

Dorota Kulczycka

Uniwersytet Zielonogórski

SCHEMATY FABULARNE W FILMACH NIGHTA M. SHYAMALANA. MIT – BAJKA – KOMIKS*

Teraz, gdy poznaliśmy twoją rolę, rozumiem, kim sam jestem.
(Elijah Price do Davida Dunna z filmu *Niezniszczalny*)

Trzeba znać swoją rolę w tym życiu. Trzeba znać swój głos.
(Pan Dury z filmu *Kobieta w błękitnej wodzie*)

Filmy z natury rzeczy związane są z literaturą; często powstają na podstawie powieści, sag rodzinnych, pamiętników, dzienników, a w konsekwencji – pisanych na ich podstawie – scenariuszy. Związki z literaturą nie ograniczają się do tego typu przypadków. W niniejszym szkicu przedmiotem analizy staną się przede wszystkim dwa spośród dziesięciu (jak na razie) filmów Nighta Manoję Shyamalana¹. Na podstawie *Niezniszczalnego* wykażę związki świata przedstawionego (kreacji bohaterów, konstrukcji czasu i przestrzeni, struktury fabularnej) z komiksami², a tym samym – z elementami świadomości mitycznej. Owa metatekstowość jest zresztą bezpośrednio i na kilku płaszczyznach wpisana w strukturę filmu. Natomiast *Kobieta w błękitnej wodzie* będzie przykładem z jednej strony przywiązania scenarzysty-reżysera do opowieści mitycznych (baśniowych i bajkowych), a z drugiej strony – dekodowania elementów opowiadania niejako jeszcze w stylu strukturalistów. Analizy tego typu możliwe są

* Pojęcia „schemat fabularny” nie zawężam do rozumienia, jakie proponuje poetyka normatywna (zob. np. H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, [w:] *idem, Prace wybrane*, t. 4: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 97-122). Rozpatruję bowiem pewne stałe elementy właściwe mitom (np. ich „prawdziwość”), bajkom i komiksom (kreacja postaci), nie ograniczając się ściśle do badania konstrukcji samej fabuły.

¹ 11 września 2015 r. odbyła się planowana prapremiera jedenastego filmu (nie licząc tych, które Shyamalan produkował jeszcze jako chłopiec) – *The Visit*. W Polsce, w Zielonej Górze, w bardzo krótkim czasie wystawiano ten film pod koniec września 2015 r.

² O związkach filmów z komiksem, o historii wzajemnych inklinacji piszą m.in. R. Altman w książce *Gatunki filmowe*, tł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 274-276 oraz J. Szyłak (zob. przyp. 6 i 12 w niniejszym artykule).

również w odniesieniu do innych produkcji hindusko-amerykańskiego artysty. Można by na przykład sprawdzić, w jakim stopniu Shyamalan wykorzystuje strukturę fabularną serialu animowanego dla dzieci *Avatar. Legenda Aanga w Ostatnim Władcy Wiatru* i co takiego czyni, że film rozczarowuje nie tylko wyrafinowanych krytyków, ale i miliony widzów na całym świecie. Jak reżyser podchodzi do różnych pokładów mitologii, jak je wykorzystuje na potrzeby filmu? Można by też poddać refleksji dialektykę oryginalności i wtórności wobec schematów kina amerykańskiego traktowanego – zwłaszcza w czasach ożywionych badań postrukturalistycznych oraz badań kulturowych – jako tekst. Szczególnie „amerykańskie” (czytaj: „happyendowe”), a zatem kiczowate wydawało się krytykom zakończenie *Znaków (Signs, 2000)*³. Można by w końcu analizować jako niemalże klasyczną baśń o wędrowce po „złote runo” (tu: po uzdrowicielski medykament) fabułę *Osady*⁴. Ostatni (do 2015 r.) film hindusko-amerykańskiego twórcy – *1000 lat po Ziemi* (2013) jest przykładem nie tyle coraz głębszych, ile wyrazistszych powiązań struktur fabularnych jego produkcji ze strukturą mitycznych opowieści oraz komiksów postrzeganych przez znawców jako „mity zdegradowane”⁵. Nawiązuje ponadto do filmów typu *Gwiezdne wojny* (1977), które – przez związki z poetyką komiksu – oferują widzom „utopijno-baśniową wizję świata, w której magia występuje obok wysoko rozwiniętej techniki [...]. Cała rzeczywistość *Gwiezdných wojen* podlega prawom rządzącym fabułami baśni lub moralitetu i jest podzielona na strefy wpływów Dobra i Zła”⁶. Tak więc uwagi na temat *Gwiezdných wojen* idealnie pasują do filmu Shyamalana z 2013 roku. Jednocześnie w obrazie tym odnajdujemy postaci bajkowe, napisane⁷ w nowoczesny sposób: Duch – bohater, który nie zna strachu (jest nim Cypher Raige grany przez W. Smitha), Strażnicy (The Ranger Corps – odpowiednik służb mundurowych, w szczególności wojska, to oni wyprowadzili Ziemian na planetę Nova Prime i strzegą na niej porządku), Obcy (ci, którzy zagrażają ludziom), Ursy (niewidome potwory, będące na usługach Obcych, agresją reagują na wyczuwany w ludziach „hormon strachu”), Intruz (olbrzymi ptak – jeden z ulubionych motywów Shyamalana). Bajkowa jest też przestrzeń – Ziemia tysiąc lat po opuszczeniu jej przez

³ Zob. np. Ł. Żurek, *Rodzina, ach, rodzina. O filmach M. Nighta Shyamalana*, <http://esensja.stopklatka.pl/film/publicystyka/tekst.html?id=10578&strona=1#strony>, <http://esensja.stopklatka.pl/film/publicystyka/tekst.html?id=10578&strona=2#strony> [dostęp: 9.08.2014].

⁴ Baśniowość fabuły tego filmu rozrysowuje się zresztą na kilku poziomach, których analizą i opisem (oraz interpretacją) mam nadzieję się zająć w niedalekiej przyszłości.

⁵ Należy jednak wyraźnie podkreślić, że Shyamalan, jeśli czerpie inspirację z komiksów i nawiązuje do ich schematów fabularnych, pomija te rzeczywiście „zdegradowane”, amoralne, epatujące erotyką i brutalizmem. Choć reżyser „lubi straszyć”, jego obrazy są w dość dobrym guście artystycznym, mają w sobie ponadto walory etyczne. W komiksach raczej brakuje „głębi”. Nie można tego powiedzieć o „komiksach filmowych” Shyamalana (zwłaszcza o *Niezniszczalnym* i o *1000 lat po Ziemi*).

⁶ J. Szyłak, *Komiks i okolice kina*, Gdańsk 2000, s. 14-15.

⁷ Jest to ewenement – upłynęło dwadzieścia lat od momentu, kiedy Shyamalan zgodził się znowu wyreżyserować film, do którego nie napisał scenariusza.

ludzi wykreowana jest na przestrzeń pierwotną, rajska, ale zamieszkałą przez mutanty, natomiast Nova Prime – na ultranowoczesną, cybernetyczną i stechnicyzowaną. Typy bohaterów można by kwalifikować według różnych (strukturalistycznych) kluczy; na ile zasadny jest tego rodzaju pomysł w odniesieniu do dzieł filmowych XXI wieku, wykażę jednak, analizując sylwetki bohaterów *Niezniszczalnego*, a jeszcze bardziej – *Kobiety w błękitnej wodzie*.

Niezniszczalny

Film ten przyniósł krytykom pewne rozczarowanie po *Szóstym zmyśle*. Może dlatego, że nie jest on już tak oryginalny, kończy się banalnie – happy endem, a fabuła opiera się na schemacie odwiecznego (i powtarzalnego w większości narracji) konfliktu między Dobrem a Złem. To domena mitologii, religii i literatury, zwłaszcza popularnej⁸; szczególnie zaś wyeksponowana jest w komiksach, które w *Niezniszczalnym* stają się jednym ze znaczących tematów i wzorców konstrukcji filmowej opowieści. Wpisują się też w myślenie znamienne dla mitów.

Superbohaterem, rozpoznanym jako taki przez Elijaha Price'a (S.L. Jackson), jest ochroniarz David Dunn (gra go B. Willis). Po katastrofie kolejowej, wskutek której wszyscy pasażerowie oprócz niego samego giną, zaczyna się orientować, że jest „niezniszczalny”. Pomaga mu w tym rozeznaniu Price – rysownik komiksów, odludek, od dzieciństwa cierpiący na wrodzoną łamliwość kości, obrażony na cały świat⁹, szczególnie nienawidzący dzieci¹⁰ – będący jego przeciwieństwem, ale nie przeciwnikiem. Dopiero pod koniec filmu okazuje się, że Elijah to „czarny charakter”¹¹ – sprawca wszystkich znanych Davidowi z mediów i autopsji katastrof komunikacyjnych, budowlanych i komunalnych. W relacji z Dunnem nie jest on jednak jednoznacznie złą osobą, którą

⁸ Zob. A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4(82), s. 55-66.

