

POP-REAKTYWACJA

O pewnej tendencji kina popularnego

MIŁOSZ KŁOBUKOWSKI

Tożsamość popkultury

Obserwując najnowsze filmy z cykli traktujących o przygodach herosów kultury popularnej, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w kinie rozrywkowym ostatnich lat zaczynają dominować tendencje oznajmiające nadejście zmian. Wciąż jednak nierozstrzygnięte wydaje się pytanie, czy stajemy wobec dokonującego się na naszych oczach przełomu mającego przededefiniować, odświeżyć albo też całkiem zdeprecjonować sferę popkultury, czy też wyczuwalne aspiracje filmowców zaprowadzą ich tylko na manowce. Przyglądając się dwóm najnowszym częściom serii o przygodach agenta 007 oraz dwóm ostatnim odsłonom *Batmana*, jak również reakcjom widzów entuzjastycznie przyjmujących starych bohaterów w odnowionej formule, odnosi się wrażenie, że oto powstaje nowy ruch wewnątrz kultury masowej. Wydaje się, że kino popularne proponowane przez te cztery filmy żąda coraz więcej i chodzi nie tylko o bicie kolejnych rekordów kasowych, które są raczej pewne. To kino, któremu znudziło się bycie przede wszystkim rozrywką, kino, które pragnie awansować na górną półkę i stanowić nową jakość wynikającą ze znalezienia kompromisu pomiędzy czystą zabawą a wielką sztuką (z odchyleniem ku tej drugiej). Jak wygląda realizacja i jakie są skutki takich zamierzeń, to sprawa istotna, jako że nowa formuła wyraźnie znajduje akceptację szerokiego grona widzów, zarówno fanów kultury popularnej, jak i doceniających powiew świeżości krytyków¹.

Rodzi się pytanie, dlaczego kultura popularna zaczyna się pożerać niczym wąż zjadający własny ogon – atrybut starożytnego boga Saturna uosabiający przemijanie czasu. Czy postmodernizm chyli się ku końcowi? Czy widzów, a nawet odbiorców kultury w ogóle, czeka zwrot ku wielkiemu kinu, ku wielkim tematom i nowo definiowanym arcydziełom? A może kultura masowa zwyczajnie się wyczerpała, tak długo powielając schematy i krzyżowała ze sobą kolejne elementy swoich „tekstów”, że w końcu stały się one zwyczajnie wyjałowione i przekroczyły granice dobrego smaku lub przewidywalności? Czy to właśnie nas czeka?

Podział na skrajnie komercyjny kicz niestawiający odbiorcom absolutnie żadnych wymagań intelektualnych i na sferę nowych „arcydzieł” manifestacyjnie oddzielających się od klasyki? Kiedy patrzy się na wyrazy zachwyty nad nowymi wcieleńiami Jamesa Bonda i Batmana, wydaje się to nawet prawdopodobne. Czy więc popkultura przestanie „być sobą”, czy – jakkolwiek paradoksalnie to brzmi – zatraci tożsamość? To dość radykalnie postawione pytanie wynika z zaproponowanego przez filmowców *novum* w postrzeganiu produktów kultury masowej, do jakich bez wątpienia należą i James Bond, i człowiek-nietoperz. Interpretacje ponowoczesnych mitów poszły bowiem tak daleko, że widz wychowany na klasycznych już dziś wizerunkach komiksowych superbohaterów po wyjściu z kina zaczyna się zastanawiać, czy to, co oglądał, to jeszcze Bond i czy to naprawdę nowa część *Batmana*.

Bond naszych czasów?

Co takiego stało się więc z ulubieńcami masowej widowni, że niektórzy widzowie przecierają oczy ze zdumienia? W przypadku Bonda wszystko zaczęło się w 2006 roku wraz z premierą *Casino Royale* (reż. Martin Campbell). Niespodziewane rozstanie Pierce’a Brosnana ze swoją najśłynniejszą rolą zaskoczyło fanów bondowskiej serii, którzy teraz z niecierpliwością oczekiwali godnego następcy. Już wtedy pojawiały się głosy, że nadszedł czas na zmiany, że agenta Jej Królewskiej Mości czeka rewitalizacja, gdyż cykl – pomimo bardzo dobrej kreacji Brosnana, któremu udało się wypracować własny, niepowtarzalny styl łączący seksapil Seana Connery’ego z ironią Rogera Moore’a – coraz mocniej zbliżał się do autopastiszu.

Spowodowane to było mnożącymi się przejawskrawieniami wynikającymi chyba przede wszystkim z problemów scenarzystów niepotrafiących poradzić sobie ze schematyzmem serii, z którym z kolei świetnie radził sobie Ian Fleming². Wina nie leżała jednak po stronie aktora. W latach 90. to przecież Brosnan został obwołany godnym następcą wielkich poprzedników i zarazem nowym super-szpiegiem na nowe czasy. Pierwsze filmy z Brosnanem naprawdę sprawiały wrażenie świeżości, a ich formuła wydawała się adekwatna do zmieniających się oczekiwań widzów. Już *GoldenEye* (reż. Martin Campbell, 1995) stanowiło pewien przełom. Po prawie siedmiu latach przerwy Martin Campbell opowiedział historię językiem trafiającym w gusta i oczekiwania młodego widza wychowanego na Kinie Nowej Przygody oraz grach komputerowych. Przesunął akcenty z intrygi szpiegowskiej na rozmach realizacyjny, oszałamiające efekty specjalne i brawurowe sekwencje akcji. Bond miał odpowiadać swoim czasom. Skończyła się epoka zimnej wojny, więc i zagrożenia, z którymi walczył brytyjski agent, były inne, całkiem współczesne. Bondowi przyszło ratować świat przed międzynarodowym terroryzmem (*GoldenEye*) albo walczyć z właścicielem potężnego koncernu medialnego (*Jutro nie umiera nigdy*, reż. Roger Spottiswoode, 1997), oddaną terrorystom dziedziczką naftowej fortuny (*Świat to za mało*, reż. Michael Apted, 1999) czy zbuntowanym koreańskim wojskowym, który kontrolował gigantyczne działo słoneczne z kosmosu (*Śmierć nadejdzie jutro*, reż. Lee Tamahori, 2002). Bond stawiał czoło zagrożeniom płynącym ze środka zdegenerowanej zachodniej kultury, gdyż jego antagoniści albo okazywali się jej przedstawiciela-

mi, albo – jak w przypadku filmu *Śmierć nadejdzie jutro* – wykorzystywali mechanizmy wolnorynkowej gospodarki i kapitał zachodni dla realizacji swoich utopijnych i ponurych celów.

Wraz ze zmianą sytuacji politycznej na świecie nastąpiła także zmiana metod agenta z licencją na zabijanie – stał się bardziej brutalny, zaś same filmy dużo częściej niż poprzednie epatowały przemocą i wysublimowaną erotyką. Jednak stopniowo fabuły „Bondów” stawały się coraz bardziej „wydumane”, a postacie zaludniające świat diegetyczny wydawały się jedynie dziwaczne i nie miały już uroku, jaki cechował antagonistów (zwykle niepospolite indywidua³) z poprzednich filmów. Ostatnia część z udziałem Brosnana okazała się świadectwem kryzysu twórczego myślenia scenarzystów; stanowiła raczej postmodernistyczny zlepek motywów i sytuacji pojawiających się w dziewiętnastu wcześniejszych obrazach.

Pojawienie się *Casino Royale* otworzyło nowy rozdział w kinowej historii Jamesa Bonda. Film wywołał niezwykle poruszenie wśród fanów. Potrzeba odnowienia skostniałej serii okazała się tak duża, że ten sam reżyser – Martin Campbell – który w *GoldenEye* pewnie operował całym bondowskim sztafażem, tym razem zburzył niemal wszystkie schematy i wyobrażenia na temat superaganta. Już wybór aktora wywołał liczne kontrowersje, gdyż Daniel Craig posiada *emploi* całkowicie nieodpowiadające wszelkim wyobrażeniom na temat Bonda, predestynujące go raczej do ról złoczyńców. Zaś sposób budowania przez niego postaci raczej nie zacierał, jak w wypadku jego poprzedników, dystansu między bohaterem a widzem. Oprócz tego Bond po raz pierwszy kierował się przede wszystkim emocjami, nie pił odpowiednio przyrządzonego martini będącego jego znakiem firmowym, dialogi zostały pozbawione celnych ripost, bohater nie używał całego arsenału niezwykle zabawek, które wcześniej ratowały go z najgorszych opresji, nie zachowywał olimpijskiego spokoju i nie miał odpowiedniego dystansu do siebie, co wcześniej umożliwiało stworzenie specyficznego humoru bondowskiego. Był to również drugi film, w którym agent Jej Królewskiej Mości naprawdę został trafiony strzałą Amora. Przesentymentalizowany wątek miłości Bonda do Vesper szczęśliwie nie pogrążył filmu, a to tylko za sprawą tragicznego finału. Rozczarowanie miłosne stało się wytłumaczeniem cynizmu oraz i mizoginizmu, jakim cechował się Bond we wszystkich wcześniejszych częściach.

