

Ponowoczesność według Bessona

DOROTA PLAT

Wiele zmieniło się od czasu, kiedy człowiek postrzegany był jako pielgrzym zmierzający do jasno wytyczonego celu, jego życie zaś było niestrudzoną, ale konieczną wędrówką. Pielgrzym wędrował po uporządkowanym świecie rządzącym się przejrzystymi regułami, po świecie, w którym czarne było czarne, a białe niezmiennie pozostawało białym. Całe życie było pielgrzymowaniem – ciągłym i konsekwentnym realizowaniem z góry przyjętego planu, w którym każde, najdrobniejsze nawet zdarzenie miało swoją wartość, sens i cel: było kolejnym elementem starannie przemyślanej konstrukcji. Człowiek znał swoje prawa i obowiązki, wiedział, kim jest i jakie jest jego miejsce w świecie, nie miał wątpliwości, że jego tożsamość podlega tym samym regułom: raz zbudowana pozostanie solidna i trwała bez względu na okoliczności.

Tymczasem współcześnie stało się jasne, że wraz z postępującą technicyzacją wszystkich dziedzin rzeczywistości, niezwykle ekspansywnym rozwojem środków masowego przekazu i coraz szybszym tempem życia jednostka zatraciła gdzieś pewność swojej tożsamości i więcej nawet – atutem stał się teraz jej brak. Niespójna i epizodyczna rzeczywistość dzisiejsza zmusza człowieka do elastyczności w działaniu, stałej gotowości do „przekwalifikowania” swoich umiejętności, do szybkiego zapomniania o tym, co w danym momencie zbędne. To wszystko z pewnością nie sprzyja budowaniu stabilnej tożsamości. Wyraźnie widać natomiast, że tożsamość współczesnego człowieka jest jak gdyby w ciągłym ruchu, bez przerwy drga i miga, jak kalejdoskop gotowa w każdej chwili zmienić konfigurację tworzących ją elementów. Nic zatem nie jest pewne, stałe i niezmiennie w rzeczywistości ponowoczesnej. *Wymyka się ona – czytamy u Bauman – wszelkim próbom redukcji – tym właśnie różni się ona przecież od „klasycznej” nowoczesności, że nie można się w niej doszukać „stosu pocierowego”, „głębiny” struktury, „głównego ogniwa” czy wzoru dominującego (...). I dlatego właśnie – pisze filozof w konkluzji – zamiast jednego, trzeba nastawić się w przypadku ponowoczesności na kilka wzorów osobowych (...) po to, aby ukazać niespójność wewnętrzną sposobu, jaki jest w warunkach ponowoczesnych udziałem wszystkich ludzi i każdego człowieka z osobna. Wielość typów sygnalizuje analityczną „nieczystość” bytu, jego niespójność, rozchwianie, chroniczną wieloznaczność i niekonsekwencję (...)*¹.

Nie bez powodu przywołuję w tym miejscu słowa Bauman. Wyodrębnia on cztery wzory osobowe – gracza, włóczęgi, turysty i spacerowicza – i choć, co trzeba w tym miejscu mocno zaznaczyć, nie są one jego „wynalazkiem”, istniały bowiem już wcześniej, to teraz jednak funkcjonują w innym, specyficznie postmodernistycznym wymiarze i na znacznie większą skalę. Dlatego właśnie mogą

