

To prawdziwa tragedia. Modele mitu tragicznego we współczesnej kulturze popularnej¹

ABSTRACT. Jacob Birken, *To prawdziwa tragedia. Modele mitu tragicznego we współczesnej kulturze popularnej* [It Is a True Tragedy. Models of the Tragic Myth in Contemporary Popular Culture]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 423–435. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.24>.

What is the significance of the tragic myth in our contemporary times? What role can tragedy still play as a narrative element today? This article considers the presence and significance of the tragic myth in the heroic franchises of today's cultural industry.

KEYWORDS: tragic myth, popular culture, anima, series, franchises, history and myth, Superman, Devilman, Batman, Spider-Man, Nietzsche, Benjamin, Le Guin, Schiller, Derrida, Star Wars

Ten tekst musi zacząć się od szczególnie brutalnego spoilera. W ostatnich minutach serialu animy *Devilman Crybaby* widzimy Szatana leżącego na gruzach świata i rozmyślającego nad niemożliwością moralności. „Miłości nie ma” – mówi po tym, jak w kataklizmie gwałtu doprowadził ludzkość do zagłady – „więc nie ma też cierpienia”. Choć Szatan teraz występuje w opowieści w świetlistej postaci starotestamentowego hermafrodyty, to tu sięga w myślach do wspomnień z naszych czasów, kiedy odrodził się jako chłopiec, Ryo Asuka. Szatan/Ryo zwraca się w tej scenie do przyjaciela z dzieciństwa, a późniejszego przeciwnika, Akiry Fudo – tytułowego, ciągle płaczącego *Crybaby* – który współczuje całemu stworzeniu, czego Ryo nie potrafi zrozumieć.

Życie na Ziemi dobiega końca; Ryo uważa, że to on ma rację w sporze z Akirą, lecz kiedy kadr zmienia się w plan pełny, widzimy leżące koło niego zwłoki Akiry, do połowy spalone w apokaliptycznej walce, którą ze sobą prowadzili. Szatan/Ryo musi teraz uznać, że choć ma rację, to jednak *wobec nikogo* nie będzie już jej miał – i właśnie ten paradoks odkrywa, że racji nie ma: cały konflikt w tej historii i rozważania dotyczące moralności miały znaczenie tylko na tle jego związku z Akirą, jego miłości do niego.

¹ Artykuł pierwotnie ukazał się na portalu pop-zeitschrift.de: J. Birken, *Ein einziges Trauerspiel. Modelle des tragischen Mythos in der zeitgenössischen Populärkultur*, pop-zeitschrift.de, Siegen 2022, <<https://pop-zeitschrift.de/2022/06/28/ein-einziges-trauerspielautorejacob-birken-autordatum28-6-2022/>> [dostęp: 5.12.25].

Teraz Szatan także płacze, na moment przed całkowitym unicestwieniem Ziemi w wyniku Bożej interwencji.

Serial *Devilman Crybaby* powstał w 2018 roku na podstawie mangi *Devilman* i obecnie jest dostępny w serwisie Netflix. Po raz pierwszy historię Akiry i Ryo opowiedział ponad pięćdziesiąt lat temu Go Nagai. Sam tytuł – także w oryginale japońskim デビルマン będący transkrypcją angielskiego imienia – wpisuje tę historię w pewien gatunek, który stał się już paradygmatem dla popularnych opowieści: „-man” w *Devilmanie* oznacza to samo, co w *Supermanie*, *Batmanie* czy *Spider-Manie* i określa bohatera jako istotę *nadludzką* pod względem jej mocy lub przynajmniej pretensji do niej, i której heroiczna osobowość stoi w sprzeczności z jej codziennym człowieczeństwem. *Devilman* to Akira Fudo, półdiabeł stojący jednak po stronie ludzi – a tym samym w konflikcie nie tylko z szatańskimi siłami, ale także z ludźmi, którzy postrzegają jego diabelską stronę jako zagrożenie.

Superbohaterowie i bohaterki są dziś często ekranem dla swego rodzaju dydaktycznej tragedii, takie postacie jak Batman stały się „materiałem literackim”, który wymaga ciągłej reinterpretacji, zawsze jednak krążąc wokół tych samych motywów – traumy, gwałtownego konfliktu między prawem i sprawiedliwością, wokół przymusu i odpowiedzialności. Niezależnie od tego, czy prezentowane są quasi-realistycznie i introspekcyjnie, czy jako slapstick, jak w serialach *Deadpool*, *Venom* czy *Suicide Squad (Legion samobójców)*, czy też jako dziwaczny spektakl, jak w ostatnim *Doktorze Strange w Multiversum Oblędu* – bohaterskie gatunki na monitorach i ekranach wydają się przede wszystkim konkurować ze sobą. Jaką potrzebę zaspokajają oglądanie cierpienia *wyjątkowej jednostki* w obliczu niemożliwego zadania, fatalnego dylematu moralnego?

