

Piotr Przytuła

Kultywacja czy dekonstrukcja mitu? : zmiany w paradygmacie bondowskim w kontekście trzech najnowszych części serii ("Casino Royale", "Quantum of Solace", "Skyfall")

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 9, 142-153

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Piotr Przytuła

Kultywacja czy dekonstrukcja mitu? Zmiany w paradygmacie bondowskim w kontekście trzech najnowszych części serii (*Casino Royale*, *Quantum of Solace*, *Skyfall*)

Słowa kluczowe: James Bond, paradygmat filmu bondowskiego, bonder, kultura popularna, mit, schemat narracyjny

Key words: James Bond, paradigm of Bond movies, bonder, popular culture, myth, schematic narrative

Obchodzony w październiku ubiegłego roku jubileusz 50-lecia serii bondowskiej ugruntował pozycję przygód Agent 007 jako najdłuższego serialu w dziejach kinematografii. W ciągu pół wieku swojego istnienia seria stała się jednym z najbardziej wyrazistych współczesnych mitów bohaterskich, zapisując się w popkulturowym kanonie. Od 1962 roku Bond wykonał 23 heroiczne zadania, co z powodzeniem pozwala upatrywać w nim współczesnej emanacji Herkulesa.

Niebezpiecznie balansując na granicy obiektywnego sądu naukowego i czysto fanowskiego uwielbienia, stwierdzam, że perypetie Agent Jej Królewskiej Mości to, z jednej strony, fenomen współczesnej kultury – w dynamicznych czasach ciągle zmieniających się mód Bond cieszy się niesłabnącą popularnością. Z drugiej jednak strony, jest tej kultury (repetycji, schematu) esencją – stanowi niezbitą dowód jej seryjnego charakteru, gdzie w cenie są kolejne prequele i sequele.

Fenomen Agent 007

Poszukiwanie przyczyn sukcesu ekranowych perypetii Jamesa Bonda wiąże się z koniecznością odpowiedzi na następujące pytanie: co sprawia, że mimo 23 odsłon seria bondowska nadal jest tak chętnie oglądana? Dlaczego jej popularność nie spada, mimo oskarżeń o „maccartyzm, faszyzm, zajadły antykomunizm, rasizm, cynizm [seksizm], kult wyjątkowej jednostki, kult przemocy, sadyzm, snobizm, erotomanię, zgorzenie moralne”¹?

Udzielenie odpowiedzi na powyższe pytania jest paradoksalnie tyleż oczywiste, co skomplikowane. Filmoznawca Arkadiusz Lewicki zjawisko „bondomanii”

¹ G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 56.

wyjaśnia „poprzez konstatacje dotyczące rytualnego charakteru kina gatunkowego i jego mitotwórczej siły”². Dalej badacz kładzie nacisk na aspekt spełniania przez kino bondowskie zmieniających się zapotrzebowań społecznych kolejnych generacji widzów. Lewicki powtórnie wypowiada tym samym tezę wysuniętą już znacznie wcześniej przez bodaj najważniejszych bondologów, Tony’ego Benneta i Janet Woolcott, którzy w książce *Bond and Beyond* doszli do wniosku, że:

popularność Bonda wynika z jego umiejętności artykułowania – łączenia i wyrażania – wielu kwestii kulturowych i politycznych. Dotyczy to historycznie zmiennych związków ideologicznych między Wschodem i Zachodem, komunizmem i kapitalizmem, kobiecością i męskością, jak również zmieniającego się pojęcia angielskości. [...] Popularność Bonda polega na popularności różnych Bondów lubianych w różny sposób, z różnych powodów i w różnych momentach czasu. Według nich Bond funkcjonuje jako zmienny element artykułowania historycznie określonych problemów ideologicznych³.

W tym kontekście niespotykana żywotność przygód Agentu Jej Królewskiej Mości wynika z ich zdolności odbijania ówczesnej rzeczywistości – są one zwierciadłem przemian społecznych, politycznych, technologicznych i obyczajowych.

Analizując przyczyny popularności filmów z Bondem, muszę po raz kolejny podkreślić ich mityczny wymiar, tym razem zasadzający się jednak na czterech kategoriach ucieleśnianych przez głównego bohatera: „sukcesu, światowca, uwodziciela, Prometeusza”⁴. Protagonista jest też współczesną, popkulturową emanacją archetypu trickstera, który „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, teatrem”⁵. Owe cechy realizują się najpełniej w podwójnej tożsamości Bonda – z jednej strony jest on szarmanckim uwodzicielem i playboyem o nienagannym stylu oraz wyszukany guście, z drugiej, w obliczu konfrontacji z przeciwnikiem, staje się bezlitosnym, zimnym zabójcą, uciekającym się niejednokrotnie do metod antagonistów. Nie można pominąć także jego skłonności do hazardowych potyczek z potencjalnym wrogiem (na przykład w partii pokera z sadystycznym mordercą, a jednocześnie perfekcyjnym matematykiem i wytrawnym hazardzistą o nazwisku Le Chiffre) oraz częstego posługiwania się metodą kamuflażu i przebieganek w celu wniknięcia w struktury wrogich organizacji.

