

# Kinowa „mobilność wyobrazeniowa” – *Na fali* Kathryn Bigelow i remake Ericsona Core'a

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

W 2016 roku upłynęło 25 lat od powstania *Na fali* (*Point Break*, 1991) w reżyserii Kathryn Bigelow. Z okazji jubileuszu zorganizowano pokazy odnowionej cyfrowo wersji filmu, jakby chciano ją przypomnieć widzom oglądającym remake nakręcony w 2015 roku przez Ericsona Core'a. Sukces kasowy i kultowy status oryginału uczyniły z niego atrakcyjny materiał do przeróbek w epoce nowych technologii, zwłaszcza że jako jedna z niewielu produkcji kina akcji lat 90. nie doczekał się on sequela. Już na etapie przygotowań realizacja Core'a wzbudziła również duże oczekiwania, jak wątpliwości i jak raportowała prasa, doprowadziła fanów filmu Bigelow do „punktu załamania” (*to breaking point*)<sup>1</sup>. O opinię zapytano nawet odtwórcę głównej roli, Keanu Reevesa, który na wiadomość o ponownej realizacji *Na fali* zareagował zycziwym stwierdzeniem, że: *Może jeśli coś staje się klasyką, to otwiera się na współczesne odczytania. Trzeba mieć więc nadzieję, że nowa wersja tej klasyki będzie „cool”*<sup>2</sup>. Brytyjski krytyk Peter Bradshaw nie był tak przychylny poczynaniom ekipy Core'a, stwierdzając bezlitośnie, że remake z 2015 roku jest filmem *fantastycznie bezcelowym*<sup>3</sup>.

Wydaje się, że popularność i jej wymiar komercyjny mają decydujący wpływ na decyzje o realizacji remake'ów wybranych tytułów. Jednak w przypadku dokonania Bigelow i Core'a warto zwrócić uwagę na dwa szersze konteksty. Pierwszy, socjologiczny, podsuwa interpretację obiegu treści kulturowych jako rodzaju mobilności, którą John Urry uznaje za *rdzeń życia społecznego*<sup>4</sup>. Przy czym mobilność należy traktować jako konkretny proces bądź jako metaforę służącą do opisu wielokierunkowych przepływów przedmiotów, ludzi, idei, dokonujących się *za pośrednictwem wielorakich sensów, imaginacyjnych podróży, ruchów obrazów i informacji, ruchów wirtualnych i fizycznych*<sup>5</sup>. Kilkakrotna realizacja tego samego scenariusza przez kolejnych twórców, z użyciem różnych technik, środków wyrazu i dla odmiennej publiczności jest konsekwencją *mobilności wyobrazeniowej*<sup>6</sup>. Sprzyja ona wędrowności filmowych obrazów, wątków, postaci między tekstami oraz w przestrzeni medialnej, gdzie stają się one częścią *wyobrażonych podróży*<sup>7</sup>, w które angażuje się odbiorca. Za sprawą mobilności medialnej, mieszającej *prywatne z publicznym, scenę z kulisami, bliskie z dalekim*<sup>8</sup>, zwiększa się skala filmowego odbioru, jego intensywność, interaktywność i emocjonalność.

Drugiego kontekstu dla zjawiska remake'u dostarcza koncepcja postklasycznego kina gatunkowego jako dynamicznego i ewoluującego tworu, w którym granice gatunków zostają przekroczone, a poprzednie realizacje stają się pożywką i inspiracją dla kolejnych „wcieleń”<sup>9</sup>. Postklasyczni twórcy łączą i mieszają konwencje, eksperymentują z nimi i poddają je reinterpretacjom, zapraszając widzów do udziału w zabawie z konwencją. W przypadku obu wersji *Na fali* szczególnie widoczna jest odmienność odczytań formuł gatunkowych, które reżyserzy potraktowali w sposób indywidualny, odpowiadający ich wizjom scenariusza i preferencjom stylistycznym. I Bigelow, i Core wykorzystali możliwości transgresji, by przez nawiązania do kultury popularnej, tradycji filmowej czy komunikacji w przestrzeni wirtualnej uatrakcyjnić swój przekaz, a jednocześnie zaznaczyć własny warsztat i punkt widzenia.

Po premierze *Na fali* w 1991 roku recenzenci z ironią, ale i z podziwem zauważali, że oto kobiecie udało się przerobić kino akcji, w dodatku w taki sposób, że *mniej jest w nim bezmyślnej przemocy, za to więcej męskich uścisków (men's hugs)*<sup>10</sup>. Oryginalność poczynań Bigelow wynikała z jej twórczego podejścia do konwencji gatunkowych, które starała się odświeżyć przez niebanalne połączenia, dozę romantyzmu i humoru. W efekcie *Near Dark* (1987) było wampirycznym kinem drogi, a *Błękitna stal (Blue Steel)*, (1990) filmem policyjnym z kobietą jako aktywną bohaterką w centrum akcji.