Pomimo złamania tyłu kultowych i konstytutywnych dla serii schematów pierwszy „nowy” Bond wydawał się możliwy do zaakceptowania, gdyż – jako *prequel* cyklu – przedstawiał formowanie się postaci superaganta, jego drogę do stania się Bondem, jakiego wszyscy znali i uwielbiali, co zostało symbolicznie zasugerowane przez słynną kwestię użytą przez Craiga na zakończenie filmu – *Nazywam się Bond. James Bond.*

Niestety kolejny film z nowym aktorem w roli agenta 007, wyreżyserowany przez Marca Forstera, zaczął przejawiać opisywaną wyżej tendencję. Ambicją twórców stało się zbliżenie kolejnej części do kina psychologicznego. Już tytuł – zaczerpnięty z opowiadania Fleminga – odróżnia dwudziestą drugą odsłonę od pozostałych z serii. Łamie on tradycję i nie odnosi się ani do któregoś z bohaterów, ani do specyfiki kolejnej misji, nie odwołuje się też do tematyki śmierci czy zniszczenia. Zwraca za to uwagę niezbyt wyszukaną grą językową, dość trudną do przełożenia na język polski. *Quantum of Solace* (2008) oznacza bowiem w do-

słownym tłumaczeniu „szczyptę ukojenia”, przy czym samo słowo *quantum* jest dwuznaczne, bo oznacza zarówno cząsteczkę, jak i nazwę tajnej organizacji, którą rozpracowuje Bond.

Nigdy wcześniej film o przygodach Jamesa Bonda nie traktował o sferze uczuć agenta w tak manifestacyjny sposób. Forster postanowił prowadzić akcję dwupłaszczyznowo: równie ważna jak wykonanie zadania była podróż bohatera w głąb siebie. Ukazaniu jej miały służyć chociażby takie chwytły formalne, jak ujęcia Bonda jadącego przez długi czarny tunel, co miało stanowić swoistą metaforę autopsyoanalizy. Z drugiej strony 007 po raz kolejny kroczył ścieżką zemsty i rozjuszony, wściekły na cały świat siał zniszczenie na każdym kroku, co podkreślały całkowicie niekanoniczne dla serii bondowskiej sekwencje akcji. Cięcia montażowe następują po sobie tak szybko, a ustawienia kamery są tak nietypowe, że w efekcie widz nie jest w stanie ogarnąć działań postaci, wydaje się całkiem zdezorientowany⁴. Być może taka taktyka miała na celu „przeniesienie” odbiorców w sam środek akcji, ukazanie świata twardych porachunków z perspektywy bohatera, który czasami sam nie ma oglądu sytuacji i musi działać intuicyjnie. Wydaje się jednak, że był to pomysł chybiony. Widz bowiem wcale się bardziej nie utożsamia z Bondem, ale czuje się zwyczajnie skonfundowany. Nie może też się rozkoszować całym pięknem efektownych przecież scen, jak chociażby zbyt „pocięta” sekwencja pościgu samochodowego na samym początku filmu.

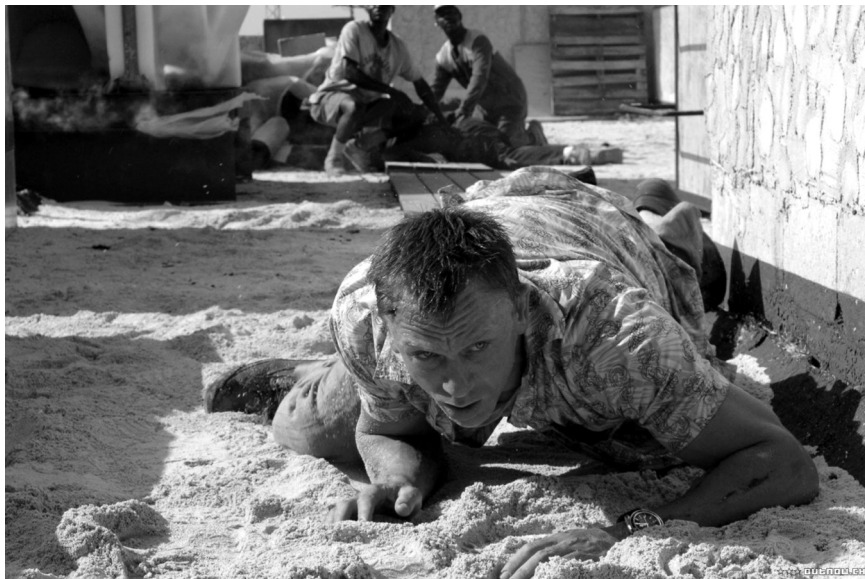
Po raz pierwszy została złamana zasada izomorfizmu każdej części względem całego cyklu, co oznacza, że naruszono również regułę mitologicznego języka, w jakim układano dotychczas przygody Bonda. *Quantum of Solace* stanowi pierwszą w historii serii kontynuację poprzedniego „odcinka” i jak łatwo się domyślić prawdopodobnie punkt wyjścia kolejnej intrygi. Cóż więc tak naprawdę stało się z Bondem, jednym z najbardziej ulubionych bohaterów kultury popularnej? Czy recepty na wyjście z impasu okazały się skuteczne? Na jaką drogę skierowały cały cykl? Wydaje się, że pomysł na odświeżenie serii za pomocą próby wyprowadzenia Bonda na półkę z poważnym kinem okazał się niedobry. Stopniowo zatracą się wszystkie konstytutywne dla tego fenomenu składniki. Czy Daniel Craig, któremu nie można przecież odmówić umiejętności całościowego zbudowania postaci, jest Bondem naszych czasów? Czy nasze czasy mają poznać Bonda, który zamiast żartobliwie poprawiać krawat po zdemolowaniu Sankt Petersburga czołgiem, prowadzi przed finałową rozgrywką „głębokie” dialogi o swoistości zabijania? Czy współczesna moralność i elementarna ludzka wrażliwość spadły tak nisko, że psychoterapeutą ma stać się nawet 007? I pytanie najważniejsze: czy to w ogóle jeszcze jest Bond?

Źródłem fenomenu powołanego do życia przez Iana Fleminga, podobnie jak i wielu innych zjawisk w kulturze masowej, należy szukać w sferze Jungowskiej podświadomości kolektywnej, wrażliwej na mitologiczne ukształtowanie wszelkich narracji. Postać Bonda utożsamia przecież archetyp trickstera. Termin ten został wprowadzony przez Carla Gustava Junga i określa mitologiczną postać błazna, będącego wysłannikiem bogów, łączącego i mającego za zadanie pojednać dwa światy, wyrazić „podwójną prawdę”, posługującego się w tym celu grą, maskaradą, teatrem⁵. Trickster jest archetypem, czyli zachowanym w nieświadomości zbiorowej uniwersalnym wzorcem postępowania powstałym w wyniku nie-

zliczonych doświadczeń ludzkości⁶. Co więcej, figura ta może być uznawana za archetyp kulturowy, czyli wzorzec wyższego rzędu, będący kontaminacją cech archetypów cienia i starego mędrca⁷. James Bond z pewnością ma cechy właściwe powyższym figurom. Nietrudno chociażby wskazać na jego mroczny aspekt czy dwoistość, które wiążą się z jego profesją. Bond z pozoru jest normalnym człowiekiem, dla niepoznaki zatrudnionym w firmie eksportowej. Potrafi być miły, czarujący, szarmancki, uwodzicielski. Dopiero w starciu z wrogiem ujawnia cechy doskonałego i bezlitosnego zabójcy. Okazuje się gentlemanem, który dla królowej i ojczyzny nie zawaha się uderzyć czy zabić kobiety. Często Bond ucieka się do technik teatralnych, „przebieranek” – udaje kogoś, kim nie jest. Lubi też nawiązywać z wrogiem symboliczną grę, nim przejdzie do ostatecznej konfrontacji na śmierć i życie. Wystarczy przywołać choćby partię golfa z Goldfingerem, czy liczne potyczki hazardowe z antagonistami, wdawanie się w bezczelnie dwuznaczne dialogi podszyte celnymi aluzjami. Bond bez wątpienia jest psotnikiem, który uwielbia prowadzić niebezpieczne gry z wrogiem, zanim go ostatecznie pokona. Z kolei rysy starego mędrca objawiają się w celach, jakimi kieruje się bohater. Tajemniczy mściciel przybywa bowiem niewiadomo skąd i dokonuje rzeczy strasznych, przywracając jednocześnie porządek i ład zakłócony przez monstrualnego antagonistę, utwierdzając brytyjskie wartości i interesy.