Cierpieć wzorowo, ponieść porażkę

Motyw heroicznego cierpienia nie jest nowy, a jego archaiczność bywa nawet podkreślana – pomyślmy o popularnonaukowym forsowaniu „podróży bohatera” Josepha Campbella jako modelu *wszelkich* opowieści. Motyw ten został jednak dopasowany do naszej teraźniejszości, zwłaszcza gdy chodzi o tragiczny aspekt heroizmu. Poniżej chciałbym spróbować zarysować jego ewolucję i umieścić w szerszym kontekście kulturowym. Zaczniemy od opisu typu tragicznego bohatera/bohaterki, który można zastosować do postaci z fikcji spekulatywnej i z fantastyki, i który zarazem odpowiada współczesnym teoriom.

Tragiczni bohaterowie konfrontowani są podczas swoich dziejów z rozmaitymi trudnościami charakterystycznymi dla gatunku, ale dla ich cierpienia istotny jest głównie wewnętrzny konflikt, niemożliwe do rozwiązania uwikłanie w sprzeczności między porządkiem społecznym, etosem i ich „kreaturalnością” – żeby użyć tu pojęcia zapożyczonego od Waltera Benjamina. Kreaturalność zasadniczo dotyczy tu ludzkiej „natury” z jej pragnieniami i popędami, w literaturze popularnej może być alegorycznie wyolbrzymiona w potworność, stawiając pod znakiem zapytania nie tylko kryteria człowieczeństwa, ale i samego „stworzenia” – czy to w sensie mitów religijnych, biotechnologii w science fiction lub pokrewieństw wyzwolonych z ograniczeń.

„Kreaturalność” obejmuje zatem obszar prokreacji – historię ludzkości jako genealogię – ze wszystkimi jej indywidualnymi i politycznymi implikacjami. Zaczyna się od nierozwiązywalnego konfliktu między uczuciem (miłości, nienawiści, gniewu, strachu czy głodu), rozumem i etosem, w który twórcy wplatają klasycznych bohaterów. Sama genealogia może również wystąpić jako przeznaczenie, które wiąże bohaterów i bohaterki z ich rodziną, gatunkiem czy wspólnotą; w idealnym dramaturgicznym przypadku każda opcja działania będzie miała tragiczne konsekwencje.

Bohaterów i bohaterki można zatem powiązać z „kreaturalnością” na różne, sprzeczne ze sobą sposoby: Daenerys Targaryen w *Game of Thrones* zostaje najpierw zredukowana do swojej normatywnej płciowej roli królewskiej kobiety, czyli potencjalnej matki w ramach następstwa tronu; na tę bierną rolę nakłada postać potworna, a zarazem rewolucyjno-emancypacyjną, „Matkę Smoków”, która nie tylko siebie wyzwala spod patriarchy, ale całe regiony z ucisku; ta aktywna rola zostanie z kolei zastąpiona przez rolę tyranki, z jednej strony zdeterminowanej przez odziedziczone w rodzinie szaleństwo Targaryenów, a z drugiej strony wywołanej nieszczęśliwą miłością do siostrzeńca, Jona Snowa – zarówno „kreaturalne”, jak i „niemoralne” pożądanie należy do stereotypu tragedii romantycznej.

Akira Fudo ze swojej strony przeobraża się w diabła (*Devilmana*) podczas satanistycznej orgii: aby się uratować, staje się wpierw „istotą o czystym instynkcie” i następnie, opętany przez demona, wtapia się w hybrydową osobowość „demonia z ludzką duszą”². Demony i demonki w *Devilmanie* mogłyby w ten sposób przedstawiać uczłowieczenie niczym nieskrępowanej Inności, ale w toku opowieści okazuje się jednak, że w ramach normatywnego porządku także i ludzie potwornieją: nagle każde najmniejsze odchylenie od normy staje się rzekomym dowodem opętania przez demony i także „czysto” ludzcy przyjaciele Akiry zostają zmasakrowani przez wściekły tłum.

² G. Nagai, *Devilman* [1972], 2018, s. 218, 234.

Opowiedziane

To, że dramat tragicznych bohaterów i bohaterek rozwija się wyłącznie na tle brutalnych konfliktów nie pojawia się dopiero w gatunkach akcji lub horroru; także Fryderyk Schiller pisze, że „najwyższą świadomość naszej natury moralnej można osiągnąć jedynie we wzburzonym stanie, w walce, a najwyższej przyjemności moralnej zawsze będzie towarzyszył ból”³. Czego jednak Schiller nie pisze, to tego, że ta walka powinna zawsze kończyć się zwycięstwem bohatera. Dla tragicznych, klasycznych postaci najważniejsza jest nie decyzja i skuteczne użycie potwornej przemocy, ale wewnętrzny konflikt.