Fantazja, z jaką Bigelow przystąpiła do realizacji *Na fali* i wcześniejszych filmów z początku kariery, odzwierciedla jej wyobraźnię artystyczną ukształtowaną podczas studiów w Instytucie Sztuki w San Francisco, a następnie w czasie pobytu w Nowym Jorku w latach 70. Pracując na Manhattanie jako artystka conceptualna, mogła się inspirować dokonaniem twórczym tam wówczas intelektualistów, takich jak Susan Sontag, oraz fotografów: Roberta Mapplethorpe'a i Cindy Sherman. Jako debiutująca reżyserka była więc warsztatowo przygotowana do tego, by w autorski sposób potraktować postklasyczne kino gatunkowe, wykorzystując jego dynamikę oraz potencjał subwersywny. Badacze zwracają uwagę, że subwersywność filmów gatunkowych może się zawierać w zbyt ostentacyjnym traktowaniu wyznaczników formy i treści, a przez to w eksponowaniu ich umowności i sztuczności. Albo polegając na takim konstruowaniu całości, by były w niej widoczne „pęknięcia”<sup>11</sup> zmuszające do weryfikacji utartych znaczeń. *Na fali* łączy obie metody subwersji, jednocześnie wykorzystując schematy amerykańskiego kina popularnego i biorąc je w cudzysłów. Jak zauważa Elżbieta Durys, jest to przykład filmu policyjnego, którego reżyserka przewrotnie, w *subtelny sposób rozsadza gatunkowość od środka*<sup>12</sup>.

Scenariusz *Na fali* autorstwa W. Petera Iliffa był gotowy już w 1986 r., a jego reżyserem miał zostać Ridley Scott. Sensacyjną opowieść o agencji FBI Johnnym Utah śledzącym gang surferów napadających na banki planowano jako odpowiedź na równie męski *Top Gun* (1986) Tony'ego Scotta. Do realizacji doszło jednak dopiero wtedy, gdy produkcją zajął się James Cameron, zapraszając do współpracy Kathryn Bigelow, z którą wspólnie dokonali przeróbek scenariusza wyjściowego. Zmiany pozwoliły reżyserce połączyć poetykę thrilleru, filmu policyjnego i *surf movies*, co nadało fabule i postaciom oryginalny charakter. Równie nieszablonowe były jej decyzje obsadowe. Nie bacząc na sprzeciwy wytwórni, Bigelow powierzyła główną rolę mało wówczas znanemu Keanu Reevesowi, co otworzyło mu drogę do kariery w *Moim własnym Idaho (My Own Private Idaho)*, (reż. Gus van

Sant, 1991) i widowiskowym *Speed* (reż. Jan de Bont, 1994). Jeszcze bardziej zaskakujące było obsadzenie w roli Bodhiego – guru surferów i przywódcy gangu – Patricka Swayze, którego wizerunek, zdominowany przez *Dirty Dancing* (reż. Emile Ardolino, 1987), był daleki od bohaterów kina akcji.

Inwencją Bigelow było także wyeksponowanie w filmie postaci kobiecej, która z atrakcyjnej bywalczynie kalifornijskich plaż, jak zakładano pierwotnie, przemieniła się w obdarzoną temperamentem surferkę Tyler. Postać ta w pełni wybrzmiała dzięki grze Lori Petty, która wykazała się taką pasją, że niemal oczywiste było powierzenie jej roli tytułowej *Tank Girl* (reż. Rachel Talalay, 1995) w adaptacji punkowego komiksu Jamie Hewletta i Alana Martina.

Wyrazem wyczucia Bigelow i jej znajomości kina gatunkowego było zatrudnienie do roli doświadczonego agenta FBI Pappasa Gary’ego Buseya, który w 1978 r. wystąpił w surfingowym filmie *Big Wednesday* (reż. John Milius). Grał w nim jednego z trzech przyjaciół, którzy w obliczu wojny w Wietnamie oraz zmian zachodzących w amerykańskiej rzeczywistości lat 60. starają się pozostać wierni swojej pasji. Zamiast śledzić bieżące wydarzenia, całą uwagę koncentrują na wyczekiwaniu tytułowej „wielkiej środy”, kiedy to ma nadejść gigantyczna, pożądana przez wszystkich fala. Bigelow w swoim filmie powtarza legendę o nadejściu wymarzonej fali, umacniając surfingową mitologię. Nic więc dziwnego, że w scenie, gdy Pappas opowiada Johnny’emu o swojej teorii, wedle której na banki napadają pasjonaci surfingu, potrafi sprawnie wskoczyć na biurko i zademonstrować klasyczną postawę wycyznowca na desce. Co więcej, czuje i rozumie „filozofię”, jaką kierują się Bodhi i jego przyjaciele, którzy jak duchy dokonują rozbojów, by móc „podążyć za falą”, co pomaga w rozpracowaniu sprawy. Spotkanie policyjnego żółtodzioba z tak doświadczonym partnerem musi zaowocować jego podwójną inicjacją – w sferze zawodowej i w alternatywnej wobec niej subkulturze surferów.

U Core’a w epizodycznej roli oficera FBI wystąpił James LeGros, który we wcześniejszej wersji *Na fali* zagrał członka gangu Bodhiego. Ale jest to raczej ciekawostka obsadowa niż element gry intertekstualnej. Inspiracją dla Core’a było przede wszystkim kino akcji, do którego miał wkład jako operator filmów: *Godzina zemsty* (*Playback*, reż. Brian Helgoland, 1999), *Paragraf 187* (187, reż. Kevin Reynolds, 1997) czy pierwsza część *Szybkich i wściekłych* (*The Fast and the Furious I*, reż. Rob Cohen, 2001). Praca z obrazem wyczuliła go na widowiskowość i efekty specjalne, które za pomocą obróbki komputerowej doprowadzono do perfekcji. Scenarzysta remake’u Kurt Wimmer we współpracy z W. Peterem Iliffem rozbudowali wyjściową opowieść o nowe wątki, jednocześnie powracając do wielu pierwotnych założeń scenariusza w duchu kina akcji lat 80. Wyeksponowani zostali męscy bohaterowie tworzący wspólnotę desperatów gotowych sprostać każdemu wyzwaniu. Aby mogli się w pełni wykazać odwagą i sprawnością, pojawia się w filmie motyw „ścieżki Ono Ozakiego”, będącej serią ekstremalnych zadań a zarazem wyzwania duchowych, z którymi należy się zmierzyć, by osiągnąć nirwanę. Marzeniom o dorównaniu wyczynom legendarnego Ozakiego towarzyszy bardziej prozaiczne pragnienie, by zdobyć sławę, popularność na YouTube i uznanie innych.

