

DAWID PRZYWALNY

# MIT BATMANA

JAKO OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ AMERYKI

ANALIZA FILMOWYCH ADAPTACJI KOMIKSU (1989–2012)



# MIT BATMANA

JAKO OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ AMERYKI

---

ANALIZA FILMOWYCH ADAPTACJI KOMIKSU (1989–2012)



DAWID PRZYWALNY

# MIT BATMANA

**JAKO OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ AMERYKI**

ANALIZA FILMOWYCH ADAPTACJI KOMIKSU (1989-2012)

KRAKÓW 2014

MIT BATMANA JAKO OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ AMERYKI.  
ANALIZA FILMOWYCH ADAPTACJI KOMIKSU (1989-2012)

*Copyright © by Dawid Przywalny 2014*

*Copyright © for the Polish edition by BookOne*

Korekta – *Sonia Miniewicz*

Ilustracja na okładce – *Patrycja Adamczyk*

Skład – *Paweł Szczepanik/BookOne.pl*

Wydanie I

ISBN: 978-83-64265-29-7

Wszelkie prawa zastrzeżone.

All rights reserved.

Książka ani żadna jej część nie może być przedrukowywana ani w jakikolwiek inny sposób reprodukowana czy powielana mechanicznie, fotooptycznie, zapisywana elektronicznie lub magnetycznie ani odczytywana w środkach publicznego przekazu bez pisemnej zgody wydawcy.

Publikacja finansowana przez Towarzystwo Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Mojej Mamie,  
która nie przepada za komiksami, nie lubi amerykańskich filmów  
i w ogóle tej całej Ameryki.

# Spis treści

## WSTĘP.....9

### ROZDZIAŁ 1 – MIĘDZY PLANSZĄ KOMIKSU A TAŚMĄ FILMOWĄ

- 1.1 HISTORIA KOMIKSU DO LAT 40. I POWSTANIA SERII *BATMAN*.....21
- 1.2 PODOBIEŃSTWA I ZALEŻNOŚCI MIĘDZY KOMIKSEM A FILMEM.....41
- 1.3 PROBLEM ADAPTACJI ORAZ *BATMAN* JAKO MIT AMERYKAŃSKIEJ KULTURY.....51

### ROZDZIAŁ 2 – ZMIERZCH ZIMNEJ WOJNY A POWRÓT BATMANA

- 2.1 TIM BURTON – REŻYSER FILMÓW *BATMAN* (1989)  
I *BATMAN POWRACA* (1992).....62
- 2.2 ANALIZA FILMU *BATMAN* (1989).....66
  - 2.2.1 GOTHAM CITY JAKO PORTRET NOWEGO JORKU Z LAT 80.....74
  - 2.2.2 BRUCE WAYNE/*BATMAN* JAKO METAFORA USA.....81
  - 2.2.3. JOKER JAKO TOTALITARNY DYKTATOR.....91
- 2.3 ANALIZA FILMU *POWRÓT BATMANA* (1992).....98
  - 2.3.1 MAX SHRECK I PINGWIN JAKO OBRAZ  
RELACJI POLITYKI, MEDIÓW I BIZNESU.....101
  - 2.3.2 KOBIETA-KOT JAKO METAFORA STRACHU PRZED  
WSPÓŁCZESNYM FEMINIZMEM.....109

### ROZDZIAŁ 3 AMERYKA LAT 90. A *BATMAN FOREVER*

- 3.1 JOEL SCHUMACHER – REŻYSER FILMÓW *BATMAN FOREVER* (1995) I *BATMAN I ROBIN* (1997).....115
- 3.2 ANALIZA FILMU *BATMAN FOREVER* (1995).....119
  - 3.2.1 GOTHAM CITY JAKO PORTRET AMERYKAŃSKIEGO  
SPOŁECZEŃSTWA.....124
  - 3.2.2 DYLEMAT *BATMANA* A USA  
W STOSUNKACH MIĘDZYNARODOWYCH.....130
  - 3.2.3 POSTACIE DWÓCH TWARZY I CZŁOWIEKA ZAGADKI  
JAKO ODZWIERCIEDLENIE *FED SCARE*.....134
- 3.3 ANALIZA FILMU *BATMAN I ROBIN* (1997).....139
  - 3.3.1 WIZJA *BATMANA* W ESTETYCE KICZU.....142

## **ROZDZIAŁ 4 – AMERYKA 9/11 A MROCZNY RYCERZ**

- 4.1 CHRISTOPHER NOLAN – REŻYSER TRYLOGII  
MROCZNEGO RYCERZA (2005–2012).....151
- 4.2 ANALIZA FILMU *BATMAN – POCZĄTEK* (2005).....156
  - 4.2.1 REALIZM NOWEJ WERSJI BATMANA.....161
  - 4.2.2 STRACH NA WRÓBLE, RA'S AL GHUL  
I SPOŁECZEŃSTWO AMERYKAŃSKIE PO 9/11.....168
- 4.3 ANALIZA FILMU *MROCZNY RYCERZ* (2008).....175
  - 4.3.1 WALKA BATMANA Z JOKEREM JAKO  
METAFORA WOJNY Z TERRORYZMEM.....179  
INTERLUDIUM.....186
- 4.4. ANALIZA FILMU *MROCZNY RYCERZ POWSTAJE* (2012).....188
  - 4.4.1 UPADEK MROCZNEGO RYCERZA CZYLI  
O KOMIKSOWYCH NAWIĄZANIACH.....194
  - 4.4.2 *MROCZNY RYCERZ POWSTAJE* JAKO  
OSTATNIA CZĘŚĆ TRYLOGII.....200
  - 4.4.3 REWOLUCJA BANE'A JAKO METAFORA WALKI KLAS.....207

## **ZAKOŃCZENIE.....219**

## **BIBLIOGRAFIA**

- FILMY:.....223
- KSIĄŻKI:.....224
- ARTYKUŁY NAUKOWE:.....229
- ARTYKUŁY PRASOWE:.....230
- WYKŁADY NAUKOWE:.....235
- FILMY DOKUMENTALNE:.....236
- INTERNETOWE BAZY DANYCH:.....239
- DOKUMENTY:.....240





# Wstęp

Gdy na początku semestru zimowego roku akademickiego 2011/2012 przyszło mi zastanowić się na temat pracy magisterskiej, w głowie miałem jedną myśl. Chciałem poświęcić ją problematyce komiksu oraz jego związkom z amerykańskim kinem. Wybór superbohatera nie nastęczał żadnych trudności, gdyż Batman zawsze należał do moich ulubionych zamaskowanych herosów. Jednak pierwszy zarys tej pracy zakładał postawienie akcentów w innych miejscach i skupienie się na nieco odmiennych zagadnieniach. Początkowo chciałem zająć się problemem adaptacji komiksu na język filmowy. Planowałem dokonać estetycznego porównania pomiędzy poszczególnymi zeszytami a filmami, które na nich bazowały. Chciałem sprawdzić, którzy reżyserzy najwierniej przedstawili postacie z komiksowego uniwersum. Jednak zbierając materiały do pracy oraz zapoznając się z recenzjami filmowymi czy kulturowymi analizami, odkryłem dużo bardziej interesujący temat. Wbrew pozorom było to zagadnienie rzadko podejmowane w naukach kulturoznawczych, które praktycznie nigdy nie zostało ujęte i opisane w sposób całościowy.

Większość analiz filmowych adaptacji przygód Batmana podejmowała te same tezy badawcze: filmy Burtona opisywano jako dzieła mroczne i gotyckie, świetnie wpisujące się w styl tego reżysera; późniejsze części

wyprodukowane przez Schumachera krytykowano za zniszczenie wizerunku superbohatera i sportretowanie go w estetyce campu, a nawet kiczu; z kolei Nolan zbierał pochlebne opinie za przywrócenie Batmana na ekrany kin oraz za udaną próbę realistycznego podejścia do komiksów. Jednak część filmoznawców zarówno w Ameryce, jak i w Polsce wskazywała na polityczno-społeczne odwołania dwóch ostatnich filmów. Opinie wpisujących te dzieła w amerykański nurt kina 9/11 było wiele i spotkały się z powszechną akceptacją środowiska naukowego. Zainteresowany takim podejściem do analizy rozpocząłem poszukiwania prac, które w podobnym duchu podchodziłyby do opisu filmów w reżyserii Burtona i Schumachera. Ku mojemu zdziwieniu, nie udało mi się odnaleźć żadnych monografii czy artykułów poświęconych wyłącznie temu zagadnieniu. Choć muszę przyznać, że część recenzentów i kulturoznawców formułowała ciekawe myśli i uwagi, to jednak znajdowały się one na tematycznych obrzeżach ich publikacji. Do tej pory nikt nie podjął się dokonania całościowej analizy filmów o Batmanie, w których próbowałby wykazać społeczno-polityczne odwołania oraz nawiązania do kultury i historii Stanów Zjednoczonych. Gdy uświadomiłem sobie obecność tej luki w naukach kulturoznawczych, wiedziałem, że odnalazłem temat swojej pracy magisterskiej.

Bardzo często zarzuca się filmoznawcom, że ich analizy przedstawiają tezy i stwierdzenia, które nigdy nie były zamiarem artysty. Prawdą jest, że reżyser, aktor czy jakkolwiek inny twórca biorący udział w procesie produkcji filmowej stara się zakodować w kadrach lub między nimi swoje myśli, wartości czy idee. Czyni to świadomie, podejmując zabawę z widzem, zwiększając jego przyjemność

z odbioru filmu, która dokonuje się poprzez prawidłowe odczytanie takiego „utajonego” przekazu. Jednak poza tym działaniem, podczas aktu kreacji artystycznej dochodzi również do zakodowania ukrytego znaczenia. Mamy wówczas do czynienia z nieświadomą projekcją treści i odzwierciedleniem heglowskiego ducha dziejów. „Film stanowi ważny dokument dla socjologa, psychologa czy historyka. Jest on nie tylko Stendhalowskim zwierciadłem ustawionym na gościńcu więcej, źródeł kina możemy doszukiwać się w tym, co nieświadome (...)”<sup>1</sup>. Alicja Helman, analizując filmologiczne badania Edgara Morina, zauważa, że film jest dokumentem społecznym<sup>2</sup>. Na każdym poziomie dzieła: technicznym, estetycznym czy fabularnym możemy odnaleźć i odczytać ukryty obraz społeczeństwa wraz z jego strukturą, prawami, ideami itd. Film jest integralnym elementem kultury, lecz stanowi również portret danej społeczności. Theodor W. Adorno przykładał ogromną wagę do wzajemnych powiązań między sztuką a społeczeństwem, które ją tworzy. „Dwoisty charakter sztuki jako zjawiska autonomicznego i jako *fait social* udziela się nieustannie strefie jej autonomii. W tego rodzaju relacji do empirii dzieła sztuki ratują – zneutralizowane – to, czego niegdyś literalnie i globalnie doświadczyli w swej egzystencji i co z niej wypędził duch”<sup>3</sup>.

Orędownikiem takiego podejścia do analizy filmowej jest Siegfried Kracauer, który dokonał metodologicznej rewolucji w naukach filmoznawczych. Najważniejsza

1. J. Marek Hatlof, *Film jako odzwierciedlenie stanu psychicznego społeczeństwa*, [w:] red. Jan Trzynaśkowski, *Estetyka i struktura dzieła filmowego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1987, s. 107.

2. Alicja Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 151.

3. Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 11.

w jego dorobku naukowym książka nosi tytuł *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Kracauer dokonuje w niej dogłębnej analizy niemieckiego kina z okresu 1918-1939, starając się przedstawić poglądy i sposób myślenia ówczesnych Niemców; dowodzi tym samym, że potrzeba silnego przywództwa oraz dążenia totalitarne istniały w społeczeństwie jako treści nieuświadomione na długo przed dojściem Hitlera do władzy. „To, co znajduje odzwierciedlenie w filmie, to nie tylko jakieś ściśle określone credo, ile raczej pewien układ psychologiczny – głębokie nawarstwienie zbiorowej mentalności wykraczającej w mniejszym lub większym stopniu poza wymiar świadomy”<sup>4</sup>. Anna Malczewska zauważa, że Kracauer był związany z intelektualistami ze Szkoły Frankfurckiej<sup>5</sup>, którzy postulowali większą interdyscyplinarność nauk humanistycznych i sięganie do takich dyscyplin jak ekonomia czy psychologia<sup>6</sup>. Z podobnego założenia wychodzą amerykańscy filmoznawcy, którzy zaprezentowali metodę analizy ideologicznej, „(..) idąc znacznie dalej o efektywne wykorzystanie rezultatów takich gałęzi wiedzy, jak socjologia, psychoanaliza, historia i nauki polityczne. Innymi słowy można powiedzieć, iż we wszystkich analizach odnajdujemy, jako element centralny, aspekt społeczny (...)”<sup>7</sup>.

4. Siegfried Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 10.

5. Potoczna nazwa dla grupy pracowników Instytutu Badań Społecznych we Frankfurcie, do której należeli m.in. Erich Fromm, Theodor Adorno, Max Horkheimer czy Walter Benjamin.

6. Anna Malczewska, *Metodologiczne konteksty prac filmowych Siegfrieda Kracuera*, [w:] red. Aleksander Jackiewicz, *Wstęp do badania dzieła filmowego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, s. 121.

7. Eugeniusz Wilk, *Amerykańska propozycja analizy ideologicznej*, [w:] red. Wiesław Godzic, *Sztuka filmowej interpretacji*, Uniwersytet Jagielloński – Skrypty Uczelniane, Kraków 1990, s. 35.

Gdy dochodzi do odkrywania ukrytych treści przy analizie filmowej, bardzo ciężko jest odwoływać się do postaci twórcy, jego poglądów czy intencji. W przeciwieństwie do innych sztuk kino opiera się na pracy zbiorowej, w związku z czym bez rzetelnej, wyczerpującej dokumentacji z prac na planie zdjęciowym nie można wywnioskować, który element dzieła jest autorstwa reżysera czy scenarzysty, a który samego aktora czy producenta. „Film odzwierciedla mentalność narodu bardziej bezpośrednio niż jakiegokolwiek inne artystyczne środki wyrazu. Dzieje się tak z dwóch powodów: Po pierwsze, film nie jest nigdy dziełem jednostki”<sup>8</sup>. Sami reżyserzy przyznają, że w czasie pracy nad filmem dochodzi do ingerencji inspiracji – siły niewytłumaczalnej z naukowego punktu widzenia. „Fellini odpowiadając na pytanie o pojawiające się w jego filmach obrazy i sytuacje: «Forma filmu przychodzi z zewnątrz, jest bezwiedna; wszystkie autentyczne szczegóły pochodzą z inspiracji. A co rozumieć przez inspirację? To uruchomienie kontaktu między nieświadomością i racjonalną stroną umysłu. (...)»”<sup>9</sup>. Oczywiście nie można zupełnie pominąć sylwetek filmowych twórców, jednak filmoznawcy w analizach, które nie są monografiami poświęconymi twórczości jednego artysty, zwykli używać pojęcia „nadawcy obrazu”, traktowanego jako bezosobowa forma narratora. W kolejnych rozdziałach mojej pracy, w których adaptacje komiksu zostaną poddane analizie, zaprezentuję również biografie reżyserów, ich dorobek oraz charakterystykę stylu. Jednak sylwetki te nie będą najważniejsze z punktu widzenia problematyki tej pracy, która dąży do odkrycia nieświadomionych treści, obrazu

8. Siegfried Kracauer, op. cit., s. 9.

9. Dariusz Czaja, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne.*, „Konteksty”, 1992 r., nr 3/4, s. 40.

amerykańskiego społeczeństwa i jego *fait social*. W tym celu zostaną wykorzystane trzy główne narzędzia analizy filmowej: narzędzia opisowe, narzędzia cytowania oraz narzędzia kontekstowe<sup>10</sup>, obok takich ujęć metodologii filmoznawczej jak komparatywna, mitologiczna, socjologiczna czy ideologiczna<sup>11</sup>.

Pierwszy rozdział zatytułowany „Między planszą komiksu a taśmą filmową”, podzielony został na trzy podrozdziały: historię amerykańskiego komiksu, aż do momentu pojawienia się na rynku postaci Batmana; podobieństwa między językiem filmu i komiksu, zależności między nimi oraz wzajemne wpływy tych sztuk; a pod koniec poruszyłem kwestię procesu adaptacji i trudności z nim związanych, jak również starałem się wykazać, że postać Batmana należy do współczesnej mitologii amerykańskiej kultury. Niezwykle pomocnymi źródłami dla tej tematyki była jedna z pierwszych polskich publikacji poświęcona komiksowi autorstwa Krzysztofa Teodora Topelitzta oraz liczne monografie i publikacje Jerzego Szyłaka, który od lat propaguje studia nad komiksem w Polsce. Przy kwestii adaptacji filmowej sięgnąłem do prac Alicji Helman, która wielokrotnie poruszała tę problematykę.

Drugi rozdział, „Zmierzch zimnej wojny a »Powrót Batmana«”, podzielony został na trzy podrozdziały. W pierwszym zaprezentowałem sylwetkę reżysera Tima Burtona, a w drugim dokonałem analizy filmu *Batman* (1989). Ważnym elementem tego podrozdziału jest wizerunek miasta Gotham, które porównałem do Nowego Jorku z lat 80. ubiegłego wieku. Następnie postać Batmana

10. Jacques Aumont, Michel Marie, *Analiza filmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 72-95.

11. Alicja Helman, *Przedmioty i metody filmoznawstwa*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, s. 94-95.

została odczytana jako metafora Ameryki, a Jokera jako odzwierciedlenie systemu totalitarnego. Ostatni podrozdział to opis filmu *Powrót Batmana* (1992); szczególną uwagę poświęciłem Maxowi Schreckowi oraz Pingwinowi, którzy posłużyli mi do zobrazowania relacji polityki, mediów i amerykańskiego biznesu. Z kolei Kobieta-Kot została przedstawiona w duchu krytyki feministycznej opartej na filmoznawczych analizach Laury Mulvey, której poglądy zostały zawarte w książce „Do utraty wzroku”.

Trzeci rozdział, „Ameryka lat 90. a »Batman Forever«”, również został podzielony na trzy podrozdziały. Pierwszy stanowi prezentacja reżysera Joela Schumachera. Drugi to analiza filmu *Batman Forever* (1995), gdzie wizerunek Gotham przyrównałem do sytuacji amerykańskiego społeczeństwa lat 90. XX wieku, Batman został skonfrontowany z sytuacją Ameryki na arenie międzynarodowej po upadku ZSRR, a postaci Dwóch Twarzy i Człowieka Zagadki opisałem jako odzwierciedlenie zjawiska *fed scare*. Trzeci podrozdział dotyczy filmu *Batman i Robin* (1997), a konkretnie jego związków z estetyką kiczu. Przy opisie tego zjawiska kultury posłużyłem się głównie pracą Andrzeja Banacha „O Kiczu” oraz Abrahama Molesa „Kicz czyli sztuka szczęścia”.

Ostatni rozdział, „Ameryka 9/11 a »Mroczny Rycerz«”, został podzielony na cztery podrozdziały. Pierwszy zawiera sylwetkę reżysera Christophera Nolana, a drugi stanowi analizę filmu *Batman - Początek* (2005), ze szczególnym uwzględnieniem realistycznego podejścia do fabuły i estetyki wizualnej dzieła oraz problematyki strachu będącego zarazem jednym z wątków fabularnych, jak również czynnikiem wpływającym na amerykańskie społeczeństwo. W trzecim podrozdziale przy okazji omówienia



filmu *Mroczny Rycerz* (2008) skupiłem się na postaci Jokera i problemie współczesnego terroryzmu. W przypadku tej części wykorzystałem m.in. pracę Douglasa Kellnera „Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era” oraz książkę „Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the »War on Terror«” pod redakcją Jeffa Birkensteina, Anny Froula i Karen Randell. Obie pozycje w całości poświęcono analizie zamachów z 11 września 2001 roku, jako motywu wykorzystywanego w kulturze popularnej.

Ostatni podrozdział czwartego rozdziału został przez mnie napisany wiele miesięcy po obronie pracy magisterskiej. Dyplom studiów magisterskich otrzymałem w czerwcu 2012 roku, czyli na miesiąc przed premierą filmu *Mroczny Rycerz powstaje*. Do swojej pracy powróciłem jakiś czas później, by dzięki analizie ostatniej części trylogii Batmana dokończyć poruszone wcześniej wątki i tezy oraz zamknąć wszystko w logiczną całość. W tym podrozdziale skupiłem się na przedstawieniu fabularnych nawiązań do historii komiksowych oraz podkreśleniu zakończenia trylogii poprzez umiejscowienie wydarzeń w szerszym kontekście nawiązującym do poprzednich filmów. Ważnym wątkiem, który poruszam, jest przyjrzenie się postaci Bane’a jako rewolucjonisty walczącego z establishmentem, co nawiązuje do obecnego kryzysu ekonomicznego, społecznego i politycznego w społeczeństwie amerykańskim.

Przy pisaniu trzech ostatnich rozdziałów głównym źródłem były filmowe adaptacje komiksu jako materiał poddany analizie. Wspierałem się również opiniami amerykańskich krytyków, jak choćby recenzjami Rogera Eberta. Wykorzystałem również liczne artykuły

umieszczone w polskiej prasie m.in. w „Filmie”, „Kinie”, „Polityce” czy „Gazecie Wyborczej”. Szczególnie cenię sobie recenzje Andrzeja Kołodyńskiego i Zygmunta Kałużyńskiego.

Przy anglojęzycznych artykułach pomocny okazał się internetowy serwis metacritic.com. Jest to baza zawierająca zbiór recenzji najbardziej uznanych amerykańskich krytyków. Dodatkowy atut serwisu stanowi ujednoczenie często różnych systemów oceniania stosowanych przez dziennikarzy. Podobną funkcję spełnia internetowa baza danych rottentomatoes.com. Z kolei serwis boxoficemojo.com posiada rzetelne informacje na temat finansowych wyników poszczególnych filmów. Ostatnią ważną bazą internetową, z której korzystałem, jest filmweb.pl, czyli największy polski portal poświęcony tematyce filmowej, zawierający wiarygodne dane na temat ekip realizatorskich, obsady czy zdobytych przez film nagród.

Wielu amerykańskich autorów poświęciło swoje prace kulturowej analizie postaci Batmana czy innym bohaterom występującym na łamach komiksów. Pozwolę sobie wymienić kilka pozycji, które szczególnie wzbudziły moje zainteresowanie. Jern Ahrens i Arno Meteling w „Comics and the City” zajmują się kwestią komiksowych metropolii w tym m.in. opisują rozmaite wizerunki miasta Gotham. Danny Fingeroth w swojej książce „Superman on the couch” podchodzi do komiksów od strony socjologicznej, analizując poprzez ich pryzmat amerykańskie społeczeństwo. Za najbardziej pomocną uważam pracę Willa Brookera „Batman Unmasked. Analyzing a cultural icon”, który poza odwoływaniem się do komiksów bardzo często sięga również do filmowych adaptacji, przy okazji porównując oba źródła. Natomiast przy opisie sylwetek

poszczególnych komiksowych bohaterów posługiwałem się anglojęzycznymi encyklopediami poświęconymi Batmanowi czy ogólnie komiksom wydawnictwa DC, jak choćby „Essential Batman Encyclopedia”.

W przypadku kwestii dotyczących historycznych dziejów Stanów Zjednoczonych Ameryki swoją wiedzę uzupełniałem głównie dzięki podręcznikowi Krzysztofa Michałka „Amerykańskie stulecie” oraz książce Lubomira Zyblikiewicza „USA”. Informacje na temat najnowszych wydarzeń na arenie międzynarodowej oraz sytuacji USA uzyskałem dzięki licznym artykułom prasowym m.in. z takich prestiżowych pozycji jak „The New York Times” czy „The Wall Street Journal”.

Wiele istotnych informacji udało mi się otrzymać dzięki filmowym materiałom dokumentalnym, które zostały dołączone w formie dodatków do kolekcjonerskich wydań DVD oraz Blu-ray. Zawierają one relacje z planów zdjęciowych, wywiady z aktorami, reżyserami czy scenografami. Dokumenty dają możliwość niemalże bezpośredniej obserwacji pracy filmowców, zdradzają tajemnice produkcji oraz pozwalają poznać inspiracje czy opinie filmowych twórców. Najbardziej cenię sobie takie materiały jak *Beyond Batman: Visualizing Gotham – The Production Design of Batman* czy *Beyond Batman: Sleek, Sexy and Sinister – The Costumes of Batman Returns*, które pozwoliły mi zapoznać się z koncepcjami scenografów tworzących filmowe Gotham czy z pomysłami ludzi odpowiedzialnych za kostiumy. Niezwykle ciekawym źródłem były również komentarze reżyserów Tima Burtona i Joela Schumachera, umieszczone jako dodatkowa ścieżka dźwiękowa filmów.

Większość anglojęzycznych książek czy artykułów zdołałem odnaleźć dzięki bazom online zakupionym przez

Bibliotekę Jagiellońską. Bez dostępu do tych źródeł napisana przeze mnie praca nie byłaby kompletna. Ogromną część wiedzy pozyskałem w trakcie moich studiów, uczęszczając na wykłady prowadzone na Uniwersytecie Jagiellońskim. W tym miejscu pragnę podziękować doktorowi hab. prof. UJ Łukaszowi Plesnarowi, doktorowi prof. UJ Patrickowi Vaughanowi, doktor Jolancie Szymkowskiej-Bartyzel, doktor Joannie Wojnickiej oraz doktorowi Michałowi Kamieńskiemu. Chciałbym również wyrazić słowa uznania dla prof. doktora hab. Andrzeja Manii, który zgodził się zostać promotorem tej pracy, wpływał na moją naukową rzetelność oraz udzielał cennych porad i wskazówek. Ogromne wyrazy uznania i podziękowania należą się doktorowi hab. Pawłowi Laidlerowi, promotorowi mojej powstającej pracy doktorskiej, którego naukowa opieka oraz wsparcie umożliwiły napisanie tej książki.

Na zakończenie tego krótkiego wstępu mam do Ciebie, Droga Czytelniczko i Drogi Czytelniku, małą prośbę. Przed rozpoczęciem lektury kolejnych rozdziałów radzę obejrzeć omawiane adaptacje przygód Batmana, szczególnie jeśli będzie to pierwszy ich seans. Analizy filmowe mają to do siebie, że odkrywają niezwykle interesujące, a często głęboko ukryte kwestie, wątki i myśli. Jednak z drugiej strony całkowicie odbierają radość z seansu filmowego. To trochę jak z próbą rozłożenia sprzętu elektronicznego. Zajrzymy do środka, rozbierzemy na części pierwsze, przyjrzymy się każdemu elementowi z osobna, ale kiedy dojdzie do momentu, gdy będziemy musieli złożyć wszystko z powrotem, prawdopodobnie napotkamy problemy. Może się bowiem okazać, że sprzęt nie działa lub pracuje gorzej niż przed naszą interwencją, a kilka elementów zostało i nie wiadomo, gdzie je włożyć.

Kolejnym powodem, dla którego warto obejrzyć wcześniej te filmy, jest fakt, że lektura analiz i ich zrozumienie przyjdzie dużo łatwiej i szybciej, gdy będziemy mieli pewne obrazy przed oczami. Postaram się oczywiście opisać każdą ważną scenę w taki sposób, by uchwycić jej istotę, ale nawet najlepsze zdolności pisarskie nie zastąpią piękna obcowania z filmowym obrazem.

# Rozdział 1

## Między planszą komiksu a taśmą filmową

### 1.1 HISTORIA KOMIKSU DO LAT 40. I POWSTANIA SERII BATMAN

*W każdej epoce zjawisko nazywane dziś komiksem znajdowało dla siebie formy ekspresyjne i najlepiej związane z życiem kulturalnym. (...) A jednak brakowało komiksom do zupełnej doskonałości jednej cechy, może tylko jednego słowa, które zdecydować miało, że są tym, czym są. Brakowało im Ameryki.*

Andrzej Banach<sup>12</sup>

Naukowe publikacje dotyczące historii sztuki, a przede wszystkim malarstwa, w większości rozpoczynają swój wywód od prehistorycznych malunków odkrytych w jaskini Lascaux<sup>13</sup>. Ta podróż w odległą przeszłość, której celem jest odnalezienie początków, swoistej praprzyczyny opisywanego zjawiska, wydaje się naturalna. Ludzka skłonność do holistycznego myślenia wymusza

---

12. Andrzej Banach, *Pismo i obraz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 164-173.

13. Jaskinia Lascaux odkryta w 1940 r., znajdująca się w Akwitaniu w południowo-zachodniej Francji, jest pierwszym odnalezionym kompleksem jaskiń zawierających prehistoryczne rysunki naskalne.

analizę transformacji omawianego zagadnienia poprzez dzieje i epoki, by ostatecznie dojść do zasadniczego problemu, jakim jest współczesny jego kształt. Te próby ujęcia każdego zjawiska jak najszerzej i jak najpełniej wynikają bowiem z potrzeby „(...) by nieskończoność świata zamknąć w skończonej przestrzeni dzieła”<sup>14</sup>. Z drugiej jednak strony historyczno-opisowemu podejściu do analizy zjawisk kulturowych nie można zarzucić błędów. Każde wydarzenie było bowiem poprzedzone szeregiem zdarzeń, które jeśli nie doprowadziły do jego pojawienia się, to z pewnością dopomogły w jego zaistnieniu. Największym dylematem pozostaje więc nie to, czy rozpocząć analizę od „czasu przeszłego”, tylko od którego momentu w historii rozpocząć opis danego zjawiska.

Poprzez analizę rysunków naskalnych historycy sztuki udowadniają istnienie dążeń człowieka do wyrażania uczuć oraz myśli, jak również ich kreacji i formowania w namacalne lub naoczne kształty. Skoro nawet w prehistorii sztuka była ważnym elementem ludzkiego życia, to obecnie, a tym bardziej w przyszłości, jej rola stanie się donioślejsza. Historycy sztuki zapominają jednak, że poza artystycznymi ambicjami i chęcią samorealizacji twórców głównym celem dzieł sztuki jest przedstawienie wycinka rzeczywistości, a tym samym opowiedzenie pewnej historii ważnej dla ludzkości lub dla samego artysty. O tej potrzebie narracji nie zapominają, a wręcz ją podkreślają, badacze dziejów komiksu. Choć również i oni ulegają historiograficznej tradycji sięgania do praprzyczyny i wymalowanych węglem rysunków na ścianach jaskini Lascaux.

---

14. Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat przerysowany*, Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 5.

Andrzej Banach dokonuje podziału komiksu<sup>15</sup> na trzy gatunki, jednocześnie każdy z nich przypisując konkretnym epokom: „(...) dzielą się na trzy gatunki wyraźnie zarysowane, odrębne: 1) zupełnie bez tekstu, 2) z tekstem dialogowym wbudowanym w sam obrazek, 3) z podpisem biegnącym pod spodem”<sup>16</sup>. Pierwszy z owych gatunków to najstarsze formy ilustracji, które starają się przekazać treść i znaczenie bez użycia pisma. By taki obrazek mógł zostać zrozumiany, musi opierać się na powszechnie znanym temacie i być wyrażony w przejrzystej plastyczności. Za takie dzieła można uznać sakralną ikonografię przedstawiającą Drogę Krzyżową. Krzysztof T. Toeplitz przytacza opinię Gerarda Blancharda, który jako inny przykład podaje Kolumnę Trajana z reliefem ukazującym dokonania Cezara w wojnie z Dakami oraz tkaninę z Bayeux z haftowanymi przedstawieniami podbojów Wilhelma Zdobywcy<sup>17</sup>. Drugi z przytoczonych przez Banacha gatunków z powodu chronologicznej przejrzystości tej pracy zostanie w tym miejscu pominięty, bowiem odnosi się do komiksu w formie, którą przybrał współcześnie. Tym samym przejdźmy do trzeciego rodzaju, jakim są ryciny. Taka forma przekazu, szczególnie ta pochodząca z XVII i XVIII wieku, ukazywały sceny biblijne bądź żywoty świętych. Treści przedstawione na rycinach były powszechnie znane, jednak dodawano do nich opisy, najczęściej w formie krótkiego tytułu lub imienia sportretowanej postaci, by „dopomóc pamięci czy wyobraźni, aby je skierować od razu w pożądanym kierunku i nie dopuścić błędów interpretacji (...)”<sup>18</sup>.

15. Banach w tym wywodzie rozumie komiks jako pewien rodzaj ilustracji.

16. Andrzej Banach, op. cit., s. 157.

17. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Sztuka komiksu*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1985, s. 13.

18. Andrzej Banach, op. cit., s. 159.



Jednak zarówno Toeplitz, jak i Szyłak podejmują polemikę z taką interpretacją dziejów komiksu, argumentując, że każda dziedzina sztuki ma naturalną i wewnętrzną skłonność do opowiadania historii. Bez znaczenia więc jest, czy owa narracja została przedstawiona na jednym, czy na szeregu połączonych ze sobą obrazów<sup>19</sup>. Jeśli mamy doszukiwać się załączków komiksu, pierwszych protokomiksów<sup>20</sup>, to nasza uwaga powinna skupić się raczej na karykaturze, która pojawiła się na przełomie XVIII i XIX wieku we Francji i Anglii. Kąśliwe portrety polityków czy zabarwiona humorem krytyka ówczesnych obyczajów były niezwykle popularne i często gościły na łamach kolorowych satyrycznych czasopism<sup>21</sup>. Wśród malarzy tego okresu wymienia się trzech artystów, których talent i pionierska twórczość zbliżyła karykaturę w stronę komiksu.

Rudolf Töpffer (1799-1846) urodził się w Szwajcarii, w rodzinie o malarskich tradycjach. Idąc w ślady ojca, uznanego pejzażysty, rozpoczął studia malarskie w Paryżu. Za namową samego Johanna Wolfganga von Goethego stworzył książkowy album pełny ilustracji z dydaktycznymi podpisami. Te opowiadki pełne ironii wymierzonej w społeczeństwo tworzone były głównie z myślą o dzieciach<sup>22</sup>. Pierwszy taki album, *Monsieur Sabot*, pojawił się w 1833 roku.

Uczniem Töpffera był kolejny z „ojców komiksu”, a mianowicie Francuz Gustave Doré (1832-1883). Artysta najbardziej znany jest z drzeworytniczych ilustracji do ponad dwustu książek, w tym do dzieł Byrona, Balzaka, E. A. Poego, bajek La Fontaine'a, *Boskiej Komedii* Dantego,

19. Jerzy Szyłak, op. cit., s. 5 oraz Krzysztof Teodor Toeplitz, op. cit., s. 17.

20. Takim pojęciem operuje Toeplitz.

21. Toeplitz, op. cit., s. 25.

22. Jerzy Szyłak, *Komiks*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 8-9.

*Don Kichota* Cervantesa czy Biblii<sup>23</sup>. Chcąc odpocząć od pracy, w 1854 roku rozpoczął rysowanie *Historii Świętej Rusi*<sup>24</sup>, będącej satyryczną kroniką historyczną, a bardziej żartem graficznym wzorowanym na ilustrowanych albumach swojego nauczyciela. Humor opierał się na związku między obrazkiem a słownym opisem umieszczonym poniżej lub też na sprzeczności, jaka bezpośrednio z nich wynikała. Na pierwszych stronach widzimy jedynie czern, podpisaną jako „mroki dziejów”, by następnie zobaczyć jakże wymownego białego niedźwiedzia dryfującego na krze lodu<sup>25</sup>. Doré parodiuje konwencję kroniki historycznej, niwelując jej dydaktyczny charakter na rzecz zabawy z czytelnikiem. W tym celu wykorzystuje korelację między słowem a obrazem, tworząc nową treść, której nie dałoby się odczytać za pomocą tylko jednego z tych elementów.

„W sumie słowo i obraz tworzą tutaj nierozdzielalną «jedność ikono-lingwistyczną», ilustracje natomiast pełnią w strukturze dzieła funkcję ważniejszą, spoczywa na nich bowiem nie tylko obowiązek zrelacjonowania zdarzeń, ale i skorygowania tego, co na ich temat powiedziało słowo”<sup>26</sup>.

Ostatnim z najczęściej wymienianych prekursorów komiksu jest Niemiec Wilhelm Busch (1832-1908), który malował obrazy oraz pisał wiersze, jednak najbardziej

23. Ian Chilvers, *Oksfordzki leksykon sztuki*, Arkady, Warszawa 2002, s. 198-199.

24. Tego tytułu konsekwentnie używa Jerzy Szyłak, jednak Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria wydało dzieło Doré'a pod tytułem *Dzieje Świętej Rusi*.

25. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 9.

26. Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat...*, op. cit., s. 11.

znany był ze swojej działalności ilustratorskiej dla pisma „Fliegende Blätter”. To, co wyróżnia jego prace, to tworzenie z poszczególnych rysunków sekwencji przedstawiających kolejne etapy opowiadanej historii. Rozbudował również zestaw sposobów ukazywania ruchu oraz mimiki rysunkowych bohaterów<sup>27</sup>. Najbardziej rozpoznawalnym dziełem Buscha jest *Max und Moritz* (1865), książka składająca się z ilustracji opatrzonych rymowanymi opisami. Jest to pełna czarnego humoru, przypominająca klimatem baśnie braci Grimm, historia dwójki nieznośnych dzieciaków, które stale płątają dorosłymi złośliwe figle. To, co wydaje się najważniejszym wyznacznikiem protokomisowości tego dzieła<sup>28</sup>, to samodzielność niektórych obrazków. Gdyby pozbawić słownego opisu sekwencję opowiadającą o czterech kurczakach, czytelnik bez trudu zrozumiałby jej treść, kierując się wyłącznie analizą rysunków<sup>29</sup>. *Max und Moritz*<sup>30</sup> wymieniany jest jako bezpośrednia inspiracja<sup>31</sup> dla twórców *The Yellow Kid* oraz *The Katzenjammer Kids*, czyli dla dzieł uznawanych za pierwsze komiksy, które ukazały się na łamach amerykańskiej prasy pod koniec XIX wieku.

Nieprzypadkowo to właśnie Stany Zjednoczone stały się miejscem narodzin historii obrazkowych. Europejska kultura od czasów antycznych traktatów filozoficznych

---

27. Ibidem.

28. Andrzej Banach nazywa *Max und Moritz* komiksem klasycznym, patrz *Pismo i obraz* s. 173.

29. Krzysztof. T. Toeplitz, op. cit, s. 27.

30. Fragment komiksu dostępny w języku niemieckim i angielskim dostępne pod adresem <http://www.davidgorman.com/maxundmoritz.htm>

31. Hans Scheugl i Erwin Schmidt posuwają się nawet do nazwania komiksu *The Katzenjammer Kids* plagiatem dzieła Buscha, patrz. Hans Scheugl, Erwin Schmidt, *Komiks sztuka kinetyczna*, tłumaczenie Anna Smorgul, „Film na świecie”, 1980, nr 7, s. 77.

i greckich dramatów teatralnych celebrowała kult słowa i pisma, wywyższając szeroko pojętą literaturę ponad inne dziedziny sztuki. Cechą wykształconego Europejczyka była umiejętność czytania i pisania. Jedyne, co się zmieniło, to język uznawany za międzynarodowy, począwszy od greki przez łacinę, francuski, aż do angielskiego powszechnie używanego dzisiaj. „Ślepi w swojej zależności od słowa pisanego (...) artyści europejscy nie umieli lub nie chcieli zrozumieć wyzwalającej roli obrazu”<sup>32</sup>.

Stany Zjednoczone, które co prawda wyrosły na tradycji anglosaskiej, w swoim rozwoju kulturalno-społecznym poszły w odmiennym niż Europejczycy kierunku. Dla Amerykanów uniwersalny przekaz obrazu stał się dużo ważniejszy, a nade wszystko bardziej praktyczny niż angielskie słowa. Ameryka była krajem imigrantów i jej niezwykle rozwój gospodarczy, który trwał od drugiej połowy XIX wieku, opierał się głównie na taniej sile roboczej przybyszy. Nie bez przesady będzie stwierdzenie, że kraj ten został zbudowany rękoma milionów imigrantów. Jednym z wielu symbolicznych przykładów niech będzie Pacific Railroad, od 1869 roku łącząca Pacyfik i Atlantyk linią trakcji kolejowych, którą na wschodnim wybrzeżu kładli azjatyccy robotnicy. Liczba imigrantów przybyłych w tym okresie do USA jest zdumiewająca: w latach 1851-1860 było to ponad 2,5 mln osób, a między 1881 a 1890 już ponad 5 mln osób<sup>33</sup>. Wielu z nich pochodziło z krajów niemieckojęzycznych bądź z terenów Europy Wschodniej.

---

32. Krzysztof T. Toeplitz, op. cit., s. 25, cyt za: Maurice Horn, *Introduction*, [w:] *Informations et Documents*, 1974, nr 344, *Special Bandes Dessinees*, s. 3.

33. Dane pochodzą z dokumentu przygotowanego przez Senat USA, Vol. 20, December 5, 1910 – March 4, 1911, dostępnego w formacie pdf. pod adresem [http://www.latinamericanstudies.org/immigration/immigration\\_1820-1903.pdf](http://www.latinamericanstudies.org/immigration/immigration_1820-1903.pdf).

Byli to ludzie słabo wykształceni i nieznający żadnego innego języka poza ojczystym. Ponieważ w ojczyźnie groziło im bezrobocie, wyjeżdżali w poszukiwaniu pracy do USA. W Ameryce zatrudniani byli na roli lub w nowo powstałych ośrodkach przemysłowych. Wymagano od nich jedynie ciężkiej i sumiennej pracy fizycznej. Znajomość angielskiego nie była konieczna. Wielu imigrantów nigdy nie opanowało tego języka, a akulturacja dokonywała się dopiero w drugim pokoleniu. Jednakże potrzeba obcowania z kulturą, chociażby w jej najprostszym wydaniu, była w tych ludziach stale obecna. Częściowo zaspokajali ją w obrębie swoich grup etnicznych, ze słynnymi niemiecko-żydowskimi *landsmanshaftami* na czele, ale również anglosaska inteligencja wyszła naprzeciw ich oczekiwaniom, posługując się obrazami i grafikami w procesie masowej komunikacji. Takie magazyny jak „Frank Leslie’s Illustrated” czy „Harper’s Weekly”, by trafić do szerszego grona odbiorców, również do tych, którzy nie znali języka angielskiego, zamiast długich reportaży wykorzystywały ilustrację. W ten sposób relacjonowano przebieg Wojny Secesyjnej czy kolejnych etapów podboju Dzikiego Zachodu<sup>34</sup>. Od tych kolorowych magazynów był już tylko krok do codziennej prasy i komiksów publikowanych na jej łamach.

Ich powstanie jest nieodłącznie związane z „żółtą prasą” i wojną o czytelnika rozgrywaną pomiędzy prasowymi magnatami, Pulitzerem i Hearstem. W roku 1883 Joseph Pulitzer, właściciel bardzo dobrze sprzedającej się gazety „St. Louis Post Dispatch”, kupuje podupadający „New York World” i dokonuje reorientacji gazety pod gust masowego odbiorcy. Zaczynają się pojawiać artykuły poświęcone

---

34. Krzysztof. T. Toeplitz, op. cit, s. 26.

skandalom, publikacje nastawione na sensację, lecz skupiające się również na problemach zwykłych ludzi. Podobnie jak w przypadku poprzedniej inwestycji w St. Louis, Pulitzer osiąga sukces, a jego gazety czytają rzesze imigrantów. Jednak na drodze do pełnego opanowania nowojorskiego rynku prasowego staje William Randolph Hearst. Syn znanego milionera, senatora i właściciela wielu kopalni w prezencie od ojca otrzymuje w 1887 roku mało znaczącą gazetę „San Francisco Examiner”. Wzorując się na dokonaniach Pulitzera, przeprowadza prasową rewolucję na zachodnim wybrzeżu i przesuwa granicę dziennikarstwa o kilka kroków dalej. Nie tylko zmienia wygląd i układ artykułów w gazecie, czy skupia się na opisywaniu sensacyjnych wątków i skandali, ale nakazuje swoim dziennikarzom urządzać prowokacje. Dzięki temu przyczyniają się oni do zaistnienia różnych wydarzeń, które jako jedyni mogą opublikować na łamach „Examinera”. Hearst odnosi ogromny sukces i postanawia przenieść się na wschodnie wybrzeże. W roku 1895 za cenę miliona dolarów wykupuje „New York Morning Journal”, tym samym stając się konkurentem człowieka, którego zawsze podziwiał, czyli Pulitzera. Wojna o rząd czytelnich dusz pomiędzy dwoma mężczyznami odbywa się na łamach ich gazet. Wszelkimi sposobami, a przede wszystkim kosztem konkurenta, starają się zwiększyć ilość sprzedawanych egzemplarzy<sup>35</sup>. Jednym z chwytów mających zachęcić czytelnika są humorystyczne historyjki składające się z kilku rysunków przedstawiających tych samych bohaterów i ukazujące się cyklicznie w każdym kolejnym numerze.

35. Informacje zaczerpnięte z wykładów „Media Amerykańskie” prowadzonych przez dr Jolantę Szymkowską-Bartyzel w roku akademickim 2011/2012 w semestrze letnim, Instytut Amerikanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

W roku 1894 Pulitzer jako rysownika w „New York World” zatrudnia Richarda Feltona Outcaulta (1863-1928). W lipcu następnego roku na łamach gazety zaczyna pojawiać się *Hogan’s Alley*, czarno-biały cykl rysunków jego autorstwa, opowiadający o życiu i problemach klas niższych mieszkających w aglomeracjach. Jednym z bohaterów jest łysy chłopczyk ubrany w ogromną, przypominającą worek koszulę nocną<sup>36</sup>. Z czasem ten małe zaczyna pojawiać się coraz częściej, by 16 lutego 1896 roku stać się postacią pierwszoplanową. Data ta jest uznawana za symboliczne narodziny komiksu. Rysunki cieszyły się uznaniem czytelników, dlatego Hearst zaproponował Outcaultowi zatrudnienie w swojej gazecie za dużo wyższe honorarium. Po przejściu artysty do „New York Journal” komiks zaczął ukazywać się w kolorze i zmienił nazwę na *The Yellow Kid*. Pulitzer nadal posiadał prawa do publikacji *Hogan’s Alley*, więc po zatrudnieniu nowego rysownika żółty bobas ukazywał się w dwóch gazetach równocześnie. Uważa się, że termin „żółta prasa” pochodzi właśnie od nazwy owego komiksu i jego bohatera<sup>37</sup>. *The Yellow Kid* ukazywał się jedynie przez dwa lata, bowiem, zapewne pod wpływem Hearsta, dowcip w prezentowanych historiach stał się prostacki, a momentami okrutny. Outcault rozpoczął pracę nad kolejnym komiksem, *Buster Brown*, w którym żółty bobas stał się częstym gościem<sup>38</sup>.

Drugim rysownikiem uważanym za ojca komiksu był Rudolph Dirks (1877-1968), niemiecki imigrant, który został zatrudniony w „New York Journal”. W grudniu 1897 roku zaczął się ukazywać komiks *The Katzenjammer Kids*,

---

36. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 5.

37. Krzysztof. T. Toeplitz, op. cit., s. 34-35.

38. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 6-7.

humorystyczna opowieść o Hansie i Fritzie, dwójce nieznośnych urwisów<sup>39</sup>. Pomysł wyszedł od samego Hearsta, który był zachwycony dziełem Buscha *Max i Moritz* i zaprzagnął mieć w swojej gazecie amerykańską wersję ich przygód. Dirks bohaterów swojego komiksu uczynił Amerykanami niemieckiego pochodzenia, o czym świadczą ich imiona i nazwiska. Również w dialogach postaci posługiwały się angielskim, który pełen jest niemieckich żargonowych określeń. Początkowo historie te były jedynie obrazkami pozbawionymi słów, lecz Dirks postanowił wprowadzić dialog dla podkreślenia imigranckiego pochodzenia bohaterów i wpisywał go w „dymki”<sup>40</sup>. „To dzięki Dirksowi «dymek» stanowi dzisiaj «znak firmowy» komiksu”<sup>41</sup>.

Również i ten komiks stał się orężem w wojnie pomiędzy Pulitzerem a Hearstem. Tym razem to właściciel „New York World” zaproponował lepszą ofertę rysownikowi, który rozstał się z „New York Journal” i zaczął swój komiks publikować u konkurencji. Spór o prawa do bohaterów i tytułu zakończył się wyrokiem sądu, przyznającym Dirksowi prawa do wymyślonych postaci, ale Hearstowi do tytułu komiksu. Dlatego komiks wydawany od 1912 roku na łamach „New York World” nazywał się *Hans and Fritz* (później zmieniony na *Captain and the Kids*), a z kolei „New York Journal” nadal zamieszczał na swoich łamach *The Katzenjammer Kids* autorstwa Harolda H. Knerra. Odcinki tworzone przez tego rysownika uznawane są za dorównujące, a niekiedy nawet przewyższające poziom oryginałów.

39. Ibidem, s. 36.

40. Krzysztof T. Toeplitz, op. cit., s. 36.

41. Krzysztof T. Toeplitz, op. cit., s. 38, cyt za: M. Horn, *Introduction*, op. cit., a także tegoż autora *La bande dessinée américaine*, „Informations et Documents”, nr 243.



Dirks pracował nad swoim dziełem aż do śmierci w 1968 roku, a schedę po nim przejął jego syn John. Warto odnotować fakt, że komiks ukazuje się po dziś dzień i jest najdłużej publikowanym dziełem w historii<sup>42</sup>.

W tym miejscu należy zastanowić się nad problemem określenia tego, co jest, a co nie jest komiksem, bowiem, jak pisze Jerzy Szyłak, chociaż „(..) na polskim rynku pojawiła się znaczna liczba tytułów komiksowych i wiele publikacji na jego temat, nadal «nie każdy widzi, a i mało kto wie», czym właściwie jest komiks»<sup>43</sup>. Najlepszą definicję autorstwa Toeplitza, warto przytoczyć w całości:

„Komiks jest to ukształtowana na przełomie XIX i XX wieku, głównie w związku z rozwojem prasy, zwłaszcza amerykańskiej, szczególna forma graficznego powiązania rysunku i tekstu literackiego (jedności ikono-lingwistycznej), służąca rozwijaniu narracji lub obrazowaniu znaczeń, których czytelność jest możliwa w ramach tego powiązania, bez dodatkowych źródeł informacji; komiks występuje przeważnie pod postacią serii obrazków, powiązanych ciągłością czasową, przedstawiających działania powtarzających się postaci; komiksy rysowane są ręcznie, przez jednego lub kilku autorów, na papierze, a ich powielanie związane jest z technikami drukarskimi właściwymi prasie lub wydawnictwom ilustrowanym»<sup>44</sup>.

42. Les Daniels, *A History of Comic Books in America*, Bonanza Book, New York 1997, s. 4.

43. Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu: Warstwa ikoniczna i językowa*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 5.

44. Krzysztof. T. Toeplitz, op. cit., s. 40.

To, co najważniejsze, to szczególna, niespotykana ani w malarstwie, ani w literaturze, korelacja oraz kooperacja słowa i obrazu. Treść jest odczytywana przez czytelnika tylko przy zestawieniu obu tych elementów, a postrzeganie ich osobno uniemożliwia zrozumienie przekazu, który został zakodowany przez autora. Zresztą osobna analiza rysunku oraz dialogu/opisu jest praktycznie niemożliwa, gdyż słowo ręcznie wpisywane w komiksowy kadr staje się elementem narysowanego świata przedstawionego. Drugim ważnym elementem wyróżniającym komiks spośród innych sztuk jest właśnie owa treść, którą przygotował dla czytelnika autor dzieła. Jeśli potraktujemy ją jako przekaz komunikacyjny, to kod, który został użyty do jej stworzenia, jest uniwersalny dla każdego człowieka, a kompetencje wymagane do jego odczytania są minimalne. Wyróżnia to komiks na tle największych dzieł malarstwa, dla przykładu, by zrozumieć pełnię znaczeń obrazu *Śmierć Marata*<sup>45</sup>, wymagana jest od nas znajomość dziejów Rewolucji Francuskiej.

Do cech charakterystycznych dzieła komiksowego dodawano dawniej seryjny charakter publikacji oraz wpisywanie dialogów wypowiedzianych przez bohaterów w „dymki”. Przy analizie obecnego rynku komiksowego wymienione elementy nie mogą być już wyznacznikiem, mimo że przeważająca część publikacji spełnia te wymogi. W ponad stuletniej historii komiksu pojawił się bowiem szereg dzieł, które miały charakter jednostkowy, z fabułą posiadającą wstęp, rozwinięcie i zakończenie oraz bohaterami wykreowanymi jedynie na potrzeby tej jednej

---

45. Obraz francuskiego malarza Jacques-Louis Davida z 1793 roku. Dzieło obecnie znajduje się w zbiorach *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* w Brukseli.

historii<sup>46</sup>. Niejednokrotnie rezygnowano również z „dymków”, tak charakterystycznych dla sztuki komiksu, starając się opowiedzieć historię wyłącznie za pomocą obrazów i lakonicznych opisów umieszczonych pod nimi<sup>47</sup>. Znamiennym dla ewolucji sztuk jest eksperymentowanie i naginanie, a nawet przesuwanie granic pierwotnych definicji. Dlatego też „dziś za komiks może zostać uznany każdy niemal ciąg obrazków powstałych jako rezultat pracy rysownika, malarza lub grafika, na różne sposoby łączony z przytoczeniami wypowiedzi postaci i ze słownym tekstem narracyjnym”<sup>48</sup>.

Okres od 1910 do 1919 roku jest nazywany „złotym wiekiem” komiksów prasowych, które zyskiwały uznanie czytelników, a tym samym zwiększały sprzedaż gazet<sup>49</sup>. Rysownicy otrzymywali więcej miejsca na prezentację swoich dzieł; nie był to już podłużny fragment, ale cała strona w niedzielnych wydaniach. Dzięki temu historie mogły stać się dużo bardziej złożone pod względem fabularnym. W związku z rosnącą popularnością, poza wersjami gazetowymi, komiksy zaczęły pojawiać się w kolorowych magazynach i zajmowały od kilku do kilkunastu stron. Pozwoliło to na wprowadzenie skomplikowanych intryg i wielowątkowość. Z czasem zaczęły ukazywać się magazyny publikujące wyłącznie same obrazkowe historie. Tym samym komiks przechodził kolejny stopień ewolucji, gdy nacisk na humorystyczne historie przeorientował się

46. Jako przykład – *Sznikiel* (1988), arcydzieło stworzone przez Jeana van Hamme’a i Grzegorza Rosińskiego.

47. Takie komiksy pod względem technicznym, niczym nie różniły się od dzieł Busha, Dorégo czy Töpfera. Jako przykład można podać *Tarzan of the Apes* (1929) stworzony przez Halla Fostera.

48. Jerzy Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999 s. 11.

49. Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat...*, op. cit., s. 24.

w opowieści kryminalne, fantastycznonaukowe i awanturnicze<sup>50</sup>. Toeplitz przywołuje opinię Arthura Asa Bergera dzielącego periodyzację komiksu na trzy okresy<sup>51</sup>, których głównym wyznacznikiem i zmienną byli bohaterowie.