Już kilka pokoleń po Schillerze Nietzsche drwił, że w tragedii sprowadzonej do „ziemskich” stosunków „Bohater stał się gladiatorem, którego przy sposobności obdarowywano wolnością, skatowawszy go wprzód tego i okrywszy ranami”⁴. To sprowadzenie tragedii do walki na pokaz można niewątpliwie zaobserwować w większości „bohaterskich” historii naszych czasów, które nie mogły obejść się bez *happy endu*. Brak dobrego zakończenia – jak w przypadku Daenerys Targaryen i Akiry Fudo – pozostaje raczej wyjątkiem. W przypadku Daenerys można wręcz powiedzieć, że w momencie przyjęcia przez nią roli tyranki, rola tragicznego bohatera zostaje całkowicie przeniesiona na Jona Snowa, który teraz sam musi poradzić sobie z pożądaniem ciotki, sukcesją tronu i zaprowadzeniem pokoju na świecie (kosztem Daenerys i spójnej narracji) – by mieć prawo żyć dalej.

Jednak w *Devilmanie*, a zwłaszcza w *Devilman Crybaby*, tragiczność jest sformułowana w sposób, który nie byłby jeszcze do pomyślenia w starszych gatunkach: Akira cierpi i ponosi porażkę jak bohaterowie i bohaterki starożytnej tragedii lub nowożytnego dramatu żałobnego, jednak prawdziwa tragiczność rozwija się z porażki historii. Cierpienie Jona Snowa nadal jest w konwencjonalnym sensie dydaktyczne, ponieważ w imię pokoju poświęca on zarówno swoją „kreaturalną” miłość, jak i roszczenie do tronu.

Nieważne natomiast, ile Akira poświęcił, jest to bez znaczenia w obliczu apokaliptycznego finału, ponieważ „kreaturalna” genealogia nie będzie kontynuowana, a zatem brakuje podstawy do jakiegokolwiek dyskursu moralnego. Tragiczność rodzi się tu z obrazu; gdy w 2007 roku zapytano w wywiadzie Go Nagai o polityczne znaczenie *Devilmana*, odpowiedział rzeczowo i zwięźle, że zakończeniem chciał jedynie podkreślić „ludzką głupotę”⁵.

³ F. Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, Band V, München 2004, s. 364.

⁴ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, Warszawa 1924, s. 125.

⁵ P. Porreca, S. Giannini, M. Fidati, *Go Nagai Interview*, 2007 [21.6.2022].

Devilman zachowuje mimo to polityczny wymiar. Oddzielony jest od wcześniejszych heroicznych opowieści doświadczeniem masowego mordu na skalę przemysłową oraz zagrożeniem wszelkiego życia w wyniku wojny nuklearnej, tego – jak napisał w 1984 roku Jacques Derrida – „totalnego i bez reszty zniszczenia archiwum”, które wymazałoby zarówno literaturę, jak i historię. W mrocznym zdaniu Derrida stwierdza, że wojna nuklearna tym różni się od poprzednich konfliktów, że musiałaby nastąpić w imię czegoś, co jest „ważniejsze niż życie”:

Ale skoro dzieje się to w imię tego, którego imienia – zgodnie z logiką totalnego zniszczenia – nie można już więcej nosić, ani przekazywać, i przez które coś żywego nie może być dziedziczone, więc to imię, wedle którego toczyłaby się wojna, byłoby imieniem niczego [...]. Byłaby to pierwsza i ostatnia wojna w imię imienia, jedyne imienia: „Imię”⁶.

W *Devilman Crybaby* Ryo zdaje sobie za późno sprawę z tego, że właściwie zniszczył świat w imię Akiry Fudo, chociaż do tego czasu imię „Akira” już od dawna odnosiło się do zwłok: w istocie wyjątkowo głupie nieporozumienie. Pozostaje jednak pytanie: jaką rolę tragedia może współcześnie nadal odgrywać jako element narracyjny. Nietzsche i Benjamin w swoich tekstach o tragedii i dramacie żalobnym słusznie zwracają uwagę, że nie można myśleć o tych gatunkach poza ich historycznymi uwarunkowaniami⁷. Dla Nietzschego tragedia jako mityczny projekt stała się już z Sokratesem niemożliwa, „zepchnięta z toru przez dialektyczny pęd ku wiedzy i optymizm nauki”; widzi jej powrót, gdy tylko nauka dojdzie do „swoich granic”, a człowiek ponownie będzie „wpatrywać się w niewyjaśnione”, czerpiąc wiedzę nie z naukowego, lecz z „tragicznego poznania”, by przezwyciężyć metafizyczne przerażenie⁸.

