

Filmowy bohater mityczny – ramy pojęcia

The Mythical Hero in Film: Conceptual Framework

Patrycja Rojek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0003-4301-080X

Streszczenie: W artykule podjęto refleksję nad teoretycznymi ramami pojęcia „bohater mityczny”, wskazując na potrzebę stworzenia funkcjonalnej definicji, która uwzględnia szerokie spektrum postaci i znajduje zastosowanie zarówno w badaniach filmoznaucznych, jak i dydaktyce. Proponowany model opiera się na czterech kluczowych elementach: epizodach rytualnych, kulturowym rodowodzie, sposobie kreacji bohatera oraz aktualnym znaczeniu. Ustaleniom towarzyszy egzemplifikacja z twórczości Christophera Nolana ukazująca możliwości adaptacyjne mitu we współczesnym kinie.

Słowa kluczowe: bohater mityczny, bohater filmowy, mit w filmie, Christopher Nolan

Abstract: The article explores the theoretical framework of the 'mythical hero' concept, emphasizing the need for a functional definition that encompasses a broad range of characters and serves as a practical tool in both film studies research and education. The proposed model is structured around four key elements: ritual episodes, cultural lineage, methods of hero construction, and contemporary relevance. These considerations are supported by examples from the works of Christopher Nolan, showcasing the adaptability of myth in contemporary cinema.

Key words: mythical hero, film hero, myth in film, Christopher Nolan

Refleksja o bohaterze i jego roli w opowieściach sfabularyzowanych zajmuje ważne miejsce w dyskursie humanistycznym – od antyku i pierwszych rozważań dotyczących poetyki aż po współczesność. Zmieniają się wprowadzanie media, gatunki i formy, lecz niezmiennie w centrum większości utworów narracyjnych pozostaje postać. Pośród wielu różnych bohaterów (na przykład reprezentujących cechy i wartości konstytutywne dla konkretnego prądu, nurtu, epoki) bohater mityczny zajmuje miejsce szczególne. Odwołuje się on bowiem do idei trwałych, zakorzenionych w ponadczasowym porządku mitycznym, a jednocześnie wyrażających idee teraźniejsze.



Już ta zwięzła charakterystyka dotyka jednak sedna problemu, którego przysparzają próby głębszego wejrzenia w definicję pojęcia „bohater mityczny”. Jest ona zbyt ogólna, by była funkcjonalna. A jednocześnie ogólna być musi, by objąć tak różnorodne postacie, które bywają nazywane mitycznymi. Istotnie, bohater mityczny to figura prosta w konstrukcji, dlatego często pojawia się w kulturze popularnej – zarówno współczesnej, jak i tej sprzed wieków. Jednak właśnie ze względu na swój długi rodowód odwołuje się do ugruntowanego w tradycji bogactwa znaczeniowego. Film popularny często wykorzystuje figurę bohatera mitycznego, kojarzoną głównie ze schematem podróży w ujęciu Josepha Campbella (Campbell 2010). W rzeczywistości jednak kategoria ta wykracza daleko poza campbellowską strukturę narracyjną, obejmując znacznie bardziej złożone modele postaci.

W odniesieniu do postaci filmowych pojęcie „bohater mityczny” często jest stosowane intuicyjnie (zazwyczaj na podstawie tylko jednego aspektu jego funkcjonowania – na przykład cech charakteru, wydarzeń, w które jest uwikłany lub podobieństwa do postaci znanej z konkretnego mitologicznego systemu). Łatwo więc uzasadnić połączenie między filmowymi superbohaterami a antycznymi herosami. Trudność pojawia się jednak, gdy obecność mitu wyczuwana jest w opowieściach kameralnych, niewidowiskowych. Właśnie dlatego potrzeba bardziej inkluzywnej i precyzyjnej charakterystyki bohatera mitycznego staje się coraz bardziej uzasadniona – nie tylko w badaniach filmoznawczych, ale również na różnych etapach edukacji.

Dla mnie samej potrzeba ta zrodziła się przy analizowaniu protagonistów Christophera Nolana, dla którego bohater jest kluczowym elementem opowieści, swoistą opoką filmu („bedrock of film”) ¹. Jego najnowsze dzieło, czyli *Oppenheimer* (2023), w sposób eksplicytny zaprasza do analizowania kreacji bohatera w kluczu mitycznym. Już w drugiej minucie filmu opowiadającego historię ojca bomby atomowej pojawia się plansza ze słowami: „Prometeusz wykradł bogom ogień i podarował go ludziom. Za to został przykuty do skały i skazany na wieczne męki”. I choć w niemal wszystkich wcześniejszych filmach tego reżysera mityczny komponent jest obecny (zazwyczaj funkcjonuje w warstwie ukrytej), nie jest jednak tak jednoznacznie wyrażony jak w przypadku *Oppenheimera*. Ponadto bohaterowie Nolana są niezwykle zróżnicowani. Trudno porównać krążącego w kółko ulicami jednego miasta protagonistę *Memento* (2000) z przekraczającym granice galaktyki bohaterem *Interstellar* (2014). Nie jest też łatwo kreślić analogie między śledczym z *Bezsensowności* (2002) a Batmanem, mścicielem o komiksowej proweniencji.

Głównym celem niniejszych rozważań jest zatem pochylenie się nad bohaterem mitycznym, a także uspoźnienie istniejących koncepcji, głównie literaturoznawczych, przy uwzględnieniu komponentu filmowego. Dzięki temu ujawnią się ścieżki analizy, które mogą znaleźć zastosowanie w edukacji. W zasadniczej części tekstu skoncentruję się na zakreśleniu teoretycznych ram pojęcia „boha-

¹ Słowa te Christopher Nolan wypowiedział w wywiadzie dla „The Guardian” (Andrew 2002).

ter mityczny” uwzględniających jego pojemność – omówię kluczowe cechy i sposoby funkcjonowania takiej postaci w narracji filmowej. W ostatniej części zastanawiam się nad rozróżnieniem pomiędzy bohaterem dramatycznym a epickim, które może posłużyć jako przykładowy punkt wyjścia do refleksji nad postacią mityczną w sytuacjach dydaktycznych. Ustalenia dotyczące protagonistów Nolana będą przywołane kontekstowo, jako ilustracje omawianych koncepcji.