⁹ Matka wpoila mu również, nieświadoma błędu, jaki popełnia, nieewangeliczną wizję Boga. Do syna bojącego się wyjść z domu mówiła: „Pan Bóg i tak dopnie swego. Nie unikniesz losu”.

¹⁰ Te bowiem, gdy był mały, rzekomo zniszczyły mu dzieciństwo, stroniąc od niego i przezywając go „chłopcem-szklanką”. Mama, w nagrodę za wychodzenie z domu, zaczęła mu kupować komiksy, rozwijając w nim osobistą pasję i rozbudzając talent do samodzielnego rysowania. Pierwszym komiksem, który dostał, był wyraźnie akcentujący walkę Dobra ze Złem *Active Comics. The Battle with Jaguaro*.

¹¹ Matce opowiadał, że w komiksach istnieją dwa rodzaje antybohatera: 1) żołnierz, który walczy wprost, oraz 2) naprawdę groźny, genialny arcyprzeciwnik, wojujący siłą umysłu. Pierwszy reprezentowany jest w filmie przez mordercę w pomarańczowym kombinezonie, drugi – przez Elijaha. Charakterystyczne jest właśnie to, że o ile postaci komiksowe ubrane bywają w obcisłe „trykoty” i peleryny, o tyle morderca i David mają służbowe kombinezony (ten ostatni też przeciwdeszczową pelerynę), a Elijah – długi, skórzany, czarny płaszcz.

ten musi zwalczać. Ostatecznie Ochroniarz wyda zbrodniarza policji¹². Informacje o winie uzyskuje od samego sprawcy (uścisk dłoni). David ma bowiem dar rozpoznawania duszy ludzkiej poprzez lekkie chociażby dotknięcie danej osoby. To jedna z jego nadnaturalnych zdolności. Przeraza go myśl, że człowiek, który uświadomił mu jego własne miejsce i misję w świecie, okazuje się zbrodniarzem. Elijah jako autor trzech ataków terrorystycznych nie wahał się poświęcić życia setek ludzi, aby tylko znaleźć swoje przeciwieństwo – Superbohatera. Iluzja rzeczywistości proponowana przez złudny świat komiksów okazała się dlań silniejsza niż otaczająca go egzystencja. Można powiedzieć, że Elijah jest postnowoczesną „karykaturą karykatury” – Don Kichota z La Manchy – nie tylko doznaje obłędu, lecz również krzywdzi ludzi¹³. To właśnie on, motywując Dunna do czynu, powiedział: „Wiem, skąd jest twój smutek. Nie robisz tego, co powinienes” – w ten sposób wskrzesił w nim wolę wykorzystywania własnego potencjału. Zresztą i syn Davida, zagubiony nieco chłopiec o imieniu Joseph, mówi do ojca: „Trzeba interweniować, gdy dzieje się krzywda. To twoja dewiza – kodeks bohatera”. Świadomość tego, kim David jest, pomaga mu rozpoznać nie tylko społeczną misję (ratowanie innych), ale również jego własny los, własne życie. Ma to związek ze strukturą mityczną zrodzonej w XX wieku formy kulturowej, jaką są komiksy. Mając na uwadze te konteksty, zajmijmy się zatem kreacją bohaterów, by następnie przejść do innych komponentów dzieła, takich jak czas, przestrzeń, schemat fabularny.

Kreacja bohaterów

Elijah i David, obydwaj – jak zresztą typowi bohaterowie komiksowi „uwikłani w rzeczywistość” – są skrajnymi przeciwieństwami, choć mają cechę wspólną: boją się wody. Są niczym czerń i biel, Yin i Yang, Aryman (Ahriman) i Ormuzd, ale tylko w fantastycznym wyobrażeniu mogą uchodzić za na równi niezbędne do istnienia świata i kosmosu ich składniki. W tym kontekście można zapytać, czy rasa i kolor skóry, a nawet ubiór mają znaczenie: czarny charakter podkreśla ciemna karnacja, czarne spodnie i długi, czarny, skórzany płaszcz Elijaha; superbohaterstwo Davida – biała cera i stosunkowo jasne barwy strojów¹⁴. Owo przeciwieństwo wiąże się przecież z komiksową czarno-

¹² David, jak prawdziwy heros z komiksu, jest przeciwnikiem zabijania (zob. J. Szyłak, *Komiks – świat przerysowany*, Gdańsk 2000, s. 92). Price'a oddaje w ręce prawa, zabija jednak mordercę i gwałciciela – od tego zaczyna się jego własne przekonanie o supermocy – „darze”, jaki według Elijaha otrzymał od losu.

¹³ O złu wynikającym z zatracenia się jednostki w fikcji literackiej i nieodróżniania jej od rzeczywistości interesująco pisze E. Auerbach (*Zaczarowana Dulcynea*, [w:] *idem, Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1, tł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, rozdz. 14, s. 328-350).

¹⁴ Oczywiście jest to niebezpieczna teza. Nie musi ona jednak iść z jakimiś fundamentalnymi, rasistowskimi uogólnieniami. Po prostu tego typu spostrzeżenia narzuca sam film. Zresztą sam Shyamalan, który gra tu epizodyczną rolę dealera narkotyków, jako z pochodzenia Hindus, ma karnację oliwkową. Zob. też przyp. 11.

-białą techniką graficzną¹⁵ oraz z nazwanym tak przez Krzysztofa Teodora Toeplitza „Ideogramem Zasad”¹⁶, dwoistością postaci komiksowych. „Niezniszczalny” sam w sobie jest podwójny: w życiu prywatnym i zawodowym ponosi klęski (pokazane jest to na początku filmu), odnalazszy w sobie charyzmę – odnajduje swoją wielkość i sens życia. W stosunku do Antybohatera, czyli Elijaha, jest Superbohaterem. Jerzy Szyłak w książce *Komiks – świat przerysowany* do Toeplitzowskiego terminu „Ideogram Zasad” odnosi się następująco:

Jako wcielenie Zasady, heros ten [Superman – D.K.] staje się bytem zmitologizowanym, personifikacją cnoty lub całego szeregu różnych cnót. Jako ideogram, a nie postać, ukazuje się w całej krasie swej umowności – przerostu znakowości nad realizmem. [...] Zgrabne sformułowanie „Ideogram Zasad” jawi się jako złączenie sprzeczności, byt równie paradoksalny jak alchemiczne pojęcie *coincidentia oppositorum* lub chiński znak Jang-In [*sic!* – D.K.]¹⁷.

Na początku fabuły David myśli o odejściu od żony i syna. Czuje jakieś wypalenie; ma wrażenie, że nic nie znaczy w społeczeństwie; jako ochroniarz bywa przez przechodniów potrącany, lekceważony. Marzy o innej pracy, w innym mieście. Elijah zaś odkrywa, że właśnie w nim znalazł po latach poszukiwań swoje przeciwieństwo i swoje dopełnienie – Superbohatera. Paradoksalnie wierzy (i tu logika filmu jakby zawodzi), że David jest tym, który wszystkich takich jak on, poszkodowanych na ciele, będzie strzec i ochraniać. Najpierw sceptyczny wobec takiej rewelacji, Dunn pomалу przekonuje się, że posiada niezwykłą moc. Lecz dopiero po wykorzystaniu jej dla dobra innych nabiera wiary w życie, w możliwość powrotu do bliskiej relacji z rodziną. Niszczycielski Elijah jest więc postacią faustyczną – motorem jego dobra. Spełnia niejako podwójną rolę – konstruktywną i pomocną wobec Davida, a destrukcyjną i niszczycielską wobec ludzkości¹⁸. Na oczach widzów spełnia się zatem *american dream* – chwyt charakterystyczny też dla komiksów, polegający na nieoczekiwanym rozbudzeniu potencjału drzemającego w jakimś życiowym nieudaczniku lub osobie z różnych przyczyn „nie-dopasowanej” do życia.