Brytyjski krytyk Mark Kermode w swojej recenzji z remake’u *Na fali* nieustannie odwołuje się do filmu Bigelow, podkreślając rangę jej realizacji. Zauważa między innymi, że w policyjnym filmie *Hot Fuzz* (reż. Edgar Wright, 2007) bohater

pyta swojego zawodowego partnera: *Czy kiedykolwiek wystrzelałeś cały magazynek w powietrze, krzycząc „Aaaaaaaa!?”*<sup>13</sup>. Przykład podany przez recenzenta świadczy o tym, że przedstawiona przez Bigelow sytuacja, w której Johnny ma szansę złapać Bodhiego, ale w decydującym momencie nie jest w stanie oddać strzału, weszła do klasyki rozwiązań gatunkowych. Stanowi bowiem przykład umiejętnego skumulowania w jednej scenie emocji i napięć między męskimi bohaterami, którzy zostają zmuszeni do konfrontacji jako przeciwnicy stojący po dwóch stronach prawa i jako przyjaciele dzielący tę samą pasję. Trudno znaleźć podobne przykłady w recenzjach z remake'u. Zdaniem Kermode'a nowa wersja *Na fali* nie ma szansy zapisać się w podobny sposób w tradycji kina akcji mimo kilku zapadających w pamięć efektownych scen, całość jest bowiem pozbawiona oryginalności i głębi.

Kontekstem równie ciekawym jak popularne kino (post)gatunkowe są w interpretacji filmów Bigelow i Core'a zjawiska kulturowe, które nadały charakter bohaterom i sensacyjnej akcji. Bez atmosfery lat 90. z „nową duchowością”, Pokoleniem X oraz alterglobalizmem, scenariusz *Na fali*, powstały w latach 80., nie przerodziłby się w opowieść kultową. Koniec wieku przyniósł również ożywione dyskusje wokół tożsamości w jej aspekcie kulturowym, etnicznym oraz płciowym, do czego w dużej mierze przyczyniły się studia postkolonialne, trzecia fala feminizmu, studia nad męskością i teoria queer. Poszukiwanie swojego „ja” i własnej drogi życia charakteryzuje wszystkich bohaterów *Na fali* dokonujących wyborów i ponoszących ich konsekwencje.

U Bigelow Utah konsekwentnie wypełnia swoją misję i po odnalezieniu Bodhiego zakauwa go w kajdanki, czym daje wyraz lojalności wobec prawa. Ponieważ jednak identyfikuje się z poglądami przyjaciela i rozumie jego pragnienia, pozwala mu podjąć ostatnie wyzwanie, jakim jest dla surfera fala stulecia. Johnny wie, że na powrót Bodhiego z ekstremalnej przejażdżki nie warto czekać, odchodzi więc, rzucając w fale swoją odznakę FBI, jak niegdyś szeryf z filmu w *Samo południe* (*High Noon*, reż. Fred Zinnemann, 1952) i Brudny Harry. Gestem tym potwierdza, że również wybrał swoją drogę i nie jest to kariera rządowego agenta. W filmie Core'a sytuacja ta zostaje diametralnie odwrócona. Johnny tuż przed finalną akcją otrzymuje odznakę FBI, podkreślającą jego pozycję jako niezłomnego stróża prawa. Jego spotkanie z Bodhim nie jest tak dramatyczne, bowiem Utah nie stoi przed żadną alternatywą wynikającą z konfliktu między systemami wartości, światopoglądami czy stylem życia. Dokonał wyboru polegającego na połączeniu aktywności zawodowej z uprawianiem sportów ekstremalnych, o czym świadczy ostatnia scena pokazująca jego zjazd na desce po ośnieżonym zboczu góry.

Bigelow jest uważana za reformatorkę formuły kina akcji, do którego wprowadziła intymność i uczuciowość obcą temu gatunkowi. Jeśli wziąć pod uwagę typ męskich bohaterów oraz podporządkowanej im fabuły w takich produkcjach, to dokonania reżyserki należałoby zestawić z rewizjonistycznym podejściem do męskości, określanym mianem perspektywy mityczno-poetyckiej<sup>14</sup>. Perspektywa ta pojawiła się na przełomie lat 80. i 90. w esejach badacza i poety Roberta Bly'ego<sup>15</sup>, który opierał się na neojungowskim przekonaniu o powiązaniu konstruktorów męskości z głębokimi, nieświadomymi strukturami i archetypami utrwalonymi przez tradycję opowiadania. Bly poszukiwał tych struktur w przekazach i tekstach literackich, podkreślając w ich analizie prawo mężczyzn do mówienia o swoich doświadczeniach, uczuciach i wrażliwości emocjonalnej.