Pierwszy, praktycznie pokrywający się czasowo z terminem „złotego wieku”, nazywa „okresem niewinności”. Bohaterowie komiksów z tego okresu charakteryzują się wiarą w „amerykański sen”, a równocześnie silnym rozczarowaniem z powodu jego niezrealizowania. Łączy ich pewnego rodzaju wyobcowanie ze społeczeństwa, w którym przyszło im żyć, połączone z silnym pragnieniem, by stać się jego częścią. Kolejny okres przypadający na lata 1920-1960 został nazwany „nowoczesnym”. Bohaterowie tych komiksów są osobami o ponadprzeciętnych umiejętnościach i nadludzkich siłach. Stają do walki z niesprawiedliwością i złem, a sami reprezentują idee wyznawane przez Amerykanów. Ci herosi stają się ucieleśnieniem mitu o wyjątkowości amerykańskiego narodu. Ich pojawienie się związane jest z szeregiem wydarzeń, jakie miał miejsce w tym okresie, a przede wszystkim z doświadczeniem obu wojen światowych. „Gdy ucichły syreny (...), stało się jasne, że w cywilizacji amerykańskiej zaszła głęboka zmiana (...). Był to koniec amerykańskiej niewinności”<sup>52</sup>.

Początek tego okresu związany jest z Halem Fosterem (1892–1982), absolwentem School of the Art Institute of Chicago, który w 1929 roku dokonał komiksowej adaptacji

50. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 20-25.

51. Trzeci okres, niezwiązany z tematyką tej pracy, przypada na czas od roku 1960 i dotyczy *undergroundu* oraz kontrkultury.

52. Krzysztof T. Toeplitz, op. cit., s. 62, cyt za: A. A. Berger, *The Comic-Stripped America. What Dick Tracy, Blondie Daddy Warbucks and Charlie Brown tell us about ourselves*, wyd. Penguin Books Inc., Baltimore, Maryland, 1973, s. 20.

*Tarzana*, niezwykle popularnej powieści E. R. Burrougsa<sup>53</sup>. Sam komiks odniósł ogromny sukces, na tyle duży, że był chętniej czytany niż jego literacki pierwowzór<sup>54</sup>. Popyt na historie o Tarzanie – człowieku wychowanym przez małpy i mieszkającym w dżungli – był tak duży, że zaczęto rysowanie kolejnych przygód, mających miejsce po wydarzeniach z książki<sup>55</sup>. Komiksem będącym odzwierciedleniem atmosfery lat 30., problemów ze zorganizowaną przestępczością, wojen gangów na ulicach miast i bezradnością policji, jest *Dick Tracy*. Jego autorem był Chester Gould (1900-1985), który w 1931 roku został zatrudniony przez „Chicago Tribune” i stworzył postać nieustraszonego policjanta. Dick Tracy to człowiek odważny, praworządny, niewahający się użyć przemocy, by pojąć przestępcę, a przy tym honorowy i elegancki. Z kolei jego przeciwnicy byli okrutnymi ludźmi pozbawionymi skrupułów, o twarzach naznaczonych bliznami i po prostu szpetnymi. Podział na dobrych i złych był mocno zarysowany i widoczny już na poziomie kreacji wizerunkowej postaci. „Popularność *Dicka Tracy* wynikała z podjęcia aktualnego tematu, zaś jego artystyczna oryginalność opierała się na bardzo świadomym wykorzystaniu wszystkich składników rysunkowego przekazu do komunikowania znaczeń”<sup>56</sup>.

Kolejną popularną pozycją był komiks science-fiction *Flash Gordon* ukazujący się od 1934 roku i rysowany przez Alexa Raymonda (1909-1956), który wcześniej tworzył ilustracje do pism kobiecych i zajmujących się

53. Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat...*, op. cit., s. 31.

54. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 23.

55. B. T., Tarzan, w: *Komiks na ekranie. Od Asterixa do Zorro, „Film na świecie”*, 1980, nr 7, s. 21.

56. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 73.

modą<sup>57</sup>. Opowiadał on o sportowcu, który na skutek działań zwariowanego naukowca doktora Zarkova zostaje przeniesiony w odległą przestrzeń kosmiczną. Wmieszany w międzygalaktyczny konflikt musi uratować Ziemię przed zakusami tyrana Minga<sup>58</sup>. Fabuła komiksu oparta na fantastyce naukowej ustanowiła scenariuszowy topos kosmicznych opowieści, na których wzorowali się przyszli twórcy, w tym George Lucas przy tworzeniu *Gwiezdnych Wojen*<sup>59</sup>. „Niezwykłość *Flasha Gordona* kryła się jednak w elegancji rysunków Alexa Raymonda, wcześniej pracującego dla magazynów prezentujących modę”<sup>60</sup>.

Historie opowiadane na łamach komiksu stawały się coraz bardziej fantastyczne, a bohaterowie przeistoczyli się w nadludzi, przypominając cherosów z dawnych mitów. Postacią łączącą wątki science-fiction z ideą amerykańskiego patrioty jest niewątpliwie *Superman*. „Po swoich biologicznych rodzicach odziedziczył szereg umiejętności, które ludziom wydają się cudowne (...), po przybranych – wiarę w amerykański model demokracji”<sup>61</sup>. Postać stworzyli Joe Shuster (1914-1992) i Jerry Siegel (1914-1996). Początkowo artyści mieli problemy z publikacją swojego pomysłu, bowiem wydawcy uważali latającego człowieka obdarzonego niezwykłą siłą za postać zbyt fantastyczną. Obawiano się, że czytelnicy nie polubią bohatera, który jest tak bardzo odrealniony i z którym ciężko będzie się im utożsamić. W czerwcu 1938 roku komiks ukazuje się na łamach magazynu *Action Comics* i staje

57. Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat...*, op. cit., s. 33.

58. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 73.

59. Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat...*, op. cit., s. 33.

60. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 74.

61. Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat...*, op. cit., s. 36.

się prawdziwą sensacją<sup>62</sup>. Jego popularność jest tak duża, że w następnym roku pojawia się osobny magazyn noszący tytuł *Superman* i publikujący wyłącznie przygody z udziałem tego bohatera<sup>63</sup>. „Fenomen Supermana jest zaskakujący i do pewnego stopnia trudny do zrozumienia”<sup>64</sup>.

Vin Sullivan, który pracował dla DC Comics<sup>65</sup>, wydawcy *Supermana*, chciał, by dla kolejnego komiksu, jakim był *Detective Comics*, stworzyć podobnego bohatera. Zadanie to zlecił młodemu rysownikowi Bobowi Kane’owi (1915-1998), który do pomocy zaprosił Billa Fingera (1914-1974). Batman zadebiutował w maju 1939 roku, na łamach 27. numeru *Detective Comics*, w historii zatytułowanej *The Case of the Chemical Syndicate*. Jako inspiracje do powstania tego bohatera Les Daniel wymienia: szkice latającej maszyny Leonarda da Vinci, które posłużyły do stworzenia kształtu peleryny, ulubione filmy Kane’a, *The Bat Whispers* (1930) opowiadający o przestępcy przebijającym się w kostium nietoperza oraz *Znak Zorro* (1920) z Douglasem Fairbanksem w roli głównej, jak również powieści Dumasa i Arthura Conan Doyle’a<sup>66</sup>. Postać Batmana, choć powstała na fali popularności Supermana, bardzo się od niego różniła. Bruce Wayne, który ukrywa się pod maską nietoperza, jest zwykłym człowiekiem i nie posiada

62. RG, Superman, Hasło w: Scott Beatty, Robert Greenberger, Phil Jimenez, and Dan Wallace, *The DC Comics Encyclopedia: The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*, DK Limited, 2004, s. 300.

63. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 96.

64. Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat...*, op. cit., s. 36.

65. Oficjalna nazwa wydawnictwa to National Allied Publications, która to została w latach 70. zmieniona na DC Comics. Jednak już od roku 1940 na komiksach pojawiała się logo DC.

66. Les Daniels, *Batman The Complete History*, Chronicles Books, San Francisco, California, 1999, s. 18-28.

żadnych nadprzyrodzonych mocy. Jego atutem są lata spędzone na ciężkim i wyczerpującym treningu, znajomość sztuk walki, detektywistyczne umiejętności oraz przede wszystkim ogromna suma pieniędzy, jaką zainwestował w strój, wyposażenie i pojazdy. Dzięki tym cechom stał się uosobieniem protestanckiej idei „self-made-man” oraz „(...) optymistyczną reakcją na czasy depresji w USA, wskazując, że stanowczość i silna wola muszą zatriumfować nad przeciwnościami”<sup>67</sup>.

Sam komiks był nasycony mroczną atmosferą rodem z filmów noir i w większości rozgrywał się nocą, w najgorszych dzielnicach miasta-molochu nazywanego Gotham. Z kolei przeciwnicy Batmana to członkowie zorganizowanej przestępczości, mistrzowie zbrodni czy psychopatyczni mordercy o wyglądzie potworów z klasycznych horrorów lat 30. „I wszyscy mają pierwowzory w grach, zabawkach i książeczkach dla dzieci: Kotka, Pingwin, Joker, Riddler czy Szalony Kapelusznik budzą niepokój swymi związkami ze światem zabawy, ponieważ w ich wydaniu jest to zabawa ze śmiertelnym skutkiem”<sup>68</sup>. Również stosunek Batmana do organów ścigania jest odmienny od wierzącego w amerykańską demokrację Supermana. Bruce Wayne nie ufa policjantom i sam nie jest przez nich lubiany. Na początku traktują go jako kolejnego przebranego przestępcę, a później za niebezpiecznego wariata, który na własną rękę postanowił wymierzać sprawiedliwość. Wyjątkiem od tej reguły jest szorstka znajomość z porucznikiem Jamsem Gordonem, później awansowanym na komisarza policji w Gotham. Batman posiada również kilku sprzymierzeńców, lokaja

---

67. Krzysztof. T. Toeplitz, op. cit, s. 66.

68. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit, s. 100.



Alfreda, który pomaga mu ukrywać podwójną tożsamość, oraz towarzyszy w walce z przestępcami, czyli młodego chłopaka Robina i Batgirl, podobnie jak on ukrywających się pod maskami i kostiumami<sup>69</sup>.

Do najważniejszych historii z udziałem Batmana należą przede wszystkim: *The Dark Knight Returns* (luty–czerwiec 1986), historia autorstwa Franka Millera, która wybiega w przyszłość, gdzie 55-letni Bruce Wayne zmuszony jest ponownie stawić czoła wrogom i na nowo stać się Batmanem; *Batman: Year One* (luty–maj 1987), kolejne dzieło Franka Miller, tym razem wracające do początków kariery Bruce’a Wayne’a jako Batmana; *The Killing Joke* (marzec 1988) autorstwa Alana Moore’a, gdzie głównym przeciwnikiem staje się demoniczny Joker; *A Death in the Family* (grudzień 1988–styczeń 1989), historia autorstwa Jima Starlina, która opowiada o śmierci Robina (Jasona Todda); *Knightfall* (kwiecień 1993 – wrzesień 1994) stworzony przez wielu autorów, a opowiadający o konfrontacji z Bane’em, która kończy się dla Batmana złamanym kręgosłupem i koniecznością (tymczasowej) rezygnacji z ochrony Gotham; oraz *Cataclysm* i *No Man’s Land* (marzec–maj 1998 oraz marzec–listopad 1999) również autorstwa wielu twórców, którzy przedstawili historię Gotham nawiedzonego przez ogromne trzęsienie ziemi i spisane na straty przez władze federalne. Jedyną osobą, która postanowiła chronić miasto przed przestępcami, jest oczywiście Batman<sup>70</sup>.

69. W ciągu całej serii przygód Batmana w postać Robina i Batgirl wcielały się różne osoby.

70. SB, *Batman*, hasło w: Scott Beatty, Robert Greenberger, Phil Jimenez, and Dan Wallace, *The DC Comics Encyclopedia: The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*, DK Limited, 2004, s. 38-39.

## 1.2 PODOBIENSTWA I ZALEŻNOŚCI MIĘDZY KOMIKSEM A FILMEM

*Przecież – upraszczając, oczywiście – komiks to film, z którego wycięto niektóre klatki, umieszczając je obok siebie. Jakkolwiek nieruchomy, komiks oddaje w seriach rysunków ruch. Ustawienia kamery, kąt widzenia, plany, montaż – wszystko to, co kojarzy się z językiem filmowym – było stosowane przez komiks. Bardzo często nawet wcześniej niż przez film.*

Redakcja „Filmu na Świecie”<sup>71</sup>

Film i komiks narodziły się praktycznie w tym samym czasie, pod koniec XIX wieku. Za początek historii kina przyjęło się uznawać datę 28 grudnia 1895 roku, kiedy to w podziemiach kawiarni „Grand Cafe” w Paryżu, odbył się pierwszy płatny i publiczny pokaz filmów nakręconych przez braci Lumière<sup>72</sup>. Dwa miesiące później (16 lutego 1896 roku) Outcault opublikował pierwszy komiks *The Yellow Kid*. Śledząc rozwój obydwu sztuk, jak i analizując język, kod oraz środki, jakimi się posługują, dojdziemy do wielu analogii i wzajemnych powiązań między nimi. Toeplitz porównuje pierwsze gazetowe komiksy składające się tylko z kilku obrazków umieszczonych w jednym pasku do pierwszych filmów kręconych przez braci Lumière czy George’a Mélièsa, zbudowanych na jednym ujęciu, bez wykorzystania techniki montażu<sup>73</sup>. Historycznych analogii rozwoju obu sztuk można dopatrzeć się

71. Redakcja, *Film i komiks*, „Film na świecie”, 1980 r., nr 7, s. 2.

72. Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinetograf*, [w:] red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, *Historia Kina: Tom I Kino Nieme*, Universitas, Kraków 2009, s. 92.

73. Krzysztof. T. Toeplitz, op. cit, s. 146.

również, zestawiając popularne komedie slapstickowe, pełne fizycznej przemocy oraz prostego sytuacyjnego humoru, z komiksami opartymi na identycznym schemacie, które w tym samym czasie ukazywały się w gazetach.

Przełom dźwiękowy w kinie, który dokonał się wraz ze *Śpiewakiem Jazzbandu* (1927), po kilku latach trudności wynikających z konieczności oswojenia się filmowców z nową techniką, raz na zawsze zmienił oblicze filmu. Dzięki obecności słyszanego przez widza słowa i dialogu, narodziło się „kino gatunków” i możliwym stało się opowiadanie skomplikowanych historii opartych na wielu wątkach<sup>74</sup>. Podobny proces w tym samym okresie zachodził w branży komiksowej, jednak w tym przypadku czynnikiem rewolucyjnym nie był dźwięk, ale wyjście komiksu poza obręb prasy codziennej. Ilustrowane magazyny zagwarantowały twórcom większą ilość miejsca dla ich rysunków, co wiązało się z możliwością rozbudowania komiksowych historii. W ten sposób narodził się komiks awanturniczy, fantastyczny oraz poświęcony przygodom herosów. Z kolei „W latach pięćdziesiątych pojawiły się równoległe do podobnych filmów klasy B komiksy grozy (...)”<sup>75</sup>.

Film i komiks padły ofiarą tej samej paranoi społecznej dotyczącej złego wpływu nieodpowiednich treści na potencjalnych odbiorców. W 1954 roku jeden z wydawców komiksów<sup>76</sup> został powołany przed oblicze senackiej komisji zajmującej się ewentualnymi szkodliwymi wpływami

74. Informacje zaczerpnięte z wykładów „Poetyka sztuki” prowadzonych przez dr Jolantę Szymkowską-Bartyzel w roku akademickim 2011/2012 w semestrze zimowym, Instytut Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

75. Hans Scheugl, Erwin Schmidt, *Komiks sztuka kinetyczna*, tłumaczyła Anna Smorgul, „Film na świecie”, 1980 r., nr 7, s. 82.

76. William Gaines z EC Comics.

rysunkowych opowieści na młodzię. Jej powołanie było wynikiem publikacji książki doktora Werthama *Seduction of Innocent*, która zawierała badania z zakresu psychologii i była niezwykle krytyczna wobec komiksów. Wydawcy przestraszeni możliwością wprowadzenia ograniczeń przez ustawodawców, a przede wszystkim ze strachu przed utratą czytelników, stworzyli system autocenzury zwany Comics Code<sup>77</sup>. Komiksy, które przestrzegały narzuconych zasad, opatrywano specjalnym znaczkiem, informującym o bezpiecznej zawartości danej publikacji. Comics Code nakazywał, by przestępstwa i zbrodnie nigdy nie były pokazywane w sposób zachęcający do ich popełnienia oraz by przestępcy wywoływali odrazę i brak zaufania. Z kolei policjanci czy inni przedstawiciele organów państwa mieli być uczciwi i wzbudzać szacunek, a prawo i porządek miały zawsze tryumfować nad zbrodnią. Zabraniano używania obraźliwych lub budzących niepokój słów, pokazywania scen przesadnej przemocy, jakichkolwiek elementów nagości czy wizerunku potworów, w tym m.in. wilkołaków oraz wampirów. Niedopuszczalne było również przedstawianie historii dotyczących patologii społecznych, nienormalnych zachowań seksualnych czy podważających wizerunek amerykańskiej rodziny<sup>78</sup>. Taka forma samoograniczenia się twórców kultury, a tym bardziej ich wydawców, jest osobliwym fenomenem amerykańskiego rynku medialnego.

Identyczne zjawisko miało również miejsce w przypadku dzieł filmowych w postaci Kodeksu Haysa. W 1922 roku wielkie wytwórnie w obliczu skandali z udziałem ich gwiazd filmowych, przerażone możliwością utraty

77. Jerzy Szyłak, *Komiks w kulturze...*, op. cit., s. 22.

78. Jerzy Szyłak, *Komiks: Świat...*, op. cit., s. 46-49.

widzów, poprosiły Willa H. Haysa, byłego przewodniczącego Republican National Committee, o pomoc w poprawieniu wizerunku przemysłu filmowego. Jeszcze w tym samym roku powołano Motion Picture Producers and Distributors of America, które miało zajmować się oceną treści zawartych w filmach. Sam zbiór zasad nazywanych Kodeksem Haysa powstał w 1929 roku i został napisany przez Martina Quigley'a redaktora „Motion Picture Herald” oraz katolickiego księdza Daniela A. Lorda. Jego wytyczne praktycznie pokrywają się z tymi zapisanymi w Comics Code. Kodeksu Haysa skrupulatnie przestrzegano dopiero od połowy lat 30., a stopniowo zaczęto od niego odchodzić dwadzieścia lat później, jakby odczuwając nadchodzącą kontrkulturę<sup>79</sup>. Wydaje się paradoksem, że film uwolnił się od autocenzury niemalże w tym samym momencie, kiedy identyczny kodeks zaczął obowiązywać komiksy. Ostatnim z przykładów historycznych analogii może być właśnie ruch kontrkultury, który zaważadnął umysłami młodych ludzi z lat 60. Jego odzwierciedleniem w filmie była francuska „Nowa fala” czy brytyjscy „Młodzi gniewni”, a na łamach komiksu popularnością cieszyły się pozycje *undergroundowe*, które nie przejmowały się zapisami Comics Code.

Twórcy obu sztuk inspirowali się nawzajem i zapożyczali od siebie tematy oraz środki narracji. „Rysownicy komiksów niejednokrotnie naśladowali w swoich pracach opowieści filmowe, posługując się kadrami o jednakowych kształtach i pokazując dany fragment akcji z jednego punktu widzenia. Uzyskiwali w ten sposób efekt «filmowości» historyjki obrazkowej (...)”<sup>80</sup>. Natomiast Kane

79. Krzysztof T. Toeplitz, *Sensacje filmowe*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979 s. 2-29.

80. Jerzy Szyłak, *Poetyka...*, op. cit., s. 68.

i Finger, twórcy postaci Batmana, wielokrotnie oglądali film Orsona Wellesa *Obywatel Kane* (1941), poddając analizie sposób narracji i dynamicznego przedstawiania zdarzeń<sup>81</sup>. Z kolei komiks *Dick Tracy* uważa się za pierwowzór i inspirację dla powstania filmowego gatunku *noir*, który wykorzystywał podobną poetykę obrazu, wzór kreacji bohatera czy tematykę fabularną<sup>82</sup>. Filmowcy posługują się również komiksem w produkcji filmowej w postaci storyboardu. Jest to rysunkowy szkic, komiks pozbawiony „dymków”, który sporządza się jako graficzną wizualizację przyszłego filmu. Bywa pomocny w dialogu między reżyserem a operatorem i ma na celu ustalenie wyglądu poszczególnych kadrów, ustawień kamery czy ilości statystów i rozmiarów dekoracji. Szczególnie przydatny okazuje się, gdy w filmie mają pojawić się nieobecne i niewidoczne podczas kręcenia scen efekty specjalne czy elementy grafiki komputerowej, dodawane dopiero w procesie postprodukcji. Ze storyboardów korzystali podczas pracy Federico Fellini<sup>83</sup>, David Lynch czy Terry Gilliam<sup>84</sup>.

Komiks i film zrodziły się z tej samej potrzeby opowiadania i udoskonalania środków służących prowadzeniu narracji. Komiks wyłonił się ze styku literatury i malarstwa, łącząc słowo i ilustrację w niespotykaną wcześniej całość. Film z kolei jest spokrewniony z teatrem, a poprzez niego z literackim dramatem. Oba omawiane zjawiska wykraczają jednak poza standardowe pojęcie sztuki i jako dzieci XX wieku łączą awangardowy bunt z kulturą masową

81. Krzysztof. T. Toeplitz, *Sztuka...*, op. cit, s. 148.

82. Agnieszka Prokopowicz, *Filmy oddane w komiks*, „Film”, 2001, nr 7, s. 104.

83. Federico Fellini, i zanim został reżyserem filmowym, dorabiał jako karykaturzysta. Wszystkie storyboardy do swoich filmów wykonywał własnoręcznie.

84. Jerzy Szytak, *Druga strona komiksu*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Elblągu, Elbląg 2011, s. 101-103.

i rozwojem techniki. „Konsekwencją rewolucji przemysłowej i spowodowanymi nią gwałtownymi zmianami w społeczeństwie było poszukiwanie nowych form ekspresji artystycznej”<sup>85</sup>. Komiks zawdzięcza swoje istnienie związkowi z prasą oraz techniką masowego i taniego druku. Jak każda sztuka posiada ambicje artystyczne, dążąc do tworzenia dzieł wybitnych, jednak skupia się również na kwestiach ekonomicznych. Komiks od samego początku miał charakter komercyjny. Początkowo jego celem było zwiększenie sprzedaży gazet, w których się ukazywał. Następnie wraz ze wzrostem popularności komiks stał się medium samodzielnym, przynoszącym ogromny dochód ze sprzedaży i nastawionym na powiększenie tego zysku.

W przypadku filmu ten rozdzźwięk pomiędzy ambicjami artystycznymi a chęcią zysku jest jeszcze większy. Choć pierwsze filmy braci Lumière miały formę dokumentów pokazujących m.in. kanały Wenecji (dokument podróżniczy), koronację cara Rosji Mikołaja II (kronika historyczna), Murzynów tańczących na ulicach Londynu (dokument etnograficzny) czy słynnych robotników wychodzących z fabryki (dokument społeczny), to bardzo szybko ustąpiły miejsca slapstickowym komediom<sup>86</sup>. Wynalazek, mający służyć nauce i edukacji, stał się narzędziem taniej, jarmarcznej rozrywki, która jednak przynosiła kolosalne zyski. „Od początku swego istnienia kino i komiks, rozwijając się, szukały zarówno zgodnych z własną naturą rozwiązań problemów artystycznych, jak i popularnych tematów, których podjęcie zaspokoiłoby oczekiwania licznych odbiorców. Poruszały się po obszarze kultury masowej

85. Wojciech Birek, *Komiks a film – pokrewieństwo i związki*, [w:] red. Kazimierz Sobotka, *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1993, s. 152.

86. Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliès...*, op. cit., s. 92-111.

i realizowały jej wymagania”<sup>87</sup>. Owa jarmarczność okazała się bardzo ważnym elementem obydwu sztuk, które dzięki operowaniu uniwersalnym znaczeniem zakodowanym w obrazie potrafiły być zrozumiałe dla niewyedykowanych mas. Nie bez przyczyny największą popularność filmu i komiksu odnotowujemy w USA.

Proces industrializacji i rozwoju przemysłu kosztem rolnictwa, który obserwujemy od XIX wieku, doprowadził do migracji rzeszy ludzi ze wsi do miast. Ogromny napływ imigrantów dodatkowo spotęgował zmiany społeczne zachodzące w amerykańskich miastach. Zarówno dawni mieszkańcy prowincji, jak i nowi przybysze zostali odcięci od dawnych form spędzania wolnego czasu i tradycyjnych ośrodków kultury. To, co początkowo oferowało im miasto, było zbyt skomplikowane w odbiorze, gdyż opierało się na znajomości języka angielskiego lub odwoływało się do innych, nieznanym im dzieł kultury czy wiedzy naukowej. Teatr i opera były elementami kultury wysokiej, której percepcja przewyższała umiejętności klas niższych. Wielu artystów wyszło tym masom naprzeciw, oferując repertuar wodewilowy. Jednak największy sukces i uwielbienie zyskał właśnie film i komiks.

Obie sztuki posługują się tym samym systemem narracji, polegającym na ukazaniu serii obrazków, których wspólne zestawienie wraz z połączeniem ich znaczeń dokonywane jest przez odbiorcę. Jediną różnicę stanowi moc oddziaływania na widza/czytelnika oraz zagadnienie czasu. W przypadku filmu obrazy są wprawione w ruch, jednak ich trwałość jest jednostkowa. Pozostawiają one w pamięci widza znaczenie wynikające raczej z wielokrotnego zestawienia ich treści niż z wizerunku pojedynczego obrazu.

---

87. Jerzy Szyłak, *Komiks w kulturze...*, op. cit., s. 14.



Z tego też powodu nie mogą być przeładowane symbolami, kodami i ukrytymi wiadomościami, gdyż ich odczytanie będzie utrudnione lub praktycznie niemożliwe. W przypadku komiksu zestawienie obrazów dokonuje się w przestrzeni, a nie w czasie, bowiem poszczególne rysunki nie przemijają i są stale dostępne dla czytelnika, który może do nich wracać. Dzięki temu mogą być one nasycone rozmaitymi ukrytymi znaczeniami, a klucz interpretacyjny nierzadko ukrywa się na innej stronie komiksu. Toeplitz, posługując się terminologią McLuhana, zalicza komiks do środków *super-hot*<sup>88</sup>.

Podobnie przedstawia się problem narratora, który praktycznie zostaje usunięty z tekstu bądź starannie ukryty. Zarówno w przypadku komiksu, jak i filmu uwaga i percepcja odbiorcy są subtelnie nakierowywane ku zamierzonym przez twórców elementom świata przedstawionego. Kamera i rysownik dokonują selekcji tego, co zostanie ukazane, tym samym wchodząc w rolę narratora obrazu, jednak bez emocjonalności i odczuwalnej obecności, jakie mają miejsce w przypadku narracji literackiej. Wynika to z założenia, jakie obrały sobie obydwie sztuki, a mianowicie z całkowitej przezroczystości formy i zacierania narzędzi służących do narracji. W kinie odzwierciedlało się to w postaci „stylu zerowego”, gdzie każdy ruch kamery musiał mieć uzasadnienie fabularne, montaż nie mógł być zbyt widoczny, a tym samym zaburzać percepcji widza, narracja miała przebieg chronologiczny, następował wyraźny rozdział znaczeń obiektywnych, subiektywnych itd. Do lat 60. XX wieku był to niemal wyłączny sposób kręcenia filmów, a obecnie większość mainstreamowych

---

88. Krzysztof. T. Toeplitz, *Sztuka...*, op. cit, s. 150.

produkcji go przestrzega<sup>89</sup>. Komiks dąży też do uniwersalności przez taki styl rysunków, gdzie indywidualne cechy danego rysownika nie wysuwają się na pierwszy plan i nie zaburzają odbioru treści. Z tego też powodu wizerunek postaci Batmana, Supermana i większość innych bohaterów, mimo że rysowany od dekad przez różnych artystów, posiada automatyczną rozpoznawalność. „Doskonalenie sprawności narracyjnej w komiksach oznaczało eliminowanie z nich wszelkich elementów, które zaburzały czytelność. Z tego powodu wiele komiksów sprawia wrażenie «bezstylowych» – narysowanych kreską dającą się idealnie powtarzać w różnych opowieściach”<sup>90</sup>.

Komiks i film są wynikiem zbiorowej pracy ich twórców. Na sukces dzieła filmowego pracują setki osób: począwszy od reżysera, aktorów, przez operatora, scenarzystę, a na twórcach kostiumów czy montażyście kończąc. W przypadku komiksu ludzi pracujących nad jego powstaniem jest znacznie mniej, jednak nadal jednak to grupowa kooperacja rysownika, scenarzysty, inkera, kolorysty i liternika. Choć zdarzają się przypadki dzieł, gdzie za całość pracy twórczej odpowiada jeden artysta, są one zaliczane do wyjątków.

Wielu teoretyków popkultury, jak choćby Michel Rio, zaleca, by przy analizowaniu komiksu posługiwać się pojęciami i teoriami zaczerpniętymi z filmoznawstwa<sup>91</sup>. Kadr komiksowy jest przyrównywany do filmowego ujęcia, a w obrębie obu pojęć można zastosować kategorię planów. „Tak pojęte ujęcia i plany są w komiksie stosowane

89. Informacje zaczerpnięte z wykładów „Historia filmu powszechnego” prowadzonych przez dra hab. Łukasza Plesnara w roku akademickim 2009/2010 oraz 2010/2011 w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ.

90. Jerzy Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 174.

91. Krzysztof. T. Toeplitz, *Sztuka...*, op. cit, s. 88.

w tych samych funkcjach co w filmie<sup>92</sup>. Wynika to z dostosowania sposobu prowadzenia narracji wizualnej do identycznego mechanizmu odbioru rzeczywistości, jaki przeprowadza człowiek za pomocą zmysłów. Naturalnym jest, gdy najpierw widzimy człowieka w planie ogólnym, następnie zbliżając się do niego, postrzegamy najważniejsze elementy jego sylwetki w planie amerykańskim, a dopiero na końcu przypatrujemy się mu dzięki zbliżeniu na twarz czy zauważeniu jakiegoś detalu. Obie sztuki wykorzystują ten proces percepcji, by zwiększyć łatwość i przyjemność czytelnika/widza z obcowania z nimi. Poza następstwem planów stosują również inne zabiegi uatrakcyjniające przekaz, jak ujęcie-przeciwujęcie, kompozycję kadru, wydłużone kadry/panoramę czy montaż równoległy. „Film i komiks opierają konstrukcję swoich wypowiedzi na montażu (następstwie i zestawieniu) obrazów i uciekają się do podobnych rozwiązań<sup>93</sup>.”

Dźwięk to element poniekąd różnicujący obie sztuki. Oczywiście komiks z natury rzeczy jest go całkowicie pozbawiony, natomiast film nawet niemy dzięki muzyce odgrywanej na żywo w kinie nigdy nie był otoczony ciszą. Jednak komiks oferuje ekwiwalent w postaci dialogu w „dymkach” czy dźwięku graficznego przedstawionego w ogromnym wachlarzu onomatopei. „Onomatopieczne napisy w komiksie są nie tylko odtworzeniem dźwięku, jaki powstaje w wyniku jakiegoś działania, ale także oznaczają jego intensywność, głośność czy nagłość pojawienia się. Znaczące są tu krój i wielkość liter oraz kształt napisu, który może «odtwarzać» tor lotu pocisku, drogę, po której

---

92. Jerzy Szyłak, *Poetyka...*, op. cit., s. 49.

93. *Ibidem*, s. 67.

porusza się samochód (...)"<sup>94</sup>. Rysownik dokonuje selekcji tego, co „słyszać”, i tego, co jest nieme, wybierając tylko te dźwięki, które są istotne dla zrozumienia fabuły lub budują autentyczność świata przedstawionego. Podobny proces obserwujemy w filmie, gdzie ścieżka dźwiękowa przechodzi przez montaż, dzięki czemu na przykład odgłosy otoczenia nie zagłuszają dialogu prowadzonego przez aktorów na ulicy miasta. „Z pełną odpowiedzialnością zestawiam tu rolę, jaką pełni dźwięk w filmie, z funkcją graficznego zapisu dźwięku w komiksie. W obu przypadkach dźwięk jest czynnikiem rozszerzającym i dopełniającym świat przedstawiony (...)"<sup>95</sup>. Jedynym elementem ścieżki dźwiękowej, której nie udaje się komiksowi zawrzeć w obrębie rysunku, jest muzyka, nadająca obrazowi filmowemu rytm i odpowiedni nastrój.

### 1.3 PROBLEM ADAPTACJI ORAZ BATMAN JAKO MIT AMERYKAŃSKIEJ KULTURY

*Ameryka widzi siebie jako Supermana.  
Cały świat widzi ją jednak jako Batmana.  
Sir Michael Caine*<sup>96</sup>

„(...) rozwijający się film chłonie wszystko, co tylko może się znaleźć w zasięgu kamery i mikrofonu, że dosłownie wszystko może uczynić swoim materiałem, a więc zarejestrować na taśmie, zreprodukować, przedstawić,

94. Jerzy Szytak, *Komiks*, op. cit., s. 18.

95. Wojciech Birek, *Komiks...*, op. cit., s. 155.

96. Christopher Nolan, *Wolę film od komiksu*, rozmawiała Ewelina Kustra, „Dziennik. Polska. Europa. Świat” – Kultura, 2008, nr 08.08, s. 8.

odzwierciedlić (...)”<sup>97</sup>. Nie inaczej było w przypadku komiksów, których adaptacji dokonano setki, zarówno w okresie kina niemego, jak i współcześnie. Jerzy Szyłak przywołuje nawet opinię, że słynny *Polewacz Polany* (1895) braci Lumière był przeniesieniem na ekran rysunkowej historyjki, co czyniłoby go pierwszym tego typu przedsięwzięciem<sup>98</sup>. Z kolei uważany za jeden z pierwszych filmów z nurtu science-fiction *The twentieth-century tramp* (1902) jest w istocie oparty na znanym amerykańskim komiksie *Happy Hooligans* autorstwa Fredericka Burr Oppera<sup>99</sup>. Po przełomie dźwiękowym i wzroście popularności komiksu masowo dokonywano przeniesień historyjek obrazkowych na taśmę filmową. Popularny komiks *Dick Tracy* został po raz pierwszy sfilmowany w 1937 roku przez RKO Radio Pictures i przez kolejne lata ukazywały się kontynuacje lub wersje przygotowane przez inne studia z innymi aktorami<sup>100</sup>. Najbardziej znaną adaptacją jest ta z 1990 roku w reżyserii Warrena Beatty’ego, który wcielił się również w tytułową postać. Krytycy chwalili nawiązanie do estetyki komiksu poprzez kostiumy w jaskrawych kolorach, namalowane tła oraz specjalnie dobrane dekoracje.

Największą popularnością cieszyła się seria filmów oparta na komiksie *Flash Gordon*, a zapoczątkowana filmem z 1937 roku. W roli tytułowej wystąpił Buster Crabbe, który później sześciokrotnie wcielał się w tę postać; występował również w filmach opowiadających o przygodach

97. Alicja Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, [w:] red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemień-Ojak, *Intermedialność w kulturze XX wieku*, Trans Humana, Białystok 1998, s. 274.

98. Jerzy Szyłak, *Komiks i okolice kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 11.

99. Denis Gifford, *Komiksy i filmy fantastyczne*, tłumaczyła Joanna Galewska, „Film na świecie”, 1980, nr 7, s. 28.

100. C.B. *Dick Tracy Tajny Agent X-9*, „Film na świecie”, 1980, nr 7, s. 9-10.

Tarzana<sup>101</sup>. Ostatniej adaptacji *Flasha Gordona* dokonano w 1980 roku i nie została przyjęta z entuzjazmem przez krytyków, choć w gronie fanów sci-fi uchodzi za pozycję kultową.

Pierwszym komiksowym herosem w pelerynie, który pojawił się na ekranie, był oczywiście Superman. Najpierw w słynnych krótkometrażowych animacjach Dave'a Fleischera zapoczątkowanych w 1941 roku, później w piętnastoodcinkowym aktorskim serialu zrealizowanym przez Spencera Gordona Benneta oraz Thomasa Carra, by następnie ukazać się w ponad pięćdziesięciu innych produkcjach filmowych i telewizyjnych<sup>102</sup>. Adaptacje najbardziej chwalone przez recenzentów i cieszące się uznaniem widzów to filmy z Christopherem Reeve'em w roli Supermana. Serię zapoczątkował film z 1978 roku w reżyserii Richarda Donnera z takimi gwiazdami w rolach drugoplanowych jak Marlon Brando i Gene Hackman. W obecnym dziesięcioleciu powstało kilkadziesiąt filmów będących adaptacjami komiksów, w tym kilka uznanych za dzieła wybitne, jak *Sin City – Miasto grzechu* w reżyserii Roberta Rodrigueza i Franka Millera, który uzyskał nominację do Złotej Plamy w Cannes. Obecnie najbardziej oczekiwane są premiery filmów *Avengers: Age of Ultron* (2015) w reżyserii Jossa Whedona czy wspólne przygody najbardziej znanych herosów *Batman v Superman: Dawn of Justice* (2016) w reżyserii Zacka Snydera.

Pierwsza adaptacja przygód Batmana miała miejsce w 1943 roku w postaci serialu z Lewitem Wilsonem w roli głównej. W roku 1949 wytwórnia Columbia zrealizowała kolejny serial, *Batman i Robin*, który jednak nie

101. Dorobek aktorski dostępny na stronie portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/person/Buster+Crabbe-154759>

102. B.T., *Superman Batman*, „Film na świecie”, 1980, nr 7, s. 17-18.

został przyjęty zbyt entuzjastycznie<sup>103</sup>. Kolejną odsłonę, dopiero w 1966 roku, zaprezentowała telewizja ABC przy udziale 20th Century-Fox Films, tworząc serial telewizyjny z Adamem Westem w roli Batmana i Burtem Wardem, jako Robinem. Jego emisja trwała do roku 1968 czyli przez trzy sezony, które razem liczą sto dwadzieścia odcinków. Pierwszy sezon spotkał się z ogromnym zainteresowaniem publiczności, dlatego postanowiono nakręcić wersję kinową z tą samą obsadą. Kolejne dwa lata charakteryzowały się spadkiem oglądalności i zdecydowano o anulowaniu serialu z powodu zbyt dużych kosztów jego produkcji. Z czasem stał się on fenomenem i został otoczony pewnego rodzaju kultem. Wynika to zarówno z wyrazistych kreacji aktorskich, jak również z estetyki samego dzieła. Serial, pełen jaskrawych kolorów, sztucznych dekoracji, absurdu i groteski, zalicza się do pozycji campowych. Do postaci Batmana powrócono dopiero dwadzieścia lat później, kiedy Tim Burton przeniósł na ekran kinowy swoją wizję przygód tego bohatera. Jego filmy: *Batman* (1989) i *Powrót Batmana* (1992) z Michaielem Keatonem w roli tytułowej były niezwykle popularne. Pierwszy z nich przyniósł ponad 250 mln dolarów zysku w samej tylko Ameryce, co w tamtym czasie plasowało go na trzecim miejscu listy wszech czasów<sup>104</sup>. Kolejne części: *Batman Forever* (1995) i *Batman i Robin* (1997) w reżyserii Joela Schumachera nie spotkały się z uznaniem krytyków ani fanów komiksu. Można wymienić wiele powodów klęski tych filmów: kontrowersyjny dobór aktorów, w tym powierzenie głównej roli George'owi Clooneyowi, czy odejście od koncepcji gotyku Burtona na rzecz kiczowatej

103. Les Daniels, *Batman The...*, op. cit., s. 58-59.

104. *Kronika filmu*, opracowanie całości: zespół pod kierunkiem Mariana B. Michalika, Wydawnictwo Kronika, Warszawa 1995, s. 546.

pop-estetyki. W ostatnich latach uznany reżyser Christopher Nolan trylogią Mrocznego Rycerza, na którą składają się: *Batman - Początek* (2005), *Mroczny Rycerz* (2008) oraz *Mroczny Rycerz Powstaje* (2012), dokonał całkowitej reorientacji postaci Batmana zarówno pod względem fabularnym, jak i wizualnym. Całkowicie odciął się od poprzednich wersji i rozpoczął od nowa opowieść o Brusie Wayne.

Każdy z wymienionych filmów bądź seriali – mimo że jest adaptacją tego samego komiksu – różni się od pozostałych zarówno od strony wizualnej, dzięki zastosowaniu odmiennych estetyk filmowych, jak również narrację fabularną. Wynika to z szeregu czynników, które rządzą procesem adaptacji. Według Alicji Helman adaptacja oznacza „(...) tyle co przerabiać, dostosowywać, do nowych potrzeb, do nowego użytku (...)”<sup>105</sup>. Według Geoffreya Wagnera można wymienić trzy podejścia do procesu adaptacyjnego: transpozycja będąca prostym przeniesieniem historii na ekran; komentarz, gdzie pewne elementy oryginału ulegają świadomej zmianie; oraz analogię będącą próbą odejścia od pierwowzoru w celu stworzenia nowego dzieła. Michael Klein i Gillian Parker rozwijają myśl Wagnera w zbliżonym modelu podziału: „a) wierność opowiadaniu, b) zachowanie jedynie podstawowego szkieletu opowiadania, podczas gdy sam tekst zostaje zinterpretowany lub zdekonstruowany, c) potraktowanie oryginału jako surowej materii, okazji do stworzenia odrębnego dzieła”<sup>106</sup>.

Proces adaptacji można porównać do tłumaczenia z jednego języka na drugi. „W takim ujęciu przeniesienie historii komiksowej na duży ekran będzie tłumaczeniem, a ekipa filmowa będzie zespołem tłumaczy, na którego

105. Alicja Helman, *Adaptacja...*, op. cit., s. 267.

106. Alicja Helman, *Wstęp*, [w:] red. Alicja Helman *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1998, s. 8-9.



barkach spoczywać będzie odpowiedzialność za to, jak ludzie niemający kontaktu z komiksem, będą postrzegali ten gatunek<sup>107</sup>. Różnicą w przekładzie z języka komiksowego na filmowy będzie to, że obydwa należą do systemu języków nienaturalnych. Nie można więc zastosować wobec nich standardowych zasad rządzących tłumaczeniem. Z drugiej strony dzięki podobnym środkom narracji, którymi się posługują, proces ten powinien być ułatwiony. Jednak w historii adaptacji możemy wskazać wiele pozycji, które krytykowali zarówno krytycy filmowi, jak i fani komiksów. Wynika to z trudności, jaką napotyka każdy tłumacz, nawet jeśli zajmuje się językami bardzo do siebie podobnymi. Tłumaczenie „słowo w słowo” gubi sens oryginalnego przekazu, jednocześnie nie nadając pożądaną treść w nowym przekazie. Tłumacz musi odnaleźć klucz interpretacyjny, dzięki któremu będzie mógł wyrazić pełnię znaczeń oryginału i nadać im odmienną formę wizualną. W tłumaczeniu należy również uwzględnić znajomość oryginału. Jeśli adaptacja będzie zbyt dosłowna, widz straci zainteresowanie historią, którą przecież już doskonale zna. Z drugiej strony, jeśli tłumacz odejdzie zbyt daleko od pierwotnego tekstu, odbiorca przekładu poczuje się oszukany, a w jego umyśle wytworzy się dysonans między prezentowanym dziełem a oryginałem. Widz pragnie podwójnej przyjemności, zarówno tej wynikającej z odbioru filmowego dzieła<sup>108</sup>, jak i tej wynikającej z odkrywania zależności między dwoma dziełami.

---

107. Jakub Jankowski, *Ku chwale obrazków, czyli o procesie tłumaczenia z języka komiksowego na filmowy*, [w:] red. Krzysztof Skrzypczak, *Komiks jako zjawisko artystyczne – na pograniczu sztuk, mediów, gatunków. Antologia referatów 8. Sympozjum Komiksologiczne*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2008, s. 60-61.

108. Patrz: Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przekład Ariadna Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

Każdy język będący żywą tkanką społeczną przechodzi przemiany i przeobraża się na wzór społeczeństwa, które go używa. Kiedy dana społeczność ewoluuje, zmienia się też struktura języka, którym się posługuje. Dawne tłumaczenia przestają być aktualne i z tego też powodu co jakiś czas dokonuje się ponownych tłumaczeń tekstów kultury. Zmiany te są doskonale widoczne w przypadku reinterpretacji mitologii danego społeczeństwa. W serii książek wydawnictwa PWN opisujących epoki literackie pod hasłem *komiks* odnajdziemy taki oto opis: „(...) ma charakter współczesnego folkloru miejskiego, wykorzystującego stereotypowe fabuły, oparte na podstawowych wartościach moralnych i kreujące bohaterów o cechach mitologicznych”<sup>109</sup>. Wśród bohaterów uznawanych za współczesnych mitologicznych herosów wymienieni zostali Superman i Batman. Zygmunt Kałużyński uważa, że komiks o człowieku w stroju nietoperza jest jednym z amerykańskich mitów „Z jednej strony, wielki temat kultury amerykańskiej: przemoc, z drugiej – wręcz obsesyjny kult prawa. Dlatego Batman jest mitem, odpowiada potrzebom swojego kraju. Komiksów mamy tysiące, a ten jest wyjątkowy, bo podkreśla główne problemy cywilizacji, która powoli staje się światową”<sup>110</sup>. W innym artykule przytacza opinię sławnego socjologa Brunona Bettelheima, który opisywał postać Bruce’a Wayne’a jako odzwierciedlenie amerykańskich kompleksów<sup>111</sup>. Z kolei Janusz Wróblewski przyrównuje Batmana do amerykańskiego

---

109. Praca zbiorowa, *Epoki literackie. 10 Współczesność*, red. Sławomir Żurawski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 127.

110. Zygmunt Kałużyński, Tomasz Raczek, *Batman na prezydenta?!*, „Wprost”, 1995, nr 32 s. 86.

111. Zygmunt Kałużyński, *Pies uratował Batmana*, „Polityka”, 1997., nr 33, s. 41.

mitu o wszechpotędze, jaką dają pieniądze<sup>112</sup>. Według Bronisława Malinowskiego „Mit badany w swej żywej postaci nie jest symbolicznym, lecz bezpośrednim wyrazem przedmiotu, którego dotyczy. Nie jest wyjaśnieniem zaspokajającym potrzebę zainteresowań naukowych, ale narracją, w której zmartwychwstaje pradawna rzeczywistość, narracją opowiadaną dla zaspokojenia głębokich potrzeb religijnych, uzasadnienia dążeń moralnych, legitymacji nierówności społecznych, wyjaśnienia twierdzeń czy nawet wymogów praktycznych. W kulturze pierwotnej mit jest nieodzowny: wyraża, wzbogaca i kodyfikuje wierzenia; chroni i wzmacnia moralność; gwarantuje skuteczność rytuałów i zawiera reguły praktyczne, którymi człowiek powinien się kierować. Mit jest więc żywotnym składnikiem cywilizacji ludzkiej; nie jest czymś opowiadaniem, ale aktywną, stale działającą siłą”<sup>113</sup> oraz „Mit jest więc nieodłącznym składnikiem każdej kultury. Jak widzieliśmy, stale się odradza; każda zmiana historyczna tworzy swoją mitologię, która jest jednak tylko pośrednio związana z rzeczywistością historyczną. Mit jest stałym produktem ubocznym żywej wiary, która potrzebuje cudów, pozycji społecznej, która potrzebuje uzasadnienia, normy moralnej, która potrzebuje sankcji”<sup>114</sup>. Jeśli więc w społeczeństwie dokonuje się zmiana kulturowo-społeczna, musi nastąpić też reinterpretacja jego mitów. „(...) jak dowodził Paul Ricoeur, każdy mit – a więc także mity kultury popularnej – spełnia funkcję symboliczną i ma moc interpretacyjną, co pozwala konkretnym historiom

---

112. Janusz Wróblewski, *Schizofreniczny nietoperz*, Polityka, 2005 r., nr 28, s. 56.

113. Bronisław Malinowski, *Mit w psychice człowieka pierwotnego*, tłum. B. Leś, [w:] tegoż, *Mit, magia, religia. Dzieła*, t. 7, red. A.K. Paluch, Warszawa 1990, s. 303.

114. *Ibidem*, s. 349.

wchłaniać rozmaite problemy aktualne w konkretnym czasie historycznym i konkretnym kręgu kulturowym<sup>115</sup>. Tak więc kolejne historie komiksowe proponują zmiany wizerunkowe swoich bohaterów. Przykładowo tajny agent Nick Fury obecnie przedstawiany jest jako Afroamerykanin w *Ultimate Marvel*, mimo że jeszcze dwadzieścia lat temu był białym mężczyzną.

Przy ogromnej zmienności dzisiejszego społeczeństwa teksty kultury bardzo szybko tracą na aktualności i muszą być wciąż na nowo przepisywane oraz dostosowywane do wymogów współczesności. Dokonywanie aktualizacji jest dużo bardziej symptomatyczne dla filmów niż dla komiksu. Historyjki obrazkowe z lat 30. nadal będą atrakcyjne i z chęcią czytane przez współczesne pokolenie, podczas gdy filmy z tego samego okresu są odrzucane jako zbyt anachroniczne i czasami zupełnie niezrozumiałe. Dzieje się tak dlatego, że komiks, mimo silnego związku z rysunkiem, nastawiony jest w dużo większym stopniu na treść, którą próbuje przekazać przez swoje historie. Natomiast film jest medium wizualnym praktycznie w całości nastawionym na obraz. Kiedy w danym dziele nie wykorzystuje się najnowszych zdobyczy techniki, brakuje przekonujących efektów specjalnych i nie występują w nim aktorzy znani z pierwszej stron gazet, traci ono na sile oddziaływania i musi zostać przetłumaczone na nowo. Z tej prostej przyczyny w historii kina mamy do czynienia z ciągłymi remake'ami. Nawet pozycje kultowe i uznawane za arcydzieła kinematografii wcześniej czy później zostaną ponownie utrwalone na taśmie filmowej.

---

115. Miłosz Kłobukowski, *O pewnej tendencji kina popularnego*, „Kwartalnik Filmowy”, 2009, nr 66, s. 201.

„(...) dwukrotny powrót Batmana – w latach sześćdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w całkowicie odmiennych warunkach – możliwy okazał się dzięki potencjalnym możliwościom nieoczekiwanie pojemnego układu sytuacyjnego, w którym wpisać można było nowe treści”<sup>116</sup>.

Slavoj Žižek wykazuje<sup>117</sup>, że dzieła popkultury, do których należą zarówno film, jak i komiks, w dużo większym stopniu niż dzieła klasyczne czy te pochodzące z obszarów kultury wysokiej odzwierciedlają nastroje społeczeństwa i zawierają zakodowane procesy psychiczne, ideologiczne, polityczne, światopoglądowe oraz ukryte zależności władzy i tkanki społecznej. „Poza tym popkulturowe konwencje (np. opowieści o superbohaterze) bardzo łatwo wchłaniają tematy zarezerwowane do tej pory dla kultury wysokiej, dzięki czemu współczesny odbiorca (...) ma szansę włączyć się do dyskusji o najistotniejszych kwestiach politycznych czy społecznych”<sup>118</sup>. Zadaniem kulturoznawców jest analizowanie tych z pozoru bezwartościowych produktów popkultury w celu odkrycia zależności rządzących obecnym pokoleniem i zrozumieniem jego potrzeb i poglądów. Cel, który powinien przyświecać takiej analizie, perfekcyjnie zdefiniował Umberto Eco: „Dlatego zachodni intelektualiści – powiedział Eco – nie powinni odrzucać popkultury *en bloc*, lecz winni ją skrupulatnie analizować, bo właśnie ta sfera codziennego doświadczenia najwięcej mówi nam o naszym rozumieniu

116. Andrzej Kołodyński, *Nietoperz z Miasta Głupców*, „Kino”, 1997, nr 9, s. 28.

117. Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.

118. Grzegorz Jankowicz, Kuba Mikurda, *Komiks jako źródło cierpienia. O komiksach, ich filmowych adaptacjach i symptomach*, [w:] red. Krzysztof Skrzypczak, *Komiks jako zjawisko artystyczne – na pograniczu sztuk, mediów, gatunków. Antologia referatów 8. Sympozjum Komiksologiczne*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2008, s. 64.

świata”<sup>119</sup>. Te ukryte przekazy mogą być odczytane przez kulturoznawców dzięki znajomości kontekstu historycznego, w którym powstawało omawiane dzieło, oraz następujących zmian społecznych. Potrafimy bowiem dokonać tłumaczenia tekstu kultury i przybliżyć analizę treści konsumentom popkultury, czyli tak naprawdę całemu społeczeństwu.

---

119. Ibidem.

## Rozdział 2

# Zmierzch Zimnej Wojny a Powrót Batmana.

### 2.1 TIM BURTON – REŻYSER FILMÓW BATMAN (1989) I BATMAN POWRACA (1992)

*Bardzo się wyróżnia. Tim Burton wygląda równie oryginalnie jak jego filmy. Czarny garnitur z lumpeksu, burza rozwianych na wszystkie strony włosów, melancholijne przeczące wszystkim zasadom „american dream” spojrzenie, abnegacka mina – Burton to kwintesencja dziwaczności, ekscentryzmu i przesady.*

Łukasz Maciejewski<sup>120</sup>

Timothy William Burton urodził się 25 sierpnia 1958 roku nieopodal Los Angeles w miasteczku Burbank, które należy do tzw. „suburbs”<sup>121</sup>. Są to typowe amerykańskie miejscowości leżące na przedmieściach aglomeracji. Zamieszkiwane przez przedstawicieli klasy średniej, pełne są identycznych domów, białych płotów i przystrzyżonych

---

120. Łukasz Maciejewski, *Gnijący pan młody. O kinie Tima Burtona.*, „Kwartalnik Filmowy”, 2009, nr 66, s. 155.

121. Joanna Zabłocka-Skorek, *Tim Burton – dziwak w fabryce snów*, [w:] red. Łukasz A. Plesnar, Rafał Syska, *Mistrzowie Kina Amerykańskiego. Współczesność*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 332-333.

równy trawników. Takie miejsca to raj dla ludzi, którzy zmęczeni po całym dniu pracy w mieście chcą zaznać odrobiny ciszy i spokoju. Jednak dzieciom mogą przypominać koszmar, gdzie każdy dzień wygląda tak samo, a jedyną rozrywką jest jeżdżenie rowerem po identycznie wyglądających ulicach miasteczka. Burton nie wspomina z nostalgią swojego dzieciństwa spędzonego w tym miejscu, narzekając na nudę, brak dostępu do kultury i ogólny marazm. Był trudnym dzieckiem, które nie potrafiło nawiązać dobrych relacji z rodzicami: z niepracującą matką zajmującą się domem oraz z ojcem, byłym baseballistą zatrudnionym na posadzie dozorczy<sup>122</sup>. Jako drogę ucieczki od miasteczkowej nudy Tim wybrał kino i namiętnie oglądał horrory należące do kategorii filmów klasy B. Szczególnym uwielbieniem darzył produkcje Rogera Cormana znanego z przenoszenia na ekran prozy Edgara Allana Poe, w tym m.in. *Upadek Domu Usherów* (1960) czy *Kruk* (1963). W większości jego filmów wystąpił Vincent Price, który stał się idolem młodego Burtona<sup>123</sup>.