Równie istotny wydaje się charakter schematu fabularnego skonstruowanego przez Fleminga i wykorzystywanego w kinie. Już Umberto Eco dostrzegł binarne opozycje archetypowe, którymi operował autor powieści. Chodzi o tak zasadnicze pary przeciwstawień, jak miłość i śmierć, luksus i wyrzeczenie, wyjątkowość i umiar, lojalność i nielojalność czy dobro i zło⁸. Badacz zauważył również baśniowy wymiar schematu fabularnego opowieści o Bondzie: *M jest Królem, Bond zaś rycerzem mającym do spełnienia misję; Bond jest Rycerzem, Czarny Charakter Smokiem; Kobieta i Czarny Charakter są niczym Piękna i Bestia; Bond, który przywraca Kobiecie radość życia, jest Księciem budzącym pocałunkiem Śpiącą Królową; pomiędzy Wolnym Światem i Związkiem Radzieckim, Anglią i krajami nieangloskimi ustanawia się relacja epicka jak między Rasą Wybraną i Rasą Niższą, Białym i Czarnym, Dobrem i Złem*⁹.

Idąc tą samą ścieżką rozumowania, należy wskazać podobieństwo schematu fabularnego każdej opowieści o Bondzie z wzorcem odwiecznej wędrówki herosa mitycznego, archiscenariuszem monomitu zaproponowanym przez Josepha Campbella¹⁰. Bohater mityczny – podobnie jak agent 007 – otrzymuje na początku wezwanie do podjęcia wędrówki, wykonania misji. Osobą pełniącą tę funkcję może być jeden z donatorów, wysłannik nadprzyrodzonej siły wspomagającej herosa. W przypadku Bonda jest to M. Następnie bohater musi dokonać katabazy. W tym celu trzeba przejść przez strzeżony próg. Po pokonaniu strażnika heros znajdzie się w świecie śmierci, świecie wywróconym na opak, w którym dostąpi ostatecznego wtajemniczenia, zawrze hierogamię, pokona antagonistę, wspomagany przez pomocników i ich cudowne dary, oraz wykradnie magiczny eliksir. Następnie powróci do świata żywych, ścigany przez zauszników antagonisty, aby za pomocą zdobytego dobra przywrócić ład i dostąpić przeobstwienia. Poszczególne elementy mitycznego uniwersalnego scenariusza pasują doskonale do opowieści o asie brytyjskiego wywiadu. Rolę donatora, archetypowego starego mędrca, odgrywa Q obdarowujący Bonda niezwykłymi „zabawkami”, które –



Casino Royale, reż. Martin Campbell (2006)

niczym właśnie w baśniach – nie są tym, na co wyglądają, ale mają ukryte cudowne właściwości. Antagonista i kobieta obdarzeni mitologicznymi imionami zdradzającymi ich cechy¹¹, romans, pościg, kradzież MacGuffina, który w niepowołanych rękach może zniszczyć pokój w uporządkowanym świecie Zachodu, wreszcie pojedynek, zwycięstwo i powrót – wszystkie te elementy są obecne zarówno w schemacie mitu heroicznego, jak i we wzorcu bondowskim. Wynika stąd jasno, że różne wersje przygód agenta 007 mają, podobnie jak mity heroiczne, podłoże archetypowe, a więc pełnią funkcję symboliczną i stają się symptomami działalności nieuświadomionej części *psyche*. Historie te odpowiadają na pewne podstawowe, a nieuświadomiane potrzeby ludzi, za ich sprawą dokonuje się kompensacja i eskapizm, umożliwiającą odprężającą ucieczkę od świata w *katharsis* schematu. Operują więc – by znów się odwołać do teorii Umberta Eco – mechanizmem pocieszceniowym¹², który siłą rzeczy jest sprzeczny z istnieniem napięć problemowych, zarezerwowanych dla innego rodzaju narracji. Rezygnacja ze wszystkich „smaczków” refundujących schemat, uczłowiczenie upostaciowanego archetypu herosa, wprowadzanie zbytej problematyki nie wydają się właściwymi posunięciami. Co więcej, raczej przeczą „genetycznym” uwarunkowaniom fenomenu Bondy, który wywodzi się ze sfery podświadomości, mitu, a także zabawy.

Nieprzypadkowo właśnie „Bondy” wydają się jednym z impulsów powstania Kina Nowej Przygody ze względu na ich genezę z żywiołu zabawy, sfery czystego ludyźmu i osławiania, by nie rzec – karnawalizowania śmierci. Jak inaczej wytłumaczyć fakt, że miliony sympatyków brytyjskiego agenta kibicowały przez przeszło czterdzieści lat zawodowemu mordercy, który czasami nie okazywał się lepszy od swoich rywali. W filmach z tego cyklu przemoc została sprowadzona do kategorii zabawy, widzowie zaś przestali odbierać ją jako zło, żywiąc nadzieję, że sam bohater będzie skuteczniej od swoich przeciwników bił, palił i zabijał.

Widzów nie interesują dylematy moralne Bonda, tak jak nie interesują ich dylematy moralne herosów antycznych. Dla przykładu Achilles może rozpaczć i przeżywać oczyszczenie psychiczne w konfrontacji z Priamem dopiero w arcydziele Homera. W mitach nie ma na to miejsca, gdyż heros, zabijając i sam ginąc, włącza się jedynie w święty obieg energii kosmicznej¹³. Widzowie uwielbiali Bonda za to, że uosabiał ideał męskości, był supersamcem doskonale sobie radzącym w każdej sytuacji i wychodzącym z każdej opresji, który z zabijania uczynił formę sportu. Filmy o Bondzie nigdy przecież – jeśli już dotrzeć do bezpośredniego doświadczenia takiego kina – nie stawiały na realizm. Były współczesnymi realizacjami baśni, zawierały schemat mitycznej wędrówki herosa powtarzający się we wszystkich mitach i rytuałach. Celem „Bondów” było eskapistyczne zabieranie widza w niezwykłą i bajeczną krainę luksusu niedostępną dla przeciętnych ludzi. Bond, niczym wędrowny rycerz, wkraczał do świata wielkiego blichtru przypominającego dwory baronów czy zbuntowanych władców, odwiedzał baśniowo piękne miejsca na Ziemi i pokonywał zastępy zauszników głównego wroga.

Nieprawdziwe też wydaje się przekonanie jakoby wcześniejsze części cyklu były pozbawione wszelkiej głębi psychologicznej. Bond niejednokrotnie odsłaniał swoje uczucia, ale do tej pory twórcy dbali o to, by sugerować to w sposób dyskretny, pośredni, nie kładli ekranowego twardego twardziela na kozetkę. Mistrzowsko pokazał gniew owdowiałego Bonda Sean Connery w *Diamenty są wieczne* (reż. Guy Hamilton, 1971). Widz nie potrzebował seansu psychologicznego, by zrozumieć, że na początku agent torturuje piękną kobietę, bo jest zapamiętały w zemście i nade wszystko pragnie dopaść zabójcę żony – Blofelda. Roger Moore ucinał dyskusję o kobietach z agentką radziecką, gdy ta wspomniała o zabitej małżonce Bonda – Tracy. Ten sam Moore składał jako Bond kwiaty na grobie żony i bezlitośnie mścił się na kalekim Blofeldzie w początkowej sekwencji *Tylko dla twoich*



Quantum of Solace, reż. Marc Forster (2008)

oczu (reż. John Glen, 1981). Z kolei Timothy Dalton w roli 007 w *Licencji na zabijanie* (reż. John Glen, 1989) odchodził zbity z tropu z wesela przyjaciela, gdy młoda małżonka rzuciła weń podwiązką. Pierce Brosnan, jak na herosa przystało, patrzył w ciszy na morskie fale i gryzł się faktem, że został zdradzony przez najlepszego przyjaciela, którego wcześniej prawdopodobnie nawet opłakał, również w ciszy, rzecz jasna.

