

Na postmodernistycznej autostradzie

Urodzeni mordercy po latach ¹

ROBERT BIRKHOLC

Choć motyw podróży – zarówno do nieznanych krain, jak i w głąb własnego wnętrza – jest jednym z najpowszechniejszych toposów kultury, to jednak w kinie amerykańskim droga odgrywa szczególną rolę. Tworzące krwiociąg Stanów Zjednoczonych autostrady są doskonałą scenerią w opowieściach o sprzecznościach tego kraju – pozwalają mówić o ksenofobii małych miasteczek, ale też o pragnieniu wolności i niezależności. Opozycja między buntem a normami społecznymi ² pełniła kluczową rolę w kultowej powieści *W drodze* (1957) Jacka Kerouaca oraz w kontestacyjnym kinie drogi z przełomu lat 60. i 70., zainicjowanym przez *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967) Arthura Penna i *Swobodnego jeźdźca* (*Easy Rider*, 1969) Dennisa Hoppera. Eksploatujący amerykańską mitologię gatunek *road movies* również w późniejszym czasie dostarczał jednak wyjątkowo atrakcyjnej formuły do przedstawiania aktualnych problemów i przemian kulturowo-obyczajowych. Film *Urodzeni mordercy* (*Natural Born Killers*, 1994) Olivera Stone’a, który poprzez grę ze schematem kina drogi świetnie ukazuje paradoksy amerykańskiej kultury ponowoczesnej, jest pod tym względem wyjątkowo interesującym materiałem analitycznym.

Jak zauważa David Laderman, w początkowej fazie rozwoju gatunku nieodłącznymi cechami *road movies* były: *gloryfikowana tymczasowość, styl życia uciekiniera (alternatywny), krytyka kulturowa, wizjonerska ambicja i nieustająca zmysłowość* ³. Samochody i motocykle pozwalające na swobodne przemieszczanie się po rozległym kraju funkcjonowały w amerykańskiej popkulturze jako symbol indywidualności i wolności jednostki. Już pierwsze *road movies* były jednak naznaczone pesymizmem i zazwyczaj kończyły się porażką buntowników – czasem przyczyną klęski było jedynie nietolerancyjne społeczeństwo, kiedy indziej, jak w *Badlands* (1973) Terrence’a Malicka czy w *Sugarland Express* (1974) Stevena Spielberga, także naiwność i niedojrzałość outsiderów. Autostrady coraz częściej prowadziły donikąd, a podróże zamiast przynosić powiew wolności, stawały się zwyczajnie nudne, choćby w *Inaczej niż w raju* (*Stranger Than Paradise*, 1984) Jima Jarmuscha. Prawdziwy renesans kina drogi miał miejsce w latach 90., kiedy to postmodernizm z jednej strony zaczął włączać do gatunku wątki rasowe, genderowe i feministyczne, z drugiej zaś postawił na ironię i dystans wobec konwencji. Druga tendencja, objawiająca się w pełnej krasie w *Dzikości serca* (*Wild at Heart*, 1990) Davida Lyncha, była oskarżana o indyferentyzm polityczny – Laderman uważa np., że *przez zacieranie granic pod szyldem sztuczności postmodernistyczny*

film drogi unieważnia transgresję, bunt i krytykę kulturową⁴. Teza ta wydaje się dyskusyjna, ponieważ pierwiastek krytyczny nie zostaje wyrugowany z kina postmodernistycznego, lecz podlega przemieszczeniu; płaszczyzną krytyki staje się nie „znaczone”, ale „znaczące”, poziom reprezentacji. *Urodzeni mordercy* – film pełen intertekstualnych cytatów, hybrydyczny pod względem gatunkowym, „hipermedialny”⁵ i pozbawiony realizmu – jest szczególnie wyrazistym przykładem paradoksów „krytycznej” strategii postmodernistycznej.

Film Stone’a wzbudził po premierze duże kontrowersje⁶, ale dyskusje ogniskowały się wokół sposobu prezentowania przemocy na ekranie, który z dzisiejszej perspektywy nie wydaje się najistotniejszy. Jako jeden z najgłośniejszych obrazów lat 90. *Urodzeni mordercy* doczekali się licznych artykułów filmoznawczych, które jednak nie ujmują w pełni fenomenu dzieła⁷. Spośród ważniejszych tekstów trzeba wymienić analizę Eleftherii Thanouli, która traktuje utwór Stone’a jako egzemplifikację narracji postklasycznej⁸ oraz esej Davida T. Courtwrighta osadzający film w dyskursie społecznym⁹. Podczas gdy Thanouli skupia się wyłącznie na formie wybranych scen, Courtwright bada przede wszystkim treść oraz tło kulturowe *Urodzonych morderców*. Tymczasem najbardziej interesujące wydaje się właśnie przecięcie obydwu tych płaszczyzn. Warto przyjrzeć się temu, w jaki sposób Stone przewartościowuje model kina drogi na poziomie estetycznym i społeczno-kulturowym, by stworzyć krytyczną diagnozę kultury ponowoczesnej. Nie same konstatacje reżysera są przy tym najbardziej interesujące, ale uwikłana w rozmaite sprzeczności postmodernistyczna narracja. Aby oddać doświadczenie podmiotu ponowoczesnego, twórca posługuje się złożonymi formami focalizacji¹⁰ i w nietypowy sposób przefiltrowuje opowieść przez percepcję bohaterów.

Uciec? Ale dokąd? – struktura podróży Mickeya i Mallory

Pierwsza połowa *Urodzonych morderców* nawiązuje do podgatunku *road movie* zapoczątkowanego przez klasyczne już dzieło Arthura Penna. Filmy typu *Bonnie i Clyde* opowiadają o parze zakochanych, która ucieka kradzionym samochodem i popełnia podczas podróży liczne przestępstwa¹¹. Inicjującym zdarzeniem fabularnym, określanym przez badaczy narracji jako *wezwanie do wyprawy*¹², jest – często w tym rodzaju filmów – opuszczenie nudnego (*Bonnie i Clyde*) lub represyjnego (*Badlands*) domu. W ten sposób już na wstępie zostaje ustalona opozycja między przyziemnym, nikczemnym i często obłudnym społeczeństwem a wrażliwymi, spragnionymi wolności jednostkami. Podobnie dzieje się w filmie Stone’a, gdzie Mickey uwalnia Mallory spod władzy ojca-gwałciiciela – zabija rodziców ukochanej i zabiera ją w przestępczą podróż po Stanach Zjednoczonych. O wcześniejszym koszmarze rodzinnym bohaterki dowiadujemy się z retrospekcji. Co zaskakujące, wspomnienie ma jednak formę odcinka serialu komediowego. Uboga scenografia, konwencjonalna inscenizacja, przewaga planów średnich, pojawiające się na początku i na końcu sceny napisy, ilustracyjne dźwięki oraz niediegetyczne śmiechy towarzyszące akcji to oznaki stylizacji retrospekcji na sitcom. Pojawiający się na ekranie tytuł sekwencji – *I Love Mallory* – oraz forma czołówki nawiązują do bardzo popularnego serialu z lat 50. *I Love Lucy*, który opowiadał o życiu „typowego” małżeństwa amerykańskiego. Forma sitcomu, przywołująca pogodną

wizję życia rodzinnego w Ameryce, jaskrawo kontrastuje z treścią sceny – śmiech „z puszek” towarzyszy między innymi momentom, w których ojciec Mallory czyni sprośne uwagi na temat molestowania swojej córki.

