

## *Dla kogo pracuje dziś Król Artur? Użycia i nadużycia mitu arturiańskiego*

**ABSTRACT.** Patrycja Rojek, *Dla kogo pracuje dziś Król Artur? Użycia i nadużycia mitu arturiańskiego* [Who does King Arthur work for today? Uses and abuses of the Arthurian myth]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 109–119. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

Analyzing the phenomenon of one of the most popular European myths – the Arthurian myth – the author attempts to answer the question of the difference between using and abusing myths. An insight into the sources of Arthurian tradition proves that even the oldest and most important literary incarnations of the myth were used by their authors as a means of speaking about contemporary political and sociological issues. However, the Arthurian films (which are the main subject of this research) reinforce the thesis about a distinctive feature of a myth itself to be immensely flexible and able to absorb various cultural content. The study examines in detail the film *King Arthur* (2004, dir. Antoine Fuqua). Its creators seem to come very close to the border between use and abuse of a myth by denying the mythical aspect of the Arthurian legends.

**KEYWORDS:** myth and film, Arthurian myth, Arthurian film, Cinema Arthuriana, King Arthur, Antoine Fuqua

Omawiana na kartach niniejszego tomu kwestia społecznej, ideologicznej lub politycznej presji, jakiej ulegała i wciąż ulega sztuka filmowa, nie pozostawia wątpliwości, że film to medium wrażliwe na zewnętrzne naciski i dające się łatwo zamienić w nośnik ich przekazów. Ale czy kino szczególnego rodzaju, wywodzące się z kilkunastowiecznej tradycji – często wciąż głęboko w niej zakorzenione – również tak łatwo ulega naciskom? W podobny sposób można zapytać o sam mit. Według myśli Josepha Campbella mit to opowieść prawdziwa i wspólna dla wszystkich, to źródło sensu i klucz do duchowych możliwości ludzkiego życia. Więcej – mit to doświadczenie życia, które przybiera formę narracji o naszych trwających wieki poszukiwaniach prawdy (Campbell, Moyers 1994, s. 22–23). Czy zatem tak rozumiany mit – jako pradawny, głoszący prawdę o człowieku twór, w dodatku silnie zakorzeniony w tradycji kultury – również można postawić pod presją? Czy da się dokonać jego nadużycia?

W toku analizy fenomenu jednego z najpopularniejszych mitów kultury europejskiej – mitu arturiańskiego – zostanie podjęta próba uzyskania odpowiedzi na to pytanie. Prędko okaże się, że ten szczególny mit, który stał się podmiotem licznych artystycznych opracowań, stanowczo domaga się rozróżnienia pojęć „użycie” i „nadużycie”. Wgląd do źródeł tradycji arturiańskiej ukaże, że już najdawniejsze literackie realizacje legend – dziś uznawane za kanoniczne – były nośnikami

problemów społeczno-politycznych współczesnych ich autorom. Natomiast spojrzenie na ich realizacje filmowe, będące głównym przedmiotem niniejszych badań, umocni przekonanie o wyjątkowej elastyczności mitu i jego zdolności do absorbowania rozmaitych treści, nawet tych wyglądających na obrazoburcze. W drugiej części tekstu wnikliwym rozważaniom zostanie poddany jeden szczególnie film arturiański, którego twórcy zbliżają się do granicy między użyciem a nadużyciem mitu, podejmując próbę zanegowania mitycznego wymiaru legend arturiańskich.

Wszystkie analizy opierały się na przekonaniu, że choć istnieje wiele realizacji legend arturiańskich, to mit arturiański jest jeden od wieków. Pojęć „legends arturiańskie” i „mit arturiański” używam w odniesieniu do tego samego tekstu kultury jako jednakowo adekwatnych, lecz akcentujących nieco odmienne treści. O ile pierwsze odnosi się do kulturowego i historycznego aspektu zbioru opowieści o Królu Arturze[1], o tyle drugie przenosi w sferę ducha: w rejony uniwersalnej prawdy o człowieku lub – innymi słowy – zgodnie z myślą neoplatonską – w miejsce, które pośredniczy między ludzką sferą psychiczną a Absolutem. Legenda może być zatem namacalnym – bo wyrażonym w formie konkretnego przekazu, ustnego lub pisanego – nośnikiem mitu.