I tak „dialektyczny pęd do wiedzy” obdarzył nas z jednej strony potencjalną zagładą nuklearną, z drugiej strony nie chroni naszego gatunku przed zniszczeniem w konsumpcyjnym szaleństwie życiowych podstaw: perspektywa Wielkiego Wybuchu, czy termicznej śmierci wszechświata są wprawdzie zatrważającymi wizjami poza horyzontem naszej wiedzy, jednak przesłania je możliwość pojawienia się atomowego grzyba lub rzeczywistość następnej, jeszcze gorszej fali upałów.

⁶ J. Derrida, *No Apocalypse, not now* [1984], [w:] tegoż, *Apokalypse*, Wien 2000, s. 81–117.

⁷ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, I, 1, Frankfurt am Main 1991, s. 279.

⁸ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [1872], [w:] tegoż, *Kritische Studienausgabe*, I, München 1999, s. 111, 101.

W kulturze popularnej nie wydaje się odgrywać to większej roli jako materiał na tragedię. Natomiast o granicach „dialektycznego popędu do wiedzy” opowiada odnoszący sukcesy film *Don't Look Up* z 2021 roku, satyra, w której ludzkość robi wszystko, co się da, aby *nie* zapobiec zniszczeniu Ziemi przez asteroidę. *Don't Look Up*, podobnie jak *Devilman*, przedstawia koniec świata jako katastrofalną głupotę – z tą różnicą, że w *Devilmanie* akcja jest jeszcze tragiczna, podczas gdy w *Don't Look Up* to właśnie uporczywy brak reakcji prowadzi do katastrofy. Biorąc pod uwagę ulubione projekty biernego samozniszczenia się gatunku – między globalnym zakażeniem a globalnym kryzysem ekologicznym – jest to prawdopodobnie narracja bardziej zgodna z czasem.

W tym miejscu chciałbym jednak wrócić do sprawy wojny nuklearnej. Derrida pisze, że jest to „fantazyjne zjawisko tekstowe”, bo przecież „można o nim tylko mówić i pisać”, mimo że nigdy się nie odbyło. Jako (rzekomo) skuteczny środek odstraszący wystarczyć ma wspierana przez odpowiednie arsenały fikcja całkowitej zagłady, po której „mówienie i pisanie” również stałoby się niepotrzebne⁹. Być może znamienym jest to, że taka logika wpisuje się sama w antynuklearne opowieści, jak *Devilman*, czy *When the Wind Blows*, które to krytykują: apokaliptyczne ostrzeżenie przed eskalacją nuklearną w spekulatywnej fikcji wygląda po prostu tak samo jak groźba państwowych aktorów uczestniczących w wyścigu zbrojeń: zniszczenie świata.

Koncepcja fikcji wymyślonej od końca, fikcji, po której zrealizowaniu żadnej więcej fikcji już nie będzie – ma równie niepokojący odpowiednik, jeśli zostanie wymyślona od początku. W książce *The Carrier Bag Theory of Fiction* Ursula K. Le Guin pisze w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku o związku przemocy z opowieścią. W jej własnej spekulatywnej fikcji o pierwotnej społeczności ludzkiej polowanie jest tym, od czego rozpoczyna się opowiadanie historii, a tym samym literatura: „It wasn't the meat that made the difference. It was the story” („To nie mięso stworzyło różnicę. To było opowiadanie”), gdyż sprawozdanie o krwawej, śmiertelnej walce z mamutem jest bezsprzecznie bardziej ekscytujące niż zbieranie ziaren owsa, nawet jeśli ono bardziej przyczynia się do przetrwania¹⁰. Ryzykowna walka to dobry materiał na historię, ale też wraz z nią postać męskiego bohatera staje się centrum rozmowy i w rezultacie całej społeczności. W *Devilman Crybaby* ta historia o przemocy zostaje opowiedziana do końca: po tym, jak heroiczny zbrodniarz zaryzykował *wszystko* dla swojego zwycięstwa, nie pozostał już nikt, kto mógłby wysłuchać tej historii.

⁹ J. Derrida, *No Apocalypse, not now*, dz. cyt., s. 90.

¹⁰ U.K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, [w:] *Women of Vision. Essays by women writing science fiction*, oprac. D. Du Pont, 1988.

Historia a mit

Le Guin i Derrida z konieczności rozpatrują ahistoryczne momenty w dziejach opowiadania – to *przedtem*, to *potem*. Co drogą okrężną prowadzi nas z powrotem do problemu zauważonego przez Nietzschego i Benjamina: w jakim stopniu tragiczność musi być umiejscowiona w odpowiednich kontekstach historycznych. Benjamin rozróżnia przy tym tragedię antyczną odwołującą się do mitu, od dramatu żałobnego, odwołującego się do *historii* – dwie kategorie, które również są pomocne w obecnej dyskusji, ale wymagają wyjaśnienia, szczególnie w odniesieniu do kultury popularnej¹¹. Dla Nietzschego i Benjamina mit jest zasadniczo prehistoryczny; dla Nietzschego także *podstawowy*, gdyż określa go jako „fundament” państwa, który „ręczy za jego związek z religią, jego wyrastanie z mitycznych wyobrażeń”¹².