Ponieważ sekwencja ma charakter wspomnienia, można założyć, że pamięć bohaterki jest modelowana przez format sitcomu. Ironia polega na kontraście między oficjalnymi przedstawieniami rodziny, ewokowanymi za pomocą stylizacji na sitcom, a bolesnym doświadczeniem Mallory. W retrospekcji znajdują się elementy, które nigdy nie weszłyby do klasycznego familijnego serialu amerykańskiego. Sama forma sitcomu, będąca pewnym gotowym szablonem, który bohaterka *Urodzonych morderców* przykłada do własnych doświadczeń, uniemożliwia przepracowanie traumatycznych zdarzeń. Dramatyzm przeżyć Mallory zostaje oddany dopiero w czarno-białych ujęciach utrzymanych w zupełnie innej poetyce, przedstawiających ręce ojca obmacującego córkę, oczy ofiary i wylupiaсте oczy mężczyzny. Wprowadzenie odmiennego stylistycznie fragmentu wskazuje na to, że narzucony przez telewizję „format” myślenia o rzeczywistości nie pozwala na pełne opisanie traumatycznego doświadczenia.

Czarno-białe wstawki, pojawiające się w momencie, kiedy Mickey po raz pierwszy zjawia się w domu Mallory, pełnią inną funkcję. Ujęcia te bardzo silnie kontrastują z ujęciami „sitcomowymi” – są starannie zrealizowane pod względem artystycznym (bohaterów otacza charakterystyczny blask) i pozbawione niediegetycznych śmiechów. Wyższa jakość zdjęć odpowiada innej jakości emocjonalnej – dla Mallory Mickey jest kimś spoza domowego piekła. Fragment ten mógłby sugerować, że narracja *Urodzonych morderców* będzie przeciwstawiać na poziomie stylistycznym intymne doświadczenia kochanków groteskowej rzeczywistości bezdusznego społeczeństwa. Dalsza część filmu nie potwierdza jednak tych przypuszczeń. Morderstwa rodziców Mallory są pokazywane w konwencji marnego serialu lub filmu animowanego¹³, a w finale sceny, kiedy bohaterka postanawia, że daruje życie bratu, na ścieżce dźwiękowej słychać niediegetyczne oklaski. Sytuacja, w której Mickey i Mallory niczym superbohaterowie uciekają z opresyjnego domu, także jest przedstawiana jako filmowa klisza.

Po opuszczeniu znieawidzonej mieszczańskiej przestrzeni Mickey i Mallory rozpoczynają podróż po Ameryce, która będzie obfitować w okrutne morderstwa. Bohaterowie wkraczają w przestrzeń nieograniczonej wolności czy też – by posłużyć się nomenklaturą antropologiczną – w fazę liminalną. Momentem symbolicznie odgraniczającym starą część życia od nowej są zaślubiny odbywające się na moście nad rzeką. Na początku widzimy spadającą w dół lalkę, a w kolejnym ujęciu, pokazywany z dolnej perspektywy, wielki most, na którym stoją postaci. Zdjęcia są czarno-białe, ale spadająca w dół lalka ma czerwoną barwę, co można wiązać z focalizacją wewnętrzną Mallory. Gest wyrzucenia zabawki spełnia bowiem symboliczną funkcję – lalka kojarzy się z dzieciństwem, a zatem z traumatycznym etapem życia kobiety, który zostaje zakończony w momencie „zaślubin” z Mickeyem. Kompozycja kadru jest w tym ujęciu diagonalna. Most, symbol przejścia¹⁴, tworzy linię wstępującą, może więc przywołać na myśl motyw „mostu do nieba” prowadzącego do nowej, lepszej rzeczywistości. Jednocześnie jest to jednak most bardzo szczególny – to część amerykańskiej drogi, której bohaterowie, zgodnie z kulturowym mitem¹⁵, nadają szczególną wartość. Podróż, która wedle założeń kontestacyjnych *road movies* daje outsiderom szansę na ucieczkę od cywilizacji i pozwala

na – przynajmniej chwilowe – osiągnięcie wolności, przyniesie jednak rozczarowanie zarówno Mickeyowi, jak i Mallory.

W prologu filmu, kiedy bohaterowie zabijają szukających zaczepki, ordynarnych *rednecks*, opozycja między outsiderami a odpychającym społeczeństwem jest jeszcze wyraźna. Można z początku wnioskować, że motywacją buntowników jest chęć zemsty oraz niezgoda na poniżenie, jakiego doznają na każdym kroku. W dalszej części *Urodzonych morderców* staje się jednak jasne, że bohaterowie powielają wzorce kultury, której tak bardzo nienawidzą. Dobrze to widać choćby w scenie na stacji benzynowej, kiedy w strumieniu świadomości Mallory obraz Mickeya gwałcącego uprowadzoną dziewczynę zostaje skojarzony z demoniczną postacią ojca¹⁶. Wydaje się, że zestawiając traumę z dzieciństwa z ekscesami swojego partnera, kobieta nieświadomie dostrzega związek między zachowaniem kochanka a najgorszymi cechami społeczeństwa, od którego rzekomo uciekli¹⁷.

Posługując się schematem kina drogi Stone uruchamia w *Urodzonych mordercach* znaczenia związane z toposem podróży wewnętrznej. Zgodnie ze schematem przedstawionym przez Josepha Campbella i Christophera Voglera jednym z najważniejszych etapów wędrówki bohatera jest zejście do „najgłębszej groty”, moment symbolicznej śmierci prowadzącej do odrodzenia¹⁸. W *Urodzonych mordercach* pierwsze symptomy kryzysu są widoczne w scenie na pustyni. Scenerią jest tu słynna dolina Monument Valley, funkcjonująca w amerykańskiej popkulturze jako ikona wielkości, piękna i bezkresu Dzikiego Zachodu, *zarazem geologia ziemi, mauzoleum Indian i kamera Johna Forda*¹⁹. Monument Valley była scenerią zarówno w klasycznych westernach amerykańskich w stylu *Dyliżansu (Stagecoach, 1939)* Forda, jak i w kontrkulturowych *road movies* – od *Swobodnego jeźdźca po Thelmę i Louise (Thelma and Luise, 1991)* Ridleya Scotta – gdzie stanowiła ikoniczną przestrzeń wolności. U Stone’a to spektakularne miejsce wydaje się nijakie i pozbawione monumentalnego piękna, ponieważ reżyser zrealizował większość część sceny w wyblakłych kolorach na taśmie Super 8, tak aby pustynia wyglądała na dziwną, małą i klaustrofobiczną²⁰. Bohaterowie są pokazywani w półzblizeniach w przekrzywionych kadrach, pojawia się też plan ogólny, który wskazuje na ich izolację w pustynnej przestrzeni. *Węże i ptaki, nic tu nie ma* – komentuje krajobraz Mickey. Zdeformowana wizja jest motywowana narkotycznym odurzeniem bohaterów, ale scena ta na bardziej ogólnym poziomie mówi również o ich pogarszającym się stanie psychicznym. Nie przypadkiem właśnie w tym momencie Mallory wyrzuca Mickeyowi, że ubliża jej tak samo, jak ojciec.