### Społeczna funkcja mitu arturiańskiego

Już w najwcześniejszych znanych współcześnie kulturowych odsłonach mitu arturiańskiego można odkryć wpływy, które je ukształtowały. Legendy arturiańskie nie wzięły się bowiem znikąd. Wymienia się zazwyczaj trzy elementy ich genezy: mitologię celtycką, religię chrześcijańską i kulturę dworską. To szkicowe wskazanie uświadamia, jak silne oddziaływanie na kształt mitu – tworu poddanego transcendencji, zakorzenionego w prawdzie, dążącego do uniwersalizmu – miały określone, bardzo aktualne okoliczności kulturowe. Czy to znak słabości mitu arturiańskiego? Przeciwnie.

Wśród czterech funkcji mitu – obok m i s t y c z n e j, k o s m o g o n i c z n e j i p e d a g o g i c z n e j – Campbell wymieniał także funkcję społeczną. Wskazywał na udział mitu w porządkowaniu i tworzeniu wzorców oraz przekazywaniu tradycji (Campbell, Moyers 1994, s. 60–61). Wydaje się jednak, że w ramach społecznej funkcji mitu mieści się coś więcej – choćby jego użyteczność. Mit służy bowiem człowiekowi i wchodzi w reakcję z jego zmieniającymi się potrzebami. Tak rozumiana jego funkcja społeczna pozwala lepiej zrozumieć dynamikę zmian, jakim ulegał mit arturiański w swoich literackich odsłonach. Kolejne średniowieczne teksty wzbogacały wcześniejsze przekazy o nowe wątki i problemy – charakterystyczne i ważne dla czasów, w których żyli ich autorzy. Ewa Dorota Żółkiewska słusznie zauważa, że mimo pojawiania się nowych treści (bohaterów, ich przygód i motywacji), ów rycerski

[1] Stosuję pisownię wyrażenia „Król Artur” wielkimi literami. W przytoczonych w dalszej części artykułu cytatach zachowana została pisownia oryginalna.

świat nie zatacza coraz szerszych geograficznie kręgów. Świat ten sięga za to coraz bardziej w głąb, poszukując swych korzeni oraz uzasadnień swojego istnienia (Żółkiewska 1987, s. 12).

W ciągu swojego długiego życia mit arturiański dawał się wielokrotnie przepisywać. Choć jego rdzeń pozostawał niezmienny, wystarczyło inaczej rozłożyć akcenty, by w każdym okresie swojej literackiej świetności mówił o najbardziej aktualnych problemach. Amerykanin James Douglas Merriman, porównując średniowieczne wersje legend z późnoromantycznymi odpowiednikami, wskazał na pewną interesującą właściwość mitu arturiańskiego. Pisał o jego „wybitnym uwrażliwieniu na zmieniające się treści symboliczne”. Dzięki temu mit świetnie adaptuje się w różnych warunkach kulturowych, a także ma duży zakres tolerancji wobec wszelkich „udziwnień” i do dziś daje sobie przepisywać rozmaite treści (Merriman 1973, s. 5).

I tak na przykład wiadomo, że przed mitem arturiańskim, od bardzo wczesnych jego zapisów, stawiano bardzo konkretne zadania, które wielokrotnie zmieniały się wraz ze zmianą historycznych warunkowań. Żółkiewska pisze: „Od XII do XV wieku cel powieści został ten sam: ustalić, często ewangeliczne, źródła rycerskich ideałów, nadać wartość powszechną etyce arystokratycznej i podkreślić zbawczą rolę rycerstwa ziemskiego” (Żółkiewska 1987, s. 12).

Już nieco inne treści akcentowano chwilę później, w czasach Thomasa Malory'ego, autora XV-wiecznego zbioru opowieści o rzydentach zamku Camelot. Zarówno jego *Śmierć Artura* – wybitne dzieło średniowiecznej literatury angielskiej – jak i inne arturiańskie opowieści autorstwa współczesnych Malory'emu autorów, były pełne twierdzeń o charakterze politycznym, społecznym i moralnym. Tym razem jednak szczególnie podporządkowano je wydarzeniom kryzysowego momentu historii Anglii, jakim był konflikt między rodami Lancasterów i Yorków – Wojna Dwóch Róż (1455–1485) (Umland, Umland 1996, s. 22). Inny warty wspomnienia i ważny dla mitu arturiańskiego moment przyszedł wraz z wiekiem XIX – głównie za sprawą Alfreda Tennysona. Największy poeta wiktoriańskiego postromantyzmu posługuje się arturiańskim mitem, by wypowiedzieć się na temat problemów współczesnej Anglii. W swoich *Idyllach królewskich* snuje wywód o cechach idealnego przywódcy politycznego, prezentuje rozmaite postawy moralne, mówi o seksualności. Tennyson przemawia już do zupełnie innego odbiorcy niż Malory (od którego mimo wszystko wiele czerpie), jego adresatem jest bowiem już nie katolicki szlachcic, ale protestant pochodzący z klasy średniej, zaznajomiony z koncepcją Darwina (Umland, Umland 1996, s. 24).