okazać się bardzo pomocne przy próbie uporządkowania problematyki związanej z kondycją człowieka w warunkach ponowoczesnych. Ich rozróżnienie spełniać ma funkcję systematyzującą, choć oczywiście poszczególne typy nigdy nie występują w rzeczywistości w stanie czystym (o czym wkrótce się przekonamy) – cechy poszczególnych postaci nakładają się na siebie i wzajemnie przenikają. Istnienie tych rozmaitych postaw wobec świata jest bardzo mocno wyczuwalne w twórczości Luca Bessona, reżysera, który jak nikt inny potrafi uchwycić ów specyficzny klimat współczesności, o którym pisze Bauman. Bez formułowania jednoznacznych ocen (bo czy ponowoczesny świat można jednoznacznie ocenić?), w specyficznym dla siebie języku (tak dobrze znanym wielbicielom jego talentu) bada Besson życie współczesnego człowieka we wszystkich jego przejawach. Jego kino to swoisty barometr – nie poucza bowiem i nie moralizuje – zawiera w sobie prawdę o rzeczywistości właśnie dzięki temu, że potrafi uchwycić bogactwo i różnorodność dzisiejszego świata, bez faworyzowania jednej dziedziny kosztem innych; pokazuje, jak jest, a nie jak powinno być. Jest zwierciadłem, w którym może się przejrzeć dzisiejszy gracz, włóczęga, turysta i spacerowicz. Zajrzyjmy w to zwierciadło.

Dla gracza inni ludzie to – zależnie od okoliczności – albo partnerzy, albo przeciwnicy w serii niekończących się, rozmaitych gier, które składają się na ludzki los. Taka postawa wobec rzeczywistości ma swoje plusy i minusy oraz określone konsekwencje wynikające ze specyfiki gry w jej postmodernistycznym wydaniu. Grą ponowoczesną nie rządzą bowiem żadne trwałe reguły. Przepisy w zależności od potrzeb można dowolnie zmieniać i modyfikować. Można też zmienić jedną grę na inną, bez konieczności rozstrzygania o wyniku. Innymi słowy – w tej grze wszystko jest możliwe, każdy chwyt jest dozwolony. Jakie stąd płyną wnioski dla naszych rozważań?

Po pierwsze, podobnie jak cały współczesny świat, reguły, według których „rozgrywamy” kolejne partie swojego życia, podlegają bezustannym zmianom i przetasowaniom, przez co nie sposób już odróżnić prawdy od pozoru. Być może dlatego bohaterowie filmów Bessona są tak niejednoznaczni (także w sensie moralnym), a ich tożsamość tak trudna do zdefiniowania. Patrząc na nich odnosimy wrażenie, że w każdej chwili gotowi są „zrzucić skórę” i przedzierzgać się w kogoś całkiem innego. Nie wiemy, kim właściwie jest na przykład Fred z *Subway* – niebezpiecznym przestępcą? Przekornym błaznem? Czy naprawdę kocha Helenę, czy to też jest rodzaj gry? A Nikita? Czy jest zbuntowanym dzieciakiem, któremu dano jeszcze jedną szansę? Czy też złą i wyrachowaną morderczynią, której „talent” ktoś po prostu umiejętnie wykorzystał? A może zwykłą, zagubioną młodą kobietą szukającą szczęścia? Pytania można mnożyć, ale wszystkie pozostaną bez odpowiedzi. Muszą pozostać, bo przecież w ponowoczesnym świecie wszystko zmienia się zależnie od sytuacji oraz od tego, z kim, przeciw komu, dla kogo i o co się gra. W tym sensie postać gracza uświadamia nam, że człowiek ma wiele „twarzy”, że może tak, jak na przykład Leon z *Leona Zawodowca*, być jednocześnie zimnym płatnym zabójcą i płakać jak dziecko na starych melodramatach.

Drugi wniosek jest taki, że ta nasza życiowa „gra” znosi sprzeczność między koniecznością i przypadkiem, co oznacza po prostu, że wszystko tak naprawdę zależy od przysłowiowego „lutu szczęścia” i że „fortuna kołem się toczy”. Bo

przecież większość Bessonowskich postaci bezustannie balansuje na granicy życia i śmierci. Warunki, w jakich się znaleźli (przypadek Mężczyzny z *Ostatniej walki*), praca, jaką wykonują (Nikita i Leon), czy pasja, której się oddają (Jacques i Enzo z *Wielkiego błękitu*) – wszystko to sprawia, że każdego dnia ryzykują bardzo wiele, a szczęście może ich przecież opuścić w każdej chwili.