Funkcję „najgłębszej groty” może natomiast pełnić chata Indianina. Żyjący na uboczu rdzenny Amerykanin to postać niejako spoza popkulturowej rzeczywistości, w której żyją bohaterowie. Mężczyzna, przypominający postać szamana, od razu rozpoznaje, kim są przybysze: świadczą o tym projektowane na Mickeya i Mallory napisy „Demon” oraz „Za dużo telewizji”. W wielu kulturach wierzy się, że szaman może zobaczyć duszę ludzką²¹, a jedną z jego funkcji jest leczenie chorych, którzy cierpią na „utrata duszy”²². Skutkiem transu narkotycznego bohaterów może być zatem spojrzenie w głąb siebie. Oddająca stan transu narracja staje się coraz bardziej fragmentaryczna: w ujęcia ukazujące teraźniejszość zostają wplecione chaotyczne obrazy przedstawiające wspomnienia i halucynacje Mickeya. Można przyjąć, że pod wpływem narkotyków oraz transu bohater nawiązuje kontakt z nie-

świadomością. Zamroczony Mickey pragnie jednak odeprzeć od siebie „agresywne” obrazy i morduje pełniącego szamańskie funkcje Indianina.

Scena ta ma wyraźnie antykolonialną wymowę. Indianin jest ofiarą kultury zachodniej nie tylko jako przedstawiciel skolonizowanej, rdzennej ludności Ameryki, lecz także jako ojciec chłopca, który zginął w Wietnamie – istotnym elementem scenograficznym jest wiszący w chacie list od prezydenta Lyndona Johnsona, wysłany po śmieci żołnierza. Duże znaczenie ma również fakt, że w postać rdzennego Amerykanina wcielił się Russell Means, aktor znany z działalności na rzecz Indian. Zabijając mężczyznę, Mickey postępuje analogicznie jak inni „ludzie Zachodu” odpowiedzialni za krzywdę autochtonicznych mieszkańców Ameryki.

Kiedy Mickey i Mallory uciekają z chaty, chłopak patrzy w lusterko samochodu, w którym, zamiast jego twarzy, ukazuje się złowroga twarz obcego mężczyzny²³. Jak się wydaje, Mickey zrozumiał, że sam jest źródłem zła („demonem”) i próbuje wyprzeć tę prawdę. Posługując się kategoriami Carla Gustava Junga, można powiedzieć, że bohater – który *notabene* ma wytatuowany na ręce znak *taiji* przedstawiający harmonijne połączenie przeciwstawnych pierwiastków *yin* i *yang* – nie jest w stanie zintegrować swojego Cienia, zaakceptować niechcianej strony swojej osobowości. Ucieka od świadomości, że zło, którego nienawidzi w świecie – zło opresyjnego społeczeństwa oraz „odmóżdżającej” kultury masowej – tkwi także w nim samym. Sekwencja ucieczki Mickeya i Mallory z chaty po ataku grzechotników należy do najbardziej fantasmagorycznych momentów w filmie. Jest przerywana wstawkami montażowymi, na których widzimy różne „monstra”; to halucynacje głównych bohaterów mogące świadczyć o tym, że Mickey i Mallory mają *bad trip*, są w stanie lękowym spowodowanym przez zażycie narkotyków. Źródłem paranoicznego stanu jest śmierć Indianina, ale także, jak się wydaje, poznanie prawdy o sobie samych²⁴.

Kolejna scena rozgrywa się w aptece. Bohaterowie próbują wykraść antidotum na jad grzechotników, które ukąsiły ich podczas ucieczki z chaty. Widoczna w pierwszym ujęciu nazwa sklepu – Drug Zone – wydaje się dwuznaczna w kontekście sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie; „drug” oznacza bowiem „lek”, ale także „narkotyk”²⁵. Kadry są w tej scenie przekrzywione, a apteka jest pokazywana w nienaturalnym, zielonym świetle, co koresponduje ze stanem bohaterów, odurzonych narkotykami i zatrutych jadem. Somatyczne uczucie „zatrucia” może jednak mieć także inne, psychiczne źródła. Stone mówił, że Mickey i Mallory czują się źle, ponieważ po spotkaniu z Indianinem zdobyli pewną niebezpieczną wiedzę o sobie²⁶. Jak się wydaje, szczególnie duże znaczenie ma moment, kiedy schwytany przez policjantów Mickey leży na ziemi i jest kopany przez sadystycznych funkcjonariuszy. We fragmencie ten zostało wplecione ujęcie pokazujące Indianina wykonującego tajemniczy obrzęd. Można założyć, że scena brutalnego pobicia Mickeya pokazuje jeden z kluczowych etapów w Campbellovsko-Voglerowskiej strukturze podróży wewnętrznej – symboliczną śmierć, która powinna prowadzić do odrodzenia. Ale czy rzeczywiście moment ten jest punktem przełomowym w podróży wewnętrznej bohaterów?

W drugiej połowie filmu, rozgrywającej się w więzieniu, mamy jedynie ograniczony dostęp do perspektywy Mickeya i Mallory²⁷, dlatego trudno powiedzieć, czy spotkanie z Indianinem doprowadziło do ich przemiany wewnętrznej. W rozmowie z reporterem Mickey twierdzi, że dzięki rdzennemu Amerykaninowi zro-

zumiał, że każdy ma swojego demona, którego można pokonać tylko przez miłość. Mężczyzna mówi ponadto, iż po zastrzeleniu Indianina para z pewnością przestałaby mordować, co jednak stoi w sprzeczności z faktami²⁸. Choć Stone uznawał w wywiadach, że spotkanie z rdzennym Amerykaninem było dla „urodzonych morderców” przełomowe²⁹, to jednak można odnieść wrażenie, że opowieści Mickeya o przemianie są puste niczym slogany telewizyjne. Wbrew intencjom reżysera, „inicjacja” Mickeya i Mallory wydaje się jedynie pozorna.