Obu postaciom reżyser przypisuje najrozmaitsze role z różnych niejako płaszczyzn artystycznych i pozaartystycznych, a rozpatrując film w kategoriach tekstu

¹⁵ Zob. więcej w: W. Birek, *Główne problemy teorii komiksu*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. S. Uliaszka, Uniwersytet Rzeszowski, Wydział Filologiczny, Rzeszów 2004, rozdz. 6: *Ontologia komiksu*, s. 35, <http://www.zeszytykomiksowe.org/skladnica> [dostęp: 9.08.2014]. Zob. *idem*, *Z teorii i praktyki komiksu, propozycje i obserwacje*, Poznań 2014.

¹⁶ Zob. K.T. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej 1895-1918*, t. 1, Warszawa 1955, s. 80. Nowszą książką tegoż autora jest *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.

¹⁷ J. Szyłak, *Komiks – świat przerysowany*, s. 38.

¹⁸ Według teorii matki Elijaha (gra ją Ch. Woodard) w komiksach bojownicy walczą z Superbohaterem bezpośrednio; przebiegli spiskowcy walczą z Superbohaterem nieszlachetnie. Bohaterka nie spodziewa się, że dookreślając „Czarny Charakter”, mówi o własnym synu.

kultury – wewnątrz- i zewnątrztekstowych. Elijah zatem jest czytelnikiem – twórcą – (anty)bohaterem komiksu. Jego znajomość fabuł komiksowych prowadzi do fatalistycznych rozwiązań – rozpoznawszy swoją komiksową rolę, niejako czuje się zdeteminowany do czynienia zła. Odpowiada to zresztą jego osobowości – od dzieciństwa postrzega świat jako domenę własnych psychicznych i fizycznych zranień oraz jako obiekt nienawiści. Na antypodach tak wykreowanej postaci zdaje się sytuować David. O swojej wyjątkowości nic nie wie aż do momentu katastrofy kolejowej. Do tego czasu nawet się nie zorientował, że nigdy nie był chory. Jedyłą jego słabością jest lęk przed wodą (archetypalny motyw – stały w filmach Shyamalana). Dopiero kiedy wszystko układa się w logiczną całość, również pamięć o szkolnym wypadku na basenie zostaje odblokowana. Pomaga mu w tym nauczycielka, która opowiada mu jego historię z dzieciństwa: zepchnięty przez „łobuzów” leżał na dnie basenu i nie utonął. Narracja starszej pani ma walor nie tylko anagnoryczny, ale również terapeutyczny (uzdrowienie duszy poprzez poznanie prawdy o sobie). Ma też wartość epistemologiczną – David coraz bardziej zdaje sobie sprawę z tego, kim jest; wie już też, dlaczego jedyną rzeczą, której się boi, jest woda. A właśnie w wodzie przyjdzie mu stoczyć niebawem decydującą walkę, tym razem nie tylko o własne życie, ale i o życie innych. Zdradzanie słabych cech Superbohaterów, ich zmagania z własnymi ograniczeniami to rys znamieny dla kreacji komiksowych, ale też dla wszystkich filmów Shyamalana, w których bardzo często główną rolę odgrywają postaci neurotyczne, introwersyjne, depresyjne. Odślaniana jest głębia ich życia wewnętrznego, determinacja, z jaką walczą o wyzwolenie się z pęt własnej traumy i własnego nieszczęścia. Do roli Superbohatera David ma nadnaturalne predyspozycje, ale z drugiej strony niejako kulturowo (społecznie) zdobyte przez pracę w charakterze ochroniarza. Ochroniarz, Strażnik, Dozorca, tak jak Policjant i Agent, to role korespondujące z funkcją Superbohatera. Wszyscy oni stoją bowiem na straży prawa i porządku¹⁹. W filmie i Elijah, i Audrey komunikują Davidowi, że wybrał tę profesję świadomie. A może raczej podświadomie, nie zdając sobie sprawy z tego, że odpowiada ona jego przeznaczeniu.

Opowieść komiksowa, stopniowo objawiana i odślaniana Dunnowi, ma strukturę symboliczną: Ochroniarz nie tylko poznaje mit o Superbohaterze, ale jednocześnie partycypuje w świecie tego mitu pojmowanego jako prawda dostępna tu i teraz. Wszystkie

¹⁹ Metaforyczne odczytanie funkcji Strażnika proponuje J. Derrida w rozprawie *Przed prawem*. Dokonuje tam dekonstrukcji miniopowiadania F. Kafki pod takim samym tytułem. Zob. J. Derrida, *Przed prawem*, tł. J. Gutorow, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 413-443. W filmach Shyamalana ma on jednak bardziej realistyczne konotacje – jako ten, który ochrania, gwarantuje bezpieczeństwo. Zastanawiająca jest zresztą frekwencja tego motywu w filmach hindusko-amerykańskiego reżysera. Weźmy za przykład *Znaki* (mowa o policjantce Caroline Paski), *Osadę* (tu dwaj strażnicy pensylwańskiego „Rezerwatu Walkera”), *1000 lat po Ziemi* (tu wspomniani już tzw. The Ranger Corps) itd.

więc najważniejsze wydarzenia, w których David uczestniczy, stają się doświadczeniem symbolicznym – odtworzeniem i uobecnieniem tego, co już opowiedziane. Specyficzne jest zatem doświadczenie czasu i przestrzeni. Tak jak archetypiczny jest w większości przypadków obraz przeżyć bohaterów komiksowych, a tym samym dwóch głównych bohaterów filmu, jak archetypiczny jest sposób ich kreacji, tak archetypiczna w dużym stopniu jest czasoprzestrzeń.

Czas

Na początku filmu pojawia się czas realny, historyczny – przed oczyma widza prze-suwają się napisy informujące o statystykach *à propos* między innymi nakładów, produkcji, kolportażu komiksów. Dla miłośników gatunku – dane satysfakcjonujące, dla sceptyków – przytłaczające. Po tym rozpoczyna się fabuła, w której następują dwa porządki temporalne. Obok dominującej teraźniejszości mamy tu czas odblokowywanych w pamięci bohatera wspomnień, na przykład wypadku na pływalni czy wypadku samochodowego, i czas marzeń – przeprowadzki do Nowego Jorku, znalezienia tam pracy. Czas jednostkowy – w odniesieniu do życia Davida – jest nieco inny od czasu mitycznego – rozpatrywanego w globalnym, permanentnym wymiarze. Jeden z młodych pasjonatów gatunku na jego temat pisze:

Komiksy superbohaterskie bazują na motywach mitologicznych – herosi w cudowny sposób zyskują swoje moce, zostają zabici. By zmartwychwstać, schodzą do świata podziemnego, stawiają czoło potworom – w tym smokowi. Wszystko to mieści się w archetypowych sytuacjach, przed którymi muszą stanąć²⁰.

Taka sytuacja dotyczy Davida – ma nie tylko siłę przetrwania najbardziej ekstremalnych wydarzeń, ale też równie tajemną moc rozpoznania czyjegoś losu, popełnionych lub zamierzonych czynów. Przeleżawszy jako dziecko długi czas na dnie basenu, podnosi się niczym feniks z popiołów; ze zmiażdżonego w kolejowej katastrofie przedziału wychodzi bez szwanku; nie imają się go żadne choroby. Jest Superbohaterem, „Niezniszczalnym”. Czy również „nieśmiertelnym”? Na ten temat film już nic nie orzeka stanowczo.

A jednocześnie los Davida nie jest oryginalny: wpisuje się w schemat mitu o Superbohaterze; konkretnego komiksu – *Center Comics* nr 117 (w sklepie zainteresowanie Elijaha wzbudza też komiks *Sentryman* nr 254²¹). Herosi komiksów, tak jak pierwotnie mitów, schodzą do podziemi, do Hadesu, do Piekieł, by przewyciężyć

²⁰ T. Kaleta, *Praca na cykliczny konkurs jungowski: „Komiks, mit, symbol”*, <http://www.jungpoland.org/pl/konkursy/praca-na-cykliczny-konkurs-jungowski-komiks-mit-symbol.html> [dostęp: 2.01.2015]. Należałoby jednak przestrzec, że autor popełnia bardzo dużo błędów językowych, a także – niestety – merytorycznych.