Z Jungowskimi archetypami nierozzerwalnie wiąże się motyw wędrowki bohatera mitycznego, opisany przez Josepha Campbella w *Bohaterze o tysiącu*

² A. Lewicki, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011, s. 121.

³ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Kraków 2003, s. 40–41.

⁴ G. Stachówna, dz. cyt., s. 58.

⁵ M. Kłobukowski, *O pewnej tendencji kina popularnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 194.

twarzy. Jest to jedna z najbardziej wpływowych narracji w opowieściach stworzonych przez ludzkość, widoczna w podaniach ludowych, baśniach, a współcześnie także w kinie. Na pomysł interpretacji dzieł Iana Fleminga pod kątem pojawiających się w nich struktur narracyjnych, znanych chociażby z legend i baśni, wpadł Umberto Eco, a rezultaty swoich badań zawarł w książce *Superman w literaturze masowej*. Prezentując w skrócie myśl włoskiego semiologa, schemat filmu bondowskiego jest zbudowany na następujących opozycjach:

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, Anglią i krajami nieanglosaskimi, a Związkiem Radzieckim ustanawia się relacja epicka jak między Rasą Wybraną i Rasą Niższą, Białym i Czarnym, Dobrem i Złem⁶.

Paradygmat bondowski (próba definicji)

Kluczowy w kontekście interpretacji przygód Bonda prymat schematu jest według mnie jednocześnie największą wadą serii (skutecznie dzięki temu pomijanej na oscarowych galach⁷), jak też, paradoksalnie, elementem najbardziej przez widownię pożądanym – zachowującym ustalony porządek świata. Nadrzędność i wyrazistość schematu przyczyniła się do nieśmiałych prób zaklasyfikowania filmu bondowskiego w tradycji filmoznawczej jako odrębnego gatunku kinowego. Nie przypadkiem poprzednie partie niniejszego tekstu obfitowały w wyrażenia typu: „film bondowski”, „widowisko bondowskie”, „seria bondowska”. Ogromną pracę popularyzatorską w zakresie uznania przygód Bonda za specyficzny rodzaj filmowy wykonał na przykład Marek Hendrykowski, który w 2000 roku na łamach miesięcznika „Film” zaproponował dla określenia widowiska z Jamesem Bondem w roli głównej termin „bonder”, znacznie bardziej ekonomiczny i chwytliwy w porównaniu do wcześniej przytaczanych⁸.

Czym tak naprawdę jest tytułowy paradygmat bondowski? Nieco może nadmiernie upraszczając sprawę, jest to oczywiście wykrystalizowany w ciągu niemal półwiecza zespół cech charakterystycznych dla filmów o Agencie Jej Królewskiej Mości, rozpoznawalnych na tyle, że część badaczy i krytyków zajmujących się fenomenem brytyjskiego szpiega skłonna jest uznawać film bondowski za odrębny gatunek kinowy. Bonder posiada stale powtarzające się elementy fabularne i formalne, które dzięki repetycji zostały otoczone przez fanów Agenta 007 szczególnym kultem (ta specyficzna ortodoksyjność

⁶ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 215.

⁷ W całej swojej historii filmy o Bondzie zdobyły jedynie cztery statuetki (1965, *Goldfinger*, najlepsze efekty dźwiękowe; 1966, *Operacja Piorun*, najlepsze efekty specjalne; 2013, *Skyfall*, najlepsza piosenka – *Skyfall* w wykonaniu Adele – oraz najlepszy montaż dźwięku).

⁸ B. Paszlyk, *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Warszawa 2010, s. 173.

odbiorców Bonda znajdzie swój najpełniejszy wymiar przy okazji obsadzenia w roli głównego bohatera Daniela Craiga, którego wygląd był całkowitym zaprzeczeniem kanonicznego wzorca powierzchowności brytyjskiego agenta, o czym będzie mowa w dalszych partiach tekstu).

Bond przeżywa przygody w egzotycznych miejscach⁹, odwiedza luksusowe apartamenty, podróżuje luksusowymi autami, w kulminacyjnym momencie konfrontuje się z demonicznym antagonistą. Zwycięża (ratuje Wielką Brytanię czy, szerzej, świat) dzięki doskonałemu wyszkoleniu i wyszukany gadżetom – współczesnym odpowiednikom magicznych artefaktów. Tym samym porządek rzeczywistości zostaje ocalony, a w jego ramiona trafia nagroda – piękna kobieta. Tak w dużym uproszczeniu przedstawia się schemat filmowych przygód 007.

Bonder jednak to nie tylko określona fabuła, ale też pewna forma, a także konkretna oprawa medialna i marketingowa. Jego fenomen konstytuują takie elementy, jak na przykład charakterystyczny, orkiestrowy motyw muzyczny skomponowany przez Johna Barry'ego¹⁰, rozpoznawalna na pierwszy rzut oka czołówka¹¹, która stanowi tło utworu muzycznego wykonywanego przez najpopularniejsze w danym okresie gwiazdy¹². Trudno też wyobrazić sobie poszczególne odsłony bez tak zwanego motywu Gun Barrel – postaci Bonda umieszczonej w białym kole i strzelającej w stronę publiczności. „Obraz stylizowany jest na wnętrze lufy pistoletu, sugerując widzowi, że patrzy z perspektywy niedosłzłego mordercy agenta”¹³. Autorem znaku rozpoznawczego filmu bondowskiego, jak też twórcą koncepcji czołówki, jest Binder Maurice.