Media jako fokalizator

Współcześni badacze gatunku zauważają, że kontrkulturowe *road movies* miały dużo więcej wspólnego z kinem klasycznym, niż się powszechnie uznaje. Zgodnie z tą koncepcją samochód bądź motor były nowoczesnym substytutem konia z westernów, a u podłoża kina drogi leżała wiara w „tradycyjne” amerykańskie wartości³⁰. Pierwszym mitem, opiewanym zwłaszcza w filmach typu *Bonnie i Clyde*, była wiara w wyzwalającą moc miłości, odziedziczona zdaniem monografistów tego nurtu z kina klasycznego³¹. Drugim – afirmacja przemocy, nieodzowna dla *ustanowienia amerykańskiej tożsamości politycznej i kulturowej*³². Badając kino postmodernistyczne, trzeba mieć również na względzie to, że opiewana w *road movies* wolność jest cechą kapitalistycznego rynku, którego metaforą może być właśnie otwarta droga³³. Cała ambiwalencja kontrkulturowego przesłania *road movies* jest doskonale widoczna w *Urodzonych mordercach* – anarchistyczni bohaterowie postrzegają bowiem rzeczywistość przez pryzmat narzuconych wzorców kulturowych i paradoksalnie działają w zgodzie z pewnymi aksjomatami kultury, przeciw której się buntują³⁴. Obraz niezależnego podmiotu walczącego o indywidualność w zestandaryzowanym świecie ponowoczesnym zostaje w filmie Stone’a ironicznie podważony.

Zbrodniczą działalność Mickeya i Mallory można traktować jako akt zemsty na kłamliwym społeczeństwie ukrywającym – np. przez wytworzenie idyllicznego obrazu rodziny – fakt, że u jego podstaw leży przemoc i prawo silniejszego. Mickey przyznaje sobie prawo do decydowania o życiu oraz śmierci. Przeciwstawia obłudnej, zniewalającej kulturze prawa „naturalne”. Jak mówi podczas wywiadu: *To tylko morderstwo. Wszystkie Boże stworzenia zabijają. Spójrz na las – masz tam gatunki, które zabijają inne gatunki. Nasz gatunek zabija wszystkie inne gatunki, włącznie z lasem, a my to po prostu nazywamy „przemysłem”, a nie morderstwem.* O swojej postawie bohater mówi: *Wilk nie wie, dlaczego jest wilkiem, jelen nie wie, dlaczego jest jeleniem. To Bóg tak urządził*³⁵. Odwołania Mickeya do „natury” brzmią jednak absurdalnie, ponieważ w świecie przedstawionym w filmie właściwie wszystko jest uwarunkowane kulturowo. Znamienny pod tym względem jest już początek *Urodzonych morderców* przedstawiający między innymi kojota, grzechotnika i sokoła na tle amerykańskiej pustyni. Fakt, że zwierzęta te są drapieżnikami, jest oczywiście nieprzypadkowy – wszak Mickey porównuje się później do wilka i tłumaczy swoje postępowanie wrodzoną (*natural born*) skłonnością. Przeciwstawienie natury i kultury, leżące u podstaw kina drogi, okazuje się jednak fałszywe. Co znamienne, w prologu ukazującym zwierzęta jest podkreślone pośrednictwo aparatury rejestrującej – ujęcia zostały zrealizowane na różnych taśmach, czasem są czarno-białe, a czasem kolorowe, niektóre mają w dodatku ziar-



nistą fakturę. To, co mogłoby się wydawać „naturalnym” obrazem, jest już w istocie produktem przetworzonym przez kulturę masową.

Transgresyjność i spontaniczność buntu Mickeya i Mallory są nieustannie podawane w wątpliwość. Po pierwsze, wszystko, co robią bohaterowie, zostaje przemienione w fakt medialny i zbanalizowane przez popkulturę. Charakterystyczny jest moment, w którym Mickey wyklada podczas wywiadu telewizyjnego swoje credo, mówiąc, że tylko dzięki miłości można pokonać demona. Zdanie to powtórzone przez Wayne’a do widzów nabiera charakteru banalnego aforyzmu, jednej z wielu „złoty myśli”, jakie można usłyszeć w programach telewizyjnych. Co znaczące, po chwili obraz ulega ściemnieniu i oglądamy reklamę coca-coli – już sama formuła telewizyjna odbiera powagę wypowiedzianym słowom. Wywiady, rekonstrukcje morderstw oraz komentarze zamieszczane w telewizji czynią z życia



Mickeya i Mallory tekst popkulturowy, który uniezależnia się od samych bohaterów. „Outsiderzy” wchodzą do mainstreamu: seryjny morderca był w Ameryce w latach 80. i 90. XX w. jedną z najpopularniejszych figur medialnych. Co znamienne, David Schmid zatytułował książkę poświęconą fenomenowi tej popularności *Natural Born Celebrities*, nawiązując właśnie do tytułu dzieła Stone’a³⁶. Jak konstatuje autor, amerykańska kultura jest pełna fascynacji seryjnymi mordercami, a wielu z nich dokonuje zbrodni, by stać się celebrytami³⁷.

Po drugie, Mickey i Mallory percypują świat przez pryzmat klisz medialnych i trudno mówić o ich niezależności myślowej. Telewizja jest obecna nie tylko w fabule filmu Stone’a, lecz także w formie: w nawiązaniach gatunkowych i stylistyce. Na fakt, że „urodzeni mordercy” funkcjonują w zupełnie innej rzeczywistości niż protagoniści kontrkulturowego kina drogi z lat 60. i 70., dobitnie wskazuje już czołówka. Po ukazaniu się ironicznego tytułu filmu – *Natural Born Killers* – widzimy bohaterów jadących samochodem, a za nimi fantasmagoryczne tło przedstawione w formie tylnej projekcji i niedopasowane do pierwszego planu. Obrazy na drugim planie podkreślają zanurzenie Mickeya i Mallory w kulturze masowej i mogą być traktowane jako projekcja ich wizji świata. W ujęciach pojawiających się w czołówce w tle widać powiększone obrazy gazet donoszących o morderstwach – bohaterowie poruszają się nie tyle po realnej drodze, ile po świecie mediów. Jak zauważa David Laderman, droga w okresie ponowoczesności pełni inną funkcję niż wcześniej – jest przede wszystkim drogą wirtualną, funkcjonuje jako symbol wędrówki po wirtualnych przestrzeniach nowych mediów³⁸.