*Na fali*, reż. Kathryn Bigelow (1991)

Film *Na fali* z 1991 roku odzwierciedla nastroje końca XX wieku, który to czas Bly uznał za moment krytyczny w funkcjonowaniu męskich wzorców tożsamościowych. Ich zmiana wydawała mu się nieunikniona: *Frustracja mężczyzn narastała, poczynawszy od rewolucji przemysłowej, osiągając dziś taki poziom, którego nie można już ignorować*<sup>16</sup>. We wstępie do *Żelaznego Jana* potępiał mroczne aspekty męskiej natury, związane z nadmierną eksploatacją zasobów przyrody, dyskryminacją kobiet, agresją, obwiniając za ten stan rzeczy zarówno dziedzictwo genetyczne, jak i kulturę czy środowisko. Stwierdzając, że: *Nasze ułomne mitologie nie znajdują miejsca dla głębi męskich uczuć*<sup>17</sup>, nawoływał do przeformułowania męskich wartości i wzorców. Jako źródło inspiracji wskazywał baśnie, legendy i mity, uznając je za *rezewuar nowych sposobów reagowania*<sup>18</sup>.

Stanowisko Bly’ a krytykowano za to, że jest ono zbyt selektywne w kwestii wyboru męskich ról i rytuałów inicjacji, zarzucano mu konserwatyzm w podejściu do wzorców męskości i kobiecości, a także antyfeminizm. Inni natomiast podkreślali wkład pisarstwa Bly’ a w proces dokonującej się w kulturze redefinicji seksualności oraz wzorców płciowych.

Bigelow przystąpiła do realizacji *Na fali* w czasach, w których stracił na atrakcyjności uformowany w latach 50. model amerykańskiego mężczyzny pracującego, utrzymującego żonę i dzieci, od którego oczekiwano agresywności, silnej postawy i tego, że *nigdy nie zapłacze*<sup>19</sup>. Co ciekawe, za symbol takiego typu męskości Bly uznał Ronalda Reagana, o którym napisał, że *jest jakby zmumifikowaną personifikacją uporczywości i wytrwałości cechującą ten typ osobowości*<sup>20</sup>. W *Na fali* Reagan jest tylko maską, za którą podczas napadów na banki ukrywa się Bodhi reprezentujący całkowicie odmienny typ mężczyzny ukształtowany przez globalizację, drapieżny kapitalizm i nową duchowość.

Aby ten nowy typ ukazać i zbudować wokół niego sensacyjną akcję, Bigelow sięgnęła po formuły gatunkowe, znajdując w nich obrazy męskich postaci, ich zachowań i zbudowanych wokół nich rytuałów. Dlatego przywołała tradycję *surf mo-*



vies, które jak dokumenty Bruce'a Browna (*The Endless Summer*, 1966), uwodzą plenerami, ekwilibrystycznymi popisami, a także rytuałami towarzyszącymi surfowaniu. Hermetyczność i aura tajemniczości otaczająca tę subkulturę nabrała intensywności w atmosferze nowej duchowości lat 90., której ślady można odnaleźć w dialogach i rysach bohaterów *Na fali*. Bigelow czyni ze sceny, w której Johnny Utah pierwszy raz widzi Bodhiego, prawdziwy surfingowy spektakl, w którym przedmiotem podziwu agenta i jego „trenerki” są zarówno umiejętności surfera, jak i uosabiany przez niego model życia. Wrażenie wywołane popisem Bodhiego wzmacnia komentarz Tyler, która nazywa go współczesnym dzikusem.

Pojęcie dzikusa jest używane przez Bly'a w opowieści *Żelazny Jan* do opisu typu mężczyzny, który *nie jest przeciwstawny cywilizacji, ale też nie mieści się w niej całkowicie*<sup>21</sup>. Przyciąga on innych swoją charyzmą oraz specyficzną energią, która *mobilizuje do stanowczego i zdecydowanego, lecz nie brutalnego działania*<sup>22</sup>. Dla Johnny'ego Bodhi jest niczym mityczny Dzikus, fascynujący i zarażający swoją pasją, dopóki nie stanie się świadkiem udziału Bodhiego w brutalnej akcji podczas napadu bank. Widok guru strzelającego do niewinnych ludzi i wystawiającego na niebezpieczeństwo przyjaciół nie daje się pogodzić z wizerunkiem romantycznego buntownika sprzeciwiającego się regułom cywilizacji. Utah jest rozdarty wobec tych dwóch wcieleń przyjaciela, próbując ująć go jako przestępcę, a jednocześnie uchronić przed wymiarem prawa. W momencie finalnego spotkania, gdy powinno dojść do aresztowania Bodhiego, Utah ponownie dostrzega w nim Dzikusa, który nie musi mu tłumaczyć, że nie wytrzyma w więzieniu. Po symbolicznym zatrzymaniu raz jeszcze pozwala mu uciec, sam również decydując się na ucieczkę od świata dyscyplinujących reguł.