Epizody rytualne

Refleksję rozpocznę od zapowiedzianego już uprzednio podejścia najczęściej stosowanego, gdzie bohater mityczny identyfikowany jest poprzez szereg okoliczności fabularnych, w które jest uwikłany – czyli powtarzalny schemat pojawiający się w opowieściach. Postać, której los da się wpisać w tego rodzaju układ, Lord Raglan w latach 30. nazywał bohaterem tradycyjnym, ukazując ją jednocześnie jako przeciwieństwo bohatera historycznego². Twierdził, że „opowieść o tradycyjnym bohaterze nie jest opowieścią o rzeczywistych wydarzeniach z życia rzeczywistego człowieka, ale o epizodach rytualnych w dziejach postaci rytualnej” (Lord Raglan 1973, 259). Te właśnie epizody związane z narodzinami bohatera, zdobyciem przez niego tronu i jego śmiercią badacz pokazuje na przykładach postaci znanych przede wszystkim z mitologii grecko-rzymskiej – zarówno ludzi (Edyp, Tezeusz, Romulus), jak i bogów (Dionizos, Apollo, Zeus). W korpusie poddanych analizie bohaterów pojawiają się również postacie biblijne, reprezentanci mitologii nordyckiej, a także średniowieczny Król Artur. Lord Raglan zdecydowanie podkreśla więc fikcyjny status bohatera tradycyjnego – choć nie wyklucza, że takie postacie mogły istnieć naprawdę: „Jeżeli rzeczywiście istnieli, ich działalność miała moim zdaniem w dużej mierze charakter rytualny lub ich dzieje zostały zmodyfikowane tak, by dostosować je do tego typu” (Lord Raglan 1973, 259).

Z analiz Lorda Raglana wypływają dwa istotne wnioski dotyczące bohatera mitycznego – w wielu punktach tożsamego z bohaterem tradycyjnym. Po pierwsze: choć poprzez swój rytualno-symboliczny rodowód taki bohater jest nośnikiem głębokiej prawdy, nie jest to prawda natury historycznej. Po drugie zaś – co wiąże się z poprzednim – bohatera tradycyjnego nie konstruuje historia dziejów, lecz sposób opowiadania: „Homer jest czytany nie dlatego, że jego czytelnicy są żądni precyzji historycznej, ale dlatego, że pisał dobre opowieści” – konstatował Lord Raglan (Lord Raglan 1973, 268). W bardzo podobny zresztą sposób o autorze *Iliady* i *Odysei* wyrażał się później Martin L. West, twierdząc, że Homer dlatego właśnie został spisany, że był po prostu wytrawnym narratorem. Stąd też wiadomo, że w analizie opowieści mitycznych oraz powstałych na ich podstawie późniejszych utworach należy zwracać szczególną uwagę nie tylko na określone epizody fabularne, ale przede wszystkim na relacje poszczególnych elementów języka danego medium, w ramach którego opowiadana jest historia. Dlatego też warto w analizie tych utworów korzystać z narzędzi narratologicznych.

² Koncepcja Lorda Raglana jest powiązana z badaniami innego teoretyka, Ottona Ranka, opublikowanymi w tekście *Mit narodzin bohatera* z 1914 roku (Rank 2013). Z uwagi na podobieństwo tych koncepcji w dyskursie funkcjonują pod wspólną nazwą: mitotyp Ranka-Raglana.

Nie można zapomnieć, że trzonem koncepcji Raglana jest wciąż schemat fabularny, powtarzany w rozmaitych opowieściach. Namysł nad tym schematem kontynuuje wspomniany Joseph Campbell. Zdaniem autora *Bohatera o tysiącu twarzy* (książki wydanej po raz pierwszy w 1949 roku, Campbell 2013) zakorzenione w ludziach przywiązanie do mitu odnosi się głównie do mitu bohaterskiego, a każda opowiadana historia jest wariantem wędrówki bohatera. Całe swoje naukowe życie Amerykanin spędził na czytaniu i porównywaniu mitów pochodzących z rozmaitych kultur, by dojść do wniosku, że istnieją pewne ponadczasowe tematy – często różnie ujmowane, lecz i tak wpisujące się w uniwersalny schemat monomitu (Burszta 2013). Campbell wskazywał również na udział mitu w porządkowaniu i tworzeniu wzorców oraz przekazywaniu tradycji, podkreślając współczesną rolę filmu w tym procesie. Jego teorię w świat filmu ostatecznie wprowadził Christopher Vogler. Scenarzysta i *script doctor* w Hollywood wydał broszurę dla scenarzystów, która miała być praktycznym przewodnikiem po strukturach mitycznych i sposobach włączania ich w tworzone fabuły. Jej znacznie poszerzona wersja wydana w 1992 roku pod tytułem *Podróż autora* (Vogler 2010) przyczyniła się do wzrostu świadomości na temat roli, jaką bohater mityczny pełni w filmowych fabułach. Tym samym kiedyś nieuświadomiona, zakorzeniona w ludzkiej psychice „potrzeba mitu”, o której tyle pisał Campbell, nabrała użytkowego wymiaru.

Na potrzeby konstrukcji scenariusza filmowego (oraz jego analizy pod tym kątem) Vogler redukuje dziewiętnaście wyróżnionych przez Campbella etapów wędrówki bohatera do dwunastu, wpisując je w klasyczną trójaktową strukturę opowieści:

AKT PIERWSZY

1. Zwyczajny Świat.
2. Wezwanie do wyprawy.
3. Sprzeciwienie się Wezwaniu.
4. Spotkanie z Mentorem.
5. Przekroczenie pierwszego progu.

AKT DRUGI

6. Sprawdziany, Sprzymierzeńcy, Wrogowie.
7. Zbliżenie do Najgłębszej Groty (przekroczenie drugiego progu).
8. Próba.
9. Nagroda (Zdobycie Miecza).