Tim poza spędzaniem czasu w kinie bardzo dużo rysował. W wieku piętnastu lat wygrał konkurs ogłoszony przez władze miasta, a wykreowane przez niego logo zdobyło śmieciarki w Burbanks. Trzy lata później otrzymał stypendium ufundowane przez studio Disney. Pozwoliło mu to na rozpoczęcie nauki na California Institute of the Arts, gdzie studiował animację. Po zakończeniu edukacji dostał się na staż do wytwórni Disney. Burton pracował nad kilkoma projektami, m.in. *Taran i magiczny kociolatek* (1985), którego produkcja trwała prawie dziesięć lat. Ostatecznie jego pomysły nie znalazły się w filmie, ale zwróciły uwagę

122. Maria Oleksiewicz, *Za dużo w głowie ma...*, „Film” 1994, nr 12, s. 58.

123. Colin Odell, *Tim Burton, Pocket Essentials*, Harpenden 2001, s. 15.



producentki Julie Hickson. Dzięki jej wstawiennictwu Burton otrzymał możliwość zrealizowania całkowicie autorskiego projektu<sup>124</sup>. *Vincent* (1982) to sześciominutowa animacja opowiadająca o chłopcu, który marzy o tym, by stać się swoim idolem – Vincentem Price'em. Autobiograficzność tego utworu jest oczywista. Burton oddaje hołd ulubionemu aktorowi, który zresztą urzeczony pomysłem, zgodził się użyć głosu. Prowadzona przez reżysera narracja wzorowana jest na stylu Edgara Allana Poe. Tym samym dwie najważniejsze dla Burтона osoby znajdują swoje miejsce w jego pierwszym dziele.

Kolejna ważna produkcja to krótkometrażowy aktor-ski *Frankweenie* (1984), będący wariacją na temat motywu potwora Frankenstein. Historia opowiada o chłopcu, który próbuje ożywić swojego zmarłego psa. Widoczne są tu zarówno nawiązania do filmu *Frankenstein* (1931), powieści gotyckiej, jak i do niemieckiego ekspresjonizmu<sup>125</sup>. Charakterystyczny dla Burтона gotycko-ekspresjonistyczny styl zaczyna się krystalizować i staje się jego znakiem rozpoznawczym. Taka wizja tworzenia filmów nie mieściła się jednak w ramach polityki wytwórni Disney. Pracodawcy z niechęcią patrzyli na groteskowe i momentami makabryczne produkcje swojego podopiecznego. Wzbudziły one natomiast zachwyt Bonnie Lee, producentki pracującej dla Warner Bros. W tym czasie Paul Reubens, odtwórca postaci Pee-Wee Hermana i autor popularnego show produkowanego przez stację HBO, przygotowywał się do filmowej adaptacji swojego programu. Lee pokazała mu filmy wykonane przez Burтона, a Reubens,

124. Alison McMahan, *Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*, Continuum International Publishing, London 2010, s. 20-25.

125. Łukasz Maciejewski, *Gnijący...*, op. cit., s. 158-159.

zachwycony produkcjami, postanowił powierzyć mu posadę reżysera. Tim otrzymał ogromną szansę na rozwój swojej kariery, więc bez zastanowienia przeszedł z Disneya do Warner Bros.<sup>126</sup>.

*Wielka Przygoda Pee-Wee Hermana* (1985) jest filmem drogi, który w charakterystycznym dla Reubensa humorze portretuje Amerykę i jej mieszkańców. Powodem zwariowanej podróży Pee-Wee jest chęć odzyskania skradzionego roweru. Fabuła nawiązuje do *Złodziei rowerów* (1948) Victora De Sici, jednego z wielkich dzieł neorealizmu włoskiego. Z kolei kompozytor Danny Elfman, z którym Burton od tej produkcji rozpocznie stałą współpracę, poprzez muzykę nawiązuje do filmów Federica Felliniego, kolejnego mistrza włoskiego kina. Film podzielił środowisko krytyków, choć przeważały pochlebne recenzje. Zarzucano mu, że prezentuje specyficzny rodzaj humoru, adresowany raczej do fanów programu HBO z Pee Wee<sup>127</sup>. A tych najwidoczniej musiało być sporo, gdyż film zarobił niemalże 41 mln dolarów. Przy budżecie wynoszącym około 6 mln można mówić o pierwszym kasowym sukcesie Burtona<sup>128</sup>. Wytwórnia Warner Bros. zachwycona wynikiem finansowym i zadowolona ze swojego nowego reżysera przedstawiła mu scenariusz napisany przez Michela McDowella oraz Warrena Skaarena. *Sok z żuka* (1988) to czarna komedia opowiadająca o młodym małżeństwie, które ginie w wypadku samochodowym i po śmierci, już jako duchy, zamieszkuje w swoim własnym domu. W filmie zagrali dobrze znani aktorzy, tacy jak Alec Baldwin i Geena Davis, a od tej produkcji rozpoczęły się

126. Maria Oleksiewicz, *Za dużo...*, op. cit., s. 59.

127. Colin Odell, *Tim...*, op. cit., s. 23-28.

128. Box Office pochodzi z internetowego portalu imdb.com – <http://www.imdb.com/title/tt0089791/business>

kariery Winony Ryder oraz Michaela Keatona. Produkcja otrzymała również Oscara za najlepszą charakteryzację oraz trzy nagrody Saturna, w tym za najlepszy horror<sup>129</sup>. Widzowie docenili *Sok z Żuka*, który już w pierwszy weekend zarobił 8 mln dolarów, by ostatecznie uzyskać 73 mln dolarów<sup>130</sup>. Dobry wynik finansowy utwierdził wytwórnictwo Warner Bros. w przekonaniu, że Tim Burton potrafi robić filmy, które stają się hitami i przynoszą ogromne zyski. Z tego też powodu powierzono mu najważniejszy dla studia projekt, czyli film *Batman* (1989), który planowano zrealizować z okazji 50-lecia wydania pierwszego numeru komiksu.

## 2.2 ANALIZA FILMU *BATMAN* (1989)

*Dwie główne postacie są z zupełnie z innej beczki. Ich talenty są nadzwyczajne, a moc nadludzka. Nie walczą o konkretną korzyść, lecz o sposób, w jaki istnieć ma otaczający świat. Starcie bohaterów ma zatem kosmiczny wymiar (...). Batman i Joker nie służą, nie podlegają stronom toczącego się konfliktu, oni reprezentują kosmiczny wymiar konfliktu.*

Wiesław Szpilka<sup>131</sup>

Pomysł, by dokonać filmowej adaptacji przygód Batmana, podobnie zresztą jak to miało miejsce w przypadku

---

129. Informacje o nagrodach pochodzą z internetowego portalu filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/film/Sok+z+%C5%BCuka-1988-9641/awards>

130. Box Office pochodzi z internetowego portalu imdb.com – <http://www.imdb.com/title/tt0094721/business>

131. Wiesław Szpilka, „*Batman*” – *opowieść o stworzeniu*, „Konteksty”, 1992, nr 3/4, s. 129-131.

komiksu, wynikał z sukcesu *Supermana* (1978). Film o tym herosie odniósł sukces komercyjny, zarabiając dla studia Warner Bros. ponad 134 mln dolarów<sup>132</sup>. Pierwszą osobą, która rozpoczęła trwający blisko dekadę projekt filmowej adaptacji, był Michael E. Uslan. Zastąpił on jako pierwszy amerykański wykładowca, który prowadził kurs o mitologii komiksowych superbohaterów na uniwersytecie. Ulan, będąc fanem komiksów, a przede wszystkim postaci Batmana, obrał sobie za cel przeniesienie na duży ekran jego przygód. Swoim projektem zainteresował Petera Gubera i Jona Petersa, odpowiedzialnych za produkcję *Koloru Purpury* (1985) Stevena Spielberga czy *Rain Mana* (1988) Barry'ego Levinsona. Skontaktowali się oni z Warner Bros. i podpisali z wytwórnią umowę na realizację filmu. Z Uslana uczyniono producenta wykonawczego, a pierwszy scenariusz napisany został przez Toma Mankiewicza, jednego ze scenarzystów *Supermana*. Nie przypadł on jednak do gustu producentom, gdyż uważano, że za bardzo powielił wzór fabularny poprzedniego filmu. Później powstało kilka różnych wersji scenariusza, w tym wiele komedii nawiązujących lub przypominających campowy serial z lat 60. Rozważano również zatrudnienie różnych reżyserów, w tym m.in. Joe Dantego czy Ivana Reitmana<sup>133</sup>.

Sam Batman przeszedł rewolucję pod wpływem wydanego w 1986 roku komiksu *Batman: The Dark Knight Returns*, autorstwa Franka Millera. Scenariusz osadzono w niedalekiej przyszłości, gdzie superbohater zaprzestał

132. Box Office pochodzi z internetowego portalu [boxofficemojo.com](http://boxofficemojo.com) – <http://boxofficemojo.com/movies/?id=superman.htm>

133. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight – Part 1 The Road to Gotham City*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

walki z przestępczością i przeszedł na emeryturę. Miasto Gotham bez swojego stróża coraz bardziej pogrąża się w chaosie i bezprawiu, co zmusza ostatecznie Bruce'a Wayne'a do ponownego założenia kostiumu. Jednak nowe władze miasta nie są zadowolone z powrotu zamaskowanego mściciela i wysyłają za nim list gończy. Batman musi walczyć nie tylko z przestępczością, ale też z organami ścigania. W tle rozgrywa się globalny konflikt zimnowojenny, który kończy się zdetonowaniem rosyjskiej głowicy nuklearnej nieopodal Gotham. Batman w obliczu tyłu przeciwności losu, by przywrócić porządek w mieście, musi uciec się do stosowania brutalnych metod. Właściwie jedynie szczytny cel odróżnia go od kryminalistów, z którymi walczy. Dzieło Millera jest uznawane za jedną z najważniejszych pozycji w historii komiksu amerykańskiego i spotkało się również z uwielbieniem fanów. Mroczna opowieść, zgłębiająca psychikę bohaterów, osadzona w politycznym kontekście, stała się wyznacznikiem dla kolejnych twórców. Radosne historie zawsze kończące się happy endem, tworzone z myślą o dzieciach, przestały mieć rację bytu. Autorzy komiksów dostrzegli, że fani, którzy wychowali się na ich dziełach, dorośli i oczekują, że to samo stanie się z ich lekturami. Przystępując do pracy nad swoim komiksem, Miller stwierdził, że w porównaniu do tego, co dzieje się w rzeczywistości, świat Batmana wydawał mu się zbyt spokojny. Kevin Smith, reżyser filmowy oraz twórca komiksów, uważa, że *Batman: The Dark Knight Returns* jest dostosowaniem komiksu do ówczesnych czasów i komentarzem do wydarzeń pierwszej połowy lat 80.<sup>134</sup>. Z kolei Mike S. Dubose analizując komiks, wpisuje

---

134. *Legends of the Dark Knight: The History of Batman*, produkcja Jason Hillhouse, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do

go w retorykę ówczesnego prezydenta Ronalda Reagana, zaliczając go do utworów nawiązujących do „kulturowej reaganomiki”<sup>135</sup>. Tym samym film oparty na takim dziele można zatem wpisać w reaganomatografię. Nurt charakterystyczny dla amerykańskiego kina lat 80., a zainicjowany przez republikańską administrację, zakładał ideową walkę ze Związkiem Radzieckim oraz postulatami kontrkultury. Ważnym czynnikiem było również uświadomienie społeczeństwu stale obecnego zagrożenia ze strony komunizmu oraz próba zatarcia porażki w Wietnamie<sup>136</sup>.

Tim Burton, który nie był wielkim fanem komiksów, zachwyił się dziełem Millera i zainteresował adaptacją<sup>137</sup>. Zaraz po zakończeniu produkcji nad *Sokiem z Żuka* przystąpił do pierwszych szkiców koncepcyjnych i kompletowania załogi. Wytwórnia Warner Bros. oficjalnie zaaprobowała go jako reżysera dopiero po pierwszych komercyjnych sukcesach poprzedniego filmu<sup>138</sup>. Do pracy nad scenariuszem Burton zatrudnił Sama Hamma, a następnie do poprawek Warrena Skaarena. Zdjęcia powierzono Rogerowi Prattowi, który wcześniej pracował z Terryem Gilliamem przy wielokrotnie nagradzanym dziele sci-fi *Brazil* (1985). Szefem zespołu scenografów został Antony Furst, który wcześniej wykazał się przy filmie *Obcy – 8. pasażer Nostromo* (1979), a do pracy nad kostiumami w filmie zatrudniono Boba Ringwooda, wcześniej pracującego przy takich filmach jak *Imperium Słońca* (1987) Stevena

---

wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

135. Mike S. Dubose, *Holding Out for a Hero: Reaganism, Comic Book Vigilantes, and Captain America*, „The Journal of Popular Culture”, Volume 40, Issue 6, December 2007.

136. Piotr Kletkowski, *Reaganomatografia*, hasło w: red. Tadeusz Lubelski, *Encyklopedia Kina*, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 792.

137. *Legends of the...*, op. cit.

138. Joanna Zabłocka-Skorek, *Tim Burton...*, op. cit., s. 346.

Spielberga czy *Diuna* (1984) Davida Lyncha. Muzykę do filmów stworzył etatowy kompozytor Burtona, Danny Elfman, a kilka piosenek Prince, który zachwycił się wstępnymi pracami nad filmem. Do roli Bruce'a Wayne'a/Batmana zaangażowano Michaela Keatona, reporterkę Vicki Vale zagrała Kim Basinger, Komisarza Gordona Pat Hingle, lokaja Alfreda Michael Gough, a w prokuratora Harveya Denta wcielił się Billy Dee Williams. Na przeciwnika Batmana wybrano postać Jacka Napiera alias Joker, w którego wcielił się Jack Nicholson<sup>139</sup>.

Praca na planie *Batmana* rozpoczęła się jesienią 1988 roku w studiach Pinewood w Anglii. Produkcja filmu od samego początku była bacznie śledzona zarówno przez środowisko komiksowe, jak i przez mainstreamowe media. Gdy informacja o obsadzie przedostała się do opinii publicznej, kwestia zatrudnienia Keatona do roli Batmana wywołała ogromne kontrowersje. „Wall Street Journal” w wydaniu z 29 listopada 1988 poświęcił pierwszą stronę krytyce twórców. By uniknąć kontrowersji, zwrócono się do samego Boba Kane'a. Został on konsultantem artystycznym filmu i zaaprobował Keatona w roli Batmana<sup>140</sup>. Twórca *Batmana* po odwiedzeniu planu i zapoznaniu się z wizją filmowców był zachwycony. Przy każdej możliwej okazji wychwalał dzieło i przekonywał fanów do odwiedzenia sal kinowych<sup>141</sup>. By ostatecznie uciąć plotki i uspokoić poruszoną opinię publiczną, przygotowano rozbudowany zwiastun. Miał on pokazać zarówno wizualną stronę filmu, jak i dać pewne wyobrażenie co do

139. Elżbieta Ciapara, *Batman*, „Filmowy Serwis Prasowy”, 1990, nr 17-18, s. 2.

140. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 2 The Gathering Storm*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

141. *Legends of the...*, op. cit.

fabuły. Przygotowany materiał wzbudził zachwyt widzów. Ludzie przychodzili do kin i kupowali bilety tylko po to, by obejrzeć zwiastun, po czym wychodzili z sal. Jego kopie były sprzedawane za 25 dolarów, a z przystanków autobusowych nagminnie kradziono plakaty. Przed kinami na kilka dni przed premierą ustawiały się kolejki złożone z setek ludzi. Podobne zainteresowanie widzów wcześniej odnotowano jedynie w przypadku sagi *Gwiezdne Wojny* (1977-1983) George'a Lucasa. Wytwórcia Warner Bros. nie spodziewała się tak ogromnego zainteresowania i według Jacka Nicholsona nie była odpowiednio przygotowana od strony marketingowej. Wszelkie możliwe gadżety, koszulki, kostiumy związane z filmem zostały wyprzedane na tydzień przed oficjalną premierą<sup>142</sup>. Amerykę ogarnęła Batmania.

Historia przedstawiona w filmie rozpoczyna się od przygotowań do obchodów dwusetnej rocznicy Gotham. Z tej okazji władze miasta, na czele z nowo powołanym prokuratorem Harveyem Dentem, wypowiadają wojnę zorganizowanej przestępczości. Jednym z mafiosów, którzy rządzą miastem, jest Carl Grissom (w tej epizodycznej roli Jack Palance), a jego prawą ręką Jack Napier. Policja rozpoczyna przeszukania w kompleksach, które mogą służyć do działań przestępczych. Grissom prosi Napiera o wykradzenie z fabryki chemikaliów obciążających dokumentów. Zadanie to okazuje się podstępem i próbą wyeliminowania podwładnego ze struktur mafijnych. Policja poinformowana przez Grissoma pojawia się w fabryce i stara się schwycić Napiera. Ten w wyniku nieszczęśliwego wypadku spowodowanego przez Batmana wpada

142. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 3 The Legend Reborn*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.



do kadzi z chemikaliami. Z powodu działania toksyn jego twarz przybiera groteskowy wygląd, a on sam popada w obłąd, przeistaczając się w Jokera. Od tego momentu jego celem staje się zemsta zarówno na Grissomie, jak i na Batmanie. Joker zaczyna siać terror, doprowadzając miasto na skraj chaosu. Do walki o Gotham staje Batman, który odkrywa, że to właśnie Napier przed wielu laty zamordował jego rodziców. W mieście pojawia się reporterka Vicky Vale, która stara się odkryć prawdziwą tożsamość Batmana. Jednocześnie Vicky nawiązuje romans z Bruce'em Wayne'em, zupełnie nieświadoma jego podwójnej tożsamości. Joker również zaczyna interesować się piękną reporterką, więc konflikt między nim a Batmanem zmierza do nieuniknionego finału.

Film miał swoją premierę 23 czerwca 1989 roku i stał się największym kinowym hitem sezonu. W samej tylko Ameryce zarobił 251 mln dolarów, a na całym świecie dodatkowe 160 mln przy budżecie wynoszącym 35 mln<sup>143</sup>. *Batman* otrzymał Oscara za najlepszą scenografię, nominację do Złotego Globu dla Jacka Nicholsona oraz sześć nominacji, głównie w kategoriach technicznych, do nagrody BAFTA. Amerykańscy krytycy podzielili się przy ocenie filmu. Według serwisu internetowego metacritic.com, który jest bazą recenzji i opinii krytyków, uzyskał on zsumowaną ocenę 66/100. Film zdobył dwanaście pozytywnych opinii, w tym najwyższą notę wystawił mu Hal Hinson z „Washington Post”, cztery mieszane recenzje, a negatywne zdanie wyraziła Sheila Benson z „Los Angeles Times”, krytykując niemal każdy jego aspekt<sup>144</sup>.

143. Box Office pochodzi z internetowego portalu boxofficemojo.com – <http://boxofficemojo.com/movies/?id=batman.htm>

144. Informacje pochodzą z serwisu internetowego metacritic.com – <http://www.metacritic.com/movie/batman>

Polscy krytycy byli dużo mniej entuzjastyczni, w większości podkreślając ogromny sukces produkcji w Ameryce i raczej umiarkowane jej przyjęcie w Europie. Maria Oleksiewicz z miesięcznika „Film” krytycznie ocenia film, zarzucając mu nadmierną przemoc, psychopatycznych bohaterów nieodpowiednich dla młodych widzów oraz naiwność fabularną<sup>145</sup>. Co ciekawe, ta sama autorka w artykule poświęconym twórczości Burtona pięć lat później pisze już, że reżyser podał *Batmana* „na wspaniałej zastawie”<sup>146</sup>. Z kolei Henryk Tronowicz z miesięcznika „Kino” broni filmu, porównując go do „zmyślnie skonstruowanej bajki”<sup>147</sup>. Najciekawszą myśl z kulturoznawczego ujęcia zawiera debiutancki artykuł Piotra Kraśko, który słusznie zauważa, że historia *Batmana* „zbudowana została z archetypów istniejących w podświadomości Amerykanów, nie tak już bliskich Europejczykom”<sup>148</sup>. Wtórzy mu Andrzej Kołodyński z miesięcznika „Film”, który proponuje, by potraktować ten film dużo poważniej.

„Chodzi o kulturowy fenomen zróżnicowanego odbioru pewnych treści. Wiadomo przecież, że istnieją amerykańskie filmy, od których tamta publiczność odwraca się obojętnie, natomiast Europa reaguje entuzjazmem. Jedni i drudzy mają niewątpliwie swoje racje. Zamiast podawać je w wątpliwość, należałoby raczej dążyć do ich poznania i zrozumienia. Tylko że w tej materii skazani jesteśmy na hipotezy”<sup>149</sup>.

145. Maria Oleksiewicz, *Batman*, „Film”, 1989, nr 44, s.21.

146. Maria Oleksiewicz, *Za dużo...*, op. cit.

147. Henryk Tronowicz, *Batman też człowiek*, „Kino”, 1990, nr 01, s. 45.

148. Piotr Kraśko, *„Batman” towar czy dzieło sztuki?*, „Kino” 1991, nr 01, s. 43.

149. Andrzej Kołodyński, *Co się czai w komiksie*, „Film”, 1990, nr 39, s. 8.

Taką hipotezą jest argumentacja, że entuzjastyczne przyjęcie tych filmów przez amerykańską widownię wynika ze świadomego bądź podświadomego odwołania się twórców do historycznych przeżyć narodu amerykańskiego.

## 2.2.1 GOTHAM CITY JAKO PORTRET NOWEGO JORKU Z LAT 80.

Nowy Jork jest jedną z największych aglomeracji świata, ikoną popkultury często będącą tłem dla wydarzeń przedstawionych w filmach czy powieściach. Miasto zyskało wiele przydomków, a najbardziej rozpoznawalny to *The Big Apple*. Jedną z alternatywnych nazw funkcjonujących w kulturze jest właśnie Gotham City. Tak nazwał miasto w 1807 roku Washington Irving w periodyku „Salmagundi”, będącym paszkwilem na społeczność i kulturę Nowego Jorku. Gotham to inaczej miasto cwanych głupców, a sama nazwa pochodzi od miejscowości w Anglii. Według legendy jej mieszkańcy udawali ludzi pozbawionych kultury osobistej, zachowujących się dziecinnie lub nawet jakby byli niespełna rozumu tylko po to, by odwieść króla od wybudowania jednej ze swoich rezydencji w pobliżu miasta. Dumni mieszkańcy Nowego Jorku nie przejęli się zbyt wiele tą drwiącą z ich miasta i nich samych nazwą<sup>150</sup>.

Bill Finger, jeden z twórców Batmana, przyznaje, że przy kreacji komiksowego miasta wzorowano się właśnie na Nowym Jorku, jednak nie chciano wprost używać jego

150. Elizabeth Ryan, *New York Was Gotham Before „Batman”*, „New York Times”, 1989 September 05.

nazwy<sup>151</sup>. Gotham jest więc nocnym portretem prawdziwego miasta, jego mroczną wizją przedstawioną w krzywym zwierciadle. Miastem Batmana rządzi mafia, która ma wpływy zarówno w policji, jak i w administracji, a na ulicach i w ciemnych zaułkach roi się od drobnych przestępców. Gotham „jest esencją wszystkiego, co markotne, mroczne i przerażające w Nowym Jorku. To Hell’s Kitchen, Lower East Side, Bed Stuy, południowy Bronx, Soho i Tribeca, miejsca o trzeciej nad ranem, oddalone od głównych ulic”<sup>152 153</sup>.

Począwszy od końca lat 70., Nowy Jork zaczął coraz bardziej przypominać swoje komiksowe wcielenie. W 1976 roku rozpoczęły się seryjne morderstwa dokonywane przez Davida Berkowitza, który zabijał przypadkowe osoby na ulicy. Miasto przez ponad rok żyło w strachu przed szaleńcem, którego nazwano Synem Sama. Aresztowano go w 1977 roku i oskarżono o zastrzelenie sześciu osób i ranienie siedmiu kolejnych. Został skazany na wielokrotne dożywocie. W lipcu tego samego roku Nowy Jork przeżył kilka godzin chaosu i bezprawia, kiedy późnym wieczorem 13 lipca większa część miasta została pozbawiona elektryczności. Wiele osób wykorzystało ten paraliż, napadając na sklepy, okradając mieszkania czy podkładając ogień. W latach 80. sytuacja w Nowym Jorku jeszcze się pogorszyła, a samo miasto stało się synonimem

151. Richard Reynolds, *Super Heroes: A modern mythology*, University Press of Mississippi, Jackson 1992, s. 19, cyt. za: Bob Kane, *Batman and Me*, Eclipse Book 1989, s. 44.

152. William Uricchio, *The Batman’s Gotham City™: Story, Ideology, Performance*, [w:] Jern Ahrens, Arno Meteling, *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*, Continuum International Publishing, New York 2010, s. 121, cyt. za: Dennis O’Neil, *A Brief Batbible: Notes on the Dark Knight Detective*, Unpublished manuscript (April 1989).

153. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie z oryginału zostało dokonane przez autora tej pracy.

przestępczości. W powszechnym obiegu było stwierdzenie, że spacerowanie po ulicach miasta jest ekstremalnym wyczynem, który z pewnością skończy się utratą kosztowności czy nawet życia. W tym okresie pojawił się problem narkotyku nazywanego crackiem. Był to środek tańszy od kokainy, o dużo silniejszym działaniu odurzającym i uzależniającym. Mieszkańcy miasta zaczęli obawiać się nie tylko wojen gangów, ale zwykłych narkomanów, którzy gotowi byli zabić dla kilku dolarów potrzebnych na narkotyk. Symbolem walki z nowojorską przestępczością lat 80. stał się Bernhard Getz, który w grudniu 1984 roku na stacji metra zastrzelił czterech mężczyzn. W zeznaniach twierdził, że był to akt obrony koniecznej, gdyż próbowali go okraść. Dla wielu mieszkańców Getz stał się bohaterem, który wziął sprawy w swoje ręce i wymierzył sprawiedliwość, jakiej nie potrafiła wyegzekwować policja<sup>154</sup>. Ogromny problem z przestępczością w Nowym Jorku był jedną z inspiracji do stworzenia komiksu *Batman: The Dark Knight Returns*<sup>155</sup>.

Wizerunek Nowego Jorku z połowy lat 80., a także kreacja Gotham w komiksie Millera, miały wpływ na scenografię przygotowaną dla potrzeb filmu<sup>156</sup>. Tim Burton podkreślał, że chciał stworzyć miasto będące Nowym Jorkiem z paralelnego wymiaru. Miejscem, w którym zamiast wygasnąć, nasiliły się wszelkie złe tendencje z początku lat 80.<sup>157</sup>.

154. Informacje zaczerpnięte z wykładów „U.S. History of the 1970s” oraz „U.S. History of the 1980s” prowadzonych przez dra Patricka Vaughana, prof. UJ w roku akademickim 2011/2012, w semestrze zimowym i letnim w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

155. Tony Spankos, *Governing Gotham*, [w:] ed. Mark D. White, Robert Arp, *Batman and philosophy*, John Wiley and Sons, Inc., New Jersey 2008, s. 57-58.

156. Danny Fingerth, *Superman on the couch. What Superheroes really tell us about ourselves and our society*, The Continuum, New York 2008, s. 131-132.

157. *Beyond Batman: Visualizing Gotham – The Production Design of*

Jednocześnie, by stworzyć specyficzną atmosferę miasta, doprowadzono do architektonicznego chaosu, mieszając rozmaite style. „Architektura Gotham jest postmodernistycznie eklektyczna i mówi nam o zagubieniu się człowieka w wielkomięskiej dżungli”<sup>158</sup>. Scenografowie przyznają, że inspiracją były dla nich prace Alberta Speera oraz Shina Takamatsu<sup>159</sup>. Tego pierwszego uznaje się za osobistego architekta Hitlera, który w jego rządzie był ministrem ds. uzbrojenia i amunicji. Po wojnie został skazany przez Trybunał w Norymberdze<sup>160</sup>. Z kolei Takamastu jest współczesnym japońskim architektem znanym z charakterystycznego futurystycznego stylu wymieszanego z elementami mechanicznymi<sup>161</sup>. Maria Kornatowska zauważa również nawiązania do popularnego hiszpańskiego wizjonera Anotniego Gaudiego, twórcy Casa Milà czy Sagrada Família<sup>162</sup>. Część budynków w Gotham jest masywna, a inne strzeliste. Wszystkie wykraczają poza filmowy kadr i znikają w chmurach, które wiecznie otaczają miasto. Niektóre fasady budynków są smukłe, inne z kolei pełne kantów. Wszystkie gęsto ułożone, tworzą nieprzenikloną ścianę betonu i stali. Wiele z nich posiada odsłonięte elementy konstrukcji, metalowe belki czy łuki.

---

*Batman*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

158. Jerzy Szyłak, *O świecie Batmana*, „Kino”, 1991, nr 06, s. 11.

159. *Beyond Batman: Visualizing...*, op. cit.

160. Informacje pochodzą z portalu internetowego jewishvirtuallibrary.org – <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsourc/Holocaust/Speer1.html>

161. James Stevens Curl, *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford University Press 2006, s. 760.

162. Maria Kornatowska, *Demiurg melancholijny i anarchiczny*, „Kino”, 2000, nr 04, s. 18.

Film wielokrotnie odwołuje się do niemieckiego ekspresjonizmu, zarówno w stylistyce wizualnej, jak i w nawiązaniach fabularnych. „W *Batmanie* (...) skorzystał Burton z idei *metropolis* – futurystycznego miasta, którego obywatele terroryzowani są przez jakieś wrogie ciemne siły”<sup>163</sup>. Mowa tutaj o filmie *Metropolis* (1924) Fritza Langa, w którym wizerunek miasta uznawany jest wręcz za modelowy przykład futurystycznego urbanistycznego molocha. *Batman* spośród wielu charakterystycznych cech ekspresjonizmu niemieckiego, poza stylizacją architektoniczną, odwołuje się również do gry światła z cieniem. W pierwszym ujęciu filmu Gotham zostaje pokazane z oddali, podobnie jak Nowy Jork otoczone jest przez wodę, a wysokie budynki dotykają niemal chmur. Słabo oświetlone miasto spowija mgła. Dostrzegamy jedynie blask w małych oknach budynków, a duża część metropolii pozostaje ukryta w mroku. Akcja w filmie praktycznie zawsze dzieje się nocą, a nieliczne sceny rozgrywane za dnia pozbawione są naturalnych promieni słońca.

Kolejnym nawiązaniem do ekspresjonizmu jest statyczność ujęć. Mimo że jest to film akcji z licznymi scenami pościgów i bójek, to kamera pozostaje dziwnie spokojna. W całym dziele nie spotkamy ani jednej panoramy czy dłuższej jazdy kamery. Dynamizm i ruch są tu wywołane przez szybki i częsty montaż. Kamera, portretując miasto, zawsze trzyma się blisko ulicy, poza kilkoma wyjątkami praktycznie nie zmieniając perspektywy. Kilka bardzo statycznych ujęć z lotu ptaka podyktowanych zostało celami fabularnymi, a nie wizualnymi. Nie pokazują one w szerokim kadrze ulic miasta i tłumów, a jedynie fragmenty architektury z niezbyt dużej wysokości kilku pięter.

---

163. Ewa Mazierska, *Profanacja w rytmie rocka*, „Kino”, 1993, nr 11, s. 26.

Jerzy Szyłak opisując film, nazywa go romansem grozy<sup>164</sup>. Sposób portretowania miasta jako zamkniętego labiryntu, pełnego ciemnych zaułków, przywołuje skojarzenie z konwencją powieści gotyckiej. „(...) labiryntowa przestrzeń, jest istotnym elementem przedstawionych światów gotyckich, czynnikiem (dosłownie lub przenośnie) określającym sytuację postaci w nich działających. Nieomal zawsze są to bowiem ludzie uwięzieni w swoistych pułapkach, niepewni, co do praw rządzących rzeczywistością, w której przyszło im działać, rzeczywistością budzącą często grozę. (...) Są przestrzeniami zagrożenia, bezsilności i izolacji, miejscem, w którym ukrywa się przerażające tajemnice (...)”<sup>165</sup>. Takich labiryntów poza samym miastem jest w filmie kilka. Choćby rezydencja Wayne’ów, w której sam właściciel nie potrafi się odnaleźć; czuje się zagubiony we własnym domu, nie potrafi rozpoznać jadalni, w której spożywa kolację. Albo fabryka chemikaliów, z której Jack Napier próbuje uciec przed policją, wchodząc na kolejne jej poziomy. Ostatecznie nie udaje mu się stamtąd wydostać i wpada do kadzi z toksycznymi odpadami. Najlepszym przykładem labiryntu będzie gotycka katedra z finałowej sceny filmu. Uciekając przez Batmanem, Joker wspina się po drewnianych schodach, ponieważ wie, że jedyną drogą ucieczki jest helikopter, który zabierze go z dachu. Spuszczając wielki dzwon, który niszczy schody, uniemożliwia policji wejście na szczyt.

164. Jerzy Szyłak, *Kicz, komiks i filmy fantastyczne*, [w:] red. Grażyna Stachówna, *Niedyskretne uroki kiczu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, s. 74.

165. Agnieszka Izdebska, *Kobiety w labiryncie: bohaterki filmów gotyckich*, [w:] red. Elżbieta H. Oleksy, Elżbieta Ostrowska, *Gender – Film – Media*, Rabid, Kraków 2001, s. 16.



Z innych stylów zauważyć można elementy retro nawiązujące do mody lat 40. Mężczyźni w filmie noszą długie płaszcze i kapelusze. Przestępcy niczym w filmach *noir* chodzą w eleganckich garniturach. Z kolei zielono-fioletowe samochody należące do gangu Jokera nawiązują do campowej estetyki serialu z lat 60. Natomiast rezydencja Wayne'ów jest typowym przykładem wiktoriańskiego stylu podkreślającego arystokratyczną przynależność jej właścicieli.

Nowy Jork to symbol międzynarodowego miasta i przykładem wielokulturowej wspólnoty jego mieszkańców. Jest esencją globalizmu i jego problemów, a nowojorczyki postrzegają swoje miasto jako centrum świata, co genialnie zostało sportretowane na okładce „The New Yorker” z 29 marca 1976 roku<sup>166</sup>. Miasto Gotham jest metaforą rzeczywistości i podobnie jak Nowy Jork to hermetycznie zamknięty świat. Wszystko, co się w nim znajduje, ma wymiar kosmiczny, nie istnieje nic poza granicami miasta, a cały świat zamyka się w jego obrębie. W Gotham, tak jak na świecie, istnieją podziały społeczne, tylko że tutaj zauważalne są już na poziomie kreacji wizualnej. Pierwsza scena filmu przedstawia jedną z głównych ulic miasta. Po jednej stronie roi się od żebraków, prostytutek i młodych mężczyzn w dziwnych fryzurach słuchających głośnej muzyki, ubranych w skórzane kurtki. Są to przedstawiciele klas niższych, grup wykluczonych, a nawet ludzie wywodzący się ze środowisk przestępczych, czyli tzw. podklasy. Natomiast po drugiej stronie ulicy, przed teatrem zgromadzili się członkowie miejskiej elity. Mężczyźni ubrani są w eleganckie płaszcze i garnitury,

---

166. Okładka dostępna pod adresem <http://archives.newyorker.com/?i=1976-03-29#folio=CV1>

a kobiety noszą szykowne kapelusze i kosztowną biżuterię. Pewne małżeństwo z dzieckiem postanawia przekroczyć niewidzialną barierę między tymi światami i przejść na drugą stronę ulicy. Muszą przedzierać się przez obcy sobie tłum ludzi, którzy wrogo spoglądają na intruzów. Mapa, na której ich syn stara się odnaleźć drogę do domu, podkreśla zagubienie. Nie są mile widziani w tej części miasta, w świecie, do którego nie należą. Wyczuwa się nieuchronną karę, która spadnie na tych ludzi za wkroczenie w obce, wrogie rejony. Po chwili zostają napadnięci przez żebraka i jego współnika. Przestępcy czują się bezkarni, aż do momentu, gdy na ich drodze stanie Batman, który postanawia wymierzyć sprawiedliwość i strzec prawa w Gotham. Każdy z wymienionych filmów bądź seriali – mimo że jest adaptacją tego samego komiksu – różni się od pozostałych zarówno od strony wizualnej, poprzez zastosowanie odmiennych estetyk filmowych, jak również poprzez narrację fabularną.

## 2.2.2 BRUCE WAYNE/BATMAN JAKO METAFORA USA

Bruce Wayne jest milionerem, jednym z najbardziej szanowanych obywateli miasta. O jego wysokiej pozycji świadczy nie tylko majątek czy znane wszystkim nazwisko, ale również to, że podczas konferencji prasowej burmistrza i prokuratora Harveya Denta miejsce z jego imieniem umieszczono zaraz obok komisarza policji. Bruce Wayne jest więc częścią struktury, która utrzymuje władzę nad miastem i stara się zapewnić bezpieczeństwo

jego mieszkańcom. Wysiłki policji i prokuratury nie przynoszą pożądanych efektów i z tego powodu Bruce Wayne nie uczestniczy w konferencji. W tym samym czasie przebrany za Batmana wymierza sprawiedliwość na własną rękę.

Gdy Bruce był małym chłopcem, jego rodzice zostali napadnięci na jednej z ulicy Gotham. Bandyci próbowali ich okraść, a gdy ojciec stanął w obronie matki, nie pozwalając zabrać naszyjnika z pereł, który miała na szyi, oboje zostali zastrzeleni. Matthew Joseph Wolf-Meyer całą scenę porównuje do walki klas „Geneza Bruce’a Wayne’a wywodzi się ze śmierci rodziców, której powodem był naszyjnik z pereł (symbol ich przynależności do klasy wyższej), a która dokonana została przez przestępców (przedstawicieli klasy niższej). Motywacją działań Bruce’a jest chęć utrzymania klasowego porządku i hierarchii oraz zachowania przywilejów władzy”<sup>167</sup>. Po tych traumatycznych wydarzeniach Bruce stawia sobie za cel oczyszczenie Gotham z przestępczości. Przeistacza się w Batmana, mrocznego mściciela, który działając na granicy prawa, a często je łamiąc, chroni społeczność swojego miasta.

W poprzednim podrozdziale ustalone zostało, że Gotham to odzwierciedlenie rzeczywistości oraz metafory naszego świata. Jeśli więc Batman jest obrońcą miasta, to jego pozycję można przyrównać do tej, którą posiadają Stany Zjednoczone Ameryki na arenie międzynarodowej. Według Roberta Leszczyńskiego postać Batmana „(...) fantastycznie wpisuje się w amerykański mit samotnego szeryfa”<sup>168</sup>. USA przeżyła bowiem podobną do

167. Matthew Joseph Wolf-Meyer, *Batman and Robin in the Nude, Or Class and Its Exceptions*, *Extrapolation* Vol. 47, No. 2, Summer 2006, s. 193.

168. Robert Leszczyński, *Nietoperz w szwach czasów*, „Wprost”, 2008 r., nr 32, s. 99.

Wayne'a tragedię, która wyznaczyła jej nową rolę w globalnej polityce. 7 grudnia 1941 roku rozpoczął się japoński nalot na amerykańską bazę w Pearl Harbor, co było równoznaczne z wypowiedzeniem wojny i wciągnięciem Ameryki w jeden z największych konfliktów XX wieku. Zaledwie jednego dnia ponad dwa tysiące amerykańskich żołnierzy straciło życie. Nikt nie spodziewał się ataku, co tylko pogłębiło szok w społeczeństwie amerykańskim<sup>169</sup>. Wielokrotnie odnoszono się do tego wydarzenia, określając je jak moment, w którym USA utraciło swoją niewinność. Podobnie spokojny i bezpieczny okres dzieciństwa Bruce'a zostaje brutalnie zakończony wraz ze śmiercią jego rodziców. Tego dnia utracił swoją niewinność. Warto wymienić miejsce, w którym zamordowani zostali państwo Wayne, gdyż wydarzyło się to na rogu ulic Pearl i Philips.

USA włączając się do II wojny światowej, zobowiązało się do prowadzenia działań wojennych aż do bezwarunkowej kapitulacji państw Osi. Jako pierwsze poddały się Włochy, zaraz po odsunięciu Mussoliniego od władzy, podpisując 3 września 1943 roku na Sycylii akt rozejmu. Następnie śmierć Hitlera, kolejnego dyktatora, przyczyniła się do kapitulacji III Rzeszy 8 maja 1945 roku. Najdłużej opierała się Japonia, odpowiedzialna za wciągnięcie Ameryki do działań wojennych. Cesarz ogłosił kapitulację dopiero 15 sierpnia, w wyniku szoku wywołanego przez pierwsze w historii ataki nuklearne na Hiroszimę i Nagasaki. Ameryka jako jedyna wyszła z całego konfliktu wzmocniona<sup>170</sup>. Przez bardzo krótki czas Amerykanie

169. Hugh Brogan, *The Longman history of the United States of America*, Longman, London and New York 1999, s. 564-565.

170. Krzysztof Michalek, *Amerykańskie stulecie*, Wydawnictwo Mada, Warszawa 2004, s. 212-219.

mogli świętować przywrócenie pokoju na świecie. Dawny sojusznik, jakim był Związek Radziecki, praktycznie od momentu zakończenia II wojny światowej zaczął rozszerzać swoje wpływy w kolejnych państwach, wspierając lokalnych komunistów. Już w 1946 roku Winston Churchill w swoim przemówieniu w Fulton (USA) użył słynnego sformułowania dotyczącego „żelaznej kurtyny”. Dwa lata później prezydent Stanów Zjednoczonych Harry S. Truman sformułował swoją doktrynę polityczną, dzielącą świat na dwie sfery i opierającą się na powstrzymaniu rozszerzania się wpływów komunistów. Zaledwie w kilka lat po największym konflikcie XX wieku zaczął się kolejny, tym razem najdłuższy, bo trwający blisko pięćdziesiąt lat. Rozpoczęła się Zimna Wojna, a Ameryka przyjęła na siebie rolę obrońcy pokoju w Europie. Najpierw wspomogła finansowo państwa zachodu dzięki Planowi Marshalla w 1948 roku, a następnie doprowadzając do podpisania 4 kwietnia 1949 roku Traktatu Północnoatlantyckiego, tworząc organizację polityczno-wojskową, jaką jest NATO.<sup>171</sup>

Po wygraniu zimnowojennego konfliktu i upadku ZSRR na przełomie lat 80. i 90., wydawało się, że nastał okres światowego pokoju. Francis Fukuyama w swoim słynnym eseju z 1989 roku ogłosił triumf systemu liberalnej demokracji i koniec historii, rozumiany jako zaprzestanie starcia idei między narodami<sup>172</sup>. Jednak wbrew nadziejom i opiniom większości polityków, nie nastąpił czas globalnego spokoju, a konflikty przykryte przez zimną wojnę wybuchły ze zdwojoną siłą. Wojna w Zatoce z reżimem Husajna, rozpad Jugosławii i starcia między jej częściami

171. Janusz Miciuń, *Historia. Od starożytności do współczesności*, Wydawnictwo Translator, Warszawa 1999, s. 337-345.

172. Francis Fukuyama, *Koniec historii*, przekł. [z ang.] Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.

składowymi czy wojny etniczne w Afryce to tylko kilka z militarnych konfliktów, w których udział brały Stany Zjednoczone Ameryki. Symboliczną datą rozpoczynającą nowy XXI wiek jest atak terrorystyczny na World Trade Center z 11 września 2001. „Koniec historii” Fukuyamy został zastąpiony „zderzeniem cywilizacji” Huntingtona<sup>173</sup>. Począwszy od 7 grudnia 1942 roku, Ameryka toczy nieustającą wojnę o pokój i niestety nic nie zapowiada, by został on ostatecznie zaprowadzony na świecie.

Batman również jest na odwiecznej misji mającej na celu zaprowadzenie w Gotham sprawiedliwości. W pierwszych numerach komiksu walczył ze zorganizowaną przestępczością, lecz wkrótce jego wrogowie stali się dużo bardziej potężni, niemal dorównują mu siłą i przebiegłością. Podobnie jak on skrywają tożsamość za maskami, makijażami i kostiumami. Ten proces przeobrażania się wrogów zawarto w filmie. Batman w pierwszej scenie chwytą dwójkę drobnych złodziejasków, następnie próbuje powstrzymać mafię, by ostatecznie zmierzyć się z wcieleniem zła, jakim jest Joker. Walka z przestępczością sprawia więc, że na miejsce starych wrogów pojawiają się nowi, dużo groźniejsi dla społeczeństwa. Niektórzy z nich, tak jak Joker, są tragicznym następstwem walki z przestępczością. Batman stara się powstrzymać Jacka Napiera, jednak wpada on do kadzi z chemikaliami. W ten sposób rodzi się Joker. „Joker mówi (...) o odpowiedzialności ścigającego przestępcę, o tym, że nieustępliwa twardość w karaniu przestępstwa w rezultacie powoduje «stwardnienie» przestępcy. Teza ta znajduje potwierdzenie w postaci wykreowanej przez Jacka Nicholsona.

---

173. Samuel P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. Hanna Jankowska, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1998.

Jego Jack Napier jest tuzinkowym gangsterem, zadufanym w sobie i niezbyt rozgarniętym. (...) Natomiast po przemianie w Jokera staje się człowiekiem prawdziwie niebezpiecznym – pomysłowym i nieobliczalnym demonem zbrodni”<sup>174</sup>.

Podobne zarzuty są wysuwane pod adresem Stanów Zjednoczonych. W czasie radzieckiej interwencji w Afganistanie Ameryka wspierała talibów. Za namową Zbigniewa Brzezińskiego CIA szkoliła i przekazywała broń oddziałom pod przywództwem Osamy Bin Ladena. Było to strategicznie genialne posunięcie, które przyczyniło się do klęski ZSRR w Afganistanie i w następstwie doprowadziło do upadku komunistycznego imperium. Nikt jednak nie potrafił przewidzieć, że takie działania przyczynią się do wykreowania nowego, dużo bardziej nieobliczalnego wroga<sup>175</sup>. Jednak Batman, podobnie jak USA, nie może zaprzestać walki o pokój. Gdy Bruce Wayne w dziele Millera przechodzi na emeryturę, w mieście szerzy się chaos i terror. Dopiero gdy Batman powraca do swojej misji, w Gotham zapanowuje względny spokój. Z drugiej jednak strony, gdy ponownie pojawia się w mieście, wracają również jego starzy wrogowie, tacy jak Joker. Batman nigdy nie wyeliminuje przestępczości z Gotham, jednak bez niego miasto nie jest w stanie funkcjonować. Podobnie Ameryka nigdy nie doprowadzi do globalnego pokoju, ale jej zaangażowanie w politykę międzynarodową jest dla świata konieczne.

174. Jerzy Szyłak, *Batman i „Batman”*, Konkurs, 1991, nr 1-2, s. 22.

175. Informacje zaczerpnięte z wykładów „U.S. History of the 1970s” prowadzonych przez dra Patricka Vaughana, prof. UJ, w roku akademickim 2011/2012, w semestrze zimowym w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

Bruce Wayne w kreacji Michaela Keatona nie przypomina za bardzo swojego wysportowanego i muskularnego odpowiednika z komiksu. Wywołało to ogromne oburzenie fanów, jednak Burton twardo obstawał przy swoim wyborze. W jego wizji Wayne jest człowiekiem o podwójnej tożsamości, a wręcz ze schizofrenicznym pęknięciem osobowości. Według Burtona jedynie Keaton potrafił wydobyć te elementy z granej przez siebie postaci<sup>176</sup>. Reżyser uważał, że najważniejszy są oczy, bowiem po założeniu kostiumu aktor traci wiele z możliwości gry i środków wyrazu. Keaton był według niego idealny, gdyż posiadał tajemniczy i niepokojący wzrok<sup>177</sup>. Burton twierdził również, że aktor, który gra Wayne'a, nie musi wyglądać jak heros. Według niego Bruce zakłada kostium Batmana, bo daje mu on przewagę fizyczną i psychologiczną nad przestępcami.

Bruce jest skomplikowaną osobowością, która z każdym kolejnym dniem zatracą swoją pierwotną tożsamość na rzecz postaci Batmana. Na przyjęciu zapytany przez Vicky Vale, który z gości to gospodarz-milioner, Wayne odpowiada, że nie jest do końca pewny. Jego wewnętrzne zagubienia potęguje scena kolacji z dziennikarką, która ma miejsce w jego rezydencji. Oboje siedzą po dwóch przeciwległych stronach długiego stołu. By móc ze sobą rozmawiać, muszą krzyczeć do siebie. Po chwili Wayne stwierdza, że nigdy wcześniej nie był w tym pomieszczeniu. Zmieszany zaprasza Vicky na zaplecze kuchni,

176. Helena Bassil-Morozow, *Tim Burton: The Monster and The Crowd. A Post-Jungian perspective*, Routledge – Taylor and Francis Group, London and New York 2010, s. 85.

177. Komentarz reżysera Tima Burton dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman* (1989) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.



gdzie kończą posiłek. Towarzyszy im lokaj Alfred, postać, która pełni dla Wayne'a zarówno rolę sługi, jak i najbliższej rodziny. Bruce przyznaje się Vicky, że bez jego pomocy nie mógłby funkcjonować. Całe swoje życie podporządkował postaci Batmana. Nawet w nocy, kiedy Vicky śpi w jego łóżku, Wayne ćwiczy zaczepiony na drążku. Wisi głową w dół, niczym nietoperz uczepony sufitu jaskini. „Jego odpowiedzią staje się walka z rozszczępieniem osobowości, zarówno tym obecnym w nim samym, jak i w osamotnionym miejskim społeczeństwie”<sup>178</sup>. Mimo że jest on głównym i tytułowym bohaterem filmu, historia bardziej skupia się na innych postaciach, pozostawiając Bruce Wayne'a w cieniu. Sheila Benson czyni z tego powodu zarzut filmowi: „Postać Batmana (...) nieustannie i denerwująco pozostaje nieodkryta”<sup>179</sup>. Z drugiej strony Hal Hinson uważa to za element kreacji, gdyż w ten sposób Bruce przejawia „oznaki zranionego mężczyzny, starającego otrząsnąć się z dziecięcej traumy”<sup>180</sup>.

Tym, co tworzy postać Batmana, jest kostium. Już samym swoim wyglądem pragnie wzbudzić strach wśród przestępców<sup>181</sup>. W pierwszej scenie filmu obserwuje bandytów, którzy dzielą łup. Jeden z nich wspomina wielkiego nietoperza, który nocą atakuje ludzi. Drugi pozostaje sceptyczny wobec opowieści. Właśnie tego Batman atakuje i by wzbudzić w nim przerażenie, trzyma na krawędzi dachu. Obiecuje darować przestępcy życie, jeśli ten każdemu,

178. Helena Basil-Morozow, *Tim Burton...*, op. cit., s. 46.

179. Sheila Benson, *Movie Review: Bat angst in Basic Black*, „Los Angeles Times”, 1989 June 23.

180. Hal Hinson, *Movie Review: Batman*, *Washington Post*, 1989 June 23.

181. Tom Morris, *What's Behind The Secret of Identities the Mask*, [w:] Tom Morris, Matt Morris, *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*, Open Court, Chicago 2001. s. 253.

kogo spotka, opowie o mrocznym mścicielu. Oczywiście Batman nigdy nie zrzuciłby mężczyzny z dachu. Posługuje się strachem, gdyż czuje wstręt do przemocy. W komiksie nigdy nie zabija swoich wrogów, zawsze oddając ich w ręce policji. Choć zdaje sobie sprawę z faktu, że prędzej czy później przestępcy, których złapał, uciekną z więzienia, to nigdy nie posunął się do morderstwa. W filmie zdarzają się przypadki, kiedy w wyniku konfrontacji z Batmanem kilku przestępców mogło umrzeć. Jednak nigdy nie zostaje pokazana scena ich śmierci, a każda sytuacja motywowana jest obroną konieczną. Charakterystyczny sposób walki z przestępcami, znany z komiksu, zostaje więc zachowany.

Stany Zjednoczone Ameryki, podobnie jak Batman, za priorytet stawiają minimalizację ofiar wojennych. Najnowszy amerykański sposób prowadzenia wojny zakłada jak najmniejsze użycie wojsk lądowych, skupiając się na nalotach z powietrza bądź wykorzystując roboty czy pojazdy bezzałogowe. Przed wydarzeniami z 11 września 2001 roku ważnym aspektem prowadzenia wojny było również poszanowanie praw człowieka. Wielokrotnie uznawano to za wadę amerykańskiej armii. W czasie interwencji w Kosowie zarzucano Clintonowi, że wstrzymał rozkaz nalotów na siedzibę Miloševića. Powodem zaniechania ataku była informacja, że w jego rezydencji znajduje się oryginalny obraz Picassa<sup>182</sup>.

Kolejnym ważnym elementem postaci Batmana jest jego ekwipunek. Samochód, samolot, jak i szereg gadżetów sprawiają, że może prowadzić walkę z przestępcami.

182. Informacje zaczerpnięte z wykładów „Amerykański sposób prowadzenia wojny” prowadzonych przez dra Michała Kamińskiego, w roku akademickim 2011/2012, w semestrze zimowym w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

W jednej ze scen filmu Batman ratuje Vicky Vale z rąk Jokera, wykorzystując jedno ze swoich cudownych urządzeń. Rozgoryczony Joker wykrzykuje retoryczne pytanie: „Skąd on bierze te zabawki?”<sup>183</sup>. Z pomocą komputera Batman przeprowadza analizę kosmetyków i odkrywa, które z nich zostały zatrute. W rezydencji zainstalował kamery i podsłuchy, jest więc w stanie szpiegować każdego gościa. Siedząc przed rzędami małych ekranów, w ciemnym pomieszczeniu, skąd obserwuje wszystko i wszystkich, przypomina Orwellowskiego Wielkiego Brata. Wykorzystując samolot, niszczy balony i ratuje tłum ludzi przed zatruciem szkodliwym gazem. W finałowej scenie na dachu katedry właśnie dzięki jednemu z gadżetów chroni siebie oraz Vicky przed upadkiem z wysokości i ostatecznie pokonuje Jokera. Batman dzięki majątkowi, który zainwestował w swój sprzęt, może pełnić rolę obrońcy Gotham. To również sprawia, że możemy potraktować go jako ukrytą metaforę Stanów Zjednoczonych Ameryki.

USA szczyci się tym, że posiada najnowocześniejszy sprzęt i uzbrojenie wojskowe, a także największe inwestycje w tych dziedzinach. Budżet na rok 2011 przewidywał blisko 770 miliardów dolarów przeznaczonych na cele obronne, co plasuje ten kraj na szczycie listy państw najwięcej wydających na militaria<sup>184</sup>. Jednym z elementów, który pozwolił wygrać USA ideologiczne starcie z ZSRR, była przewaga technologiczna. Od prób odkrycia tajemnicy bomby atomowej przez ZSRR, przez lądowanie Neila Armstronga na księżycu, do programu „Gwiezdných

183. *Batman* [Film], reż. Tim Burton, Warner Bros., 2005, [w:] *DVD Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*, czas: 1:04:37.

184. Dane pochodzą z raportu Sztokholmskiego Międzynarodowego Instytut Badań nad Pokojem (SIPRI) z roku 2011 – <http://www.sipri.org/yearbook/2011>.

Wojen” będącego inicjatywą Ronalda Reagana. Historia Zimnej Wojny to nieustanna konfrontacja technologii i ekonomii.

### 2.2.3. JOKER JAKO TOTALITARNY DYKTATOR

W Jokera wcielił się wybitny aktor Jack Nicholson. Począwszy od fanów komiksów, a na producentach skończywszy, wszyscy zgodnie przyznawali, że jest on stworzony do tej roli. Nicholson, będąc świadom swojej pozycji, wynegocjował jedną z najwyższych gaży filmowych w historii. Wraz z zyskami ze sprzedaży biletów aktor otrzymał ponad 60 milionów dolarów, co przez blisko piętnaście lat pozostawało nieprzekraczalnym rekordem<sup>185</sup>. Jego kreacja została doceniona zarówno przez fanów komiksu, jak i przez recenzentów. Otrzymał za nią nominacje do Złotego Globu, BAFTA oraz Saturna, a Amerykański Instytut Filmowy umieścił postać Jokera na *Liście 100 największych bohaterów i złoczyńców wszech czasów*. Hal Hinson nazwał wystąpienie Nicholsona w roli maniakałnego Jokera „siłą napędową filmu”<sup>186</sup>.