Wszystkie te sygnały dowodzą niezbicie, że Bond, jakiego znała wcześniej szeroka publiczność, nie był wycutym z uczuć współczesnym barbarzyńcą, ale pełnowymiarową postacią, doświadczającą wszystkich ludzkich uczuć, tyle że nie afiszującą się z nimi. Trudno zaakceptować psychologizację serii jako remedium na brak ciekawych scenariuszy, skoro dotychczas w odbiorze Bonda to właśnie te odcinki, w których kierował się przede wszystkim uczuciami, były przyjmowane bez większego entuzjazmu, na czym ucierpeli najbardziej George Lazenby i Timothy Dalton jako aktorzy. Usilne psychologizowanie agenta 007 nie wyjdzie nikomu na dobre i wbrew pozorom nie pozwoli na stworzenie dojrzałego kina. Rezultat Marca Forstera wydaje się dosyć marny, a cały proces znajdowania ukojenia – podkreślony w finale filmu przez wyrzucenie wisiorka na śnieg – zwyczajnie oklepany i tandetny. Mówiąc krótko, Bond przestał być Bondem. Bez martini wstrząśniętego, niezmieszanego, bez uroku amanta, arsenału zabójczych gadżetów i subtelnej ironii ukochany bohater kultury popularnej najzwyczajniej przeistoczył się w zabijakę, któremu brak klasy. Tylko truizmem są opinie nawet wybitnych krytyków, że oto otrzymujemy agenta naszych czasów, którym Bond zawsze był i jest też dzisiaj¹⁴. Nasze czasy zasługują bowiem na Bonda, nawet jeśli innego, to wciąż takiego, który odróżniałby się wdziękiem od setek innych zawadiaków ekranowych. Potrzebujemy Bonda, który z nienagannymi manierami flirtuje, dowcipkuje, demoluje i zabija, nie brudząc przy tym idealnie białych mankietów. Potrzeba nam wszystkiego tego, co było kwintesencją Bonda, czyli akcji, zabawy i humoru, które pozwalały ukazać przemoc pod kontrolą, przemoc oswojoną, możliwą do zaakceptowania. Bond z problemami nie jest receptą na dłuższą taktykę twórczą; jego czas przeminie szybciej, niż się zaczął, gdyż tak zmieniony bohater przestaje spełniać swoje funkcje kulturowe. Z pewnością także nie uda się w ten sposób stworzyć kina ambitnego, które odpowiadałoby na wewnętrzne potrzeby zneurastenizowanej ludzkości XXI wieku. *007 Quantum of Solace* to dobry przykład tego, jak tendencje psychologizacji kina popularnego prowadzą jęgo twórców na manowce.

Batman, czyli moralista

Jeśli wziąć pod uwagę ustalenia „polacanowskich” badaczy kultury popularnej (na przykład Slavoj Žižka) analizujących komiksy w sposób symptomalny, jako „wykwity” nieświadomionych treści wytwarzającej je kultury, zaś ich bohaterów jako inkarnacje odwiecznych archetypów i nosicieli określonych kompleksów oraz reprezentantów określonych postaw, to wypada również zgodzić się z tezami upatrującymi w herosach wyznawców określonych religii. W ten sposób Superman został zidentyfikowany jako metodysta, Spiderman jako protestant, Batman jako katolik¹⁵. Charakterystyczne dla niektórych środowisk badawczych protekcyjonalne podejście do kultury popularnej i jej wytworów, a w szczególności ko-

miksów, na szczęście coraz wyraźniej zaczyna odchodzić do przeszłości. Wraz z nim giną klisze myślowe wiążące komiks z upadkiem cywilizacji werbalnej i kryzysem wyobraźni młodych ludzi, którzy rzekomo nie potrafią konkretyzować czytanego tekstu – skąd miałyby wynikać przewaga obrazu nad tekstem pisanym. Szczęśliwie mało kto odważyłby się obecnie negować otwarcie kultury popularnej na kwestie poważne – takie jak religia, metafizyka, los, tragizm czy sacrum – ponieważ jest ono właśnie wynikiem procesów kulturotwórczych, dziekiem ewolucji mentalności świata Zachodu, który podlegał nieustającej demokratyzacji. Za sprawą takiego procesu sama kultura i jej dobra oraz wartości przestały być własnością określonych „kast”. Odbiorcy kultury masowej nie muszą być intelektualistami, ażeby mieć dostęp do treści ambitnych, poruszających problemy dla przykładu egzystencjalne, ani nie muszą rezygnować ze swoich upodobań intelektualnych, aby oddać się rozrywce. Proces homogenizacji¹⁶ można by scharakteryzować za pomocą prozaicznego powiedzenia: *Dla każdego coś milego*. Kultura popularna w swoim ustawicznym produkowaniu atmosfery i czasu święta, czy wielkich wakacji, jak pisał Edgar Morin¹⁷, stara się i zadowolić pragnącą rozrywki gawieź, i wywołać uśmiech na twarzy akademika.

Batman zawsze wydawał się szczególnie otwarty na problematykę moralną. Milioner z kompleksem sierocym szukający zemsty i sprawiedliwości na mordercy rodziców to klasyczny przypadek tłumionego rozdwojenia osobowości, projekcji własnej jaźni na świat otaczający lub inaczej – braku akceptacji Jungowskiego cienia. Fakt, że szanowany i praworządny obywatel pod osłoną nocy wdziawał upiorny strój człowieka-nietoperza, skłaniał widzów do refleksji nad mechanizmami wymiaru sprawiedliwości we współczesnym, zachodnim świecie. Skoro policja i władze są albo przekupne, albo słabe, to może trzeba wziąć sprawy w swoje ręce i wyruszyć na samotną krucjatę przeciwko wszechobecnemu złu. Wątpliwości budziły jednak metody oraz fakt ukrywania własnej tożsamości. Rycerz nocy w Gotham City zawsze balansował na granicy między praworządnością a światem przestępczym, nie stroniąc przecież od przemocy i siania pierwotnego lęku wśród przeciwników. Jak Jamesowi Bondowi, tak też i temu archetypowemu bohaterowi pomagały niezliczone cuda techniki i najróżniejsze zabawki, które ewokowały świat magicznych przedmiotów. Batman wydaje się emanacją najmroczniejszych treści nieświadomych ludzkiego *ego*, zahaczających o idololatrię i totemizm (związek, a nawet tożsamość człowieka ze zwierzęciem, problem istnienia odmienca-mutanta) oraz o tłumione pragnienia seksualne. Nieprzypadkowo przecież upiorny, gotycki zamek Bruce’a Wayne’a zarówno w czterech początkowych częściach cyklu, jak i w pierwszym filmie Christophera Nolana znajdował się na stromej skale, w głębi zaś skrywała się waginalna grotta, z której wyruszał co noc, jakby rodząc się na nowo.

Batman jako upostaciowanie treści nieświadomych wydaje się mniej dziwny niż wtedy, kiedy myśli się o nim jako człowieku przebranym za nietoperza. W takiej perspektywie sprawia on po prostu wrażenie dziwoląga, jeśli nie chorego na umyśle. Tu pojawia się zasadniczy problem tego fenomenu popkultury. O ile morderca w białych rękawiczkach, Bond, jako idealny mężczyzna, uosobienie animusa¹⁸ i zmaskulinizowanej kultury nie sprawiał problemów z akceptacją widzów, o tyle człowiek w czarnym stroju i pelerynie wydaje się po prostu groteskowy. Jakim cudem ma on zaprowadzić porządek w naszym świecie, skoro wy-

gląda na dziwoląga. Z problemem świetnie poradził sobie Tim Burton, pozostawiając swoje pierwsze dwie części ekranizacji komiksu w estetyce pierwowzoru. Reżyser doskonale rozumiał, że tylko nie przecinając pępowiny łączącej film z komiksem, uda mu się trafić do widza. Dlatego rzeczywistość Gotham City wykreowana przez Burtona – a i zapożyczona przez twórcę części trzeciej i czwartej, Joela Schumachera – była na poły groteskowa, nierealistyczna, w sposób manifestacyjny odwoływała się do tradycji kina (by przypomnieć chociażby mroczne i zasnute dymami industrialne *Metropolis* Fritza Langa czy czarny film gangsterski), czyniąc z powieści o Batmanie swoistą zabawę konwencjami kina, intrygującą zarówno dla widza, jak i dla reżysera. Świat zaproponowany przez Burtona nie może być brany absolutnie na serio. Kadry wyraźnie nawiązują do stylu komiksu, zachwycają malarskością i maestrią opowiadania historii obrazem. Co za tym idzie, wizja Burtona staje się bliska tradycji ludycznej, z której wyrosło chociażby Halloween i inne karnawałowe święta. W świecie na opak potrzebny jest człowiek z podwójną tożsamością, ktoś, kto przywdzieje maskę i zrobi porządek. Kiedy Vicky Vale (Kim Basinger) mówi rycerzowi nocy w pierwszej części z 1989 roku, że chyba nie jest on do końca normalny, ten ripostuje, pytając, czy ten świat jest normalny. W tym przejawia się specyfika komiksowej rzeczywistości. Jest ona gotycka, upiorna, wydaje się zawieszona poza czasem (np. stylistyka niektórych strojów lub samochodów koliduje z nowoczesnym charakterem miasta), zaludniona przez najdziwniejsze kreatury, takie jak Joker, Kobieta-Kot czy Pingwin. Tylko w takim dziwacznym świecie możliwy do zaakceptowania wydaje się heros w stroju człowieka-nietoperza¹⁹.