Wszystkie powyższe komponenty, odnoszące się zarówno do treści, jak i formy, połączone dodatkowo ze specyficzną filozofią lokowania luksusowych produktów, tworzą jedną z najbardziej rozpoznawalnych „marek” współczesnej kultury masowej.

⁹ Misje bondowskie rozgrywały się na wszystkich kontynentach, a także w przestrzeni kosmicznej (*Moonraker*, 1979). Ciekawym spostrzeżeniem w tym kontekście podzielił się Jarosław Nowosad, który w artykule *James Bond – mit z mitów* wysunął koncepcję obecności czterech żywiołów w opowieściach o Agencji 007. Według niego, w każdym odcinku serii Bond obcuje z każdym z żywiołów – walczy na ziemi, w powietrzu, pod i na wodzie, natomiast ogień jest oczywiście utożsamiany z wykorzystaniem broni palnej, efektami jej użycia (zob. J. Nowosad, *James Bond – mit z mitów*, „Opcje” 2019, nr 2, s. 64–67).

¹⁰ Słynny *bond theme* został tak naprawdę stworzony przez Monty'ego Normana, jednak wobec niezadowolenia producentów utwór został przearanżowany i doprowadzony do formy, którą znamy dzisiaj, przez Johna Barry'ego, tworzącego muzykę aż do dwunastu części serii bondowskiej (zob. K. Śmiałkowski, *Bond leksykon*, Bielsko-Biała 2009, s. 26).

¹¹ Najczęściej pojawiające się elementy to sekwencje z zarysami sylwetek nagich kobiet, obrazami broni i alkoholu.

¹² Saga bondowska odbijała niczym w lustrze także najważniejsze trendy muzyczne – do wykonania tytułowej piosenki angażowano gwiazdy z muzycznego parnasu, takie jak Tina Turner, Madonna, Paul McCartney, Duran Duran, grupa Garbage czy wspomniana już Adele.

¹³ M. Grzesiek, *James Bond. Szpieg, którego kochamy. Kulisy najdłuższego serialu w dziejach kina*, Wrocław 2011, s. 16.

Zwiastuny zmian i odejście od schematu

Ostatnie filmy z udziałem Pierce'a Brosnana uświadomiły widowni i producentom wyczerpanie formuły bondowskiej – schemat, który do tej pory był najgroźniejszą bronią Agenta 007, pociągnął serię w otchłań artystycznego niebytu, ze względu na znaczne trudności kolejnych autorów z prezentowaniem coraz bardziej futurystycznych gadżetów, jeszcze bardziej egzotycznych lokacji i fabuł rodem z kina fantastycznonaukowego. Problemy te skłoniły twórców najdłuższego serialu w dziejach kina do rezygnacji z kontynuowania serii w oparciu o wprowadzanie kolejnych innowacji do świata przedstawionego i rozpoczęcia opowieści od nowa.

Postawiony przed koniecznością wyodrębnienia punktów zwrotnych w sadze bondowskiej, wskazałbym dwie odsłony serii¹⁴. Pierwszą będzie oczywiście *Casino Royale* (2006)¹⁵, wprowadzające *novum* kompozycyjne, formalne i fabularne na skalę do tej pory w widowiskach bondowskich niespotykaną. Lwią część honorów za zmianę paradygmatu filmów z Agentem 007 należy jednak oddać też filmowi *GoldenEye* (1995)¹⁶, który już jedenaście lat wcześniej przyniósł serii podobne odświeżenie. Oba wspomniane filmy wyreżyserował Martin Campbell, i w każdym z nich wprowadził na scenę nowego odtwórcę roli Bonda – w pierwszej kolejności Pierce'a Brosnana, w drugiej Daniela Craiga.

Film z 1995 roku jest szczególnie istotny w kontekście zmiany producentów serii bondowskiej – miejsce legendarnego twórcy filmowych przygód Agenta 007, Alberta Broccoli, zajmuje jego córka Barbara, która wraz z Michaeliem G. Wilsonem przejmuje dzieło ojca i produkuje *GoldenEye*. Jak uważa Lewicki, obsadzenie w roli producenta kobiety przekłada się na ukazywanie kobiecych i męskich ról społecznych oraz relacji erotycznych między bohaterami¹⁷. Uwidacznia się to najbardziej w decyzji uczynienia szefem MI6 przedstawicielki płci pięknej – rolę M otrzymała wtedy Judi Dench. To właśnie szefowa brytyjskiego wywiadu jako pierwsza piętnuje seksistowskie zachowania Bonda oraz innych pojawiających się w filmie mężczyzn. Karci 007 słowami: „Dla mnie jesteś szowinistą, wrogo nastawionym do kobiet dinozaurem, reliktem zimnej wojny”. Patriarchalny świat Jamesa Bonda został naruszony. Poczucie zagrożenia męskości potęguje pojawienie się w filmie Xenii Onatopp, służącej w radzieckim lotnictwie zabójczyni specjalizującej się w duszeniu mężczyzn udami. Jest to pierwsza kobieta, która ginie z rąk Bonda – można więc nieco niefortunnie stwierdzić, że nawet w sferze zabijania kobiety zrównały się z mężczyznami.