Joker w komiksie po raz pierwszy pojawił się w 1940 roku (*Batman #1*). Wielokrotnie ścierał się z Batmanem, stając się jednym z jego największych wrogów. Genezę Jokera przedstawiało wielu różnych autorów, a tym samym szczegóły jego historii są różne. Można jednak wyznaczyć kilka wspólnych elementów. Joker przed przemianą był

185. Informacja pochodzi z portalu internetowego imdb.com – <http://www.imdb.com/title/tt0096895/trivia>

186. Hal Hinson, *Movie Review...* op. cit.

przestępcą, w jednej opowieści przywódcą gangu, w innej drobnym złodziejem, który potrzebował pieniędzy na operację żony. Jego przeistoczenie się w siejącego strach i terror potwora było wynikiem nieszczęśliwego wypadku. Joker wpadł do zbiornika z toksycznymi chemikaliami, które zmieniły kolor jego włosów na zielony, skórze nadały nienaturalną bladość, a jego twarz wykrzywiły w groteskowy grymas przypominający uśmiech. Wraz z fizyczną deformacją doszło do degradacji jego osobowości i wytworzenia się psychopatycznej tożsamości mordercy. Joker traktuje śmierć jak zabawę czy formę sztuki. Zanim zostaje powstrzymany przez Batmana, za pomocą trującego gazu zabija dziesiątki ludzi. Wielokrotnie udaje mu się uciec z Arkham, szpitala dla obłąkanych, by ponownie siać terror w Gotham. Dopuszcza się również morderstwa bliskiej dla Batmanowi osoby. Z jego ręki ginie Jasona Todd, drugi Robin. Joker zabija również żonę komisarza Gordona oraz trwale okalecza jego córkę<sup>187</sup>.

W filmie geneza Jokera zostaje oddana z dużą wiernością wobec oryginału, choć dodano jeden bardzo znaczący wątek. Z Jacka Napiera uczyniono jednego z przestępców, którzy napadli Wayne'ów. To właśnie on pociąga za spust i z zimną krwią zabija małżonków na miejscu. Sam Hamm, jeden ze scenarzystów filmu, przyznaje, że jego wersja scenariusza nie zakładała obecności tego motywu i głośno protestował przed jego wprowadzeniem<sup>188</sup>. Zmiana wydaje się o tyle istotna, gdyż Joe Chill, prawdziwy morderca Wayne'ów w kanonicznych wersjach komiksu, zostaje zabity, a Bruce nie może się na nim zemścić. Właśnie ta wiecznie niespełniona żądza zemsty

187. Robert Greenberger, *Joker*, hasło w: *The Essential Batman Encyclopedia*, Del Rey Books, New York 2008, s. 194-198.

188. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - Part 3...*, op. cit.

jest jednym z powodów narodzin Batmana<sup>189</sup>. Uczynienie z Jokera mordercy Wayne'ów sprawia, że walka między nimi nabiera odmiennego charakteru. Szczególnie jeśli dodamy fakt, że to właśnie przez Batmana Napier wpada do kadzi z chemikaliami. Oboje traktują więc walkę śmiertelnie poważnie, odnajdując osobiste przesłanki w unicestwieniu oponenta.

Inspiracją dla wizerunku Jokera była postać z filmu *Człowiek, który się śmieje* (1928) w reżyserii Paula Leniego<sup>190</sup>. Choć film został wyprodukowany przez amerykańską wytwórnię Universal Pictures, to za sprawą niemieckiego reżysera jest często zaliczany do nurtu ekspresjonizmu niemieckiego. W rolę tytułowego bohatera wcielił się niemiecki aktor Conrad Veidt<sup>191</sup>. Film jest adaptacją powieści Wiktora Hugo *Człowiek śmiechu*, która opowiada o losach Gwynplaine'a. Bohater zostaje trwale oszpecony, a jego twarz wykrzywiona w grymasie uśmiechu. Tego potwornego czynu dopuszczają się *comprachicos*, gang XVII-wiecznych włóczęgów, którzy ku uciechu tłumów trudnili się tym makabrycznym rzemiosłem<sup>192</sup>.

Wiele najbardziej znanych reżimów totalitarnych w historii świata wywodzi swój początek albo z krwawych rewolucji, albo z traum wojennych. Stalin, komunistyczny dyktator, doszedł do władzy na fali rewolucji robotniczo-chłopskiej, a Hitler stworzył III Rzeszę, wykorzystując porażkę Niemiec z I wojny światowej oraz odwołując się

189. Richard Reynolds, *Super Heroes...*, op. cit., s. 66-67.

190. Will Brooker, *Batman Unmasked. Analyzing a cultural icon*, Continuum, New York and London 2005, s. 51.

191. Informacje zaczerpnięte z wykładów „Historia filmu amerykańskiego” prowadzonych przez dr Jolantę Szymkowską-Bartyzel w roku akademickim 2008/2009 w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

192. Monika Sznajderman, *Co się kryje pod tą maską. Wokół motywu Człowieka Śmiechu: parę uwag o „Batmanie”, „Konteksty”, 1992, nr 3/4, s. 135.*

do urażonej dumy swojego narodu. Według Kevina Smitha każdy z czarny charakterów z *Batmana* stał się groźnym złoczyńcą z powodu tragedii, która spotkała go w życiu<sup>193</sup>. Ten sam schemat obserwujemy przy przeistoczeniu się Jacka Napiera w Jokera. Z powodu oszpececia twarzy i postradania zmysłów, ze zwykłego przestępcy staje się masowym mordercą, zdolnym do najgorszych zbrodni. Miejscem jego śmierci i odrodzenia się pod nową postacią, a w późniejszym czasie również siedzibą jego gangu, jest fabryka *Axis Chemicals*. W tłumaczeniu na język polski miejsce mogłoby nazywać się *Chemikaliami Osi*. Tworzy to skojarzenie z nazwą jednego ze stronnictw II wojny światowej złożonego z państw totalitarnych. Warto również wspomnieć, że w komiksowej wersji fabryka nazywa się *Ace Chemicals*, a zmiana w filmie nie znajduje żadnego racjonalnego wytłumaczenia.

Joker rozpoczyna swoje rządy od zamordowania dawnego szefa Grissoma. Nie okazując mu litości, tańcząc, oddaje kilka strzałów w jego kierunku. Następnie zasiada za biurkiem mafiosa, co symbolizują przejście jego pozycji. Bierze do ręki zakrwawioną „Gotham Gazette” i przypięga, że zaprowadzi w mieście rządy terroru. Joker rozpoczyna czystki wśród przestępczych struktur, dokonując egzekucji na każdym, kto odważy mu się sprzeciwić. Jednego z mafiosów morduje w biały dzień, na oczach dziennikarzy i policjantów. Jeszcze przed wypadkiem jego towarzyszem był Bob. Ten przestępca, wierny i ślepo posłuszny, wykonuje każdy jego rozkaz i jest na każde zawołanie. W czasie parady, gdy Batman kradnie balony wypełnione trującym gazem, Joker bez jakichkolwiek wyrzutów sumienia zabija Boba, odreagowując w ten

---

193. *Legends of the...*, op. cit.

sposób własne niepowodzenie. Tragizm tej sceny podkreśla fakt, że przestępca zostaje zastrzelony z własnej broni, którą niczego nieświadomy podaje na rozkaz uśmiechniętego tyrana. Bezlitosne egzekucje wewnętrznych wrogów czy najbliższych współpracowników przypominają czystki przeprowadzane przez Stalina w Armii Czerwonej i wymordowanie oddziału SA w czasie Nocy Długich Noży. Joker na swoich usługach ma rzesze fanatycznie oddanych przestępców, którzy nawet będąc świadkami tragicznego losu poprzednich jego towarzyszy, są stale przy nim obecni, gotowi umrzeć w jego imieniu. Doprowadza również do samobójstwa swojej byłej dziewczyny Alicji, którą wcześniej potwornie oszpecił. Joker jest zafascynowany śmiercią, traktuje ją jak formę sztuki: „Tworzę sztukę, aż ktoś umrze. Rozumiesz? Jestem pierwszym w dziejach artystą-mordercą”<sup>194</sup>. Kiedy ogląda zdjęcia wykonane przez Vicky Vale, większość z nich nie przypada mu do gustu. Zwraca uwagę jedynie na te przedstawiające ofiary rewolucji w Corto Maltese<sup>195</sup>. Jest nimi zachwycony, mówi: „Doskonała robota”<sup>196</sup>. Nie wiadomo, czy ma na myśli zdjęcia, czy może tragiczny rezultat rewolucji. „(...) Joker jest rewolucjonistą i to rewolucjonistą totalnym”<sup>197</sup>.

Joker, posługując się tajnymi badaniami nad bronią chemiczną, które w latach 70. przeprowadzało CIA, opracowuje śmiertelną truciznę. Dodaje ją do kosmetyków produkowanych w Gotham, które w odpowiednich warunkach powodują natychmiastową śmierć.

194. *Batman* [Film], reż. Tim Burton, Warner Bros., 1989, [w:] DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*, czas: 1:02:05.

195. Fikcyjne państwo, które pojawia się również w komiksie *Batman: The Dark Knight Returns* jako miejsce konfliktu zimnowojennego.

196. Ibidem, czas: 1:01:30.

197. Jerzy Szyłak, *Komiks i okolice...*, op. cit., s. 51.



Znakiem rozpoznawczym jest koszmarny grymas uśmiechu, który pojawia się na twarzach ludzi. Gdy Batman odkrywa nazwy zatrutych kosmetyków, Joker opracowuje nowy plan zagłady. Pojawia się w telewizji i ogłasza, że z okazji dwusetlecia miasta Gotham, podczas parady rozrzuci nad tłumem 20 milionów dolarów. Spełnia swoją obietnicę, jednak banknoty okazują się nasączone trucizną, a balony unoszące się nad tłumem pełne trującego gazu. Joker dokonuje również masowego morderstwa, zabijając wszystkich gości Muzeum Gotham przez rozpylenie w budynku trucizny. Ludzie nieświadomi śmiertelnego niebezpieczeństwa umierają przy stolikach, nad talerzami z jedzeniem czy na schodach. Widok muzealnej podłogi zasłanej dziesiątkami ciał oraz kłęby trującego dymu przywołują przerażające skojarzenie z żydowskimi ofiarami nazistowskich obozów śmierci.

Joker po wymordowaniu wszystkich ludzi wchodzi do muzeum wraz ze swoim gangiem. Tańcząc nad ciałami ofiar w rytm wesołej muzyki Prince'a, zaczyna demolować wyposażenie budynku. Szczególną uwagę zwraca na dwa obrazy przedstawiające prezydentów Stanów Zjednoczonych. Lincoln rozkazuje ogolić, a Waszyngtonowi domalować symbol dolara. Olin Codel nazywa jego zachowanie „atakami na burżuazję”<sup>198</sup>. Joker pragnie zniszczyć wszystkie elementy klasycznej sztuki, w jego rozumieniu reprezentujące obecny porządek, przeciwko któremu się buntuje. Z kolei Monika Sznajderman pisze, że zachowanie Jokera „jest symbolicznym cofnięciem świata do czasów początków, po którym musi nastąpić nowy ład, nowa kreacja”<sup>199</sup>. Jedyne obrazy, które nakazuje zostawić w spokoju, jest

---

198. Colin Odell, *Tim...*, op. cit., s. 38.

199. Monika Sznajderman, *Co się...*, op. cit., s. 136.

autorstwa Francisca Bacona, lubującego się w malowaniu twarzy wykrzywionych w potwornym grymasie.

Joker ma obsesję na punkcie Batmana. Pragnie zemsty, bo to przez niego wpadł do toksyn. Z drugiej strony zazdrości mu zainteresowania, jakim cieszy się w prasie. Nawet morderstwo, którego dokonał Joker, zostaje przypisane Batmanowi. W geście wściekłości przestępca rozwała telewizor, w którym dziennikarze wspominają o jego wrogu. Joker, mimo że nie żywi żadnego szacunku dla ludzkiego życia, pragnie uwielbienia tłumów. Obiecuje rozdać pieniądze w czasie parady, co czyni zarówno po to, by zwabić ludzi, jak i z chęci przypodobania się masom. Próbuje przekonać społeczeństwo, że nie jest mordercą, a prawdziwym problemem Gotham jest Batman. Kiedy występuje w telewizji, nosi charakterystyczną przykrywającą nienaturalne kolory jego twarzy. Oszukuje ludzi, twierdząc, że tak właśnie naprawdę wygląda, a wcześniejszy wizerunek był jedynie teatralną kreacją.

Ostatecznie rządy terroru kończą się wraz ze śmiercią Jokera. Spada z wieży, a jego ciało odnajdują policjanci. Boją się jednak bliżej do niego podejść, wystraszeni rozlegającym się wokół śmiechem. „Nie można też być pewnym, czy został do końca pokonany. Upiorny śmiech wydobywający się z mechanicznej zabawki w chwili jego śmierci sprawia wrażenie, jakby śmierć ta nie była całkiem serio, jakby nie miała charakteru ostatecznego”<sup>200</sup>. Śmierć Jokera, będącego wcieleniem zła i symbolem totalitarnego dyktatora, uświadamia, że nawet z końcem zbrodniczego reżimu świat nie może poczuć się bezpiecznie i musi pamiętać o jego potwornym śmiechu.

200. Teresa Rutkowska, *Przewrotność „Batmana”*, „Konteksty”, 1992, nr 3/4, s. 132.

## 2.3 ANALIZA FILMU POWRÓT BATMANA (1992)

»Batman Returns« przedrzeźnia najbardziej aktualne problemy, jakimi żyje Ameryka. Oprócz feminizmu, to rozkład rodziny, korupcja polityków, nijakość mass mediów, skażenie środowiska i niepewność własnych wartości.

Krzysztof Kłopotowski<sup>201</sup>

Po doskonałym finansowym wyniku *Batmana* wytwórnia Warner Bros. była niezwykle zdeterminowana, by wyprodukować jego kontynuację. Pierwszą wersję scenariusza napisał Sam Hamm, jeden ze scenarzystów pierwszej części. Początkowo Tim Burton nie był zainteresowany projektem, gdyż zaangażował się w reżyserię autorskiego filmu *Edward Nożycoręki* (1990). Dopiero kiedy wytwórnia zagwarantowała dużo większą swobodę twórczą zarówno przy wyborze scenariusza, jak i przy samej produkcji, reżyser przyjął ofertę. Burton nie był zachwycony scenariuszem Hamma i zaangażował do projektu Daniela Watersa<sup>202</sup>. Przy doborze ekipy realizatorskiej reżyser wybrał filmowców, z którymi współpracował przy *Edwardzie Nożycorękim*. Producentem filmu została Denise Di Novi oraz sam Tim Burton, operatorem zdjęć Stephan Czapsky, a scenografem Bo Welch. Poprzedni producenci Peter Gruber i Jon Peters, razem z Michaeliem E. Uslanem,

201. Krzysztof Kłopotowski, *Triumfalny Powrót Batmana*, „Film”, 1992, nr 32, s. 9.

202. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 4 Dark Side of the Knight*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

otrzymali posadę producentów wykonawczych. Do stworzenia kostiumu Batmana ponownie wybrany został Bob Ringwood. Film dostał ponad dwukrotnie większy budżet w wysokości 80 mln dolarów. Michael Keaton początkowo wahał się, czy ponownie przyjąć rolę Bruce'a Wayne'a, jednak za namową Burtona i po wynegocjowaniu dużo wyższej gaży dołączył do ekipy filmowej. W kapitana Gordona ponownie wcielił się Pat Hingle, a w lokaja Alfreda Michael Gough. Trzech nowych aktorów wystąpiło jako czarne charaktery, zastępując gwiazdę poprzedniego filmu, Jacka Nicholsona. W rolę potwornego Pingwina wcielił się Danny DeVito, seksowną Selię Kyle/Kobietę-Kot zagrała Michelle Pfeiffer, a kreację demonicznego Maxa Shrecka powierzono Christopherowi Walkenowi<sup>203</sup>.

Historia przedstawiona w filmie rozgrywa się podczas świąt Bożego Narodzenia. Gotham nękanie jest przez gang cyrkowców. Ich przywódcą jest Pingwin, zdeformowany mężczyzna o zoomorficznych kształtach, którego rodzice zaraz po urodzeniu wyrzucili do rzeki. Po latach życia w kanałach postanawia zemścić się na Gotham. Wykorzystuje znanego przedsiębiorcę Maxa Shrecka, by ten zaaranżował jego powrót na powierzchnię. Pingwin szantażuje biznesmena, grożąc ujawnieniem dowodów wskazujących na morderstwo i zanieczyszczanie miasta. Shreck okazuje się przebiegłym i sadystycznym człowiekiem, który próbuje wykorzystać nadarzającą się okazję. Namawia Pingwina, by wystartował w wyborach na burmistrza miasta, finansuje jego kampanię i przedstawia go w mediach jako ofiarę. Shreck pragnie w ten sposób przejąć władzę w mieście, by przeforsować budowę elektrowni w Gotham.

---

203. Informacje o obsadzie pochodzą z internetowego portalu filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/Powrot.Batmana/cast>.

Jego sekretarka Selina Kyle przypadkiem odkrywa prawdziwe plany swojego szefa. Shreck wypycha ją przez okno, mając nadzieję, że w ten sposób pozbędzie się świadka. Na jego nieszczęście Selina Kyle przeżyła upadek, a pod wpływem traumy przechodzi zmianę osobowości. Przeistacza się w Kobieta-Kot, której celem staje się zemsta na byłym szefie. Kiedy Gotham staje się areną walki między Pingwinem, Maxem Shreckiem a Kobieta-Kot, jedyną nadzieją na ratunek dla miasta jest Batman.

Film miał premierę 19 czerwca 1992 roku i podobnie jak swój poprzednik stał się jednym z największych hitów roku. Zyski z premierowego weekendu wynoszące ponad 42 mln dolarów były porównywalne do tych uzyskanych przez pierwszą część. Jednak mimo obiecującego początku film nie osiągnął rekordowego wyniku swojego poprzednika. Zysk ze sprzedaży biletów wyniósł „tylko” około 163 mln dolarów w USA i 120 mln w pozostałych krajach, w których był wyświetlany<sup>204</sup>. Mimo gorszego wyniku, druga część przygód Batmana została lepiej przyjęta przez krytyków filmowych niż pierwszy film. Na portalu internetowym rottentomatoes.com film uzyskał łączną ocenę 79/100<sup>205</sup>. Pozytywną recenzję wystawili mu Owen Gleiberman z „Entertainment Weekly” czy David Ansen z „Newsweeka”. Ansen przyznaje, że film jest bardziej mroczny niż pierwsza część, ale jego zdaniem jest to „koszmar, który smakuje jak cukierek”<sup>206</sup>. Negatywną ocenę wystawił m.in. Roger Ebert w „Chicago Sun-Times”,

204. Box Office pochodzi z internetowego portalu imdb.com – <http://www.imdb.com/title/tt0103776/business>

205. Informacje pochodzą z internetowego portalu rottentomatoes.com – [http://www.rottentomatoes.com/m/batman\\_returns/reviews/?type=top\\_critics](http://www.rottentomatoes.com/m/batman_returns/reviews/?type=top_critics)

206. David Ansen, *A Gotham Gothic*, Newsweek, June 21, 1992.

który jednak przyznaje, że nie uważa filmu za zły. Krytyk inaczej bowiem postrzega postać Batmana. Nie podoba mu się adaptacja Burtona, gdyż według niego „odmawia nam tego, czego mniej lub bardziej powinniśmy oczekiwać od opowieści o Batmanie”<sup>207</sup>. Z filmowych nagród *Powrót Batmana* otrzymał Saturna za najlepszą charakteryzację, dwie nominacje do Oscara za charakteryzację i efekty specjalne oraz dwie nominacje do nagrody BAFTA. Natomiast nominacja do Złotej Maliny za najgorszą rolę drugoplanową dla Danny’ego DeVito wciąż budzi zdumienie i konsternację<sup>208</sup>.

### 2.3.1 MAX SHRECK I PINGWIN JAKO OBRAZ RELACJI POLITYKI, MEDIÓW I BIZNESU

Pingwin, zaraz obok Jokera, jest jednym z najstarszych i najbardziej znanych wrogów Batmana. Po raz pierwszy w komiksie pojawił się w grudniu 1941 roku wraz z 58. numerem serii *Detective Comics*. To niski, gruby mężczyzna o charakterystycznym wyglądzie. Zawsze bardzo elegancko ubrany, nosi czarny frak i cylinder, pali papierosy z długiej lufki, a na oku ma monokl. Naprawdę nazywa się Oswald Chesterfield Cobblepot, pochodzi z bardzo bogatej rodziny, a jego rodzice byli wobec niego nadopiekuńczy, przez co wyrósł na egoistę o nieprzyjemnym usposobieniu. Swoje przezwisko zyskał zarówno z powodu wyglądu,

207. Roger Ebert, *Movie review: Batman Returns*, "Chicago Sun-Times", June 19, 1992.

208. Informacje o nagrodach pochodzą z internetowego portalu filmweb.pl <http://www.filmweb.pl/Powrot.Batmana/awards>

jak i ze względu na miłość do ptaków. Posiada kolekcję parasolek, stanowiących w większości technicznie skomplikowaną broń. Pingwin to typowy przestępca, który pod przykrywką legalnych firm i inwestycji prowadzi zbrodniczą działalność<sup>209</sup>. Bob Kane przyznaje, że inspiracją dla tego bohatera był wizerunek z papierosów Kool, które palił w latach 40<sup>210</sup>.

W filmie *Batman Powraca* Pingwin różni się bardzo od swojego komiksowego pierwowzoru, tak jakby był przedstawiony w krzywym zwierciadle. Postać grana przez Danny'ego DeVito jest zdeformowana, posiada tylko trzy palce u każdej dłoni, nienaturalnie długi nos, zepsute czarne zęby, a gdy mówi, pluje obrzydliwą zieloną cieczą. Jego niechlujne ubranie jest karykaturą eleganckich kostiumów z komiksu. Zawsze ma w ręku parasolkę i pojawia się w towarzystwie ptaków - pingwinów. Wizualna kreacja Pingwina budzi skojarzenia z doktorem Caligarem z *Gabinetu doktora Caligari* (1920). Film w reżyserii Roberta Wiene'a jest jednym z najbardziej znanych dzieł niemieckiego ekspresjonizmu. Biorą pod uwagę ogromną ilość nawiązań do tego nurtu obecnych w obydwu filmach, można przyjąć, że postać ta stała się inspiracją dla twórców *Powrotu Batmana*.

„Folklor tworzy wszakże mity herosów i mity miejsc. Czuje się to zwłaszcza w *Powrocie Batmana* (1992)”<sup>211</sup>. Filmowe wcielenie Pingwina jest charakterystycznym wytworem amerykańskiej kultury. Kreacją powstałą z biblijnej mitologii, miejskich legend i ówczesnych

209. Michael L. Fleisher, Janet E. Lincoln, *Penguin*, Hasło w: *The Original Encyclopedia of Comic Book Heroes: Volume One - Featuring Batman*, Macmillan Publishing Co. Inc., New York, N.Y., 1976, s. 309-320.

210. *Legends of the...*, op. cit.

211. Maria Kornatowska, *Demiurg...*, op. cit.

nastrojów społecznych, wymieszanych w amerykańskim *melting pot*. Pingwin podobnie jak Mojżesz zostaje wrzucony do rzeki w przypominającym koszyk wózku dziecięcym. Odnajduje go i adoptuje nowa rodzina, którą okazują się pingwiny. W Gotham pojawia się dopiero po upływie chrystusowych 33 lat i postanawia sprowadzić na miasto ostatnią z egipskich plag. Planuje zemścić się, kradnąc wszystkie pierworodne dzieci i zaciągając je do kanałów<sup>212</sup>. W pierwszej scenie filmu, zaraz po czołówce, chłopiec sprzedający gazety zachęca do przeczytania artykułu poświęconego tajemniczej postaci, która ponoć żyje w kanałach. Postać Pingwina jest wariacją miejskich legend znanych każdemu nowojorczykowi. Pierwsza opowiada o krokodylach, które spuszczone w ubikacji przez właścicieli, żyją w tunelach kanalizacyjnych pod miastem. Inna miejska opowieść dotyczy podziemnej społeczności tzw. *mole people*, która żeruje na śmieciach produkowanych przez mieszkańców Nowego Jorku. Jak dowodzi w swojej książce Jennifer Toth, pod miastem rzeczywiście istnieje podziemne społeczeństwo składające się z bezdomnych<sup>213</sup>. Filmowy Pingwin wykorzystuje naiwne myślenie ludzi, że rzeczy wyrzucone do śmieci czy do kanalizacji przestają istnieć. Mieszkając pod miastem, poznaje najmroczniejsze sekrety jego mieszkańców. Znajduje dowody świadczące przeciwko Maxowi Shreckowi: ciało jego zamordowanego wspólnika, zniszczone raporty o uchybieniach pożarowych czy toksyczne odpady pochodzące z jego zakładów. „Nie zapominaj, Max: wyławiam wszystko, co spluczesz”<sup>214</sup>.

212. Helena Bassil-Morozow, *Tim Burton...*, op. cit., s. 77.

213. Patr. Jennifer Toth, *The Mole People: Life in the Tunnels Beneath New York City*, Chicago Review Press, Chicago 1993.

214. *Powrót Batmana* [Film], reż. Tim Burton, Warner Bros., 1992, [w:] DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*, czas: 21:45.



Gang Pingwina składa się z kłownów i innych cyrkowych kreatur. Postacie, które powinny kojarzyć się ze śmiechem i żartami, zostają przedstawione we wzbudającym lęk, groteskowym stylu. „W *Powrocie Batmana* reżyser Burton także odwołał się do ambiwalencji postaci błazna i zjawiska śmiechu. Błazeńską drużynę miał Joker, ma ją także Pingwin. Ikonografię *Powrotu Batmana* tworzą w dużej mierze maski, przywołujące na myśl bogatą symbolikę cyrku (...). Śmiechu, który może być równie dobrze wesoły i dobry, jak drwiący, szyderczy i zły”<sup>215</sup>. Koulrofobia, czyli strach przed postacią kłowna, jest charakterystyczna dla społeczeństwa amerykańskiego. Motyw morderczych cyrkowych błaznów jest często wykorzystywany w popkulturze. Jednym z najbardziej znanych przykładów jest *To*, czyli powieść mistrza grozy Stephena Kinga oraz jej telewizyjna adaptacja z 1990 roku. Warto również przypomnieć postać Johna Wayne’a Gacy’ego, seryjnego mordercy, który w przebraniu klauna zabił trzydziestu trzech mężczyzn i chłopców<sup>216</sup>.

Max Shreck nie pojawia się w komiksie i jest postacią całkowicie wymyśloną przez twórców filmu. Swoje imię i nazwisko zawdzięcza aktorowi Maximilianowi von Schreckowi, który zagrał postać wampira wzorowaną na Hrabim Draculi w filmie *Nosferatu – symfonia grozy* (1922). Z tym ekspresjonistycznym niemieckim filmem w reżyserii F. W. Murnaua oraz z samym aktorem wiąże się legenda, według której Max Shreck ponoć pojawiał się na planie zdjęciowym tylko w nocy, spał w trumnie i zawsze chodził w kostiumie. Jego dziwne zachowanie i sugestywna

215. Monika Sznajderman, *Inna twarz błazna*, „Kwartalnik filmowy”, 1993, nr 3, s. 60.

216. Informacje pochodzą z portalu internetowego biography.com – <http://www.biography.com/people/john-wayne-gacy-10367544>.

gra aktorska sprawiły, że podejrzewano, iż naprawdę jest wampirem, a jego nazwisko stało się w kulturze niemieckiej synonimem strachu<sup>217</sup>. Postać Maxa Shrecka w filmie *Batman Powraca* wzorowana była na największych amerykańskich biznesmenach z przełomu wieków. Jako inspirację Mary E. Voght pracująca nad kostiumami wymienia J.P. Morgana. Shreck wizerunkowo przypomina tych dżentelmenów z początku wieku. Nosi palta z futrzanymi kołnierzami, kapelusze i eleganckie dwurzędowe garnitury w prążki<sup>218</sup>. Jest jednym z najważniejszych obywateli Gotham. Gdy gang cyrkowców atakuje podczas uroczystości zapalenia lampek na choince, jeden z bandytów żąda, by człowiek, który rządzi miastem, wystąpił przed tłum. Pierwszy zgłasza się burmistrz, ale cyrkowcy ignorują go, twierdząc, że przyszli po prawdziwego władcę – po Shrecka.

Max ma ogromne ambicje polityczne, pragnie odsunąć władze miasta i samemu zasiąść w ratuszu. W swoich dążeniach przypomina Williama Randolpha Hearsta, który kilkakrotnie kandydował na rozmaite urzędy, w tym na burmistrza Nowego Jorku czy gubernatora stanu<sup>219</sup>. Tim Burton określa Shrecka jako postać, która spośród czarnych charakterów w filmie jest najbardziej ludzka,

217. Informacje zaczerpnięte z ćwiczeń „Historia filmu powszechnego”, prowadzonych przez dr Joannę Wojnicką w roku akademickim 2009/2010, semestr letni, w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ.

218. *Beyond Batman: Sleek, Sexy and Sinister – The Costumes of Batman Returns*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

219. Informacje zaczerpnięte z wykładów „Media Amerykańskie” prowadzonych przez dr Jolantę Szymkowską-Bartyzel w roku akademickim 2011/2012 w semestrze letnim w Instytucie Amerykanistyki I Studiów Polonijnych UJ.

ale zachowuje się najmniej ludzko<sup>220</sup>. Sam Pingwin wypowiada doskonale charakteryzującą jego współnika kwestię: „Widzisz, Max, coś nas łączy. Obaj jesteśmy potworami, jednak z jakiegoś powodu ty jesteś potworem, którego się szanuje (...)”<sup>221</sup>. Nawet kamera pokazuje ich podobieństwo. Ujęcie z punktu widzenia Pingwina, który z za kratki ściekowej przygląda się miastu, filmową panoramą wędruje ku górze, ku szczytom wieżowców, gdzie w swoim gabinecie zasiada Shreck. Zarówno pod miastem, jak i nad nim mieszkają potwory, które chcą zguby Gotham. Dla Shrecka liczą się jedynie pieniądze i władza. Dla nich jest gotów zatruwać miasto, wypchnąć sekretarkę przez okno czy nawiązać współpracę z potworem. Wszystko to czyni z tej postaci odbicie strachu społeczeństwa przed dzikim i krwiożerczym kapitalizmem rodem z XIX wieku. Shreck symbolizuje przedsiębiorców, którzy dla zysku gotowi są łamać prawo zarówno ustanowione, jak i to naturalne. Obraz bogatych przedsiębiorców, bankierów i finansistów, którzy swoje fortuny zgromadzili, wyzyskując innych, w czasach obecnego światowego kryzysu ekonomicznego jest niezwykle popularny. Należy mieć na uwadze, że już dwadzieścia lat temu amerykańska kinematografia starała się naświetlić ten problem i uświadomić społeczeństwo.

Max Shreck zgadza się pomóc Pingwinowi i aranżuje jego powrót na powierzchnię. Zręcznie reżyseruje całe przedsięwzięcie przed kamerami i wykorzystuje media, by wykreować zafałszowany obraz rzeczywistości. Jeden z cyrkowych przestępców porywa dziecko burmistrza,

---

220. Komentarz reżysera Tima Burton dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Powrót Batmana* (1992) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

221. *Powrót Batmana* [Film], reż. Tim Burton, Warner Bros., 1992, [w:] DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*, czas: 18:45.

a bohaterem, który je ratuje, staje się Pingwin. W błysku fleszy wychodzi z kanałów i w dramatycznym apelu prosi społeczność Gotham, by pomogła odnaleźć jego rodziców. Shreck z przestępcy uczynił ofiarę. Władze miasta pozwalają Pingwinowi przeszukać archiwum miejskie. Wszyscy myślą, że próbuje odkryć swoje prawdziwe nazwisko, jednak on wykorzystuje okazję, by dokonać spisu wszystkich pierwotnych dzieci. Od początku planuje zemścić się na Gotham. Zręczna mistyfikacja Shrecka sprawia, że media i społeczeństwo zaczynają darzyć Pingwina uwielbieniem. Spektakl medialny do tego stopnia otumania ludzi, że Max postanawia uczynić z niego kandydata na burmistrza. „Stwórzmy burmistrza”<sup>222</sup>, a „Specjaliści Shrecka od *public relations* zabierają się do poprawy reputacji Pingwina, jako że w polityce liczą się tylko zręczne pozory i pieniądze”<sup>223</sup>. Jedynym problemem w drodze na urząd okazuje się Batman, który nie ufa ani przedsiębiorcy, ani kandydatowi na burmistrza. Dlatego też Pingwin postanawia go zniszczyć, wykorzystując do tego media. Doprowadza do śmierci modelki zapalającej lampki na choince, a dowody preparuje tak, by wina została zrzucona na Batmana. Społeczeństwo pozwala się oszukać. Jednak tak samo jak łatwo można uzyskać przychyłność mediów, tak samo łatwo można ją stracić. Batman wykorzystuje taktykę Pingwina i ujawnia jego prawdziwe zamiary przed wyborcami i reporterami. Jak przyznaje Tim Burton, w poprzedniej części mieliśmy wroga-przestępcę, w tej mamy do czynienia z wrogiem-politykiem<sup>224</sup>.

222. Ibidem, czas: 49:50.

223. Krzysztof Kłopotowski, *Triumfalny...*, op. cit.

224. Komentarz reżysera Tima Burton dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Powrót Batmana* (1992) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

Problem mediów wykorzystywanych do fałszowania rzeczywistości bądź do tworzenia jej alternatywnych wersji to kwestia, nad którą w Ameryce stale toczy się debata. Historia Stanów Zjednoczonych jest pełna przykładów, jak prasa, radio czy telewizja wpływały na przebieg wydarzeń. William Hearst artykułami w swojej gazecie doprowadził do wypowiedzenia wojny Hiszpanii przez Amerykę w 1898 roku<sup>225</sup>. W 1960 roku Richard Nixon przegrał wybory z Johnem Kennedym, gdyż podczas debaty telewizyjnej pocił się, a jego cera źle wyglądała. Krwawe relacje z Wietnamu sprawiły, że poparcie dla wojny drastycznie spadło, a symbolicznym obrazem klęski Stanów Zjednoczonych były zdjęcia z ewakuacji ambasady w Sajgonie<sup>226</sup>. W latach 1990-1991 Ameryka zaangażowała się w I Wojnę w Zatoce Perskiej, a kamery telewizyjne bez przerwy relacjonowały to wydarzenie. Czyni się zarzut, że starannie dobierano odpowiednie miejsca i zdarzenia, by w pozytywnym świetle przedstawić armię USA. Według Jeana Baudrillarda Wojna w Zatoce Perskiej nie była prawdziwą wojną, a jedynie jej symulakrum, czyli znakiem nieposiadającym odzwierciedlenia w rzeczywistości, stanowiącym sztuczny wytwór. „Pierwsze dni ofensywy, zdominowane przez tego rodzaju technologiczną mistyfikację, pozostaną jednym z największych blefów, jednym z najdoskonalszych zbiorowych złudzeń w Historii (...)”<sup>227</sup>.

225. Informacje zaczerpnięte z wykładów „Media Amerykańskie” prowadzonych przez dr Jolantę Szymkowską-Bartyzel w roku akademickim 2011/2012 w semestrze letnim w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

226. Informacje zaczerpnięte z wykładów „U.S. History of the 1970s” prowadzonych przez dra Patricka Vaughana, prof. UJ, w roku akademickim 2011/2012 w semestrze zimowym w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

227. Jean Baudrillard, *Wojny w Zatoce nie było*, przełożył Sławomir Królak,

Od tamtego czasu stosuje się pojęcie „efektu CNN” do opisu wpływu mediów na zachowanie polityków i władz państwowych.

### 2.3.2 KOBIEȚA-KOT JAKO METAFORA STRACHU PRZED WSPÓŁCZESNYM FEMINIZMEM

Selina Kyle, kryjąca się pod maską Kobiety-Kot, w komiksie po raz pierwszy pojawiła się w 1940 roku (*Batman #1*). W dzieciństwie przeżyła tragedię, która uformowała jej osobowość. Ojciec alkoholik znęcał się nad nią i nad jej matką, która po pewnym czasie popełniła samobójstwo. Wkrótce po tym sadysta umarł z przepicia, a Selina trafiła do domu dziecka. Jako dorosła osoba stała się mistrzem złodziejskiego fachu, okradając domy bogatych obywateli Gotham. Nigdy nie dopuściła się morderstwa, a część ze skradzionego łupu wykorzystywała, by pomóc sierotom czy kobietom zmuszonym do pracy na ulicy. Batman wielokrotnie stawał jej na drodze i udaremniał rabunek, choć zdarzało się, że Kobieta-Kot pomagała mu walczyć z groźniejszymi dla Gotham złoczyńcami. Obydwoje znają swoją prawdziwą tożsamość, a z czasem między nimi nawiązuje się burzliwy romans<sup>228</sup>.

W filmie Selina Kyle jest sekretarką Maxa Shrecka, kobietą zdominowaną przez mężczyznę i sfrustrowaną swoim życiem. W pierwszej scenie, w której się pojawia, jest jedyną kobietą obecną w pomieszczeniu. W czasie Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 77.

228. Scott Beatty *Cat-Woman*, hasło w: Scott Beatty, Robert Greenberger, Phil Jimenez, and Dan Wallace, *The DC...*, op. cit., s. 66.

spotkania Shrecka z burmistrzem przemysła w tle, usługując mężczyznom. Jest przejęta swoimi obowiązkami, a gdy nalewa im kawy, trzęsą się jej ręce. Gdy nabiera odwagi i wreszcie się odzywa, mężczyźni wpatrują się w nią z niedowierzaniem. Pod wpływem tych opresyjnych spojrzeń Selina przerywa w pół zdania. Shreck wypowiada się o niej z lekceważeniem, zwracając się bezpośrednio do innych mężczyzn, a ją ignorując. Przyrównuje swoją sekretarkę do zwierzęcia, twierdząc, że nie została odpowiednio wychowana. Selina nie tylko jest źle traktowana w pracy, ale również w domu nie może zaznać spokoju. Tom Duffield, jeden ze scenografów, przyznaje, że jej mieszkanie oddaje przytłaczającą atmosferę gnębięcej kobiecości. Ściany pomalowano na różowo, ale w brudnym odcieniu. Pomieszczenia są małe, korytarz łączy się z kuchnią, a łóżko w sypialni ukryte jest w szafie i po wyjęciu zajmuje cały pokój. Przez środek kuchni przechodzi belka, która przecina mieszkanie, co ma symbolizować opresyjność społeczeństwa i miasta wobec kobiety<sup>229</sup>. Selina wchodząc do domu, wypowiada słynne w amerykańskiej kulturze słowa „Kochanie, wróciłam do domu”<sup>230</sup>, by po chwili przyznać ze smutkiem, że przecież nie ma męża. Obraz kobiety jako żony i matki, promowany przez patriarchy<sup>231</sup>, sprawia, że czuje się niedowartościowana. Nie wypełnia roli, do której według społeczeństwa została stworzona. Nie tylko mężczyźni się nad nią znęcają,

229. *Beyond Batman: Gotham City Revisited: The Production Design of Batman Returns*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

230. *Powrót Batmana* [Film], reż. Tim Burton, Warner Bros., 1992, [w:] DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*, czas: 22:16.

231. Patrz Maggie Humm, *Słownik teorii feminizmu*, przełożyli Bożena Umińska i Jarosław Mikos, Wydawnictwo Semper, Warszawa 1993, s. 158-160.

ale również matka stara się kontrolować jej życie, nagrywając w ciągu jednego dnia kilka wiadomości na automatycznej sekretarce.

Po tym jak Selina odkrywa, że elektrownia Shrecka ma tak naprawdę kraść energię z Gotham, szef wyrzuca ją przez okno. Udaje się jej przeżyć i wraca ranna do domu. Tym, co ostatecznie wyzwala w niej przemianę w Kobieta-Kot, jest reklama kosmetyków, nagrana na automatyczną sekretarkę, która sugeruje, że dzięki tym produktom stanie się prawdziwą kobietą. Selina wpada w szal i zaczyna niszczyć swoje mieszkanie. Buntuje się przeciwko patriarchatowi. Szyje swój kostium, który staje się symbolem nowej, wyzwolonej kobiecości. Wizerunek Kobiety-Kot jest wymieszaniem erotycznych męskich marzeń z masochistycznym fetyszem o seksownej, dominującej kobiecie w lateksie. Jej strój został uszyty z kawałków czarnej skóry, z widocznymi szwami, Selina nosi też buty na wysokim obcasie, a w rękę trzyma bicz. Do zrobienia pazurów wykorzystwała igły używane w maszynach do szycia. Z elementu, który symbolizują kobietą pracę, czyni swoją broń. W tym kostiumie wyrusza na miasto i ratuje kobietę przed gwałcicielem. „Teoria feministyczna rozważa gwałt jako akt przemocy oraz jako społeczną instytucję, która utrwała patriarchalną dominację”<sup>232</sup>. Kobieta-Kot czyni wyrzuty niedoszłej ofierze, twierdząc, że jej zachowanie czyni ją bezbronną. Zamiast stawić opór, czeka na ratunek. Jest to aluzja do kobiet, które nie zbuntowały się przeciwko patriarchatowi i nie dołączyły do ruchu feministycznego. „Po odniesieniu pierwszego triumfu nad mężczyzną krzyczy: «Jestem kobietą-kotem. Usłyszcie, jak ryczę!», co jest żartem z hymnu feministek z roku 1972: «I am Woman!

---

232. Ibidem, s. 82.



Hear Me!»<sup>233</sup>. W kolejnej scenie Kobieta-Kot niszczy wyposażenie sklepu należącego do Maxa Shrecka. Ochroniarze, których spotyka, lekceważą ją, gdyż jest kobietą. Wypowiadają pod jej adresem dwuznaczne komentarze. Dopiero gdy wytrąca im broń z ręki, uciekają. Według psychoanalizy i feministycznej teorii analizy filmowej, pistolet jest symbolem męskości i atrybutem władzy. Sama Kobieta-Kot w żartobliwy sposób komentuje ten fakt: „Biedni chłopcy, mylicie swoje pistolety z waszymi fujarami”<sup>234</sup>.

Również Selina Kyle przechodzi metamorfozę. Pojawia się w pracy w agresywnym makijażu i zmysłowo rozpuszczonych włosach. Swoim wyglądem i zachowaniem uwodzi Bruce’a Wayne’a, który zaprasza ją na kolację. Zaczynają ze sobą flirtować, ale to Selina pierwsza go całuje i prowokuje erotyczne zbliżenie. Jest kobietą wyzwoloną, która spełnia swoje pragnienia i wykorzystuje uroki kobiecości. Przewagę nad mężczyznami manifestuje również jako Kobieta-Kot podczas walki z Batmanem. Gdy ten ją uderza, zarzuca mu, że bije kobietę. Batman jako dżentelmen zaczyna przeproszać, co ona wykorzystuje, by zaatakować. Zaczyna również z nim flirtować, całując i głaszcząc niczym kot. Batman kolejny raz daje się uwieść, co kończy się dla niego przykrą blizną. Fenomenalna scena balu maskowego obrazuje ich rozdwojenie osobowości oraz stosunek do siebie. Selina Kyle i Bruce Wayne jako jedyni goście nie mają na sobie kostiumów. Jednak prawda jest taka, że te tożsamości są przebraniem, a ich prawdziwym wizerunkiem jest strój Kobiety-Kot i Batmana.

233. Krzysztof Kłopotowski, *Triumfalny...*, op. cit.

234. *Powrót Batmana* [Film], reż. Tim Burton, Warner Bros., 1992, [w:] DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*, czas: 54:34.

Selina uwodzi Bruce'a, składając mu otwartą, niedwuznaczną propozycję. Nie przejmuje się konwenansami i opinią społeczną. Do zbliżenia jednak nie dochodzi, gdyż oboje odkrywają prawdę o sobie i zdają sobie sprawę z własnych ukrytych tożsamości.

Kobieta-Kot ostatecznie mści się na swoim niedoszłym mordercy Maxie Shrecku, porażając go prądem i zabijając na miejscu. Przed tym jednak jej były szef stara się ją zabić, strzelając parokrotnie z pistoletu. Ku jego przerażeniu Kobieta-Kot pozostaje niewrażliwa na pociski, które nie są w stanie jej powstrzymać. Ta scena jest metaforą kobiecości wyzwolonej spod jarzma patriarchatu. Pistolet będący symbolem męskości przestał sprawować władzę nad kobietą i nie jest w stanie jej skrzywdzić.

W pierwszym odczuciu wydaje się, że postać Kobiety-Kot jest symbolicznym przedstawieniem nowoczesnej kobiety i feminizmu. Owen Gleiberman nazywa ją nawet „feministką ery Madonny”<sup>235</sup>. Jednak według Laury Mulvey i jej teorii spojrzenia<sup>236</sup>, film jest wytworem patriarchy, a jego zadanie polega na utrwalaniu poglądów o dominacji mężczyzn w życiu społecznym<sup>237</sup>. Należałoby więc tę postać traktować bardziej jako emanację strachu przed współczesnym feminizmem i dążeniami kobiet do wywalczenia sobie nowej pozycji w społecznej strukturze. Szczególnie że na przełomie lat 80. i 90. mamy w Ameryce do czynienia z trzecią falą feminizmu. Nurt ten, poza kontynuacją emancypacji kobiet, postuluje również równouprawnienie w zakresie rasy, religii czy orientacji

235. Owen Gleiberman, *Movie review: Batman Returns (1992)*, „Entertainment Weekly”, Jun 26, 1992.

236. Maggie Humm, *Słownik...*, op. cit., s. 232.

237. Patrz Laura Mulvey, *Do utraty wzorku. Wybór tekstów*, pod redakcją Kamili Kuc i Lary Thompson, Wydawnictwo Ha! art, Kraków-Warszawa 2010.

seksualnej. Feministki trzeciej fali stały się obrońcami gejów i lesbijek, czy innych członków środowisk queerowych<sup>238</sup>. W przekonaniu niektórych kulturoznawców, w tym publicystów katolickich<sup>239</sup>, feminizm trzeciej fali w dużo bardziej agresywnym tonie wypowiada się o mężczyznach i walce o równouprawnienie, a momentami wręcz postuluje supremację kobiet. Daniel M. Kimmel uważa, że taki wyraz *Powrotu Batmana* wynika bezpośrednio z nastrojów społecznych i klimatu czasów, w których powstawał. „Nie jest zaskoczeniem, że taki film ma premierę w tym samym roku, w którym Bill Clinton zostaje wybrany prezydentem”<sup>240</sup>.

---

238. Ewa Lisowska, *Równouprawnienie kobiet i mężczyzn w społeczeństwie*, Oficyna wydawnicza Szkoła Główna Handlowa w Warszawie, Warszawa 2008, s. 41-43.

239. Patrz S. Zofia J. Zdybicka, *Dlaczego kompleks feminizmu?*, „Słowo Magazyn”, 1994, nr 42.

240. Daniel M. Kimmel, *The Batman we deserve*, [w:] Alan J. Porter, Chris Roberson, Jake Black, *Batman Unauthorized, Vigilantes, Jokers, and Heroes In Gotham City*, BenBella Books, Dallas 2008, s. 164.

## Rozdział 3

# Ameryka lat 90. a *Batman Forever*.

### 3.1 JOEL SCHUMACHER – REŻYSER FILMÓW *BATMAN FOREVER* (1995) I *BATMAN I ROBIN* (1997)

*A że dorastałem w pobliżu kina, jeśli tylko nie wpadałem w jakieś tarapaty – co zdarzało się często – można mnie tam było znaleźć. (...) Mimo że próbowałem kręcić różne filmy, wiele z nich łączy to, że przedstawiają postaci, którym nie jest łatwo w życiu (...).*

Joel Schmuacher<sup>241</sup>

Joel Schumacher urodził się 29 sierpnia 1939 roku w Nowym Jorku, w bardzo biednej rodzinie. Ojciec zmarł, gdy syn miał zaledwie cztery lata, a matka pracowała na dwa etaty, by utrzymać rodzinę. Z powodu braku opieki rodzicielskiej Joel wychowywał się na ulicy<sup>242</sup>. Jak sam przyznaje, w bardzo młodym wieku zaczął pić alkohol,

---

241. Joel Schumacher, *Czasem dobrze trochę namieszać*, rozmawiał Kuba Armata, „Kino”, 2012, nr 4, s. 58-59.

242. Joel Schumacher, *Człowiek ze skazą*, rozmawiała Ola Salwa, „Przekrój”, 2011, nr 49, s. 50.

brać narkotyki i szybko przeszedł inicjację seksualną<sup>243</sup>. Od problemów uciekał do kina, gdzie spędzał czas na oglądaniu filmów. Już w wieku siedmiu lat obiecał sobie, że któregoś dnia zostanie reżyserem<sup>244</sup>. Zainteresowany modą, jako nastolatek rozpoczął naukę na nowojorskim *Fashion Institute of Technology*. Następnie dzięki uzyskanemu stypendium naukowemu zaczął studiować na *Parsons The New School for Design*, którą ukończył z wyróżnieniem<sup>245</sup>. Jego pierwszą pracą po studiach było projektowanie wystaw nowojorskich sklepów, a następnie angaż w koncernie kosmetycznym Revlon. Podążając za swoim marzeniem o karierze w przemyśle filmowym, przeniósł się do Los Angeles i znalazł zatrudnienie przy produkcji reklam telewizyjnych. Wkrótce, dzięki protekcji jednego z przyjaciół, otrzymał możliwość zaprojektowania kostiumów do filmu *Graj jak z nut* (1972)<sup>246</sup>. Rok później pracował z Woodym Allenem przy filmie *Śpioch* (1973); był odpowiedzialny za castingi, plan zdjęciowy oraz kostiumy. Schumacher zaprzyjaźnił się z reżyserem, który wspierał jego karierę<sup>247</sup>.

Pierwszą produkcją, którą wyreżyserował, był telewizyjny film *Virginia Hill* (1974) z Harveyem Keitelem w roli głównej. Zaczął również pisać scenariusze do filmów, a jeden z nich, *Myjnia Samochodowa* (1976), uczynił jego nazwisko rozpoznawalnym w branży. Prawdziwą

243. SW, *Wąska czarna taśma*, „Film”, 1999, nr 05, s. 62-63.

244. Joel Schumacher, *Jestem malarzem...szczęśliwym*, rozmawiał Roman Rogowiecki, „Film”, 1997, nr 08, s. 79.

245. Informacje zaczerpnięte z biografii Schumachera umieszczonej na portalu internetowym [movies.yahoo.com](http://movies.yahoo.com/person/joel-schumacher/biography.html) – <http://movies.yahoo.com/person/joel-schumacher/biography.html>

246. Informacje zaczerpnięte z biografii Schumachera umieszczonej na portalu internetowym [nndb.com](http://www.nndb.com/people/636/000032540/) – <http://www.nndb.com/people/636/000032540/>

247. Joel Schumacher, *Jestem malarzem...*, op. cit.

sławę przyniosła mu reżyseria kultowego obecnie filmu *Ognie św. Elma* (1985), opowiadającego historię młodych ludzi, którzy po skończeniu college'u, starają się odnaleźć w dorosłym życiu. Wraz z tą produkcją rozpoczęła się kariera wielu gwiazd filmowych. Wystąpili w nim m.in: Emilio Estevez, Demi Moore, Rob Lowe czy Andie MacDowell<sup>248</sup>. W filmach Schumachera zawsze pojawiają się wybitni aktorzy lub debiutują przyszłe gwiazdy. Sam reżyser podkreśla istotę pracy aktora i jego wkład w tworzenie filmów. Według niego najważniejszym obowiązkiem reżysera jest przeprowadzenie porządnego castingu aktorskiego i wybranie najbardziej odpowiednich ludzi do konkretnych ról<sup>249</sup>. Kolejny film *Straceni chłopcy* (1987) Schumacher wyreżyserował w zastępstwie i na osobistą prośbę Richarda Donnera. Dokonał jednak wielu zmian fabularnych, przeorientowując film z komedii dla dzieci, w stronę komedii-horroru dla nastolatków. Mimo początkowego sprzeciwu wytwórni zgodzono się na jego poprawki. Film okazał się ogromny sukcesem artystycznym i komercyjnym, mimo zarzutów o campowy styl produkcji<sup>250</sup>. Historia o zbuntowanych wampirach jeżdżących na motocyklach zdobyła nagrodę Saturna za najlepszy horror i pomogła w karierze Kieferowi Sutherlandowi, który zagrał jedną z głównych ról<sup>251</sup>.

Bardzo ważnym filmem w karierze Schumachera jest *Upadek* (1993) z Michaeliem Douglasem. Wzbudził on wiele

248. Informacje o filmach zaczerpnięte z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/person/Joel+Schumacher-11177>

249. Joel Schumacher, *Czasem dobrze...*, op. cit. 57-58.

250. Informacje zaczerpnięte z biografii Schumachera umieszczonej na portalu internetowym movies.yahoo.com – <http://movies.yahoo.com/person/joel-schumacher/biography.html>

251. Informacje o nagrodzie pochodzi z internetowego portalu filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/film/Straceni+ch%C5%82opcy-1987-11918/awards>

kontrowersji w Ameryce, jednak przyniósł reżyserowi uznanie krytyki oraz nominację do Złotej Palmy w Cannes. Historia przedstawiona w filmie opowiada o Williamie Fosterze, który przeżywa najgorszy dzień swojego życia. Mężczyzna został zwolniony z pracy, jego żona zażądała rozwodu oraz ograniczyła mu kontakty z dzieckiem, z powodu gigantycznego korku na autostradzie spóźnia się na przyjęcie urodzinowe córki, a klimatyzacja w jego samochodzie przestała działać, kiedy Los Angeles nawiedza fala rekordowych upałów. W wyniku tych wszystkich fatalnych wydarzeń William Foster przeżywa załamanie nerwowe i z bronią w ręku postanawia zemścić się na każdym, kto stanie mu na drodze. Jedną z najbardziej pamiętnych scen filmu jest ta, kiedy główny bohater terroryzuje obsługę restauracji typu *fast-food*, gdy otrzymuje hamburgera, który nie wygląda tak jak na zdjęciu reklamowym. Film stał się wyrazem frustracji amerykańskiego społeczeństwa, a jego produkcja zbiegła się w czasie z zamieszkami w Los Angeles z 1992 roku.

Kolejną produkcją Schumachera była adaptacja bestsellerowej powieści Johna Grishama *Klient* (1994) z Tommy Lee Jonesem oraz Susan Sarandon w rolach głównych. Film zebrał bardzo dobre recenzje, a na portalu rottentomates.com uzyskał wysoką ocenę 80/100<sup>252</sup>. Sam autor książki chwalił Joela za udaną ekranizację. Kolejną jego powieść, *Czas zabijania*, Schumacher przeniósł na ekran w 1996 roku, czyli między pracą nad adaptacjami przygód Batmana<sup>253</sup>.