To znaczenie mitu jako podpory państwa i źródła tożsamości – Nietzsche lubi wiązać pojęcie „mitu” z „ludem” – jest obecnie tak skompromitowane, że musimy zadać sobie pytanie, jaką rolę może ono dzisiaj odgrywać. Pod wieloma względami najbardziej wyczerpującym przetworzeniem tego tematu w kulturze popularnej jest niewątpliwie *Attack on Titan*, wydawany jako manga w latach 2009–2021, a od 2013 roku adaptowany jako anime. Potworni „tytani”, przed którymi ludzkość zabarykadowała się za potężnymi murami, w dalszym przebiegu historii okazują się bronią biologiczną z mitycznego praczasu, a to, co bohaterowie biorą za ocalałą pozostałość ludzkości, jest w rzeczywistości jedynie etnicznym państwem podejrzanego rodu królewskiego, który po dwóch tysiącach lat rządów wspieranych przez Tytanów został pokonany i wygnany na wyspę. Protagonisci wewnątrz murów początkowo nie znają ani mitu (fantastycznego pochodzenia mocy transformacji), ani historii (wojny między narodami). „Lud Ymiry” – nazwany na cześć mitycznej pramatki, która sprowadziła tytaniczne moce do rodziny królewskiej – jest poza wyspą rasistowsko dyskryminowany.

Każda polityczna próba rozwiązywania konfliktu kończy się ludobójstwem po jednej lub drugiej stronie; brutalny mit (król-tyran Fritz każe swoim dzieciom zjadać ciało Ymiry, aby odziedziczyły jej tytaniczne moce) trwa w historii świata jako niekończąca się seria aktów zemsty. Ale nawet po tym, jak ponosząc tragiczne ofiary protagonisci unieważniają dar/kłatwę Ymiry, wojna toczy się nadal. Z braku tytanów ludzie sami wytwarzają nowoczesne systemy broni, aby kontynuować historię jako historię przemocy, dopóki z ruin świata nie wyłoni się ewentualnie nowy mit. Potworność w *Ataku Titanów* jest więc płaską metaforą historycznej przemocy, a sama historia

¹¹ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, dz. cyt., s. 243.

¹² F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, dz. cyt., s. 145.

według Le Guin to opowiedzenie mitu o krwawym praopowiadaniu jako wiecznym cyklu.

Jednakże *Attack on Titan* staje się problematyczny jako opowieść z chwilą, gdy przywołuje się w nim *prawdziwą* historię. Chociaż jego świat jest fikcyjny, to jego obrazowanie odwołuje się jednak do początku XX wieku; poza swoją wyspą mieszkańcy Ymiry są internowani w gettach i muszą nosić opaski. Fantastyczna opowieść zaciemnia wszelką granicę między historycznym odniesieniem a mitem, zwłaszcza że rola tego ostatniego w naszych czasach wcale nie jest jasna. Trywialna hipoteza (a raczej wymówka) byłaby taka, że fantastyka jako *l'art pour l'art* zastąpiła mit swobodną grą spekulacji, co jest zabawne i interesujące, lecz już nie tworzy przedhistorycznego znaczenia.

Niekoniecznie chcę temu zaprzeczać, raczej inaczej sformułować i uzupełnić: gatunki heroiczne chcą nam sprzedać historię (historie) jako mit, i to w czasach, gdy kontekst historyczny w każdym kierunku wydaje się katastrofalny – czy jako uwikłanie w okropnościach przeszłości, czy też jako niemożliwa odpowiedzialność za coraz bardziej dystopijną przyszłość. Świadczy o tym maniakalne rozbudowywanie popularnych franczyz (seriali na licencjach) w samoreferencyjne wszechświaty, które obdarzają nas możliwie najbardziej kompletnym i głęboko tragicznym doświadczeniem historii, i to bez konsekwencji.

Najlepszym tego przykładem są *Gwiezdne wojny*. Tutaj zasadnicza część serii rozwinięta zostaje z krótkiej uwagi w pierwszym filmie z 1977 roku, która zaczątek tej opowieści wyjaśnia w dwóch zdaniach skierowanych do protagonisty, Luke’a Skywalkera: „A young Jedi named Darth Vader, who was a pupil of mine until he turned to evil, helped the Empire hunt down and destroy the Jedi Knights. He betrayed and murdered your father”. („Młody Jedi imieniem Darth Vader był moim uczniem, dopóki nie zwrócił się ku złu, pomógł Imperium wytropić i zniszczyć Rycerzy Jedi. Zdradził i zamordował twojego ojca”).