Ojciec XIX-wiecznego odrodzenia mitu arturiańskiego dokonuje również zmian w materii gatunkowej. Szuka bowiem możliwie najbardziej przygodowej formy dla legendy, więcej miejsca poświęca postaciom kobiecym i mocno eksponuje dramat Artura, Ginewry i Lancelota uwikłanych w trójkąt miłosny. Akcentuje w nich to, czym już za moment zainteresują się artyści, reprezentując zupełnie nową formę sztuki.

Widać, że epoka filmu jest tuż za rogiem.

## Cinema Arthuriana

Trudno policzyć filmy podejmujące arturiański temat, które powstały we wszystkich kinematografiach w ciągu ponad stu lat istnienia kina. Jednak już tylko tych najbardziej znanych, które doczekały się refleksji krytycznej i filmoznawczej, zliczono ponad sto. W latach osiemdziesiątych wokół tego fenomenu wykształcił się rzetelny filmoznawczy dyskurs, którego założycielem i najważniejszym jak dotąd przedstawicielem pozostaje Kevin J. Harty. Korpus filmów, które powstały na bazie średniowiecznej legendy o Królu Arturze, badacze nazywają Cinema Arthuriana[2]. Harty określa ten typ filmów jako nowe wcielenie mediewizmu – próbę powrotu do średniowiecznego świata i dostosowania go do współczesności (Harty 2010, s. 7).

Przyczyn żywotności arturiańskich legend na ekranie Kevin J. Harty upatruje również w sferze ściśle przynależącej do mitu. Badacz wskazuje, że w średniowiecznych romansach, które przedstawiały Artura jako władcę idealnego, wielokrotnie pojawiała się obietnica powrotu króla do swych ziemskich poddanych.

Współczesne wersje legendy – w filmie i innych mediach – częściowo przyczyniają się do podtrzymywania mechanizmu samospełniającej się przepowiedni, będącej kluczowym elementem wszystkich przekazów, przynajmniej od XII wieku. (Harty 2010, s. 7)

Naukowi entuzjaści Cinema Arthuriana przekonują, że mit arturiański nigdy się nie skończył, że żyje do dziś. Szczególną jego właściwością, która umożliwia mu swobodne poruszanie po współczesności, jest jego mitopeiczna natura. *M i t o p e j a* [3] oznacza zdolność do odtwarzania i odnawiania mitów, obejmuje zarówno ich dawne literackie reprezentacje, jak i obecne, wizualne. Co ważne, nie wyrządza to szkody samemu mitowi, przeciwnie – gwarantuje jego vitalność w kulturze, również tej najnowszej (Umland, Umland 1996, s. 7).

## Ekranowe użycia...

W dzisiejszych tekstach kultury dotyczących materii arturiańskiej – przede wszystkim filmowych, będących głównym przedmiotem niniejszego wywodu – dokonywane są ingerencje, których mit ten nigdy wcześniej nie doświadczył na taką skalę. Dzieje się tak głównie za sprawą popkultury, która pochwyliła ów dawny motyw. Wielokrotnie udowodniła też, że nie istnieją dla niej ograniczenia, zahamowania ani obszary, na które wkraczać nie wypada. W najnowszych wersjach legendy jest coraz więcej miejsca dla transgresji. Nie ma go zaś zbyt wiele dla sacrum. W swej popkulturowej odsłonie mit arturiański odchodzi od swojej dawnej postaci.

[2] Synonimiczne określenia Cinema Arthuriana to „film arturiański” (*arthurian film*) oraz „kino arturiańskie” (*arthurian cinema*).

[3] Decyduję się na taki właśnie przekład angielskiego terminu *mythopoeia*, rezygnując z omownych tłumaczeń (jak np. „skłonność do mitotwórstwa”). O słowo to kilka lat temu spierali się polscy tłumacze

poematu filozoficznego J.R.R. Tolkiena *Mythopoeia*. „Mitopeja” uznana została ostatecznie za najbardziej adekwatną, przewyższając m.in. „mitopopeję”. Uzasadnienie dostępne na stronie: <<http://www.elendilion.pl/2007/08/07/polska-mitopeja-czy-mitopoeia>> [dostęp: 25.01.2016].