AKT TRZECI

10. Droga powrotna do Zwyczajnego Świata.
11. Odrodzenie (przekroczenie trzeciego progu).
12. Powrót z Eliksiрем³.

³ O funkcjonowaniu tego schematu w ramach filmowych fabuł powstało wiele publikacji – zarówno afirmatywnie nastawionych do koncepcji Campbella, jak i wobec niej sceptycznych. Wieloaspektową analizę jej wpływu na filmowe scenariopisarstwo, wraz z odniesieniami do różnych interpretacji i podejść badawczych, zawiera wydany w 2017 roku numer specjalny czasopisma „Journal of Genius and Eminence” poświęcony Josephowi Campbellowi („Journal of Genius and Eminence” 2017).

Filmy Christophera Nolana również dają się analizować w tym kluczu, zatem nie sposób tego ujęcia pominąć – zwłaszcza że dotyczy sedna funkcjonowania mitów we współczesnym kinie hollywoodzkim, pokazując uniwersalność opowieści mitycznych oraz ich fabularną powtarzalność w kulturze.

Kulturowy rodowód

Z tą powtarzalnością wiąże się również fakt, iż bohater mityczny to często postać powiązana z konkretnym tematem imiennym, nie tylko przechodząca przemianę i pokonująca kolejne progi, ale też jawnie lub niejawnie nawiązująca do losów dającego się wskazać z imienia bohatera z innych, dawnych tekstów kultury (na przykład Odyseusza, Tezeusza, Prometeusza). Według Janiny Abramowskiej każde mitologiczne imię, które jesteśmy w stanie rozpoznać w działaniu bohatera analizowanego tekstu kultury, odsyła do pewnej sytuacji elementarnej, przebiegu fabularnego, osobowego charakteru lub postawy (Abramowska 1995, 36–37)⁴. I tak identyfikacja tematu imiennego – nawet jeśli nie została zasugerowana w utworze *explicite* – pociąga za sobą szereg znaczeń niewyrażonych w fabule bezpośrednio, ale w niej obecnych poprzez kulturowy rodowód bohatera. Tak skonstruowana postać jest zatem o wiele wyraźniej określona niż postać całkowicie fikcyjna. Od odbiorcy zależy, czy to bogactwo dodatkowych – i często kluczowych – sensów rozpozna i co z tym rozpoznanem uczyni.

W podobny sposób o tego typu bohaterze pisze Umberto Eco, nazywając go postacią prefabrykowaną, przypominającą postać referencyjną opisaną przez holenderską narratolożkę – Mieke Bal (Bal 2012, 124). Obecność postaci prefabrykowanej w literaturze jest według włoskiego badacza charakterystyczna dla powieści popularnej, niżej przez niego ocenianej od powieści problemowej. Charaktery prefabrykowane przypominają w swojej konstrukcji wolne od subtelności psychologicznych postacie z bajek – dlatego zdaniem Eco tak łatwo są przez odbiorcę absorbowane. Dzieje się tak, ponieważ powieść popularna w zakresie kreacji takiego bohatera posługuje się rozwiązaniami już zaakceptowanymi, zdolnymi dostarczyć czytelnikowi satysfakcji z rozpoznania rzeczy znajomych. Eco zaznacza jednak, że tego typu bohater to wprawdzie wyróżnik literatury popularnej, lecz nie tylko w niej występujący – z repertuaru powieści popularnej czerpało bowiem wielu przedstawicieli powieści problemowej, między innymi Honoré de Balzac (Eco 2008, 18–19).

Wydaje się, że na pograniczu tych dwóch porządków, popularnego i problemowego, znajduje się dziś także twórczość filmowa Christophera Nolana. Jako reprezentant kultury popularnej reżyser ten sięga po kino gatunkowe, prezentuje historie atrakcyjne fabularnie, a w miarę umacniania się jego pozycji w Hollywood

Z kolei na gruncie polskim schemat ten najpełniej wdrożył i opracował Seweryn Kuśmierczyk (Kuśmierczyk 2014).

⁴ Dodać należy, że nie tylko wokół postaci znanych z mitologii mogą koncentrować się tematy imienne. Janina Abramowska wskazuje także na postacie proveniencji literackiej czy nawet historycznej. Niektórzy z takich bohaterów również funkcjonują w kulturze jako bohaterowie mityczni, np. Karol Wielki czy Król Artur.

jako producenta również coraz bardziej widowiskowe. Przede wszystkim zaś tworzy postacie niosące bagaż kulturowych znaczeń i często połączone podobnym losem z konkretnymi, znanymi z imienia, bohaterami z mitologii – takimi jak Tezeusz i Odyseusz w *Incepcji* (2010), Prometeusz i Chrystus w *Interstellar*, ale również Syzyf w *Memento* czy Edyp w *Bezsensowności*. Dodatkowo dzięki bardzo wyrazistemu w jego filmach sznytowi autorskiemu – czyli stale powracającym i na nowo opracowywanym filozoficzno-społecznym zagadnieniom (na przykład: czas, bohaterstwo, strata czy samotność), ukazywanym za pomocą wyrazistych rozwiązań audiowizualnych (dostrzegalnych zwłaszcza w montażu, dźwięku i muzyce) – nie sposób odmówić jego filmom wieloaspektowości i problemowej złożoności.

Ta domniemana ambiwalencja nie oznacza sprzeczności, lecz raczej współistnienie pozornie przeciwstawnych cech, które w rzeczywistości się dopełniają. Głównie dlatego, że bohaterowie wywodzący się z dawnych opowieści mitycznych wydają się prości i nieskomplikowani tylko wtedy, gdy rozpatrywani są w sterylnym środowisku właściwej sobie fabuły – w izolacji od całego bogactwa kulturowego, którego są przecież częścią. Wydaje się bowiem, że najciekawsze sensy znajdują się nie tam, gdzie fabuła powtarza zastany wzorzec, lecz właśnie tam, gdzie od niego odbiega, otwierając nowe możliwości interpretacyjne (por. Dybiński, Szturc 2006). U Nolana odkrywany kulturowy rodowód jego bohaterów poszerza spektrum znaczeń poprzez współdziałanie z odbiorczymi oczekiwaniami i rozpoznaniem, lecz zdecydowanie nie zamyka ich w prostych schematach fabularnych. Zresztą ta ostatnia cecha w istotny sposób odróżnia bohatera mitycznego od innych bohaterów transtekstualnych (czyli na przykład od bohatera typu literackiego, o którym pisze Véronique Léonard-Roques); jest od nich bowiem zdecydowanie bardziej wieloznaczny i podatny na przekształcenia (Klik 2016, 208).