Dla Johnny'ego, Tyler z grupy przyjaciół Bodhiego jest w jakiś sposób *przewodnikiem inicjacji*<sup>23</sup>. Zgodnie z tradycją kulturową jego rola polega na uświadomieniu młodym mężczyznom i kobietom, że *każde z nich posiada pragnienia, które daleko wykraczają poza wymogi fizycznego przetrwania*<sup>24</sup>. Nauka ta jest szczególnie ważna w kontekście potrzeby związku duchowego między mężczyznami o różnym doświadczeniu, mogącymi się nawzajem inspirować. Kiedy Bodhi wyjaśnia Johnny'emu istotę surfingu zawierającą się w mistycznej więzi z oceanem, ten z ironią mówi: *Tylko nie zacznij się modlić, na co mistrz deski odpowiada: Dlaczego nie?* W rozmowie tej zaznaczają się nastroje schyłku XX wieku, gdy zintensyfikowały się poszukiwania nowych funkcjonowania w społeczeństwie, alternatywnych wartości i stylów życia, typowe dla tak zwanej nowej duchowości. Pojęcie to pojawia się w opracowaniach, których autorzy, opisując współczesne zjawiska religijne i pozareligijne, próbują wyjść poza często ograniczający termin New Age. Jak zaznacza Zbigniew Pasek, *New Age to zbiorcza i niestety nadal mało precyzyjna nazwa obejmująca wiele ruchów i grup odnowy duchowej (...) a także używana na oznaczenie procesu orientalizacji zachodniej mentalności religijnej czy na rozwój tzw. głębokiej ekologii*<sup>25</sup>. Kwestie religijne nie są kluczowe dla bohaterów *Na fali*, ale na pewno są im bliskie poszukiwania własnej drogi życia duchowego pozwalającej przekroczyć granice świadomości, osobowości i aktywności.

Kiedy Johnny, szukając kontaktów z surferami, okłamuje Tyler, że chce się nauczyć pływać na desce, bo po śmierci rodziców pragnie wreszcie zrobić coś dla siebie, a nie tylko realizować ich plany o wielkiej karierze syna, przepowiada niejako scenariusz własnej przemiany. Surfing z zadania do wykonania przekształca się



*Na fali*, reż. Kathryn Bigelow (1991)

w życiową pasję, która wywoła w nim refleksję o własnej *ukrytej jaźni, stłumionych możliwościach czy prawdziwej naturze* <sup>26</sup>. Gdy Johnny po raz pierwszy wypływa deską na nocną, „jazdę” strach miesza się u niego z podnieceniem. Po udanym surfowaniu w całkowitej ciemności odczuwa satysfakcję, ale także rodzaj wewnętrznej harmonii. Zauważa to Tyler, mówiąc, że wygląda *prawie na szczęśliwego*, a z twarzy zniknął mu wyraz napięcia, jakie ma uczeń wykonujący swoje zadanie. Im bardziej Johnny jest zaangażowany w surfing, z tym większym dystansem (co nie znaczy, że z brakiem odpowiedzialności) odnosi się do sztywnych formuł FBI. Jakby oddalał się od systemu, w którym chciał kiedyś sprawnie działać i wykazywać się umiejętnościami.

Bigelow rozpoczyna *Na fali* od montowanych równolegle dwóch sekwencji. Jedna pokazuje surfującego samotnie Bodhiego, druga Johnny’ego Utah, który właśnie zalicza egzamin sprawnościowy dla agentów FBI. Obaj mężczyźni z równą pasją i powagą wykonują swoje zadania, wykazując się tymi samymi cechami: determinacją, precyzją, a zarazem potrzebą intensywnych doznań. Także Core umieszcza na początku rozbudowaną sekwencję wprowadzającą, ukazując w niej „Utah” – przydomek nadany przez przyjaciół ze względu na indiańskie korzenie ze strony matki – jako zapalonego miłośnika sportów ekstremalnych przejeżdżającego na motorze po górskiej grani w towarzystwie przyjaciela. Popis kończy się śmiertelnym wypadkiem Jeffa, co całkowicie zmienia losy Johnny’ego. Sekwencja ta powróci w opowieściach innych wyczołwców wspominających dokonania Utah utrwalone w filmach krążących w sieci. Będzie też płaszczyzną kontaktu aspirującego agenta FBI z członkami gangu Bodhiego podejmującymi się podobnych zadań.

Obie wersje *Na fali* są oparte na koncepcji podwojonego bohatera, gdzie dwie męskie postacie, Johnny i Bodhi, wzajemnie się upodabniają, uzupełniają, a jednocześnie pozostają w opozycji, co skłania ich do nieustannej konfrontacji. W toku

akcji ich narracje splatają się, a mężczyźni przekonują się o łączącej ich więzi. Wynika ona między innymi z silnego poczucia własnego indywidualizmu, który w nowej duchowości realizuje się na dwa sposoby. Pierwszy jest *indywidualizmem przewodnika duchowego*<sup>27</sup> i polega na znalezieniu duchowych opiekunów, którzy z pozycji autorytetu będą udzielać rad i wskazówek, jak ukształtować swoje życie w zgodzie z określonymi wartościami. Drugi sposób wiąże się z *indywidualizmem własnej natury*<sup>28</sup> oznaczającym posiadanie autorytetu wewnętrznego.

I u Bigelow, i u Core'a Bodhi realizuje swój indywidualizm dwojako, uwewnętrzniając swój autorytet, a równocześnie okazując go innym. Z tym że w remake'u występuje on jako strażnik i kontynuator tradycji rozpoczętej przez jego mistrza Ozakiego, co czyni go bardziej radykalnym i bezwzględny wobec innych. Nie stroni od używania przemocy, o czym świadczy scena na opuszczonym paryskim dworcu, gdzie toczą się „zawodowe” walki między mężczyznami. Do jednej z nich stają Bodhi i Johnny, a ich siłowe starcie jest demonstracją siły, formą ustalenia hierarchii, a równocześnie inicjacyjnym rytuałem wejścia do wspólnoty. Przywódca gangu zajmuje więc niekwestionowaną pozycję lidera, zbudowaną na współtworzonym przez siebie micie, na odwadze i sprawności działania, ale także na fizycznej dominacji nad innymi.