Jest jeszcze trzeci ważny wniosek, wynikający z charakterystyki tego wzoru osobowego. Mimo bowiem, iż gracz stapa często po bardzo niepewnym gruncie, to, w ostateczności, nie musi się tym zbyt przejmować, bo zawsze może przecież się „odegrać” albo zagrać w inną grę. Z tej perspektywy łatwiej pojąć zniknięcie Nikity, choć nie poznamy już dalszych losów tej postaci. Zrozumiała staje się nawet kończąca film *Subway* niby-śmierć Freda, wyglądająca (i słusznie!) na wyreżyserowaną. Jest bowiem tak, że w *tym świecie* (to znaczy w świecie gry – D.P.) (...) *mało co staje się nieodwołalne i nie do odrobienia*²; przeżyć można nawet śmierć, bo okazuje się, że ona też jest rodzajem gry.

Bardzo istotnym i stałym elementem tego wzoru osobowego (przy wszystkich innych elementach zmiennych) jest niemożność zaprzestania gry. Gracz musi być w stałej gotowości do kolejnej rozgrywki, musi więc być elastyczny i niezwykle mobilny. Te dwie cechy plus nieodłączne ryzyko łączą gracza z postacią włóczęgi – kolejną w Baumanowskim katalogu.

Podstawą egzystencji włóczęgi jest bowiem bezustanna wędrówka, bez z góry ustalonej trasy, bez ostatecznego miejsca przeznaczenia. Kolejny etap podróży może zależeć od nastroju włóczęgi, pogody, nieprzychylnych okoliczności; od czegokolwiek. Włóczęga nigdy nie wie ani dokąd, ani kiedy dotrze. Charakterystyczną cechą takiej postawy jest zatem brak korzeni, brak własnego miejsca w świecie, więcej nawet – brak celu, ku któremu włóczęga mógłby zmierzać. I to jest właśnie to, co w tej postaci interesuje mnie najbardziej.

Bo czy nie tak żyją bohaterowie filmów Bessona? Mężczyzna z *Ostatniej walki*, Fred z *Subway*, Nikita, Leon – wszyscy oni żyją z dnia na dzień, jak gdyby „wiecznie na walizkach”, gotowi w każdej chwili wyruszyć w nieznane, zniknąć, zmienić miejsce, a także – jeśli będzie trzeba – swoją tożsamość.

A cel? Żadne z nich go nie zna i nie może znać. Mężczyzna z *Ostatniej walki* ucieka przed swoimi prześladowcami, ale nie wie, dokąd (i czy w ogóle gdziekolwiek) doleci swoim, domowej roboty, samolotem. Fred zdaje się zupełnie donikąd nie zmierzać, po prostu kręci się po podziemiach metra, a Nikita i Leon nigdy nie wiedzą, jakie będzie kolejne zlecenie i jak bardzo będzie niebezpieczne. Nawet Jacques z *Wielkiego błękitu*, który zdaje się wiedzieć, czego chce, nie jest w stanie przewidzieć, co go czeka w jego podwodnym świecie.

Motyw wędrówki – główna siła napędowa w życiu włóczęgi – doprowadził nas do postaci turysty, który także stale się przemieszcza, choć na nieco innych zasadach. Porównanie tych dwóch wzorów osobowych w tym miejscu może okazać się bardzo owocne. O ile bowiem włóczęga, z racji swej kondycji, musi dopasowywać się do praw (zmiennych oczywiście) panujących wśród ludzi, u których się znalazł, o tyle turysta może pozwolić sobie na luksus niezależności, bo po pierwsze, w odróżnieniu od wagabundy, ma pieniądze (płaci, więc wymaga), a po drugie, ma dokąd wrócić, nie musi się włączyć – może podróżować.