Sposób kreacji

Oprócz zidentyfikowania epizodów rytualnych w dziejach bohatera mitycznego oraz rozpoznania i określenia funkcji jego kulturowego rodowodu ważne jest także ustalenie jego swoistych cech dystynktywnych – nie tylko w rozumieniu fabularnym, ale również wobec innych elementów opowieści. Francuska badaczka Diana Lefter zauważa, że bohater mityczny znajduje się w samym centrum tej struktury i przez to nadaje znaczenie jej elementom (Lefter 2008, 155). Taki bohater to zatem nie tylko część powstających w opowieści relacji lub podmiot znajdujący się ponad nimi. Rola takiego bohatera zasadza się też na pośredniczeniu – staniu „pomiędzy”. Ta właściwość bohatera mitycznego jest szczególnie podkreślana we francuskiej myśli mitoznawczej. Jej założenia syntetyzuje w opracowaniu *Teorie mitu* Marcin Klik, wyróżniając cechy takiej postaci.

Na poziomie fabularnym można zauważyć, że będący ucieleśnieniem tkwiących w człowieku sprzeczności bohater mityczny zawsze pokazywany jest w „sytuacjach granicznych”, czyli takich, które jednocześnie budzą i lęk, i zachwyt, jak konstatował André Dabezies (Klik 2016, 207). Ponadto bohater mityczny reprezentuje dwoistość natury – ma zarówno cechy boskie, jak i ludzkie, co czyni go

naturalnym łącznikiem między światem bogów i światem ludzi. Marcin Klik, analizując francuskie teorie mitu, wskazuje, że rola bohatera mitycznego nie ogranicza się jedynie do funkcji narracyjnej – czyli kształtowania fabuły i dynamiki opowieści – lecz obejmuje także jego znaczenie symboliczne. Jako figura „pośrednicząca” łączy przeciwstawne porządki nie tylko w świecie przedstawionym, lecz także na poziomie interpretacji mitu jako uniwersalnej struktury kulturowej. W ujęciu Véronique Léonard-Roques i Gilberta Duranda bohater mityczny jest bytem dynamicznym, funkcjonującym w stałym napięciu między dwiema siłami: dążeniem do trwałości a koniecznością transformacji, co sprawia, że pozostaje istotnym elementem narracji powracającym w różnych epokach (Klik 2016, 207).

Użyteczny model służący zbadaniu cech bohatera mitycznego w konkretnych utworach wypracowała polska literaturoznawczyni Wanda Krzemińska w opracowaniu *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.* Jej metoda, opierająca się na analizie różnego typu zmiennych, ostatecznie prowadzi do rozpatrzenia relacji bohatera mitycznego z innymi elementami opowieści w czterech obszarach nazywanych „czynnikami kształtującymi warstwę mityczną obrazu bohatera” (Krzemińska 1985, 131)⁵.

Pierwszy z tych czynników to przestrzeń realizacji przedmiotu powieści. W moich rozważaniach ze względu na pracę z innym medium nazywana będzie przestrzenią realizacji przedmiotu filmowego opowiadania. Jako takie przestrzenie Krzemińska wskazuje miejsca o szerokim zakresie znaczeniowym, na przykład miasto, las, kraj. Miejsce takie odczytywać należy nie tylko dosłownie, ale również symbolicznie, uwzględniając wszelkie dodatkowe konotacje. I tak miasto jest często labiryntem, jak choćby w *Nędznikach* (Krzemińska 1985, 63) – w takiej funkcji występuje także kilkakrotnie u Nolana, między innymi w *Incepcji* i *Memento*. Podobnie zresztą przestrzenie naturalne w *Prestiżu* (2006) czy *Bezsenności* okażą się miejscem samopoznania bohaterów. Autorka wskazuje również, że przestrzeń, w której przebywa bohater mityczny, niemal nigdy nie jest zamknięta. A gdy tak się zdarzy, bohater dąży do odnalezienia szczeliny, która umożliwi mu wydostanie się – w takiej sytuacji jest przebywający w więzieniu Jean Valjean w *Nędznikach* oraz tytułowa postać *Hrabiego Monte Christo* (Krzemińska 1985, 132). Bohater mityczny jest również niezadomowiony – to człowiek podróżujący i poszukujący swojego miejsca (Krzemińska 1985, 66). Gdy Odys powraca wreszcie do przestrzeni, którą uważa za swoją, jego historia się kończy. Koreponduje to w oczywisty sposób z przekonaniem Campbella o powszechności wędrówki bohatera we wszystkich opowieściach, które kończą się wraz z ukończeniem podróży. Podobny horyzont czasowy zostaje zachowany również w fabułach Nolana, gdzie zrealizowanie misji, poznanie odpowiedzi lub zamknięcie pewnego cyklu wyznacza koniec opowieści.

Drugi czynnik kształtujący warstwę mityczną obrazu bohatera to przestrzeń otaczająca bohatera. W odróżnieniu od poprzedniego ujęcia przestrzeni w tym wypadku nie jest już ona ani rozumiana całościowo, ani opisywana szerokimi pla-

⁵ Skuteczność tego modelu w analizie filmu pozytywnie zweryfikowałam przy badaniu etiudy Piotra Żłotorowicza *Matka Ziemia* (Rojek 2017, 279–288).