Sposobów przełożenia legendy na język współczesności i zaadaptowania do jej potrzeb jest nad wyraz wiele. Jedni twórcy w tym celu postanawiają podążać szlakiem wydeptanym przez Marka Twaina powieścią *Jankes na dworze króla Artura* (1889) o pełnym humoru zderzeniu świata współczesnego i legendarnego – tylko od lat 70. pojawiło się pięć jej amerykańskich ekranizacji[4]. Inni włączają legendę w ramy kina rodzinnego o dziecięcych bohaterach – jak choćby Robert Tinnell w *Dzieciakach Okrągłego Stołu* (1995) czy James Head w *Mieczu Króla Artura* (1999, *The Excalibur Kid*). Jeszcze inni elementy arturiańskiej legendy umieszczają pośród bohaterów znanych skądinąd, jak ma to miejsce w filmie Stevena Spielberga *Indiana Jones i ostatnia krucjata* (1989) lub wsadzają arturiańskich bohaterów na motocykle i każą im śnić amerykański sen, jak George Romero w *Rycerzach na motorach* (1981). Z kolei w znakomitym *Fisher King* (1991) Terry Gilliam ukazuje legendę o Arturze jako przestrzeń ucieczki jednostki od współczesnego świata.

Amerykańscy filmoznawcy Rebecca Umland i Samuel Umland wnikliwie zbadali utwory hollywoodzkich adaptatorów legend arturiańskich, czyli właśnie tych, którzy szczególnie upodobali sobie daleko idące przetwarzanie motywu. W swojej publikacji *The Use of Arthurian Legend in Hollywood Film: From Connecticut Yankees to Fisher Kings* szczególnie podkreślają słowo „u z y c i e” jako najlepiej opisujące relację amerykańskich filmowców do średniowiecznego tematu. Badacze zauważają niewierność artystów wobec literackiego pierwowzoru, lecz nie uznają jej za zbrodnię. Taka kontrolowana zdrada buduje bowiem nową artystyczną wartość, która będzie zaspokajała potrzeby współczesnych odbiorców (Umland, Umland 1996, s. 7). Choć materia może wydawać się kontrowersyjna, trudno nie zgodzić się z tym argumentem. Wzmacnia on przecież twierdzenie o roli społecznej funkcji mitu, mówiącej o jego służbie człowiekowi, o wyczuleniu na ludzkie problemy. Znakiem upływającego czasu i związanych z nim przesunięć granic strefy tabu jest fakt, iż potrzeby współczesnego człowieka są dziś nieco inne.

Nie sposób pozostać obojętnym wobec narzucającego się pytania: czy używanie mitu do celów sprzecznych z jego pierwotnym przesłaniem osłabia potęgę tegoż mitu? Czy w ogóle można mówić o czymś takim jak pierwotne przesłanie? Wydaje się, że nie. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że używanie mitu arturiańskiego jest nieodłącznym elementem każdorazowego opowiadania jej na nowo. Praktyka ta nie jest wcale wymysłem Hollywood, więcej: nie jest nawet wytworem filmu – polityczne czy społeczne użycia nie były przecież obce już średniowiecznym literatom, autorom kolejnych przekazów, co zostało uprzednio ukazane. Mit bowiem nie musi być celem samym w sobie. Może się okazać, że określonych okolicznościach ma jedynie służyć zbudowaniu pewnego założonego uprzednio przekazu. Może być

[4] 1978: reż. David Trapper, 1979: reż. Russ Mayberry, 1988: reż. Hal Ashby, 1989: reż. Mel Damski, 1998: reż. Roger Young.

skutecznym środkiem do zrealizowania pewnego założenia – stosowną ilustracją i dobrym fundamentem jednocześnie.

Są jednak twórcy filmowi, którzy wydają się dążyć do stałego przesuwania granic dopuszczalności użycia – do tradycji arturiańskiej podchodzą z zauważalną nonszalancją. Umlandowie przekonują, że w Hollywood bardzo rzadko podejmowano próby stworzenia prawdziwego filmu arturiańskiego, to jest takiego, w którym zauważalna byłaby chęć zmierzenia się ze średniowieczną wersją legendy w sposób kompleksowy, z konsekwentną dbałością o chronologiczny porządek i widocznym usiłowaniem odtworzenia obecnych w niej związków przyczynowo-skutkowych (Umland, Umland 1996, s. 4). Zamiast tego powstaje szereg różnorodnych filmów, w których materiał arturiański wykorzystuje się wybiórczo: często poddawany jest przez twórców bardzo inwazyjnym obróbkom – cięciu, przepisaniu, przebiegunowaniu, wyrwaniu z kontekstu – by w efekcie autor mógł z dużą dozą swobody użyć go do swoich własnych celów. Wypreparowana przez ten typ filmów legenda arturiańska bardziej niż siebie samą przypomina repertuar wyodrębnionych możliwości, z którego filmowiec dowolnie wybiera i przesuwa, odziera ze starych uwarunkowań i wrzuca je w nowe.