¹⁴ Mniej istotne zmiany zaobserwować można przy okazji obsadzania w roli 007 kolejnych aktorów, jest to, przykładowo, zwiększenie ironicznego dystansu w czasach Rogera Moore'a czy nieco bardziej stonowana, nastawiona na psychologizm postawa Timothy'ego Daltona.

¹⁵ *Casino Royale*, reż. M. Campbell, prod. USA, Niemcy, Wielka Brytania 2006.

¹⁶ *GoldenEye*, reż. M. Campbell, prod. USA, Wielka Brytania 1995.

¹⁷ A. Lewicki, dz. cyt., s. 126.

Casino Royale jako wyczerpanie paradygmatu bondowskiego

Reżyserię *Casino Royale* ponownie powierzono Martinowi Campbellowi, który tym razem opowiedział historię Bonda na nowo. Przedstawienie zmiany w stosunku do kanonicznych realizacji rozpocząć wypada od innowacji w formie.

Już pierwsze minuty filmu uświadamiają odbiorcy kres klasycznego paradygmatu bondera. Obraz otwiera bowiem czarno-biała sekwencja (pierwsza tego typu scena w całej serii). Nie mamy tutaj kolejnego dynamicznego wyczynu kaskaderskiego protagonisty – zastajemy Bonda jeszcze przed zdobyciem licencji na zabijanie. Ascetyczna i nad wyraz oszczędna w środkach scena sugeruje kierunek, w jaki podąży odtąd mit bondowski. Co więcej, *Casino Royale* jest pierwszym filmem serii, który nie rozpoczyna się od słynnego Gun Barrel – motyw kończy dopiero pierwszą scenę i na dodatek jest wpleciony w fabułę filmu.

Następująca potem czołówka również daleka jest od swoich poprzedniczek – sylwetki kobiet zastąpiono tutaj sylwetkami męskimi, co, jak myślę, również ma związek ze zmianą podejścia producentów do kwestii kobiecości i męskości. Przekształcenia zauważalne są nawet na poziomie firmującej obraz piosenki. Hardrockowa kompozycja autorstwa Chrisa Cornella *You Know My Name* w żaden sposób nie nawiązuje do tematu i tytułu filmu, nie jest także związana z imieniem antagonisty Bonda.

Zasadnicze jednak odejście od opisanego na początku wzorca dokonuje się w warstwie fabularnej filmu. Jak wskazuje zaproponowana przez Hendrykowskiego nazwa „bonder”, nacisk opowieści położony jest na głównego bohatera. Tym większe obawy fanów wzbudziła decyzja obsadzenia w roli brytyjskiego superherosa niewysokiego blondyna, Daniela Craiga¹⁸. Jak się okazało, Bond w wersji Craiga zyskał dozę realizmu i szorstkości właściwą chociażby dla ekranizacji przygód Jasona Bourne’a. 007 zamiast najnowocześniejszych gadżetów zwykł tym razem używać gołych pięści. Również dystans emocjonalny poprzedników zastąpiono uczuciowym zaangażowaniem – miłością do kobiety (co jest niewątpliwym ewenementem w kontekście wszystkich odcinków serii).

Obsadowe rozszady nie oszczędziły także dwójki innych bohaterów, bez których teoretycznie trudno było wyobrazić sobie film bondowski. Ze względu na redukcję liczby gadżetów używanych przez Bonda (najbardziej wyszukanym urządzeniem okazał się samochodowy defibrylator) zbędna stała się postać Q – specja od zaopatrzenia technicznego Agent 007. W filmie nie pojawia się też kultowa postać Moneypenny¹⁹, jednak twórcy *Casino Royale* postanowili

¹⁸ Wybór producentów spotkał się z krytyką ortodoksyjnych fanów Bonda – jedną z jej najbardziej radykalnych manifestacji było powstanie strony internetowej www.danielcraigisnotbond.com, zawierającej obraźliwe komentarze pod adresem Craiga.

¹⁹ Lewicki uważa, że na podstawie obserwacji relacji proksemicznych pomiędzy Bondem i Moneypenny w poszczególnych odcinkach wysnuć można wnioski dotyczące zmieniającego się statusu i równouprawnienia kobiet. W pierwszych częściach Bond wręcz wkracza w przestrzeń intymną sekretarki, natomiast wraz z kolejnymi odcinkami dystans między bohaterami stopniowo zwiększa się, a pod koniec lat dziewięćdziesiątych Moneypenny skłonna jest zagrozić

uczynić delikatny ukłon w jej stronę podczas pierwszego spotkania Bonda i Vesper w pociągu do Czarnogóry²⁰.