Bigelow pokazała różne wcielenia Johnny'ego, który początkowo wydaje się poszukiwaczem duchowym, jak w nowej duchowości określa się osoby szukające mistrza i nieprzekonane o słuszności swojej drogi. Z czasem jego postawa ewoluuje w stronę samoświadomego podmiotu, który kieruje się autorytetem wewnętrznym, zbudowanym jednak na wcześniejszych, mistrzowskich naukach i wzorcach. Gdy Johnny po długich poszukiwaniach, trwających od czasu tragicznego skoku na bank, znajduje wreszcie Bodhiego, ten pyta go, czy nadal surfuje. Na co agent odpowiada twierdząco: *Każdego dnia*, przyznając tym samym, że nadal podziela przekonania i styl życia podziwianego niegdyś mistrza. W wersji Core'a Johnny jest konsekwentnie przedstawiany jako osoba żądna wrażeń i okazji do nieustannego sprawdzania się. Śmierć przyjaciela, choć wywołuje wstrząs i prowadzi do podjęcia stałej pracy, nie wywołuje w nim żadnego przewartościowania – co widać w pasji, z jaką podchodzi do ekstremalnych wyzwań wraz z grupą Bodhiego. Różnica tylko w tym, że jako członek FBI ma dodatkowe zadanie do wykonania. Początek i koniec filmu ukazują popisy Utah wykonywane z tą samą dozą odwagi, ryzyka i fascynacji, jakby zdobyte doświadczenia tylko umocniły jego postawę. Tymczasem u Bigelow w scenach otwierających i zamykających film oglądamy dwa różne wcielenia bohatera, który w toku wydarzeń zyskał okazję i środki, by poddać się *technologii wewnętrznej transgresji*<sup>29</sup>.

Postawy bohaterów Core'owskiego *Na fali* determinują rytuały opisane przez Pierre'a Bourdieu, który za podstawę męskiej tożsamości uważa uczestnictwo w grach społecznych. „Gracze” podporządkowują się zasadom z powagą i zaangażowaniem, by *zachować godność we własnych oczach – by sprostać pewnej idei mężczyzny*<sup>30</sup>. Do takich męskich gier Bourdieu zalicza między innymi sporty walki oraz inne, *których efektem są widoczne oznaki męskości*<sup>31</sup>. Filmowa narracja remake'u zawiera wszystkie elementy gry zespołowej, wskazując wzorce (Ozakiego i Bodhiego), reguły odnoszące się do kolejnych etapów oraz nagrodę czekającą na zwycięzcę. Towarzysze Bodhiego są równocześnie zawodnikami i publicznością, której uznanie jest równie ważne jak zdobyte punkty czy zaliczone etapy.





*Point Break* – na fali, reż. Ericson Core (2015)

Zwłaszcza że bycie członkiem męskiej wspólnoty oznacza nie tylko podporządkowanie się zasadom „męskiej solidarności”, ale także konieczność starania się o uznanie i akceptację ze strony innych mężczyzn. Jak silna jest presja grupy, pokazuje scena na górskim stoku, z którego mają zjechać Bodhi, Johnny i pozostali mężczyźni, nawet jeśli nie są gotowi na to wyzwanie. Obawa przed odrzuceniem przez kolegów, którzy nie zaakceptowaliby wycofania się przed startem, prowadzi do śmierci jednego z uczestników eskapady. Nie zmienia to nastawiania pozostałych osób kontynuujących grę, chociaż śmierć będzie naznaczała kolejne jej etapy. Każdą dramatyczną porażkę któregoś z mężczyzn Bodhi kwituje stwierdzeniem, że ofiary dokonały wyboru i trzeba to zaakceptować. Jego rzeczywistość to *świat zakładający bycie twardym zarówno w stosunku do własnego, jak i cudzego cierpienia* <sup>32</sup>.

Wciąż podejmowane na nowo wspólne działania bohaterów Core’owskiej wersji ujawniają obecną w relacjach między nimi heteronomię, czyli *faktyczną zależność mężczyzn od werdyktów ferowanych przez męską wspólnotę* <sup>33</sup>. Bourdieu podkreśla, że heteronomia najczęściej występuje w męskich działaniach nacechowanych przemocą, na przykład działaniach gangów przestępczych będących formą zespołowej afirmacji męskości. Podczas realizacji „ścieżki Ozakiego” uczestnicy grupy muszą wykazać się odwagą, nawet jeśli oznacza to lekceważenie zasad bezpieczeństwa. Strach przed dokonywaniem ekstremalnych czynów jest mniejszy niż strach *przed wyłączeniem ze świata twardych i nieustraszonych mężczyzn* <sup>34</sup>, do którego aspirują i w którym chcą zdobyć dominującą pozycję.