nami. Przestrzeń otaczająca bohatera rozumiana jest jako otoczenie najbliższe jego ciału. To spojrzenie z bardzo krótkiego dystansu, pozwalające ustalić granice sfery osobistej postaci. Ważne jest w tym przypadku przyjrzenie się ubiorowi bohatera czy posiadanym przez niego przedmiotom (Krzemińska 1985, 48) – niektóre z nich mogą występować w funkcji amuletów, wnosząc dodatkowe znaczenia (na przykład zegarek bohatera *Interstellar* reprezentuje współczesny mit nauki, a bohaterowi *Incepcji* metalowy totem służy do odróżnienia snu od jawy). Krzemińska zauważa, że w przypadku bohaterów mitycznych przestrzeń tego rodzaju jest niemal zawsze nienaruszalna – fizyczna krzywda wyrządzona takiej postaci jest uważana za znieważenie *sacrum*. Dlatego bohaterowi mitycznemu zazwyczaj udaje się zrećtnie unikać tego typu opresji lub niczym heros wychodzić z nich zwycięsko. Są także przypadki, gdy bohater kreowany jest na bóstwo (jak kapitan Nemo czy hrabia Monte Christo) – wówczas jego przestrzeń osobista wydaje się szczególnie niedostępna (Krzemińska 1985, 135). W przypadku filmów Nolana jest to bardzo ważna kategoria, ponieważ jego popękani bohaterowie na pierwszy rzut oka wydają się bardzo przyziemni i ludzcy. Jednak bardziej wnikliwe spojrzenie ujawnia choćby ponadprzeciętną wytrzymałość czy niewrażliwość na fizyczny ból, mnożąc pytania o ich naturę.

Trzeci wyróżniany przez Wandę Krzemińską czynnik to niemożność identyfikacji bohatera mitycznego z własnym społeczeństwem. Taka postać zawsze stoi bowiem w opozycji do zastanej rzeczywistości – badaczka podkreśla, że to zasada, od której nie ma odstępstw. Ważne jednak, że mowa tu o bohaterze, który przechodzi proces przemiany ze zwykłego człowieka w herosa w wyniku działania siły sprawczej, tworzącej go na nowo (Krzemińska 1985, 138). W przypadku Nolana jest to proces nadania sensu dojmującej samotności bohatera – ważnego dla niego samego (*Memento*), dla całej społeczności (trylogia o Batmanie) lub nawet ludzkości (*Interstellar*). Natomiast samotność bohatera mitycznego wiąże się z wymienionym wcześniej brakiem zadowolenia – Krzemińska wskazuje, że taka postać zazwyczaj nie ma wielu przyjaciół (Krzemińska 1985, 67). Istnieje wprowadzenie pojęcie „drużyny bohatera” i niektórzy bohaterowie Nolana w takiej funkcjonują (jak Dom Cobb w *Incepcji*), lecz nigdy nie jest to grupa, którą bohater darzy silniejszym uczuciem. Jeśli nawet bohater zawiązuje w jej ramach więzi, nie przychodzi mu to ani szybko, ani łatwo. Podobnie jak ich mitologiczny poprzednicy bohaterowie Nolana przedkładają również swoją misję nad relacje rodzinne. Nigdy nie kontemplują rzeczywistości – zawsze dążą do jej przekształcenia. Ważne jest jednak, że to przekształcanie powinno być dokonywane świadomie – nie jest typowe dla bohatera mitycznego oczyszczanie świata ze zła „przypadkiem” lub „przy okazji”. Misją bohatera kieruje bowiem poczucie powinności, co świadczy o intencjonalności jego działań.

Ostatni punkt to niemożność działania inaczej niż to zostało pokazane. Krzemińska wskazuje, że na dzieje bohatera mitycznego ogromny wpływ ma los wprowadzający do jego misji zakłócenia (Krzemińska 1985, 118), wobec którego jest on bezsilny. W klasycznie zbudowanej hollywoodzkiej opowieści w wybranym momencie postać (a wraz z nią i widz) zdaje sobie sprawę, że wie, jak musi postąpić –

poddaje się wtedy woli owej siły wyższej. Filmy Nolana wypełniają ten schemat niemal w stu procentach, mimo że reżyser dba o to, by jego historie zaskakiwały. W tym celu stara się grać z odbiorczymi przyzwyczajeniami – jak choćby w wirtuozerskim narracyjnie *Memento*. Zrekonstruowana ze sjużetu fabuła okazuje się jednak klasyczna – przynajmniej w zakresie kreacji bohatera i jego motywacji. U Nolana warto szukać źródeł przymusu działania postaci – czasami jest on narzucany przez samych bohaterów, czasem wynika z dramatycznych okoliczności zewnętrznych. Jeśli zaś, odwołując się do kulturowego rodowodu danego bohatera, odbiorcy uda się odnaleźć fabularne powiązanie z konkretną mitologiczną postacią, może on tym bardziej odczytywać jego los jako z góry przesądzony. Taki bohater nie tyle dokonuje wyborów, co podąża ścieżką wyznaczoną przez wcześniejsze opowieści, których powtórzeniem (czy przetworzeniem) staje się jego historia.

Aktualne znaczenie

Realizacja kolejnych epizodów rytualnych, różnorodność treści zapisanych w kulturowym rodowodzie oraz określony sposób kreacji stwarzają bohatera, który jednocześnie przynależy do wielu epok. Ucieleśnia tym samym uniwersalność dziejów i pragnień człowieka – jest na tyle ludzki, że łatwo się z nim identyfikować, i na tyle boski, że potęguje marzenia o wielkości. Bohater taki pośredniczy między współczesnym odbiorcą utworu a bogatą tradycją. Zakorzenie w micie powoduje, że niesione przez niego znaczenia wyrażają najaktualniejsze prawdy w każdej nowej odsłonie mitycznej opowieści, a ich odsłanianie okazuje się jednym z ważniejszych celów analizy utworów, w których taki bohater się pojawia. Dlatego właśnie niesione przez bohatera mitycznego aktualne znaczenie wyróżniam jako czwartą definiującą go kategorię.

Umberto Eco zauważa, że taka postać jest syntezą i emblematem pewnych doświadczeń (Eco 2010, 293). Ale to, w jakich okolicznościach nowy bohater się pojawia i do jakich konkretnie problemów się odnosi, ma ścisły związek z tym, co współcześnie jest uznawane za ważne. Przytaczając słowa węgierskiego historyka literatury Györgya Lukácsa, Eco wskazuje na szczególny typ postaci artystycznej, która „przeżywa na naszych oczach ogólne problemy swojego czasu, nawet te najbardziej abstrakcyjne, jako swoje własne, indywidualne problemy, które mają dla niej życiowe znaczenie” (Eco 2010, 284). W tych słowach zawiera się podstawa funkcjonowania bohatera mitycznego, którego jednostkowy los splata się z doświadczeniem kosmicznym. Przeżywa on indywidualny problem, będący jednocześnie reprezentacją problemu ogólnego – ważnego dla czasu dokonania się danej aktualizacji mitu.