To, co w prostej „podróży bohatera” z pierwszego filmu *Gwiezdných wojen* ledwie podkreśla ich mityczny charakter (Darth Vader jako upadły rycerz), staje się później podstawą „mieszcząńskiego” dramatu żałobnego w najprawdziwszym tego słowa znaczeniu. Już ujawnienie w drugim filmie z 1980 roku, że to sam Darth Vader jest ojcem Luke’a, a „morderstwo” tylko metaforą zdrady własnych ideałów, dokłada kolejną tragiczną warstwę znaczeniową, umieszczoną w kontekście politycznym w prequelach i serialach z 1999 roku, gdy zdrada Anakina Skywalker’a/Dartha Vadera wyraźnie odbywa się na tle kryzysu demokracji przedstawicielskiej.

Zawiera się w tym wiele ciekawych spraw. Z jednej strony historia *Gwiezdných wojen* zostaje w ten sposób wstecz odmitologizowana. Zwłaszcza w swoim tragicznym wymiarze jest to rozwój odwrotny do np. *Devil-*

mana, ponieważ opowiedziana już tragedia wokół Anakina Skywalkera w żadnym wypadku nie wyklucza późniejszych happy endów. Z drugiej strony to wszystko nadal nie jest historyczne, a – podobnie jak *Attack on Titan* – jedynie do historii podobne. *Gwiezdne wojny* mogą być odczytane jako alegoria polityczna (oczywiste są w tej historii aluzje do kompleksu wojskowo-przemysłowego i tzw. „War on Terror” pod rządami Busha/Cheneya), ale jednocześnie pozostają opowieścią o magicznych rycerzach i rodzinach królewskich, fikcją fantastyczną, która (również) pełni inne funkcje niż alegoria współczesności.

W razie wątpliwości na nowo opowiedzieć

Niekończący się rozwój franczyz może wynikać ze względów ekonomicznych, niemniej przy okazji pojawiają się też inne, nowe oczekiwania wobec opowiadania. Fakt, że *Spider-Man* od 2002 roku został powtórzony jako seria filmów aktorskich – w latach 2012 i 2017 – z nowym („rebooted”) głównym aktorem, wynikał z jednej strony z powodu licencji (Sony musi co pięć lat wypuścić nowy film, by zachować prawa do postaci), a z drugiej strony ze względu na zmianę pokoleń: młody superbohater ma przecież pozostać młody na ekranie (trzej aktorzy *Spider-Mana*: Tobey Maguire, Andrew Garfield i Tom Holland urodzili się odpowiednio w 1975, 1983 i 1996 roku). W najnowszym filmie *Spider-Man: No Way Home* ten raczej pragmatyczny brak ciągłości w fikcji został uhistoryczniony poprzez stwierdzenie, że trzy wersje *Spider-Mana* wyprodukowane przez Sony są współistniejącymi fabułami porozdzielanymi na równoległe wszechświaty.

Jednak ta historyzacja nie jest całkowicie fikcyjna, gdyż przywołuje prawdziwą historię poprzez biografie widzów, którzy oglądali różne wersje w różnych momentach swojego życia, a teraz w ramach franczyzy mogą włączyć je w ciągłość. Co ciekawe, dzięki takim procesom kultura popularna przeobraża się w mit i zarazem się zaciemnia. Już teraz popularne narracje kulturowe zbliżają się do tradycji ustnej, w której ponowne opowiadanie wydaje się ważniejsze niż autorytatywny, kanoniczny tekst.

Każda nowa wersja unieważnia prawdę innej, a jednocześnie potwierdza ponadczasowość samego „materiału”. Szczególnie nadają się do tego tragiczne *Origin Stories*: śmierć Bena, wujka Petera Parkera, czyli Spider-Mana, od którego pochodzi zapowiadająca przebudzenie bohatera dewiza „with great power comes great responsibility”, pominięta została w najnowszej wersji z Tomem Hollandem, ale na nowo zinterpretowana w trzeciej części *No Way Home* w związku ze śmiercią jego ciotki, May. Z kolei „środkowy” *Spider-Man* grany przez Andrew Garfielda w *No Way Home* (2021) ratuje

MJ – *love interest* aktualnego Spider-Mana granego przez Toma Hollanda – chociaż we własnym filmie (*Amazing Spider-Man 2*, 2014) w podobnej sytuacji nie był w stanie uchronić przed śmiercią swojej przyjaciółki, Gwen Stacy.

Multiwersum staje się czasem terapeutycznym doświadczeniem zarówno dla bohaterów, jak i widzów (*Every Time I Cried During Spider-Man: No Way Home* to tytuł internetowego artykułu o filmie, Switzer 2021). Być może da się powiedzieć, że obecna, mitologizująca kultura franczyzowa (serialowa) stara się kontrolować tragiczne doświadczenie kontyngencji: czyniąc je *oczekiwanym*, przekazywanym motywem opowiadania (bez wujka Bena/ciotki May nie ma Spider-Mana), otwiera je zarazem na ciągłą rekontekstualizację.