Pytanie: czy tak traktowany mit arturiański zmierza ku swemu końcowi? W moim odczuciu: zdecydowanie nie. W tych ekstremalnych warunkach po raz kolejny ujawnia się bowiem mitopeiczna natura legend arturiańskich. James Douglas Merriman podkreśla, że sztywne, niezmienny, utrwalone w literaturze rdzeń to tylko jeden z dwóch składników legend stanowiący o ich mitopeicznym charakterze. Drugim jest bowiem naturalna dla każdego mitu elastyczność, dzięki której łatwo adaptuje i absorbuje nowe treści. Legenda arturiańska pozostaje ponadto w uścisku i pod wpływem świeckiego ideału rycerstwa, który jest dalece bardziej „zbiorowy” niż „indywidualny” w swoich konsekwencjach i sposobach oddziaływania (Umland, Umland 1996, s. 22).

### ...i ekranowe nadużycia?

Czy zatem przy uznaniu za immanentną cechę mitu arturiańskiego jego umiejętności przekuwania rozmaitych przekształceń w swoją korzyść, możliwe jest w ogóle wyjście poza sferę dozwolonych użyć? Może w rejon nadużyć ma szansę wprowadzić mit arturiański na przykład propagandowa wymowa filmu? Propagandowe hollywoodzkie filmy arturiańskie również znalazły się na warsztacie Rebeki i Samuela Umlandów. Nawet dwaj najwyrazistsi ich reprezentanci, *The Black Knight* (1954, reż. Tay Garnett) oraz *Siege of the Saxons* (1963, reż. Nathan Juran) – mocno odzwierciedlający antyradzieckie nastroje w USA podczas zimnej wojny – nie wychodzą, zdaniem badaczy, poza nakreślone uprzednio normy i pozostają w granicach „dozwolonego użycia” (Umland, Umland 1996, s. 105–128).

Jest jednak inny film arturiański, który zostanie wzięty na warsztat w kontekście rozważań na temat filmowych nadużyć względem mitu arturiańskiego jako wyjątkowy, bardzo reprezentatywny i niezwykle interesujący przypadek badawczy. To film, który moim zdaniem

stąpa po granicy nadużycia, o ile nawet jej nie przekracza, podejmuje on bowiem jawną próbę całkowitego zanegowania mitu poprzez przepisanie go na język quasi-histeryczny.

*Król Artur* z 2004 roku w reżyserii Antoine'a Fuquy to film produkcji amerykańskiej, w którym centralną postacią jest legendarny król Brytów. Produkcja ta wywołała duże kontrowersje wśród badaczy dziedzictwa arturiańskiego – głównie ze względu na to, iż twórcy filmu traktują tę tradycję lekceważąco, usilnie próbując wpisać ją w kontekst ściśle historyczny. Historycy natomiast nie są już tak skorzy do wydawania jednoznacznych osądów na temat arturiańskiego kukułczego jaja, które im podrzucono.

Wszystko zaczęło się od wieści, która rozniosła się na początku nowego tysiąclecia, że w Hollywood powstanie nowa arturiańska superprodukcja. Spodziewano się filmu o superbohaterze w legendarnym kostiumie, gdyż na takie właśnie filmy rodziło się wówczas w Stanach Zjednoczonych zapotrzebowanie. Nikt nie przypuszczał, że na ekrany wkroczy pół-Bryt, pół-Rzymianin z V wieku, dowódca garstki sarmackich wojowników walczących z saskim najeźdźcą. *Król Artur* jest bowiem pierwszym arturiańskim filmem, który buduje fabułę na kanwie tak zwanej teorii sarmackiej. Po raz pierwszy zaproponował ją w 1922 roku Kemp Malone, rozpowszechniona została w roku 1994 dzięki publikacji *From Scythia to Camelot* autorstwa antropologów Covingtona Scotta Littletona i Lindy Malcor. Koncepcja ta dotyczy autentycznej postaci z II wieku, rzymskiego oficera Luciusa Artoriusa Castusa, dowódcy grupy wojowników pochodzenia sarmackiego, przymusowo do niej wcielonych i jeszcze w dzieciństwie wywiezionych z terenów wschodniej Europy. W postaci oficera doszukują się prawdziwego Króla Artura, w jego sarmackich wojownikach – rycerzy Okrągłego Stołu. Littleton i Malcor za znamienne uważają to, że w sarmackich legendach pojawiają się wzmianki o kobiecie z jeziora, starcu o zdolnościach magicznych, o wojowniku, którego miecz został wrzucony do akwenu po jego śmierci. Nawet imię tegoż miecza nie jest przypadkowe w kontekście hipotezy amerykańskich antropologów. Jedno z sarmackich plemion z tamtych czasów wyspecjalizowane w rzemiośle kowalskim nazywało się bowiem Kalibami. Znane z najstarszych arturiańskich przekazów pierwotne imię miecza Artura brzmiało Caliburn – dodanie doń łacińskiego przedrostka *-ex* oznaczającego „od” sugerować ma, że Artur otrzymał swój oręż „od Kalibów”.