²¹ Numer jest niewyraźny.

strach, poddać się wewnętrznej przemianie, metamorfozie, aby ostatecznie przekonać się o własnej mocy. David będzie szczęśliwszy, wybije się z apatii, gdy zacznie w końcu realizować schemat tego mitu – gdy zacznie czynić dobro, ratować ludzi²². Przekonany jest o tym Elijah, który do tego stopnia traktuje poważnie omawiany tu determinizm, że sam – z kolei jako „czarny charakter” – sprowadza na świat zło. Zostaje według tejże matrycy pokonany przez uosobienie swego przeciwieństwa. Miara zła według mitu musiała się dopełnić. Scenariusz opartego na schematach mitycznych komiksu musiał – według Elijaha – zostać w pełni zrealizowany. Zarówno czas komiksu, jak i czas mitu to czas Eliadowskich „wiecznych powrotów”. Widz naiwnie „uwierzywszy w mit”, mógłby się tylko spodziewać, że jeszcze nieraz pojawi się kolejny, destrukcyjny „Elijah”, tak jak jeszcze nie raz pojawi się drugi „David”.

Według Elijaha „Komiksy to echo pradawnego przekazywania dziejów”, ich historia się jednak nie kończy. Pasjonat komiksów jest też przekonany, że aby mógł się pojawić Superbohater, musi istnieć i niszczyć dobro Antybohater. Shyamalan jednak nie daje przyzwolenia na taką dialektykę równoważenia sił i eskalacji zła. Wychodzi naprzeciw twierdzeniom, jakoby zło musiało się równoważyć w świecie z dobrem. Jest przekonany, że dobro powinno bezwzględnie zwyciężać. W takim duchu przemawia jego *Niezniszczalny*, ale też wszystkie inne jego filmy, również datowane później niż *Unbreakable*, takie jak *Zdarzenie*, *Ostatni Władca Wiatru*, *1000 lat po Ziemi*. Czas jest nie tylko cykliczny, korespondujący z mitami eleuzyjskimi, ale również otwarty – nie ma w nim niczego ostatecznego, skończonego i przesądzonego.

Przestrzeń

Rzecz dzieje się w pociągu, na stadionie sportowym uniwersytetu, w świątyni chrześcijańskiej, na placu przed kościołem, na miejskich ulicach i boisku, w siłowni, w restauracji, na oddziale rehabilitacji, a przede wszystkim w domu rodzinnym państwa Dunnów. Pomijając geograficzne realia, takie jak Pensylwania i jej urbanistyczna perełka – Filadelfia (zawsze wyróżniane przez reżysera)²³, skupmy uwagę na symbolicznym wymiarze przestrzeni. Przede wszystkim nie jest to przestrzeń drogi czy ścieżki: detektywistycznego tropu. David, jak na Superbohatera przystało, przez cały czas toku fabuły powinien śledzić Elijaha. Jest raczej odwrotnie: większą wiedzą na temat „scenariusza” wydarzeń dysponuje Price, toteż bacznie przygląda się on wydarzeniom związanym z Davidem, chcąc się utwierdzić w przekonaniu o jego wyjątkowej roli w świecie. I nie rozpoznaje w nim wroga, lecz raczej swoje symetryczne odbicie, którego

²² W „podziemia” schodzi też (właściwie „upada”, niezdolny do dalszej pogoni za tajemniczym złoczyńcą) Elijah.

²³ O przyczynach tej niezwykle predylekcji autora zob. Ł. Żurek, *op. cit.*, strona 1 [page 2 and 3 of 4].

od lat bezskutecznie poszukiwał. Mimo swojego unieruchomienia i kalectwa znalazł go – drogi życia tych dwóch przeciwieństw w pewnym momencie spotkały się i do czasu aresztowania Price'a już się nie rozchodziły. Przejmując terminy z poetyki dzieła literackiego, powiedzielibyśmy tu o aspekcie zbieżnym właściwym kompozycyjnemu geometryzmowi²⁴. W ogromnym uniwersum (kosmicznym i ogólnoludzkim) pojawił się punkt (swego rodzaju *axis mundi* lub *umbilicus mundi*), w którym owi bohaterowie się zetknęli. Przestrzeń *Niezniszczalnego* jest ponadto nacechowana archetypalnie. Decydujące znaczenie ma tu wspomniany już archetyp wody (deszczu, ulewy, basenu, pływalni). Jest on specyficzny dla wyobraźni kreatywnej Shyamalana, zważywszy na takie jeszcze filmy jak *Kobieta w błękitnej wodzie*, *Osada*, *Ostatni Władca Wiatru* czy nawet *1000 lat po Ziemi*²⁵.

Struktury fabularne

W książce Szyłaka *Komiks i okolice kina* pierwsze rozdziały części zatytułowanej *Filmowanie komiksu* mają następujące tytuły: 1. „Komiks filmowy” – *gatunek, którego nie ma*; 2. *Komiksy na ekranie*; 3. *Bogate plany i skromne efekty*. Choć autor wymienia różne filmy będące adaptacjami komiksu, o *Niezniszczalnym* nie wspomina, z tego chociażby powodu, że książka ukazała się w tym samym roku co film. Ważna jednak dla niniejszych rozważań jest refleksja autora na temat samego pojęcia komiksu filmowego:

Na dobrą sprawę trudno stwierdzić, skąd wziął się ów pseudogenologiczny termin. Najprawdopodobniej powstał on ze zderzenia stereotypów myślowych dotyczących kina i komiksu. Przy czym w tych wypowiedziach, w których używana bywa ta nazwa, film jest przedmiotem krytycznej oceny, natomiast komiks jest postacią z „innej bajki”, przywołaną po to, by przez porównanie z nim obnażyć niedostatki warsztatu filmowca i intelektualną jałowość ekranowego dzieła. Często jest to określenie bliskie terminowi „kicz” i używa się go zamiast tamtego tylko po to, by podkreślić, że w tym konkretnym przypadku chodzi o kicz obrazkowy²⁶.

Czy *Niezniszczalnego* można tak określać? Byłoby raczej błędem nazywać to arcydzieło sztuki filmowej kiczem lub dziełem jałowym. Na pewno nie jest ono też „filmem obrazkowym”. Tematem i uruchomionymi wątkami nawiązuje jednak do komiksów,

²⁴ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, cz. 3: *Kompozycja dzieła literackiego*, Warszawa 1954.

²⁵ Więcej na ten temat mówiłam podczas konferencji anglojęzycznej: „Third Interdisciplinary Conference: Thinking Symbols (from 30th of June to 2nd of July, 2015 at the Pultusk Academy of Humanities in Pultusk in Poland)”.

²⁶ J. Szyłak, *Komiks i okolice kina*, s. 9.

ma też strukturę odpowiadającą schematowi odnotowanemu przez Tytusa Kaletę i odnoszącą się do komiksu²⁷:

- odejście z domu (David chce się przenieść do Nowego Jorku, coraz gorzej odnajduje się w środowisku własnej rodziny);
- pozyskanie pomocy sił nadprzyrodzonych (jako jedyny ratuje się z katastrofy pociągu);
- poddanie próbom wtajemniczenia (Elijah próbuje go przekonać o jego własnej supermocy);
- opanowanie magicznej siły (David poznaje swoją charyzmę odczytywania intencji ludzkich i zapobiegania złu);
- powrót do domu (uratowawszy dzieci, wraca do domu z nadzieją, że będzie umiał kochać żonę i syna)²⁸.

Identyczny schemat można by zrekonstruować na podstawie filmu *1000 lat po Ziemi*. Bezpośrednie nawiązanie do struktur komiksu ma w *Niezniszczalnym* swój nie tylko estetyczny, ale i etyczny sens. Reżyser, z wyznania hinduista²⁹, w wielu filmach (szczególnie w *Dziadek i ja*³⁰ oraz w *Znakach*) dowiódł, że przejmuje też system moralny wywiedziony z Ewangelii: obrona rodziny, trwałość i zacieśnianie więzi w związku małżeńskim, troska o najmłodszych, życie ludzkie, modlitwa do Jezusa, zbawienie – to istotne wartości obecne w jego dziełach. Łukasz Żurek zauważa ponadto, że w filmie *Niezniszczalny* Shyamalan stawia opór postrukturalistycznym i postmodernistycznym zakusom niszczenia autorytetów. W tym przypadku chodzi o autorytet ojca (podobnie zresztą będzie w *1000 lat po Ziemi*)³¹:

Absurdalna z pozoru fabuła przynosi głębszą refleksję. Oto jak realny (i boleśnie odczuwany) upadek patriarchalnej figury ojca w amerykańskim społeczeństwie (spowodowany wieloma rzeczami: emancypacją kobiet, poluzowaniem kryteriów obyczajowych, kontrkulturową krytyką patriarchy i dominującej roli mężczyzny w rodzinie itp.) kompensuje się w kulcie komiksowych bohaterów. To tam Amerykanie zaczynają szukać utraconych patriarchalnych autorytetów.