W życiu turysty z założenia wpisany jest dom, miejsce, z którego wyrusza na swoje wyprawy, jego bezpieczna (jakkolwiek tylko teoretycznie) baza wypado-

wa. Gdy przyjrzeć się bliżej Bessonowskim bohaterom, okazuje się, że w zasadzie większość z nich (może poza Fredem z *Subway*, choć to nie pewnego) ma swoje mieszkania (to dobre słowo!) i pieniądze. Jacques Mayol z *Wielkiego błękitu*, jego przyjaciel Enzo, nawet Nikita i Leon gdzieś mieszkają. A jednak, gdy podrażyć głębiej, staje się jasne, że coś tu jest nie tak, że chyba „prawdziwy dom” nie wygląda (a w każdym razie – nie powinien wyglądać) w ten sposób. Paradoksalnie, wychodzi nagle na jaw, że coś, co z początku zdawało się odróżniać włóczęgę od turysty, wcale różnicą nie jest. Nagle orientujemy się, że obu tym postaciom brakuje tak naprawdę porządnego zakotwiczenia w świecie, że obie są jednakowo samotne, skazane na wieczną tułaczkę.

Wszędzie, gdzie jesteśmy – czytamy o naszej „ponowoczesnej” sytuacji – jesteśmy przejazdem; kolejne przystanki życiowe są hotelami (...) Wynajmuje się je na okres z góry określony – czas dzieli się tu na „doby hotelowe”. Chwilowość jest ważna: nagradza nas ona anonimowością, prawem do wyboru profilu, jakim chcemy się tłumowi w westybulu ukazać, zwalnia od obowiązku ujawnienia tej „prawdy” o sobie, jaką dzielić się z innymi tutaj i teraz nie chcemy. Zdarza się nam przyjrzeć innym gościom hotelowym jak i my w przejeździe przybyłym wczoraj z miejsc nam nieznanych i wybywających jutro w nieznanych nam kierunkach. Zdarza się nam z niektórymi z nich nawiązać kontakt, spożyć wspólnie posiłek. (...) Są to wszystko naskórkowe kontakty i hotelowe romanse (...) ³. Okazuje się, że mieszkanie Nikity i jej „praca” to tylko przykrywką dla jej agencyjnej działalności. Podobnie żyje Leon, zamknięty w swoim domu jak w twierdzy, anonimowy, gotowy w każdej chwili zmienić adres, pokój Jacques’a zaś wygląda wręcz jak noclegownia.

I tu pojawia się pytanie: czym zatem mógłby być ów prawdziwy dom, owo coś, co dawałoby człowiekowi rzeczywisty punkt oparcia, rzeczywiste poczucie schronienia (bezpieczeństwa)? Bo przecież wiemy już z całą pewnością, że nie mogą nim być cztery ściany jakiegoś mieszkania-hotelu, które zawsze można zmienić na inne. W moim przekonaniu, odpowiedzi na to pytanie są dwie. Po pierwsze, taką kotwicą dla człowieka mogłaby być rodzina, po drugie, ktoś bliski, kto swoją obecnością nadawałby życiu sens.

Znamienne jest to, że rodzina w filmach Bessona pojawia się bardzo rzadko. Najczęściej jest mglistą i bardzo odległą przeszłością bohaterów (tak jest w przypadku *Mężczyzny z Ostaniej walki*, Jacques’a Mayola z *Wielkiego błękitu*, Nikity i Leona), istnieje, ale równie dobrze mogłoby jej nie być (tak funkcjonuje mąż Heleny z *Subway*, matka i brat Enzo z *Wielkiego błękitu*, rodzina Matyldy z *Leona Zawodowca*) albo po prostu – nie ma jej (Fred z *Subway*, Johanna z *Wielkiego błękitu* i Marco z *Nikity* są na to najlepszymi dowodami). Prawie zupełny brak więzów rodzinnych w tych filmach można oczywiście rozmaicie interpretować.