To właśnie w relacji głównej pary bohaterów ujawniają się przekształcenia patriarchalnego kontekstu opowieści bondowskiej. Vesper, w nieco podobnym stylu jak M w *GoldenEye*, zarzuca Bondowi, że „traktuje kobiety jak jednorazowe przyjemności i obiekty seksualne”. Potem jednak sama nie krępuje się w ten sam sposób potraktować Jamesa, czyniąc uwagę na temat jego „kształtnego tyłka”. Warto dodać, że w jednej z końcowych scen to właśnie ona wychodzi rano do pracy, zostawiając Bonda w łóżku – jest to nieco żartobliwe ukazanie zmiany w postrzeganiu kobiecych i męskich ról społecznych.

Kluczowym jednak momentem filmu, przeciwstawiającym go poprzednim częściom, jest scena, w której Bond wynurza się z morza niedaleko domu Dimitriosa, jednego z przeciwników bohatera. Jest to odwrócenie scen znanych chociażby z filmu *Doktor No* i *Śmierć nadejdzie jutro*, gdzie w identyczny sposób z wody wynurzały się odpowiednio Honey Ryder i Jinx. Wtedy to Bond obserwował wyłaniające się z morza kobiety, w *Casino Royale* natomiast to 007 stał się obiektem obserwacji Solange. Jak zauważył wspomniany wcześniej Lewicki,

W tej sekwencji ciało Bonda traktowane jest jako obiekt seksualny i występuje w ujęciu bardzo rzadko pojawiającym się w kinie gatunków, które dopuszcza męską nagość jedynie w kontekście wysiłku fizycznego, walki lub gdy jest zde-rzone z nagością kobiety, lub też ukazane w sposób groteskowy²¹.

Martin Campbell poszedł jeszcze o krok dalej i zrezygnował z pojawiającej się do tej pory na zakończenie każdego filmu sceny, w której po trudach ratowania świata Bond otrzymuje nagrodę w postaci upojnych chwil z jedną z kobiecych bohatererek danej części.

Kolejną innowacją, związaną z aspektem raczej cielesności niż seksualności i ról płciowych, jest sposób przedstawiania postaci głównego antagonisty Bonda. W *Casino Royale* jest to Le Chiffre, a jego najgroźniejszą bronią są instrumenty giełdowe. Nielegalnie zdobywa pieniądze za pomocą tak zwanej krótkiej sprzedaży²², aby następnie finansować światowe organizacje terrorystyczne. Jest więc Le Chiffre i jego działalność dowodem na umiejętność dostosowywania się serii bondowskiej do nowych, postzimnowojennych warunków i zagrożeń.

Nie to jednak jest postaci czarnego charakteru najważniejsze. Jak zauważał Umberto Eco w tekście *Struktury narracyjne u Fleminga*, postaci wrogów

Bondowi oskarżeniem o molestowanie seksualne. Co więcej, wtedy też możemy po raz pierwszy ujrzeć sekretarkę w przestrzeni publicznej, poza biurem (zob. A. Lewicki, dz. cyt., s. 127–128).

²⁰ W dialogu między Bondem a Vesper jest zawarta słowna aluzja do imienia sekretarki. Na początku rozmowy Vesper mówi: „I’m the Money”, a Bond odpowiada: „Every penny of it” (zob. M. Grzesiek, dz. cyt., s. 519).

²¹ A. Lewicki, dz. cyt., s. 127.

²² Metoda polegająca na kupnie akcji danej firmy, następnie zorganizowaniu zamachu terrorystycznego na nią i zarabianiu pieniędzy na spadku wartości akcji dzięki ich wcześniejszej sprzedaży.

Bonda są konstruowane jako całkowite zaprzeczenie Agent 007 – czarny charakter „jest monstrualnie brzydki i seksualnie do niczego”²³. Tym razem jednak w postaci antagonisty wcielił się duński model Mads Mikkelsen. Siłą rzeczy więc wróg Bonda nie reprezentował już tego samego pierwiastka okropieństwa co jego poprzednicy, a jego jedynym mankamentem był uszkodzony kanalik łzowy. Zachowana została jedynie zasada niebrytyjskiego pochodzenia przeciwnika Bonda.

Ostatnią kwestią do tej pory całkowicie nieobecną w sadze bondowskiej, gdyż owiana najwyższą klauzulą tajności, jest ujawnienie rąbka tajemnicy dotyczącej prywatnego życia M – jak widać transparenca, która jest znakiem naszych czasów, dosięgła również kierownictwa MI6. W *Casino Royale* wkraczamy do mieszkania szefowej brytyjskiego wywiadu, a w pewnym momencie widzimy ją nawet w sypialni.

Quantum of Solace – szczypta innowacji, szczypta tradycji

W kolejnej części serii, która pod kątem zawartych w niej innowacji względem klasycznego paradygmatu opowieści bondowskiej nie prezentuje się już tak okazale jak film Campbella, producenci postanowili zrezygnować z kilku tradycyjnych komponentów. *Quantum of Solace*²⁴, dwudziesta druga odsłona serii, kontynuuje rozpoczęty w *Casino Royale* proces psychologizacji postaci Bonda i jest kolejnym dowodem ambicji twórców, by wyjść poza czysto rozrywkowy paradygmat. Świadczyć o tym może już pierwsza sekwencja filmu – według Kłobukowskiego, ukazany za pomocą szybkich, agresywnych cięć (niepozwalających widzowi na dokładną rejestrację zdarzeń) szaleńczy pościg w tunelu nad jeziorem Garda może stanowić „swoistą metaforę autopsychanalizy”²⁵ Bonda. Paradoksalnie, scena wpisuje się raczej w „stary” paradygmat i jest diametralnie różna od tej zaprezentowanej w poprzedniej części.