²⁷ Autor czyni to – jak sam twierdzi – za niejakim Van Gennurem. Nigdzie jednak nie ma śladów, by taka postać (?) istniała. Przekreślił bowiem nazwisko Arnolda van Gennepa, który w książce *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii* (tł. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006) rzeczywiście wymienił te fundamentalne składniki mitu. Zob. na ten temat w: W.J. Burszta, *Joseph Campbell i potrzeba mitu. Wprowadzenie do wydania polskiego*, [w:] J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tł. A. Jankowski, Kraków 2013, s. XIV.

²⁸ Zob. T. Kaleta, *op. cit.*, s. 9.

²⁹ Nauki pobierał jednak w szkole katolickiej.

³⁰ Z tym że w filmie *Dziadek i ja* pewien religijny „sentymentalizm” był mu podobno narzucony przez producenta.

³¹ Zob. więcej w: D. Kulczycka, *Wartości wyższe w filmach M. Nighta Shyamalana/Higher values in the films of M. Night Shyamalan*, [w:] *Revitalizace hodnot: umění a literatura II. Týmová monografie*, ed. J. Dohnal, Brno 2015, s. 707-714.

To ten świat niepostrzeżenie zaczyna zastępować im rozbitą, ponowoczesną rzeczywistość³².

Shyamalanowi zarzuca się, że coraz bardziej dba o przesłanie³³, a nie efektywność scen filmowych. Wydaje się jednak, że reżyser czyni to w sposób świadomy – już przecież w *Praying with Anger* (1992) i *Dziadek i ja* (*Wide awake*, 1998) idea była w jego filmach najważniejsza³⁴.

Sygnały literackości obecne w dziełach Shyamalana dowodzą tezy, że nie można już dzisiaj opowiadać – również w filmach – „niewinnie”. Reżyser z jednej strony korzysta ze struktur tradycyjnych (bajka dla dzieci, baśń, mit, komiks itd.), z drugiej zaś – co równie właściwe kulturze postmodernistycznej – obnaża banał tych schematów, dokonuje ich parodii. Bo jak inaczej odczytać sarkastyczne słowa Price’a adresowane do żony Davida – Audrey Dunn (gra ją R. Wright): „I żyli długo i szczęśliwie”? Odnajdujemy tu przecież nie tylko metatekstowość dialogu, gdyż mowa o małżeństwie Dunnów, ale również nawiązanie do konwencji baśni. Jak inaczej też podejść do demaskacji ujęć komiksowych – swoistej metanarracji filmowej, w której jest obnażony i nieco – powiedzmy – wykpiony mechanizm konstruowania postaci jednoznacznie biało-czarnych?

Kobieta w błękitnej wodzie

Tę samą manierę dialogowania z literaturą obserwujemy w *Kobiecie w błękitnej wodzie* – filmie, który krytyka osądziła jeszcze ostrzej niż produkcję wyżej omówioną. Reżyserowi zarzucono jego fatalną grę aktorską³⁵. Poddano ocenie również paradoks, który w niniejszym studium może się okazać kluczowy. Otóż

najbardziej poraża niesamowita schematyczność i naiwność, której jak dotąd Shyamalan sprawnie unikał. Wszyscy mieszkańcy hotelu bez cienia wątplenia wierzą w realność bajkowej historii. Najzabawniejsze jest to, że reżyser ewidentnie neguje i wyśmiewa schematyczność, wkładając swoje poglądy w usta krytyka [literackiego i filmowego – D.K.] – pana Farbera. Tymczasem w *Kobiecie...* nie ma nic zaskakującego, a już na pewno przerażającego³⁶.

³² Ł. Żurek, *op. cit.*, strona 1 [page 3 of 4].

³³ Pomijając cytowane już teksty Ł. Żurka, warto zwrócić uwagę na recenzję E. Nasiadko *Komiks z dolnej półki*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Komiks+z+dolnej+półki-179> [dostęp: 18.01.2015]. Chociaż nie wszyscy internauci zgadzają się z miażdżącą krytyką autorki, podobnych, niepocholebnych opinii znaleźć można w Internecie więcej.

³⁴ Na drugim miejscu byłoby „straszenie” widza, co zresztą nie zawsze się reżyserowi udaje osiągnąć w takim stopniu, w jakim zamierzał to uczynić.

³⁵ Do tej pory, wyłączając film w dużej mierze autobiograficzny *Praying with Anger* (1992), Shyamalan grał raczej epizodyczne postaci, tym razem (w *Kobiecie...*) odgrywał jedną z kluczowych ról.

³⁶ Recenzja *Naiwna baśń* napisana przez niejakiego Dawcio na: <http://www.filmweb.pl/Kobieta.W.Blekitnej.Wodzie/descs> [dostęp: 2.01.2015]. Równie krytyczne sądy wypowiedział A. Zwaniecki. Pisał on, że film „podryguje niezdarnie na linii między bajkowym horrorem a jego parodią”. We-

Aby omówić zależność filmu od innych możliwości narracyjnych, należałoby uwzględnić kilka aspektów. Po pierwsze – *Kobieta...* rozpoczyna się historią opowiedzianą przez Shyamalana w bajce wydanej dla dzieci na dobranoc (tzw. *bed story*). Czytanej przez lektora narracji towarzyszą czarno-złote, przypominające nieco pismo Majów czy Azteków, obrazki wykonane do tej książki. Bajkę scenarzysty-reżyser pisał pierwotnie z myślą o swych córkach, w konsekwencji zaś – o wszystkich dzieciach świata. Przyświecała mu idea, aby każde dziecko mogło ją usłyszeć na dobranoc co najmniej raz w roku, czyli żeby została ona zinterioryzowana, zapamiętana przez nie na zawsze. Według samego Shyamalana³⁷ film miał być „starszym bratem książki”. Pomysł, aby warstwa narracyjna dziecięcej bajki stanowiła podstawę do budowy warstwy fabularnej filmu, wydaje się z góry chybiony. Uwzględniając klasycystyczną terminologię, można powiedzieć, że w ten sposób zaburzona zostaje zasada *decorum*: bajeczka dla dzieci nie jest – według krytyków³⁸ – odpowiednia do tego, by stanowić podwaliny świata przedstawionego w filmie dla dorosłych (w dodatku tytułowanego powszechnie horrorem!). Po drugie – narracja *Kobiety...* nie ma jedynie tej „ramy kompozycyjnej” i tylko tego kontekstu. Ma raczej kompozycję szufladkową, w której inną ważną „szufladkę” czy „szkatułkę” stanowi opowieść prababci ekscentrycznej młodej Chinki Soon (gra ją C. Cheung). Baśń tę opowiada jej nieufna względem Amerykanów mama³⁹. Inną „opowieścią” jest dziennik Clevelanda, kolejną – jego historia opowiedziana najpierw przez Story⁴⁰, a następnie w niejako publicznym „wyznaniu miłości” do straconej rodziny – historia samego Clevelanda Heepa. Jeszcze inną narrację stanowi prorocтво losów Vicka Rana (gra go Shyamalan), jego książki i całej ludzkości zmienionej za jej przyczyną. Warianty „opowiadanych” historii można by mnożyć, gdyż słowo, jego

dług recenzenta bajka wymyślona przez Shyamalana na dobranoc „działa zgodnie z zamierzeniem usypiająco”, oferuje „tani mistycyzm”, bezsensowną fabułę i niedoświetlone zdjęcia: „Spaprawy w ten sposób utwór, zamiast ewokować magię i grozę dziecięcych fantazji, objawia trzpiotowatość jego twórcy i infantylizm jego fantazji”. W artykule dodana jest jeszcze myśl: „Ni horror, ni komedia. Nie przestrasza, a tumani bez wdzięku” (A. Zwaniecki, *Dozorca i nimfa z innego wymiaru*, [recenzja filmu *Kobieta w błękitnej wodzie*], „Film” 2009, nr 9, wrzesień, s. 79).

³⁷ Mowa o kuluarach filmu, ujawnionych w nagraniu DVD *Kobiety w błękitnej wodzie*.

³⁸ Chodzi o tych (trudno domyślić się ich profesji), którzy wyrażają swoje opinie na wyżej wymienionej stronie internetowej <http://www.filmweb.pl/Kobieta.W.Blekitnej.Wodzie/descs> [dostęp: 2.01.2015].

³⁹ Podobną strategię „uprawdopodobniania” fabuły baśniowej za pośrednictwem umieszczenia jej w szufladce narracyjnej wyższego rzędu obserwować można w *Niezniszczalnym*, ale również w nieoryginalnym *Ostatnim Władcy Wiatru* (*The Last Airbender*, 2010). Katarina (N. Peltz) informuje: „Babcia mówi, że to jest Awatar z czasów, gdy panowała epoka Ducha”.