---

252. Informacje pochodzą z serwisu internetowego rottentomates.com – <http://www.rottentomatoes.com/m/client/>

253. Joel Schumacher, *Czasem dobrze...*, op. cit. 59-60.

### 3.2 ANALIZA FILMU *BATMAN FOREVER* (1995)

*Filmy Tima Burtona były znakomite, ale nie uważałem, żeby ich ślepe naśladownictwo było wskazane. Czulem, że powinniśmy stworzyć nową wersję mitu Batmana.*

Joel Schumacher<sup>254</sup>

Poprzedni film *Powrót Batmana* z ogólnościowym przychodem wynoszącym niemalże 276 mln dolarów należy uznać za komercyjny sukces. Jednak Warner Bros. nie było zadowolone z dzieła Tima Burtona. Po pierwsze wytwórnia zakładała dużo większy przychód, mając na uwadze, że pierwsza adaptacja zarobiła blisko 411 mln dolarów. Po drugie, pomimo lepszych recenzji wystawionych przez krytyków, wszyscy zgodnie ocenili film jako bardziej mroczny. Postacie wykreowane przez Burtona, jak demoniczny Joker, odrażający Pingwin czy perwersyjna Kobieta-Kot, nie nadawały się, by można je było umieścić na ubraniach czy zrobić z nich zabawki<sup>255</sup>. Od czasu *Batmanii*, która ogarnęła amerykańskie społeczeństwo w czasie premiery pierwszej adaptacji, Warner Bros. uzmysłowił sobie, że poza zyskiem z biletów dodatkowe pieniądze można zarobić na sprzedaży prawa do marki innym firmom. „Superfilmowi musi towarzyszyć przemysł – gadżety, gry komputerowe, płyty, wszystko, co da się przejąć z filmu i powielić”<sup>256</sup>. Kompanie odzieżowe czy produkujące zabawki nie były zainteresowane

254. Brak autora, *Chytra zagadka*, „Film”, 1995, nr 09, s. 36.

255. AB, *Przegląd pracy zagranicznej: Batman nie jak zawsze*, „Kino”, 1995, nr 09, s. 44.

256. Andrzej Kołodyński, *Nietoperz...*, op. cit.



mrocznym i brutalnym filmem. Warner Bros. postanowił kolejną odsłonę Batmana przedstawić w lżejszej stylistyce<sup>257</sup>.

Burton, wyczuwając nastroje w wytwórni, nie miał zamiaru podejmować się reżyserii trzeciej części<sup>258</sup>. Posadę reżysera zaoferowano Joelowi Schumacherowi, który choć chętny, postawił warunek – chciał uzyskać aprobatę Tima. Po spotkaniu reżyserów i omówieniu wizji przyszłego filmu, Burton zgodził się zostać jednym z producentów<sup>259</sup>. Produkcją ze strony wytwórni zajęli się Peter MacGregor-Scott, a posadę producenta wykonawczego zachował Michael E. Uslan. Operatorem został Stephen Goldblatt, znany z pracy przy takich filmach jak *Zagadka Nieśmiertelności* (1983) Tony'ego Scotta, *Cotton Club* (1984) Coppoli czy *Księżę Przyfłyków* (1991) w reżyserii Barbary Streisand, za zdjęcia do którego otrzymał nominację do Oscara. Do stworzenia nowego wizerunku Gotham Schumacher zaangażował Barbarę Ling, z którą współpracował przy filmie *Upadek*, a kostium Batmana po raz trzeci miał przygotować Bob Ringwood. Ścieżkę muzyczną skomponował Elliot Goldenthal, który rok wcześniej uzyskał nominację do Oscara za pracę przy filmie *Wywiad z Wampirem* (1994) Neila Jordana<sup>260</sup>. Pierwszy szkic scenariusza przygotowali Janet Scott i Lee Batchlerowie, jednak nie przypadł

257. Robert Żar, *Walka mrocznego rycerza*, „Cinema Polska”, 2000, nr 04, s. 84-85.

258. Komentarz reżysera Tima Burton dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Powrót Batmana* (1992) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

259. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 5 Reinventing a Hero*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

260. Informacje o obsadzie pochodzą z internetowego portalu filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/film/Batman+Forever-1995-4074/cast>

on do gustu reżyserowi. Według słów producenta Petera MacGregor-Scotta, był on zbyt mroczny. Oczekiwano bardziej popowej historii o Batmanie, dlatego zwrócono się do Akivy Goldsmana<sup>261</sup>. Schumacher współpracował już z tym scenarzystą przy *Kliencie*.

Kolejny problem pojawił się przy obsadzie, gdyż Michael Keaton zrezygnował z udziału w filmie. Według Barbary Shulgasser z „San Francisco Chronicle” zażądał zbyt dużej sumy pieniędzy za udział<sup>262</sup>, a według Lou Andersa odrzucił propozycję, gdyż nie przypadł mu do gustu scenariusz i zmiany, jakie chciał do serii wprowadzić Schumacher<sup>263</sup>. Rozpoczęło się gorączkowe poszukiwanie następcy, którym ostatecznie został Val Kilmer. Aktor ten zasłynął dzięki wcieleniu się w Jima Morrisona w biograficznym filmie *The Doors* (1991) Olivera Stone’a oraz rolę w westernie *Tombstone* (1993). Jego partnerką w filmie została Nicole Kidman, aktorka dopiero stojąca u progu swej kariery, której powierzono rolę doktor Chase Meridian. Kolejny ważny casting odbył się w poszukiwaniu młodego pomocnika Batmana, czyli Robina. Do roli pretendowali przyszli gwiazdorzy jak Ewan McGregor czy Jude Law. Schumacher wybrał jednak Chrisa O’Donnella, który wcześniej zagrał z Alem Pacino w *Zapachu Kobiety* (1992) i otrzymał nominację do Złotego Globu. Przeciwnika Batmana, prokuratora Harveya Denta alias Dwie Twarze, zagrał Tommy Lee Jones, zdobywca Oscara za rolę w *Ściganym* (1993), z którym Schumacher współpracował wcześniej przy *Kliencie*. Jim Carrey, jeden

261. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 5 Reinventing...*, op. cit.

262. Barbara Shulgasser, „Batman” can’t keep up with bad man, San Francisco Chronicle, June 16, 1995.

263. Lou Anders, *Two of a kind*, [w:] Alan J. Porter, Chris Roberson, Jake Black, *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*, BenBella Books, Dallas 2008, s. 22.

z najbardziej uznanych współczesnych komików, wcielił się w rolę Człowieka Zagadki, czyli drugiego czarnego charakteru. Z aktorskiej ekipy Burtona ponownie wystąpili Pat Hingle w roli kapitana Gordona oraz Michael Gough w roli lokaja Alfreda.

Fabula filmu skupia się na walce Batmana z Dwoma Twarzami. Ten przestępca nazywał się kiedyś Harvey Dent i był prokuratorem Gotham. Niestety, w czasie rozprawy sądowej jeden z oskarżonych mafiosów wylał na niego żrący kwas, który poważnie uszkodził lewą część twarzy Denta. W wyniku traumatycznego wypadku, u Harveya wykształciło się rozdwojenie osobowości, a ta druga tożsamość była nieobliczalna i skłonna do przemocy. Dwie Twarze obwinia Batmana za całe wydarzenie, gdyż ten był obecny w czasie wypadku i nie potrafił go uratować. Obsesją szaleńcy staje się zemsta na Gotham oraz na jego obrońcy. Do Denta przyłącza się inny szalony przestępca, Edward Nygma, którego celem jest z kolei upokorzenie Bruce'a Wayne'a. Nygma pracował kiedyś w firmie należącej do milionera, jednak jego projekty nie zyskały aprobaty. Ponieważ czuje się oszukany przez Wayne'a, którego podziwiał, postanawia sam wcielić swoje pomysły w życie. Do ich realizacji potrzebuje pieniędzy, więc jako Człowiek Zagadka przyłącza się do Dwóch Twarzy, któremu obiecuje pomoc odkryć prawdziwą tożsamość Batmana. Nygma projektuje odbiornik trójwymiarowej telewizji, dzięki której kradnie i odczytuje ludzkie myśli. W ten sposób odkrywa tajemnicę Bruce'a Wayne'a. Jednak Batman w walce z przestępczym duetem nie jest osamotniony, zyskując partnera w postaci Robina. Ten utalentowany młody akrobata stracił rodziców w czasie ataku Dwóch Twarzy na Cyrk w Gotham. Wayne dostrzega w chłopaku bratnią duszę, a wiedząc,

że chłopak będzie szukał zemsty za śmierć bliskich, oferuje mu schronienie w swojej rezydencji. Zbuntowany młodzieniec szybko odkrywa kryjówkę Batmana i wymusza, by ten uczynił go swoim partnerem w walce z przestępczością. Kolejną bohaterką jest Chase Meridian, która jako policyjny psycholog pomaga rozszyfrować przestępcze plany Dwóch Twarzy i Człowieka Zagadki. Prywatnie zaczyna spotykać się z Wayne'em, choć tak naprawdę zakochana jest w tajemniczym Batmanie, nie zdając sobie sprawy, że to jedna i ta sama osoba.

Film miał swoją premierę 16 czerwca 1995 roku i pobił kolejny rekord kinowego otwarcia. W pierwszy weekend zarobił ponad 52 miliony dolarów, a całkowity przychód w Ameryce wyniósł 184 miliony. Dodając do tego 184,5 miliony przychodu z projekcji filmu w innych krajach, łącznie zarobił 336,5 miliona dolarów przy budżecie wynoszącym około 100 milionów dolarów. Jest więc to wynik dużo lepszy w porównaniu do drugiej części, jednak gorszy od produkcji z 1989 roku<sup>264</sup>. Film podzielił środowisko krytyków filmowych, zbierając gorsze opinie od swoich poprzedników. W serwisie internetowym metacritic.com uzyskał łączną ocenę 51/100 przy dziesięciu pozytywnych recenzjach, dwóch negatywnych i aż jedenastu mieszanych. Symptomatyczne wydaje się to, że recenzenci, którym poprzednie części nie przypadły do gustu, jak Roger Ebert, film ocenili dużo wyżej<sup>265</sup>. *Batman Forever* zdobył trzy nominacje do Oscarów w kategoriach technicznych oraz trzy nominacje do nagrody Saturna<sup>266</sup>.

264. Box Office pochodzi z internetowego portalu boxofficemojo.com – <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=batmanforever.htm>

265. Informacje pochodzą z serwisu internetowego metacritic.com – <http://www.metacritic.com/movie/batman-forever/critic-reviews>

266. Informacje o nagrodach pochodzą z internetowego portalu filmweb.pl –

### 3.2.1 GOTHAM CITY JAKO PORTRET AMERYKAŃSKIEGO SPOŁECZEŃSTWA

Miasto Gotham, w porównaniu do Burtonowskich części, drastycznie zmieniło swój wizerunek. Schumacher, pragnąc nadać serii lżejszy ton, zrezygnował z wielu odniesień do gotyku i niemieckiego ekspresjonizmu. Film był kręcony w wielu różnych lokacjach: w studiach wytwórni w Los Angeles, na Long Beach oraz w Nowym Jorku, którego ulice pomogły stworzyć wizerunek miasta.<sup>267</sup> Przy projektowaniu architektury częściowo wykorzystano poprzednie pomysły wzorowane na projektach Speera, jednak unowocześniono budynki, nadając im wiele cech współczesnych miast.

W poprzednich filmach Gotham ukazano jako nocne miasto i nawet sceny rozgrywające się za dnia pozbawione były światła słonecznego. Charakterystyczna gra światłem i cieniem była nawiązaniem do estetyki niemieckiego ekspresjonizmu. Schumacher odchodzi od tej zasady, wplatając w nocny krajobraz miasta blask kolorowych neonów. Gotham nie jest już Nowy Jorkiem otoczonym przez mgłę i mrok, a bardziej przypomina Tokio czy Los Angeles. Barbara Ling przyznaje, że inspiracją do stworzenia scenografii był właśnie wygląd Tokio i jego kolorowych ulic, które nawet w nocy są zawsze rozświetlone<sup>268</sup>. Podobnie w Gotham brakuje ciemnych uliczek i ślepych zakamarków, a ono samo wydaje się jaśniejsze niż za dnia. Nadaje to architekturze

---

<http://www.filmweb.pl/film/Batman+Forever-1995-4074/awards>

267. Natasza Socha, *Zemsta Nietoperza*, „Wprost”, 1995, nr 39, s. 83.

268. Komentarz reżysera Joela Schumachera dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman Forever* (1995) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

rys futuryzmu, unowocześnia wizerunek miasta, przybliżając je do współczesności. W poprzednich częściach, poza kilkoma wyjątkami, sceny rozgrywały się w nocy. Schumacher chciał z kolei pokazać, jak wygląda Gotham za dnia, więc dużo więcej akcji dzieje się przy świetle słonecznym. Jedna scena przedstawia nawet wschód słońca nad komputerowo wygenerowanym krajobrazem miasta.

Zmianie uległa również architektura budynków, które tworzą Gotham. Zniknęły smukłe, gotyckie budynki i konstrukcje z odsłoniętymi elementami. Zastąpiły je wieżowce wybudowane w stylu art-deco i modernistycznym<sup>269</sup>, nawiązujące swoim wyglądem do Empire State Building czy Chrysler Building. Kolejnym elementem, który zapożyczony został z panoramy Nowego Jorku, jest Statua Wolności. Już w pierwszych minutach filmu zostaje ona zniszczona przez helikopter. Jedyną zasadniczą zmianą w jej wyglądzie jest wpisana w koronę nazwa miasta.

Schumacher chciał urozmaicić wygląd Gotham, burząc jego zwartą i monolityczną strukturę poprzez nadanie mu elementów organicznych<sup>270</sup>. Prawie każdy budynek w mieście zawiera w swojej ornamentyce ludzkie twarze lub korpusy. Nie są to jednak gotyckie gargulce ze szczytu katedry, widoczne w ostatniej scenie *Batmana*. Majestatyczne posągi mężczyzn, z drobiazgową szczegółowością odnotowujące każdy mięsień, przywodzą na myśl nawiązania do socrealizmu, który z uznaniem gloryfikował wielkość i oddanie ludzi pracy. Każdemu elementowi scenografii próbowano nadać wielkość i rozmach. Wybudowano wiele dekoracji

269. Brak autora, *Gothattan*, „Film”, 1995, nr 09, s. 37.

270. *Beyond Batman: Out of the shadows – The production design of Batman Forever*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

w naturalnych skalach lub posługiwano się makietami bądź efektami komputerowymi. Mimo prób nadania miastu tożsamości, elementy organiczne sprawiają, że jest ono surowe i nieprzyjazne dla człowieka. Ludzkie twarze i męskie korpusy, niekiedy wielkości kilkupiętrowych budynków, w połączeniu z feerią kolorowych świateł i jaskrawych neonów odrealniają wizerunek miasta, czyniąc z niego futurystyczną metropolię.

Poza wyglądem samego miasta zmieniono również wizerunek Batmana i jego gadżetów. Jaskinia znajdująca się pod rezydencją Wayne'ów, w poprzednich częściach była klaustrofobicznym, zimnym i pełnym cieni miejscem, nad którym latały nietoperze. W tym filmie powiększono jej rozmiary, tak że poza autem mieści się w niej również samolot wiszący nad sklepieniem. Mrok został rozjaśniony reflektorami oraz migającymi, kolorowymi lampkami komputerów. Przy projektowaniu nowego pojazdu wzorowano się na pracach Hansa Rudolfa Gigera, szwajcarskiego artysty z nurtu biomechanizmu, najbardziej znanego z prac nad wizerunkiem Obcego z filmu Ridleya Scotta<sup>271</sup>. Silnik i reszta mechanicznego wnętrza zostały odsłonięte dzięki żebrowanej konstrukcji. Te widoczne elementy zostały podświetlone, tak jak i koła, na których umieszczono symbol Batmana. Z organicznych elementów umieszczono z tyłu statecznik w kształcie nietoperzowych skrzydeł, co nadało pojazdowi groteskowy wygląd. Kostium Batmana przeszedł wiele zmian technicznych, by ułatwić aktorowi poruszanie się w nim. Wykonano go z lżejszego i jednocześnie błyszczącego materiału. Zmieniono również kolor z czerni na lżejszy odcień wpadający w ciemny granat. Z polecenia Schumachera dodano

---

271. Ibidem.

odbite w odlewie kostiumu męskie sutki, co było szeroko komentowane i często krytykowane przez krytyków czy fanów komiksu<sup>272</sup>. Batman pod koniec filmu zakłada nowy kostium w szaro-czarnym odcieniu, który pozbawiony jest charakterystycznego żółto-czarnego symbolu.

Zmiana estetyki filmu zauważalna jest również przy wykorzystaniu motywu cyrku. W poprzednich częściach postacie klaunów należały do grup przestępczych, a ich zadaniem było straszenie widza. Tutaj cyrk stanowi jedynie tło wydarzeń i nie wywołuje już lęku. Wielki namiot wypełniony jest postaciami w kolorowych, bogato zdobionych strojach czy tancerzami pomalowanymi na jaskrawe kolory. Scena przywołuje na myśl karnawał w Rio, a jej celem jest rozbawienie widza poprzez barwę i dynamikę ruchu w kadrze.

Również sami przestępcy terroryzujący Gotham różnią się w tych filmach. Poprzednio byli to gangsterzy rodem z lat 20. i 30., ubrani w długie płaszcze, prążkowane garnitury i w kapeluszach na głowach. W tej części są to uliczne gangi, których członkowie mają pomalowane twarze i ubrania fluorescencyjną farbą, która rozświetla ciemne zaułki. Ich bronią są migoczące kije lub pałki, a walki przypominają układy choreograficzne. Schumacher stwierdza, że przy tej konkretnej scenie chciał nawiązać do *West Side Story*<sup>273</sup>, jednak całość bardziej przypomina wideoklip muzyczny niż przedstawienie na Broadwayu. Znamienne wydają się słowa Randy'ego Gardella, jednego ze scenografów, który przyznaje, że wytwórnia chciała film zbliżony do estetyki MTV<sup>274</sup>.

272. Komentarz reżysera Joela Schumachera dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman Forever* (1995) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

273. Ibidem.

274. *Beyond Batman: The many faces of Gotham City*, produkcja Constantine



Nawiązania do tej popularnej stacji muzycznej widać również przy kompozycji kadrów oraz pracy kamery. Do wzmocnienia dynamiki obrazu zastosowano szybki montaż i wielokrotne zmiany perspektywy. Inaczej niż w poprzednich częściach, kamera znajduje się w ruchu, bardzo często mamy do czynienia z jej jazdami, szybkimi przybliżeniami bądź oddaleniami. Wiele scen kręcono przy kadrach obróconych o 45 stopni, co również jest charakterystyczne dla muzycznych klipów MTV. Zygmunt Kałużyński w krytycznej recenzji filmu podsumowuje wizualną stronę filmu, pisząc: „W każdym razie wizja komputerowo-elektroniczna dostarczona tym razem przerasta, i to stokrotnie, możliwość wchłonięcia, jest to dziki kalejdoskop, który przyprawia o oczopląs. Jest to potok obrazów, które wymieniają się co część sekund i są tak naładowane brawurowymi szczegółami (...) to istna super-rozrzutność kina współczesnego (...)”<sup>275</sup>.

Daniel M. Kimmel uważa, że film ten jest odzwierciedleniem amerykańskiego boomu gospodarczego lat 90.<sup>276</sup>. Za czasów prezydentury Clintona Ameryka przeżywała jeden z najlepszych okresów w gospodarce od czasów II wojny światowej. Dzięki podniesieniu podatków, szczególnie dla najlepiej zarabiających, doprowadzono do redukcji deficytu, a ostatecznie do nadwyżki budżetowej. Jednocześnie malało bezrobocie i zmniejszała się inflacja, a z każdym rokiem zwiększała się wartość PKB. Wskaźniki Dow Jones zaliczały kolejne rekordowe poziomy, a udział w światowy

---

Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

275. Zygmunt Kałużyński, *Nietoperz z komputera*, „Polityka”, 1995, nr 39, s. 15.

276. Daniel M. Kimmel, *The Batman we deserve* [w:] Alan J. Porter, Chris Roberson, Jake Black, *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*, BenBella Books, Dallas 2008, s. 22.

eksportcie wzrastał, gdy inne kraje odnotowywały spadki. Na arenie międzynarodowej Ameryka promowała liberalizację gospodarczą i znoszenie barier w handlu. Jej starania doprowadziły do powstania Światowej Organizacji Handlu, a w regionie do podpisania porozumienia NAFTA. Prezydent Clinton w kategorii polityki gospodarczej uważany jest za jednego z najlepszych prezydentów w historii<sup>277</sup>. Zwyczajni Amerykanie odczuli poprawę swojej pozycji finansowej i starali się podnieść swój poziom życia, dokonując masowych zakupów. „Życie Amerykanów ubiegało w latach 90tych (...) pod znakiem (...) szybko rozwijającej się kultury konsumpcyjnej. Jej prawdziwymi świątyniami stały się centra handlowe (...)”<sup>278</sup>. Wytwórnia Warner Bros. zdawała sobie sprawę z zadowolenia amerykańskiego społeczeństwa, dlatego zrezygnowała z mrocznej wizji Burtona na rzecz optymistycznej i popowej wersji Batmana wykreowanej przez Schumachera. Ważnym czynnikiem była chęć wykorzystania konsumpcjonizmu Amerykanów i zaferowaniu im tysiąca kolorowych gadżetów z wizerunkami Dwóch Twarzy, Człowieka Zagadki czy Batmana. Przywołując tezę Kimmel, jak i wcześniejszą analizę wizualną filmu, znamienne wydaje się, również to, że Clintona nazywano prezydentem rodem z MTV<sup>279</sup>.

---

277. Lubomir Zyblikiewicz, *USA*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004, s. 442-460.

278. Krzysztof Michałek, *Amerykańskie...*, op. cit., s. 620.

279. Robert J. Bresler, *The Muddled Meaning of the 2000 Election – voting patterns – Brief Article*, USA Today (Society for the Advancement of Education), 18 May, 2012.

### 3.2.2 DYLEMAT BATMANA A USA W STOSUNKACH MIĘDZYNARODOWYCH

Postać Batmana, jak również Bruce'a Wayne'a, różni się od kreacji stworzonych w poprzednich częściach. Różnica nie polega jedynie na zmianie aktora czy kostiumu, ale wynika z odmiennego podejściu do psychologii bohatera. Michael Keaton, który grał w poprzednich częściach, wykreował postać milionera dręczonego przez traumatyczne przeżycia z dzieciństwa. Bruce Wayne w jego interpretacji nie czuł się dobrze w swojej własnej skórze i wolał spędzać czas jako zamaskowany mściciel. Jego prawdziwą tożsamością był Batman, a on sam czuł moralną odpowiedzialność za losy Gotham. Zdawał sobie sprawę, że bez jego ingerencji miasto pogrąży się w chaosie.

Początkowo scenariusz *Batmana Forever* zakładał kontynuowanie wątku traumy z dzieciństwa. Motyw zaginionej książki, który pojawia się w filmie, pierwotnie był dużo bardziej rozbudowany. Wycięte sceny, umieszczone jako materiał dodatkowy na DVD, świadczą o tym, że Bruce Wayne miał dowiedzieć się, że jest częściowo odpowiedzialny za śmierć rodziców. Księga, którą widzi we wspomnieniach, okazuje się dziennikiem jego ojca. Z ostatniego wpisu wynika, że rodzice nie chcieli w wieczór morderstwa wychodzić z domu, ale mały Bruce bardzo na to nalegał. Zrezygnowano z tych scen, chcąc, by film stał się lżejszy w odbiorze i nie przedstawiał Batmana jako postaci obciążonej błędami przeszłości.

Już pierwsza scena zapowiada zmianę wizerunkową głównego bohatera. Batman żartuje, że zje kolację w samochodzie<sup>280</sup>. Wielokrotnie podczas filmu pojawiają

---

280. W angielskiej wersji używa słowa *drive-thru*, co również jest nawiązaniem

się inne żartobliwe dialogi czy dowcipne aluzje słowne. W scenie spotkania z doktor Chase Batman pozwala sobie nawet na uśmiech. Burzy to tym samym mroczny wizerunek zamaskowanego mściciela, wykreowany w poprzednich częściach. Również Bruce Wayne jest przedstawiany jako człowiek, który potrafi korzystać ze swojego majątku oraz pozycji i dobrze czuje się w roli playboya-milionera, co odbiega od kreacji Michael Keatona. W poprzednich częściach stosunek policji i społeczeństwa wobec Batmana było dużo bardziej krytyczny. W *Batman Forever* jest on ulubieńcem tłumów, ludzie gromadzą się w miejscach, gdzie popełniono przestępstwo, by móc zobaczyć swojego idola. Policja traktuje go jako osobę, która może zapewnić miastu ochronę i bezpieczeństwo. Wzywają Batmana za każdym razem, gdy coś złego się w mieście wydarzy, a sami nawet nie starają się interweniować. W filmie nie pojawia się ani jeden radiowóz na sygnale czy policjant, który starałby się powstrzymać przestępców. Według Grażyny Stachówny, „Batman pozbawiony psychologicznej głębi schizofrenicznego rozdarcia i rysu tragiczności zamienił się w banalnego herosa «w trykotach» (...)”<sup>281</sup>.

Val Kilmer, który gra główną rolę, twierdzi, że oś fabuły opiera się na problemie tożsamości. Według niego Bruce Wayne zastanawia się, czy nadal powinien być Batmanem, czy może jednak jest to moment, by zrezygnować ze swojej roli obrońcy Gotham<sup>282</sup>.

---

do restauracji McDonalds, która była jednym z głównych sponsorów filmu.

281. Grażyna Stachówna, *Władcy wyobraźni – Sławni bohaterowie filmowi*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 47.

282. *Riddle Me This: Why Is Batman Forever?*, reż. Michael Meadows, John Pattysen, 1995 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

Wyrazem tych wątpliwości jest postać doktor Chase, która początkowo jest zakochana w Batmanie, a następnie poznaje Bruce'a Wayne'a. Staje przed dylematem, którego z nich wybrać, i ostatecznie decyduje się na milionera. Z kolei gdy Dwie Twarze zabija grupę cyrkowców, starając się sprowokować Batmana, by ujawnił swoją prawdziwą tożsamość, Bruce targany wyrzutami sumienia postanawia zrezygnować ze swojej misji. Wyłącza wszystkie urządzenia w jaskini i chowa kostium. Niestety, gdy doktor Chase i Robin zostają porwani przez jego wrogów, zmuszony jest znów stać się Batmanem.

Dylemat Batman może być odzwierciedleniem debaty, która toczyła się w amerykańskich elitach politycznych w pierwszej połowie lat 90. Wraz z rozpadem ZSRR i końcem Zimnej Wojny Ameryka stała się jedynym światowym supermocarstwem. Błyskawiczna wygrana Wojny w Zatoce Perskiej, która wykazała technologiczną i militarną przewagę Stanów Zjednoczonych, utrwaliła pozytywne nastroje społeczne. Amerykanie, upojeni wzrostem gospodarczym, przekonani byli, że nikt nie jest w stanie zagrozić ich krajowi. Ogłaszając zwycięstwo amerykańskiej idei wolności i demokracji, zapomniano o reszcie świata i skupiono się na polityce wewnętrznej. W trakcie kampanii prezydenckiej Clinton praktycznie nie poświęcał uwagi problematyce międzynarodowej. *Gospodarka, głupcze* było hasłem jego kampanii i doskonale oddawało ówczesne nastroje Ameryki. „Podczas konwencji, mówiąc przez prawie godzinę, polityce zagranicznej poświęcił jedną minutę. W pierwszym roku sporadycznie tylko rozmawiał o sprawach polityki zagranicznej”<sup>283</sup>. Większość działań Clintona na

---

283. Lubomir Zyblikiewicz, op. cit., s. 447.

arenie międzynarodowej była podyktowana zabiegami o liberalizację handlu światowego. Ameryka zaczęła więc zadawać sobie pytanie, czy zaangażowanie w każdym zakątku świata jest zgodne z jej racją stanu i interesem narodowym. Uznano, że względny globalny pokój, który panuje na świecie, będzie się utrzymywał, a globalizacja i międzynarodowa wymiana dóbr oraz usług będzie ten nowy światowy porządek podtrzymywać. Administracja Clintona podjęła decyzję o redukcji wydatków na zbrojenie, zmniejszenie sił zbrojnych i używanego przez nią sprzętu. W polityce międzynarodowej postawiono na multilateralną współpracę w ramach struktur ONZ<sup>284</sup>. Pierwszym znakiem ostrzegawczym dla Ameryki, że nie może czuć się bezpiecznie, były zamachy bombowe zorganizowane przez Al-Kaidę na World Trade Center w 1993 roku. Następnie wydarzenia, które wstrząsnęły opinią publiczną, takie jak ludobójstwo w Rwandzie czy wojna w Bośni, zmusiły, przy początkowym silnym oporze, do zaangażowania się administracji Clintona w sprawy międzynarodowe. Z czasem Ameryka musiała przededefiniować swoją politykę zagraniczną. Działania tej administracji na arenie międzynarodowej nazwane zostały Doktryną Clintona, choć nigdy nie została ona wyrażona w oficjalnym dokumencie. Stany Zjednoczone postanowiła interweniować, jeśli działanie jakiegoś kraju godziło w ich szeroko pojęte interesy. Wyrażono stanowczy sprzeciw wobec łamania praw człowieka, a szczególnie przypadków ludobójstwa. Ameryka ponownie założyła maskę Batmana i przyjęła na siebie rolę globalnego Szeryfa.

---

284. Krzysztof Michałek, *Amerykańskie...*, op. cit., s. 697-700.

### 3.2.3 POSTACIE DWÓCH TWARZY I CZŁOWIEKA ZAGADKI JAKO ODZWIERCIEDLENIE *FED SCARE*

Harvey Dent<sup>285</sup> po raz pierwszy w komiksie pojawił się w sierpniu 1942 roku wraz z 66. numerem *Detective Comics*. Był młodym, przystojnym prokuratorem generalnym i jako jeden z nielicznych otwarcie popierał działalność Batmana, z którym się przyjaźnił. Razem postanowili oczyścić Gotham ze zorganizowanej przestępczości. Dent za wypowiedzenie wojny mafii zapłacił straszliwą cenę. Najpierw był świadkiem śmierci swojej żony, gdy wybuchła bomba w ich mieszkaniu, a następnie podczas rozprawy sądowej jeden z oskarżonych wylał na jego twarz i rękę żrący kwas. Potwornie oszpecony Harvey zaczął tracić zmysły. Gdy dowiedział się, że został zdradzony przez swojego asystenta, doznał szoku, który doprowadziły do rozdwojenia osobowości. Dent, nie patrząc na konsekwencje, postanowił zemścić się na zdrajcy. Każdy, kto próbował go powstrzymać, umierał. Dent zabił w końcu swojego asystenta, a następnie oddał się w ręce Batmana. Został umieszczony w Arkham, jednak wielokrotnie z niego uciekał, by powtórnie terroryzować miasto. Symbolem jego schizofrenii była moneta; rzucał nią przy podejmowaniu decyzji, czy dokonać przestępstwa, czy posłuchać głosu rozsądku<sup>286</sup>.

Również Burton planował wykorzystać w przyszłych filmach postać Dwóch Twarzy. Pojawia się w drugoplanowej roli w *Batmanie* i jest grany przez Billy'ego Dee Williamsa. W kontrakcie aktora pojawił się zapis, że jeśli w kolejnych

285. W pierwszych komiksach jego nazwisko brzmiało Kent, jednak twórcy z czasem zmienili je właśnie na Dent.

286. Robert Greenberger, *Two-Face*, hasło w: *The Essential Batman Encyclopedia*, „Del Rey Books”, New York 2008, s 354-356.

filmach pojawi się postać Dwóch Twarzy, to on będzie mógł zagrać tę postać. Joel Schumacher wołał jednak postawić na bardziej znane nazwisko i wybrał Tommy'ego Lee Jonesa. Aktor początkowo nie chciał przyjąć propozycji, uważając, że nie nadaje się, by zagrać w adaptacji komiksu. Dopiero pod wpływem syna, który był fanem Batmana, zgodził się wystąpić<sup>287</sup>. Jego rola w filmie została przez większość krytyków negatywnie oceniona: „Tommy Lee Jones jest na ekranie, ale jakby go nie było. To wielka «umiejętność» zrobić z oscarowego aktora dodatek do kostiumu”<sup>288</sup>. W filmie wątek przyjaźni między Dentem, a Batmanem jest niemalże całkowicie pominięty. Sama geneza Dwóch Twarzy zostaje przedstawiona w zaledwie półminutowym reportażu telewizyjnym, który ogląda Wayne. Jak sam Schumacher przyznał, chciał, by widz został wrzucony w środek historii, by nie musiał czekać na rozwój wydarzeń, tylko mógł czerpać radość z akcji<sup>289</sup>. Postać Człowieka Zagadki w komiksie pojawiła się dopiero w 1948 roku w 180. numerze *Detective Comics*. Scenarzyści komiksu nigdy nie przedstawili szerszej historii, która wyjaśniałaby, czemu Edward Nigma postanowił zostać przestępcą. Jest to wyjątek wśród czarnych charakterów, których geneza w większości jest zawsze mocno rozbudowana. Człowiek Zagadka przedstawiany jest jako niezwykle inteligentny i niebezpieczny przestępca, który uwielbia zagadki. Za przeciwnika wybiera sobie Batmana, gdyż uważa walkę z nim za pasjonującą i wymagającą<sup>290</sup>.

287. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - Part 5 Reinventing...*, op. cit.

288. Jacek Szczerba, *Nietoperz wątpliwy*, „Gazeta Wyborcza”, 1995, nr 221 (22.09.95), s. 15.

289. Komentarz reżysera Joela Schumachera dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman Forever* (1995) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

290. Robert Greenberger, *The Riddler*, hasło w: Scott Beatty, Robert



W filmie z Edwarda Nigmy uczyniono szalonego wynalazcę, który pracuje w firmie należącej do Bruce'a Wayne'a. Człowiek Zagadka jest zafascynowany postacią swojego szefa, jego zdjęcia trzyma przy swoim biurku, jak również w domu. Nygma wymyślił urządzenie, które manipuluje falami mózgowymi, wytwarzając trójwymiarowe obrazy telewizyjne. Wayne nie chce się zgodzić na produkcję wynalazku, obawiając się, że może ono być szkodliwe dla ludzi. Nygma odmowę traktuje jako zdradę, a jego uwielbienie zamienia się w nienawiść. Nowym celem staje się upokorzenie Wayne'a. Z pomocą Dwóch Twarzy zakłada własną firmę i rozpoczyna produkcję swojego urządzenia. Z czasem zaczyna się upodabniać do obiektu swojej obsesji. Ubiera się tak samo jak Wayne, zmienia fryzurę, farbuje włosy, a nawet przykleja sobie sztuczny pieprzyk.

W poprzednich filmach stroje i charakteryzacje Pingwina, Kobiety-Kot, a nawet kolorowego Jokera wzbudzały niepokój i strach. W przypadku *Batmana Forever* wizerunek czarnych charakterów jest kreowany w kreskówkowym stylu, ukierunkowanym na młodszego widza. Dwie Twarze mimo deformacji nie wzbudza strachu. Połowa jego twarzy jest co prawda pokryta bliznami, jednak ich nienaturalny, intensywny czerwony kolor burzy filmową iluzję realizmu. Całość wygląda jak zręcznie wykonana charakteryzacja i bardziej przypomina teatralną maskę. Również jego garnitury, będące idealnie zszytymi połówkami o dwóch różnych wzorach, nie uwiarygodniają tej postaci. Warto jednak zaznaczyć, że wizerunek Dwóch Twarzy jest odzwierciedleniem jego kreacji z komiksu.

---

Greenberger, Phil Jimenez, and Dan Wallace, *The DC...*, op. cit., s. 258.

Człowiek Zagadka nosi obcisły zielony trykot pełen czarnych znaków zapytania, a włosy ma zafarbowane na intensywny marchewkowy kolor. Jako jeden z nielicznych czarnych charakterów zawiązuje przepaskę na oczach, by ukryć swoją prawdziwą tożsamość. Podczas filmu wielokrotnie zmienia swój strój, jednak wszystkie opatrzone są jego znakiem rozpoznawczy, czyli pytajnikiem. Na uwagę zasługują dwa przebrania, które podobnie jak garnitury Dwóch Twarzy wydają się groteskowe. W jednej ze scen Nygma nosi marynarkę ze świecącymi i migającymi znakami zapytania, a w finale filmu ma na sobie biały, przylegający do ciała kostium, z brokatowymi i kolorowymi dodatkami.

Wybranie tych konkretnych czarnych charakterów do filmu wydaje się symptomatyczne. Podczas pierwszej kadencji Clintona najważniejszą kwestią polityki wewnętrznej była reforma służby zdrowia. Początkowo projekt zmian był popierany przez media, opinię społeczną, a nawet przez partię republikańską. Jednak z czasem, z powodu błędnych decyzji i braku przejrzystości prac nad reformą, straciła ona powszechne poparcie. „Prezydenta Clintona zaczęto postrzegać jako „zwolennika «wielkiego rządu» (*big government*), który próbuje z góry narzucić ludziom rozwiązania, ograniczając im możliwość wyboru (...)”<sup>291</sup>. Michałek opisując społeczne nastroje Amerykanów w I połowie lat 90., przywołuje termin *fed scare*. Nieufność wobec rządu federalnego jest zjawiskiem historycznym, obecnym już w czasie powstawania Stanów Zjednoczonych i spisywania Konstytucji. Jednak te tendencje nasiliły się w czasie prezydentury demokratycznego prezydenta, szczególnie kiedy zaczęto odkrywać tajemnice

291. Lubomir Zyblikiewicz, op. cit., s. 445.

działalności rządów amerykańskich w czasie Zimnej Wojny. „Rząd federalny występował w niechlubnej roli tego, który świadomie wprowadza obywateli w błąd lub ich wykorzystuje”<sup>292</sup>. Wszystkie te czynniki pośrednio przyczyniły się do wzmożonej działalności skrajnych grup militarnych o charakterze prawicowym. Wyrazem sprzeciwu wobec działalności rządu amerykańskiego stał się zamach terrorystyczny w Oklahomie City, dokonany 19 kwietnia 1995 roku przez Timothy’ego McVeighta. Ten młody amerykański obywatel odbył szkolenie wojskowe i walczył w Wojnie w Zatoce Perskiej. Za swoją służbę został odznaczony Brązową Gwiazdą, a po zakończeniu działań wojennych starał się pozostać w strukturach armii amerykańskiej. Jednak z powodu braku pozytywnej weryfikacji psychologicznej McVeighta i redukcji zatrudnienia w wojsku, jego kontrakt nie został przedłużony. Timothy, nie mogąc znaleźć pracy, zaangażował się w działalność prawicowych milicji stanowych. Według jego zeznań zamach bombowy był wyrazem sprzeciwu wobec rządu federalnego, który odbiera Amerykanom ich prawa i wolności. Swój czyn traktował jako obowiązek obywatelski i wyraz patriotyzmu<sup>293</sup>. Michałek przywołuje produkty kultury masowej, takie jak film *Roswell* (1994) czy niezwykle popularny serial telewizyjny *Z archiwum X* (1993 2002), które uważa za kulturowy wyraz *fed scare*<sup>294</sup>. Postać Harveya Denta, prokuratora, który staje się niebezpiecznym przestępcą, można traktować jako kolejną manifestacją strachu Amerykanów przed rządem federalnym. Podobnie postać Edwarda Nygmy, z jego obsesyjnym uwielbieniem dla

292. Krzysztof Michałek, *Amerykańskie...*, op. cit., s. 618-619.

293. Gore Vidal, *The Meaning of Timothy McVeigh*, "Vanity Fair", issue #9 September 2001.

294. Krzysztof Michałek, *Amerykańskie...*, op. cit., s. 619-620.

szefa, a następnie chęcią zemsty na Wayne'ie, jest tożsama z wypaczonym pojęciem patriotyzmem McVeighta, który z „miłości” do ojczyzny dokonuje zamachu bombowego.

### 3.3 ANALIZA FILMU *BATMAN I ROBIN* (1997)

*Jeśli ktoś to ogląda, komu podobał się »Batman Forever«, poszedł do kina z wielkimi oczekiwaniami wobec »Batmana i Robina«, i ja go w jakiś sposób zawiodłem, to naprawdę chcę go przeprosić.*

*Nie to było moim zamiarem. Chciałem was tylko zabawić.*

Joel Schumacher<sup>295</sup>

Wytwórnia Warner Bros. już cztery tygodnie po premierze *Batmana Forever* i odnotowaniu rekordowych zysków, podjęła decyzję o realizacji kolejnego filmu z serii. Rok później, we wrześniu 1996 roku, padły pierwsze klapsy na planie filmowy *Batmana i Robina*. Powtórnie zatrudniono Joela Schumachera na stanowisku reżysera, który skompletował poprzednią ekipę<sup>296</sup>. Jedyne dwa nazwiska z czołówki uległy zmianie w porównaniu do poprzedniego filmu. Najważniejszą było obsadzenie George'a Clooneya w roli Bruce'a Wayne'a/Batmana, aktora zdobywającego popularność dzięki telewizyjnemu serialowi *Ostry Dyżur* (1994-2004). Poprzedni odtwórca roli, Val Kilmer,

295. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 6 Batman Unbound*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

296. KN, *Uszy do góry*, „Film”, 1997 r., nr 08, s. 33.

był związany kontraktem przy pracy nad filmem *Święty* (1997). Z kolei Boba Ringwooda, twórcę kostiumu Batmana z trzech wcześniejszych produkcji, zastąpili Ingrid Ferrin oraz Robert Turturice. Do obsady w roli czarnych charakterów dołączył Arnold Schwarzenegger jako Pan Freeze oraz Uma Thurman jako Trujący Bluszcz. Z kolei Alicia Silverstone wystąpiła w roli Batgirl, pomagając Batmanowi i Robinowi w ich walce z przestępczością<sup>297</sup>.

Fabula filmu nie należy do zbyt skomplikowanych i praktycznie powieliła schemat poprzedniego filmu. Miasto Gotham jest terroryzowane przez Pana Freeze'a, który za pomocą swojej zamrażającej broni jest w stanie pokonać policję. Celem przestępcy są diamenty, wykorzystywane jako surowiec do zasilania jego kostiumu. Dodatkowo odpowiednia ich ilość pozwoli mu zbudować potężniejsze działo, zdolne zniszczyć całe miasto. Jednak prawdziwym zamiarem Pana Freeze'a jest odnalezienie lekarstwa dla śmiertelnie chorej żony, a poprzez akty terroryzmu usiłuje zmusić władze do finansowania jego badań. W mieście pojawia się również tajemnicza kobieta nazywająca się Trującym Bluszczem, która wraz ze swoim monstrualnym ochroniarzem Bane'em przyłącza się do Pana Freeze'a. Popiera plan zamrożenia miasta, gdyż pragnie zagłady ludzkości, której miejsce na powrót będą mogły zająć zwierzęta i rośliny. Dzięki jej zdolnościom kontrolowania siły przyrody oraz wydzielanym feromonom, oczarowuje Batmana i Robina, którzy zaczynają walczyć między sobą o jej względy. Na szczęście dla nich, w odwiedziny do lokaja Alfreda przyjeżdża jego siostrzenica Barbara. Młoda dziewczyna szybko odkrywa

---

297. Informacje o obsadzie pochodzą z portalu internetowego filmweb.pl – [http://www.filmweb.pl/film/Batman+i+Robin-1997-510/cast#=\\_](http://www.filmweb.pl/film/Batman+i+Robin-1997-510/cast#=_)

tajemnicę rezydencji Wayne'ów i jako Batgirl postanawia przyłączyć się do walki z przestępcami terroryzującymi Gotham.

Film miał swoją premierę 20 czerwca 1997 roku i pierwsze wyniki finansowe były obiecujące, choć niższe od poprzedniej produkcji. W pierwszy weekend zarobił on niemalże 43 mln dolarów, jednak kolejne seanse wskazywały na spadające zainteresowanie widzów. Przy wysokim budżecie 125 mln, film w samej Ameryce nie zwrócił się, zarabiając 107,3 mln dolarów. Tylko przychód z zagranicznych seansów wynoszący dodatkowe 130,8 mln uchronił produkcję od finansowej porażki. Warto jednak zauważyć, że wiele rankingów filmowych box-office'ów zawiera jedynie zestawienie przychodów z amerykańskich seansów, co wielokrotnie klasyfikowało film jako niedochodową inwestycję<sup>298</sup>. *Batman i Robin* nie uzyskał pozytywnych recenzji ani w kraju, ani za granicą. W serwisie internetowym metacritic.com uzyskał łączną ocenę 28/100 z jedyną pozytywną recenzją wystawioną przez Elvisa Mitchella z „The New York Times”. Roger Ebert, który chwalił Schumachera za *Batmana Forever*, tym razem wystawił mieszaną recenzję, pisząc „(...) moja początkowa radość zaczęła znikać już po 30 minutach filmu (...)”<sup>299</sup>. Aż jedenastu recenzentów wystawiło filmowi negatywne opinie, krytykujące zarówno fabułę, estetykę obrazu oraz grę aktorską<sup>300</sup>, a Desson Howe z „Washington Post” w swojej recenzji zaapelował: „Nadszedł czas, by zakończyć serię

298. Box Office pochodzi z portalu internetowego boxofficemojo.com – <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=batmanrobin.htm>

299. Roger Ebert, *Movie Review: Batman and Robin*, “The Chicago Sun-Times”, June 20, 1997.

300. Informacje pochodzą z portalu internetowego metacritic.com – <http://www.metacritic.com/movie/batman-robin/critic-reviews>

«Batman»<sup>301</sup>. Polscy krytycy również nie wyrażali się zbyt pochlebnie o tej produkcji, a Zygmunt Kałużyński posuwa się do stwierdzenia, że mogła ona unicestwić potencjał drzemający w micie Batmana<sup>302</sup>. *Batman i Robin*, w przeciwieństwie do poprzedników, nie zdobył żadnej nominacji do Oscara. Poza trzema nominacjami do Saturna, film otrzymał niechlubne jedenaście nominacji do Złotej Maliny, z czego jedna dla najgorszej aktorki drugoplanowej została przyznana Alicii Silverstone<sup>303</sup>.

### 3.3.1 WIZJA BATMANA W ESTETYCE KICZU

Jakub Janowski analizując filmowe adaptacje komiksów, nie zalicza *Batmana i Robina* do dzieł udanych, charakteryzując go jako dzieło należący do estetyki kiczu<sup>304</sup>. Nie sposób się zgodzić z tą tezą, jednakże należy bliżej przyjrzeć się problematyce wizualnej i fabularnej tego obrazu. Pierwszą trudnością, z którą od lat borykają się kulturoznawcy, jest próba zdefiniowania pojęcia kiczu. Samo słowo pochodzi z lat 70. XIX wieku, kiedy to monachijscy malarze zaczęli używać go do opisów przedmiotów o małej wartości<sup>305</sup>. Z kolei Abraham Moles twierdzi, że termin jest starszy o blisko dekadę i wywodzi się

301. Desson Howe, *'Batman': Winged Defeat*, "The Washington Post", June 20, 1997.

302. Zygmunt Kałużyński, *Pies...*, op. cit.

303. Informacja o nagrodach pochodzi z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/film/Batman+i+Robin-1997-510/awards>

304. Jakub Janowski, *Ku chwale...*, op. cit.

305. Andrzej Banach, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 9.

z niemieckiego *kitschen*, co oznacza nierzetelnie wykonaną pracę<sup>306</sup>. Wyczerpującą definicję kiczu, będącą kompilacją poglądów wielu różnych naukowców, podaje Tomasz Nowak: „(...) mierna wartość artystyczna (w opinii krytyków i innych twórców); schlebianie popularnym gustom; a także nadmierna łatwość przekazu i uproszczenia; płytko jednoznaczność, stereotypowość; sentymentalizm treści; udawanie jednej rzeczy przez inną; «ładność» bądź «brzydota dla brzydoty», pozbawionej innej treści czy myśli, nadmierny przepych formalny przy braku treści; brak gustu itp.”<sup>307</sup>. Niemalże wszystkie wymienione cechy można odnaleźć w filmie *Batman i Robin*.

Według niepisanej hollywoodzkiej zasady każda kontynuacja, by przyciągnąć widzów do kina, musi iść o krok dalej w porównaniu do poprzedniej części. W większości przypadków oznacza to, że wszystkiego musi być dwukrotnie więcej: efektów specjalnych, bohaterów, wątków, dialogów, scen nagości, przekleństw itd. Schumacher przyznaje, że dokładnie takie wytyczne dostał od studia, gdy zatrudniali go do realizacji kolejnego Batmana<sup>308</sup>.

Nowe Gotham jest przepełnione kolorowymi reflektorami i neonami. Każdy budynek musi być podświetlony. Ich ilość i jaskrawość przemienia miasto w dyskotekę. Rola światła została sprowadzona do absurdu już w pierwszej scenie filmu rozgrywającej się w muzeum. Okrągłe witraże w każdym nowym ujęciu, mimo że między ich

306. Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, przełożyły Anita Szczepańska i Ewa Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 13.

307. Tomasz Nowak, *Domagam się kiczu! O esencji, sednie i gwarancie integralności komiksu jako medium masowego*, [w:] red. Krzysztof Skrzypczak, *Komiks a problem kiczu. Antologia referatów 9. Sympozjum Komiksologiczne*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2009, s. 48.

308. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - Part 6...*, op. cit.



montażem mija w filmowy świecie zaledwie kilka sekund, podświetlone są innym kolorem. Pomarańczowym, by przejść w czerwień i po chwili zamienić się w fiolet. Każdy gadżet czy obiekt w filmie musi lśnić, mrugać lub zostać wyposażony w neony. Fiolka z tajemniczym lekarstwem świeci w ciemności na niebiesko, tak samo jak zęby Pana Freeze'a czy bomby ustawiane przez Bane'a, które przypominają bożonarodzeniową choinkę. Jasność filmowych dekoracji podkreślona została tym, że większość z nich pokryta jest lodem lub śniegiem, które potęgują i odbijają światło. Gotham u Burтона było miastem portretowanym jedynie w nocy. W poprzednim filmie Schumachera ukazano je kilkakrotnie w promieniach słońca. W tym dziele scen dziejących się za dnia jest podobna ilość co tych dziejących się po zmroku. „(...) kolory stanowią często immanentny element jakości postaciowej kiczu. Kontrasty czystych, dopełniających się kolorów, różne tony bieli (...) zestawienia wszystkich tonów tęczy mieszających się ze sobą, stanowią stały element kolorystyki kiczu”<sup>309</sup>. Mimo ogromnego budżetu efekt zamrożenia elementów dekoracji czy ludzi pozbawiony jest wiarygodności. Wygląda to tak nierealistycznie, iż ma się wrażenie, że ludzie przykryto jedynie folią imitującą sople lodu. Sztuczność użytych materiałów to kolejna cecha, którą charakteryzuje się kicz.

„Nawet nowy Batmobil jest nieznośnie kiczowaty w porównaniu z poprzednim”<sup>310</sup>. Jego deska rozdzielcza pełna jest wielobarwnych wskaźników, podwozie zostało podświetlone, a turbina stanowiąca element silnika została odsłonięta i w blasku kolorów wiruje niczym dyskotekowa kula. W podobnym stylu stworzono inne pojazdy naszych

309. Abraham Moles, *Kicz...*, op. cit., s. 62.

310. Jacek Szczerba, *Bajka dla dzieci*, „Gazeta Wyborcza”, 1997, nr 178 (01.08), s. 10.

bohaterów, a tych oczywiście w filmie jest dwukrotnie więcej niż w innych. Poza Batmobilem widzimy motocykl Robina, motocykl Batgirl, opancerzony samochód Pana Freeze'a oraz trzy kolejne pojazdy Batmana, które mogą poruszać się po lodzie.

Charakterystycznym elementem Gotham z poprzedniego filmu były motywy twarzy i ludzkich korpusów. W *Batmanie i Robinie* również ich nie zabrakło, jednak zwiększyły one swoje rozmiary. Posągi o dawidowych kształtach bywają niekiedy większe od samych wieżowców, jak gdyby miejski architekt postanowił co kilka przecznic umieścić wariacje na temat Statuy Wolności. Niektóre z tych kolosów pełnią funkcję budynków, jak obserwatorium astronomiczne, które umieszczone zostaje na wyciągniętych dłoniach rzeźby. Z kolei twarze poza motywami wbudowanymi w ornamentykę pojawiły się również w postaci kolorowych hologramów wyświetlanych na ścianach budynków.

Kostiumy, które wcześniej z powodu męskich sutków odciśniętych w odlewie wywołały duże kontrowersje, w tej sferze nie zostały zmienione. Ponownie stały się obiektem kpin fanów i recenzentów filmowych, gdy okazało się, że strój Batgirl jest ich pozbawiony. Podobnie jak w poprzednim filmie, w ostatniej scenie bohaterowie zmieniają kostiumy. Tym razem, poza Batmanem, w nowym stroju ze srebrnymi, błyszczącymi elementami pojawia się również Robin.

Kamera znajduje się w ciągłym ruchu, często jazdą portretując miasto i dokonując ujęć ze wszelkich możliwych kątów. Każdy z wyżej wymienionych elementów, połączony z szybkim montażem, efektami specjalnymi i pompatyczną ścieżką dźwiękową, przyprawia widza o zawrót głowy.

Tym samym film spełnia jedną z cech kiczu, jaką jest zasada kumulacji i zasada synestezyjnej percepcji. „W obu tych zasadach chodzi o zaatakowanie jak największej liczby kanałów zmysłowych naraz lub obok siebie”<sup>311</sup>. Roz Kaveney przytacza opinię, że film *Batman i Robin* odwołuje się w swojej sferze wizualnej i fabularnej do serialu z lat 60., który uznawany jest za dzieło campowe<sup>312</sup>. Różnica między estetyką campu a kiczem jest problematyczna i nie istnieją ściśle reguły, które pozwalałyby zaliczyć dany obraz do jednego lub drugiego nurtu.

Postać Batmana przechodzi w tym filmie poważną przemianę. Jego cechą wyróżniającą zarówno w komiksie, jak i w poprzednich częściach było traumatyczne wspomnienie śmierci rodziców. Bruce Wayne to posępny samotnik, którego problemy z przeszłością zmusiły do zakładania kostiumu nietoperza i ścigania nocą przestępców. W *Batmanie Forever* zdarzało się Batmanowi kilka razy zażartować, czy nawet uśmiechnąć, jednak za dnia męczyły go powracające wspomnienia pogrzebu rodziców. W tej części praktycznie każde zdanie, które pada z ust bohatera, jest żartem czy zabawnym wtrąceniem. George Clooney jako Bruce Wayne stale się uśmiecha, nawet w scenie, gdy rozmawia ze śmiertelnie chorym lokajem Alfredem. Wydaje się, że zapomniał o traumie z dzieciństwa, bowiem zamiast morderstwa rodziców wspomina szczęśliwe chwile, które jako dziecko spędził ze służącym. Batman nie jest już samotnikiem i zyskuje rodzinę. Jego ojcem jest lokaj Alfred, młodszym bratem Robin, a siostrą Barbara. Bruce posiada również partnerkę, z którą pojawia się na oficjalnych przyjęciach.

311. Abraham Moles, *Kicz...*, op. cit., s. 79.

312. Roz Kaveney, *Superheroes!: Capes and Crusaders in Comics and Films*, I.B.Tauris, London 2008, s. 246.

Ich znajomość trwa od dłuższego czasu, a kobieta zaczyna pytać o możliwość oświadczyń z jego strony. „(...) osiągnięcie Clooneya daje się najlepiej scharakteryzować przymiotnikiem «uczuciowy» (...) udało się bardziej niż jego poprzednikom wyposażyć swego Batmana w więcej ciepła, ale to nie przekonuje do końca do jego kreacji”<sup>313</sup>. Tym samym Batman staje się postacią sentymentalną, co jest jednym z ulubionych motywów kiczu<sup>314</sup>.