Przynależność do grupy była ważna także dla bohaterów Bigelow, jednak ich działania charakteryzował przy tym szczególny rodzaj celowości i zadaniowości, dający się interpretować w kategoriach konsumpcjonizmu, który obok indywidual-

lizmu cechował alternatywną duchowość lat 90. Badacze piszą nawet o *niskiej Nowej Erze*<sup>35</sup> oraz jej wymiarze ekonomicznym, zaznaczając, że skoro konsumowanie stało się dominującą postawą współczesności, to trzeba było płacić także za rozwój duchowy i alternatywne formy aktywności. Dlatego Bodhi nie ma problemu z łamaniem prawa, uznając, że tylko takie działania pozwolą mu zdobyć środki na realizację pasji. W przemowie przed napadem na bank przypomina przyjaciółom, że nigdy nie chodziło im tylko o pieniądze, ale o sprzeciwienie się systemowi, który zabija ludzkiego ducha. Bezkarne napady na bank w maskach prezydentów były więc aktem manifestacji niezależności i witalności, w którym przestępczość i romantyzm mieszają się ze sobą. Reżyserka nie próbuje osądzać tych działań ani jednoznacznie oceniać Bodhiego i innych postaci, zrywając tym samym z tradycją kina akcji o wyraźnym przesłaniu moralnym.

Przyjaciele Bohdiego oraz Johnny chętnie przyłączają się do grupy, bowiem oferowana przez przywódcę metoda na życie nie tylko jest dla nich atrakcyjną, ale także niemal jedyną możliwością. Wynika to między innymi z podobieństwa między bohaterami Bigelow a członkami tak zwanego Pokolenia X – ludzi urodzonych w krajach zachodnich w latach 70. – które we wspólnocie i działaniach ekstremalnych szukało alternatywy dla systemu społecznego niedającego im szans na samorealizację. Jak zaznacza Zygmunt Bauman w swojej diagnozie  *płynnej fazy nowoczesności*, generacja ta doświadczyła bezrobocia oraz związanego z nim poczucia własnej nieprzydatności, *zagubienia, dezorientacji i konsternacji*<sup>36</sup>. Stąd jej zdystansowany stosunek do społeczeństwa i rządzących nim reguł, niezapewniających młodemu szansa na samorealizację: *[generacja] niechciana, a co najwyżej tolerowana (...) nie ma zbyt wielu powodów, aby uznawać „społeczeństwo” za dom zasługujący na lojalność i troskę*<sup>37</sup>. Bauman zaznacza, że tak jak troski Pokolenia X, związane z „syndromem zbędności”, czynią ich życie odmiennym od wcześniejszych generacji, także sposoby, w jakie owe „zbędne” jednostki zmagają się z codziennością i kłopotami, mają wyjątkowy charakter. U Bigelow członkowie gangu redukują swoją aktywność do prostego zaspokajania własnych pragnień i pasji, bez inwestycji w przyszłość, w odpowiedzi na bieżące potrzeby. Cele ich działań są bardzo proste – pieniądze, by móc podążać za falą, będącą wartością nadrzędną. Ich zachowania można uznać za reakcję na opisywaną przez Baumana *nieuchwytność (a nader często złudność celów), które blakną i rozwiewają się, zanim się je osiągnie*<sup>38</sup>. Wyrazem poczucia nietrwałości i niepewności drogi jest także rezygnacja Utah ze stanowiska agenta FBI – uznaje je za *niewarte dożgonnego zaangażowania i poświęcenia*<sup>39</sup>.

W wersji *Na fali* z roku 2015 antysystemowość działań dominuje nad ich wymiarem komercyjnym, materialny zysk jest mniejszy, za to satysfakcja z rozbijania spójności systemu większa. Pieniądże zrabowane z amerykańskiego transportowca zostają w trakcie napadu rozrzucone nad dotkniętymi biedą, zagubionymi w dzungli siedzibami ludzkimi na obszarze Ameryki Południowej. Przechwycenie ładunku bankowego i jego „redystrybucja” to tylko część spektakularnej akcji, której prawdziwym zwieńczeniem jest zdobycie legendarnej jaskini, w której „nurkują” skaczący z samolotu mężczyźni. W swoim radykalizmie bohaterowie Core’a łączą pasję poszukiwaczy ekstremalnych doznań z desperacją aktywistów i alterglobalistów. Powoduje to, że w ich postawach zaznacza się rys „partyzantów”, o których pisze Naomi Klein w *No logo*, gdy charakteryzuje antysystemowe działania artys-

tów atakujących reklamy<sup>40</sup>. Autorka używa terminu prowokacji kulturowej na określenie działań artystycznych początku lat 90., będących gestem niezgody na działalność systemów medialnych i na zawłaszczanie przestrzeni przez reklamę. Klein zaznacza, że prowokatorzy kulturowi przyjmują różne postawy i poglądy, łączy ich jednak przekonanie, że *kiedy twój głos nie jest już w stanie przebić się przez komercyjną kakofonię, wolność słowa staje się pustym sloganem*<sup>41</sup>. Do pewnego stopnia formę prowokacji mają też działania Bohdiego i jego grupy wyrażające niezgodę na prawa ekonomiczne i gospodarcze, jakimi rządzi się system. Tyle że brak im spontaniczności lat 90. i utopijnej wiary w sukces takich akcji. Sprawiają wrażenie precyzyjnie wykalkulowanych przedsięwzięć, nieliczących się z kosztami, nawet jeśli obejmują one ludzkie życie.