⁴⁰ Nimfa zna przeszłość i przyszłość Heepa. Przeszłość zna dzięki lekturze jego dziennika. Zaczyna tę wiedzę objawiać, niejako zmuszając Clevelanda do ponownej wiary w siebie, następującymi słowami: „Masz smutne myśli. Wszystkie o jednej nocy. Kiedy nie było cię w domu, przyszedł zły człowiek. Ukradł wiele rzeczy i zabił twoją żonę. Wtedy przestałeś być szczęśliwy. Byłeś doktorem. Myślisz, że jesteś niepotrzebny. Jesteś potrzebny, jak każda inna istota”. *Nota bene* smutek oraz sens ludzkiego życia to dwa inne ważne problemy w całej twórczości Shyamalana domagające się pogłębianej refleksji.

wartość, możliwości posługiwania się nim są bardzo istotnymi tematami filmu. Jeden z bohaterów, pan Dury (gra go J. Wright), rozwiązuje krzyżówki (i mówi, że uwielbia słowa)⁴¹; jego syn – Joey Dury (gra go N. Gray-Cabey) odczytuje całe historie ze zwykłych pudełek po płatkach kukurydzianych; pani Bell też jest zanurzona niejako w tekstualności – napisała kiedyś powieść; Vick – pisze jakąś książkę o różnicach społecznych i kulturowych istniejących w świecie (*nota bene* jest to osobisty dylemat Shyamalana) pod mylącym tytułem *Książka kucharska*. Pan Farber (gra go B. Balaban) z kolei naczytał się w życiu książek i może już o nich tylko orzekać. Ale właśnie on myli się w tym filmie najbardziej, z tragicznymi skutkami dla siebie samego. Do pensjonatu przybywa w chwili, gdy nie jest w stanie niczego napisać (żadnej recenzji), chociaż zatrudniono go w mieście w charakterze krytyka⁴². Napadnięty przez Scrunta dedukuje na podstawie znajomości fabuł fatalne dla siebie rozwiązanie i ginie w szponach bestii. W jego osobie sparodiowana jest niejako teza strukturalistów, że „literatura jest systematyczna: nie ma w niej miejsca na przypadek”⁴³. Grupa młodych mężczyzn (rzekoma „gildia”) także uwikłana jest w tekstualność – znajdując sobie jakiś błahy temat do rozmowy, snuje „kolektywne” narracje. Kiedy Cleveland szuka rozpaczliwie tak zwanego Tłumacza, pyta ich nawet, czy nie piszą jakiegoś eseju. Rezolutna Soon też „coś” pisze... – z wielką niechęcią prace zaliczeniowe. Jest natomiast świetnym pośrednikiem w zdradzaniu fabuły tajemniczej bajki, która właśnie się urzeczywistnia. Kluczowa w tej waloryzacji przekazów słownych wydaje się postać Narfy. Mówi do Heepa: „Twoje słowa są piękne. Masz wielkie serce” (por. ewangeliczne: „Bo gdzie jest twój skarb, tam będzie i serce twoje” – Mt 6,21); słowa są skarbem, zdradzają to, jaka głębia i wewnętrzne piękno kryje się w człowieku. Narfa na początku filmu przedstawia się równie co ona przestraszonemu Clevelandowi Heepowi: „Jestem Story”. Jest „Opowieścią” – opowieścią o Błękitnym Świecie i o świecie ludzi, którym przychodzi nieść przesłanie; jest opowieścią o życiu Clevelanda (ten, w odróżnieniu od Vicka, nie

⁴¹ Cleveland: Lubi pan słowa.

Pan Dury: Uwielbiam.

Charakterystyczna jest nawet w tym filmie archeologia słowa – np. doszukiwanie się pierwotnych znaczeń imion. Story (gra ją B.D. Howard) zdradza Clevelandowi, co znaczy jego imię:

C.H.: Jestem Cleveland.

S.: Z klifów. To znaczy twoje imię.

Imię to cała historia. To prehistoria człowieka, pokłady psychiki jednostki ludzkiej zdeterminowanej przez historie kolejnych pokoleń jego przodków. Czy trzeba szukać znaczeń naddanych? „Z klifów” znaczyłoby „jak skała” – uderzana przez fale (życia), ale jednak nad nimi górująca.

Samo imię bohaterki (Story), o czym już była mowa, też jest znaczące – „historia, opowieść”.

⁴² Jest to postać od samego początku do końca tyle śmieszna – ile tragiczna:

C.H.: Mam pytanie. Jest pan znawcą fabuł. Prawda? Od początku pan wie, kto co zrobi w książce lub filmie. Wie pan, jak się skończą czyjeś losy.

F.: Niestety, oryginalność umarła. Nauczyłem się z tym żyć.

⁴³ T. Todorov, *The Fantastic*, tł. R. Howard, Ithaca 1975; francuski oryginał: 1970, s. 9-10. Cyt. za: R. Altman, *op. cit.*, s. 35.

pozwała, by ujawniła mu nie tylko przeszłość⁴⁴, ale i przyszłość), opowieścią o życiu Vicka i jego siostry. Wypowiada bowiem proroctwo na temat roli jego książki i jego męczeńskiej śmierci, a także na temat potomstwa Anny Ran (gra ją S. Chouhury). Siostra Vicka urodzi siedmioro (święta i magiczna liczba, preferowana w baśniach i bajkach!) dzieci, z których pierwsze dwoje brat jeszcze zdąży przed śmiercią zobaczyć. Nic nie dzieje się w świecie bez opowieści, bez narracji. Tylko ona nadaje światu sens, konstytuuje wartość ludzkiego bytu. Rola Story, postaci z pradawnej chińskiej-niechińskiej (bo przecież uniwersalnej) bajki, a raczej baśni, jest w pewnym sensie podobna do roli Chrystusa-Logosu, przez którego wszystko „się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało” (J 1,3)⁴⁵. Chrystus jest Słowem (saussure’owskie *Parole*), sfingowana przez Shyamalana postać – Opowieścią (saussure’owskie *Langue*). Shyamalanowska mitologia jest w dużej mierze mitologią słowa: zadziwiające są w fabule filmu „odkrycia” słowa, inskrypcji, znaku i przesłania tam, gdzie na pierwszy rzut oka ich wcale nie ma (w infantylnych obrazkach na pudełkach z produktami żywnościowymi, w hasłach krzyżówkowych, w strukturach holistycznie traktowanych filmów i powieści).

Dalekowschodnia opowieść o Królowej Narfie – Pani Błękitnego Świata jest wyraźnie prezentowana przez opowiadającą ją Chinki w kategoriach mitu, który jest prawdą, przeżyciem wymykającym się jakimkolwiek ramom czasoprzestrzennym. Bo właśnie historia się wydarza „tu” i „teraz”. Augurami po tej jedynej w swoim rodzaju rzeczywistości są obie kobiety – powoli zdradzają (starsza nie bez wewnętrznego oporu) tajemnice opowieści. To, co zdarza się w orientalnej baśni sprzed setek lat, dokonuje się w amerykańskiej, filadelfijskiej rzeczywistości. Mit okazuje się prawdą (i nikt z bohaterów tego filmu w to nie wątpi). Soon w dramatycznej sytuacji pod koniec filmu mówi: „Czas dowieść, że bajki są prawdziwe!”. Co istotne, już wcześniej ujawnia, że wtajemniczenia w chińską baśń może doznać tylko osoba niewinna jak dziecko⁴⁶. Toteż Cleveland, zabiegający o prawdę o swej tajemniczej podopiecznej, w pewnym momencie zachowuje się jak niemowlę. To wystarcza, by kolejne tajemnice były odkrywane i ciąg dalszy historii mógł się dalej toczyć...

Mit ma cechy sobie właściwe – jest historią o odwiecznej walce Dobra ze Złem: Scruntów z Narfami (i ludźmi), Tartików ze Scruntami i tak dalej. Zaczyna się jednak tak, jak by był historią ludzkości:

⁴⁴ Heep do Story: „Nikt tu nie wie o mojej rodzinie. Proszę, nie mów już o tym”. Przeszłość Clevelanda jawi się więc w tym filmie jako „zakazana Opowieść”, narracja, która nie może dojść do głosu. Później jednak sam Heep otwiera się przed słuchaczami i opowiada im o swojej tragedii.