Aktualizacja ta urzeczywistnia się jednak w sposób dość skomplikowany i czasem wyjątkowo trudny do odczytania. Bohater mityczny reprezentuje bowiem nie tylko – a może nie przede wszystkim – dobrze rozpoznane pragnienia i dążenia współczesnego człowieka, ale także odczuwane przez niego (często nieświadomie) braki. Jako postać symboliczna bohater mityczny nie odnosi się więc do wąskiej teraźniejszości, ale raczej do jej związku z czymś, co Carl Gustav Jung

nazywa wiecznym bytem, a co można by nazwać przeszłością i przyszłością jednocześnie. Dotarcie do owego wiecznego bytu jest możliwe właśnie za pomocą sztuki dostępnej dla każdego:

Nadanie kształtu praobrazowi oznacza w pewnym sensie przełożenie go na język współczesności, dzięki czemu niejako każdy może zyskać dostęp do najgłębszych źródeł życia, które w przeciwnym razie pozostałyby przed nim zakryte. Na tym polega społeczne znaczenie sztuki: nieustannie wychowuje ona ducha epoki, albowiem wprowadza ona do niej te postaci, których jej najbardziej brakuje (Jung 1976, 377).

U Nolana ten proces dokonuje się właśnie poprzez bohaterów – uwaga w jego filmach skierowana jest na postać, zawsze zmagającą się z czymś ważnym dla współczesnego człowieka. I tak na przykład w *Memento* poprzez unikatową przypadłość bohatera opowiada się o charakterystycznej dla współczesności nieufności, zaszczuciu i samotności człowieka. W *Incepcji*, mimo osadzenia części akcji w nierealistycznej przestrzeni, w centrum zainteresowania pozostają bardzo realistyczne na poziomie emocjonalnym zmagania: walka o własną podmiotowość w dobie panowania wielkich korporacji, tęsknota za domem w związku z wykonywaną pracą, problemy psychiczne, narzucana jednostce konieczność życia teraźniejszością i odcięcie się od przeszłości. Z kolei w rozgrywającym się w niedalekiej przyszłości *Interstellar*, w którym bohater podejmuje walkę o przetrwanie całej ludzkości, ważny jest manifest ekologiczny wynikający z lęku przed nadmierną eksploatacją planety (ale to także obraz umacniania indywidualności: pokazanie jednostek wybitnych, zmuszonych włączyć się ze swoimi zdolnościami do walki o przetrwanie świata).

O bohaterze będącym wcieleniem mocy, której przeciętny odbiorca nie ma, a której potrzebę odczuwa, Umberto Eco pisał w następujący sposób:

Bohater posiadający moc większą niż zwykły człowiek jest stałym motywem wyobraźni ludowej – od Herkulesa po Zygryda, od Orlanda po Pantagruela, aż po Piotrusia Pana. Często moc bohatera ulega humanizacji, a jego zdolności są nie tyle nadprzyrodzone, ile stanowią najwyższą realizację zdolności naturalnych: przebiegłości, szybkości, zręczności w przemyśle wojennym, a nawet inteligencji posługującej się sylogizmami i czystym zmysłem obserwacji, jak to się dzieje w przypadku Sherlocka Holmesa (Eco 2010, 324).

Wszyscy bohaterowie Nolana to także jednostki wyjątkowe. W twórczości reżysera nie znajdziemy wielu historii o everymanach (najbliższa takiej jest *Dunkierka* z 2017 roku, która bardziej niż o bohaterze opowiada o idei bohaterstwa). Natomiast we wcześniejszych i późniejszych jego filmach wszyscy protagoniści ucieleśniają ponadprzeciętność – zawodową, naukową, osobowościową. Co ciekawe, każdy z nich jest przy tym bardzo ludzki – zwłaszcza w swoich wadach.

Eco konstatuje także, że żyjemy w epoce fascynacji Supermanem – tym imieniem nazywa szereg występujących w popkulturze bohaterów, będących odpowiedzią na tęsknoty człowieka współczesnego. Superman to z jednej strony spadkobierca mitologicznych herosów – postaci statycznych w „emblematycznym bezruchu”, stałych charakterologicznie i związanych nierozzerwalnie z pewną

intrygą. Z drugiej zaś to bohater stwarzany zupełnie od nowa, narodzony w epoce ciągłych zmian i przetworzeń. Tę ambiwalencję najwymowniej wyraża Nolanowska trylogia o Batmanie, gdzie główna postać ma cechy bohatera mitycznego w podwójny sposób. Nolan mierzy się bowiem nie tylko z kondycją mitologicznego herosa, zapisaną w kulturowym rodowodzie swojego bohatera, ale i ze współczesnym mitem samego Batmana, realizowanym wcześniej w licznych historiach komiksowych, serialowych i filmowych. Należy więc podkreślić, że opisywana przez Umberto Eco popkulturowa wariacja na temat nadczłowieka Nietzschego występuje u Nolana notorycznie. Ale jest to „nadczłowiek” najbardziej ludzki z możliwych – odsłaniający swoje słabości i w sposób szczególny wyrażający problemy i pragnienia czasów współczesnych.