Otóż często pisze się przy okazji analizowania twórczości Bessona, że tym, co stara się nam przekazać reżyser poprzez swoje obrazy, jest doświadczenie inności. Na przykład u Alicji Helman czytamy: *Bohaterowie „Subway”, „Wielkiego błękitu”, „Nikity”, „Leona Zawodowca”, dzielą ze sobą przeżycie egzystencji alternatywnej, jakże różnej od naszej. To dosłownie i w przenośni świat „undergroundu” – podziemia metra, głębi oceanu, ukryty świat tajnych służb i zawodowych morderców. Postaci te żyją jakby w innym wymiarze (...) ⁴*. Jest to więc świat „ekstremalny”, wykluczający z założenia codzienność – taką, do ja-



Leon zawodowiec reż. Luc Besson (1994)

kiej jesteśmy przyzwyczajeni w myśleniu o rzeczywistości. To wszystko prawda, ale myślę, że to za mało, że chodzi tu o coś jeszcze.

Bo dlaczego takie właśnie filmy, o takich właśnie ludziach, powstały w tym właśnie czasie? Być może odpowiedź tkwi w samym sercu tej naszej „normalnej” (czy aby na pewno?) rzeczywistości, w kulturze współczesnej, która, umasowiając wszystko, niweczy możliwość powstania wspólnot ludzi rozumiejących się nawzajem, skazuje człowieka na życie w ciągłym ruchu, niszczy jego tożsamość. Sprawdźmy, na jakim tle rozgrywa się większość Bessonowskich historii. Przyjrzyjmy się postaci spacerowicza (*flâneura*) – kolejnemu ponowoczesnemu modelowi osobowemu. Bo choć nie odnajdziemy tego typu osobowości w żadnym z bohaterów filmów francuskiego reżysera (na to są zbyt „inni”), to jednak rzuca on ciekawe światło na problem, który nas w tym momencie interesuje.

Korzenie wzoru spacerowicza tkwią w wielkomiejskiej kulturze nowoczesnej przełomu wieków, kiedy to na deptakach mogły się rozgrywać wymaginowane widowiska z udziałem anonimowych przechodniów. Kobiety i mężczyźni mijani na ulicy na krótki moment stawali się aktorami, dla których można było wymyślać najbardziej nawet nieprawdopodobne scenariusze. Anonimowość pozwalała na swobodę i bezkarność – nie nie krępowało fantazji przyglądającego się spacerowicza-reżysera, bo wszystko działo się wyłącznie w sferze wyobraźni. „Zabawa w spacerowicza” była jednak w tamtym okresie rozrywką dla wybranych. Dopiero współcześnie ten wzór osobowy się upowszechnił i właśnie w tym cały szkopuł.

Pojawiające się jak grzyby po deszczu wielkie centra handlowe, masowy dostęp do informacji (oraz, co za tym idzie, ich nieustanny przepływ) możliwy dzięki globalizacji mediów (także tych elektronicznych) – wszystko to sprawiło, że teraz dosłownie każdy może stać się uczestnikiem wielkiego spektaklu. To fakt nader istotny, ponieważ wiąże się z nim zasadnicza różnica między sytuacją spacerowicza nowoczesnego a jego ponowoczesną odmianą.