Już w 1966 roku Frank Kermode napisał w książce *The Sense of an Ending*, że współczesne opowiadanie zajmuje się bardziej kryzysem niż zakończeniem: „And we concern ourselves with the conflict between the deterministic pattern any plot suggests, and the freedom of persons within that plot to choose and so to alter the structure of beginning, middle, end”¹³. Dziś ciągle poprawianie wydarzeń w przestrzeni i czasie stało się konwencją gatunkową. Prawdopodobnie przemawia przez to zrozumiała, choć niezbyt trwała, niechęć do traktowania historii jako wiążącego następstwa wydarzeń. W cieszącej się wielkim sukcesem serii *Avengers* pozaziemski wódz Thanos unicestwia połowę wszystkich żywych istot w całym wszechświecie; o tym, w kogo trafi, decyduje przypadek. Sam Thanos wyznaje teorię maltuzjańską, że przeludnienie nieuchronnie prowadzi do upadku.

Śmierć pięćdziesięciu procent jest skrajnie kontyngentna, ale decyzja Thanosa ma jednak głębokie moralne uzasadnienie, niezależnie od tego, jak bardzo jest błędna. Zadaniem głównych bohaterów i bohaterek jest uniemożliwienie działania Thanosa poprzez celowe interwencje w przeszłości. W ramach opowieści jest to zrozumiałe, ale wątpliwe z historyczno-filozoficznego punktu widzenia: kryzys ekologiczny, który ma fundamentalne znaczenie dla całej fabuły i na który Thanos znalazł niewłaściwe rozwiązanie, zostaje milcząco usunięty z kalkulacji, a decyzja Thanosa staje się głównym problemem.

Z kolei *No Way Home* rozpoczyna się od nieudolnej interwencji Petera Parkera w historię: magiczne zaklęcie ma sprawić, że ludzkość zapomni o tożsamości Petera jako Spider-Mana. Ponieważ jednak ciągle dodaje wyjątki od tej zbiorowej amnezji, zaklęcie przestaje działać i Spider-Meni wraz z przeciwnikami zostają importowani z innych wszechświatów. Wreszcie w *Doktor Strange in the Multiverse of Madness* tragiczna antagonistka Scarlet Witch chce osiągnąć zdolność swobodnego podróżowania między

¹³ F. Kermode, *The Sense of an Ending* [1967], Oxford 2000, s. 30.

wszechświatami, ponieważ spodziewa się w ich mnogości znaleźć rozwiązanie każdego problemu – i w ten sposób wywołuje międzywszechświatowy chaos.

To zainteresowanie nieudanymi decyzjami i tym, jak sobie poradzić z ich konsekwencjami, jest bliskie dzisiejszemu społeczeństwu; przecież samo sięgnięcie po towar na półce supermarketu oznacza nieuchronne uwikłanie się w globalne warunki wyzysku i – przynajmniej pośrednio – działanie wbrew własnym przekonaniom. Pod koniec XVIII wieku Schiller mógł jeszcze teoretyzować, że „siła estetyczna, z jaką porywa nas wzniosłość postawy i działania [...], wcale nie opiera się na interesie rozumu, aby podejmowane było właściwe działanie, ale na zainteresowaniu wyobraźni, że słuszne działanie jest możliwe” – w XXI wieku takie wyobrażenie wymagałoby zapewne zbyt dużej wyobraźni¹⁴.

A właśnie to mogłoby być oczywistym zadaniem spekulatywnej fikcji i pokrewnych gatunków, lecz heroizm stoi temu na przeszkodzie, przynajmniej w „wielkich opowiadaniach” kultury popularnej. Jak pisze Le Guin, science fiction jako mitologia prometejskiej mocy twórczej zwykle kończy się triumfem lub tragedią: wielkie zadanie zostaje heroicznie spełnione lub zmierza do katastrofy¹⁵. Można to rozumieć, jak w *Attack on Titan* czy *Devilman*, jako fatalistyczną krytykę lub ostrzeżenie – również maltuzjańska interwencja Thanosa w *Avengersach* to wielki heroiczny gest, solucjonizm doprowadzony do jego najbardziej fatalnych konsekwencji. Jednak w tych opowieściach kultura popularna wmawia nam w dalszym ciągu, że rozwiązywanie problemów ogranicza się do heroicznych działań i ryzykownych walk, pomijających problemy, które można sensownie rozwiązać jedynie w inny sposób.