Bohater dramatyczny, bohater epicki

Pochylić się jeszcze należy nad ostatnią z zapowiedzianych kwestii: czy bohater mityczny to wyłącznie postać typu heroicznego, dokonująca rzeczy wielkich, doniosłych, ważnych dla całych społeczności? Tak należałoby stwierdzić, gdyby definicję bohatera mitycznego ograniczyć wyłącznie do obecności w jego losie epizodów rytualnych. Jednak wzięwszy pod uwagę również inne opisane uprzednio czynniki, łatwiej dostrzec, że nie każdy bohater mityczny podąża drogą inicjacji lub zbawienia; los niektórych koncentruje się na osobistych dramatach i wewnętrznych konfliktach. Tę różnorodność odzwierciedla Arystotelesowski podział antycznych form literackich na epickie i tragediowe, opisany w *Poetyce*. Bezpośrednie odbicie tegoż podziału w medium filmu opisuje Rudolf Arnheim w eseju *Epic and Dramatic Film* z 1934 roku (Arnheim 1957). Teoretyk dzieli ekranowe historie ze względu na sposób prowadzenia akcji na filmy epickie („epic films”) i filmy dramatyczne („dramatic films”). Rozróżnienie to wywodzi bezpośrednio z koncepcji Goethego z 1797 roku, wyrażonej w tekście *O poezji epickiej i dramatycznej* (Goethe 1996), która zakłada, że poezja epicka przedstawia bohatera kierującego swoje działania na zewnątrz – pogrążonego w żywiole bitew, podróży, wypraw, spośród których wszystkie domagają się szerokiego pola przedstawieniowego. Odwrotnie jest z kolei z poezją dramatyczną, skupioną na drodze bohatera do jego wnętrza – na podróży głębokiej w sensie poznawczym: emocjonalnej, duchowej i intelektualnej, lecz niewymagającej szerokiej przestrzeni. Rozróżnienie wiąże się zatem z miejscami działania obu tych rodzajów poezji – dramatyczna ograniczana jest przez scenę będącą głównym miejscem jej prezentacji, epicka z kolei przeznaczona jest z założenia do czytania lub słuchania (dawniej również do opowiadania) i nie dotyczą jej ograniczenia związane z inscenizacją.

Idąc tropem tego rozróżnienia, można stwierdzić, że wraz z pojawieniem się filmu nastąpiło spełnienie marzeń o poezji epickiej na scenie. I rzeczywiście, w filmie epicka narracja, rozmach, rozległość akcji w wymiarze czasowym i przestrzennym, mnogość wątków, postaci, zdarzeń zyskują adekwatne kształty, które wreszcie daje się zobaczyć gołym okiem. Okazuje się jednak, że film ofe-

ruje nie tylko obserwację szeroką, ale i wnikliwą. Nie tylko ogląd, ale również i wgląd. Nie tylko może pokazać dalekie wyprawy bohatera, ale i podróż do jego wnętrza. Podejście bardzo blisko bohatera i skrócenie dystansu między nim a widzami do minimum pokazuje, że w szczegółowości spojrzenia również może tkwić przedstawieniowa efektywność. Dzieje się tak dlatego, że – jak wskazuje Arnheim – jeden ruch kamery jest w stanie uchwycić tyle szczegółów filmowej scenerii, że w porównaniu z filmem scena teatralna prezentuje się wręcz nago i abstrakcyjnie (Arnheim 1957, 10).

Przykładając teorię Goethego do filmu, Arnheim przekonuje się, że spojrzenie tylko na kierunek działań bohatera nie wystarcza już do ukazania różnicy między tym, co epickie, a tym co dramatyczne. Różni je o wiele więcej – przede wszystkim sposób postawienia i rozwiązania problemu, z którym mierzy się bohater. Film dramatyczny stawia ów problem bardzo blisko głównej postaci. Każę jej mierzyć się z nim, krok po kroku prowadzi do rozstrzygnięcia (najczęściej katastrofalnego), sięgając choćby po suspens. Ogranicza do minimum zarówno inne wątki, jak i opisy tego, co wydarzyło się przed wydarzeniami i po nich. Z kolei problem postawiony w filmie epickim nie doczeka się ostatecznego rozwiązania. Bohater takiego filmu również może być pognębiony w wyniku wydarzeń, w które jest uwikłany, ale narracja skupia się przede wszystkim na opisie przejawów tego pognębienia – nie na jego przyczynach i konsekwencjach. Problem należy w takim filmie po prostu pokonać, a nie przeanalizować i rozwiązać. Opowieść dotrze wreszcie do jakiegoś końca lub raczej – jak woli to ująć Arnheim – do momentu, w którym nie może już pójść dalej („it fails to continue”).

Refleksja o filmie epickim i dramatycznym nie znalazła wyraźnej kontynuacji w dyskursie filmoznawczym. Wydaje się jednak trafna, aktualna i użyteczna, na przykład podczas analizowania twórczości Christophera Nolana, w znakomity sposób opisując jej heterogeniczność. Kameralne, choć wizjonerskie pod względem narracyjnym, *Memento* różni się od wysokobudżetowego *Interstellar*, którego akcja rozgrywa się na kilku planetach i obejmuje kilkadziesiąt lat. A jednak przy uwzględnieniu przewagi dramatycznego bądź epickiego komponentu w danym utworze łatwiej jest wnikliwie spojrzeć na kreację bohatera mitycznego. I tak zamknięci w sobie, błądzący, chodzący w kółko bohaterowie *Memento* i *Bezsensowności* występują u Nolana w warunkach przestrzennych i czasowych zbliżonych do tych opisywanych jako dramatyczne. Odważniejsi, wędrujący, pokonujący duże odległości bohaterowie *Incepcji*, trylogii o Batmanie, *Interstellar* czy *Tenet* (2020) przynależą do stylistyki epickiej. Bohaterowie *Prestiżu* i *Oppenheimera* lawirują między jedną a drugą – co zwłaszcza w tym ostatnim uwidoczniło się przez akcentowanie napięcia pomiędzy jednostkowym wyborem a jego ogólnoswiatowymi konsekwencjami.

Na przykładzie kreacji postaci z filmów Nolana można też zauważyć, jak dominacja elementu epickiego lub dramatycznego wpływa na sposób funkcjonowania wymienionych wcześniej aspektów charakterystyki bohatera mitycznego. Przykładowo, epizody rytualne – zwłaszcza te związane z przekraczaniem kolejnych progów – w dramatycznych filmach odnoszą się przede wszystkim do poszczegół-

nych etapów przemiany wewnętrznej bohatera i nie korespondują z niezwiązanymi z nią bezpośrednio elementami świata przedstawionego. W niektórych filmach takie momenty zyskują najczęściej dodatkowy wymiar inscenizacyjny: postać przenosi się wówczas fizycznie do innej przestrzeni – tak jak kończący trening Batman przemieszcza się z Azji do Ameryki, Cobb trafia do innego poziomu snu, a Cooper wlatuje do wnętrza czarnej dziury. W filmach epickich ważną rolę w życiu bohatera pełnią postacie mentorów, których z kolei nie mieli bohaterowie *Bezszenności* i *Memento*. Wydaje się to nie tylko konsekwencją coraz mocniejszego umocowania kolejnych filmów Nolana w poetyce kina hollywoodzkiego, dla którego tego typu kreacje osobowe są bardzo charakterystyczne, ale może przede wszystkim wiązać się z charakterystyczną dla bohatera dramatycznego drogą do własnego wnętrza. A tę taki bohater musi pokonać samotnie.