Jak słusznie zauważa Bauman, na pozór tylko o swoistej demokratyzacji wozu tu mowa. (...) Jeśli spacerowicze „pięknych dzielnic” dawnego Paryża czerpali radość z zawiadywania spektaklem, jaki sami, w wyobraźni swojej, reżyserowali – nowe „piękne dzielnice” deptaków zakupowych same są produktem drobiazgowej reżyserii. Od chwili przekroczenia progu zaczarowanej krainy zakupów spacerowicz nowego typu poddaje się woli, której istnienia nie podejrzewa, a która realizuje się poprzez pragnienia w nim rozbudzone. Presja zewnętrzna objawia się jako popęd wewnętrzny; zależność jako wolność. Nic dookoła nie dzieje się przypadkowo, choć wszystko udaje spontaniczność (...); to spacerowicz jest troskliwie prowadzonym za rękę aktorem w wielkim spektaklu nabywania towarów, choć przez cały czas działa on w błogim przeświadczeniu, że to towary właśnie są po to, by podążać potulnie za polotem jego wyobraźni. Dostęp do rozkoszy spacerowicza dnia wczorajszego uzyskał spacerowicz nowego typu za cenę ubezwłasnowolnienia (podkreślenia moje, D.P.)⁵. Żyjemy więc (i niezbyt optymistyczna to diagnoza) w kulturze niejako zaprogramowanej, w której wolność (także wolność wyboru) jest jedynie pozorna, wkalkulowana w koszty, przez co sama rzeczywistość przestaje być „rzeczywista”. Kontakt z przedmiotami, z ekranem telewizora i komputera, zastępuje kontakty z prawdziwymi ludźmi z krwi i kości, więcej – zaczyna je uniemożliwiać.



Nikita reż. Luc Besson (1990)

Tkanka takiej właśnie rzeczywistości jest silnie wyczuwalna we wszystkich prawie filmach francuskiego reżysera. Za plecami Bessonowskich bohaterów stoi anonimowy tłum, dla którego oni sami także są anonimowi, jak w podziemiach metra (*Subway*), na ulicach wielkich miast i w kawiarniach (*Nikita*, *Leon Zawodowiec*), gdzie wszystkie twarze są takie same, a słowa zlewają się, wraz z odgłosami dochodzącymi zewsząd, w jedną bezkształtną kakofonię dźwięków. W tym świecie nie ma miejsca na stałe wzory i wartości, bardzo trudno odnaleźć w nim własną tożsamość, własną niepowtarzalność. Są dobrowolnie (choć może nie do końca świadomie) bardzo samotni i to najgorszym rodzajem samotności, bo wyzbyci elementarnego poczucia wspólnoty i przynależności. Ich tożsamość, pozbawiona jakiegось, choćby wątego, układu odniesienia, stopniowo obumiera. I w takim właśnie stanie znajdują się na początku swojej drogi bohaterowie filmów Bessona.

A jednak zazwyczaj niemal każdy z nich zyskuje szansę odnalezienia siebie poprzez drugą osobę. Besson rozpoczyna większość swoich historii (mam tu na myśli przede wszystkim *Ostatnią walkę*, *Wielki błękit*, *Nikite* i *Leona Zawodowca*) od ukazania nam ludzi nie tylko „innych” (choć niewątpliwie ma to dla ich losów niebagatelne znaczenie), ale także przerażająco samotnych, czujących się obco w nieprzyjaznym i niezrozumiałym świecie. *Mężczyznę z Ostatniej walki* poznajemy w chwili ucieczki przed rozwścieczonymi mieszkańcami samochodowego miasta, Jacques’a z *Wielkiego błękitu* – gdy nurkuje sam, głęboko pod powierzchnią wody, *Nikite* – gdy budzi się zdumiona w pustym białym pokoju, w podziemiach jakiejś tajemniczej agencji rządowej, a *Leona* – gdy powraca z jednej z akcji do swojego mieszkania, w którym „czeka” na niego jego jedyny „przyjaciel” – mała roślina doniczkowa. Można odnieść wrażenie, że wszystkie te postacie żyją jak gdyby w stanie wewnętrznego uśpienia, zawieszone (z konieczności lub z wyboru) w duchowej pustce, nie wiedzą ani kim tak naprawdę są, ani dokąd zmierzają. Nie potrafią już nawet artykułować swoich emocji (jak *Nikita* czy *Mężczyzna z Ostatniej walki*) albo wręcz nie czują takiej potrzeby, bo nie wiedzą nawet tego, że można (jak Jacques czy Leon). Dopiero gdy w życiu naszych bohaterów pojawia się „ten drugi”, rozpoczyna się proces wychodzenia ze stanu samotności, a także – o czym wkrótce się przekonamy – proces dojrzewania do stanu samoświadomości. „Ten drugi” to ktoś, komu można zaufać (*Lekarz z Ostatniej walki*), ktoś, kto kocha bez zadawania zbędnych pytań (*Marco z Nikity*, *Johanna z Wielkiego błękitu*), ktoś, kogo można otoczyć prawdziwie bezinteresowną troską (jak Leon Matyldę w *Leonie Zawodowcu*). *Lekarz*, *Marco*, *Johanna*, *Matylda* – wszystkie te postacie są w pewnym sensie duchowymi przewodnikami naszych bohaterów, ponieważ, poprzez swoje bezinteresowne „bycie dla nich”, poprzez miłość po prostu, odkrywają przed nimi drogi, których wcześniej nie znali, bo nie byli nawet świadomi ich istnienia. Okazało się nagle, że *Mężczyznę z Ostatniej walki* stać na szczerą przyjaźń, mimo ogólnego zdziwienia wokół, że *Nikita* i *Leon* to nie tylko pozbawione uczuć, dobrze wyszkolone maszyny do zabijania, ale zdolne do czułości, wrażliwe i zagubione w sobie istoty ludzkie. Nawet Jacques z *Wielkiego błękitu*, tak bardzo zdawałoby się zanurzony (dosłownie i w przenośni) w swoim podwodnym świecie, dostał szansę na zasmakowanie prawdziwej miłości. Do tej pory żyli samotnie, całkowicie pochłonięci utrzymaniem się przy życiu (*Mężczyzna z Ostatniej walki*), wykonywaniem swoich „obowiązków”