Co się natomiast stało z bohaterem w dwóch ostatnich filmach (*Batman. Początek*, 2005; *Mroczny rycerz*, 2008) wyreżyserowanych przez Christophera Nolana, czy też bardziej ogólnie, co się stało z ekranową wizją jednego z najlepiej sprzedających się wytworów kultury popularnej? Niestety, najnowszy film w reżyserii Nolana jest dowodem na rosnące ambicje kina popularnego. O ile pierwsza część stanowiąca prequel (tak samo jak *Casino Royale*) wydawała się dosyć sensownym remedium na marne aktorstwo *Batmana Forever* (reż. Joel Schumacher, 1995) oraz żenujący infantylizm *Batmana i Robina* (reż. Joel Schumacher, 1997), o tyle *Mroczny rycerz* wydaje się apogeum obserwowanej w niniejszych rozważaniach tendencji. *Batman. Początek* – pierwszy film Nolana o człowieku-nietoperzu – proponował rzeczywiście nową jakość, ukazując proces narodzin herosa Gotham City. Siłą obrazu okazał się scenariusz oraz przemyślana, ciekawie opowiedziana i wierna nieśmiertelnemu paradygmatowi fabuł filmowych historia, zawierająca takie chociażby elementy Freudowsko-Jungowskiej psychologii głębi, jak konfrontacja z cieniem, proces indywiduacji czy konfrontacja ze zmiennokształtnym przeciwnikiem, a zarazem duchowym ojcem głównego bohatera, którego musi on przezwyciężyć, aby uratować to, o co walczy. Dodatkowym atutem wydawało się poruszanie przez Nolana problematyki moralnej zawierającej akcenty etyki Conradowskiej. Czy wolno stać bezczynnie w obliczu zła? A kiedy już wybierze się działanie, to czy ma się do niego prawo?

Kto daje bohaterom prawo do podejmowania decyzji o losie zwykłych ludzi? Kto jest ich suwerenem? Poza tym, gdzie kończy się granica między poczuciem praworządności a radykalizmem wiodącym do obłąkańczej krucjaty Ra'sa Al Ghula (jak zwykle świetny Liam Neeson)? Oto niezwykle aktualne pytania, zwłaszcza dla amerykańskiego społeczeństwa, wyrażające wątpliwości co do zasadno-

ści interwencji militarnych USA na świecie. Podjęcie tak ważkich problemów istotnie ożywiło kolejny film z serii, jednakże, jak pokazał czas i kolejna część z Christianem Balem w roli głównej, stanowiło zaledwie przygrzywkę do kierunku, w jakim najwyraźniej zmierza Nolan. Jedną z wad *Batmana. Początku* okazał się drażniący, momentami nazbyt nachalny, napuszony, zbyt patetyczny ton. O ile w wymienionym filmie przejawiał się on czasami, o tyle ostatnia część – *Mroczny rycerz* – po prostu jest nim rozsadzana. Przykładem może być chociażby scena z rannym ochroniarzem w banku przechowującym pieniądze mafii. Strzelając w świętym uniesieniu do Jokera i jego bandy, mężczyzna wygłasza monolog o tym, że przestępcy w Gotham City zatracili wszelkie zasady i poczucie honoru. Zaprawdę, nie jest to zabieg, który wywinduje Batmana na półkę z absolutnymi arcydziełami. Równie nierealna i problematyczna jest kończąca film tyrada komisarza Gordona (bardzo dobry Gary Oldman). Niestety, została ona wygłoszona na serio, z towarzyszeniem wspaniałej monumentalnej muzyki Hansa Zimmera i Jamesa Newtona Howarda, a ta, jakkolwiek majestatyczna, utrzymuje cały – długi przecież – film na najwyższych, męczących tonach, nie dając widzowi ani chwili wytchnienia.

Problemem Nolana wydaje się właśnie zbyt wyraźne opowiedzenie się po stronie wielkiej sztuki, odrzucenie tradycji ludycznej i brak miejsca na zabawę. Argumenty, że reżyser igrza z krytykami deprecjonującymi komiks i kulturę popularną, że wtlacza w ramy komiksu problematykę rodem z Dostojewskiego²⁰, że wynosi Batmana na wyżyny intelektualne, jakkolwiek trafne, nie pomagają filmowi. Wydaje się, że wcześniejsze wcielenia produktu kultury masowej – zwłaszcza te w reżyserii Burтона – wskazywały złoty środek pomiędzy ambitną problematyką a pierwiastkiem pierwszorzędnej rozrywki. Bliski zachowania tych idealnych proporcji był także Christopher Nolan w swoim pierwszym filmie o Batmanie. Niestety, druga część, podobnie jak w przypadku Bonda łamiąca świętą zasadę mitologicznego języka – izomorfizm części, wyraźnie zerwała z groteską w świecie przedstawionym. Gotham City, co wydaje się największą wadą ostatniego filmu, jest do bólu realne, zwłaszcza w sferze obrazu i kolorystyki zdjęć. Nie pozostał w nim nawet żaden ślad po futurystyczno-upiornej kolejce podniebnej Wayne'ów z *Batmana. Początku*. W takim świecie Bruce Wayne przestaje być superbohaterem, a staje się dziwołogiem podobnym do Jokera.

Oczywiście, jak dowodził Paul Ricoeur, każdy mit – a więc także mity kultury popularnej – spełnia funkcję symboliczną i ma moc interpretacyjną²¹, co pozwala konkretnym historiom wchłaniać rozmaite problemy aktualne w konkretnym czasie historycznym i konkretnym kręgu kulturowym. Z tego punktu widzenia otwarcie najnowszych przygód Batmana na różnorodną problematykę powinno budzić podziw. Aż trudno uwierzyć, ile Nolanowi udało się zmieścić w jednym filmie! Przede wszystkim problem bezprawia i przeciwstawiających się mu trzech ostatnich sprawiedliwych. Triumwirat Batmana, Gordona i Harveya Denta, stanowiący swoistą klamrę filmu, kończy się tragicznie, gdyż prokurator będący nadzieją na przywrócenie ładu w mieście, boleśnie doświadczony przez bandytów, schodzi na drogę zła, czy raczej pozwala, aby obecne w nim od początku zło zwyciężyło. Nie bez przyczyny już wcześniej policjanci przeżywali go „dwie twarze”.

Finałowa scena, w której Batman postanawia wziąć na siebie grzechy zmarłego prokuratora, wprowadza kolejne kręgi zagadnień. Przede wszystkim reżyser odwołuje się do fenomenu kozła ofiarnego opisanego przez René Girarda²².

W fabule *Mrocznego rycerza* stopniowo zaczyna być realizowany uniwersalny, transkulturowy schemat przemocy kolektywnej ukazany przez francuskiego antropologa kultury. Girard demaskuje znajdujące się u podstaw każdej kultury o rodowodzie antycznym, oprócz chrześcijaństwa, a często ukryte zbrodnie i kłamstwa. Badacz odsłania prawdę o tym, że każda kultura potrzebuje ofiary do wprowadzenia biegunów wartości i zazwyczaj ofiarą staje się odmieniec. Pierwszym stereotypem prześladowczym jest kryzys obalający ustalony porządek i hierarchię społeczną. Następnie zbiorowość doszukuje się zbrodni i grzechów, które mogły doprowadzić do takiego stanu rzeczy, po czym próbuje identyfikować ich rzekomych autorów przez wyszukiwanie znaków selekcji ofiarniczej. Wszyscy, którzy w jakiś sposób odróżniają się od większości (np. monsturalnym wyglądem), czyli poniekąd swoim statusem negują ustalony porządek, są brani za winowajców i stają się ofiarami gromady. Ta zaś, dokonawszy przemocy kolektywnej, zrehabilituje pośmiertnie ukaranych winowajców, których śmierć przyczyniła się do odbudowania ładu i porządku, odnowiła kulturę, zażegnała kryzys²³. Podobnie dzieje się w najnowszej części *Batmana*. Heros, pragnąc zażegnać kryzys – niemalże jak Chrystus – dobrowolnie postanawia wcielić się w rolę ofiary. Batman woli uniknąć bolesnej konfrontacji mitu „białego rycerza” Denta z prawdziwym obliczem prokuratora. Wybiera prastary mit kozła ofiarnego i przyjmuje na siebie winę za zło w Gotham City. Dobrze wie, że ludzie w to uwierzą, gdyż taki jest schemat społecznego oddziaływania fenomenu kozła ofiarnego. Pojawia się kryzys – przestępca Joker, który doprowadził miasto do chaosu, żyje, zaś wielka nadzieja przeciętnych, uczciwych obywateli, prokurator Dent, ginie. Tłumom się to nie spodoba. To Joker powinien zginąć, gdyż jest zły, a dobry prokurator winien zatriumfować. Winny kryzysu jest więc ten, kto ocalił Jokera od śmierci, a zabił Denta. Winny jest odmieniec, dziwoląg pokroju upiornego kłowna, czyli człowiek-nietoperz. Batman doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że pośmiertnie Dent zostanie „uświęcony”, stanie się męczennikiem sprawiedliwości i nikt nie będzie próbował dochodzić jego zbrodniczych postępów. Tymczasem heros w czarnym stroju skupi na sobie gniew i frustrację społeczną, przyczyniając się do utwierdzenia ludzi w aksjologicznej hierarchii, której groziło zachwianie. Dzięki poświęceniu Batmana zło zostaje złem, a dobro dobrem. Joker jest złoczyńcą, zaś prokurator nadal pozostaje rycerzem bez skazy. Porządek kultury w Gotham City, chociaż zakłócony śmiercią Denta, pozostaje ten sam. Ludzie nadal mogą wierzyć w ideały praworządności, niezłomności, odważnej walki ze złem. Należy jednak zapytać, co mogłoby się stać z biegunami wartości w społeczności Gotham City, gdyby postępowanie prokuratora wyszło na jaw.