Hybrydyzacja stylistyczno-gatunkowa jest jedną z typowych cech kina postmodernistycznego, jednak intertekstualność w *Urodzonych mordercach* zyskuje dodatkową motywację w percepcji bohaterów. Zarówno Stone, jak i operator Robert Richardson podkreślali, że chcieli stworzyć reprezentację „pejzażu mentalnego” postaci³⁹. Świat jest w dziele Stone’a przefiltrowany przez (nie)świadomość Mickeya i Mallory, którzy jak powiedziałaaby Mieke Bal, pełnią w filmie funkcję fokalizatorów wewnętrznych, tzn. są podmiotami perspektywy uobecnianej w opowieści⁴⁰. Twórcy

nie pokazują jednak świata bezpośrednio z punktu widzenia „urodzonych morderców”, lecz oddają ich percepcję za pomocą rozmaitych wariacji stylistycznych, w ten sposób, że perspektywa postaci (fokalizacja wewnętrzna) i perspektywa „narratorska” (fokalizacja zewnętrzna) nakładają się na siebie ⁴¹.

Można uznać, że życie rodzinne jest w *Urodzonych mordercach* pokazywane w formacie sitcomu, a podróż po kraju w konwencji *road movie*, ponieważ kinowo-telewizyjne schematy są niejako „wdrukowane” w świadomość bohaterów. W analogiczny sposób można tłumaczyć niespójność filmu, jego „hipermedialność” i skłonność do łączenia ekstremów. „Wrażliwość” Mickeya i Mallory została wszak ukształtowana przez neotelewizję, czyli model telewizji oparty na dynamicznych kontrastach, nieustannie epatujący widza bodźcami zmysłowymi i zrywający kontakt z rzeczywistością. Jak piszą Francesco Casetti i Roger Odin, *neotelewizja to kontaminacja i synkretizm podniesione do rangi zasady organizacyjnej* ⁴². Jej cechami są: hiperfragmentacja, włączanie licznych wstawek, sąsiedztwo programów o zupełnie innym ciężarze gatunkowym, łączenie elementów heterogenicznych oraz brak hierarchii w przedstawianiu treści. Mickey i Mallory patrzą na rzeczywistość jak na program telewizyjny i potrafią płynnie przechodzić od jednych stanów ekstremalnych do drugich – na przykład w prologu „agresywny” styl wideoklipów ⁴³ ustępuje sentymentalnej, kiczowatej stylistyce melodramatu, kiedy po dokonaniu rzezi w barze para z rozrzewnieniem się przytula. Włączanie do filmu różnorodnych materiałów audiowizualnych, montaż przestrzenny ⁴⁴ sprawiający, że obraz ma „patchworkową” formę wizualnego „śmietnika”, praca kamery charakterystyczna dla teledysków, popkulturowe piosenki i efekty dźwiękowe rodem z kina animowanego – wszystkie te elementy są zarazem środkiem stylizacji filmu na formę telewizyjną, jak i środkiem subiektywizacji.

Granica między rzeczywistością a modelem świata wykreowanym przez telewizję zostaje całkowicie zaburzona. Charakterystyczny jest fragment przedstawiający zamordowanie matki Mallory. Kiedy córka przybliży ogień do ciała oblanej benzyną kobiety, kamera dokonuje najazdu na ofiarę i widzimy zbliżenie jej przerażonej twarzy z miejsca zbliżonego do optycznego punktu widzenia Mallory. Ujęcie to, przedstawiające matkę tuż przed śmiercią, nie oddaje bynajmniej grozy sytuacji. Zdjęcia są czarno-białe, a kadr – w miarę zbliżania się kamery do twarzy ofiary – coraz bardziej ziarnisty. Ziarnistość podkreśla, że mamy do czynienia jedynie z obrazem zbliżonym do przedstawień telewizyjnych. Tymczasem, jak pisze Andrzej Gwóźdź, obraz telewizyjny *jako obraz w żadnej fazie emisji (...) w ogóle nie istnieje (...) stanowi wyłącznie energię świecących punktów* ⁴⁵. Rzeczywistość ma dla bohaterów status przedstawienia, a różnica ontyczna między obrazami „realnymi” a medialnymi przestaje być oczywista.

Zabiegi formalne stosowane w *Urodzonych mordercach* reprezentują rozpad podmiotowości bohaterów, co najlepiej widać we fragmentach przedstawiających ich wizje wewnętrzne. Technika sugerująca strumień świadomości, oddająca reminiscencje, pragnienia i lęki podmiotu, jest najsilniejszym sposobem subiektywizacji w kinie. Forma ta była często stosowana w filmach modernistycznych, np. w kontestacyjnym *Nocnym kowboju* (1969) Johna Schlesingera, gdzie w narrację były włączone przebłyski traumatycznych wspomnień głównego bohatera, skondensowane i przetworzone przez jego podświadomość. W *Urodzonych mordercach* strumienie świadomości są realizowane za pomocą analogicznej techniki montażu

asocjacyjnego i również przedstawiają bolesne zdarzenia z przeszłości, np. samobójczą śmierć ojca Mickeya. Obrazy te są jednak pokazywane obok fragmentów zaczerpniętych z kultury masowej: materiałów archiwalnych, programów telewizyjnych, zdjęć przyrody czy scen z filmów klasy B, również włączanych w obręb subiektywizacji. Autentyczne wspomnienia tracą na znaczeniu, ponieważ ledwie dają się wyłowić z chaotycznego strumienia obrazów. Można powiedzieć, że funkcję Jungowskiej nieświadomości pełni w *Urodzonych mordercach* telewizja, która jednak, zalewając jednostkę obrazami, zaciera istotę indywidualnego doświadczenia. Ponadto w filmie Stone'a często nie sposób orzec, z czyją subiektywizacją mamy do czynienia – np. we wspomnieniach przypisywanych Wayne'owi pojawia się ten sam chłopiec, co w strumieniu świadomości Mickeya. Środki masowego przekazu powodują, że doświadczenia milionów ludzi stają się podobne, a może wręcz nierozróżnialne.

W *Urodzonych mordercach* mamy do czynienia z bardzo osobliwą focalizacją – z jednej strony odsyłającą do percepcji bohaterów, z drugiej jawnie uwarunkowaną przez mass media; zarazem subiektywną, jak i odindywidualizowaną. Kreując w ten sposób narrację, reżyser próbuje pokazać, że doświadczenie podmiotu ponowoczesnego jest zapośredniczane przez obrazy medialne⁴⁶. Znany z żarliwego zaangażowania lewicowego Stone nie traktuje jednak afirmatywnie przemian kulturowych, jakie zaszły w latach 80. i 90. Narracja filmu, oddająca poczucie odrealnienia oraz percepcyjny mętlik postaci, sprawia, że wymowa dzieła Stone'a jest bliższa koncepcjom teoretycznym, które krytykują chaos ponowoczesności, a nie tym, wedle których pluralistyczne media stwarzają jednostce szansę na sporządzenie *refleksyjnego projektu „ja”*, skonstruowanie tożsamości z bogatej oferty dostępnych wzorców⁴⁷. Trzeba jednak pamiętać o kontekście powstania filmu: *Urodzeni mordercy* zostali zrealizowani w momencie, kiedy interaktywne media, takie jak Internet, nie były jeszcze powszechne, a najpopularniejszym medium była telewizja, która osiągnęła w latach 90. w Stanach Zjednoczonych dramatycznie niski poziom i zaczęła się „tabloidyżować”⁴⁸.