Zdanie „Not all heroes wear capes” („Nie wszyscy bohaterowie noszą peleryny”) pokazuje, jak głęboko to wyobrażenie jest zakorzenione kulturowo. Pełna dobrych intencji uwaga, że zwykli ludzie *też* są zdolni do odważnych i ratujących życie czynów, podnosi heroiczną fikcję do normy, w porównaniu z którą rzeczywistość staje się wyjątkiem. Jest to wygodne: w memach można utożsamić *care worker* w czasie pandemii lub prezydenta Ukrainy Zełenskiego podczas rosyjskiej inwazji z fikcyjnymi superbohaterami i superbohaterkami bez konieczności brania pod uwagę kontekstu historycznego, który obejmuje także nas jako konsumentów mediów. Mówiąc wprost: jeśli lekarze i pielęgniarki są jak Superman, jeśli Zełenski jest jak Captain America, to nie musimy się martwić warunkami pracy w szpitalach, im-

¹⁴ F. Schiller, *Über das Pathetische*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, Band V, München 2004, s. 535.

¹⁵ U.K. Le Guin, dz. cyt.

portem gazu czy dostawami broni, bo ostatecznie wszystko rozwiązuje się na poziomie estetycznym.

Jakie znaczenie ma więc tragiczny mit w naszej współczesności? Nietzsche i Benjamin widzą w nim praktykę tworzącą wspólnotę i znaczenia, Le Guin przede wszystkim taką, która realizuje się w spektaklu (przynajmniej Nietzsche by temu nie zaprzeczał, choć z innych powodów). W heroicznym franczyzowym dzisiejszym przemysłu kulturalnego wydaje się to znaczenie nie tyle rozwodnione, co przedestylowane. Odniesienia do kontekstów historycznych, takich jak naród, przywołuje się raczej jako dekorację, a zamiast „ludu” wyłania się teraz z mitu samoreferencyjny *fandom*. Nic dziwnego, że często broni się go albo za pomocą szowinistycznych, albo patriarchalnych twierdzeń. Czy jest to wątpliwy atawizm kulturowy, czy też praktyka, którą można przenieść na przyszłe społeczeństwa bez uciekania się do heroicznej przemocy, pozostaje jeszcze sprawą otwartą. Biorąc pod uwagę trwający kryzys zdolności do podejmowania decyzji w katastrofalnej teraźniejszości, wypadłoby poważniej potraktować ten tragiczny motyw w kulturze popularnej, niż tylko jako gwarancję łez w kolejnym odświeżeniu licencji franczyzy.

Przełożył Wojciech Sztaba

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, I.1, Frankfurt am Main 1991, s. 202–430.
- Benjamin W., *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013.
- Derrida J., *No Apocalypse, not now* [1984], [w:] tegoż, *Apokalypse*, Wien 2000, s. 81–117.
- Derrida J., *O Apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, posłowie I. Boruszkowska, M. Koza, Kraków 2018.
- Kermode F., *The Sense of an Ending* [1967], Oxford 2000.
- Le Guin U.K., *The Carrier Bag Theory of Fiction*, [w:] *Women of Vision. Essays by women writing science fiction*, oprac. D. Du Pont, 1988.
- Nagai G., *Devilman* [1972], 2018.
- Nietzsche F., *Die Geburt der Tragödie* [1872], [w:] tegoż, *Kritische Studienausgabe*, I, München 1999, s. 9–156.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, przeł. L. Staff, Warszawa 1924.
- Porreca P., Giannini S., Fidati M., *Go Nagai Interview*, 2007 [21.6.2022].
- Schiller F., *Über das Pathetische*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, Band V, München 2004, s. 512–537.
- Schiller F., *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, [w:] tegoż, *Sämtliche Werke*, Band V, München 2004, s. 358–372.

Switzer E., *Every Time I Cried During Spider-Man: No Way Home*, TheGamer.com, v. 21, 2021, Dezember [21.6.2022].

Jacob Birken – bada historię, estetykę i teorię technologii medialnych. W 2018 roku opublikował *Die kalifornische Institution* na temat trzęsienia ziemi w San Francisco w 1906 roku, następnie *Videospiele* w 2022 roku i *Vom Pixelrealismus* w 2023 roku. Obecnie pracuje na Uniwersytecie w Kolonii. E-mail: <jacob.birken@gmail.com>.

Jacob Birken – researches and writes about the history, aesthetics, and theory of media technologies. In 2018, he published *The Californian Institution* on the 1906 San Francisco earthquake, followed by *Videospiele* in 2022 and *On Pixel Realism* in 2023. He currently works at the University of Cologne. E-mail: <jacob.birken@gmail.com>.

Wojciech Sztaba – historyk sztuki i publicysta, pracował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na Uniwersytecie w Moguncji i Uniwersytecie Pedagogicznym w Ludwigsburgu. Od 2012 roku redaguje portal <witkacologia.eu>. E-mail: <w.sztaba48@gmail.com>.

Wojciech Sztaba – art historian and publicist, worked at the Academy of Fine Arts in Kraków, Johannes Gutenberg University Mainz and Ludwigsburg University of Education. Since 2012 he has edited the portal witkacologia.eu. E-mail: <w.sztaba48@gmail.com>.