Niewątpliwym *novum* kompozycyjnym było pierwsze w historii przygód Agent 007 zerwanie z zasadą izomorfizmu poszczególnych odsłon²⁶ – *Quantum of Solace* była kontynuacją poprzedniego odcinka, co do tej pory nigdy się nie zdarzyło. Dwudziesta druga część serii przejdzie także do historii jako ta, w której zabrakło nieodzownego dla przygód Agent 007 powiedzenia: „Nazywam się Bond... James Bond”.

Piosenka tytułowa *Antoher Way to Die*, w wykonaniu Jacka White’a i Alicii Keys, jest utrzymana, podobnie jak jej poprzedniczka, w rockowej konwencji. Jej warstwa wizualna nie jest już tak nowatorska jak w *Casino Royale* – do animacji wracają bowiem sylwetki kobiece. Kultowy motyw Gun Barrel pojawia się natomiast dopiero przed napisami końcowymi.

²³ U. Eco, dz. cyt., s. 190.

²⁴ *Quantum of Solace*, reż. Marc Foster, prod. USA, Wielka Brytania 2008.

²⁵ M. Kłobukowski, dz. cyt., s. 194.

²⁶ Tamże.

Jakie natomiast zmiany zachodzą w warstwie fabularnej? *Quantum of Solace* mógłby stanowić transpozycję lęku przed rabunkową eksploatacją surowców naturalnych i strachu przed brakiem wody. Bond staje w szranki z milionerem Dominikiem Greenem, który pod przykrywką działalności ekologicznej planuje zamach stanu w Boliwii, by przejąć kontrolę nad tamtejszymi złożami wody pitnej²⁷. Producenci wykazali się więc po raz kolejny znajomością współczesnych realiów i związali zagrożenie pojawiające w *Quantum of Solace* z modną obecnie ekologią. Innowacją jest też kontynuacja wątku odkrywania rąbka tajemnicy życia prywatnego M – twórcy postanowili pokazać tym razem jej przygotowania do kąpieli. Co więcej, przez moment słycać nawet głos jej męża.

W filmie znajdują się jednak wyraźne nawiązania do poprzednich części sagi bondowskiej. 007 zostaje zawieszony w czynnościach służbowych, podobnie jak miało to miejsce w filmie *Licencja na zabijanie* (1989). Innym istotnym fragmentem filmu jest znalezienie w pokoju hotelowym utopionej w ropie (i w całości nią pokrytej) bohaterki, Strawberry Fields, która wcześniej spędziła noc z Bondem. Jest to oczywiście nawiązanie do motywu z *Goldfinger* (1964), w którym to filmie w złości została utopiona Jill Masterson. Co więcej, obie bohaterki znajdują się w takiej samej pozycji²⁸.

Można więc stwierdzić, że *Quantum of Solace* plasuje się między schematem a innowacją – jest dosyć nierównym połączeniem cech klasycznego opowiadania bondowskiego i elementów zapoczątkowanego po 2006 roku nowego paradygmatu.

Skyfall i reaktywacja klasyki

Filmem zdecydowanie wyjątkowym i niezwykle ciekawym w kontekście refleksji nad zmianami w paradygmacie bondowskim jest ostatnia do tej pory część przygód Agenta 007. *Skyfall*²⁹ w reżyserii Sama Mendesa kolejny raz przewartościowuje elementy konwencji bondera.

Niewątpliwie ciekawym z punktu widzenia „bondologa” zjawiskiem jest autoreferencyjność *Skyfall* w stosunku do poprzednich części – ujawniające się w dialogach bądź poprzez pojawiające się rekwizyty nawiązania do poprzednich części mitu są jednocześnie ironicznym komentarzem na temat schematu bondowskiego, jak i swoistym hołdem złożonym serii w pięćdziesiątą rocznicę jej istnienia. Wystarczy przyjrzeć się spotkaniu Bondy z nowym kwatermistrzem (w tym odcinku do serii powraca Q). Po tym, jak spec od zaopatrzenia technicznego MI6 wręcza Bondowi nową broń i zwyczajny nadajnik, 007 stwierdza: „Mikołaj nie był zbyt hojny”, natomiast riposta Q jest

²⁷ Michał Grzesiek podaje, że twórcy wyprowadzili fabułę filmu od mającej miejsce w 2000 roku w Boliwii „wojny o wodę” (zob. M. Grzesiek, dz. cyt., s. 535).

²⁸ Tamże, s. 559.