Pozostaje zapytać, czy bohaterowie filmu Stone'a, dzięki rozpoznaniu własnego uwikłania w dominujące reguły medialno-kulturowe, są w stanie zdystansować się do narzuconych wzorców i wypracować własną drogę. Gestem „emancypacyjnym”, który ma umożliwić seryjnym zabójcom ucieczkę z medialnego świata, jest zamordowanie reportera telewizyjnego Wayne'a. Mickey mówi w finale do swojej ofiary: *Zabijcie ciebie i tego, co reprezentujesz, to oświadczenie* (choć przyznaje, że nie jest do końca pewien, co ono oznacza). Bohaterowie, którzy zawsze zostawiali kogoś przy życiu, by mógł opowiedzieć o zbrodni, tym razem są zwolnieni z tego obowiązku, ponieważ dysponują kamerą telewizyjną. Część ujęć w tej scenie jest przedstawiana właśnie z punktu widzenia leżącej na ziemi kamery. Ludzki świadek zostaje zastąpiony urządzeniem rejestrującym rzeczywistość w czysto mechaniczny sposób. Fakt, że będąca metonimią telewizji kamera jest optycznym focalizatorem zajścia, ma charakter symboliczny. Odnosząc się do definicji focalizatora jako instancji ustanawiającej perspektywę oglądu świata przedstawionego⁴⁹, można powiedzieć, że telewizja, która nadaje ramy percepcji widzów, to także mentalny „fokalizator” rzeczywistości lat 90.⁵⁰ Audiowizualne konwencje i gatunki oraz technologiczna forma przekazów medialnych tworzą „matrycę” obrazu świata jednostek.

Bohaterowie *Urodzonych morderców* zabijają reportera i zostawiają kamerę w nadziei że uda im się uciec od świata mediów. Oliver Stone podkreślał w wywiadach, że w finałowej ucieczce jest pewna nadzieja, ponieważ Mickey i Mallory zrozumieli, iż jedyną siłą, która może „pokonać demona”, jest miłość. Niezależnie od intencji reżysera, wydaje się jednak, że fragment końcowy sugeruje coś zgoła odmiennego. W trakcie napisów końcowych widzimy między innymi scenę z przyszłości: Mickey i brzemienna Mallory jadą z dwojgiem dzieci samochodem typu kamper. Wygląda na to, że bohaterowie *Urodzonych morderców* stali się typową amerykańską rodziną. Co więcej, kolorystyka, kostiumy oraz scenografia wyraźnie nawiązują do stylistyki sitcomów. Jak widać, telewizja w dalszym ciągu nadaje ramy myśleniu Mickeya i Mallory, wpływa na ich wizję rodzinnego szczęścia i – chociażby w pewnym stopniu – definiuje ich model życia.

Posługując się postmodernistyczną estetyką, reżyser *Urodzonych morderców* z ironią dystansuje się do kontestacyjnego kina drogi, wskazując na jego nieaktualność w nowej, medialnej rzeczywistości. Jednocześnie Stone próbuje pozostać wierny kontestacyjnym wartościom i wierzy w skuteczność buntu, siłę miłości i niezależność. Co może się wydać zaskakujące, sam twórca powiedział, że *na swój sposób „Urodzeni mordercy” to ostatecznie film bardzo optymistyczny, jeśli chodzi o przyszłość. To jest o wolności i o tym, że każda jednostka ludzka może ją osiągnąć*⁵¹. Problem w tym, że „pozytywny” program nakreślony w dziele Stone’a również zostaje zdekonstruowany, gdyż opowieści Mickeya o przemianie wewnętrznej to jedynie puste, chwytliwe medialnie slogany. Postmodernistyczna forma filmu podważa zarówno konwencję *road movie*, jak i archetypowy model podróży inicjacyjnej, ponieważ ujawnia jego nieaktualność w sfragmentaryzowanej, niespójnej, zapośredniczonej medialnie rzeczywistości. Aby stworzyć satyryczny obraz telewizji, reżyser doprowadza medialne zapośredniczenia do granic absurdu i hiperbolizuje wpływ mediów na jednostkę.

Przedstawiane w filmie „kontestacyjne” strategie wyjścia z medialnej pajęczyny same zaczynają się jawić jako parodia. Trzeba pamiętać, że wielu widzów miało wątpliwości, czy *Urodzeni mordercy* przeciwstawiają się medialnemu obrazowi świata, czy też go reprodukują – właśnie dlatego dzieło Stone’a wzbudziło wiele kontrowersji i było oskarżane o dostarczanie prymitywnej rozrywki i propagowanie przemocy. Warto przytoczyć argumenty krytykującego film Schmidta: *Poprzez serię decyzji (czy też pomyłek, jeśli wolicie) Stone wyprodukował film, w którym mimesis najgorszych ekscesów mass mediów, związanych z przedstawianiem seryjnych morderców, jest tak doskonała, że nie sposób wskazać różnicy pomiędzy pozbawionym samoświadomości (unself-conscious) oryginałem a ironiczną postmodernistyczną kopią*⁵².

W krytyczny sposób odnosił się do filmu również Courtwright, który twierdził, że Stone nie znalazł odpowiedniego odbiorcy – wykształceni widzowie odrzucili bowiem *Urodzonych morderców* jako utwór niepoważny, z kolei masowa publiczność w ogóle nie dostrzegła krytycznego zabarwienia opowieści⁵³. Były również przypadki ekstremalne – przynajmniej dwukrotnie prawdziwi mordercy przyznawali się do fascynacji Mickeyem i Mallory⁵⁴. Można powiedzieć, że to właśnie kryzys referencji i Baudrillardowska niemożność odróżnienia kopii od oryginału – a zatem zjawiska, które reżyser chciał przedstawić w negatywnym świetle – sprawiły, że krytyczny potencjał filmu został osłabiony.