Nolan postanowił jeszcze w tym momencie poruszyć problematykę prawdy i mitu. Chociaż jest to wątek niedokończony i zapewne będzie kontynuowany w kolejnym filmie, to wydaje się, że dowodzi niekonsekwencji w myśleniu reżysera. Batman wybiera piękny mit o niezłomnym bohaterze zamiast prawdy, o którą cały czas walczył, i przecież nie można rzec, by przegrał. Tak wynika z egzaminu, jaki społeczeństwo Gotham City zdaje niemalże wzorowo, kiedy ludzie na dwóch zaminowanych łodziach nie wysadzają się nawzajem, jak chciał tego Joker. Pomijając całkowicie nieprawdopodobne gloryfikowanie demokratycznego głosowania w obliczu śmierci, społeczeństwo wychodzi z godnością z tej próby, chociaż bardziej wartościowi okazują się skazańcy, a nie zwykli,

prawi ludzie. Dobro i tak zwycięża, Joker przegrywa, zostaje schwytyany, i okazuje się, że to Batman miał rację, że ludzie wcale nie są tak paskudni jak Joker. Skoro więc to w ludziach jest więcej dobra, to w jakim celu Batman tuszuje prawdę o Dencie na rzecz pięknego mitu? Czy nie docenia społeczeństwa? Czy jest to po prostu wybieg scenariuszowy pozwalający na skomplikowanie fabuły i dokręcenie kolejnych części? Tak czy inaczej, jest to niekonsekwencja fabularna.

Już wskazana wyżej mieszanka psychologii, moralizatorstwa, behawioryzmu i uniwersalnego konfliktu dobra ze złem w zupełności wystarczyłaby na gigantyczną produkcję i bardzo mądry, poważny film z możliwością oddania cesarzowi, co cesarskie, a więc z odpowiednią proporcją elementu rozrywki. Nolan chciał jednak jeszcze więcej wcisnąć w ramy komiksu o człowieku-nietoperzu, czym najzwyczajniej je rozsadził. Kolejnym problemem, który albo reżysera przerósł, albo powróci w następnej części, jest władza. Za ambicję i dotknięcie tematu wcześniej w serii nieobecnego, a i w ogóle nieczęsto przez kulturę masową wykorzystywanego, należą się gromkie brawa. Nie należy twórcy odmawiać inteligencji, talentu i erudycji, ale trzeba się zastanowić, czy przez takie przeładowanie filmu więcej się nie traci, niż zyskuje. Bruce Wayne postanawia poprzeć Denta i odciągać go od zła, ku któremu ten się skłania. Ambitny prokurator miewa bowiem zapędy dyktatorskie, które zostają zdemaskowane przy kolacji przez przywołanie przypadku Juliusza Cezara, konsula, który swój urząd i obowiązek zmienił w dyktaturę. Ale co zrobić, gdy u bram stają barbarzyńcy pokroju Jokera, gdy demokracja i siły porządkowe nie sprawdzają się? Joker ma rację, mówiąc Dentowi, że doprowadził miasto do paraliżu za pomocą dynamitu i kilku beczek z benzyną. Czy nadzwyczajne zagrożenia, takie jak terroryzm, usprawiedliwiają decyzję Batmana o szpiegowaniu wszystkich obywateli miasta? Lucius Fox (Morgan Freeman), jego poplecznik i przyjaciel, nie ma wątpliwości, że jest to nieetyczne. Rycerz nocy stara się odsunąć tę potężną władzę, dzieląc się nią właśnie z Lucusem, ale kto wie, ile razy będzie z niej jeszcze chciał skorzystać i ile razy przekroczy pewne granice paradoksalnie w imię dobra, *pro publico bono*. To kolejny uniwersalny wątek z odniesieniem do świata współczesnego, świata po 11 września, w którym bandyci transmitują w mediach swoje morderstwa i za pośrednictwem telewizji namawiają do zła. Zgodnie bowiem z teorią Marshalla McLuhana to właśnie media – rozumiane jako wszelkie techniczne przedłużenia ludzkiego ciała – mają ogromny wpływ na sytuację człowieka w świecie, sposób percepcji rzeczywistości czy interakcje społeczne²⁴. Szczególną rolę odgrywają środki masowego przekazu, takie jak telewizja, którą McLuhan zaklasyfikował do grupy mediów zimnych, czyli angażujących na raz wiele zmysłów odbiorcy w przeciwieństwie do mediów gorących, jak druk, których odbiór wymaga tylko jednego zmysłu²⁵. Wynika stąd wniosek, że telewizja bardzo efektywnie wpływa na reakcje widzów i uaktywnia mechanizmy manipulacji. McLuhan podaje przykład Fidela Castro, za pomocą telewizyjnego przemówienia szerzy propagandę i przedstawia siebie w roli nauczyciela narodu²⁶. Te same właściwości telewizji, zmuszającej widza do pozostawiania w ciągłym wielozmysłowym kontakcie, wykorzystuje Joker, namawiając odbiorców do zabicia człowieka, który grozi wyjawieniem prawdziwej tożsamości Batmana. Pytanie, czy problematyka ta – niezbyt przecież odkrywczą – była na tyle konieczna, by umieszczać ją w filmie. Przyczyniło się to do przeładowania obrazu i obciążenia narracji kolejnymi wątkami pobocznymi.

Słuszne są diagnozy krytyków mówiących, że Nolan ukazuje zło naszych czasów, a nie zło uniwersalne, groteskowe czy „konwencjonalne”, jak na przykład czynił to Burton²⁷. Wyśmienita postać Jokera (zasłużone uznanie dla kreacji Heatha Ledgera) uosabia jednak prawieczny pierwiastek niszczycielski, siłę fatalną, która – tak jak ten bohater – przychodzi znikąd, po prostu jest, nie ma przeszłości ani przyszłości, pragnie tylko patrzeć na płonący świat. Joker staje się orędownikiem, jak sam zaznacza, Chaosu. Oprócz tego jawi się swoistym *alter ego* Batmana – tak jak heros w czarnym stroju, Joker jest wyklęty ze społeczności, niezrozumiany, postrzegany jako dziwoląg. Ale paradoksalnie bez niego nie ma ładu. Staje się bowiem pierwiastkiem komplementarnym wobec moralisty Batmana; jak sam mówi, nie pragnie go zgładzić, gdyż ma z nim zbyt wiele zabawy. Nolan w oczywisty sposób zagrał aluzją do *Fausta* Goethego. Jego Joker różni się od Burtonowskiego przeestetyzowanego pajaca, którego stworzył Jack Nicholson. Joker Ledgera i Nolana staje się *tej siły częścią drobną, / Co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro*²⁸. A samemu Batmanowi, jak się okaże w czasie przesłuchania, całkiem blisko do przeciwnika, który poucza go co do skuteczności technik torturowania. Joker jako antagonista superbohatera wniósł do filmu jeszcze jedną warstwę znaczeń ewokującą proces dialektyczny Bytu. Joker jest cieniem Batmana, który sam okazuje się w finale ciemną stroną sprawiedliwości, mrocznym rycerzem Gotham City skontrastowanym z białym rycerzem Dentem, który poniósł przecież porażkę, i potrzebnym, by zatriumfowało dobro.

Jakże wiele tych warstw znaczeniowych połączonych w miarę spójnie w ramach jednej narracji. Czy to mogło się udać? Czy film Nolana naprawdę jest arcydziełem, jak postulują niektórzy, czy może to nam potrzeba obecnie nowego arcydzieła i oczyma duszy je dostrzegamy? Obydwie części cyklu o Batmanie w reżyserii Christophera Nolana charakteryzują się obfitością – wszystkiego tam dużo, za dużo. Dużo jest huk, dużo się dzieje, dużo się mówi, a na dodatek całość jest tak precyzyjnie i szybko zmontowana, że nie pozostawia widzowi czasu na odpowiednią refleksję. Tempo zdarzeń okazuje się na tyle szybkie, że nie starcza czasu na precyzyjniejsze analizy akcji. Z jednej strony to ukłon w kierunku młodego widza. Ale czy z drugiej strony nie jest to właśnie technika mająca nas utwierdzać w przekonaniu o precyzji mechanizmu fabularnego? Bo skoro widz zostaje zwyczajnie oszołomiony nie samą złożonością akcji, lecz mnogością zdarzeń i dialogów, to nie ma czasu na szukanie „dziur scenariuszowych” i innych potknięć; a skoro nie ma na to czasu, to może szukać i zastanawiać się nie powinien, bo przecież twórcy starają się mu wmówić, że ogląda arcydzieło. Czy nie z takim przekonaniem ma opuścić salę kinową? A nawet jeśli „coś mu zgrzyta”, to pewnie się myli.