⁴⁵ Na innej płaszczyźnie rozumowania Story jest jak Anioł Gabriel, przynosi wieść z nieziemskiego świata. Zresztą jest upodobniona do anioła: nie odczuwa swej cielesności, bycia kobietą (Cleveland na początku stwierdza, że jest jak dziecko – na końcu filmu zaś, że jest aniołem!), jest niewinna, niesie wiedzę na temat przeszłości i przyszłości ludzi i świata.

⁴⁶ Soon mówi do Heepa: „Mama widzi w panu obcego. Musi zobaczyć w panu dziecko. Wtedy opowie bajkę”.

Dawniej istoty wodne były blisko związane z ludźmi. Inspirowały nas. Przepowiadały przyszłość. I wszystkie przepowiednie się sprawdzały. Potem ludzie przestali słuchać. [...] Magiczny świat mieszkańców oceanu oddzielił się od świata ludzi.

Nastąpiło rozdzielenie między światem Narf a światem ludzi. Ludzie przestali słuchać „Dzieci Wodnych” i stawali się coraz bardziej brutalni. W końcu posłańcy już tylko pod osłoną nocy nieraz przychodzili do ludzi z misją: „Próbują do nas dotrzeć. Wysyłają swoje ukochane dzieci. Lecz wodne dzieci mają wrogów. Dla nas ryzykują życie”. O takim wypadku opowiada właśnie film. Ale wkomponowany w jego struktury mit przypomina bajkę magiczną opisaną swego czasu przez Władimira Proppa⁴⁷. Po trzecie więc – *Kobieta...* doskonale wpisuje się w model, jaki wykoncypował na podstawie sporego zasobu bajek (a właściwie: baśni) rosyjski formalista. Spośród 31 tak zwanych funkcji w Shyamalanowskiej bajce występuje trzydzieści: 1) odejście; 2) zakaz; 3) naruszenie zakazu; 4) wywiadywanie się przeciwnika; 5) udzielenie mu informacji o bohaterze; 6) podstęp; 7) wspomaganie; 8) szkodzenie (lub brak kogoś albo czegoś); 9) pośredniczenie; 10) rozpoczynające się przeciwdziałanie; 11) wyprawa; 12) pierwsza funkcja donatora; 13) reakcja bohatera; 14) przekazywanie środka magicznego; 15) przemieszczenie przestrzenne między dwoma królestwami; 16) walka (bój); 17) naznaczenie bohatera znamieniem; 18) zwycięstwo; 19) likwidacja wcześniej zaistniałego braku czegoś; 20) powrót bohatera; 21) prześladowanie bohatera; 22) ocalenie bohatera od pościgu; 23) nierozpoznane przybycie; 24) roszczenia fałszywego bohatera; 25) trudne zadanie; 26) wykonanie trudnego zadania; 27) rozpoznanie; 28) zdemaskowanie; 29) transfiguracja; 30) ukaranie. Brakuje tylko 31., a mianowicie – wesela. Jak natomiast rozrysowują się role poszczególnych „aktantów”⁴⁸? W filmie występują:

- **Wielki Orzeł** – ma zabrać Narfę (królową Narf) z powrotem do Błękitnego Świata, gdy ta na Ziemi spełni już swoją misję;
- **Narfy** – raz po raz przybywają na Ziemię z Błękitnego Świata (Błękitnej Wody), aby przynieść ludziom jakieś orędzie, przesłanie;
- **Królowa Narf** – o imieniu Story, przez długi czas nie jest świadoma swojego wybraństwa. Szczególnie zagrożona bywa przez nienawidzące ją Scruntys⁴⁹;
- **Wybrany (Naczynie)** – to do niego Królowa Narf przybywa z Błękitnego Świata, aby objawić przeszłość. Jest nim Vick Ran;

⁴⁷ Z polskich wydań zob. W. Propp, *Nie tylko bajka*, wybór i tł. D. Ulicka, Warszawa 2000. Zob. zwłaszcza passusy na temat typów bohaterów – *ibidem*, s. 99-122. Zob. też: *idem*, *Morfologia bajki*, tł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

⁴⁸ Pojęcie również strukturalistyczne, ale autorstwa A.J. Greimasa.

⁴⁹ C.H.: Chyba wiem, dlaczego *Scrunt* chciał cię zabić.

S.: Dlaczego złamał prawo?

C.H.: Wygląda na to, że jesteś kimś bardzo ważnym dla wszystkich.

- **Opiekun** – Cleveland Heep myśli, że nim jest, tymczasem okazuje się nim Reggie (gra go F. Rodriguez) – dziwak, który trenuje tylko jedną część swego ciała;
- **Uzdrowiciel** – „ten, który przyciąga motyle”, który ma moc przywrócenia życia Narfie. Okazuje się nim Heep. Zdobywa uzdrowicielską glinę dla Story, potem też mocą szczerego wyznania tkwiącej w nim traumy przyczynia się do wskrzeszenia Królowej;
- **Tłumacz** – bohaterowie myślą, że jest nim krzyżówkowiec pan Dury, rozjaśniaczem baśniowej prawdy okazuje się jego syn – Joey Dury;
- **Człowiek, który nie ma tajemnic** – postać groteskowa, bo kryje się przed ludźmi, którzy i tak przez niedyskrecję jego żony wszystko o nim wiedzą (nie ma nawet, co znaczące, imienia);
- **Człowiek, którego zdanie się szanuje** – okazuje się nim pan Leeds (gra go B. Irwin);
- **Gildia** – pomocnicy Opiekuna; bohaterowie myślą, zwiedzeni przez pana Farbera, że są nimi młodzi mężczyźni. Okazują się nimi: córki Latynoamerykanina, ponadto Młoda Soon oraz – jako siódma (znów magia liczby siedem) siostra Vicka – Anna. Joey przyznaje się do pomyłki: nie „ona”, lecz „on poprowadzi rytuał siedmiu siostr, który doda wam sił”;
- **Strażnicy Prawa** – Tartiki – mieszkają na drzewach, nikt ich nie widzi; są szkaradne, jak Scruntys, ale na nie polują;
- **Scruntys** – potwory podobne do kępek trawy, zagrażające Narfom, boją się tylko wzroku.

Do mitologicznych (związanych też z baśniami i legendami) motywów przestrzennych należą obok transcendentnego Błękitnego Świata podwodne kryjówki Narfy, gdzie Królowa przechowuje swoje skarby. Tam też znajduje się magiczne błoto o nazwie Ki (ono leczy rany Story uczynione jej przez drapieżne Scruntys). Pod koniec filmu pojawia się motyw charakterystyczny dla Shyamalana – niejasnej granicy między życiem a śmiercią (por. *Dziadek i ja*, *Szósty zmysł*, *Znaki* i in.). Narfa, poszarpana przez Scruntys, umiera na rękach pani Bell. Dopiero gdy się okazuje, że Uzdrowicielem jest Heep, i gdy ją tuli, jednocześnie modląc się na głos do swych zmarłych dzieci, Story pomału wraca do życia, a rany zanikają. Gdyby porównywać bohaterów *Kobiety...* z typami występującymi w „bajce magicznej”, wyodrębnionymi przez Proppa (możliwe, że Shyamalanowi nieznanego), należałoby stwierdzić, że pewne podobieństwa ról istnieją: Królowa Narf byłaby Królową, Opiekun – Poszukiwaczem⁵⁰, Uzdrowiciel – Bohaterem, Tłumacz – Osobą Wysyłającą, Wybrany (Naczynie) – Bohaterem-Ofiarą, Strażnicy Prawa oraz

⁵⁰ Zob. na jego temat: W. Propp, *Nie tylko bajka*, s. 99-100. Tak jak postać bajkowa poszukuje cudownego przedmiotu (np. leku), tak Heep poszukuje uzdrawiającego błota dla Narfy. Jest jednocześnie – pod koniec filmu – Uzdrowicielem, a więc – wedle terminologii W. Proppa – Bohaterem.

Wielki Orzeł – Pomocnikami⁵¹, Gildia – Donatorem⁵²; Scrunty – Przeciwnikami i tak dalej. Identyfikacja byłaby możliwa do przyjęcia przy założeniu, że „Królowną” jest Królowa z Błękitnej Wody, a nie ludzkość, której przychodzi pomoc. Shyamalan, jak widać, tworzy system bohaterów z jednej strony oryginalny, a z drugiej strony korespondujący z odwiecznymi wyobrażeniami archetypowych postaci (czyż inaczej postępował np. J.R.R. Tolkien?). System aktualizowany na różnych płaszczyznach (zewnątrz- i wewnątrzfilmowych): w bajce napisanej dla dzieci przez Shyamalana, w baśniowym świecie filmu, na planie wydarzeń fabularnych, w starej bajce chińskiej, w bajce opowiadanej Heepowi (wtórnej wobec dalekowschodniego pierwowzoru) i – w założeniu scenarzysty-reżysera – w życiu, wedle rozumowania bajka = odzwierciedlenie mitu = prawda.