Również inne kreacje aktorskie zostały skrytykowane przez recenzentów. W dużej mierze jest to wina scenariusza i struktury fabularnej. Wystarczy przywołać sceny z Arnoldem Schwarzeneggerem, który jako Pan Freeze wypowiada pozbawione humoru „żartobliwe” kwestie. Z drugiej natomiast strony historia, która musi zmieścić się w dwugodzinnym filmie, jest przeładowana postaciami. W większości pojawiają się one po raz pierwszy, więc muszą zostać widzom dokładnie przedstawione. Tym samym Batgirl, która jest ważną bohaterką w świecie Batmana, postacią opisywaną na przestrzeni wielu komiksów, zostaje sprowadzona do roli epizodycznej. Jak przyznaje sam Schumacher, wprowadzono ją do scenariusza głównie po to, by stworzyć możliwość identyfikacji młodych widzów płci żeńskiej z jednym z dobrych bohaterów oraz uniknąć scen, w których Batman lub Robin będą musieli uderzyć kobietę<sup>315</sup>. Chodzi oczywiście o Trujący Bluszcz, która zostaje pokonana właśnie przez Batgirl, tak więc żaden mężczyzna nie musi z nią walczyć.

313. A.D., *Batman i Robin*, „Cinema Polska”, 1997 r., nr 08, s. 36.

314. Andrzej Banach, *O...*, op. cit., s. 78-79.

315. Komentarz reżysera Joela Schumachera dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman i Robin* (1997) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

Kolejną postacią, której potencjał został całkowicie zmarnowany, jest Bane. Na łamach komiksu pojawia się po raz pierwszy w styczniu 1993 roku, jako człowiek, który całe życie spędził w jednym z południowoamerykańskich więzień. Bane to mężczyzna obdarzony niezwykle inteligencją oraz ogromną siłą, co jest wynikiem regularnego przyjmowania eksperymentalnego narkotyku<sup>316</sup>. W latach 90. komiksy z superbohaterami zaczęły tracić na popularności. W celu podniesienia ich sprzedaży wydawcy wpadli na pomysł uśmiercenia głównych bohaterów. Superman zginął z ręki Domsdaya, co stało się międzynarodową sensacją, a wiadomość o tym podawano w wieczornych wydaniach serwisów informacyjnych. Natomiast najgroźniejszym przeciwnikiem Batmana, człowiekiem, który doprowadził do jego końca, był właśnie Bane. Najpierw uwolnił wszystkich przestępców z więzień w Gotham i zakładu dla obłąkanych, a gdy domyślił się, kto ukrywa się pod maską Batmana, zaczął się na niego w jaskini pod rezydencją. Wycieńczony psychicznie i fizycznie Wayne przegrał konfrontację, która skończyła się dla niego złamanym kręgosłupem i przykuła go na wiele miesięcy do wózka inwalidzkiego. W filmie *Batman i Robin* z postaci Bane'a uczyniono głupiego osiłka, który nie potrafi złożyć zdania, powtarzając jedynie słowa usłyszane od innych. Człowiek, który w komiksie niemalże zabił Batmana, tutaj zostaje pokonany przez Robina i Batgirl jednym uderzeniem w głowę. Jak przyznaje Schumacher, postać tę wprowadzono jako pomocnika dla Trującego Bluszczu, która potrzebowała kogoś obdarzonego ogromną siłą fizyczną<sup>317</sup>.

316. Robert Greenberger, *Bane*, hasło w: *The Essential Batman Encyclopedia*, Del Rey Books, New York 2008, s. 16-18.

317. Komentarz reżysera Joela Schumachera dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman i Robin* (1997) z wydania DVD *Batman: Filmowa*

„Kicz zyskuje sobie mocną pozycję w okresie dynamicznego rozwoju cywilizacji mieszczańskiej, szczególnie w momencie kiedy osiąga ona charakter «społeczeństwa obfitości», a więc środki, jakimi dysponuje, znaczenie przerastają jej potrzeby, kiedy pojawia się zbytek; w tym momencie zaczyna ona narzucać swoje normy produkcji artystycznej”<sup>318</sup>. Wytwórnia postawiła jasne wytyczne i wymagania wobec *Batmana i Robina*, oczekując, że film będzie dużo bardziej nastawiony na dziecięcą publiczność. Użyto nawet sformułowania, że ma być to obraz „zabawkarski”<sup>319</sup>. Chris O’Donnel, odtwórca roli Robina, przyznaje, że czuł się, jakby brał udział w produkcji reklamy zabawek dla dzieci. Producent Peter MacGregor-Scott zdradza, że przedstawiciele firm sponsorujących byli stale obecni na planie filmowym, na bieżąco otrzymując zdjęcia i rysunki pojazdów, strojów czy innych elementów filmu<sup>320</sup>. Schumacher przyznaje, że wytwórnia chciała, by niemal każdy filmowy gadżet nadawał się do wykorzystania jako potencjalny model dla przyszłych zabawek<sup>321</sup>. Tym samym „film *Batman i Robin* jest już po prostu zbyt infantylny”<sup>322</sup>. Ukierunkowanie filmu na najmłodszych widzów widać również w tym, że dla polskich seansów przygotowana została wersja dubbingowa, co nie miało miejsca w przypadku poprzednich części. W Polsce również ruszyła produkcja zabawek wzorowanych

*Antologia 1989-1997.*

318. Abraham Moles, *Kicz...*, op. cit., s. 14.

319. W wersji angielskiej użyto sformułowania „toyetic”.

320. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 6...*, op. cit.

321. Komentarz reżysera Joela Schumachera dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman i Robin* (1997) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997.*

322. Jacek Szczerba, *Bajka...*, op. cit.

na filmie, m.in. firma Hasbro Poland przygotowała całą serię figurek, a restauracje KFC specjalne zestawy dla dzieci z motywami filmowymi<sup>323</sup>.

Jedna ze scen filmu na zawsze wpisała się w pamięci widzów, stając się niechlubnym symbolem fatalnego wykorzystania *product placement*<sup>324</sup>. W czasie licytacji, której celem była kolacja z Trującym Bluszczem, Batman, by udowodnić swoją wypłacalność, wyciąga kartę kredytową. Kicz oraz „Nierzetelność dzieła oznacza dzisiaj jego fałszywość, produkowanie go bez potrzeby artystycznej i bez udziału sytuacji wewnętrznej, a jedynie ze względu na odbiorcę”<sup>325</sup> lub ze względu na potencjalny zysk, który można uzyskać dzięki jego konsumentom.

---

323. Jolanta Skawrońska, *Powrót Świętego*, „Wprost”, 1997, nr 27, s. 82.

324. Technika marketingowa polegająca na umieszczaniu produktu jako rekwizytu w akcji filmu, przedstawieniu teatralnym, książce, fotografii, słuchowisku radiowym, grze komputerowej, programie rozrywkowym lub programie typu reality show.

325. Andrzej Banach, O..., op. cit., s. 71.

## Rozdział 4

# Ameryka 9/11 a Mroczny Rycerz

### 4.1 CHRISTOPHER NOLAN – REŻYSER TRYLOGII MROCZNEGO RYCERZA (2005– 2012)

*Musical – to byłoby dopiero wyzwanie! I przyznam, że to jest to, co naprawdę chciałbym robić – podejmować wyzwania z każdym kolejnym filmem. Z drugiej strony chciałbym, by każdy z nich był na swój sposób szczerzy.*

Christopher Nolan<sup>326</sup>

Christopher Nolan urodził się 30 lipca 1971 roku<sup>327</sup> w Wielkiej Brytanii, w angielsko-amerykańskiej rodzinie, co pozwoliło mu uzyskać podwójne obywatelstwo. Jego rodzice postanowili przenieść się do Chicago, gdzie reżyser spędził większą część swojego dzieciństwa. Nolan, jak większość reżyserów, już jako dziecko postanowił swoją przyszłość związać z filmem<sup>328</sup>. Pierwsze filmiki kręcił

---

326. Christopher Nolan, *Los Człowieka. Christopher Nolan śpi i śni*, rozmawiał Stephen Russell, „Świat Filmu”, 2002, nr 03, s. 83.

327. Kilka źródeł podaje jednak datę 1970 r.

328. Informacje pochodzą z biografii Nolana umieszczonej na portalu internetowym [movies.yahoo.com](http://movies.yahoo.com) – <http://movies.yahoo.com/person/>



razem ze swoim bratem Jonathanem, na domowej kamerze 8 mm. Wykorzystywali zabawki, by stworzyć sceny bitewne, i bardzo często sięgali po tematykę sci-fi. Po powrocie do Wielkiej Brytanii Nolan rozpoczął edukację na Haileybury College, a następnie rozpoczął studia nad literaturą na University College London<sup>329</sup>. Mimo wyboru takiego kierunku, nie zrezygnował ze swoich dziecięcych planów. W wolnym czasie kręcił krótkometrażowe obrazy, wykorzystując kamerę 16 mm wypożyczoną z zasobów Uniwersytetu<sup>330</sup>.

Nolan w 1997 roku poślubił Emmę Thomas, która począwszy od pierwszego, zajmować się będzie produkcją jego filmów. Rok później stworzyli pierwsze znaczące dzieło w karierze reżysera. *Śledząc* (1998) to historia młodego pisarza, który przeżywa kryzys twórczy. W poszukiwaniu sensu życia i natchnienia zaczyna śledzić przypadkowych ludzi spotkanych na ulicach Londynu. Jeden z obserwowanych mężczyzn okazuje się włamywaczem, a właścicielką okradzionego mieszkania tajemnicza kobieta, która zaczyna fascynować pisarza. Scenariusz do filmu został napisany przez samego reżysera, a w głównych rolach wystąpił przyjaciel Nolana Jeremy Theobald oraz aktorka Lucy Russell. Film przyciągnął uwagę środowiska filmowego, uzyskując nominację do British Independent Film Awards. Został również wyświetlony w ramach amerykańskiego festiwalu Slamdance, gdzie uzyskał nominację do głównego konkursu

[christopher-nolan/biography.html](http://christopher-nolan/biography.html)

329. Informacje pochodzą z biografii Nolana umieszczonej na portalu internetowym notablebiographies.com – <http://www.notablebiographies.com/newsmakers2/2006-Le-Ra/Nolan-Christopher.html>

330. Informacje pochodzą z biografii Nolana umieszczonej na portalu internetowym movies.nytimes.com – <http://movies.nytimes.com/person/240025/Christopher-Nolan/biography>

i otrzymał specjalną nagrodę Black&White<sup>331</sup>. Inspiracją do stworzenia tego filmu było włamanie do londyńskiego mieszkania Nolana, który pod wpływem wydarzenia zaczął zastanawiać się nad motywami kierującymi przestępcą. Dalsza fascynacje kwestiami ludzkiej psychiki oraz problemami schizofrenii, jak również wpływ powieści Grahama Swifta, który eksperymentował z zaburzoną linearnością narracji, doprowadziły do powstania kolejnego filmu<sup>332</sup>.

Scenariusz do *Memento* (1999) Nolan napisał razem z bratem Jonathanem, a przy produkcji pomagała mu żona Emma. Operatorem zdjęć został Wally Pfister, który począwszy od tego obrazu, będzie już stale współpracował z reżyserem. W głównej roli wystąpił Guy Pearce, który zasłynął rolą w oscarowym filmie *Tajemnice Los Angeles* (1997). Drugoplanowe postacie zagrali Carrie-Annie Moss oraz Joe Pantoliano. W tym samym roku zyskali ogromną sławę, występując w kultowym obrazie sci-fi *Matrix* (1999)<sup>333</sup>. Fabuła filmu zrywa z linearną narracją i chronologicznym przedstawieniem wydarzeń, co jest wynikiem psychicznych zaburzeń głównego bohatera Leonarda. Mężczyzna poszukuje morderców żony, która zginęła w czasie włamania do ich mieszkania. Sam Leonard został uderzony w głowę i od tego momentu cierpi na zaniki pamięci krótkotrwałej. Uraz sprawia, że nie potrafi zapamiętać niczego, co wydarzyło się kwadrans wcześniej, a wszelkie wspomnienia po tym czasie ulatują z jego świadomości. Leonard, by móc prowadzić

---

331. Informacje pochodzą z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/film/%C5%9Aledz%C4%85c-1998-93473>

332. Informacje pochodzą z biografii Nolana umieszczonej na portalu internetowym allmovie.com – <http://www.allmovie.com/artist/p240025>

333. Informacje o filmie pochodzą z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/Memento>

śledztwo, wszelkie uzyskane informacje tatuuje na swoim ciele lub zapisuje w notesie. Film spotkał się z zachwytem krytyków, uzyskując w serwisie internetowym metacritic.com łączną ocenę 80/100, jak również z uwielbieniem publiczności; w niektórych kręgach film uznaje się za kultowy<sup>334</sup>. Za scenariusz Nolan razem z bratem zostali nominowani do Oscara oraz Złotego Globu i otrzymali nagrodę na Festiwalu Sundance. Łącznie film zebrał piętnaście nominacji i jedenaście nagród zdobytych na rozmaitych festiwalach i w wielu kategoriach<sup>335</sup>.

Kolejny film *Bezszenność* (1999) jest jedynym przypadkiem w dorobku Nolana, gdy nie uczestniczył on przy pracach nad scenariuszem. Wynika to z faktu, że Warner Bros. chciał zrobić remake norweskiego filmu z 1997 roku o tym samym tytule. Na zlecenie wytwórni scenariusz amerykańskiej wersji przygotowali twórcy oryginału Erik Skjoldbjærg i Nikolaj Frobenius, przy pomocy Hillary'ego Seitz'a. Christopher Nolan został więc zatrudniony do nakręcenia filmu na podstawie gotowego już materiału. Ze stałych współpracowników reżysera do pracy na planie został zaproszony operator Wally Pfister, żona Emma oraz kompozytor David Julyan. W filmie wystąpiła gwiazdorska obsada składająca się z laureatów nagrody Oscara: Al Pacino, Robin Williams oraz Hillary Swank. Fabuła opowiada historię doświadczonego policjanta Willa Dormera, który wraz ze służbowym partnerem wyjeżdża do małego miasteczka na Alasce, by zbadać sprawę morderstwa młodej dziewczyny. O tej porze roku panują tam „białe noce”, co sprawia, że star-

334. Informacje pochodzą z portalu internetowego metacritic.com – <http://www.metacritic.com/movie/memento>

335. Informacje o nagrodach pochodzą z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/Memento/awards>

szy policjant zaczyna cierpieć na bezsenność. Z każdą kolejną nieprzespaną nocą jego stan ulega pogorszeniu. Wycieńczony psychicznie oraz fizycznie, zaczyna tracić kontakt z rzeczywistością i podczas obławy na podejrzanego strzela do swojego partnera. Walter Finch, morderca, którego ściga Dormer, zaczyna prowadzić z nim psychologiczną grę, wykorzystując wyrzuty sumienia po śmierci policjanta<sup>336</sup>. Film zebrał dobre recenzje, uzyskując w serwisie internetowym metacritic.com łączną ocenę 78/100. Szczególnie chwalono kreacje aktorskie, jakie stworzyli Al Pacino i Robin Williams. Jednak część fanów i recenzentów, którzy zachwycili się poprzednim obrazem, uznała *Bezsenność* za film poniżej możliwości twórczych Nolana<sup>337</sup>.

Jan Topolski, opisując dorobek artystyczny reżysera, dostrzegł kilka charakterystycznych elementów jego filmowego stylu. Nolan inspirował się konwencją *noir* zarówno w kwestiach utartych motywów fabularnych, jak i w przypadku estetyki wizualnej. We wszystkich filmach porusza również wątek samotnika owładniętego jakimś rodzajem obsesją. Reżyser eksperymentuje z zaburzeniami linearności narracyjnej, jednak mimo tych zabiegów pozostaje twórcą z obszaru mainstreamowego, korzystającym z formuły kina gatunków<sup>338</sup>.

336. Informacje o filmie pochodzą z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/Bezsenosc>

337. Informacje pochodzą z portalu internetowego metacritic.com – <http://www.metacritic.com/movie/insomnia>

338. Jan Topolski, *Obsesja Nolana*, „Kino”, 2005, nr 09, s. 44-47.

## 4.2 ANALIZA FILMU BATMAN – POCZĄTEK (2005)

(...) Christopher Nolan nie tylko wskrzesił ośmieszzonego przez Joela Schumachera zamaskowanego bohatera, ale przywrócił mu wielkość z czasów dwóch pierwszych ekranizacji Tima Burtona.

Jerzy A. Rzewuski<sup>339</sup>

Joel Schumacher, reżyser poprzednich dwóch filmów o Batmanie, miał w planach stworzenie trzeciej części. Jednak po fatalnych wynikach kasowych i druzgoczących recenzjach *Batmana i Robina*, wytwórnia nie wyraziła zgody na jej realizację. Na wiele lat zarzucono próby adaptacji komiksów. Dopiero sukces kasowy takich filmów jak *X-Men* (2000) Bryana Singera czy *Spider-Man* (2002) Sama Raimiego, wyprodukowanych przez konkurencję sprawiły, że Warner Bros. zaczął rozważać powrót do serii. Wtwórnia rozpoczęła poszukiwania reżysera, który potrafiłby przywrócić Batmana na ekrany kin<sup>340</sup>. Jako pierwszy wybrany został Darren Aronofsky, twórca *Requiem dla snu* (2000). Zrezygnowano jednak szybko ze współpracy, gdyż pomysły reżysera, by uczynić z Wayne bezdomnego bankruta, a z Alfreda czarnoskórego mechanika, nie przypadły wytwórni do gustu<sup>341</sup>. Następnie rozważano połączenie przygód Batmana i Supermana w jednym filmie w reżyserii Wolfganga Petersena, ale ten projekt również został anulowany<sup>342</sup>.

339. Jerzy A. Rzewuski, *Batman – Zmartwychwstanie*, „Wprost”, 2005 r., nr 30, s. 104.

340. *Batman: The Journey Begins*, produkcja Cory Watson, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman – Początek: Edycja dwupłytkowa*.

341. GR, *Metamorfoza nietoperza*, Video & Dvd Reporter, 2005 r., nr 10, s. 20.

342. Kacper Sudak, *Backin Black*, „Cinema Polska”, 2005 r., nr 07, s. 44.

W końcu pracę nad odświeżeniem serii powierzono Christopherowi Nolanowi, który postanowił cofnąć się do początków historii Bruce'a Wayne'a i opowiedzieć ją od nowa, bez kontynuowania linii fabularnej stworzonej przez Burtona i Schumachera. Reżyser jest znany z tego, że sam pisze scenariusze do swoich filmów lub jest jednym z ich autorów. Podobnie było w przypadku *Batmana - Początku*, gdzie poza Nolanem nad historią pracował również David S. Goyer, scenarzysta znany jako autor fabuły kultowego gotyckiego filmu sci-fi *Mroczne Miasto* (1998) oraz trylogii filmowych adaptacji komiksu *Blade*. Producentem filmu została żona reżysera Emma, z ramienia wytwórni wyznaczono Charlesa Rovenę, a producentem wykonawczym został weteran serii Michael E. Uslan. Do pracy przy zdjęciach zatrudniono stałego operatora filmów Nolana czyli Wally'ego Pfistera. Również z Nathanem Crowleyem, scenografem filmowym, reżyser miał okazję spotkać się na planie *Bezsensowności*. Za kostiumy odpowiadała Lindy Hemming, zdobywczyni Oscara za pracę przy filmie *Topsy-Turvy* (1999) oraz co znamienne, począwszy od *Golden Eye* (1995), zaangażowana w serię filmów o Jamesie Bondzie. Muzykę natomiast skomponował weteran Hollywood Hans Zimmer oraz James Newton Howard<sup>343</sup>.

Media i fani najbardziej byli jednak zainteresowani obsadą aktorską nadchodzącego filmu. Christopher Nolan postanowił w większości zatrudnić brytyjskich aktorów, co wywołało irytację i obawy amerykańskich filmoznawców. Do głównej roli wybrał Walijczyka Christiana Bale'a, który zasłynął rolą maniackalnego mordercy w *American Psycho* (2000). Jego nazwisko wzbudziło dodatkowe

343. Informacje o obsadzie pochodzą z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/Batman.Poczatek/cast>

kontrowersje, gdyż aktor na potrzeby filmu *Mechanik* (2004) drastycznie zrzucił wagę, by przypominać człowieka chorego na anoreksję. Bale otrzymał ultimatum, że jeśli w krótkim czasie, jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć, nie przytyje i nie nabierze wyglądu umięśnionego bohatera, będzie musiał pożegnać się z rolą. Ku zdumieniu wszystkich, aktor wrócił do formy i mógł wystąpić w filmie<sup>344</sup>. Do roli lokaja Alfreda zatrudniono dwukrotnego laureata Oscara, Brytyjczyka Sir Michaela Cane'a. Londyńczyk Gary Oldman, wbrew swojemu filmowemu emploi, miał zagrać ostatniego sprawiedliwego policjanta w Gotham, czyli Gordona. W Henriego Ducarda, mentora, trenera, a ostatecznie wroga Batmana, wcielił się kolejny Brytyjczyk, Liam Neeson. Do roli czarnego charakteru, Doktora Crane'a alias Stracha na Wróble, został wybrany Cillian Murphy, Irlandczyk o magnetycznym spojrzeniu. Ostatnim Brytyjczykiem jest Tom Wilkinson, który wciela się w drugoplanową rolę szefa mafii Falcone. Z amerykańskich aktorów do pracy przy filmie został zatrudniony Morgan Freeman w roli naukowca-wynalazcy Luciusa Foxa oraz Katie Holmes jako Rachel Dawes, przyjaciółka Bruce'a z dzieciństwa. Trzecioplanowe role zagrali również Ken Watanabe oraz Rutger Hauer<sup>345</sup>. Christopher Nolan przyznał, że chęć zatrudnienia znanych i cenionych aktorów, nawet w mniejszych rolach, to inspiracja filmem *Superman Donnera*<sup>346</sup>.

Fabula filmu skupia się na genezie Batmana i pokazuje jego życie od momentu śmierci rodziców. Państwo Wayne, tak jak w komiksie, giną z ręki pospolitego przestępcy

344. *Batman: The Journey...*, op. cit.

345. Informacje o obsadzie pochodzą z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/Batman.Poczatek/cast>

346. Christopher Nolan, *Mój bohater nie ma nadludzkich mocy*, rozmawiał Roman Rogowiecki, „Rzeczpospolita”, 2005, nr 175 (28.07), s. 9.

Joego Chilla. Wiele lat później prokuratura, w zamian za zeznanie przeciwko mafii, planuje wypuścić go na warunkowe zwolnienie. Młody Bruce Wayne nie może pogodzić się z tym, że morderca jego rodziców wyjdzie na wolność, i postanawia sam wymierzyć sprawiedliwość. Zanim jednak odda strzał, mafia pozbywa się niewygodnego światka. Wayne, pozbawiony możliwości zemsty, idzie porozmawiać z mafiosem Falcone'ém, który uświadamia mu, że rządzi miastem i czuje się bezkarny. Bruce ucieka z Gotham i wyrusza w wieloletnią podróż, starając się poznać zachowanie i umysł przestępców. Ostatecznie ląduje w azjatyckim więzieniu, z którego wyciąga go Henri Ducard. Ten tajemniczy mężczyzna oferuje mu wstąpienie do elitarnej grupy walczącej o sprawiedliwość na świecie, zwanej Ligą Cieni. Pod ich okiem, w klasztorze u podnóża Himalajów, Wayne przechodzi trening ninja. Jednak gdy odkrywa, że Liga planuje oczyścić Gotham z przestępczości, całkowicie niszcząc miasto, buntuje się przeciwko nauczycielom i pali ich siedzibę. Po wielu latach na obczyźnie postanawia wrócić do domu i stanąć do walki ze złem i występkiem. Z pomocą lokaja Alfreda i genialnego naukowca-wynalazcy Luciusa Foxa kompletuje sprzęt oraz kombinezon i staje się zamaskowanym mścicielem. W walce z mafią pomaga mu Gordon, jeden z nielicznych, nieskorumpowanych policjantów w Gotham, oraz Rachel, dawna przyjaciółka z dzieciństwa, która obecnie pracuje w prokuraturze. W pierwszej kolejności Batman atakuje Falcone'a i odkrywa, że przemycza on specjalnego rodzaju narkotyk do zakładów w Arkham. Czynnici to na polecenie doktora Crane'a, który opracował gaz wywołujący silne halucynacje. Od wielu dni ten narkotyk dodawany jest do wody w Gotham. Substancja jednak zaczyna



atakować zmysły ofiary dopiero wtedy, gdy przedostanie się do jej organizmu przez drogi oddechowe. W międzyczasie bowiem zostaje skradziona eksperymentalna broń wojskowa, która potrafi zamienić wodę w parę w promieniu wielu kilometrów. Okazuje się, że doktor Crane pracuje dla Ligii Cieni, która w ten sposób próbuje zniszczyć miasto. Jediną nadzieją na ratunek dla Gotham jest Batman i pomagający mu policjant Gordon.

Film miał swoją premierę 15 czerwca 2005 roku i zarobił w pierwszy weekend 48,7 mln dolarów. Łączny wynik sprzedaży z biletów kinowych wyniósł 205,3 mln dolarów w USA oraz dodatkowe 167,3 mln na świecie. Całościowy wynik 372,7 mln dolarów przy budżecie wynoszącym 150 mln należy uznać za komercyjny sukces<sup>347</sup>. Film zebrał bardzo dobre recenzje zarówno w samej Ameryce, jak i za granicą. W serwisie internetowym metacritic.com uzyskał łączną ocenę 70/100, otrzymując ponad trzydzieści pozytywnych recenzji, jedenaście mieszanych i ani jednej negatywnej<sup>348</sup>. Najwyższą notę wystawił mu Roger Ebert, pisząc: „(...) to jest film o Batmanie, na który czekałem, lepiej, nawet nie zdawałem sobie sprawy, że czekałem na taki film (...)”<sup>349</sup>. Polscy recenzenci również chwalili produkcję Christophera Nolana. Barbara Hollender z „Rzeczpospolitej” napisała, że „Nolan doskonale porusza się pomiędzy konwencjami kina akcji i dramatu psychologicznego, dzięki czemu «Batman - Początek» trzyma w napięciu, ale jednocześnie budzi emocje”<sup>350</sup>. Z drugiej strony słowa

347. Box Office pochodzi z portalu internetowego boxofficemojo.com – <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=batmanbegins.htm>

348. Informacje pochodzą z portalu internetowego metacritic.com – <http://www.metacritic.com/movie/batman-begins/critic-reviews>

349. Roger Ebert, *Movie Review: Batman Begins*, Chicago Sun-Times, June 13, 2005.

350. Barbara Hollender, *Jak Bruce Wayne przeistoczył się w Człowieka-*

krytyki wobec filmu wyraził Andrzej Kołodyński z miesięcznika „Kino” oraz Jacek Szczerba z „Gazety Wyborczej”<sup>351</sup>. Film otrzymał nominację do Oscara za zdjęcia; trzy nominacje do nagrody BAFTA w kategoriach technicznych; dziewięć nominacji do Saturna, z czego wygrał nagrodę za najlepszy film fantasy, najlepszy scenariusz i najlepszego aktora dla Christiana Bale’a. Jedyłą mało chwalebłą nominację do Złotej Maliny otrzymała Katie Holmes<sup>352</sup>.

#### 4.2.1 REALIZM<sup>353</sup> NOWEJ WERSJI BATMANA

Christopher Nolan przymierzając się do realizacji filmu, postawił sobie jeden cel, wokół którego stworzył koncepcję adaptacyjną. „Moim zdaniem zawsze brakowało odcinka, w którym można by zobaczyć Batmana tak, jak widzieli go po raz pierwszy mieszkańcy Gotham; jako niezwykłą postać w zwykłym świecie”<sup>354</sup>. Mimo że człowiek przebrany w kostium nietoperza jest niezwykły, według reżysera nie może być przy tym również niewiarygodny. Każdy element świata przedstawionego, czy to kostium,

---

*Nietoperza*, „Rzeczpospolita”, 2005, nr 175 (28.07), s. 9.

351. Patrz. Andrzej Kołodyński, *Batman – Początek*, „Kino”, 2005, nr 09, s. 48 oraz Jacek Szczerba, *Niskie loty Batmana*, „Gazeta Wyborcza”, 2005, nr 174 (28.07), s. 10.

352. Informacje o nagrodach pochodzi z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/Batman.Poczatek/awards>

353. Część krytyków i filmoznawców postuluje, by posługiwać się słowem „realność”, która w ich ocenie lepiej oddaje koncepcje i wizję Nolana przy kreowaniu świata przedstawionego w *Trylogii Mrocznego Rycerza*.

354. Tom Russo, *Nowa era starego bohatera*, „Film”, 2005, nr 07, s. 24.

wizerunek miasta czy psychologia bohaterów muszą być realistyczne, tak by widzowie uwierzyli, że historia przedstawiona na ekranie mogłaby się naprawdę wydarzyć. Christopher Nolan nie jest wielkim fanem komiksów<sup>355</sup>, a wymieniając inspiracje dla filmu, sięga po te klasyczne, najbardziej cenione dzieła Franka Millera jak *Batman: The Dark Knight Returns*, a przede wszystkim *Batman: Year One* oraz *Batman: The Long Halloween* autorstwa Jepha Loeba, z rysunkami Tima Sale'a<sup>356</sup>. Jako pomoc przy pracach nad scenariuszem zatrudnił Davida S. Goyera, który w tematyce komiksowej uznawany jest za eksperta. Oboje zamknęli się w garażu reżysera, by wspólnie pracować nad fabułą<sup>357</sup>. Dochodziło między nimi do częstych konfrontacji koncepcji, bowiem Goyer próbował zachować jak najwięcej elementów komiksowych w filmie, które Nolan odrzucał, uważając za mało realistyczne<sup>358</sup>. Z tego starcia artystycznych wizji powstał film, który w niezwykle sposób dochowuje wierności komiksowym historiom oraz ich bohaterom, a jednocześnie jest całkowicie wiarygodny. „Brawurowe balansowanie między komiksem i realnym życiem nie kończy się zatem kolejną piękną katastrofą, ale utrzymuje stan idealnej równowagi między rozrywką a kinem z większymi ambicjami”<sup>359</sup>.

Do garażu został również zaproszony scenograf Nathan Crowley, który rozpoczął conceptualną pracę nad wizualną stroną filmu. Sytuacja, kiedy szkice scenogra-

---

355. Christopher Nolan, *Wolę film...*, op. cit.

356. *Genesis of the Bat*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.

357. *Batman: The Journey...*, op. cit.

358. GR, *Metamorfoza...*, op. cit.

359. Zuzanna O'Brien, *Recenzje: Batman-Początek*, „Film”, 2005, nr 07, s. 89.

fii powstają w tym samym czasie co scenariusz, zdarza się niezwykle rzadko. Jednak filmowcy cenili sobie taką organizację pracy i wskazywali na istotność wzajemnych inspiracji<sup>360</sup>. Od strony wizualnej film w niczym nie przypomina poprzednich części. Fabuła opowiadająca o podróży Wayne'a do Azji wymusiła zróżnicowanie krajobrazów, w których nagrywano zdjęcia. Po raz pierwszy w filmowych adaptacjach komiksu *Batmana* widzowie nie odczuwają sztuczności scen kręconych wśród dekoracji ustawionych w studiu. Wioska u podnóży Himalajów została zbudowana na skraju lodowca na Islandii, jednak już klasztor został wykreowany przez komputerowych grafików<sup>361</sup>. Panoramy przedstawiające Gotham z lotu ptaka nadają obrazowi poczucie otwartości. Miasto wygląda realistycznie, przypomina współczesną metropolię wypełnioną szklanymi drapaczami chmur. Wiarygodność Gotham uzyskano dzięki temu, że przy jego kreacji posłużono się zdjęciami kręconymi w prawdziwych miastach. Jedyne wygląd niektórych budynków ważnych z punktu widzenia fabuły został zmieniony dzięki grafice komputerowej<sup>362</sup>. Roger Ebert rozpoznaje w filmie znane miejsca znajdujące się w Chicago, zauważając m.in., że Wayne Tower to tak naprawdę siedziba Chicago Board of Trade<sup>363</sup>. Choć sam reżyser twierdzi, że chciał przedstawić Gotham jako „Nowy Jork na sterydach”<sup>364</sup>,

360. *Batman: The Journey...*, op. cit.

361. *Path to Discovery*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.

362. *Gotham City Rises*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.

363. Roger Ebert, *Movie Review: Batman Begins...*, op. cit.

364. Tom Russo, *Nowa...*, op. cit., s. 27.

to William Uricchio, podobnie jak Ebert, uważa, że miasto przypomina Chicago<sup>365</sup>. Taką tezę uwiarygodnia również fakt, że sekwencja ucieczki Batmana przed policją była kręcona na ulicach tego miasta. Poza inspiracją architekturą Chicago i Nowego Jorku, filmowcy wymieniają również Kowloon City, czyli jedną z wielu dzielnic Hongkongu. Wiarygodność starano się zachować nawet przy kreacji jaskini będącej siedzibą Batmana. Nie została ona stworzona za pomocą dekoracji, tylko wykorzystano prawdziwą grocie<sup>366</sup>.

Sceny, które nie mogły powstać w naturalnych plenerach, kręcono w studiu. Christopher Nolan, nieprzebadający za efektami wykreowanymi przez komputer, nakazał wybudować dekoracje potrzebne do nakręcenia filmu. Niektóre z nich, choćby te tworzące slumsy dzielnicy Narrows, liczyły pięćdziesiąt metrów wysokości, co miało pomóc zbudować realizm scen kręconych w studio. Wykorzystywano również miniaturowe makiety, od których coraz częściej się odchodzi w komputerowej dobie produkcji filmowych. Christopher Nolan chciał przy produkcji filmu w jak najmniejszym stopniu wykorzystać efekty specjalne generowane przez komputery. Uważał, że techniki filmowe wykorzystywane przed erą grafików wyglądają dużo bardziej realistycznie i wiarygodnie, a to przyciągnie widzów do kina<sup>367</sup>.

---

365. William Uricchio, *The Batman's Gotham City™: Story, Ideology, Performance*, [w:] Jern Ahrens, Arno Meteling, *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*, Continuum International Publishing, New York 2010, s. 122.

366. *Gotham City Rises...*, op. cit.

367. *Saving Gotham City*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.

Jeśli chodzi o problematykę dnia i nocy, to połączono mroczne podejścia Burtona z rozświetlonym Gotham Schumachera. W filmie ilość scen dziejących się przy świetle słonecznym jest porównywalna do tych dziejących się w nocy. Dokonano jednak wyraźnego rozróżnienia, te pierwsze są zarezerwowane dla postaci Bruce'a Wayne'a, a drugie mają miejsce niemal wyłącznie wtedy, gdy na ekranie pojawia się Batman.

Przy kreacji stroju, pojazdu oraz gadżetów równie ważnymi kryteriami był realizm, wiarygodność i funkcjonalność. Fabuła filmu skupia się na genezie tych rekwizytów, pokazując Bruce'a Wayne'a, który odwiedza dział Nauk Stosowanych zarządzany przez Luciusa Foxa. Prototypowy kombinezon bojowy wykonany przez Wayne Enterprises na zlecenie armii, który jednak z powodu wysokich kosztów produkcji nigdy nie wszedł do seryjnej produkcji, po pomalowaniu czarnym sprayem staje się kostiumem Batmana. Wykonany z włókna węglowego i wzmocniony kevlarom jest w stanie zatrzymać nóż, jak i ochronić przed strzałem oddanym z większej odległości. Jednocześnie dzięki elastyczności pozwala na swobodę ruchów, w tym obracanie głową, co w przypadku kostiumów zastosowanych w poprzednich filmach nie było możliwe. Pas bojowy, którego używa Batman, to po prostu ekskluzywna, udoskonalona wersja wyposażenia do ekstremalnych górskich wspinaczek. Maskę natomiast zostaje zamówiona przez Wayne u azjatyckich podwykonawców w ilości 10 tys. sztuk, by uniknąć podejrzeń.

Reżyser chciał również zachować romantycznie powiewającą pelerynę, jednak jej pojawienie się musiało być podyktowane względami praktycznymi, a nie wizerunkowymi. Kiedy Wayne po raz pierwszy wypróbuj

kombinezon w warunkach miejskich, uciekając przed ścigającym go Gordonem, zmuszony jest zeskoczyć z budynku. Z tego powodu, mocno poturbowany, prosi Foxa o wyszukanie sprzętu, który pozwoli mu na bezpieczne szybowanie. Otrzymuje pelerynę wykonaną z lekkiego i wytrzymałego jedwabiu stosowanego przy produkcji spadochronów. Materiał zawiera również polimery z molekułami o zmiennym ułożeniu, dzięki czemu po przepuszczeniu prądu elektrycznego sztywnieje i przyjmuje odpowiedni kształt. Tym samym peleryna może swobodnie powiewać na wietrze, jak i umożliwiać szybowanie. Filmowcy dbając o wiarygodność, skontaktowali się z Departamentem Obrony USA, zadając im szereg pytań na temat badań, które od lat są prowadzone nad takim materiałem<sup>368</sup>. Jak podkreśla Paweł T. Felis, dzięki tym zabiegom widok Batmana nie wywołuje śmiechu wśród widzów, co zdarzało się podczas seansów wcześniejszych części<sup>369</sup>.

Podobnie wygląda kreacja pojazdu, którym porusza się Batman. Wcześniej mieliśmy do czynienia z różnymi wariacjami samochodów osobowych, wzbogaconych o motywy nietoperza. W przypadku tego filmu, gdzie nacisk postawiony jest na funkcjonalność, a nie na fantastyczny wygląd rekwizytów, Batman porusza się po prostu wozem bojowym. Ten pojazd został stworzony do wojskowych misji w terenach pustynnych i górzystych, a jego głównym zadaniem było przeskakiwanie między nierównościami terenu i budowanie mostów dla armii. Wayne przemalowuje jedynie karoserię z moro na kolor czarny, by dostosować kamuflaż do otoczenia miejskiego.

368. *Cape and Cowl*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.

369. Paweł T. Felis, *(Prawie) Jedyny sprawiedliwy*, „Przekrój”, 2005, nr 31 s. 62.

Nawet styl walki, którym posługuje się Batman, musi opierać się na zasadach racjonalności. W tym filmie nie ma miejsca na skomplikowaną i spektakularną choreografię walk złożonych ze skoków i obrotów. Batman walczy w stylu Keysi (KFM), który został wymyślony blisko dwadzieścia lat temu przez Andy'ego i Justa Normanów. Jest to system opierający się na wykorzystywaniu przewagi, jaką daje otoczenie, jak również na używaniu szybkich, silnych i brutalnych ciosów, by momentalnie wyeliminować przeciwnika z walki. Styl jest dostosowany do konfrontacji z wieloma wrogami jednocześnie, szczególnie w ograniczonej przestrzeni, co idealnie pasuje do warunków, w jakich walczy Batman<sup>370</sup>.

Każdy element filmowego świata musi więc mieć silne podłoże w rzeczywistości i być prawdopodobny. Barbara Hollender chwali tę koncepcję, pisząc: „(...) to najbardziej realistyczny z filmów o człowieku-nietoperzu. Wszystko jest tam wytłumaczalne”<sup>371</sup>. Jednak pojawiły się również głosy krytykujące tę obsesję twórców filmu na punkcie realizmu. Andrzej Kołodyński w swojej recenzji napisał: „Ale istota filmu Nolana zawiera się nie w tych pozostałościach, lecz w pozorach realizmu. Tylko pozorach, niestety. (...) Wszystko to tylko pseudonaukowy bełkot, zabierający czas”<sup>372</sup>, a Ken Tucker twierdzi, że „«Realność» to nie jest coś, czego oczekujemy po przygodach superbohatera (...)”<sup>373</sup>.

---

370. *Shaping Mind and Body*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.

371. Barbara Hollender, *Jak Bruce...*, op. cit.

372. Andrzej Kołodyński, *Batman – Początek*, „Kino”, 2005, nr 09, s. 48

373. Ken Tucker, *Love Among the Ruins*, „New York”, issue Jun 13, 2005.



## 4.2.2 STRACH NA WRÓBLE, RA'S AL GHUL I SPOŁECZEŃSTWO AMERYKAŃSKIE PO 9/11

Dzień 11 września roku 2001 jest jednym z najważniejszych i najczęściej wymienianych w najnowszej historii świata. Podobnie jak upadek Imperium Rzymskiego (476 r.), odkrycie Ameryki przez Kolumba (1492 r.) czy Rewolucja Francuska (1789 r.), które zostały uznane przez historyków za wydarzenia zwiastujące nastanie nowej epoki, tak przyszłe pokolenia wyznaczą zamach na World Trade Center na historyczną granicę. Każdy Amerykanin dzieli swoje życie na to sprzed 11 września i na wydarzenia dziejące się po upadku dwóch wież. Każdy obywatel USA dokładnie pamięta, gdzie był i w jaki sposób dowiedział się o ataku na Nowy Jork. Po raz pierwszy od czasów spalenia miasta Waszyngton przez Brytyjczyków w 1814 roku Stany Zjednoczone zostały bezpośrednio zaatakowane na terytorium kontynentalnym. Po raz pierwszy w historii ONZ wykorzystano artykuł V traktatu, który zakłada udzielenie pomocy zaatakowanemu członkowi sojuszu<sup>374</sup>. Administracja prezydenta Busha musiała dokonać przeorientowania priorytetów w polityce zagranicznej i na nowo określić rolę Ameryki w stosunkach międzynarodowych. „9/11 po raz kolejny budzi amerykańskiego olbrzyma i po raz kolejny olbrzym ten wkracza w nowe strefy wpływów, biorąc na siebie większy jeszcze ciężar”<sup>375</sup>.

374. Baza Internetowy System Aktów Prawnych – ISAP. Traktat Północnoatlantycki sporządzony w Waszyngtonie dnia 4 kwietnia 1949 r. – Dz.U. 2000 nr 87 poz. 970 – <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20000870970>

375. Bartosz Bolechów, *9/11 Dziś*, „Odra”, 2005, nr 11, s. 12

Jak już zostało wykazane w pierwszym rozdziale tej pracy, gdy dane społeczeństwo przeżywa gwałtowne i głębokie przemiany, automatycznie dokonuje się również przeobrażenie jego mitów i dostrojenie ich do aktualnej rzeczywistości polityczno-społecznej. Mit Batmana musiał zostać więc opowiedziany od nowa, stawiając akcenty w zupełnie innych miejscach. Nolan i Goyer byli zgodni co do tego, że należy odnowić filmową serię, zaczynając opowieść od samego początku. Chcieli pokazać znane wszystkim wątki, jak scenę śmierci Wayne'ów, jednak przedstawić również drogę Bruce'a do przeistoczenia się w Batmana. Wydawało się to interesującym zabiegiem, gdyż żaden wcześniejszy z filmów nie przedstawiał losów Wayne'a, po śmierci rodziców a przed założeniem maski. Skupienie się na umotywowaniu zachowania głównego bohatera, jak i zagłębienie się w jego psychikę było ważniejsze od efektów specjalnych i scen akcji. Bruce Wayne po raz pierwszy w historii jest ważniejszy od Batmana, a w kostiumie pokazuje się dopiero w połowie filmu.

Postać ojca, lekarza Thomasa Wayne'a, staje się kluczową figurą w życiu Bruce'a. Zarówno w komiksie, jak i w poprzednich filmach funkcjonowała jako wspomnienie traumatycznego wydarzenia. Zjawia, która nawiedzając w myślach głównego bohatera, motywuje jego działanie. W *Batmanie - Początku* jawi się jako mentor, ojciec, który już za młodu ukształtował poglądy i postawę swojego syna. Przez cały film razem z Bruce'em odkrywamy nowe fakty z życia tego wybitnego obywatela Gotham. Thomas Wayne otrzymuje jasno sprecyzowane lewicowe poglądy, które w warunkach polityki amerykańskiej umiejscawiają go w obozie partii Demokratycznej. Mimo że jest milionerem, nadal pracuje jako lekarz w szpitalu,

by móc pomagać ludziom. Chociaż jest właścicielem Wayne Enterprise, w jego imieniu firmą zarządzają inni ludzie „bardziej tym zainteresowani”<sup>376</sup>. Sprzeciwia się, by inwestować w produkcję broni, zamiast tego buduje linię tramwaju nadziemnego, tanią i dostępną dla każdego mieszkańca miasta. Stara się również pomóc ludziom w czasie kryzysu finansowego, jaki przeżywa Gotham. Wierzy w to, że inni bogaci mieszkańcy miasta pójdą w jego ślady i razem uratują miasto. Bruce Wayne odkrywa, już jako Batman, że kryzys został wywołany przez Ligę Cieni. Była to pierwsza próba zniszczenia miasta przez tę terrorystyczną organizację. Patrząc z perspektywy czasu na wątek kryzysu finansowego, z którym boryka się Gotham, jak również na postać ostatniego sprawiedliwego milionera Thomasa Wayne’a, wydają się one ukrytą zapowiedzią obecnej sytuacji gospodarczej, w jakiej znajduje się Ameryka. Można również doszukać się w nich wrogości społeczeństwa wobec środowiska przedsiębiorców, wyrażanej dzisiaj przez ruch Occupy Wall Street.

Ostatecznie bogaci i wpływowi obywatele Gotham poszli w ślady Thomasa Wayne’a, ale uczynili to dopiero w wyniku szoku i strachu, jaki wywołała w nich wiadomość o jego morderstwie. Scena śmierci państwa Wayne’ów, mimo że przedstawiona w sposób kanoniczny, z charakterystycznym motywem pereł upadających na ulicę, jest pozbawiona charakteru walki klasowej, jaki zawierał się w film Burtona. Thomas próbuje uspokoić przestępcę, który mierzy bronią do jego rodziny. Bez wahania oddaje portfel i prosi, by zostawić ich w spokoju. Kiedy zdenerwowany bandyta kieruje lufę pistoletu bezpośrednio w stronę

---

376. *Batman - Początek* [Film], reż. Christopher Nolan, Warner Bros., 2011, [w:] DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*, czas: 11:34

jego żony, Thomas zasłania ją własnym ciałem. Ginie, próbując ochronić rodzinę, a nie swoje bogactwo czy kosztowności w postaci naszyjnika z pereł. W ostatnich słowach próbuje uspokoić Bruce'a, prosząc go, by się nie bał. Motyw paraliżującego strachu jest właśnie jednym z motywów, na których opiera się cała fabuła filmu.

Bruce, poza wyrzutami sumienia i obwinianiem się o śmierć rodziców, dręczony jest również strachem przed nietoperzami. Gdy był chłopcem, wpadł do studni połączonej z siecią jaskiń ciągnących się po rezydencją. Obudzone przez niego nietoperze zebrały się do lotu i otoczyły go. Wspomnienia tamtego wydarzenia dręczą chłopca w snach i na jawie. Gdy już znacznie starszy Bruce trafia do klasztoru u podnóża Himalajów, zapytany przez mentora Ducarda o cel swojej wizyty, odpowiada, że pragnie „obrócić lęk przeciwko tym, którzy żerują na strachliwych”<sup>377</sup>. By tego dokonać, musi się jednak pogodzić z własną fobią wobec nietoperzy. Po odbyciu treningu powraca do Gotham i idąc za kolejną radą Ducarda, zostaje mityczną postacią – Batmanem. Nietoperz, obiekt jego własnego strachu, staje się symbolem nadziei dla Gotham, a jednocześnie wyraźnym ostrzeżeniem dla przestępców.

Henri Ducard to ~~postać wymyślona na potrzeby filmowej fabuły, która nigdy nie pojawiła się na łamach komiksowej serii. Nie powinno dziwić to tych, którzy znają finał *Batmana – Początku*, bowiem okazuje się, że mentor i nauczyciel Wayne'a, to tak naprawdę Ra's al Ghul, przywódca Ligi Cieni. Ta postać występuje już w komiksach, a po raz pierwszy została zaprezentowana w czerwcu 1971 roku wraz z 232. numerem *Batmana*. Ra's jest terrorystą stojącym na czele tajemnej organizacji, której celem jest~~

377. Ibidem, czas: 8:21

przywrócenie pierwotnej równowagi, swoisty powrót do stanu natury i ustanowienie utraconego raju na ziemi. Członkowie organizacji wraz z jej przywódcą wierzą, że jedyną możliwością osiągnięcia tego jest zniszczenie cywilizacji i ograniczenie ludzkiej populacji. Sam Ra's al Ghul dąży do zagłady człowieka od stuleci, bowiem korzystając z Dołów Łazarza, mitycznego źródła młodości, jest praktycznie nieśmiertelny. W jednej z komiksowych przygód próbuje za pomocą zmodyfikowanego wirusa Eboli zniszczyć Gotham<sup>378</sup>. Porównując ten opis do filmowej postaci, zauważyć można, że twórcy w dużym stopniu odwołują się do pierwowzoru komiksowego. W *Batmanie - Początku* Ra's al Ghul najpierw stara się zniszczyć miasto, wykorzystując ekonomię, a następnie za pomocą substancji wywołującej halucynacje i panikę.

Twórcą tego niebezpiecznego narkotyku jest doktor Crane, nazywający siebie Strachem na Wróble. Postać ta również zaczerpnięta jest z galerii komiksowych czarnych charakterów. Jonathan Crane był niezwykle inteligentnym, acz zamknięty w sobie chłopcem. W szkole dręczony przez innych uczniów nabawił się traumy i psychicznego urazu. Studiował psychologię, skończył ją z wyróżnieniem i rozpoczął pracę na Uniwersytecie w Gotham. Przeprowadzał niebezpieczne eksperymenty na swoich studentach, które skończyły się śmiercią jednego z nich. W związku z wypadkiem został zwolniony, jednak wyniki jego doświadczeń pozwoliły mu opracować gaz wydobywający z ludzi ich największe lęki. Przebierając się za Stracha na Wróble, stał się przestępcą, który wykorzystując narkotyk, paraliżuje ludzi strachem<sup>379</sup>.

378. Scott Beatty, *Ra's al Ghul*, hasło w: Scott Beatty, Robert Greenberger, Phil Jimenez, and Dan Wallace, *The DC...*, op. cit., s. 253.

379. Robert Greenberger, *The Scarecrow*, hasło w: *The Essential Batman*

Termin terroryzm wywodzi się od łacińskiego słowa „terror”, co oznacza strach i przerażenie. Akty terrorystyczne są określane jako działanie o charakterze politycznym, burzące porządek społeczny i łamiące obowiązujące prawo. Mają one na celu zastraszenie jednostki lub określonej grupy społecznej, tak by postępowała zgodnie z oczekiwaniami lub żądaniami terrorystów. Jako zjawisko historyczne znane już było w starożytności, a wymienić można choćby biblijnych Zelotów walczący z okupacją Rzymu. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych organizacji terrorystycznych w historii są Asasyni, którzy dokonywali skrytobójczych ataków na krzyżowców w czasie krucjat średniowiecznych. Aż do czasów nowożytnych obiektem aktów terroru byli z reguły przedstawiciele klasy rządzącej, mający wpływ na podejmowanie decyzji w państwie. Wraz ze wzrostem znaczenia systemów demokratycznych, a tym samym uzależnieniem klasy politycznej od nastrojów mas i oceny wyborców, terroryści obrali za obiekt swoich ataków społeczeństwo. Najważniejszą bronią używaną przez terrorystów jest sam strach przed ich działalnością. Zamachy terrorystyczne stają się ostatecznością, która ma przypominać o funkcjonowaniu danej organizacji i kreować społeczną obawę przed powtórzeniem ataków. W dobie przemożnego wpływu mediów na opinię publiczną, eskalacja brutalności i maksymalizacja strat stały się taktyką działań terrorystycznych. Im więcej ofiar, tym dłużej relacja z konkretnego zamachu będzie utrzymywała się w mediach, a tym samym będzie miała większy wpływ na społeczeństwo. Po wydarzeniach z 11 września amerykańskie społeczeństwo opanowała psychoza strachu. W dwa lata po zamachu 95% mieszkańców Nowego

Jorku obawiało się kolejnego ataku, a 16% z nich oceniało swój lęk jako paraliżujący społeczne funkcjonowanie<sup>380</sup>. Badania przeprowadzone na całości amerykańskiego społeczeństwa wykazują, że strach przed atakami terrorystycznymi w roku 2003 utrzymywały się na poziomie 48% populacji, by spaść do 28% rok później i znów wzrosnąć do 47% w 2005 roku<sup>381</sup>. John Mueller, politolog pracujący na Uniwersytecie Ohio, uważa że strach w amerykańskim społeczeństwie może utrzymywać się przez długi czas z powodu obrazów ataków z 11 września, utrwalonych w świadomości zbiorowej<sup>382</sup>.

Skupienie się na wątku strachu i terroryzmu w filmie *Batman - Początek* jest odzwierciedleniem stanu amerykańskiego społeczeństwa po 11 września. Justine Toh wskazuje również na inne wątki potwierdzające taką tezę. Liga Cieni używa broni wykradzonej z Wayne Enterprises oraz wykorzystuje nadziemną kolejkę, by rozpylić gaz w Gotham. Toh podkreśla motyw wykorzystania technologii zachodu przez terrorystów, jak miało to miejsce w przypadku porwania samolotów i rozbicia ich o wieże World Trade Center, oraz to, że Al-Kaida w zamachach w Madrycie i Londynie wykorzystwała komunikację miejską. Zwraca również uwagę na postać Batmana, który mimo że kontynuuje dzieło ojca, czyni to odmiennymi środkami. Thomas Wayne starał się pomagać ludziom poprzez działania

380. JA Boscarino, RE Adams, CR Figley, S Galea, EB Foa, *Fear of terrorism and preparedness in New York City 2 years after the attacks: implications for disaster planning and research*, "Journal of Public Health Management and Practice 2006", issue November-December 12 (6), s. 505-513.

381. Lydia Saad, *Americans' Fear of Terrorism in U.S. Is Near Low Point* – artykuł i badania zamieszczone na portalu internetowym [gallup.com](http://www.gallup.com/poll/149315/americans-fear-terrorism-near-low-point.aspx) – <http://www.gallup.com/poll/149315/americans-fear-terrorism-near-low-point.aspx>

382. John Tierney, *The Endless Fear of Terrorism*, „The New York Times”, January 16, 2008.

ekonomiczne i sprzeciwiał się inwestycjom w przemysł zbrojeniowy. Bruce natomiast wykorzystuje eksperymentalne wyposażenie wojskowe, by powstrzymać terrorystów<sup>383</sup>. Świadczy to o odejściu syna od lewicowych poglądów ojca (Partia Demokratyczna), na rzecz radykalnych działań, bezpośredniej interwencji i rozwoju arsenału wojskowego (Partia Republikańska). Policjant Gordon ostrzega Batmana przed konsekwencjami jego działań w postaci eskalacji przemocy. Zaatakowani przestępcy mogą odpowiedzieć dwukrotnie większą siłą ognia, a obecność zamaskowanego mściciela może sprowadzić do Gotham wariatów w kostiumach. Po tych słowach Gordon przekazuje Batmanowi kartę z wizerunkiem Jokera.

#### 4.3 ANALIZA FILMU *MROCZNY RYCERZ* (2008)

*To nie jest po prostu kolejny film o superbohaterze – to opowieść o nas samych w świecie po atakach 11 września, wykrzywionym dzikim uśmiechem Jokera.*

Bartosz Węglarczyk<sup>384</sup>

Przychody z poprzedniego filmu były bardzo wysokie, więc Warner Bros. szybko zdecydował się wyprodukować kolejną odsłonę serii. Również sami twórcy planowali

383. Justine Toh, *The Tools and Toys of (the) War Terror: Consumer Desire, Military Fetish, and Regime Change in Batman Begins*, [w:] Jeff Birkenstein, Anna Froula, Karen Randell, *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the „War on Terror”*, s. 132-134.