Zamiast wytykać reżyserowi naiwność i niekonsekwencję, warto spojrzeć na film z perspektywy historyczno-kulturowej. Wykreowaną w *Urodzonych mordercach* wizję podróży, buntu i ponowoczesnego podmiotu można uznać za historyczny konstrukt, będący efektem niepokojów związanych z przemianami sytuacji jednostki w ponowoczesnej rzeczywistości. Próba diagnozy Olivera Stone'a, który piętnuje cechy nowej kultury przez ich intensyfikację, a jednocześnie bezskutecznie próbuje ocalić wielką narrację „emancypacyjną”, kończy się porażką. W *Urodzonych mordercach* można odnaleźć cechy całkowicie sprzeczne: nihilizm i moralizatorstwo, niechęć do nowego typu kultury oraz fascynację estetyką postmodernistyczną, próbę wskrzeszenia ideałów kontestacyjnych i ich nie do końca zamierzoną parodię. Właśnie oparta na paradoksach strategia twórcy, próbującego opisać fundamentalne przemiany kulturowo-społeczne, sprawia jednak, że *Urodzeni mordercy* są wyjątkowo intrygującym zapisem ambiwalentnego doświadczenia kultury amerykańskiej w dobie neotelewizji. Ale czy groteskowa wizja reżysera *Plutonu* jest wyłącznie obrazem przeszłości? Współcześnie – w Ameryce Donalda Trumpa, ale nie tylko – kiedy figura seryjnego mordercy wciąż cieszy się wielką popularnością, zbrodnie bywają na bieżąco relacjonowane w mediach społecznościowych, a najbardziej pożądaną cechą jest wyrazistość medialna, film Stone'a pozostaje w wielu aspektach aktualny. Zmieniają się tylko media „fokalizujące” rzeczywistość.

ROBERT BIRKHOLC

¹ Tekst jest zmienionym rozdziałem pracy doktorskiej *Subiektywizacja zapośredniczona jako forma reprezentacji doświadczeń bohaterów filmowych*, obronionej na Wydziale Polonistyki UW w 2018 r. (promotorka dr hab. Ewa Szczęsna). Zob. też R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Warszawa 2019. W oryginalnym tekście koncentrowałem się jednak na sposobach subiektywizacji, a nie na grze z konwencją kina drogi.

² Por. D. Laderman, *Driving Visions – Exploring the Road Movie*, University of Texas Press, Austin 2002.

³ Tamże, s. 66.

⁴ Tamże, s. 135.

⁵ Na temat „hipermedialności” kina postklasycznego zob. E. Thanouli, *Post-classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, Wallflower Press, London 2009, s. 45-49.

⁶ Film spotkał się ze skrajnymi opiniami także w Polsce. Oceny wystawione przez krytyków w miesięczniku „Film” wahały się od 0 do 6, przy czym wystawione dziełu Stone'a 0 znajdowało się poza skalą (!), która obejmowała oceny od 1 (zły film) do 6 (wybitny). Zob.

rubryka *Dziewięciu gniewnych ludzi*, „Film” 1995, nr 4, s. 8.

⁷ W Polsce nie została dotychczas opublikowana żadna analiza dzieła Stone'a.

⁸ E. Thanouli, dz. cyt.

⁹ D. T. Courtwright, *Way Cooler Than Manson. Natural Born Killers*, w: *Oliver Stone's America. Film, history and Controversy*, red. R. B. Toplin, Lawrence 2000, s. 188-201.

¹⁰ Rozumienie pojęcia focalizacji różni się w zależności od ujęcia badawczego. Najogólniej można powiedzieć, że focalizacja to wewnętrzna tekstowa perspektywa (nie tylko wizualna, ale też emocjonalna i poznawcza), w ramach której przedstawiany jest świat diegetyczny w utworze narracyjnym. Zob. G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tłum. J. E. Lewin, Cornell, New York 1980, s. 195-198; M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

¹¹ Zob. I. Leong, M. Sell, K. Thomas, *Mad Love, Mobile Homes, and Dysfunctional Dicks. On the Road with Bonnie and Clyde*, w: *The Road Movie Book*, red. S. Cohan, I. R. Hark, London – New York 1997, s. 71.

- ¹² Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 49-54; Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Warszawa 2010, s. 10.
- ¹³ Na przykład kiedy Mickey uderza ojca ukochanej kluczem do kół samochodowych, słyszemy niediegetyczny odgłos ćwierkania ptaków.
- ¹⁴ Jak pisze Juan Eduardo Cirlot, *most symbolizuje zawsze przejście z jednego stanu w drugi, zmianę bądź pragnienie zmiany. Jak powiedzieliśmy, przebycie mostu jest przejściem z jednego stanu w drugi na różnych poziomach (w różnych okresach i fazach życia)*. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2000, s. 260.
- ¹⁵ Steven Cohan i Ina Rae Hark zauważają, że *droga to trwały temat w amerykańskiej kulturze. Jego znaczenie, zakorzenione zarówno w popularnej mitologii, jak i w historii społecznej, sięga wstecz do narodowego etosu Dzikiego Zachodu, ale uległo transformacjom w XX w. dzięki technice, samochodom oraz ruchomym obrazom*. S. Cohan, I. R. Hark, *Introduction*, w: *The Road Movie Book*, dz. cyt., s. I.
- ¹⁶ Warto dodać, że stacja benzynowa jest pokazywana w zielonym świetle, co nadaje jej odpychający charakter.
- ¹⁷ Rozpoznanie to nie powoduje jednak zmiany w postępowaniu bohaterki, która – przy akompaniamencie piosenki *Sex Is Violent* – wyładowuje złość na pracowniku stacji benzynowej.
- ¹⁸ Przy czym Campbell pisał nie o najgłębszej grocie, ale o *brzuchu wieloryba*. Zob. J. Campbell, dz. cyt., s. 75-78; Ch. Vogler, dz. cyt., s. 14-15.
- ¹⁹ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2011, s. 86.
- ²⁰ Zob. komentarz Stone'a do filmu zamieszczony na płycie Blu Ray: *Audio Commentary with Oliver Stone*, w: O. Stone, „*Natural Born Killers*”. *The Director's Cut* [Blu-ray Disc], Warner Home Video 2014. Zob. też S. Pizzello, „*Natural Born Killers*” *Blasts Big Screen with Both Barrels*, „*American Cinematographer*” 1994, nr 11 (75), s. 43-44.
- ²¹ M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, Aletheia, Warszawa 2011, s. 1, 3.
- ²² Tamże, s. 237.
- ²³ Motyw ten mógł być zainspirowany *Twin Peaks* (1990-1991) Davida Lyncha i Marka Frosta, w którym bohaterowie opanowani przez demona widzieli czasem jego oblicze, kiedy spoglądali w lustro.
- ²⁴ Trudno się zgodzić z interpretacją Courtwrighta, który uznaje, że zabójstwo Indianina wywiera tak duże wrażenie na Mickeyu i Mallory tylko dlatego, że był on kimś takim jak oni, człowiekiem „natury”. D. T. Courtwright, dz. cyt., s. 201. Wydaje się, że wstrząs jest przede wszystkim spowodowany samorozpoznaniam.
- ²⁵ Wykorzystywaną w filmie dwuznaczność można rozpatrywać w kontekście rozważań Jacques'a Derrida na temat pojęcia „farmakonu”, oznaczającego zarówno „lek”, jak i „truciznę” i niesprowadzającego się do żadnego z tych znaczeń. J. Derrida, *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, w: tegoż, *Pismo filozofii*, wyb. i wstęp B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1993.
- ²⁶ *Audio Commentary with Oliver Stone*, dz. cyt.
- ²⁷ Opowieść koncentruje się bowiem w dużej mierze na postaci cynicznego reportera – Wayne'a.
- ²⁸ Mickey zaraz po zabiciu Indianina morduje sprzedawcę w aptece, zabija ludzi podczas buntu w więzieniu, a na końcu morduje też Wayne'a, który zresztą zauważa przed śmiercią z wyrzutem, że bohater jest niesłowny.
- ²⁹ Por. *Charlie Rose Interview of Oliver Stone*, w: O. Stone, *Natural Born Killers* (Blu-ray Disc), dz. cyt.
- ³⁰ Zdaniem Ladermana jawny konformizm kina klasycznego jest jednak w *road movies* niejako ukryty, pojawia się na drugim planie, podczas gdy pierwszy plan jest zdominowany przez wątki „progresywne”. Zob. D. Laderman, dz. cyt., s. 36. Na ambiwalentną wymowę wielu filmów kontestacyjnych zwracał też uwagę Konrad Klejsa: K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji: kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008.
- ³¹ I. Leong, M. Sell, K. Thomas, dz. cyt., s. 71.
- ³² D. Laderman, dz. cyt., s. 23.
- ³³ M. Ryan, D. Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Cinema*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1990, s. 25.
- ³⁴ Jak słusznie zauważa David Schmid, seryjny morderca w tym samym stopniu stanowi kwintesencję Amerykanina, w jakim jest nim kowboj. D. Schmid, *Natural Born Celebrities. Serial Killers in American Culture*, University Chicago Press, Chicago – London 2006, s. 24.
- ³⁵ Mickey opowiada też o śnie z dzieciństwa, w którym był „Panem Królikiem” zjadającym pozostałe zwierzęta. Ostatnie ujęcie filmu przedstawia właśnie biegnącego królika.
- ³⁶ Por. D. Schmid, dz. cyt., s. 14.
- ³⁷ Tamże, s. 16, 23.