Wielki błękit reż. Luc Besson (1988)

(Nikita, Leon) czy pasją (Jacques Mayol). Teraz nasi bohaterowie stanęli przed szansą zburzenia muru, który odgradzał ich od świata i ludzi, stworzenia więzi, która dawałaby im poczucie bezpieczeństwa, zbudowania owego „prawdziwego domu”. I tu pojawia się paradoks, kolejny na długiej liście ponowoczesnych paradoksów.

Otóż nagle okazało się, że spełnianie się marzeń o prawdziwej miłości, o solidnej więzi z drugim człowiekiem i o wartościach, które pozostałyby niezmiennie bez względu na okoliczności, powoduje jednocześnie rozpad tej miłości, tych więzi i wartości. Nikita musi odejść od Marco, bo nie jest już w stanie dłużej prowadzić podwójnego życia, śmierć Lekarza i Dziewczyny w *Ostatniej walce* jest finałem pięknie zapowiadającej się przyjaźni, a śmierć Leona w *Leonie Zawodowcu* kończy jego związek z małą Matyldą. Najdobitniejszym chyba przykładem tej samosprzecznej finalizacji marzeń jest postawa Jacques'a Mayola z *Wielkiego błękitu*, który dobrowolnie daje za wygraną i choć to właśnie on ma największe szanse na przełamanie swojej alienacji, odmawia dalszego udziału w ludzkim świecie. A jednak, w moim przekonaniu, wysiłek nie poszedł na marne, bo dzięki przyjęciu na siebie odpowiedzialności za drugiego człowieka (choćby trwało to tylko chwilę) coś się w życiu Bessonowskich postaci zmieniło. Próba nawiązania kontaktu ze światem, próba otworzenia się przed drugim człowiekiem zaowocowała bowiem, jak to się dzieje w takich przypadkach, samoświadomością.