Po czwarte – mechanizmy konstruowania wszelkich opowieści możliwych w świecie zdaje się znać pan Farber. Postrukturalistyczny i dekonstrukcjonistyczny gest Shyamalana polega jednak na tym, że w filmie 1) świat jawi się jako „tekst” i wszystko, nawet pudełko po „cornflakesach”, jest w nim istotnym tekstem kultury; 2) ten sam świat jawi się nie tyle jako „teatr”, co było jeszcze Szekspirowską konwencją, ale jako opowieść (decydująca rola imienia Story). Aby odgadnąć jej dalsze odcinki, trzeba odszukać klucz, trzeba też znaleźć „Tłumacza”; 3) pan Farber – filolog i znawca struktur fabularnych źle podpowiada rozwiązanie zagadki dotyczącej identyfikacji pomocników Narfy; 4) spotkawszy Scrunta, bohater źle rozumuje na podstawie wiedzy teoretycznej zdobytej w czasie wieloletnich studiów nad literaturą na temat ocalenia. Jako jedyny pada ofiarą bestii (najjaskrawsza ironia w tym filmie); 5) w widzu pozostawia się niezwykle silną pokusę, aby dokończyć dzieło Farbera i samemu właściwie rozpoznać, jakie to schematy znane z literatury powszechnej należałoby odkryć, by wszystko się ułożyło w logiczną całość. Bohaterowie w końcu – dzięki młodemu Duryemu – odkrywają poszczególne role, ale widz nie wie, wedle jakiego klucza odczytywać literaturę jako organizm złożony z podobnych sobie struktur. Oczywiście jest to utopia strukturalizmu, ale widz (jak widać, również pisząca te słowa) jest wystawiony na ogromną pokusę identyfikacji i przyporządkowań⁵³. W ten sposób dopełnia się ironia wpisana w tekst filmu, występująca na równych prawach z patosem i wzniosłością. Wszystkie z wymienionych

⁵¹ Również W. Propp do Pomocników oprócz konia zalicza orła: „Ptak wszakże to tylko jeden z licznych i bajkowych pomocników zoomorficznych. Orzeł występuje zresztą stosunkowo rzadko. Daleko częściej spotykamy konia. [...] Bajkowy skrzydlaty koń to hybryda” (*ibidem*, s. 102).

⁵² U W. Proppa, niejako wbrew logice, Donatorem bywają Baba Jaga lub „wdzięczne zwierzęta” (*ibidem*, s. 100-103). Donator jest tam osobą poddającą bohatera próbie.

⁵³ Oczywiście jest to element jakiejś holistycznej wizji świata, wedle której wystarczy poznać cząstkę, aby zobaczyć całość; wystarczy znaleźć klucz, aby przejrzeć tajemnice wszystkiego, łącznie z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Holistyczną naukę głosi też Narfa, która do zmarłego prorocentem Vicka mówi: „Człowiek myśli, że jest sam na świecie. To nieprawda. Jesteście je d n y m”. Niestety, są to rysy New-Age'owskie, jakich więcej w filmach Shyamalana.

tu elementów są również sygnałami literackości i postmodernistycznego zamazywania granic między rzeczywistością literacką i pozaliteracką; między fikcyjnością a empirią; tym, co wzniosłe, i tym, co trywialne; tym, co istotne, i tym, co marginalne⁵⁴. Tak więc *Kobieta...* na co najmniej czterech różnych poziomach wymaga od widza uruchomienia kontekstów literackich i literaturoznawczych. Shyamalan mimo pewnych zabiegów demaskatorskich i ironicznych pokazuje wieloaspektowość relacji między – użyjmy tu języka Jurija Łotmana – dwoma różnymi „wtórnymi systemami modelującymi”⁵⁵. „Modelującymi” bądź co bądź nasz ogląd rzeczywistości i nasz odbiór świata.

* * *

W artykule przeznaczonym do książki zbiorowej nie sposób omówić wszystkich filmów Shyamalana i ich często złożonych inklinacji do literatury, a ściślej: tekstualności. Warto jednak przed zakończeniem zacytować Żurka, który zauważa jeszcze jedną interesującą prawidłowość:

[...] o to, żeby te filmy traktować jako całość, jak rozdziały jednej książki, dba sam reżyser. Shyamalan starannie inkrustuje swoje utwory firmowymi motywami, tak aby widz nie miał wątpliwości, że obcuje z autorskim uniwersum hinduskiego twórcy. [...] Bohaterowie jego filmów są zawsze emocjonalnie wycofani, obciążeni jakąś rodzinną bądź osobistą traumą [...]. W toku fabuły dokonują rewitalizacji własnej, poturbowanej przez los psyche. [...] Shyamalan, filmowiec hinduskiego pochodzenia, wydaje się do cna amerykański. Bez problemu czerpie z kulturowego skarbcza Ameryki, ale i z jej popkulturowego śmietnika⁵⁶.

Wszystkie filmy omawianego reżysera są opowieściami operującymi w większym czy mniejszym stopniu umownymi modelami świata. Czy Shyamalan uwierzył w mit struktury? W *Kobiecie z błękitnej wody* zdemaskował tych, którzy roszczą pretensje do przewidzenia toku „baśniowych” zdarzeń na podstawie swojej filologicznej wiedzy i rzekomej erudycji. Zarówno w *Niezniszczalnym*, jak i na przykład w *Osadzie, w Ostatnim Władcy Wiatru, w 1000 lat po Ziemi* z jednej strony ukazał konflikt między Dobrem i Złem, a z drugiej strony – co najmniej w pierwszych dwóch z wymienionych – obnażył fałsz tego typu podziałów. W *Niezniszczalnym* złamał przy tym zasady jawnie archetekstowych względem fabuły filmu schematów; w *Osadzie* (która nie jest w sposób szczególny przedmiotem niniejszej refleksji) okazuje się, że 1) „Ci, o Których Się Nie Mówi”, wrogowie osadników, są li tylko wytworem ich fantazji i elementem

⁵⁴ Taka elastyczność i enigmatyczność, płynne granice między rzeczywistością empiryczną a wirtualną, wydają się współcześnie bardzo niebezpiecznym zjawiskiem. Myślę tu m.in. o pochłonięciu młodych umysłów przez gry komputerowe.

⁵⁵ Zob. np. książki J. Łotmana: *Semiotyka filmu*, tł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983 i *Struktura tekstu artystycznego*, tł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

⁵⁶ Ł. Żurek, *op. cit.*, strona 1 [page 2 and 3 of 4].

wzajemnego zastraszania; 2) łatwy podział: szlachetni = Mieszkańcy Osady a okrutni = Mieszkańcy Miast⁵⁷ okazuje się bezpodstawny. Nigdzie nie ma łatwych podziałów. Reżyser z upodobaniem nawiązuje do odwiecznych schematów właściwych myśleniu mitycznemu, podkreśla walkę między Dobrem i Złem, mówi o archetypach⁵⁸, fabułach i schematach fabularnych, apeluje w swoich filmach do wiary w baśń, bajkę i komiks, w ich tajemnicę i ich P r a d ę , a jednocześnie łamie te schematy, demaskuje też „cudowność” opowieści, zaskakuje widza. To chyba jedna z ważniejszych jego strategii, budująca coś, co jest najbardziej ewidentne w jego filmach: specyficzny nastrój i aurę niesamowitości.

PLOT PATTERNS IN THE MOVIES OF NIGHT M. SHYAMALAN. MYTH-TALE-COMIC STRIP

Summary

The author of this article takes up the issue of the connections between the movies of the Indian-American film director-screenwriter-producer (and actor) and literature. There are some aspects and levels of these intra-film/textual and outside-film/textual inclinations. What is particularly significant, especially for *Unbreakable* and *Lady in the Water*, are intersemiotic games with the myth, the fairy tale, as well as with bedtime stories, magic tales and twentieth-century comic strips.

⁵⁷ Wyrażone jest to w filmie wprost. Ivy mówi do Strażnika rezerwatu: „W pańskim głosie jest dobroć. Nie spodziewałam się tego”. Narracja przekazywana jej przez lata przez Osadników, przez nią i innych bohaterów zinterioryzowana, okazuje się utopią.

⁵⁸ Takie pojęcie reżyser stosuje zwłaszcza w odniesieniu do „aktantów” występujących w *Kobiecie z błękitnej wody*.