

Książki

Autorzy przywoływani w artykule:

[1] **"Ludobójstwo. Historia i socjologia ludzkiej destrukcyjności"**

Lech M. Nijakowski

2018 | Iskry

[2] **"Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym"**

Lech M. Nijakowski

2006 | Wydawnictwo Naukowe Scholar

Literatura pokrewna (Google Scholar):

[3] **"Paratexts: Thresholds of Interpretation"**

Gérard Genette

1997 | Cambridge University Press

Google Scholar

[4] **"Philosophy and the Mirror of Nature"**

Richard Rorty

1979 | Princeton University Press

[5] **"Problems of Dostoevsky's Poetics"**

Mikhail Bakhtin

1963 | Khudozhestvennaya literatura

[6] **"Rabelais and His World"**

Mikhail Bakhtin

1965 | MIT Press

[7] **"Powers of Horror: An Essay on Abjection"**

Julia Kristeva

1980 | Columbia University Press

Google Scholar

[8] **"A Theory of Semiotics"**

Umberto Eco

1976 | Indiana University Press

[9] **"Narrative Discourse: An Essay in Method"**

Gérard Genette

1980 | Cornell University Press

Google Scholar

[10] **"Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil"**

Thomas Hobbes

1651 | Andrew Crooke

Artykuły naukowe

Autorzy przywoływani:

[1] **"Marxism and Philosophy of Language"**

Mikhail Bakhtin, V.N. Volosinov (assumed)

1973 | Seminar Press New York

[2] **"The Dialogic Imagination"**

Mikhail Bakhtin

1975

[3] **"Intertextuality as an Inherent Tool for the Composition and Interpretation of Texts: A Theoretical Reappraisal"**

Azin Tadrisi

2023 | International Journal of Literature and Arts

[4] **"Word, Dialogue and Novel"**

Julia Kristeva

1966

[5] **"The Bounded Text"**

Julia Kristeva

1967

[6] **"Inquiry as recontextualization: An anti-dualist account of interpretation"**

Richard Rorty

1991

[7] **"Philosophy and Post-Modernism"**

Richard Rorty

1989 | The Cambridge Review

[8] **"Critical hermeneutics and higher education : a perspective on texts, meaning and institutional culture"**

A. Jacobs

2020 | South African Journal of Philosophy = Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte

Google Scholar

[9] **"The Limits of Interpretation"**

Umberto Eco

1990

[10] **"Lector in Fabula"**

Umberto Eco

1979

[11] **"The Problem of Overinterpretation in Literary Studies"**

Ewa Szczęsna

2025

Google Scholar

[12] **"Gérard Genette's Paratext in Contemporary Narratology"**

Ivana Buljubašić

2023 | Anafora

Google Scholar

[13] **"Liminality in Post-Colonial Theory: A Journey from Arnold van Gennep to Homi K. Bhabha"**

Arup Ratan Chakraborty

2016

[14] **"Explanation and Understanding"**

Paul Ricoeur

1981 | In Hermeneutics and the Human Sciences

[15] **"What is critical hermeneutics?"**

Jonathan Roberge

2011 | Thesis Eleven

Google Scholar

[16] **"Liminal to Liminoid in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology"**

Victor Turner

1974 | Rice University Studies

Google Scholar

[17] **"Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis"**

Mathieu Deflem

1991 | Journal for the Scientific Study of Religion

Google Scholar

[18] **"Intertextuality in Arts and Literature: A Postmodern Phenomenon"**

Md. Golam Shahariar

2023 | South Asian Research Journal of Art, Language & Literature

Google Scholar

[19] **"Risk and culture: An essay on the selection of technological and environmental dangers"**

Mary Douglas, Aaron Wildavsky

1983 | Univ of California Press

Google Scholar

[20] **"The Uses and Meanings of Liminality"**

Bjørn Thomassen

2009 | International Political Anthropology

Google Scholar

[21] **"Victor Turner and liminality: An introduction"**

Mathieu Deflem

1991

Google Scholar

[22] **"Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005"**

René Girard

2008

Google Scholar

[23] **"Liminality in Post-Colonial Theory : A Journey from Arnold van Gennep"**

Rimli Chakraborty

2016

Google Scholar

[24] **"The cosmopolitan perspective: Sociology of the second age of modernity"**

Ulrich Beck

2002 | The British Journal of Sociology

Google Scholar

[25] **"Living in the world risk society"**

Ulrich Beck

2006 | Economy and Society

Google Scholar

[26] **"The Structural Study of Myth"**

Claude Lévi-Strauss

1955 | Journal of American Folklore

[27] **"Race et histoire"**

Claude Lévi-Strauss

1952

[28] **"The Death of the Author"**

Roland Barthes

1967

[29] **"Elements of Semiology"**

Roland Barthes

[30] **"The Gulf War Did Not Take Place"**

Jean Baudrillard

1991 | Indiana University Press

[31] **"Symbolic Exchange and Death"**

Jean Baudrillard

1976 | SAGE

Artykuły pokrewne (Google Scholar):

[32] **"Mowa nienawiści w świetle teorii dyskursu"**

Lech M. Nijakowski

2008

[33] **"Dyskursy o Śląsku. Kształtowanie śląskiej tożsamości regionalnej i narodowej w dyskursie"**

Lech M. Nijakowski

2002

[34] **"Znaczenie analizy dyskursu dla socjologii narodowości"**

L. Nijakowski

2004 | Kultura i społeczeństwo

APA ONE Publishing System

Fundacja Dobre Państwo © 2026

Article ID: 0e2103d8-8f26-4c33-89ec-6e9ee069abb9