384. Bartosz Węglarczyk, *Nowości DVD – Mroczny Rycerz*, „Gazeta Wyborcza”, 2008, nr 296 (19.12), s. 20.



nakręcić kolejnego Batmana, o czym świadczy ostatnia scena *Batmana - Początku* wskazująca, że następnym przeciwnikiem będzie Joker. Między datami premier obu filmów minęły blisko trzy lata. Wynika to z faktu, że reżyser Christopher Nolan w tym czasie pracował nad autorskim *Prestiżem* (2006). W tym filmie wystąpił Christian Bale i Sir Michael Cane, czyli aktorzy, którzy grali w obu produkcjach o Batmanie. Reżyser do pracy nad *Mrocznym Rycerzem* skompletował poprzednią ekipę realizatorską. David S. Goyer przygotował jedynie zarys fabuły, a na miejscu scenarzysty zastąpił go brat reżysera, Jonathan Nolan. Z kolei Katie Holmes, krytykowana za występ w poprzednim filmie, została zastąpiona przez Maggie Gyllenhaal. Z nowych nazwisk do obsady aktorskiej dołączył Heath Ledger jako Joker oraz Aaron Eckhart w roli prokuratora Harveya Denta alias Dwie Twarze. Wybór Ledgera do roli najsłynniejszego wroga Batmana był szeroko komentowany i krytykowany. Dla jednych fanów profanacją było w ogóle umieszczenie tej postaci w filmie, gdyż jedynym prawdziwym Jokerem był Jack Nicholson, którego kreacji nie da się zastąpić czy powtórzyć. Z kolei część filmoznawców, analizując wcześniejszy dorobek Ledgera, twierdziła, że aktor nigdy wcześniej nie grał czarnego charakteru i może nie poradzić sobie z kreacją tak skomplikowanej psychologicznie postaci. 22 stycznia 2008 roku aktor został odnaleziony martwy w swoim pokoju hotelowym. Informacja o jego tragicznej śmierci wywołała ogromne zamieszanie i zainteresowanie prasy. Sekcja zwłok wykazała, że zmarł z powodu przedawkowania środków nasennych. Ledger od dawna zmagał się z bezsennością, a ponoć również leczył się z depresji. Media zaczęły spekulować, że aktor tak głęboko wszedł w odgrywaną przez siebie

postać psychopaty, że nie potrafił powrócić do normalności. Rozpisywano się o jego przygotowaniach do roli, o zamykaniu się w hotelu, gdzie miał pracować na mimiką, postawą, głosem i innymi detalami budującymi kreację Jokera. Ponoć prowadził również fikcyjny dziennik, w którym zapisywał szalone i makabryczne myśli swojej postaci. Christopher Nolan, z powodu narastających wątpliwości mediów co do stanu filmu, wydał specjalne oświadczenie, że Ledger ukończył wszystkie potrzebne zdjęcia na planie, jak również pracę przy postprodukcji<sup>385</sup>.

Reżyser postanowił dokonać technicznego eksperymentu i część scen nakręcić w technologii IMAX. Film taki posiada dużo większą rozdzielczość, większą szczegółowość i może być wyświetlany na ogromnych ekranach w specjalnych salach kinowych. Z drugiej strony obraz posiada płytszą głębię, co zmusza operatora do zmiany techniki pracy. Również same kamery są mało poręczne, gdyż ważą blisko sześć razy więcej. Problem wynikał również z tego, że najłżejszych urządzeń IMAX typu MSM istnieje na świecie jedynie cztery sztuki, a każda z nich kosztuje 300 tysięcy dolarów. Podczas pracy na planie jedna z kamer uległa zniszczeniu<sup>386</sup>.

Fabula filmu opowiada o walce Batmana, policjanta Gordona i nowego prokuratora Harveya Denta z mafią w Gotham. Dzięki znacznym pieniądзом przestępcy zostają oskarżeni i trafiają przed oblicze sądu. W strachu przed wymiarem sprawiedliwości i przed samym Batmanem mafia zwraca się z prośbą o pomoc do szalonego i nieobliczalnego Jokera. Wraz z innymi psychopatami zaczyna

385. Elżbieta Ciapara, *Oscar z za grobu*, „Film”, 2008., nr 08, s. 30.

386. *Gotham obnażone: Tworzenie sceny*, produkcja Jordan Goldberg, Jason Hillhouse, Warner Home Video 2008 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Mroczny Rycerz: Edycja dwupłytkowa*.

on terroryzować miasto, domagając się, by zamaskowany mściciel ujawnił swoją tożsamość. Joker doprowadza również Denta do załamania psychicznego, zabijając mu narzeczoną, a następnie oszpecając jego twarz. W wyniku traumatycznych przeżyć prokurator popada w schizofrenię i jako Harvey Dwie Twarze zaczyna mścić się na policjantach, których oskarża o współpracę z mafią.

Film miał premierę 18 lipca roku 2008 i okazał się jednym z największych hitów kinowych tego roku. W pierwszym weekendzie zarobił niemalże 158,5 mln dolarów, co stanowiło niezwykle rekord. W samej Ameryce przychód ze sprzedaży biletów wyniósł 533,3 mln dolarów, a łącznie z przychodami z innych krajów świata film zarobił zawrotną sumę miliarda dolarów<sup>387</sup>. Poza zachwytem widzów *Mroczny Rycerz* zebrał serię pochwał ze strony krytyków. W serwisie internetowym metacritic.com uzyskał wysoką łączną ocenę 82/100, otrzymując ponad trzydzieści pozytywnych recenzji, tylko sześć mieszanych i ani jednej negatywnej<sup>388</sup>. Kolejny raz najwyższą notę wystawił filmowi Roger Ebert z „Chicago Sun-Times”, a Claudia Puig z „USA Today” napisała: „To najprawdopodobniej najlepszy film o superbohaterach w historii”<sup>389</sup>. *Mroczny Rycerz* otrzymał aż osiem nominacji do Oscara, z czego przyznano mu statuetkę za montaż dźwięku oraz dla najlepszego aktora drugoplanowego. Tą drugą uhonorowano zmarłego Heatha Ledgera, który jako drugi aktor w historii ceremonii otrzymał nagrodę pośmiertnie.

387. Box Office pochodzi z portalu internetowego boxofficemojo.com – <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=darkknight.htm>

388. Informacje pochodzą z portalu internetowego metacritic.com – <http://www.metacritic.com/movie/the-dark-knight>

389. Recenzja umieszczona na portalu internetowym usatoday.com – [http://www.usatoday.com/life/movies/reviews/2008-07-16-dark-knight-review\\_N.htm](http://www.usatoday.com/life/movies/reviews/2008-07-16-dark-knight-review_N.htm)

Z innych filmowych wyróżnień nowa adaptacja Batmana otrzymała dziewięć nominacji do BAFTA, z czego jedną zwycięską oraz dwanaście nominacji do Saturna, przy czym pięć przyniosło wygraną<sup>390</sup>.

### 4.3.1 WALKA BATMANA Z JOKEREM JAKO METAFORA WOJNY Z TERRORYZMEM

„*Mroczny Rycerz* jest filmem o współczesnym terroryzmie”<sup>391</sup>. Taki pogląd głoszony był zarówno przez amerykańskich recenzentów, jak i polskich dziennikarzy. Wielokrotnie wskazywano, że postać Jokera jest symboliczną ikoną współczesnego terrorysty, a Rafał Świątek z „*Rzeczpospolitej*” pisze, że „Postępuje jak współczesny zamachowiec fanatyk”<sup>392</sup>. Z kolei Andrew Klavan z „*The Wall Street Journal*” porównuje sposób działania Batmana do poczynań prezydenta Busha w jego wojnie z terroryzmem<sup>393</sup>. Nawet sam reżyser przyznaje, że „Patrząc na film z perspektywy, dostrzegam polityczne paralele”<sup>394</sup>.

W pierwszej scenie filmu gang wynajęty przez Jokera dokonuje napadu na bank. Po kolei, każdy z przestępców, gdy kończy powierzone mu zadanie, zostaje zastrzelony

390. Informacja o nagrodach pochodzi z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/Mroczny.Rycerz/awards>

391. Vir Sanghvi, *Why the Joker is the terrorist of our times*, *The Wall Street Journal*, artykuł umieszczony na portalu internetowym livemint.com – <http://www.livemint.com/2008/12/11223028/Why-the-Joker-is-the-terrorist.html>

392. Rafał Świątek, *Heros wybiera mniejsze zło*, „*Rzeczpospolita*”, 2008, nr 184 (07.08), s. A17.

393. Andrew Klavan, *What Bush and Batman have in common*, „*The Wall Street Journal*”, July 25, 2008.

394. Christopher Nolan, *Joker pokonał Batmana*, rozmawiał Roman Rogowiecki, „*Rzeczpospolita*”, 2008, nr 184 (07.08.08), s. A16.

przez swojego współnika. Joker każdemu z osobna kazał zabić kolejnego członka gangu, sugerując, że w ten sposób zrabowany łup będzie można rozdzielić na mniejszą ilość osób. Ostatecznie pod koniec napadu jedynym żywym bandytą zostaje sam klaun-terrorysta. Wykorzystuje ludzką chciwość oraz zachłanność i odjeżdża autobusem wyładowanym pieniędzmi. Jednak Jokerowi nie chodzi o bogactwo czy majątek, co udowadnia, podpalając banknoty otrzymane później od mafii. Jedynym jego celem jest szerzenie chaosu i krzywdzenie ludzi.

Joker, niczym islamscy samobójcy-terrorysty, obwiązuje się materiałami wybuchowymi i grozi, że się wysadzi, co pozwala mu uciec przed ścigającą go mafią. Posiada również fanatycznie wiernych i oddanych ludzi, którzy pomagają mu dokonywać zamachów. Jednemu z nich zaszywa w brzuchu telefon komórkowy, który okazuje się ukrytą bombą. Większość z jego ludzi stanowią wariaci, którzy w czasie wydarzeń z filmu *Batman - Początek* zdołali uciec z Arkham, zakładu dla obłąkanych. Przebrani za policjantów, kierowców ciężarówek czy innych zwykłych obywateli Gotham są praktycznie nierozpoznawalni. Joker w ostatniej scenie filmu przebiera swoich ludzi za zakładników, a porwanych za terrorystów. Ma nadzieję, że szturmujący policjanci zastrzelą niewinnych ludzi. Tylko dzięki interwencji Batmana, który musiał obezwładnić funkcjonariuszy, nikomu nie dzieje się krzywda.

Wizerunek Jokera wspaniale opisuje jeden z bohaterów filmu, lokaj Alfred: „Niektórzy ludzie nie potrzebują żadnej logiki ani pieniędzy. Nie można ich kupić, torturować ani negocjować z nimi. Niektórzy chcą tylko patrzeć, jak świat płonie”<sup>395</sup>. Spencer Ackerman uważa, że taki wizerunek

395. *Mroczny Rycerz* [Film], reż. Christopher Nolan, Warner Bros., 2011, [w:] DVD

Jokera wynika ze sposobu postrzegania Al-Kaidy przez administrację Busha i amerykańskie społeczeństwo<sup>396</sup>. Amerykanie nie są w stanie pojąć fanatycznej islamskiej ideologii, która w imię religii popycha ludzi do dokonywania aktów terroru. Nie odnajdując logicznych argumentów, sprowadzają zamachowców do roli chorych psychicznie, okrutnych sadystów czerpiących radość ze sprawiania ludziom krzywdy. Uważają, że celem Al-Kaidy i innych fundamentalistycznych islamskich organizacji jest chęć podpalenia świata dla samej radości wynikającej z obserwowania wydarzeń. Kulturową projekcją tego schematu postrzegania terroryzmu jest właśnie postać Jokera.

Filmowy terrorysta wykorzystuje również strach i obawy mieszkańców Gotham, by popchnąć ich do radykalnych działań. Jeden z pracowników Wayne'a odkrywa jego tajemnicę i chce ją wyjawić w mediach. Joker jednak grozi, że wysadzi jeden ze szpitali w Gotham, jeśli ten człowiek nie zostanie zabity, zanim zdradzi tożsamość Batmana. Zwykli obywatele Gotham, próbując chronić swoich bliskich, którzy mogą znajdować się w miejscu potencjalnego zamachu, zmieniają się w oszalały tłum. Atakują kordon policji chroniący zagrożonego człowieka, strzelają do niego lub starają się przejechać go autem. Nawet jeden z policjantów, którego żona leży w szpitalu, doznaje załamania psychicznego i próbuje wypełnić żądania terrorysty. Plan Jokera zakłada bowiem udowodnienie, że każdego człowieka można zmienić w maniakałnego mordercę i doprowadzić do szaleństwa.

---

Mroczny Rycerz: *Edycja dwupłytkowa.*, czas: 52:45.

396. Spencer Ackerman, *Batman's 'Dark Knight' reflects Cheney policy*, "The Washington Independent", artykuł umieszczony na portalu internetowym [washingtonindependent.com](http://washingtonindependent.com) – <http://washingtonindependent.com/509/batmans-dark-knight-reflects-cheneypolicy>.

Główną ofiarą kłowna-terrorysty staje się najbardziej szanowany obywatel Gotham, człowiek, którego nazywa się „białym rycerzem” czyli Harvey Dent. Po śmierci narzeczonej i utracie połowy twarzy w wybuchu, którego sprawcą był Joker, nowy prokurator Gotham popada w schizofrenię. Dent staje się Dwimią Twarzami, mordercą żadnym śmierci wszystkich policjantów podejrzewanych o korupcję i współpracę z przestępcami. Motyw ten jest nawiązaniem do jednego z najbardziej cenionych komiksów *Batman: The Killing Joke* autorstwa Alana Moore’a. Historia przedstawia genezę postaci Jokera oraz jego demoniczny plan, by doprowadzić komisarza Gordona do szaleństwa. Klaun włamuje się do mieszkania policjanta, strzela do jego córki Barbary, która zostaje sparaliżowana. Następnie Joker porywa Gordona, torturuje go i dręczy, pokazując zdjęcia postrzelonej córki. Batmanowi udaje się uratować policjanta, który mimo straszliwych przeżyć nie traci rozsądku. Komisarz mógł zabić Jokera, lecz postanawia go aresztować. Tym samym udowadnia, że psychopata był w błędzie, myśląc, że każdy może stać się mordercą<sup>397</sup>. Wydźwięk komiksowego pierwowzoru jest więc dużo bardziej optymistyczny niż podobny motyw przedstawiony w filmie.

Z drugiej strony Jokerowi nie udaje się do końca przemienić mieszkańców Gotham w morderców i terrorystów. Porywa dwie łodzie, jedną ze zwykłymi obywatelami miasta, a drugą wypełnioną ewakuowanymi więźniami. Każdej z grup przekazuje detonator, który uruchamia bombę znajdującą się na drugim statku. Pasażerowie dostają wybór: albo wysadzą drugi statek jako pierwsi, albo sami

---

397. Mike Alsford, *Heroes and Villains*, Baylor University Press, London 2006, s. 124-126.

za kilka godzin umrą. Jednak na żadnej z łodzi ludzie nie decydują się użyć detonatora, by zabić drugą załogę. Nawet przestępcy nie chcą stać się terrorystami i wyrzucają urządzenia za okno. Jednak przed pozytywnym finałem na statku wypełnionym zwykłymi obywatelami dochodzi do bardzo wymownej sytuacji. Zwykli obywatele postanawiają poddać pod głosowanie możliwość wysadzenia drugiego statku. Większość wybiera użycie detonatora, jednak ostatecznie nikt nie ma odwagi tego zrobić. Scena ta wydaje się ironicznym komentarzem odnoszącym się do amerykańskiego idealistycznego podejścia do wolności i wiary we własny liberalny system władzy państwowej. Decyzja praworządnych ludzi, by ratując własne życie, zamordować przestępców, czyli obywateli drugiej kategorii, jest elementem zaprzeczającym i wypaczającym ideę demokracji. W tym przypadku głosy większości wykorzystane mają być przeciwko mniejszości, która swoich praw została pozbawiona. Ten wątek zdaje się być smutny podsumowaniem obecnego stanu amerykańskiej państwowości i utraty przez społeczeństwo zaufania do struktur władzy.

Lokaj Alfred porównuje Jokera do przestępcy, którego kiedyś ścigał w Birmie. Zapytany przez Bruce'a, w jaki sposób udało mu się go powstrzymać, odpowiada, że musiał spalić cały las. Batman stoi przed podobnym dylematem. Chcąc pokonać Jokera, musi sięgnąć do najbardziej radykalnych i drastycznych metod. „Podobnie jak administracja Busha, Mroczny Rycerz w konflikcie między dobrem a złem zmuszony jest do pozaprawnych środków sprawiedliwości”<sup>398</sup>. Batman zaczyna torturować Jokera,

398. Nickie D. Phillips, *The Dark Knight: Constructing images of good and evil in a age of anxiety*, [w:] Mathieu Deflem (Editor), *Sociology of Crime, Law and Deviance – Volume 14: Popular Culture, Crime and Social Control*, Emerald Group



by uzyskać od niego informacje o uprowadzonym prokuratorze i jego narzeczonej. Zbigniew Basara w tej scenie odnajduje nawiązania do losu więźniów oskarżanych o terroryzm, a przetrzymywanych w bazie Guantanamo na Kubie<sup>399</sup>. Podobnie zresztą postępuje sam Harvey Dent, który zrywa ze swoim wizerunkiem nieskalanego prokuratora i doprowadzony do ostateczności grozi jednemu z członków gangu Jokera.

W innej scenie Batman pomaga policji w schwytaniu księgowego pracującego dla mafii, który będąc obywatelem Chin, nie podlega procedurze ekstradycji. Jednak Mroczny Rycerz nie działa w granicach prawa międzynarodowego i nie przejmuje się stosunkami dyplomatycznymi. Udaje się więc do Hongkongu, porywa przestępcę i ucieka przed chińską policją. Spencer Akerman przypomina podobne działania CIA wobec terrorystów po atakach z 9/11. Dick Cheney na konferencji prasowej z 16 września 2001 roku oświadczył, że odpowiednie agencje amerykańskie na terenie całego świata będą ścigać i porywać ludzi oskarżonych o terroryzm, by doprowadzić ich przed oblicze sprawiedliwości<sup>400</sup>.

„Jak W. (George W. Bush – przyp. Dawid Przywalny), Batman musi przekraczać granice praw obywatelskich, by radzić sobie z nagłymi wypadkami (...)”<sup>401</sup>. Mroczny Rycerz, by odnaleźć Jokera i uratować miasto, łączy wszystkie telefony komórkowe w jeden system szpiegowski, który niczym sonar tworzy wirtualny obraz Gotham. Lucius Fox, którego projekt posłużył do stworzenia tego

---

Publishing, Bradford 2010, s. 31.

399. Zbigniew Basara, *Nowy Joker czyli kanonizacja Ledgera*, „Gazeta Wyborcza”, 2008, nr 167 (18.07), s. 16.

400. Spencer Ackerman, *Batman's...*, op. cit.

401. Adrew Klavan, *What Bush.....*, op. cit.

urządzenia, sprzeciwia się takim działaniom. Zarzuca Batmanowi brak etyki i łamanie praw obywateli. Motyw ten można porównać do kontrowersji, jakie wywołała antyterrorystyczna działalność administracji Busha na terenie Stanów Zjednoczonych Ameryki. Największe zastrzeżenia wzbudził Patriot Act uchwalony przez Kongres USA 26 października 2001, który zakładał rozszerzenie szeregu uprawnień rządowych instytucji. Wielu komentatorów zarzucało, że ustawa ta narusza prawa obywatelskie, dopuszczając możliwość pozakonstytucyjnej inwigilacji i wglądu w prywatne życie Amerykanów<sup>402</sup>. John Ip dokonując podobnego porównania, wskazuje konkretnie na program nadzorujący wykorzystywany przez National Security Agency (NSA). W grudniu 2005 roku dziennikarze „New York Times” ujawnili TSP czyli „terrorist surveillance program”, który polegał na nadzorze elektronicznym ludzi podejrzewanych o działalność terrorystyczną<sup>403</sup>.

Batman, choć cieszy się uwielbieniem społeczeństwa Gotham oraz cichym uznaniem policji, wciąż jest atakowany przez media. Dziennikarze zarzucają mu, że łamie prawo i domagają się, by ujawnił swoją tożsamość. W pogoni za sensacją nie zauważają faktu, że działalność Batmana uczyniła z Gotham dużo bezpieczniejsze miasto do życia dla jego mieszkańców. Świadczy o tym scena, gdzie dwóch rabusiów rezygnuje z popełnienia przestępstwa, gdy zauważają znak nietoperza wyświetlany na niebie przez ogromny reflektor. W finale filmu Batman dokonuje ogromnego

402. Patrz. Walter M. Brasch, *America's Unpatriotic Acts: The Federal Government's Violation Of Constitutional And Civil Rights*, Peter Lang Publishing 2005; oraz David Cole, James X. Dempsey, *Terrorism And The Constitution: Sacrificing Civil Liberties In The Name Of National Security*, W. W. Norton & Co., New York 2005.

403. John Ip, *The Dark Knight's War on Terrorism*, Ohio State Journal of Criminal Law, Vol. 9:1, 2011, s. 221.

poświęcenia. By chronić reputację Denta, bohatera Gotham, każe Gordonowi oskarżyć siebie o zbrodnię, które popełnił prokurator. Społeczeństwo wyrzeka się swojego bohatera, a policja zmuszona jest go ścigać. Mimo że staje się wrogiem numer jeden, tak naprawdę jest jego prawdziwym bohaterem i jedynym obrońcą.

Andrew Bolt stwierdza, że lewicujący Hollywood nareszcie wyprodukował film, który w swojej wymowie przyznaje George'owi W. Bushowi rację i pozytywnie ocenia działania jego administracji. Dziennikarz trochę ironizując, pisze, że były prezydent USA został ubrany w kostium, a na twarz założono mu maskę nietoperza<sup>404</sup>. W opinii Douglasa Kellnera oba filmy o przygodach Batmana w reżyserii Christophera Nolana wyrażają „(...) mroczny pesymizm ludzi żyjących w pierwszej dekadzie XXI wieku, nękanym przez ekonomię i elity polityczne oraz przez wrogów, którzy chcą ich śmierci”<sup>405</sup>.

## Interludium

(fragment oryginalnego zakończenia z pracy magisterskiej – czerwiec 2012)

(...) Wszyscy fani Batmana, łącznie ze mną, odliczają dni do premiery najnowszego filmu *Mroczny Rycerz powstaje* w reżyserii Christophera Nolana, zaplanowanej

404. Andre Bolt, *Batman Bush true dark knight*, Herald Sun, artykuł umieszczony na portalu internetowym [www.news.com.au](http://www.news.com.au) – [www.news.com.au/heraldsun/story/0,21985,24099007-5000117,00.html](http://www.news.com.au/heraldsun/story/0,21985,24099007-5000117,00.html).

405. Douglas Kellner, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2009, s. 11.

na 18 lipca w Ameryce i 27 lipca w Polsce. Mam nadzieję, że po zapoznaniu się z wnioskami płynącymi z tej pracy, przyjemność z seansu będzie zwielokrotniona dzięki pogłębionej analizie dzieła. Pozwolę sobie poczynić kilka uwag i przypuszczeń co do wątków, które mogą być w tym filmie poruszone. Mimo optymistycznego tytułu zakładać należy, że nowe przygody Batmana będą dużo bardziej mroczne i pesymistyczne niż wcześniej. Wynika to z kilku powodów. Po pierwsze, hasło reklamujące film brzmi „Koniec legendy”. Po drugie, Nolan wielokrotnie zapewniał, że będzie to ostatni z jego filmów o Batmanie. Po trzecie wreszcie głównym wrogiem będzie Bane, którego postać opisywałem przy okazji wywodów zamieszczonych w rozdziale trzecim. Przypomnę tylko, że jest to jeden z najgroźniejszych przeciwników, z jakimi zmierzył się Wayne, a konfrontację z nim przypłacił złamanym kręgosłupem i niemalże trwałym kalectwem. W mojej opinii w tej części Batman umrze lub przynajmniej ponieś klęskę. Przegrana może wynikać z utraty sojuszników. W *Mrocznym Rycerzu*, by utrzymać legendę prokuratora Denta oraz by nie zaprzepaścić społecznego zaufania, jakie zapanowało w Gotham, Wayne musiał zniszczyć wizerunek zamaskowanego bohatera i uczynić z niego wyjątego spod prawa mściciela. Utracił szacunek społeczności i przychylność policji, która rozpoczęła przeciw niemu śledztwo. Stracił również bliskiego współpracownika Luciusa Foxa, który odszedł z Wayne Enterprises w ramach sprzeciwu wobec łamania praw obywatelskich przez urządzenie inwigilujące telefony komórkowe Gotham.

Biorąc pod uwagę to, że Batman stanowi metaforę Stanów Zjednoczonych, możemy niejako przypuszczać, iż kraj ten czeka trudny i bolesny okres. Czy poczynania

administracji Busha, poniekąd kontynuowane przez prezydenta Obamę, które zraziły dawnych sojuszników w Europie, przyczynią się do osamotnienia Ameryki na arenie międzynarodowej? Czy kontrowersyjne decyzje i działania takie jak: *Patriot Act*, TSP, sytuacja więźniów w Guantanamo, wojna w Iraku czy interwencja w Afganistanie doprowadzą do tego, że Stany Zjednoczone przegrają Wojnę z Terroryzmem? Czy gwoździem do trumny okaże się kryzys ekonomiczny ciągle nękający amerykańską gospodarkę? A może, niczym Bruce Wayne, który mimo złamanego kręgosłupa ponownie założył kostium Batmana, Ameryka podniesie się z kolan i nadal będzie walczyć o „Life, Liberty and the pursuit of Happiness”? Odpowiedzi na te pytania przyniesie przyszłość, w którą wszyscy powinniśmy patrzeć z optymizmem.

#### 4.4. ANALIZA FILMU *MROCNY RYCERZ POWSTAJE* (2012)

*Nolan zinterpretował historie z komiksów po swojemu, w nowatorski sposób (...). A jednak obiecywał coś więcej – kolejną część opowieści o amerykańskim społeczeństwie, ciąg dalszy refleksji nad mechanizmami inżynierii społecznej i moralną stroną przywództwa.*

Krzysztof Kwiatkowski <sup>406</sup>

Po ogromnym finansowym i artystycznym sukcesie drugiej adaptacji natychmiast zapadła decyzja o realizacji kolejnej części. Sam reżyser już po premierze

---

406. Krzysztof Kwiatkowski, *Cały smutek Gotham City*, „Wprost”, 2012, nr 31, s. 90-91.

pierwszej części w 2005 roku ogłosił zamiar stworzenia trylogii poświęconej postaci Mrocznego Rycerza. Jednak odłożył na kilka lat komiksową adaptacji, by zrealizować całkowicie autorski projekt *Incepcję* (2010). Na planie tego filmu pracował ze swoją stałą ekipą: żoną-poducentką Emmą Thomas, operatorem Wally'em Pfisterem, kompozytorem Hansem Zimmerem oraz aktorami Michaeliem Caine'em i Cillianem Murphym. Poza ostatnią dwójką obsadę wzbogacili również Leonardo DiCaprio, Joseph Gordon-Levitt, Tom Hardy i Marion Cotillard. Film cieszył się ogromnym zainteresowaniem widzów i przychylnością krytyków. Dzieło zyskało również uznanie Amerykańskiej Akademii Filmowej, która nagrodziła go czterema Oscarami (w tym dla Wally'ego Pfistera za zdjęcia) oraz czterema nominacjami (w tym dla Nolana za scenariusz oraz za najlepszy film)<sup>407</sup>. Finansowy wynik *Incepcji*, 292,5 mln dolarów w kraju i blisko 533 mln zysku w pozostałych państwach świata, po raz kolejny udowodnił, że Nolan potrafi tworzyć dzieła widowiskowe, dochodowe, a jednocześnie kwalifikujące się jako kino artystyczne<sup>408</sup>.

Następnym projektem na liście było zwieńczenie trylogii poświęconej Batmanowi. Reżyser ponownie zatrudnił osoby, z którymi współpracował w poprzednich adaptacjach. Poza stałą ekipą współpracowników zaproszeni zostali: producent Charles Roven oraz scenograf Nathan Crowley. Oczywiście główna obsada aktorska również pozostała bez zmian: w roli Bruce'a Wayne'a/Batmana wystąpił Christian Bale, Gary Oldman jako komisarz Gordon, Morgan Freeman jako Lucius Fox oraz Michael Caine

407. Informacja o nagrodach pochodzi z portalu internetowego filmweb.pl – <http://www.filmweb.pl/Incepcja/awards>.

408. Box Office pochodzi z portalu internetowego boxofficemojo.com – <http://boxofficemojo.com/movies/?id=inception.htm>

jako lokaj Alfred. Jednak fani oraz dziennikarze z największą niecierpliwością oczekiwali ujawnienia nowych aktorskich nazwisk. Większość z nich współpracowała z Nolanem przy okazji *Incepcji*. Tom Hardy został wytypowany do roli Bane'a czyli głównego czarnego charakteru, Marion Cotillard zagrał tajemniczą bizneswoman Mirandę Tate, a Joseph Gordon-Levitt młodego policjanta Johna Blake'a. Jediną aktorką, która wcześniej nie współpracowała z Nolanem, jest Anne Hathaway, wcielająca się w rolę Seliny Kyle/Kobiety-Kot.

Reżyser i operator, obaj krytykujący nową modę na 3D, postanowili kontynuować techniczną innowację zapoczątkowaną w *Mrocznym Rycerzu*. Tym razem w technologii IMAX nakręcono blisko 1/3 filmu, w tym wszystkie sekwencje akcji. Nolan i Pfister podkreślali innowacyjność tego przedsięwzięcia i wychwalali możliwości techniczne, pozwalające uchwycić szerszy kąt obrazu i dużo większą ilość szczegółów przy jednoczesnej wysokiej ostrości zdjęć. W trakcie prac na planie udoskonalono kamery IMAX, zmniejszając ich wagę, co pozwoliło na większą swobodę pracy, opracowano nowe techniki operatorskie i stworzono specjalne obiektywy na potrzeby tej technologii<sup>409</sup>.

Fabuła wymyślona przez Christophera Nolana i jego brata Jonathana przy pomocy Davida S. Goyera zaczyna się ponad osiem lat po wydarzeniach przedstawionych w poprzedniej części. Batman przyjął na siebie winę za zbrodnie prokuratora Harveya Denta i został oskarżony o jego morderstwo. Znienawidzony przez mieszkańców Gotham i ścigany przez policję, zniknął na wiele lat, a sam Bruce Wayne zaszył się w swojej rezydencji, uciekając

409. *Shadows & Light in large format*, brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.

przed światem zewnętrznym. W tym czasie dzięki ustawie Denta władze zwalczyły przestępczość zorganizowaną, zaprowadzając tym samym bezpieczeństwo i spokój na ulicach. Jednak zło nigdy nie zostaje definitywnie pokonane, a kwestią czasu jest, kiedy ponownie zagrozi bezbronny. Chciwy biznesmen Dagget (Ben Mendelsohn) próbuje doprowadzić do bankructwa Wayne Enterprise. W tym celu wynajmuje włamywaczkę Selinę Kyle oraz najemnika Bane'a. Plan dochodzi do skutku i Wayne traci swoją fortunę. Zmuszony przez wydarzenia ponownie zakłada kostium Batmana i rusza tropem przestępców. Jednak okazuje się, że Bane ma ukryty cel. W podziemiach Gotham tworzy armię i planuje przeprowadzić rewolucję. Komisarz Gordon i Batman odkrywają jego plany, jednak oboje zostają pokonani. Policjant w ciężkim stanie trafia do szpitala, natomiast Bruce Wayne niemal ginie z rąk Bane'a. Z uszkodzonym kręgosłupem trafia do więzienia znajdującego się gdzieś na pustyni Trzeciego Świata. W tym czasie Bane za pomocą bomby nuklearnej przejmuje kontrolę w mieście. Gotham pozbawione swojego bohatera jest zdane na zagładę. Jedyłą nadzieję upatruje się w komisarzu Gordonie, który przewodzi ruchem oporu, w jego pomocniku Johnie Blake'u oraz bizneswoman Mirandzie Tate, która zna sposób na rozbrojenie bomby. Jednak nikomu nie można ufać, złodzieje zdolni są do szlachetności, a dobrzy mogą okazać się łotrami. Tymczasem Batman stara się uciec z więzienia i pomóc zniewolonemu Gotham.

Film miał premierę 20 lipca 2012 roku, a z pierwszym weekendem wyświetlania w kinach wytwórnia wiązała ogromne nadzieje. Adaptacja komiksu wydawnictwa DC miała stanąć do konkurencji z *Avengers*, ekranizacją komiksu ze stajni Marvel. Film ten zarobił w pierwszym



tygodniu wyświetlania w Ameryce zawrotną sumę 270 mln dolarów, deklasując poprzedniego rekordzistę, którym był *Mroczny Rycerz*<sup>410</sup>. Ostatnia część trylogii zarobiła „jedynie” 225 mln dolarów, jednak może być to wynikiem wydarzeń, jakie miały miejsce w miejscowości Aurora w stanie Kolorado. W premierowy wieczór do kina przy centrum handlowym wdarł się dwudziestoczteroletni James Holmes. Ubrany w wojskowy strój, z maską gazową na oczach, budził skojarzenie z Bane’em, filmowym przeciwnikiem Batmana. Z tego powodu widzowie byli przekonani, że to element promocji filmu. Niestety szalencie w przefarbowanych na pomarańczowo włosach krzyknął, że jest Jokerem i zaczął na osłep strzelać do ludzi. Od kul zginęło dwanaście osób, w tym sześćioletnia dziewczynka, a pięćdziesiąt dziewięć zostało rannych. Policja zatrzymała napastnika, a w jego mieszkaniu znaleziono ładunki wybuchowe. Tylko dzięki pracy saperów nie zostały one zdetonowane o wyznaczonym przez mechanizm czasie<sup>411</sup>. Mit o fatum ciężącym nad postacią Jokera, która podczas poprzedniego filmu kosztowała życie Heatha Ledera, aktora wcielającego w postać klauna-terrorysty, utrwalił się w społeczeństwie amerykańskim. Po tej tragedii ponownie rozgorzała debata w kwestii dostępu obywateli do broni oraz o wpływie filmowej przemocy na widzów. Zarówno Christopher Nolan, jak i władze wytwórni Warner Bros. wydali oświadczenie wyrażając współczucie dla rodzin ofiar i potępiając sprawcę strzelaniny. W Paryżu odwołano premierę, podczas której miała być obecna obsada filmu, a w innych państwach wdrożono

410. Box Office pochodzi z portalu internetowego [boxofficemojo.com](http://boxofficemojo.com) – <http://boxofficemojo.com/movies/?page=weekly&id=avengers11.htm>

411. Janusz Wróblewski, *Mroczna strona kultury*, „Polityka”, 2012, nr 30 oraz Krzysztof Kwiatkowski, *Batman przegrał w Denver*, „Wprost”, 2012, nr 30.

procedury mające zapewnić bezpieczeństwo w kinach. Sam Christian Bale odwiedził ofiary strzelaniny w szpitalu, by dodać im otuchy i wesprzeć w obliczu tragedii.

Ostatecznie film nie przekroczył finansowego rekordu swojego rywala. *Avangers* zarobił 623 mln dolarów w USA i 888 mln na świecie. *Mroczny Rycerz powstaje* osiągnął 448 mln dolarów zysku w samej Ameryce i dodatkowe 632,9 mln w innych krajach świata, co jest wynikiem oszałamiającym, pozwalającym umieścić to dzieło w pierwszej dziesiątce najbardziej kasowych produkcji<sup>412</sup>. Film zebrał pozytywne recenzje wśród amerykańskich krytyków, zyskując zsumowaną ocenę 78/100 pkt. na portalu metacritic.com, na którą składa się trzydzieści siedem pozytywnych opinii, sześć mieszanych oraz jedynie dwie negatywne. Kenneth Turan z „Los Angeles Time”, który wystawił adaptacji najwyższą notę, apelował do Akademii Filmowej, by nie pominęła tego dzieła podczas swoich nominacji<sup>413</sup>. Dużo bardziej krytyczny wobec filmu był Mick LaSalle z „San Francisco Chronicle”, który wystawił mieszaną opinię, zarzucając dysproporcję między interesującą pierwszą połową dzieła, a rozczarowującą siekaniną fabularną w części drugiej<sup>414</sup>. Podobnego zdania był polski krytyk Łukasz Muszyński, który napisał, że „Ostatnia część Nolanowskiej trylogii jest filmem nadętym, a chwilami także drętym. W przeciwieństwie do *Mrocznego Rycerza* ciąg dramatycznych wydarzeń nie zostaje tu sprzężony w mocarnym fabularnym klinclu”<sup>415</sup>.

412. Box Office pochodzi z portalu internetowego boxofficemojo.com – <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=batman3.htm>

413. Kenneth Turan, *The Dark Knight Rises' more than shines, and on many levels*, „Los Angeles Times”, July 18, 2012.

414. Mick LaSalle, *The Dark Knight Rises' review: The bane of Batman*, „San Francisco Chronicle”, July 19, 2012.

415. Łukasz Muszyński, *Mroczny Rycerz Powstaje*, „Film”, 2012, nr 09, s. 85.

Jednak Jacek Szczerba z „Gazety Wyborczej” wychwalał film, nazywając go najlepszym filmem całej trylogii<sup>416</sup>. Mimo sugestii Kennetha Turana Akademia Filmowa nie nagrodziła obrazu ani jedną nominacją do Oscara. Film nie uzyskał również żadnej znaczącej nagrody filmowej, zadowolając się jedynie jedną nominacją do BAFTA (najlepsze efekty specjalne) oraz dwoma nominacjami do Satellite (efekty specjalne i scenografia).

#### 4.4.1 UPADEK MROCNIEGO RYCERZA CZYLI O KOMIKSOWYCH NAWIĄZANIACH

Struktura fabularna filmu składa się z kompilacji wątków przedstawionych wcześniej na łamach komiksu. Wykorzystano dwie historie należące do grupy najbardziej znanych i popularnych z przygód Batmana.

Pierwsza to *Knightfall* (kwiecień 1993 – wrzesień 1994) stworzona przez wielu autorów, będąca częścią projektu DC z lat 90., gdzie większość superbohaterów musiała stoczyć walkę na śmierć i życie. W tym czasie bowiem rynek komiksowy przeżywał kryzys. Wysoka sprzedaż spowodowana wybitną twórczością Franka Millera (*The Dark Knight Returns* oraz *Batman: Year One*) czy ~~Michaela~~ Moore’a (*The Watchmen*) rozbudziła oczekiwania wydawców. Dodatkowo przez lata rozwijało się kolekcjonerstwo komiksów oraz spekulowanie i kupowanie tytułów z zamiarem późniejszej odsprzedaży z zyskiem. Wydawnictwa zaczęły wypuszczać specjalne zapieczętowane

416. Jacek Szczerba, *Czas apokalipsy*, „Gazeta Wyborcza”, 2012, nr 174 (27 lipca), s. 14.

edycje, które miały permanentnie pozostać zamknięte, a tym samym mieć większą wartość. Pojawiły się również wersje z różnymi okładkami, tak by kolekcjoner dla pełnej kolekcji zmuszony był kupić kilka tych samych numerów. Dodając praktyki świadczące o braku poszanowania dla artystów i ich praw do twórczości w wielkich wydawnictwa, możemy uświadomić sobie, że ważniejsza była liczba sprzedanych egzemplarzy, a nie zadowolenie krytyków i czytelników. W latach 90. pojawiło się wiele nowych tytułów, ale jeśli ich sprzedaż nie przynosiła oczekiwanych wyników, bardzo szybko były likwidowane, mimo że wiele miało potencjał i potrzebowało tylko czasu, by wypracować swój styl oraz zainteresowanie wśród fanów. Z kolei niektóre serie rozrastały się do olbrzymich rozmiarów – jak komiksy z rodziny X-Men. Fan mutantów, by śledzić przygody swoich ulubieńców i orientować się w ich przygodach, zmuszony był kupować miesięcznie od kilku do nawet kilkunastu tytułów. By zwiększyć zysk i zaoszczędzić na prowizji, wydawnictwo Marvel postanowiło również zrezygnować z pośredników przy dystrybucji, co skończyło się finansową katastrofą i ogłoszeniem bankructwa w 1997 roku. Z czasem nadzieje fanów na kolejny wybitny komiks wygasły, a sprzedaż drastycznie spadła. Doprowadziło to do zamknięcia wielu branżowych sklepów, co jeszcze bardziej osłabiło zyski wydawców.

Wydawnictwo DC w obliczu nadchodzących strat postanowiło przywrócić zainteresowanie czytelników i przygotować serię wydarzeń, które zmienią życie superbohaterów. Każdy z nich musiał wkrótce zmierzyć się ze swoim największym wrogiem w walce na śmierć i życie, a chyba żaden nie wyszedł bez szwanku. Hal Jordan stracił wszystkich swoich przyjaciół, gdy jego rodzinne miasto

Coast City zostało zrównane z ziemią. Gdy użył mocy, by odbudować zniszczenia, został postawiony w stan oskarżenia przez korpus Green Lantern za wykorzystywanie pierścienia do osobistych celów. Oszałały z rozpaczy Hal zaczął zabijać wszystkich, którzy ośmielili się mu przeszkodzić, i stał się zagrożeniem dla całej galaktyki. Superman musiał zmierzyć się z potężnym potworem Doomsdayem. W styczniowym numerze z 1992 roku w wyniku walki, która miała miejsce na ulicach Metropolis, w ramionach swojej ukochanej umiera Człowiek ze Stali. Ameryka oszałała na punkcie tej historii, długie kolejki ustawiały się przed księgarniami, limitowane numery osiągały zawrotne ceny, a telewizyjne programy informacyjne poświęcały wydarzeniu znaczną uwagę. Nawet w Polsce wieczorne wydanie *Wiadomości* TVP wspominało o premierze komiksu.

W przypadku Batmana najgroźniejszym przeciwnikiem, człowiekiem, który doprowadził go niemalże do śmierci, był właśnie Bane. W komiksie pojawia się po raz pierwszy w styczniu 1993 roku, jako człowiek, który całe życie spędził w jednym z południowoamerykańskich więzień. Bane jest mężczyzną obdarzonym niezwykle inteligencją oraz ogromną siłą, co jest wynikiem regularnego przyjmowania eksperymentalnego narkotyku Venom – tego samego, od którego kiedyś uzależniony był Batman<sup>417</sup>. Nolan zrezygnował z wątku dopingującego środka, lecz pozostawił maskę umożliwiającą najemnikowi normalne funkcjonowanie. Natomiast więzienie z amazońskiej puszczy przeniesione zostało na bliskowschodnią pustynię. W komiksie Bane drogą dedukcji domyśla się, kto ukrywa

---

417. Robert Greenberger, *Bane*, hasło w: *The Essential Batman Encyclopedia*, Del Rey Books, New York 2008, s. 16-18.

się za maską Batmana. Uwalnia wszystkich więźniów i odwiecznych wrogów Mrocznego Rycerza z Arkham, pozwalając im terroryzować miasto. Obserwuje Batmana, który na skraju wycieńczenia i załamania psychicznego wylapuje po kolei wyswobodzonych łotrów. Gdy wraca do swojej jaskini, Bane atakuje go i pokonuje w bezpośredniej konfrontacji. W czasie walki Wayne złamał kręgosłup i od tego czasu musiał poruszać się na wózku inwalidzkim.

W filmie Bane również poznaje tożsamość Mrocznego Rycerza. Zwraca się do niego po imieniu, ku ogólnej konsternacji wszystkich obecnych osób. Konfrontacja między tymi dwiema postaciami nie przebiega w jaskini pod rezydencją Wayne'ów, ale w siedzibie Bane'a w kanałach. Jednak scenografia obu tych lokacji jest zbliżona do siebie. Wąskie mosty z metalu zawieszane nad przepaścią do złudzenia przypominają te z jaskini, a woda spływająca z rur daje podobny efekt co wodospady wypływające z dziur w grocie. Nawet oświetlenie składające się z reflektorów dających silny, punktowy snop światła jest identyczne w obu scenografiach. Również samo starcie kończy się w ten sam, tragiczny dla Batmana sposób. Bane podnosi zmasakrowane ciało Mrocznego Rycerza i uderza nim o swoje kolano, uszkadzając przeciwnikowi kręgosłup. Ten komiksowy kadr należy do jednych z najbardziej ikonicznych rysunków tej serii, więc podobnego obrazu nie mogło zabraknąć w filmowej adaptacji.

Następnym nawiązaniem do historii zmagania z Bane'em jest motyw wypuszczenia przestępców z więzienia. Jednak o ile w komiksie najemnik uwalnia ich, by osłabić Batmana, który będzie musiał ponownie ich schwytać, to w filmie czyni to już po walce z zamaskowanym bohaterem. Jego celem jest wcielenie ich do swojej armii i opanowanie miasta.

Drugą komiksową historią, którą wykorzystali bracia Nolan dla stworzenia filmowego scenariusza, są *Cataclysm* i *No Man's Land* (marzec-maj 1998 oraz marzec-listopad 1999) oraz zeszyty wydane między nimi. Ta opowieść, ukazująca się przez ponad półtora roku, była tworzona przez wielu artystów, którzy pokazali Gotham nawiedzone przez ogromne trzęsienie ziemi i spisane na straty przez władze federalne<sup>418</sup>. W filmie to Bane dzięki materiałom wybuchowym niszczy wszystkie mosty i drogi prowadzące do miasta, odcinając je od reszty świata. Grożąc detonacją nuklearną, zmusza władze federalne do wstrzymania prób odbicia miasta. Jako ciekawostkę można podać fakt, że w komiksie z pomocą Batmanowi przychodzi Kobieta-Kot, co ma swoje odzwierciedlenie w filmie. Z kolei scena sądu nad komisarzem Gordonem przeprowadzona przez doktora Crane'a/Stracha na Wróble to nawiązanie do komiksowego wątku, gdzie procesem przewodził Harvey Dent/Dwie Twarze.

Również dwa inne wątki są powiązane z komiksowym światem. Udział takich gwiazd jak Marion Cotillard i Joseph Gordon-Levitt w mało znaczących, jak twierdzono, rolach drugoplanowych wydawał się fanom dziwnym i podejrzanym zabiegiem. Plotki i domysły, co do prawdziwej tożsamości odtwarzanych przez nich bohaterów okazały się w większości słuszne. Miranda Tate, wpływowa bizneswoman grana przez Cotillard, okazuje się być Talią al Ghul, córką terrorysty Ra's al Ghula. W komiksie początkowo była to negatywna postać, która chciała kontynuować dzieło ojca i zabić Batmana.

418. SB, *Batman*, hasło w: Scott Beatty, Robert Greenberger, Phil Jimenez, and Dan Wallace, *The DC Comics Encyclopedia: The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*, DK Limited, 2004, s. 38-39.

Jednak z czasem zakochuje się ona w Brusie Wayne'ie, a w jednej z historii rodzi mu syna. W filmie wątek romansowy między tymi postaciami nie jest tak bardzo rozbudowany i jedynie przedstawiony w kilku scenach. Talia również nie przechodzi moralnej przemiany i aż do śmierci pozostaje głównym wrogiem Batmana. Ciekawostką może być inspiracja dla jednej z ostatnich scen filmu, gdzie Miranda wyjawia Batmanowi swoje prawdziwe imię i atakuje go nożem. W komiksie *Batman: Bane* (1997) podobna scena ma miejsce we śnie Bane'a, jednak to najemnik zostaje ugodzony nożem, a Talia zdradza go dla Batmana.

Z kolei Gordon-Levitt gra policjanta Johny'ego Blake'a. Ta postać pojawiła się w komiksie jako chłopiec, któremu Joker kradnie kartę z ocenami szkolnymi. Pod wpływem tego wydarzenia postanawia on zostać policjantem<sup>419</sup>. Jak się jednak okazuje w finale filmu, prawdziwe imię tej postaci to Robin, czyli jeden z komiksowych pomocników Batmana. W ciągu dekad rysunkowych historii w tę postać wcielało się trzech różnych chłopców: Dick Grayson, Jason Todd i Tim Drake, jedna kobieta Stephenie Brown oraz Damian Wayne, czyli syn Bruce'a i Talii<sup>420</sup>. Filmowa postać Robina zdaje się posiadać cechy trzech pierwszych męskich pierwowzorów: jest sierotą (Dick i Jason), wstąpił do policji (Dick) oraz sam domyślił się, kto chowa się za maską Batmana (Tim). Finał filmu zdaje się sugerować, że postać grana przez Gordona-Levitta przejmie schedę po Wayne'ie i stanie się nowym Batmanem.

419. Lee C. Jaster, *The Secret Origin of John Blake in Batman Comics* – <http://gotchamovies.com/news/john-blake-character-origins-in-batman>

420. Warto również wspomnieć o Robinie z przyszłości czyli Carrie Kelley, która występuje w komiksie Millera *The Dark Knight Returns*.



#### 4.4.2 MROCZNY RYCERZ POWSTAJE JAKO OSTATNIA CZĘŚĆ TRYLOGII

*Mroczny Rycerz powstaje* jako trzecia część podporządkowuje się niepisanej zasadzie filmowej trylogii wyrażonej przez Wesa Cravena. W jego filmie *Krzyk 3* kinofil i domorosły filmoznawca Randy (Jamie Kennedy) wymienia te reguły:

„Prawdziwe zwieńczenie trylogii wraca do początków i odkrywa kłamstwo. (...) Jeśli macie do czynienia z trylogią, oto kilka dodatkowych zasad rządzących w trzeciej części: 1. Mordercą jest super-człowiek. (...) 2. Każdy może zginąć, nawet główny bohater. (...) 3. Przeszłość powróci, by ugryźć was w tyłek. Cokolwiek wam się wydaje, że wiecie o przeszłości – zapomnijcie o tym. Przeszłość nie minęła. Dawne grzechy powrócą, by was zniszczyć”<sup>421</sup>.

Pierwsza zasadę można zastosować wobec Bane’a, którego Batman nie jest w stanie pokonać w bezpośredniej walce. Druga zasada, z racji ostatniej odsłony przygód, sprowadza się do możliwości śmierci bohatera. Twórcy starają się wzbudzić w widzu obawy o losu ulubionej postaci i zachęcić go do obejrzenia filmu. Choć ostatecznie Batman nie ginie w finale filmu, to jednak pozoruje swoją śmierć i jedynie kilka osób odkrywa prawdę. Trzecia zasada w przypadku tego filmu wydaje się najciekawsza,

421. *Krzyk 3* (2000) [Film] reż. Wes Craven, Miramax Films [w:] DVD *Krzyk 3*, dystrybutor SPI, 2001, czas: 00:54:35.

gdyż fabularne wydarzenia są powiązane zarówno z wątkiem Ra's al Ghula, głównego wroga z pierwszej części, jak i z Harveyem Dentem, czarnym charakterem drugiej odsłony przygód Batmana. W każdym przypadku mamy do czynienia z mistyfikacją i zakłamaniem wydarzeń z przeszłości.

Początkowo widz jest przekonany, że dziecko, które urodziło się i wychowało w więzieniu, to najemnik Bane. Dopiero wraz z rozwojem akcji informacje serwowane przez fabułę okazują się zwodniczą mistyfikacją i zasłoną dymną, ukrywającą prawdziwego wroga Batmana. Dzieńdziem Ra's al Ghula i kontynuatorem jego misji zniszczenia Gotham okazuje się Miranda Tate. Pierwsze kłamstwo z przeszłości jest więc wymierzone w widzów. Ten fałszywy trop wydaje się żartobliwym zdrzwieniem z fanów komiksu. Nolan podejmuje z nimi grę, wykorzystując komiksowy wątek w innej fabularnej aranżacji.

Drugim kłamstwem przeszłości, które mści się na głównych bohaterach, są zbrodnie prokuratora Denta. Analizując ten wątek, warto przyjrzeć się polityczno-społecznej interpretacji Nolanowskiej wersji Batmana. Przy okazji analizy poprzednich części zasugerowana została interpretacja, iż Bruce'a Wayne'a można postrzegać jako postać o prawicowych poglądach politycznych, bliskich obozowi Partii Republikańskiej. Z kolei bezwzględne i brutalne metody, jakimi posługiwał się Batman, by pokonać Jokera, zostały przyrównane do działań administracji Busha i wojny z terroryzmem. Kontynuując tę myśl interpretacyjną, przyjrzyjmy się wydarzeniom w Gotham i pozycji Bruce'a Wayne'a. Pierwsze sceny przedstawiają pogrzeb prokuratora Denta. W czasie ceremonii pochówku komisarz Gordon wygłasza przemowę, podczas której podtrzymuje

kłamstwo o chwalebny m życiu i tragicznej śmierci Harveya. Dzięki tej mistyfikacji w życie zostaje wprowadzona Ustawa Denta, która praktycznie niweluje przestępczość zorganizowaną. Gotham staje się wyjątkowo bezpiecznym miejscem, zaprzeczeniem swojego wizerunku sprzed lat. W tej metropolii obecność Batmana jest zbędna, dlatego ucieka on przed światem zewnętrznym.

Bruce Wayne również przestaje uczestniczyć w życiu społecznym Gotham. Choć co roku organizuje spotkanie ku czci zmarłego prokuratora, zapraszając władze miasta i bogatych obywateli, to sam jednak nigdy się na nich nie pojawia. Z dachu swojej rezydencji obserwuje gości i przysłuchuje się przemówieniu komisarza Gordona. Ten, znając prawdę o wydarzeniach sprzed lat, jest dręczony przez wyrzuty sumienia. W kieszeni marynarki trzyma spisane oświadczenie, w którym oskarża Denta o zbrodnię i oczyszcza Batmana z zarzutów. Gordon kolejny raz nie znajduje odwagi, by powiedzieć ludziom prawdę. „Może to nie jest odpowiedni moment”<sup>422</sup>. Bruce Wayne słysząc te słowa, chowa się w cieniu i znika z pola widzenia. Z przemówienia burmistrza oraz rozmowy senatora z jednym z policjantów dowiadujemy się o sporej grupie polityków, którzy chcieliby uchylić Ustawę Denta oraz odwołać komisarza Gordona. Swoją decyzję argumentują tym, że restrykcyjne prawo spełniło oczekiwania i nie jest już potrzebne dalsze jego obowiązywanie. Sam Gordon postrzegany jest jako relikw przeszłości i, jak określił to senator, „bohater wojenny. A mamy teraz czas pokoju”<sup>423</sup>. Ofiarą drugiego kłamstwa przeszłości jest przede wszystkim społeczność Gotham, a następnie

422. *Mroczny Rycerz powstaje* (2012), reż. Christopher Nolan, Warner Bros., 2012, [w:] blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*, czas: 00:08:30.

423. *Ibidem* czas: 0:10:51

jego twórcy, komisarz Gordon i Batman. Oburzenie młodego policjanta Blake'a, który dowiaduje się o oszustwie, wydaje się niezwykle symptomatyczne dla amerykańskiego postrzegania świata. Nie jest istotne, że wina przestępców skazanych na podstawie Ustawy Denta wydaje się bezsporna. Istotne jest to, że skazano ich, bazując na prawie o niemoralnych korzeniach. Ustawa stworzona na bazie kłamstwa musi być zła i niekonstytucyjna z samej swej natury.