To się nie mogło udać. Chwała twórcom za ambicję, bo zapewne chęci mieli szczerze, jednakże trzeba mierzyć zamiary na siły. Można by ostatecznie z bólem serca zaakceptować całkowitą rezygnację Nolana w *Mrocznym rycerzu* z konwencji kina popularnego i typowo „komiksowych” zdjęć, można by zaakceptować ten quasi-realizm, to nagminne i narzucające się moralizatorstwo i brak wszystkich smaczków w postaci cudownych zabawek Batmana (który tym razem używa prawie wyłącznie gołych pięści), ale jak usprawiedliwić fakt, że przesłanie jest niespójne? Zdaje się, że Nolan zwyczajnie się pogubił. Najpierw uciekał od komiksu, od jego konwencji i mitologicznego sposobu opowiadania, by w finale



Mroczny rycerz, reż. Christopher Nolan (2008)

dokonać gloryfikacji mitu kompensacyjnego, który spaja społeczność, zapewnia ład i porządek za cenę ofiary. W konsekwencji sztywne zasady moralne Batmana zostają skompromitowane, bo ład zostaje zbudowany na kłamstwie. Nawet Alfred postanawia w finale spalić przedśmiertny liścik od Rachel, aby przypadkiem Bruce Wayne nie załamał się i nie stracił wiary w swoją misję. Dobro zwycięża dzięki kłamstwu, potrzebny jest pierwiastek niszczący, aby świat powrócił do formy. Batman zaś musi stać się złoczyńcą. Ale czyż i tak nie stał się podobny do Jokera? Przecież tak jak on zakrywa twarz. Czemu więc miała służyć rezygnacja Nolana z konwencji komiksu na rzecz realizmu? Pytając słowami Jokera: *Why so serious? – Skąd ta powaga?* Czy warto było zdradzać mit, skoro na końcu zatriumfował? A może powyższy tok interpretacyjny w pełni odpowiadał założeniom reżyserskim, a twórca przez historię opowiedział także o własnych problemach twórczych? Gdyby tak rzeczywiście było, *Mroczny rycerz* stałby się metatekstowym manifestem filmowca zmagającego się z materią komiksu i prawdopodobnie byłby arcydziełem. Ale czy tak naprawdę było? Mam poważne wątpliwości. Film ten jest bez wątpienia doskonałym przykładem współczesnego kina akcji, nawet kina dramatycznego. Czy jednak, operując tym swoim prostym, nad wyraz patetycznym, pozbawionym autorskiego dystansu stylem, zasługuje na miano jednego z ponadczasowych klasyków? Wydaje się to wielce dyskusyjne.

Czy to już Sztuka?

Przedstawione rozważania na temat filmów stanowiących nowe interpretacje – jak by rzekł hermeneuta – mitów kultury masowej pozwalają dostrzec pewną tendencję w najnowszym kinie popularnym, które, najkrócej mówiąc, nie chce być już tym, czym jest, stara się zmienić swój *modus vivendi*. Gdzie upatrywać przyczyn takiego stanu rzeczy? Czy w zmęczeniu scenarzystów wielokrotnie powtarzanych schematami i powielaniem wciąż tych samych wzorów? Kultura masowa jest przecież wielce eklektyczna, przypomina niekończący się *bricolage*²⁹. Jak wskazuje Umberto Eco: *Nasza sztuka, tak jak średniowieczna, nie ma charakteru systematycznego, lecz polega na dodawaniu i komponowaniu; tak jak wówczas, elitarne i wyrafinowane eksperymenty współlistnieją dziś z wielkimi przedsięwzięciami popularyzacyjnymi (...), przy wzajemnej i stałej wymianie oraz ze wzajemnymi zapożyczeniami (...)*³⁰.

Bardziej zmęczona wydaje się chyba jednak widownia, której apetyty rosną w miarę jedzenia. W czasie kiedy dostęp do filmów, ale i do wszelkich innych wytworów kultury, jest łatwiejszy niż kiedykolwiek i bez trudu można obejrzeć zarówno produkt komercyjny, jak i wiekopomne dzieła kinematografii, co rodzi zupełnie nową sytuację w kulturze (w porównaniu chociażby z wiekiem XIX)³¹, widownia staje się spragniona „czegoś więcej”, spodziewa się dodatkowej premii za obejrzenie filmu. Nie wystarczy już mistrzowskie technicznie kuglarstwo ani puszczanie oka do widza. Odbiorca pragnie małego cudu na ekranie, chce czuć, że oglądając film wyrastający z kultury masowej, przenosi się właśnie ku sferze wielkiej sztuki, pokonując dawne podziały na rozrywkę i dzieła wybitne. Problem polega na tym, że to właśnie kultura masowa obalała granice, demokratyzując sztukę, czyniąc ją poniekąd dostępną także dla ludzi niewykształconych. Jak zauważa Antonina Kłoskowska: *homogenizacja kultury masowej sprawia, że*

przynajmniej część dorobku kultury wyższego poziomu w każdym społeczeństwie staje się obecnie potencjalnie dostępna tak szerokiemu zakresowi odbiorców, jaki od czasu starożytnej republiki ateńskiej nie był powołany do uczestnictwa we wspólnocie wysublimowanych kulturalnych przeżyć³².

Przykładem przesytu starym sposobem opowiadania historii w kinie popularnym może być nie najlepsze przyjęcie czwartej części przygód Indiany Jonesa przez grono fanów, które przecież wychowało się na Kinie Nowej Przygody. Chociaż film Spielberga oferował rozrywkę z najwyższej półki i operował całym sztafażem starej trylogii, to wielu fanów było rozczarowanych, gdyż spodziewali się jakiegoś ogromnego przełomu i wielkich rewelacji. Nawiasem mówiąc, *Indiana Jones i Królestwo Kryształowej Czaszki* (reż. Steven Spielberg, 2008), chociaż odniósł spektakularny sukces finansowy, znalazł się na drugim miejscu *box office* za 2008 rok, tuż za *Mrocznym rycerzem* Nolana.

Tendencja, która obecnie zaczyna dominować, wyraźnie narusza równowagę, a cechuje się dążeniem do nie zawsze pierwszorzędno realizmu, prawdopodobieństwa i grubymi nićmi szytej psychologii kosztem efektywności fabuły i smaczków wynikających z wierności odrzuconym schematom. Czy jest to twórcze i artystycznie dojrzałe? Patrząc na rezultaty filmowe, można mieć wątpliwości. Jakie są rokowania na przyszłość? Trudno to dziś ocenić. Prawdopodobne wydaje się, że tendencja będzie się utrzymywać jeszcze przez jakiś czas, po czym widzowie zorientują się, że tak naprawdę serwowane im są surogaty prawdziwego kina popularnego, że Bond nie jest już Bondem, a komiksowy bohater Batman spoważniał. Po prostu kicz trzymany pod kontrolą, kicz jako sztuka szczęścia, jak definiował go Abraham Moles³³, doskonałe wypośrodkowanie między porywającą rozrywką a archetypowymi tematami i uniwersalną problematyką, która podskórnie pulsowała w bezpretensjonalnie opowiadanych baśniach, działając na niezmienną od tysięcy lat ludzką podświadomość, wydają się najlepszą receptą na opowiadanie historii prostych, zabawnych, a jednocześnie wzruszających i mądrych (nie przeintelektualizowanych). Wydaje się, że opowiedzenie się po stronie nieśmiertelnego paradygmatu i twórczo wykorzystywanego schematyzmu może przynieść filmowcom więcej korzyści niż dumne wznoszenie głowy ku sferze arcydzieł. Nikt nie twierdzi, że w kinie popularnym nie można poruszyć naprawdę znaczących i ważkich tematów i robić tego w sposób odkrywczy, inteligentny, a pozostający w ramach tego, co zwie się kulturą masową. Po prostu zasada Arystotelesowskiego umiaru, wypośrodkowania między językiem popkultury a problematyką uniwersalną, wybitną, wydaje się tutaj wyjątkowo przydatna i to na jej podstawie można tworzyć kino popularne.

Oczywiście wkrótce może się okazać, że rzucająca się w oczy tendencja wcale nie przeminie, a stanie się *spiritus movens* kina współczesnego; że wchłonie wszystkie niemożliwe do występowania w postaci czystej w epoce postmodernizmu aspekty sztuki wysokiej, tak jak na gruncie dramaturgii teatralnej komedia wchłonęła tragizm będący pustym pojęciem po tragedii XX wieku i zaadaptowała go do nowych wymagań nowych czasów w postaci groteski, czego przykładem są chociażby dzieła Becketta.