Jak tłumaczy za Levinasem Bauman, *przebudzenie się do bycia dla Innego jest zarazem przebudzeniem się jaźni; być może nawet (...) jej narodzinami. Nie ma jaźni innego początku, nie ma innego sposobu odnalezienia siebie ja jedyne i неповtarzalnego „ja”, różnego od innych, niewymienialnego i niezastępowalnego, czegoś więcej niż egzemplarz gatunku*⁶. Dopiero zatem stając twarzą w twarz z drugą istotą ludzką, człowiek uświadamia sobie swoją rzeczywistą wartość, a także swoją odrębność i, co – jak już podkreślałam – bardzo ważne

w przypadku interesujących nas tu postaci, swoją inność. Być może jest tak, że to właśnie ona uniemożliwiła naszym bohaterom nawiązanie kontaktu ze światem. W końcu trzeba stać pamiętać o tym, że Besson pokazuje nam ludzi, prowadzących życie, które trudno nazwać „zwykłym” czy „normalnym”. W tym jednak momencie ważne jest to, że zdali sobie sprawę z tego, kim są i jacy są oraz w jakim żyją świecie.

Leon umierał, wiedząc, że jego śmierć zyskuje sens – pomścił śmierć małego bratka Matyldy, po raz pierwszy bezinteresownie zrobił coś dla drugiego człowieka. Jacques zrozumiał wreszcie, że jego miejsce jest w głębinach oceanu, a Nikita i Mężczyzna z *Ostatniej walki* – i to jest dla moich rozważań bardzo istotne – pojęli, że istotą ich tożsamości jest bezustanna zmiana, że zależnie od okoliczności błyskawicznie mogą porzucić dotychczasową postać i stać się kimś zupełnie innym. Nikita zrozumiała, że po raz kolejny (czy ostatni?) musi „zrzucić skórę”, a Mężczyzna z *Ostatniej walki* przeszedł po prostu do porządku dziennego nad śmiercią swojego przyjaciela i zaakceptował fakt, że życie toczy się dalej.

Świat, w którym żyją Bessonowskie postacie, jest kruchy i niepewny, bowiem w *świecie ponowoczesnym* (...) *teraźniejszość nie wiąże przyszłości bardziej, niż sama jest związana przez przeszłość. Czym będzie przyszłość, jeśli nie innym „stanem teraz”* – pyta Bauman – *nie związanym przez naszą teraźniejszość, która będzie musiała okazać się jego przeszłością? Życie jest więc – czytamy jeszcze w konkluzji – następstwem samounieważniających się determinacji*⁷. Niezbyt przyjemna to diagnoza dla kogoś, kto szuka pewników, bo potwierdza tezę, że stoimy oto w obliczu świata, który nie daje nam żadnych gwarancji na przyszłość, że jedyne, co możemy zrobić, to żyć tu i teraz, nie oglądając się za siebie i nie wybiegając zbyt daleko w przód. Tylko tak, czyli doraźnie, możemy pozostać sobą, wciąż na nowo, zależnie od okoliczności, przebudowując własną tożsamość. Sądę, że takie właśnie wnioski wyciągnęli ze swoich doświadczeń Nikita i Mężczyzna z *Ostatniej walki*. Chyba nawet Leon zdał sobie sprawę z kruchości własnej egzystencji i nie zakładał, że pozostanie ze swoją małą przyjaciółką „na zawsze”, Jacques zaś w ogóle odmówił udziału w ludzkim świecie.

Wychodzi więc na to, że współcześni gracze, włóczędzy i turyści – tak jak nam ich pokazuje Besson – nie mają szans na zakotwiczenie się w świecie, bo sam ten świat nie ma solidnych podstaw. Wraz z rozwianiem się złudzeń o całości, spójności i celowości zniknęła pewność, że cokolwiek może być stałe i niezmiennie. W dodatku rzeczywistość staje się coraz bardziej iluzoryczna, coraz trudniej jest w panującym bezładzie oddzielić pozór od prawdy, rzecz od jej obrazu, zresztą, jak się zdaje, ludzie coraz rzadziej próbują to robić.

DOROTA PLAT

¹ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, w: tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1993, s. 20-21.

² Tamże, s. 20-21.

³ Tamże, s. 32-33.

⁴ A. Helman, *Luc Besson i jego filmy*, „Kino”, nr 10/98, s. 29.

⁵ Tamże, s. 24.

⁶ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 104.

⁷ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, w: *Postmodernizm a filozofia*, pod red. S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996, s. 154.