Bohaterowie Core'a postanawiają w typowy dla nowoczesności sposób zaprowadzić porządek według własnych reguł, zakładając, że *świat można zmienić. W nowoczesności chodzi o odrzucenie świata takiego, jakim on był dotychczas (...). Nowoczesny sposób istnienia polega na kompulsywnym, obsesyjnym zmienianiu*<sup>42</sup>. Podążanie ścieżką wytyczoną przez Ozakiego sieje spustoszenie wśród przyjaciół Boddiego, a poszczególne działania, jak wysadzenie kopalni złota, mają coraz bardziej destrukcyjny charakter. Postawa grupy i losy jej członków zdają się potwierdzać tezę Baumana, że *wizja ładu (każda nowa wizja każdego nowego ładu) budzi upiora chaosu*<sup>43</sup>. W takim symbolicznym chaosie pograża się ostatecznie Bodhi, gdy na otwartym morzu podejmuje wyzwanie wobec wycekiwanej fali.

Co ciekawe, przy okazji jubileuszowej premiery odnowionej wersji filmu Keanu Reeves na pytanie, czym był dla niego występ w *Na fali*, odpowiedział, że po pierwsze film ten zrobił z niego aktora filmów akcji, a po drugie nauczył się wówczas surfować i wciąż to robi. Wątek kontaktu z naturą, wyeksponowany przez Bigelow, wydaje się najtrwalszym i najsilniej oddziałującym elementem legendy *Na fali*, nawiązującej do idei nowej duchowości, by na nowo zbudować relację człowieka z naturą. Ślady tej tendencji są widoczne w aktywistycznej postawie bohaterów Core'a, ale ich działania nie mają w sobie wiele z idealistycznej wizji lat 90., eksponującej potrzebę harmonii, empatii, piękna. W wersji Bigelow bohaterowie szukają kontaktu z naturą, gdyż widzą w nim szansę, na odkrycie lub zmianę własnej tożsamości, w filmie Core'a najważniejszy jest ekologiczny aktywizm zakładający szacunek dla Ziemi i przywrócenie jej naturalnego stanu, ale w efekcie sprowadzający się do spektakularnych akcji o dyskusyjnym wpływie na ekosystem.

Prądy intelektualne i kulturowe lat 90. stworzyły przychylny grunt dla opowieści w rodzaju *Na fali*, odzwierciedlających nastroje i tendencje dekady. W filmie z 2015 roku pojawiły się wprawdzie wszystkie elementy, z jakich zbudowała rzeczywistość filmową Bigelow: sprzeciw wobec systemu i jego wartości, pragnienie samorealizacji i dokonania czegoś tylko dla siebie, wystawianie się na nieustanną próbę. Jednak gesty sprzeciwu wobec tradycji, prawa, obyczajowości w wykonaniu bohaterów z lat 2000 nie miały świeżości i oryginalności, stanowiąc kumulację wypracowanych wcześniej postaw.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

- <sup>1</sup> Zob. <https://www.theguardian.com/film/2011/sep/13/point-break-remake-fans-angry> (dostęp: 10.01.2017).
- <sup>2</sup> Zob.: R. Collin, *Tough Guys Have Feelings Too: the Power of „Point Break”* <http://www.telegraph.co.uk/film/point-break-2015/keanu-reeves-kathryn-bigelow-making-of-original/> (dostęp: 18.12.2016)
- <sup>3</sup> P. Bradshaw, „*Point Break*” review – nature calls in this fantastically pointless remake <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/04/point-break-review-ericson-core-pointless-remake> (dostęp: 18.12.2016).
- <sup>4</sup> J. Urry, *Socjologia mobilności*, tłum. J. Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 75.
- <sup>5</sup> Tamże, s. 12.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 98.
- <sup>7</sup> Tamże.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 101.
- <sup>9</sup> Postklasyczne kino gatunkowe szczegółowo omawia Elżbieta Durys w swojej analizie filmów policyjnych. Zob.: E. Durys, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970-2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 49-52.
- <sup>10</sup> R. Collin, *Tough Guys...* dz. cyt.
- <sup>11</sup> Zob. E. Durys, *Amerykańskie...* dz. cyt., s. 55.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 229.
- <sup>13</sup> M. Kermon: „*Point Break*” Review – an empty rehash. <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/07/point-break-film-review-ray-winstone> (dostęp: 16.12.2016).
- <sup>14</sup> Zob.: K. Clatterbaugh, *Contemporary Perspectives on Masculinity. Men, Women, and Politics in Modern Society*, Westview Press, Boulder 1997, s. 12.
- <sup>15</sup> R. Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, tłum. J. Tittenbrun, Rebis, Poznań 1993.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 8.
- <sup>17</sup> Tamże.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 9.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 12.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 11.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 19.
- <sup>22</sup> Tamże.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 69.
- <sup>25</sup> Z. Pasek, *Nowa duchowość. Konteksty kulturowe*, Wydawnictwo Auerus, Kraków 2013, s. 11.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 93.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 97.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 98.
- <sup>30</sup> P. Bourdieu, *Męska dominacja*, tłum. L. Kopiciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004, s. 62.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 65.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 67.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 66.
- <sup>34</sup> Tamże.
- <sup>35</sup> Zbigniew Pasek powołuje się na opracowania Bartłomieja Dobroczyńskiego oraz Paula Heelas. Zob.: Z. Pasek, *Nowa duchowość...* dz. cyt., s. 35-36.
- <sup>36</sup> Z. Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 30.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 27.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 31.
- <sup>39</sup> Tamże.
- <sup>40</sup> Zob.: N. Klein, *No logo*, tłum. H. Postuła, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 297-327.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 302.
- <sup>42</sup> Z. Bauman, *Życie na przemiał*, dz. cyt., s. 41.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 52.