John Matthews, jeden z konsultantów filmu Fuquy, jasno twierdzi, że „paralele między historią i legendą są zbyt oczywiste, by można je było zignorować” (Matthews 2004, s. 112–113; tłum. P.R.). Kevin J. Harty tymczasem uważa całą tę teorię za wątpliwą i niewystarczająco dobrze udowodnioną (Harty 2004, s. 121). Zastanawia się przy tym, czy cała strategia promocyjna *Króla Artura* – silnie bazująca na szerzeniu przekonania, że oto przedstawia się widzom najrealniejsze, bo rzekomo zakorzenione w historii, oblicze Artura – wynikała z rzeczywistej wiary twórców w słuszność tej tezy. Jedno jest pewne: autorzy filmu

w budzący etyczne wątpliwości sposób rozporządzają pojęciem prawdy historycznej. Film otwierają słowa:

Historycy zgadzają się, że klasyczne XV-wieczne opowieści o królu Arturze i jego Rycerzach mówiły o prawdziwym bohaterze, który żył tysiąc lat wcześniej, w okresie nazywanym Ciemnymi Wiekami. Ostatnie odkrycia archeologiczne rzucają światło na jego prawdziwą tożsamość.

Mówiąc najprościej: pierwsze z tych zdań zawiera oczywistą nieprawdę – historycy przecież nigdy nie doszli do porozumienia w sprawie faktycznego istnienia postaci Króla Artura, co bezlitośnie wytykają krytycy filmowi i arturiańscy badacze. Drugie zaś mieści w sobie co najmniej dwie wątpliwe przesłanki – nie jest bowiem podane, jakież to archeologiczne odkrycia dostarczają niezbitych dowodów na „prawdziwą tożsamość” króla, a ponadto nie wiadomo, jak należy definiować słowo „ostatnie” – wszak teoria sarmacka w momencie powstania filmu miała już ponad 90 lat.

Taki sposób przedstawienia wydarzeń pociąga za sobą znamienne skutki. Pragnąc uwolnić film od konotacji związanych z dotychczasową arturiańską tradycją (nie ma tu wszak miejsca na pojedynki i adowanie dam, brak go też dla adwersarza pokroju zawistnego Mordreda i dla trójkąta miłosnego z udziałem Artura, Ginewry i Lancelota) twórcy świadomie uruchamiają procesy demityzacyjne. Utracony mit proponują zastąpić historią. W rzeczywistości jednak widać w tej propozycji pojęciowe nadużycia. W obliczu braku twardych dowodów na prawdziwość oferowanej „historii” tym, co tak naprawdę proponują twórcy w zamian za odebraną tradycję, jest jedynie coś w rodzaju quasi-histerycznego języka, którym opisana będzie nowa opowieść. Jakiś nowy, współczesny mit. Ważną konsekwencją stylizowania filmowej opowieści na historycznie prawdziwą jest zauważalność postmodernistycznej intencji uwolnienia od wielkiej narracji związanej z potężną arturiańską tradycją. Paradoksem jest to, że proponowana w zamian nowa narracja – w zamierzeniu mała ze względu na swój ograniczony zasięg – wydaje się mieć kompleks tej małości. Rzekome historyczne odniesienia mają bowiem budować pozór jej wielkości – a to z kolei jest już wyraźnym sygnałem odejścia od myślenia postmodernistycznego w kierunku naukowego historycyzmu. Zidentyfikowanie tego kierunku dookreśla naturę owego nowego mitu, którym twórcy *Króla Artura* chcą zastąpić stary. To mit historycznego scjentyzmu, odmiana mitu nauki – często spotykanego we współczesnym świecie, choć rzadko rozpatrywanego w kategoriach mitycznych. O tym zjawisku szerzej pisała Barbara Szacka, syntetyzując poglądy Stanisława Ossowskiego:

Traktowanie mitu i nauki jako opozycyjnych wobec siebie jest upraszczaniem nader powikłanych stosunków. Sama nauka bowiem może stać się źródłem mitów wówczas, gdy teorie naukowe, opuszczając pracownię uczonego, stają się przedmiotem wiary mas. [...] Uczony w pewnych wypadkach zastępuje maga lub proroka, objawiając swej grupie społecznej koncepcje nie mniej ezoteryczne od tych, które były niegdyś przedmiotem objawień religijnych. (Szacka 2006, s. 78–79)



Przypominając wątpliwości Harty'ego, trudno ocenić, czy twórcy rzeczywiście wierzyli w głoszony przez siebie pogląd, czy eksponowanie tych tez było raczej elementem kampanii promocyjnej filmu. Pewne jest jednak, że Antoine Fuqua i scenarzysta David Franzoni – świadomie lub nie – wcielili się w rolę takich właśnie współczesnych magów już przez sam fakt umieszczenia uprawdopodobniającego fabułę tekstu na początku ich filmu, przez co na nowo umieścili go w przestrzeni mitycznej.

Pozostaje jeszcze kwestia silnego związku *Króla Artura* z wydarzeniami współczesnego świata, na który zwracają uwagę recenzenci i interpretatorzy filmu. Na łamach „Tygodnika Powszechnego” Piotr Toczyski przekonuje o obecności jasnego przekazu politycznego w filmie o legendarnym władcy:

W fabule filmu Antoine'a Fuquy pobrzmiewa echo krytyki współczesnych misji pokojowych, których uczestnicy – jak w byłej Jugosławii – biernie przyglądają się zadawaniu przemocy. Przebrany w rzymski strój i osadzony w piątym wieku naszej ery król Artur jest po prostu wyobrażeniem idealnego zachodniego żołnierza i władcy A.D. 2004, działającego według zasad, a nie dla własnej wygody. (Toczyski 2004, s. 18)

Nieco dalej autor przypomina, że to nie pierwszy raz, gdy w Ameryce wykorzystuje się legendę arturiańską do celów politycznych. W jednym z wywiadów udzielonych niedługo po zabójstwie Johna F. Kennedy'ego przez jego żonę Jacqueline Kennedy miała powiedzieć: „Będą jeszcze wielcy prezydenci, ale nie będzie więcej Camelotu”. O tym, jak silnie zaczął wówczas oddziaływać na społeczeństwo mit arturiański, świadczą reakcje prasy, która zaczęła porównywać zmarłego prezydenta do Króla Artura. Wkrótce okazało się, jak bardzo nośny jest ów mit i jak szybko zaczął żyć własnym życiem. Pojawiły się bowiem spiskowe teorie podające w wątpliwość śmierć Kennedy'ego w Dallas. Skoro żył i rządził jak Artur, mógł przecież podobnie jak on odejść – odpłynąć na ukrytą wyspę podobną do Avalonu, gdzie w ciszy i odosobnieniu dokonywał swego żywota (Toczyski 2004, s. 18).

Twórcy w wywiadach zapewniali, że jedyną ideą, którą zamierzali szerzyć swoim filmem, była afirmacja pokoju. W myśl pierwotnego zamysłu Davida Franzoniego (który miał zrodzić się w jego głowie jeszcze przed 11 września 2001) film miał alegorycznie nawiązywać do wojny w Wietnamie, niosąc antywojenne przesłanie. Co ciekawe, zupełnie odwrotnie przesłanie filmu było odczytywane przez prasę. Joseph M. Sullivan zauważa, że znacząca część recenzentów dostrzegła w filmie gloryfikację typowo amerykańskich wartości politycznych, zwłaszcza takich, których symbolem dla społeczności międzynarodowej w obliczu zamachów z 11 września i amerykańskiej interwencji w Iraku była administracja George'a W. Busha. Niemiecki dziennik „Süddeutsche Zeitung” poszedł nawet w kierunku stwierdzenia, że filmowcy chcieli posłać w świat wiadomość, że „nawet jeśli rządy imperium są straszliwe, prawdziwy terror zacznie się wówczas, gdy to imperium zejdzie ze sceny” (Sullivan 2007, s. 96; tłum. P.R.).

Antoine Fuqua przyznał, że w końcowych etapach pracy nad *Królem Arturem* film zaczął nieco wymykać się spod kontroli. Antywojenny przekaz miał zatrzeć się głównie z uwagi na konieczność wycięcia wielu naturalistycznych scen przemocy wskutek nacisków studia produkcyjnego, któremu zależało na otrzymaniu przez film ratingu PG, umożliwiającego dotarcie do większej liczby płacących za bilety widzów. Na wycięciu tych fragmentów stracić miała również wiarygodność historyczna *Króla Artura* (Sullivan 2007, s. 98; tłum. P.R.). To usprawiedliwienie wzbudza wiele wątpliwości – wydaje się bowiem, że problemem filmu Fuquy nie jest wcale brak wizualnej spójności z głoszoną teorią sarmacką. Błędem było raczej usilne ukazywanie jej jako prawdziwej, założenie, że widzowie z miejsca w nią uwierzą. Rozpoczęcie filmu arbitralną planszą informacyjną zawierającą nieprawdziwe informacje zakrawa na manipulację i wzbudzić powinno nieufność uważnego widza.