- ³⁸ *Wysyp filmów drogi w latach 90. może być częściowo rozumiany jako odpowiedź na pojawiający się fenomen wirtualnej autostrady.* D. Laderman, dz. cyt., s. 176.
- ³⁹ Zob. S. Pizzello, dz. cyt., s. 38.
- ⁴⁰ Przeformułując koncepcję Gérarda Genette'a, Mieke Bal wyróżnia w utworach narracyjnych fokalizację wewnętrzną (świat zostaje przedstawiony z perspektywy postaci) oraz fokalizację zewnętrzną (perspektywy oddawanej w utworze nie można przypisać żadnemu z bohaterów). Pojęcie fokalizacji odnosi się przy tym do perspektywy nie tylko wizualnej, ale też emocjonalnej i poznawczej. Fokalizator to podmiot fokalizacji. Zob. M. Bal, dz. cyt., s. 149-154.
- ⁴¹ Taki typ narracji, który nie przedstawia tego, co dokładnie bohaterowie zobaczyli lub sobie wyobrazili, lecz tworzy wariacje na temat ich postrzegania i odczuwania rzeczywistości, można nazwać subiektywizacją zapośredniczoną. Więcej na temat tej kategorii zob. R. Birkholc, dz. cyt.
- ⁴² F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neotelewizji*, tłum. I. Ostaszewska, w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1994, s. 126.
- ⁴³ Warto dodać, że w czasie mordowania mężczyzn w barze pojawiają się również nawiązania do stylistyki kina animowanego. Widzimy na przykład scenę zabicia jednego z mężczyzn z „punktu widzenia” leżącego pocisku, czemu towarzyszy dźwięk charakterystyczny dla krotocwilnej animacji.
- ⁴⁴ Montaż przestrzenny polega na *użyciu szeregu obrazów różnej wielkości i w różnych proporcjach, pojawiających się na ekranie w tym samym czasie*. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, WAIp, Warszawa 2006, s. 461. Warto ponadto dodać, że zderzanie różnych konwencji może przypominać jedną z podstawowych strategii odbiorczych związanych z neotelewizją – zjawisko zappingu, czyli „przeskakiwania” z jednego kanału na drugi.
- ⁴⁵ A. Gwóźdź, *Widz w tele-kinie*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2, s. 78.
- ⁴⁶ O doświadczeniu zapośredniczonym pisał między innymi Anthony Giddens, który wymienił następujące jego cechy: efekt kolażu (medialna prezentacja przybiera postać przeplatanki historii i zdarzeń) oraz *wtargnięcie odległych wydarzeń do sfery codziennych doświadczeń, która okazuje się w znacznej mierze zorganizowana przez te doświadczenia*. Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2012, s. 44, 45. Bohaterowie *Urodzonych morderców* dokonują realnych, a nie wirtualnych czynów, jednak medialne wzorce nieustannie modelują ich sposób postrzegania rzeczywistości.
- ⁴⁷ Por. Tamże, s. 16.
- ⁴⁸ Por. D. Schmid, dz. cyt., s. 149. Ekspozowanie okrucieństwa, tabloidyżacja, odbieranie znaczenia realnym wydarzeniom to typowe cechy amerykańskiej telewizji lat 90., które możemy zaobserwować chociażby w serii ujęć pojawiających się zaraz po morderstwie Wayne'a. Do filmu włączone zostały autentyczne fragmenty programów telewizyjnych, przedstawiające słynne skandale lat 90. nagłaśniane przez media kreujące atmosferę sensacji. Widzimy między innymi fragmenty relacji poświęconych sprawom: braci Menendez, którzy zamordowali swoich rodziców; Rodneya Kinga – Afroamerykanina pobitego brutalnie przez policję; łyżwiarki Tonyi Harding, która podległa do pobicia swojej rywalki; futbolisty O. J. Simpsona, oskarżonego o zamordowanie byłej żony; oraz Loreny Bobbitt, która odcięła penisa swojemu mężowi.
- ⁴⁹ Por. M. Bal, dz. cyt., s. 149-154.
- ⁵⁰ *Urodzeni mordercy* zaczynają się zresztą od obrazu włączonego telewizora. Kiedy kamera przestaje pokazywać odbiornik, perspektywa staje się przekrzywiona – wydaje się, że jest to zabieg symboliczny: punktem odniesienia („stałości”), swego rodzaju „centrum” w świecie przedstawionym w filmie jest właśnie telewizja.
- ⁵¹ *Audio Commentary with Oliver Stone*, dz. cyt.
- ⁵² D. Schmid, dz. cyt., s. 123.
- ⁵³ D. T. Courtwright, dz. cyt., s. 199.
- ⁵⁴ Courtwright omawia recepcję filmu Stone'a, skupiając się zwłaszcza na problemie przemocy. Zob. tamże, s. 191-195.