Schematyzm nie musi być jednak niewolnictwem twórców. Stawanie w obrobie tradycyjnego sposobu przedstawiania fenomenów kultury popularnej wynika zarówno z odbiorczych przyzwyczajęń i sentymentów, jak i z przekonania, że podnoszenie klisz kultury popularnej do rangi arcydzieła zniekształca ich imma-

mentny język i sprzeciwia się powodowi ich istnienia, pozbawiając jednocześnie kinomanów na całym świecie czegoś bardzo ważnego – mianowicie sztuki nie najwyższych lotów, ale za to operującej uniwersalnym kodem mitu czy baśni, językiem nieśmiertelnego paradygmatu, czyli strukturą charakterystyczną dla pradawnych rytuałów, a zapożyczoną później przez tragedię antyczną. Chodzi o sztukę, do której powraca się z sentymentem po latach, która stanowi stopień pośredni między skrajną komercją a dziełami wybitnymi i dzięki której młodzi widzowie mogą w pewnym momencie sięgnąć na wyższą półkę z arcydziełami, poznać ich niepowtarzalne piękno i urok, pamiętając o cudownym obcowaniu z kinem wprawdzie homogenizowanym, ale za to szczerym i prawdziwym, niczego nieudającym, bezpretensjonalnym.

MIŁOSZ KŁOBUKOWSKI

- ¹ Zob. np. *Człowiek-nietoperz: why so serious?*, rozmawiają: D. Arest, K. Mikurda, M. Walkiewicz, „Gazeta Filmowa” nr 5, 2008.08.16. http://wyborcza.pl/1,91947,5595074,Czlowiek_nietoperz__why_so_serious_.html [dostęp: 22.07.2009]. Por. szczególnie wypowiedzi D. Aresta i K. Mikurdy. Najbardziej umiarkowane w zachwytach są opinie Michała Walkiewicza. Por. tegoż, *Quo vadis, 007?*, „Gazeta Filmowa” 2008.11.08, http://wyborcza.pl/1,91947,5898761,Quo_vadis__007_.html [dostęp: 22.07.2009].
- ² U. Eco, *Struktury narracyjne u Fleminga*, w: tegoż, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 211-213. Eco doszukuje się w powieściach Fleminga typowych mechanizmów obecnych w kulturze masowej – m.in. gry przesądzonej. Powieści o Bondzie składają odbiorcę do umysłowego lenistwa i ucieczki od świata, wciągają go w grę z góry przesądzoną. Od początku wiadomo, kto jest antagonistą, jak mniej więcej przebiegać będzie rozgrywka i kto zwycięży. Czytelnika interesuje najbardziej sposób, w jaki Bond pokona przeciwnika. Funkcja informacyjna zostaje więc zastąpiona przewagą redundancji.
- ³ Było to zgodne ze schematem przyjętym przez Fleminga. W jego powieściach złoczyńcy stający na drodze Bondy byli nosicielami cech monstualnych, takich jak „nieprzeciętna” fizjonomia (wręcz brzydota), mieszane pochodzenie etniczne, zamilowanie do nieumiarowanego luksusu czy impotencja. Zob. tamże, s. 191-203.
- ⁴ Michał Walkiewicz dostrzega w tym chwycie metaforę furii bohatera. Zob. tegoż, *Quo vadis, 007?*, dz. cyt.
- ⁵ Z. W. Dudek, *Symbolika Trikster a duchowość chrześcijanka*, „ALBO albo” 1998, nr 4 (nr 1-4/1999: *Trikster. Zabawa, sztuka, mądrość*), s. 9-19; tegoż, *Wymiary i funkcje figury Trikster*, tamże, s. 35-41.
- ⁶ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993. *Praobraz, czyli archetyp, jest postacią – demona, człowieka albo procesu – który powraca w toku dziejów tam, gdzie swobodnie przejawia się twórcza fantazja. Jest to więc przede wszystkim postać mitologiczna. Badając bliżej te obrazy odkrywamy, że w jakiejś mierze stanowią one sformułowane rezultaty niezliczonych typowych doświadczeń naszych przodków. Są one jak gdyby psychicznym osadem niezliczonych przeżyć tego samego rodzaju* (s. 396-397).
- ⁷ Z. W. Dudek, *Symbolika Trikster*... dz. cyt., s. 10. Tegoż, *Wymiary i funkcje figury Trikster*, dz. cyt., s. 35-36. Por. C. G. Jung, dz. cyt., s. 68-71, 96-106, 437-456.
- ⁸ U. Eco, dz. cyt., s. 188-189.
- ⁹ Tamże, s. 215.
- ¹⁰ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 17-187.
- ¹¹ U. Eco, dz. cyt., s. 217.
- ¹² Zob. tegoż, *Lzy Czarnego Korsarza*, w: tegoż, dz. cyt., s. 18-21.
- ¹³ J. Campbell, dz. cyt., s. 176-182, 196-215.
- ¹⁴ K. J. Zarębski, *Agent 007: Face lifting*, „Kino” 2008, nr 12, s. 27.
- ¹⁵ J. Jankowicz, *Komiks jako źródło cierpienia*, rozmawiał K. Mikurda, „Gazeta Filmowa” 2008.08.30, http://wyborcza.pl/1,91947,56436-90,Komiks_jako_zrodlo_cierpien.html [dostęp: 27.07.2009]. W przywołanym wywiadzie pojawiają się wzmianki o stronach interneto-

- wych, na których dostępne są listy wszystkich postaci komiksowych wraz z przyporządkowanymi im wyznaniem. Zob. np. http://www.adherents.com/lit/comics/comic_book_religion.html [dostęp: 27.07.2009] lub <http://www.comicbookreligion.com/> [dostęp: 27.07.2009]. Por. także: J. „El-Kal” Koisz, *Batman a religia*, „KZ – Magazyn Miłośników Komiksu”, nr 53, http://www.kazet.bial.pl/20-08_05/m_batman.htm [dostęp: 27.07.2009].
- ¹⁶ A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1983. Badaczka definiuje przywołany proces jako *ujednoczenie i ujednolinitanie kultury*. Stwierdza, że jego istotą jest przemieszanie elementów pochodzących z różnych poziomów kultury i tworzenie z nich *jednolitej masy, której każda porcja jest jednako strawna i pożywna* (s. 320).
- ¹⁷ E. Morin, *Kultura czasu wolnego*, tłum. A. Frybesowa, w: *Antropologia kultury: zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, wstęp i red. A. Mencwel, Warszawa 2001, s. 491-498.
- ¹⁸ C. G. Jung, dz. cyt., s. 72-87.
- ¹⁹ Por. *Człowiek-nietoperz: why so serious?*, dz. cyt.; *Komiks jako źródło cierpienia*, dz. cyt.
- ²⁰ *Człowiek-nietoperz: why so serious?*, dz. cyt.
- ²¹ Zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 9-21. Roland Barthes, opisując mity funkcjonujące w kulturze współczesnej, m.in. masowej, stwierdził, że mit to *wtórny system semiologiczny*. Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 245-248.
- ²² R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1987.
- ²³ Tamże, s. 37-85.
- ²⁴ M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- ²⁵ Tamże, s. 399-428.
- ²⁶ Tamże, s. 401.
- ²⁷ *Człowiek-nietoperz: why so serious?*, dz. cyt.
- ²⁸ J. W. Goethe, *Faust. Cześć I*, tłum. F. Konopka, Wrocław 1999, s. 54.
- ²⁹ Pojęcie to, oznaczające budowanie struktur z gotowych elementów podzespołów kulturowych, wprowadził Claude Lévi-Strauss. Zob. tegoż, *Mysł nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 31-55.
- ³⁰ U. Eco, *Nowe średniowiecze*, tłum. P. Salwa, w: tegoż, *Podziemni bogowie. Wybór szkiców*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 2007, s. 99.
- ³¹ Z. Kałużyński, *Superman chaturnik. Sztuka popularna o dramatach naszych czasów*, Warszawa 1982, s. 7-23. (...) *sztuka stała się w naszych czasach tak dostępną, jak nie była nigdy; jest to istna rewolucja* (s. 8). Kałużyński opisuje przesyt sztuką, jakiego doświadcza dzisiejszy odbiorca, człowiek żyjący w cywilizacji obfitości i nudy. Zmiany w twórczości, odbiorze i zapotrzebowaniu, narodziny sztuki masowej, przeznaczonej do szybkiej i nieustannej „konsumpcji” wynikają z przemian kulturowych zapoczątkowanych na przełomie XIX i XX wieku. W rezultacie mamy epokę *eklektyzmu, wszystkoizmu, wszechstronnego akademizmu w skali niespotykanej: na czasie może być jednocześnie tysiąc tematów od renesansu do secesji, od Beethovena do muzyki elektronicznej, od wyrobów z bursztynu do fotografii kolorowej, i w dodatku zanosi się, że owa kompletność utrwali się na długo jako współczesne uprawianie kultury* (s. 46).
- ³² A. Kłoskowska, dz. cyt., s. 350.
- ³³ A. Moles, *Kicz czyli Sztuka szczęścia: studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.