²⁹ *Skyfall*, reż. Sam Mendes, prod. USA, Wielka Brytania 2012.

bardzo symboliczna: „Oczekiwałeś eksplodującego długopisu³⁰? Już się w to nie bawimy”. Wyartykułowana została w ten sposób główna zasada nowych odsłon: realizm i prawdopodobieństwo psychologiczne przede wszystkim³¹. Nie ma tu już miejsca na niewidzialny samochód czy laser w zegarku.

Pistolet, który otrzymuje Bond, to także znak sentymentalnego powrotu do początków kariery szpiega. To Walther PPK 9 mm – taki sam, jakim posługiwał się Bond w *Doktorze No* (1962). Uwielbienie „antyków” przejawia się również w doborze samochodu 007, powraca on bowiem do klasycznego Astona Martina DB5, który po raz pierwszy pojawił się w filmie *Goldfinger*.

W *Skyfall* kamera ingeruje już nie tylko w skrzywnie do tej pory ukrywane życie prywatne bohaterów, ale również w ich przeszłość. Dwudziesta trzecia część cyklu, po niemal pięciu dekadach, demitologizuje Bonda jako człowieka bez historii i tożsamości. Bezprecedensowo ujawnia fragment jego przeszłości, chociażby dotyczący jego rodziców i domu, w którym się wychowywał.

Twórcy filmu postanowili jednak nie poprzestać na Agencji Jej Królewskiej Mości i opowiedzieli historię początków kariery Moneypenny, powracającej do bondowskiego uniwersum po dekadzie nieobecności. Jak można się przekonać, jej przeszłość niewiele ma wspólnego z kanonicznym wizerunkiem siedzącej za biurkiem sekretarki.

Można powiedzieć, że seria o Bondzie niemal od początku swego istnienia była uwikłana w kult młodości i doskonałego ciała, w czasach ponowoczesnych szczególnie widoczny, o czym pisze Zygmunt Bauman³². W *Skyfall* ta „socjalizacja w dyskurs młodości”³³ zaznaczona jest jednak w sposób szczególny. Film, zarówno na płaszczyźnie fabularnej, jak i metafilmowej, opowiada o zmaganiach kategorii młodości i starości. W drugim przypadku chodzi oczywiście o stosunek ostatnich odsłon serii do tych wpisujących się w klasyczny już paradygmat. Na poziomie narracji relacja młodość – starość jest widoczna w większości istotnych wątków. Pierwszy to wspomniany już moment spotkania Q i Bonda. 007 wypomina nowicjuszowi, że ma jeszcze trądzik na twarzy, po czym następuje słowna utarczka dotycząca prymatu doświadczenia nad młodością i odwrotnie. „Wiek nie gwarantuje skuteczności” – stwierdza Q, na co Bond odpowiada: „A młodość innowacji”.

Podobne zderzenie obserwujemy, gdy Greg Mallory proponuje M przejście na emeryturę. Zresztą sam Bond w rozmowie z M stwierdza, że być może „zbyt długo grają już w tę grę”. O tym, że praca agenta z licencją na zabijanie jest „grą dla młodych”, informuje Bonda wspomniany Mallory, po tym jak Bond wraca do czynnej służby, mimo że nie przeszedł testów fizycznych

³⁰ Nawiązanie do gadżetu z *GoldenEye*.

³¹ Najnowsze odsłony Bonda uległy tym samym przeobrażeniom, które widoczne są również w trylogii o przygodach Człowieka-Nietoperza autorstwa Christophera Nolana. Batmana, tak samo jak Bonda, pozbawiono elementów baśniowości i fantastyki, wpisując obu bohaterów w nowy, realistyczny i racjonalistyczny trend współczesnej rozrywki.

³² Por. Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, w: tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.

³³ Z. Melosik, *Chirurgia plastyczna, ciało i tożsamość*, w: *Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, red. Z. Melosik, Toruń – Poznań 1999, s. 164.

uprawniających go do dalszego wykonywania misji. Każdy z tych dialogów symbolicznie wpisuje się w dyskusję na temat „starego” i „nowego” paradygmatu przygód Bonda.

Co najistotniejsze jednak, w *Skyfall* nastąpiło znaczne przesunięcie „ciężaru” fabuły z relacji Bond – czarny charakter (czy Bond – dziewczyna Bonda) na relację Bond – M. Wyjątkowość dwudziestej trzeciej części serialu bondowskiego w tym kontekście polega głównie na wyeksponowaniu przez twórców emocjonalnego podłoża relacji Bonda i M. Ulega tutaj zmianie cel, jaki zawsze przyświecał Agentowi 007 – motywacje i wysiłki Bonda nie są już związane z ocaleniem świata czy ochroną Imperium Brytyjskiego wraz z wytworzonym przez nie porządkiem społeczno-kulturowym. Dążenia Bonda mają tutaj charakter indywidualny i ciążą w kierunku ochrony najbliższej mu osoby – M. W *Skyfall* matczyńsko-synowska relacja bohaterów znajduje swój punkt kulminacyjny. To, co w poprzednich częściach funkcjonowało na zasadzie niedopowiedzenia, w filmie Mendesa jest oczywiste.