Tym samym *Król Artur* stał się filmem nieprzekonującym dla swego modelowego odbiorcy – osoby wyżej ceniącej fakt historyczny od prawdy mitologicznej. Szczególnie dotkliwie wygląda w tym aspekcie komercyjna porażka filmu w Wielkiej Brytanii – kraju, w którym (według ankiety przeprowadzonej w roku premiery filmu przez „The Independent”) aż 57% populacji wierzy, że Król Artur był postacią historyczną (Sullivan 2007, s. 91; tłum. P.R.).

## Konkluzja

O ile można mówić o różnych filmowych realizacjach legendy arturiańskiej, o tyle mit arturiański jest tylko jeden od wieków – zanurzone są w nim wszystkie poszczególne filmy z kanonu Cinema Arthuriana. Zarówno jego wczesne przedfilmowe postacie, jak i późniejsze filmowe, pokazują, w jak rozmaity sposób można go używać – również w celach politycznych, ideowych, społecznych. Co istotne, nie wyrządza to żadnej szkody mitowi ze względu na mitopeiczną zdolność opowieści arturiańskich do odnawiania się. Nie sposób uciec od mitu, nie sposób też wyrwać go całkowicie z tradycji, fiaskiem grożą bliskie nadużyciom próby zanegowania jego istoty. Lecz nawet te nieudane usiłowania wnoszą wiele do dyskursu arturiańskiego, udowadniając, że każda próba ośmieszenia może stać się integralną częścią tradycji, każde przeniesienie do współczesności wyrazić prawdę o żyjącym w niej człowieku, każdy wysiłek poczyniony w kierunku jej demityzacji, może odrodzić mit w zupełnie nowej formie. Z jednej strony mit jest nieredukowalny. Z drugiej, jeśli nie jest podtrzymywany, umiera. Dlatego też reinterpretacje i modyfikacje od wieków są siłą napędową mitu arturiańskiego. Każdy film nawiązujący do mitu – nawet w najbardziej polemiczny sposób – wyraża jakąś prawdę o społeczeństwie. Niezwykle ciekawym, wartym zbadania zagadnieniem, jest już sama różnorodność postaci, jakie w ciągu zaledwie jednego stulecia przyjmował mit arturiański. Nie powinien zatem martwić krąg demityzacji i remityzacji, którym ów mit dziś ulega. Nie powinny być za to źródłem wartościowej refleksji o współczesnym człowieku.

- Campbell J., Moyers B., 1994, *Potęga mitu*, tłum. I. Kania, Kraków.
- Harty K.J., 2004, *King Arthur*, „Arthuriana”, vol. 14, nr 3.
- Harty K.J., 2010, *Cinema Arthuriana: An Overview*, w: *Cinema Arthuriana. Twenty Essays*, ed. K.J. Harty, London.
- <http://www.elendilion.pl/2007/08/07/polska-mitopeja-czy-mitopoeia> [dostęp: 25.01.2016].
- Matthews J., 2004, *A Knightly Endeavor: The Making of Jerry Bruckheimer's „King Arthur”*, „Arthuriana”, vol. 14, nr 3.
- Merriman J.D., 1973, *The Flower of Kings: A Study of The Arthurian Legend in England Between 1485–1835*, Lawrence, KS.
- Sullivan J.M., 2007, *Cinema Arthuriana without Malory? The international reception of Fuqua, Franzoni, and Bruckheimer's „King Arthur” (2004)*, „Arthuriana”, vol. 17, nr 2.
- Szacka B., 2006, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa.
- Toczyski P., 2004, *Ave Artur?*, „Tygodnik Powszechny”, nr 30.
- Umland R., Umland S., 1996, *The Use of Arthurian Legend in Hollywood Film: From Connecticut Yankees to Fisher Kings*, Santa Barbara.
- Żółkiewska E.D., 1987, *Wstęp*, w: *Opowieści Okrągłego Stołu*, oprac. J. Boulenger, tłum. K. Dolatowska, Warszawa.



*Jak daleko stąd, jak blisko*, reż. Tadeusz Konwicki