Konkluzja

Funkcjonalna dla współczesnego kina definicja bohatera mitycznego nie może ograniczać się do obecności konkretnych fabularnych zdarzeń, choć niewątpliwie zdarzenia takie są częścią jego charakterystyki. Musi natomiast uwzględniać różnorodność filmów, w jakich takie postacie mogą się pojawić – od kameralnych, osobistych i niewymagających dużego budżetu historii do wielkich filmowych widowisk, charakteryzujących się przedstawieniowym rozmachem.

Bohatera mitycznego konstruują zatem cztery elementy. Pierwszy to obecność wspomnianych epizodów rytualnych, czyli konkretnych zdarzeń wywiezionych z ustaleń Lorda Raglana i Ottona Ranka, a później także Josepha Campbella i Christophera Voglera, takie jak: życie w zwyczajnym świecie, wezwanie do wyprawy, spotkanie z mentorem, przekraczanie kolejnych progów i powrót do zwyczajnego świata. Drugi to kulturowy rodowód, czyli podobieństwo losu postaci do losów bohaterów znanych z rozmaitych mitologii. Trzeci element określający bohatera mitycznego to jego sposób kreacji, czyli ukazanie postaci w specyficznej relacji z przestrzenią realizacji przedmiotu filmowego opowiadania, z przestrzenią go otaczającą (w perspektywie bliższej ciała i cielesności), pokazanie niemożności identyfikacji bohatera mitycznego z własnym społeczeństwem, a także niemożności działania inaczej, niż to zostało pokazane. Czwarty element zakłada każdorazowe wydobywanie aktualnego znaczenia takiej postaci, w myśl założeń Umberto Eco, że postać mityczna wprawdzie uosabia pewne ponadczasowe doświadczenia, jednak kontekst jej pojawienia się oraz problemy, do jakich odsyła, odzwierciedlają przede wszystkim to, co w danym momencie uznaje się za istotne.

Połączeni mitycznym przymiotem protagoniści Christophera Nolana posłużyli za wstępną egzemplifikację złożoności analizowanego zagadnienia. Różnorodna pod względem tematycznym i formalnym twórczość tego reżysera ukazała również trwałość Arystotelesowskiego rozróżnienia epickich i tragediowych antycznych form literackich, co w obszarze filmu, jak zauważa Rudolf Arnheim, znajduje obicie w filmach epickich i filmach dramatycznych. A zatem epicki bohater mityczny i dramatyczny bohater mityczny mogą być częściami opowieści różnią-

cych się w sposób diametralny, a jednak w obu przypadkach tak samo służyć pogłębieniu treści, łącząc najaktualniejszą współczesność z tradycyjnym porządkiem. W każdej swojej wersji bohater mityczny Nolana przypomina, że przeszłość, teraźniejszość i przyszłość nie są oddzielone grubymi kreskami. Wszystkie je przenika uniwersalny porządek mitu.

Bibliografia:

- Abramowska Janina, 1995, *Powtórzenia i wybory: studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań.
- Andrew Geoff, 2002, *Christopher Nolan* (wywiad), „The Guardian”, 27.08.2002, <https://www.theguardian.com/film/2002/aug/27/features> (dostęp: 27.10.2024).
- Arnheim Rudolf, 1957, *Epic and Dramatic Film*, „Film Culture”, vol. 3, nr 1(11), s. 9–10.
- Bal Mieke, 2012, *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*, Rajewska E., Kraskowska E. (red. przekładu.), Kraków.
- Burszta Wojciech J., 2013, *Joseph Campbell i potrzeba mitu*, w: Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, Jankowski A. (przeł.), Kraków.
- Campbell Joseph, 2013, *Bohater o tysiącu twarzy*, Jankowski A. (przeł.), Kraków.
- Dybizbański Marek, Szturc Włodzimierz, 2006, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków.
- Eco Umberto, 2008, *Superman w literaturze masowej*, Ugniewska J. (przeł.), Warszawa.
- Eco Umberto, 2010, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, Salwa P. (przeł.), Warszawa.
- Goethe Johann Wolfgang, 1996, *O poezji epickiej i dramatycznej*, w: Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism, Dobijanka O. (przeł.), Kraków.
- „Journal of Genius and Eminence”, 2017, *Joseph Campbell Special Edition*, vol. 2, nr 2 (Winter 2017).
- Jung Carl Gustav, 1976, *Archetypy i symbole*, Prokopiuk J. (przeł.), Warszawa.
- Klik Marcin, 2016, *Teorie mitu: współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa.
- Krzemińska Wanda, 1985, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa.
- Lefter Diana-Adriana, 2008, *Introduction à l'étude du mythe dans la littérature*, Bukareszt.
- Lord Raglan, 1973, *Bohater tradycyjny*, Sieradzki I. (przeł.), „Pamiętnik Literacki”, nr 64/1, s. 253–268.
- Kuśmierczyk Seweryn, 2014, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa.
- Rank Otto, 2013, *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Interpretation of Mythology*, Robins. F, Jelliffe S.E. (przeł.), Alcester.

Rojek Patrycja, 2017, *Bohater mityczny w „Matce Ziemi” Piotra Złotorowicza*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, vol. XX, nr 29, s. 279–288.

Vogler Christopher, 2010, *Podróż autora: struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Kosińska K. (przeł.), Warszawa.

O autorce:

Patrycja Rojek – dr, adiunktka w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, filmoznawczyni. Zajmuje się funkcjonowaniem mitu w filmie, kinem amerykańskim i nowozelandzkim oraz estetyką obrazu filmowego. Redaktorka czasopisma „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”.