W rozważaniach nie można oczywiście pominąć głównego szwarccharakteru – Silvy. Jego postać to powtórzenie sytuacji znanej z *GoldenEye* – antagonistą Bonda staje się wtedy Janus, były agent brytyjskiego wywiadu, który popadł w nielaskę przełożonych. W *Skyfall* jest podobnie, został również zachowany element kuszenia Bonda do przejścia na stronę wroga. Jednak sposób skonstruowania arcywroga Agent 007 nie jest typowy i stanowi wypadkową tendencji ukazywania antagonistów Bonda zarówno w częściach klasycznych, jak i w „nowym” paradygmacie. Na pierwszy rzut oka Silva jest w pełni „wydolnym” fizycznie i seksualnie mężczyzną, jednak jego powierzchowność skrywa defekt (będący efektem zażycia cyjanku), który z kolei zbliża go do czarnych charakterów znanych z pierwszych części. Jest to więc kolejny przykład balansowania Sama Mendesa pomiędzy dwoma wzorcami opowieści bondowskiej.

Na koniec analiza zabiegów formalnych. Scena otwierająca film jest skonstruowana na podobnej zasadzie, co scena inicjująca *Quantum of Solace* – w filmie z 2008 roku Bond wkraczał do ciemnego, długiego tunelu, co mogłoby być odczytane jako pograżenie się Agent 007 w mrokach własnej osobowości i poszukiwanie tożsamości. W *Skyfall*, w pierwszym momencie, Bond wynurza się z ciemnego korytarza ku światłu, co w kontekście powyższych rozważań może mieć znaczenie symboliczne.

Czołówka ostatniej odsłony, choć wyszukana, nie przynosi konkretnego *novum*, reaktywując po raz kolejny stworzony przez Maurice’a Bindera koncept. Utwór tytułowy w wykonaniu Adele również czerpie z bondowskiej tradycji – tytuły filmu i piosenki są tożsame i jednocześnie mają swoje zakotwiczenie w fabule. Motyw Gun Barrel zaś, tak jak w poprzedniej części, pojawia się na końcu. Warto dodać, że *Casino Royale* i *Skyfall* to najdłuższe części całej serii.

Analiza zmian, które dokonały się w omawianym paradygmacie w ciągu pięćdziesięciu lat trwania serii, prowadzi do wniosku, że historia Agent 007 zatoczyła koło. Klasyczne części wypracowały niezbywalny kanon bondera, który, mimo że na zawsze stał się punktem odniesienia dla przyszłych realizacji, wraz z upływem lat skostniał i niebezpiecznie zbliżył się do autoparodii.

Od połowy lat dziewięćdziesiątych w serii bondowskiej można zaobserwować pierwsze zmiany. Pojawianie się zmian swoje apogeum osiągnęło w 2006 roku za sprawą *Casino Royale*, potem jednak nastąpił stopniowy powrót do klasycznego schematu, wymieszanego jednak z innowacjami zaproponowanymi przez najmłodszych twórców. W *Skyfall* zaś miał miejsce tryumf klasycznej struktury bondera, jednak uszlachetnionej racjonalistycznym i realistycznym ukierunkowaniem współczesnych narracji kultury popularnej. Niemożliwe, jak się dotąd wydawało, odświeżenie Bonda bez rezygnacji z uświęconej wieloletnią tradycją koncepcji dzieła dokonało się na naszych oczach. Mit został zreinterpretowany – a jaki będzie skutek tego zabiegu, czy aby nie będzie potrzebna jego swoista rekultywacja, i czy byłaby ona w ogóle możliwa, zapewne okaże się wraz z pojawieniem się kolejnej części serii o brytyjskim superagencie.

Bibliografia

- Bauman Z., *Ponowoczesne przygody ciała*, w: tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.
- Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji, red. Z. Melosik, Toruń – Poznań 1999.
- Eco U., *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 1996.
- Grzesiek M., *James Bond. Szpieg, którego kochamy. Kulisy najdłuższego serialu w dziejach kina*, Wrocław 2011.
- Kłobukowski M., *O pewnej tendencji kina popularnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66.
- Lewicki A., *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wrocław 2011.
- Paszlyk B., *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Warszawa 2010.
- Stachówna G., *Władcy wyobraźni. Stawni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006.
- Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Kraków 2003.
- Śmiałkowski K., *Bond leksykon*, Bielsko-Biała 2009.

Summary

Cultivation or deconstruction of the myth? Changes in the paradigm of Bond movies in the context of the three most recent parts of the series (*Casino Royale*, *Quantum of Solace*, *Skyfall*)

The aim of this study is to identify the changes that have occurred in the paradigm of Bond movies, in the context of the last three parts of the series: *Casino Royale*, *Quantum of Solace* and *Skyfall*. In addition, the text is also an attempt to analyze the phenomenon of the cultural impact of Her Majesty's most famous agent, including the reasons for his popularity. The first part of the article is the definition of the Bond movie model, which is based on narrative patterns defined and cultivated over the years. The paradigm of the Bond movie has also a strictly-demarcated form, containing such elements as the title track and the distinctive opening, soundtrack and "Gun Barrel" Theme. The next part of the text is an indication of the innovations that have been introduced to the paradigm of the Bond movie over the three most recent films of the series. Contrasts and references to the classic formula are clear.