Cały ten filmowy wątek warto potraktować jako ukrytą metaforę obecnej sytuacji Stanów Zjednoczonych Ameryki. W tym przypadku Ustawę Denta można przyrównać do działalności administracji Busha, choćby *Patriot Act* uchwalonej przez Kongres USA 26 października 2001 roku. Zakładała ona rozszerzenie szeregu uprawnień rządowych instytucji, celem ścigania terrorystów i zapewnienia ochrony obywatelom. Z kolei mistyfikacja na temat zbrodni Denta wydaje się analogiczna wobec kłamstw Ahmed Alwan al-Dżanab w kwestii broni masowego rażenia znajdującej się w Iraku. Ten informator CIA celowo wprowadzał w błąd amerykański kontrwywiad, by doprowadzić do wojny i obalenia zniechęconego przez niego reżimu Saddama Husajna. Jego kłamstwa okazały się skuteczne, gdyż to w oparciu o te informacje Colin Powell próbował przekonać ONZ do wyrażenia zgody na zbrojną interwencję. Było one również jednym z głównych, oficjalnych powodów decyzji George'a Busha o rozpoczęciu inwazji w 2003 roku. Oczywiście broni masowego rażenia w Iraku nigdy nie odnaleziono, a prawda o kłamstwach informatora CIA ujrziała światło dzienne dopiero w 2011 roku<sup>424</sup>.

---

424. Martin Chulov, Helen Pidd, *Defector admits to WMD lies that triggered Iraq*

Z kolei odsunięcie się Wayne'a od życia publicznego i zniknięcie Batmana możemy odczytać jako nawiązanie do wyników wyborów z 2008 roku. Partia Demokratyczna zwyciężyła w najważniejszych politycznych starciach. Prezydentem wybrany został Barack Obama, jego partia zyskała większość w Izbie Reprezentantów, otrzymując 52,9% głosów i 257 mandatów, w Senacie 51,9%, co wiąże się z 57 senatorami, oraz zwyciężyła w wyborach na Gubernatorów poszczególnych stanów, uzyskując władzę w 29 z nich<sup>425</sup>. Miażdżące zwycięstwo Demokratów odsunęło w cień Republikanów i polityków związanych z administracją George'a W. Busha. Dodatkowym czynnikiem przemawiającym za tą interpretacją jest zmiana polityki zagranicznej pod rządami administracji Obamy. Jej działania bardziej skupiły się na walce z wewnętrznym kryzysem gospodarczym niż na prowadzeniu wojen i walce z terroryzmem. Z perspektywy czasu, owe osiem lat, które Wayne spędził w swojej rezydencji odizolowany od reszty świata, można postrzegać jako przepowiednię ponownego zwycięstwa Obamy w wyborach prezydenckich w 2012 roku.

Ostatnim interesującym wątkiem interpretacji polityczno-społecznej jest bankructwo Wayne'a, który traci cały swój majątek. Jego auto zostaje odholowane, więc nie ma jak wrócić do domu, lokaj go opuścił, więc musi sam otwierać drzwi gościom, a ostatnim akordem jego finansowej sytuacji jest wyłączenie prądu w rezydencji. To czywista aluzja do Amerykanów przyzwyczajonych do konsumpcyjnego stylu życia, jeżdżących wielkimi autami

---

war, „The Guardian”, 15 February 2011.

425. *FEDERAL ELECTIONS 2008 Election Results for the U.S. President, the U.S. Senate and the U.S. House of Representatives*, Federal Election Commission, Washington, D.C., July 2009 – dokument dostępny pod adresem <http://www.fec.gov/pubrec/fe2008/federaelections2008.pdf>

spalającymi galony paliwa i posiadających kilka nieruchomości. Obecnie w obliczu kryzysu ekonomicznego zmuszeni zostali do wyrzeczenia się tych wszystkich wygód. Autentycznie przeżywaną tragedią są sytuacje, gdy przedstawiciele klasy średniej nie stać na opłacenie podatków od nieruchomości czy finansowy przymus jazdy mniejszymi i bardziej ekonomicznymi samochodami.

Wracając do odkrywania kłamstw przeszłości, to trzecie z nich wymierzone jest przeciwko Mrocznemu Rycerzowi. Ostatnie osiem lat spędził w odosobnieniu, dręczony wyrzutami sumienia i żalem. Jego ukochana Rachel zginęła z rąk Jokera, a on nie był w stanie zapobiec jej śmierci. Przez cały ten czas żył w przekonaniu, że jego uczucie było odwzajemnione, a kobieta związałaby się z nim po zaprowadzeniu porządku w Gotham. Jednak Rachel wybrała Harveya Denta i to jego chciała poślubić. Swoje wyznanie spisała w liście, który został spalony przez lokaja Alfreda. Starszy opiekun chciał chronić swojego podopiecznego przed bolesną prawdą. Jednak widząc, że oszustwo odebrało Wayne'owi chęć do życia, Alfred wszystko mu wyznaje. W każdym z trzech przypadków kłamstwa przeszłości czynią ogromne szkody zarówno oszukany, jak i tym, którzy wykorzystują fałsz dla własnych celów. Dopiero wyjawienie prawdy przywraca porządek i pozwala zapanować nad szerzącym się złem.

Elementem fabuły filmowej dotyczącej postaci Batmana, a jednocześnie odwołującej się do poprzednich części trylogii jest wątek więzienia. Dodatkowo odnajdujemy tutaj odniesienia do figury Chrystusa. Mroczny Rycerz przegrywa walkę z Bane'ém, a jego przyjaciele i inni mieszkańcy Gotham przeświadczeni są o jego śmierci. Fizycznie zmaltretowany, zostaje zamknięty w więzieniu znajdującym się na pustyni któregoś z krajów Trzeciego Świata. Jest to specyficzna budowla

umieszczona pod ziemią i przypominająca ogromną studnię. Dodatkową karą dla więźniów jest stale obecna nadzieja na ucieczkę, gdyż wystarczy się wspiąć po stromych ścianach, by wydostać się na wolność. Jednak jak głosi legenda, nikomu poza małym dzieckiem nigdy ta sztuka się nie udała. Gdy najemnicy Bane'a ciągną ciało Bruce'a przez pustynię, kamera pokazuje jego zakrwawione stopy sunące po czerwonym piasku. Sposób aranżacji tej sceny przywodzi na myśl analogiczne kadry z *Pasji* (2004) Mela Gibsona. Podobnego zdania jest Przemysław Witkowski, który pisząc o wyglądzie Wayne'a, zauważa, że „poplamione krwią włosy i zarost nadają mu rysów Chrystusa z *Pasji*”<sup>426</sup>.

Po odbyciu rekonwalescencji Batman postanawia podjąć się wspinaczki. Widok dziury w suficie i stromych ścian zarówno w widzu, jak i w samym Wayne budzi skojarzenie ze studnią, do której wpadł jako mały chłopiec. Trauma z dzieciństwa, którą Bruce musiał przezwyciężyć, by stać się Mrocznym Rycerzem w pierwszej części, powraca i kolejny raz staje na drodze do uratowania Gotham. W filmie *Batman - Początek* Wayne musiał zapanować nad strachem przed nietoperzami, zapomnieć o prześladowającym go wspomnieniu studni i wyzbyć się leku. Teraz, by wydostać się z pułapki, musi na nowo zasiać w sobie ziarno niepewności i ponownie wzbudzić obawę przed śmiercią. Tylko dzięki tej wewnętrznej, metaforycznej przemianie będzie w stanie uciec z więzienia i wyzwolić Gotham. Miesiące spędzone w celi wykorzystuje, by wyleczyć kontuzje i wrócić do dawnej sprawności fizycznej. Gdy udaje mu się wspiąć na szczyt, ku wolności, z dziur wylatują nietoperze, które go otaczają, zapowiadając powrót Batmana.

---

426. Przemysław Witkowski, *Business Class Hero*, „Przekrój”, 2012, nr 32/33, s. 75.

Płonący symbol Mrocznego Rycerza pojawia się na nocnym niebie Gotham i budzi w obywatelach nadzieje na wyzwolenie. Ostatecznie Batman pokonuje wrogów i ratuje miasto, detonując bombę nad oceanem. Mieszkańcy są przekonani, że ich wybawiciel, niczym Chrystus, poświęcił dla nich swoje życie. Batman staje się symbolem, a władze miasta stawiają mu pomnik. Jednak ostatnie sceny zdają się przeczyć figurze Jezusa, co zauważa Žižek:

„Gest Batmana jako powtórzenie ofiary Chrystusa? Czy ostatnia scena filmu (Wayne i Selina we florenckiej kawiarni) nie kompromituje jednak takiej interpretacji? Czy religijnym odpowiednikiem takiego zakończenia nie byłyby raczej bluźniercze historie o Jezusie, który przeżył ukrzyżowanie i dożywał reszty swoich dni w spokoju (w Indiach, a według niektórych źródeł nawet w Tybecie)? Jedyny sposób na uratowanie tej sceny, to zinterpretowanie jej jako marzenia Alfreda, siedzącego samotnie we florenckiej kawiarni”<sup>427</sup>.

#### 4.4.3 REWOLUCJA BANE’A JAKO METAFORA WALKI KLAS

Pomysł, by z Bane’a uczynić główny czarny charakter, wyszedł od Davida S. Goyera. Początkowo Nolan nie chciał wykorzystywać tej postaci z uwagi na duży stopień jej fantastyczności i zbyt dużą komiksowości, która stoi

427. Slavoj Žižek, *Dyktatura proletariatu w Gotham City*, przeł. Jakub Majmurek, tekst dostępny na portalu <http://www.krytykapolityczna.pl>.



w sprzeczności z jego realistyczną wizją Batmana. Dopiero w trakcie prac nad scenariuszem dostosowano Bane'a do wymogów reżyserskiego wyobrażenia. Zrezygnowano z wątku narkotyku Venom, pozostawiając maskę, której wygląd drastycznie zmieniono. Nadano jej cech zwierzęcych, przejawiających się w wizualnej drapieżności. Całość jednak w większym stopniu przypomina wojskowe wyposażenie stworzone ze zdezelowanych części. Oczywiście umotywowano obecność maski zgodnie z przywiązaniem Nolana do realizmu. Bane odczuwa ogromny ból spowodowany dawnymi ranami, który jest przez nią łagodzony. Tom Hardy, grający najemnika miał utrudnione zadanie aktorskie, gdyż musiał ograniczyć swój warsztat jedynie do gry oczami i głosem. Szczególnie ten ostatni, zmieniony przez maskę, stał się charakterystyczną i rozpoznawalną cechą tej postaci. Wielu recenzentów, choćby Claudia Puig z „USA Today”, zauważyło podobieństwo wyglądu Bane'a do Hannibala Lectera, a głos kojarzono z postacią Dartha Vadera. Jednocześnie zarzucano Hardy'emu, że duża część jego wypowiedzi była niezrozumiała dla widzów<sup>428</sup>.

Stroje, w których pokazuje się Bane, mają charakter military, podkreślający jego najemniczy rodowód. Lindy Hemming, projektantka kostiumów, stwierdza, że przy ich produkcji inspirowała się elementami odzienia żołnierzy pochodzących z Trzeciego Świata. Miało to na celu podkreślenie chaosu i bezprawia w tej postaci. Nolan pragnął również motywu romantycznego, by wzmocnić akcent rewolucyjny. Temu miał służyć płaszcz podszyty kożuchem, który najemnik po raz pierwszy zakłada na początku puczu w Gotham. Przy jego projektowaniu Hemming wzorowała

---

428. Claudia Puig, *'Dark Knight' rises and dazzles despite flaws*, „USA Today”, 19 July 2012.

się na szwedzkiej armii, a przede wszystkim na okresie francuskiej rewolucji<sup>429</sup>. Jednak ten element garderoby wzbudza również skojarzenia z inną rewolucją, „(...) kiedy kroczy w otoczeniu uzbrojonych ludzi ubrany w radziecki z ducha kożuch, zaczyna samoczynnie kojarzyć się z rewolucyjnym pseudo, w rodzaju Lenina czy Stalina”<sup>430</sup>.

Również jego towarzysze podkreślają rewolucyjny charakter Bane’a. Są mu całkowicie wierni i gotowi poświęcić życie za sprawę, o którą walczą. „Prędzej umrą, niż coś powiedzą”<sup>431</sup>. Jeden z nich w scenie ataku na samolot CIA bez wahania spełnia rozkaz szefa, który każe mu umrzeć w katastrofie. U uśmiechem na twarzy pyta: „Czy udało nam się rozniecić ogień?”<sup>432</sup>, co należy rozumieć jako początek rewolucji. Najemnicy w armii Bane’a są rozmaitego pochodzenia rasowego i etnicznego, jednak większość z nich budzi skojarzenie z żołnierzami państwa Trzeciego Świata. „(...) Afrykanie, Latynosi, Arabowie, Wschodni Europejczycy – czyli prawie pełna reprezentacja peryferii i pół peryferii”<sup>433</sup>. Poza kożuchem nawiązania do rewolucji francuskiej czy komunistycznej można odszukać również w sposobie traktowania swoich ludzi przez Bane’a. Mimo że przejmuje się on śmiercią swoich ludzi w nieudanej akcji, to bez wahania zabija dwóch kolejnych najemników, którzy popełnili błąd. Studiowanie życiorysów Maximiliena de Robespierre’a czy Lwa Trockiego pokazuje, że rewolucja lubuje się w pożeraniu własnych dzieci.

429. *Gotham's Reckoning*, brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.

430. Przemysław Witkowski, *Business...*, op. cit.

431. *Mroczny Rycerz powstaje* (2012), reż. Christopher Nolan, Warner Bros., 2012, [w:] Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*, czas: 00:51:20.

432. Ibidem, czas: 00:06:00.

433. Przemysław Witkowski, *Business...*, op. cit.

Armii Bane'a nie można jednak odmówić perfekcyjnego przygotowania i doskonałego wyposażenia. Udaje im się zabić agentów CIA i doprowadzić do katastrofy ich samolotu. Następnie Bane uprowadza fizyka jądrowego, doktora Paveła, i dokonuje transfuzji jego krwi do podłożonego w samolocie ciała, celem zaaranżowania śmierci naukowca. Tym samym wprowadza w błąd kontrwywiad USA. Z punktu widzenia amerykańskiej mentalności wydaje się oczywiste, że większy odrzutowiec jest lepiej wyposażony i nowocześniejszy niż mniejszy. Również fakt, że armia najemników posiada nowocześniejszy sprzęt niż agencja najpotężniejszego państwa na świecie, wydaje się ukrytym lękiem Amerykanów przed nieznanym zagrożeniem ze strony rozwijających się państw Trzeciego Świata. Podobny w założeniu motyw strachu przed wykorzystaniem technologii zachodu przez terrorystów kolejny raz zostaje zmanifestowany w działaniach filmowych złoczyńców. W pierwszej części Ra's al Ghul wykorzystał sprzęt wojskowy Wayne Enterprise i nadziemne metro Gotham jak środek do zniszczenia miasta. Niemalże identyczny schemat zauważamy również w tym filmie. Tym razem to wojskowe wyposażenia Batmana zostaje użyte przez najemników, a reaktor, który miał podarować społeczeństwu czystą energię, zostaje przerobiony na bombę nuklearną.

Bane wykorzystuje sytuację, jaka panuje w Gotham. W mieście zlikwidowano problem zorganizowanej przestępczości i sprawiono, że ulice stały się bezpieczne dla obywateli. Tym samym policja uspokojona przez niskie statystyki przestępstw przestała przykładać się do swoich obowiązków. Jednocześnie sytuacja ekonomiczna miasta znacznie się pogorszyła. Zwiększyła się liczba

bezrobotnych i bezdomnych, którzy dołączają do podziemnej armii Bane'a. Symbolem finansowych problemów Gotham jest sytuacja sierocińców, które z braku środków zmuszone są zaprzestać opieki nad niemalże dorosłymi chłopcami. Dawniej wspierane były one przez Fundację Wayne'a, ale gdy ten przestał się interesować światem zewnętrznym, jego firma zaczęła przynosić straty. Interpretując ten wątek w kluczu politycznym i odwołując się do metafory Bruce'a jako przedstawiciela Partii Republikańskiej, wyraźnie zauważamy pravicową nutę. Republikanie, szczególnie w czasie kampanii prezydenckiej z 2012 roku, podkreślali, że najefektywniejszą pomoc dla najuboższej części społeczeństwa zapewni rozwijająca się gospodarka i klasa biznesowa, a nie dotacje państwowe.

Z drugiej strony w filmie odnajdujemy również wątki, które w swoim duchu są jawnie lewicowe. W ich genezie doszukać się można odniesień do ruchu *Occupy Wall Street*. Najbardziej wymowną sceną jest atak Bane'a na giełdę. W pierwszym ujęciu wprowadzającym ten wątek widzimy dwóch maklerów, którzy korzystają z usług pucybuta. Rozmawiają o interesach i tajnikach inwestowania. Młody przystojny makler w eleganckim garniturze wypowiada się z wyraźną nonszalancją i arogancją, po czym rzuca zgniecione banknoty ciężko pracującemu, starszemu mężczyźnie o bliskowschodnim pochodzeniu. Zestawienie tych dwóch postaci wydaje się ironicznym podważeniem mitu „od pucybuta do milionera”, tak silnie zakorzenionego w amerykańskiej kulturze. Dodatkowo dowiadujemy się, że makler inwestuje pieniądze, bazując na przeczuciu czy rzucie monetą. Echa krytyki bankierów i finansistów, którzy w przekonaniu ruchu OWS żerują na reszcie społeczeństwa, są wyraźne. Bane bowiem atakuje

giełdę, by doprowadzić Bruce'a do bankructwa, a czyni to na zlecenie innego biznesmana. Jeśli podtrzymamy wątek bankructwa Wayne'a jako aluzję to kłopotów finansowych Ameryki, to potwierdza się lewicująca teza o tym, że kryzys wywołali chciwi przedstawiciele banków i korporacji. Jeden z maklerów, choć przerażony, arogancko zwraca się do Bane'a: „To jest giełda. Nie ma tu pieniędzy, które można ukraść”, na co najemnik odpowiada: „Naprawdę? To co wy tutaj robicie?”<sup>434</sup>.

Bane'owi udaje się opanować giełdę, gdyż ma swoich ludzi ukrytych wśród jej pracowników. Pucybut, sprzątac i dostawca kanapek, czyli klasa pracująca, rozpoczynają rewolucję w sercu kapitalistycznego świata. Policjanci bardzo szybko przyjeżdżają na miejsce i otaczają budynek giełdy. Jednak nie śpieszą się, by wkroczyć i obezwładnić złodziei. Mężczyzna w garniturze, zapewne osoba nadzorująca giełdę, zaczyna krzyczeć na policjantów, by zaprowadzili porządek. Zarządzający policyjną akcją bez pardonu odpowiada mu, że nie będzie ryzykował życia funkcjonariuszy dla jego pieniędzy. Wzburzony zarządca giełdy zaczyna tłumaczyć: „To nie są moje pieniądze. To pieniądze nas wszystkich”, na co odpowiada mu inny policjant: „Naprawdę? Ja swoje pieniądze trzymam w materacu”<sup>435</sup>. To stwierdzenie stanowi bardzo wyrazisty sygnał, że społeczeństwo amerykańskie straciło zaufanie do banków i elity finansowej kraju.

W toku fabuły odkrywamy, że Bane ma ukryty plan, do którego realizacji przez cały czas dążył. Wykonywanie zleceń dla biznesmena Daggetta było jedynie środkiem do celu, którym oczywiście okazało się przejęcie władzy

434. *Mroczny Rycerz powstaje* (2012), reż. Christopher Nolan, Warner Bros., 2012, [w:] *Blu-ray Trylogia Mrocznego Rycerza*, czas: 00:42:50.

435. *Ibidem*, czas: 0:43:30

w mieście. Gdy jego pieniądze i dostęp do firmy budowlanych pracujących w kanałach przestały być potrzebne, ginie z ręki najemnika. Przed morderstwem Bane mówi do ofiary: „Przybyłem, by osądzić Gotham. Żyliście na pożyczonym czasie, który dobiegł końca”<sup>436</sup>. Wydaje się więc, że chce on przeprowadzić rewolucję wymierzoną przeciwko politykom i biznesmenom, czyli szeroko pojętej klasie rządzącej. Bane wykorzystuje porwanego doktora Pavela, by zmienić eksperymentalny reaktor Wayne Enterprise w bombę nuklearną. Warto zauważyć, że ten fizyk jądrowy, o wyraźnie rosyjskim akcencie, najprawdopodobniej pochodzi z Uzbekistanu. Jest kolejne nawiązanie do wspomnianego lęku przed zagrożeniem ze strony Państw Trzeciego Świata. Armia najemników instaluje w całym mieście ładunki wybuchowe, które po odpaleniu niszczą najważniejsze punkty logistyczne, odcinając tym samym Gotham od reszty świata. Na domiar złego, po zapadnięciu się ziemi, większość policjantów zostaje uwięziona w kanałach.

Centralnym punktem ataku Bane’a jest stadion, gdzie rozgrywa się mecz między drużyną gospodarzy Rogues<sup>437</sup> a reprezentacją Rapid City. Sport w Ameryce otoczony jest kultem i traktowany jest niemalże jak ceremonia religijna. Dziesiątki tysięcy widzów na trybunach, burmistrz miasta oraz dwie drużyny sportowe wsłuchują się w hymn USA śpiewany przez małego chłopca. Jak podkreśla sam Nolan, chciał uchwycić esencję Ameryki w jednej scenie i pozwolić Bane’owi ją zniszczyć<sup>438</sup>. Najemnik informuje ludzi

436. Ibidem, czas: 1:04:50

437. Logo drużyny Gotham Rogues (ang. Łotry) to westernowy przestępca z kapeluszem i chustką zakrywającą twarz. Świadczy to o odwiecznym sprzężeniu zbrodni i wizerunku miasta.

438. *The Game Destruction*, brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał

o bombie i na ich oczach zabija doktora Paveła, jedyne go człowieka, który mógł ją rozbroić. Jednocześnie oznajmia, że jeden z obywateli Gotham posiada detonator i użyje go, jeśli choć jedna osoba spróbuje uciec z miasta. W swoim przemówieniu przekonuje, że jego celem nie jest podbój miasta, ale wyzwolenie, a przede wszystkim chce „(...) zwrócić władzę nad miastem w ręce ludzi”<sup>439</sup>.

Następnym celem najemnika jest wyjawienie kłamstw poprzedniej władzy. U boku swoich żołnierzy, naprzeciwko więzienia, wygłasza przemówienie do kamer, oskarżając komisarza Gordona o tuszowanie zbrodni Denta. „Dano wam fałszywego idola, by powstrzymać was przed zniszczeniem tego skorumpowanego miasta”<sup>440</sup>. W opinii Bane’a kłamstwa władzy powstrzymywały ludzi przed wzniesieniem rewolucji. Wyjawienie prawdy ma wzbudzić w społeczeństwie Gotham złość. „Odbieramy Gotham z rąk skorumpowanych i bogatych. Oprawcy całych pokoleń trzymali was w ryzach, mając mitami o wielkiej szansie. Oddajemy je wam, ludziom”<sup>441</sup>. Klasa rządząca zostaje tutaj jednoznacznie powiązana z klasą najlepiej usytuowaną ekonomicznie, a korupcja wydaje się jednym z czynników, dzięki którym zdobyli zarówno majątek, jak i władzę. Należy podkreślić, że Bane w oryginale nagminnie używa zwrotu „the people”, co jest nawiązaniem do pierwszych słów amerykańskiej konstytucji. „Warto zwrócić uwagę na głos Bane’a, kompletnie niedopasowany do osiłka w masce, a bardziej do nobliwego profesora filozofii, wykładającego ex cathedra. Nie bójmy się tego określenia

---

dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.

439. *Mroczny Rycerz powstaje* (2012), reż. Christopher Nolan, Warner Bros., 2012, [w:] *Blu-ray Trylogia Mrocznego Rycerza*, czas: 1:33:50

440. *Ibidem*, czas: 1:37:20

441. *Ibidem*, czas: 1:39:40

– pasującego bardziej do «kampusowego marksisty»<sup>442</sup>. Jednak wyzwolenie miasta w wykonaniu Bane'a łączy się również z uwolnieniem wszystkich więźniów.

Kolejna scena przedstawia rozszalały tłum plądrujący miasto, wdzierający się do ekskluzywnych hoteli i bogatych domów. Część ludzi, ci, którzy kiedyś pracowali dla tych lepiej sytuowanych, przyłącza się do Bane'a. „Ci potężni zostaną wyciągnięci z ich dekadentkich gniazd i wygnani na chłód, który tak dobrze znamy, na który cierpieliśmy”<sup>443</sup>. Zorganizowane zbrojne grupy wyrzucają ludzi na ulicę, którą jest Fifth Avenue, symbol amerykańskiego konsumpcyjnego stylu życia. Zaskoczeni i przerażeni mieszkańcy błakają się wśród śmieci będących niegdyś ich własnością. „Sądy zostaną ustanowione. Będziemy cieszyć się bogactwem. Krew się poleje”<sup>444</sup>.

Finałowa konfrontacja między Bane'em i jego najemnikami a Batmanem i funkcjonariuszami Gotham była kręcona na Wall Street w Nowym Jorku, co nadaje jej dodatkowego pozafilmowego wydźwięku społeczno-politycznego<sup>445</sup>. Polskiemu widzowi scena biegnących policjantów, wyposażonych jedynie w pistolety, atakujących przestępców uzbrojonych w karabiny oraz kierujących pojazdami bojowymi, może przypominać szarżę ułanów na niemieckie czołgi z filmu *Lotna* (1959) Andrzeja Wajdy.

Warto również zwrócić uwagę na motyw muzyczny, który przyporządkowany zostaje Bane'owi. Hans Zimmer opowiadając o powstawaniu melodii, stwierdził,

442. Przemysław Witkowski, *Business...*, op. cit.

443. *Mroczny Rycerz powstaje* (2012), reż. Christopher Nolan, Warner Bros., 2012, [w:] Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*, czas: 1:40:25

444. Ibidem.

445. *War on Wall Street*, brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.



że pomogło mu postrzeganie orkiestry symfonicznej jako największego osiągnięcia zachodniej cywilizacji. By odzwierciedlić ideę rewolucji Bane'a, kompozytor nakazał muzykom szarpać za struny i uderzać w instrumenty, co pozwoliło wydobyć groźne i niepokojące dźwięki. Melodia tym samym odzwierciedla barbarzyński i profanacyjny charakter ludowego zrywu. Najbardziej charakterystycznym elementem motywu jest powtarzany niczym mantra zwrot „powstań”. Użyto języka wywodzącego się z bliższego wschodu; Nolana chciał, by stanowiło to zachętę dla uciekinierów z więzienia, ale przede wszystkim, by podkreślało rewolucyjne znaczenie oraz symbolizowało powstawanie zła<sup>446</sup>. Tym samym rewolucja i zło zostają zrównane na poziomie znaczeń i wyrażone poprzez muzykę.

Szereg scen towarzyszących tej rewolucji, jak oszalały tłum, przemoc, okradanie bogatych z ich własności czy bezprawne sądy, budzi natychmiastowe skojarzenie z rewolucją francuską, a nam Polakom z tą komunistyczną. Žižek widzi tutaj nawiązania do powieści historycznej Karola Dickensa *Opowieść o dwóch miastach*, która zresztą została bezpośrednio zacytowana w finale filmu. Filozof w swoim artykule przytacza również wywiad z braćmi Nolan, którzy przyznają się do inspiracji tym dziełem literatury. Žižek interpretuje rewolucję Bane'a jako spacone wyobrażenie hollywoodzkich filmowców o rewolucji i przejęciu władzy przez lud. Jednak zarówno on, jak i Witkowski w przypisywaniu całkowicie konserwatywnego (republikańskiego) wydźwięku filmu zapominają o finale i fabularnym rozwiązaniu akcji. Odkrycie prawdy o powodzie

446. *The chant*, brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.

przewrotu w Gotham i ujawnienie tożsamości faktycznego przywódcy najemników zmienia ostateczną interpretację historii i łagodzi jej prawicowe konotacje.

Za całą rewolucją i doprowadzeniem miasta do upadku stała bizneswoman Miranda Tate, która ujawnia, że jest córką Ra's al Ghula. Ten przywódca terrorystycznej organizacji nazywanej Ligą Cieni był nauczycielem i mentorem Bruce'a Wayne'a. To za jego radą Wayne stał się zamaskowanym bohaterem walczącym z przestępczością. Jednak Ra's al Ghul miał bardzo radykalne poglądy i był zwolennikiem drastycznych metod. Uważał, że Gotham nie da się uratować i należy je zniszczyć, jako siedlisko korupcji i zbrodni. Tylko dzięki interwencji Batmana miasto nie padło ofiarą terrorystów, a sam Ra's al Ghul zginął w pierwszej części trylogii.

Jego córka poprzysięgła, że pomści ojca i wypełni jego misję zniszczenia Gotham. Tate twierdzi, że przywraca światu równowagę, pozbywając się miasta będącego synonimem przestępczości. Jednak tak naprawdę owładnięta jest chorobliwą chęcią zemsty. Działania Batmana i komisarza Gordona, mimo że oparte na kłamstwie, sprawiły że Gotham stało się miejscem bezpiecznym i w miarę przyjaznym dla mieszkańców. To machinacje i zbrodnie Bane'a oraz Tate ponownie pchnęły miasto w objęcia chaosu korupcji i zbrodni. Równowaga, którą chciała przywrócić, właśnie przez nią samą została zaburzona. W całej tej terrorystycznej organizacji Bane okazuje się „jedynie” opiekunem Tate, jej prawą ręką, a zarazem człowiekiem zakochanym w swojej podopiecznej. Tym samym ostatnia część trylogii nie powinna być odczytywana jako wyraz strachu kapitalistycznego Hollywood przed skutkami rewolucji ludu protestującego na Wall Street. W większym

stopniu jest to wyraz przekonania, że krzywda i gniew klas niższych mogą zostać wykorzystane przez organizacje terrorystyczne (Tate i Bane), bądź niektórych chciwych przedstawicieli klasy zamożnej (Daggett) i skierowane przeciwko rządzącym. Rewolucja ludu może stać się narzędziem do rozgrywek między frakcjami klas wyższych. Wyzysk i korupcja są potępiane, czego najlepszym wyrazem jest postawa Bruce'a Wayne'a, która stara się pomagać mieszkańcom Gotham. Finansuje sierocińce, prowadzi badania nad czystą energią, a nocą patroluje miasto jako Mroczny Rycerz. Staje się tym samym odzwierciedleniem protestanckiego ideału człowieka zamożnego, dbającego o swoją własność i wspólnotę, w której żyje. Bruce Wayne oraz Batman są wzorem dla amerykańskiego społeczeństwa, ucieleśnieniem jego marzeń, dążeń i ideałów, w które wierzą.

# Zakończenie

Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku.

Żywię szczerą nadzieję, że moja książka, której poświęciłem długie miesiące, była lekturą interesującą, uzupełniającą twoją wiedzę, poszerzającą horyzonty, zmuszającą do refleksji, a przede wszystkim ciekawą. Liczę na to, że po zapoznaniu się z moimi tezami i argumentami twoja recepcja takich dzieł popkultury jak komiks czy film będzie pogłębiona i pozwoli Ci ujrzeć ukryte treści, aluzje polityczne, nawiązania kulturowe, odbicie nastrojów społecznych czy nawet zapowiedzi przyszłych wydarzeń.

Pierwsza fala adaptacji komiksów rozpoczęła się w 1978 roku wraz z premierą *Supermana* w reżyserii Richarda Donnera. Dwa filmy opowiadające o Batmanie w reżyserii Tima Burtona stanowiły jedno z najlepszych dzieł tego okresu. Po porażce kiczowatej wizji Schumachera wydawało się, że moda na adaptacje komiksu umarła śmiercią naturalną. Jednak w Hollywood znaleźli się ludzie, którzy wierzyli, że w rysunkowych opowieściach kryje się ogromny potencjał. Choć to takie filmy jak *X-Men* Bryana Singera oraz *Spider-Man* Sama Raimiego otwierają drugą falę filmowych przygód superbohaterów, to ogromne brawa należą się Christopherowi Nolanowi. To właśnie ten reżyser udowodnił wszystkim niedowiarkom,

że adaptacja komiksu może być wybitnym dziełem kinematograficznym, osiągającym zarówno sukces komercyjny, jak i artystyczny.

*Trylogia Mrocznego Rycerza* odcisnęła swoje piętno w popkulturze, zarówno w świecie filmu, jak i komiksu. We wrześniu 2011 roku, czyli dziesięć lat po atakach na WTC, wydawnictwo DC postanowiło dokonać wielkiego resetu swojego komiksowego uniwersum. Wszystkie serie zostały zakończone i rozpoczęto publikację pięćdziesięciu dwóch nowych tytułów – stąd nazwa „The New 52”. Wygląd bohaterów uległ odświeżeniu, podobnie jak ich życiorysy. Część wydarzeń przeszłości została włączona do ich genezy, a inne zostały wykasowane. Z kolei niektóre tytuły przedstawiają pierwsze lata działalności superbohaterów, pierwsze konfrontacje ze znanymi wszystkim złoczyńcami i początki przyjaźni z innymi herosami. Dodatkowo do świata DC włączone zostało uniwersum WildStorm oraz, ku mojemu rozżaleniu, uniwersum Vertigo. Poszczególne komiksy zostały zebrane w tematyczne działy. Jedną z takich grup komiksów jest „Batman’s Family”, która początkowo zawierała cztery tytuły poświęcone Wayne’owi oraz przygody takich bohaterów jak: *Batgirl* (czyli ozdrowiała Barbara Gordon), *Nightwing* (czyli pierwszy z Robinów – Dick Grayson), *Catwoman*, *Batwoman* (czyli Żydówka i lesbijka Kate Kane), *Red Hood and the Outlaws* (czyli przygody cudownie zmartwychwstałego drugiego Robina – Jasona Todda) oraz *Birds of Prey* (czyli zmagania Black Canary, Batgirl i Poison Ivy). Wielu czytelników uważa, że Trylogia Mrocznego Rycerza ma duży wpływ na obecne komiksy spod szyldu DC. Superbohaterowie przedstawieni są jako outsiderzy działający na granicy prawa i ukrywający się

przed społeczeństwem, a ich przygody zdają się dużo bardziej mroczne i niepozbawione pesymizmu. Szczególnie zauważalne jest to w komiksach poświęconych Batmanowi, jak choćby w rewelacyjnej historii opowiadającej o tajemniczym Trybunale Sów, napisanej przez Scotta Snydera.

Każdy kolejny film o superbohaterach był i będzie porównywany do *Trylogii Mrocznego Rycerza*. Sformułowanie „Nolanowski realizm” coraz częściej wykorzystywane przez dziennikarzy i krytyków powoli staje się terminem filmoznauczycym. Niektórzy widzą w nim sprawdzoną receptę na udaną adaptację, a inni używają go w pejoratywnym kontekście, podkreślając, że uniemożliwia wykorzystanie fantastycznego dziedzictwa rysunkowych historii. Filmy o przygodach superbohaterów są obecnie najbardziej wyczekiwane i najchętniej oglądane przez widzów na całym świecie, przynosząc producentom miliony dolarów zysku. Począwszy od 2008 roku i premiery *Iron Mana*, triumfy święci Marvel Studio, które z premierą każdego kolejnego filmu rozbudowuje swoje filmowe uniwersum superbohaterów. Wytwórnia Warner Bros postanowiła stawić czoła swojemu konkurentowi i wykorzystać potencjał drzemiący w komiksach ze stajni DC.

W 2013 roku miała miejsce premiera *Człowieka ze Stali* w reżyserii Zacks Snydera, którego producentem był Christopher Nolan, a scenariusz napisał David S. Goyer. Mimo że film opowiada o przybyszu z kosmosu, który potrafi latać i jest niezwykle silny, to w całej produkcji da się odczuć „Nolanowski realizm”, o czym rozpisywali się filmowi krytycy. Również wątki interpretacyjne odwołujące się do współczesnej sytuacji Ameryki są nadal kontynuowane. W ten sposób odczytywano dewastację Metropolis

jak odwołanie do zniszczenia WTC podczas ataków z 11 września. Z kolei konflikt między Supermanem a armią postrzegano jako odzwierciedlenie nieufności Amerykanów oraz rządu wobec imigrantów czy obywateli wyznających islam. Scena zabicia Generała Zoda odbiła się ogromnym echem wśród komiksowych fanów, gdyż stanowiła zerwanie z jedną z najważniejszych zasad superbohaterów – nie zabijaj. W oczach niektórych dziennikarzy była ona ukrytym odwołaniem do polityki Busha oraz wojny z terroryzmem, kiedy to Ameryka musiała w imię wyższych wartości zerwać z niektórymi swoimi pryncypiami, wszystko w celu ochrony swoich obywateli.

Idąc ścieżką wytyczoną przez konkurencję, wytwórnia Warner Bros wraz z przygodami Supermana rozpoczęła budowanie swojego filmowego uniwersum superbohaterów. Obecnie wszyscy komiksowi fani z niecierpliwością oczekują premiery kolejnego filmu *Batman v Superman: Dawn of Justice*. W rolę Wayne'a wcieli się Ben Affleck, a twórcy zarzekają się, że przy tworzeniu nowej wersji Batmana silnie wzorują się na komiksie Franka Millera. Wiele pytań przychodzi mi obecnie do głowy: Czy film będzie kontynuował tradycję „Nolanowskiego realizmu”? Czy ponownie w przygodach superbohaterów będziemy mogli odnaleźć ukryte nawiązania do amerykańskiej polityki i kondycji społeczeństwa USA? Czy wytwórni Warner Bros. powiedzie się próba stworzenia konkurencji dla Marvela? Czy Batman pokona Supermana? Choć dziś nie sposób udzielić na te wszystkie pytania odpowiedzi, to mam nadzieję, że w przyszłości staną się one inspiracją do napisania nowej książki.

# Bibliografia

## FILMY:

*Batman* (1989) [Film], reż. Tim Burton, Warner Bros., 2005, [w:]  
DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

*Batman Forever* (1995) [Film], reż. Joel Schumacher, Warner Bros.,  
2005, [w:] DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

*Batman - Początek* (2005) [Film], reż. Christopher Nolan, Warner  
Bros., 2011, [w:] DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.

*Batman i Robin* (1997) [Film], reż. Joel Schumacher, Warner Bros.,  
2005, [w:] DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

*Krzyk 3* (2000) [Film], reż. Wes Craven, Miramax Films [w:] DVD  
*Krzyk 3*, dystrybutor SPI

*Mroczny Rycerz* (2008) [Film], reż. Christopher Nolan, Warner  
Bros., 2011, [w:] DVD *Mroczny Rycerz: Edycja dwupłytkowa*.

*Mroczny Rycerz powstaje* (2012) [Film], reż. Christopher Nolan,  
Warner Bros., 2012 [w:] Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.

*Powrót Batmana* (1992) [Film], reż. Tim Burton, Warner Bros.,  
2005, [w:] DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.



## KSIĄŻKI:

- Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Ahrens Jern, Meteling Arno, *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*, Continuum International Publishing, New York 2010.
- Alsford Mike, *Heroes and Villains*, Baylor University Press, London 2006.
- Aumont Jacques, Marie Michel, *Analiza filmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Banach Andrzej, *Pismo i obraz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Banach Andrzej, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przekład Ariadna Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Bassil-Morozow Helena, *Tim Burton: The Monster and The Crowd. A Post-Jungian perspective*, Routledge-Tavylor and Francis Group, London and New York 2010.
- Batman and philosophy*, ed. Mark D. White, Robert Arp, John Wiley and Sons, Inc., New Jersey 2008.
- Baudrillard Jean, *Wojny w Zatoce nie było*, przełożył Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Beatty Scott, Greenberger Robert, Jimenez Phil, Wallace Dan, *The DC Comics Encyclopedia: The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*, DK Limited, 2004.
- Brasch Walter M., *America's Unpatriotic Acts: The Federal Government's Violation Of Constitutional And Civil Rights*, Peter Lang Publishing, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien 2005.

- Brogan Hugh, *The longman history of the United States of America*, Longman, London and New York 1999.
- Brooker Will, *Batman Unmasked. Analyzing a cultural icon*, Continuum, New York and London 2005.
- Chilvers Ian, *Oksfordzki leksykon sztuki*, Arkady, Warszawa 2002.
- Cole David, Dempsey James X., *Terrorism And The Constitution: Sacrificing Civil Liberties In The Name Of National Security*, W. W. Norton & Co., New York 2005.
- Curl James Stevens, *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Daniels Les, *A History of Comic Books in America*, Bonanza Book, New York 1997.
- Daniels Les, *Batman The Complete History*, Chronicles Books, San Francisco 1999.
- Encyklopedia Kina*, red. Tadeusz Lubelski, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków 2003.
- Epoki literackie. 10 Współczesność*, red. Sławomir Żurawski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Estetyka i struktura dzieła filmowego*, red. Jan Trzynadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1987.
- Fingerroth Danny, *Superman on the couch. What Superheroes really tell us about ourselves and our society*, The Continuum, New York 2008.
- Fleisher Michael L., Lincoln Janet E., *The Original Encyclopedia of Comic Book Heroes: Volume One – Featuring Batman*, Macmillan Publishing Co. Inc., New York 1976.
- Fukuyama Francis, *Koniec historii*, przekład Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Gender – Film – Media*, red. Elżbieta H. Oleksy, Elżbieta Ostrowska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001
- Greenberger Robert, *The Essential Batman Encyclopedia*, Del Rey Books, New York 2008.

- Helman Alicja, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Helman Alicja, *Przedmioty i metody filmoznawstwa*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985.
- Historia Kina: Tom I Kino Nieme*, red. Lubelski Tadeusz, Sowińska Iwona, Syska Rafał, Universitas, Kraków 2009.
- Humm Maggie, *Słownik teorii feminizmu*, przełożyli Bożena Umińska i Jarosław Mikos, Wydawnictwo Semper, Warszawa 1993.
- Huntington Samuel P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. Hanna Jankowska, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 1998.
- Intermedialność w kulturze XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemień-Ojak, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 1998.
- Kaveney Roz, *Superheroes!: Capes and Crusaders in Comics and Films*, I.B.Tauris, London 2008.
- Kellner Douglas, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2009.
- Komiks a problem kiczu. Antologia referatów 9. Sympozjum Komiksologiczne*, red. Krzysztof Skrzypczak, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2009.
- Komiks jako zjawisko artystyczne – na pograniczu sztuk, mediów, gatunków. Antologia referatów 8. Sympozjum Komiksologiczne*, red. Krzysztof Skrzypczak, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2008.
- Kracauer Siegfried, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.
- Kronika filmu*, opracowanie całości: zespół pod kierunkiem Mariana B. Michalika, Wydawnictwo Kronika, Warszawa 1995.

- Lisowska Ewa, *Równouprawnienie kobiet i mężczyzn w społeczeństwie*, Oficyna wydawnicza Szkoła Główna Handlowa w Warszawie, Warszawa 2008.
- Malinowski Bronisław, *Mit, magia, religia. Dzieła, t. 7*, red. A.K. Paluch, Warszawa 1990
- McMahan Alison, *Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*, Continuum International Publishing, London 2010.
- Michałek Krzysztof, *Amerykańskie stulecie*, Wydawnictwo Mada, Warszawa 2004.
- Micuń Janusz, *Historia. Od starożytności do współczesności*, Wydawnictwo Translator, Warszawa 1999.
- Mistrzowie Kina Amerykańskiego. Współczesność*, red. Łukasz A. Plesnar, Rafał Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010.
- Moles Abraham, *Kicz czyli sztuka szczęścia*, przełożyły Anita Szczepańska i Ewa Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Mulvey Laura, *Do utraty wzorku. Wybór tekstów*, pod redakcją Kamili Kuc i Lary Thompson, Wydawnictwo Ha! art, Kraków-Warszawa 2010.
- Niedyskretne uroki kiczu*, red. Grażyna Stachówna, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Odell Colin, *Tim Burton*, Pocket Essentials, Harpenden 2001.
- Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, red. Kazimierz Sobotka, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1993.
- Porter Alan J., Roberson Chris, Black Jake, *Batman Unauthorized: Vigilantes, Jokers, and Heroes in Gotham City*, BenBella Books, Dallas 2008.
- Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the „War on Terror”*, ed. Jeff Birkenstein, Anna Froula, Karen Randell, Continuum, London 2010.

- Reynolds Richard, *Super Heroes: A modern mythology*, University Press of Mississippi, Jackson 1992.
- Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003.
- Sociology of Crime, Law and Deviance – Volume 14: Popular Culture, Crime and Social Control*, ed. Mathieu Deflem, Emerald Group Publishing, Bradford 2010.
- Stachówna Grażyna, *Władcy wyobraźni – Sławni bohaterowie filmowi*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*, ed. Tom Morris, Matt Morris, Open Court, Chicago 2001.
- Sztuka filmowej interpretacji*, red. Wiesław Godzic, Uniwersytet Jagielloński – Skrypty Uczelniane, Kraków 1990.
- Szyłak Jerzy, *Druga strona komiksu*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Elblągu, Elbląg 2011.
- Szyłak Jerzy, *Komiks*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
- Szyłak Jerzy, *Komiks i okolice kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
- Szyłak Jerzy, *Komiks: Świat przerysowany*, Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Szyłak Jerzy, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- Szyłak Jerzy, *Poetyka komiksu: Warstwa ikoniczna i językowa*, Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Toeplitz Krzysztof T., *Sensacje filmowe*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.
- Topelitz Krzysztof T., *Sztuka komiksu*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1985.
- Toth Jennifer, *The Mole People: Life in the Tunnels Beneath New York City*, Chicago Review Press, Chicago 1993.
- Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, red. Alicja Helman, Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań 1998.

- Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. Aleksander Jackiewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.
- Zybliekiewicz Lubomir, *USA*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004.

## ARTYKUŁY NAUKOWE:

- B.C, *Dick Tracy Tajny Agent X-9*, „Film na świecie”, 1980 r., nr 7.
- Bolechów Bartosz, *9/11 Dziś*, „Odra”, 2005 r., nr 11.
- Boscarino JA, Adams RE, Figley CR, Galea S, Foa EB, *Fear of terrorism and preparedness in New York City 2 years after the attacks: implications for disaster planning and research*, „Journal of Public Health Management and Practice”, 2006, issue November-December 12 (6).
- Bresler Robert J., *The Muddled Meaning of the 2000 Election – voting patterns – Brief Article*, „USA Today” (Society for the Advancement of Education), 18 May, 2012.
- Czaja Dariusz, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Konteksty”, 1992 r., nr 3/4.
- Dubose Mike S., *Holding Out for a Hero: Reaganism, Comic Book Vigilantes, and Captain America*, „The Journal of Popular Culture”, Volume 40, Issue 6, December 2007.
- Gifford Denis, *Komiksy i filmy fantastyczne*, tłumaczyła Joanna Galewska, „Film na świecie”, 1980 r., nr 7.
- Ip John, *The Dark Knight’s War on Terrorism*, „Ohio State Journal of Criminal Law”, Vol. 9:1, 2011.
- Kłobukowski Miłosz, *O pewnej tendencji kina popularnego*, „Kwartalnik Filmowy”, 2009 r., nr 66.
- Maciejewski Łukasz, *Gnijący pan młody. O kinie Tima Burtona*, „Kwartalnik Filmowy”, 2009 r., nr 66.
- Redakcja, *Film i komiks*, „Film na świecie”, 1980 r., nr 7.

- Rutkowska Teresa, *Przewrotność „Batmana”*, „Konteksty” 1992 r., nr 3/4.
- Saad Lydia, *Americans’ Fear of Terrorism in U.S. Is Near Low Point* – artykuł i badania zamieszczone na portalu internetowym [gallup.com](http://www.gallup.com) – <http://www.gallup.com/poll/149315/americans-fear-terrorism-near-low-point.aspx>
- Scheugl Hans, Schmidt Erwin, *Komiks sztuka kinetyczna*, tłumaczyła Anna Smorgul, „Film na świecie”, 1980 r., nr 7.
- Sznajderman Monika, *Co się kryje pod tą maską. Wokół motywu Człowieka Śmiechu: parę uwag o „Batmanie”*, „Konteksty”, 1992 r., nr 3/4.
- Sznajderman Monika, *Inna twarz błazna*, „Kwartalnik filmowy”, 1993 r., nr 3.
- Szpiłka Wiesław, *„Batman” – opowieść o stworzeniu*, „Konteksty”, 1992 r., nr 3/4.
- Szyłak Jerzy, *Batman i „Batman”*, „Konkurs”, 1991 r., nr 1-2.
- T.B., *Superman Batman*, „Film na świecie”, 1980 r., nr 7.
- T.B., *Tarzan*, „Film na świecie”, 1980 r., nr 7.
- Wolf-Meyer Matthew Joseph, *Batman and Robin in the Nude, Or Class and Its Exceptions*, „Extrapolation”, Vol. 47, No. 2, Summer 2006.

## ARTYKUŁY PRASOWE:

- Ackerman Spencer, *Batman’s ‘Dark Knight’ reflects Cheney policy*, „The Washington Independent”, artykuł umieszczony na portalu internetowym [washingtonindependent.com](http://washingtonindependent.com) – <http://washingtonindependent.com/509/batmans-dark-knight-reflects-cheneypolicy>.
- Ansen David, *A Gotham Gothic*, „Newsweek”, June 21, 1992.
- BA, *Przegląd prasy zagranicznej: Batman nie jak zawsze*, „Kino”, 1995 r., nr 09.

- Basara Zbigniew, *Nowy Joker czyli kanonizacja Ledgera*, „Gazeta Wyborcza”, 2008 r., nr 167 (18.07.08).
- Benson Sheila, *Movie Review: Bat angst in Basic Black*, „Los Angeles Times”, 1989 June 23.
- Bolt Andre, *Batman Bush true dark knight*, „Herald Sun”, artykuł umieszczony na portalu internetowym [www.news.com.au](http://www.news.com.au) – [www.news.com.au/heraldsun/story/0,21985,240990075000117,00.html](http://www.news.com.au/heraldsun/story/0,21985,240990075000117,00.html).
- Ciapara Elżbieta, *Batman*, „Filmowy Serwis Prasowy”, 1990 r., nr 17-18.
- Ciapara Elżbieta, *Oscar z za grobu*, „Film”, 2008 r., nr 08.
- Chulov Martin, Pidd Helen, *Defector admits to WMD lies that triggered Iraq war*, „The Guardian”, 15 February 2011.
- D. A., *Batman i Robin*, „Cinema Polska”, 1997 r., nr 08. D. A., *Batman i Robin*, Cinema Polska. 1997 r., nr 08.
- Ebert Roger, *Movie Review: Batman and Robin*, „The Chicago Sun-Times”, June 20, 1997.
- Ebert Roger, *Movie Review: Batman Begins*, „The Chicago Sun-Times”, June 13, 2005.
- Ebert Roger, *Movie review: Batman Returns*, „The Chicago Sun-Times”, June 19, 1992.
- Felis Paweł T., *(Prawie) Jedyiny sprawiedliwy*, „Przekrój”, 2005 r., nr 31.
- Gleiberman Owen, *Movie review: Batman Returns (1992)*, „Entertainment Weekly”, Jun. 26, 1992.
- Hinson Hal, *Movie Review: Batman*, „Washington Post”, June 23, 1989.
- Hollender Barbara, *Jak Bruce Wayne przeistoczył się w Człowieka-Nietoperza*, „Rzeczpospolita”, 2005 r., nr 175 (28.07).
- Howe Desson, *'Batman': Winged Defeat*, „The Washington Post”, June 20, 1997.



- Jaster Lee C., *The Secret Origin of John Blake in Batman Comics*, artykuł umieszczony na portalu internetowym gotchamovies.com – <http://gotchamovies.com/news/john-blake-character-origins-in-batman>
- Kałużyński Zygmunt, *Nietoperz z komputera*, „Polityka”, 1995 r., nr 39.
- Kałużyński Zygmunt, *Pies uratował Batmana*, „Polityka”, 1997 r., nr 33.
- Kałużyński Zygmunt, Raczek Tomasz, *Batman na prezydenta?! „Wprost”*, 1995 r., nr 32.
- Klavan Adrew, *What Bush and Batman have in common*, „The Wall Street Journal”, July 25, 2008.
- Kłopotowski Krzysztof, *Triumfalny Powrót Batmana*, „Film”, 1992 r., nr 32.
- Kołodzyński Andrzej, *Batman– Początek*, „Kino”, 2005 r., nr 09.
- Kołodzyński Andrzej, *Co się czai w komiksie*, „Film”, 1990 r., nr 39.
- Kołodzyński Andrzej, *Nietoperz z Miasta Głupców*, „Kino”, 1997 r., nr 9.
- Kornatowska Maria, *Demiurg melancholijny i anarchiczny*, „Kino”, 2000 r., nr 04.
- Kraśko Piotr, *„Batman” towar czy dzieło sztuki?*, „Kino”, 1991 r., nr 01.
- Kwiatkowski Krzysztof, *Batman przegrał w Denver*, „Wprost”, 2012, nr 30.
- Kwiatkowski Krzysztof, *Cały smutek Gotham City*, „Wprost”, 2012 r., nr 31.
- LaSalle Mick, *The Dark Knight Rises’ review: The bane of Batman*, „San Francisco Chronicle”, July 19, 2012.
- Leszczyński Robert, *Nietoperz wszech czasów*, „Wprost”, 2008 r., nr 32.
- Mazierska Ewa, *Profanacja w rytmie rocka*, „Kino”, 1993 r., nr 11.
- Muszyński Łukasz, *Mroczny Rycerz Powstaje*, „Film”, 2012, nr 09.

- NK, *Uszy do góry*, „Film”, 1997 r., nr 08.
- Nolan Christopher, *Los Człowieka. Christopher Nolan śpi i śni*, rozmawiał Stephen Rusell, „Świat Filmu”, 2002 r., nr 03.
- Nolan Christopher, *Joker pokonał Batmana*, rozmawiał Roman Rogowiecki, „Rzeczpospolita”, 2008 r., nr 184 (07.08).
- Nolan Christopher, *Mój bohater nie ma nadludzkiej mocy*, rozmawiał Roman Rogowiecki, „Rzeczpospolita”, 2005 r., nr 175 (28.07).
- Nolan Christopher, *Wołę film od komiksu*, rozmawiała Ewelina Kustra, „Dziennik. Polska. Europa. Świat – Kultura”, 2008 r., nr 08.08.
- O'Brien Zuzanna, *Recenzje: Batman-Początek*, „Film”, 2005 r., nr 07.
- Oleksiewicz Maria, *Batman*, „Film”, 1989 r., nr 44.
- Oleksiewicz Maria, *Za dużo w głowie ma...*, „Film”, 1994 r., nr 12.
- Prokopowicz Agnieszka, *Filmy oddane w komiks*, „Film”, 2001 r., nr 7.
- Puig Claudia, *'Dark Knight' rises and dazzles despite flaws*, „USA Today”, 19 July 2012.
- RG, *Metamorfoza nietoperza*, „Video & Dvd Reporter”, 2005 r., nr 10.
- Russo Tom, *Nowa era starego bohatera*, „Film”, 2005 r. nr 07.
- Ryan Elizabeth, *New York Was Gotham Before 'Batman'*, „New York Times”, 1989 september 05.
- Rzewuski Jerzy A., *Batman – Zmartwychwstanie*, „Wprost”, 2005 r., nr 30.
- Sanghvi Vir, *Why the Joker is the terrorist of our times*, „The Wall Street Journal”, artykuł umieszczony na portalu internetowym livemint.com – <http://www.livemint.com/2008/12/11223028/Why-the-Joker-is-the-terrorist.html>
- Schumacher Joel, *Czasem dobrze trochę namieszać*, rozmawiał Kuba Armata, „Kino”, 2012 r., nr 4.

- Schumacher Joel, *Człowiek ze skazą*, rozmawiała Ola Salwa, „Przekrój”, 2011 r., nr 49.
- Schumacher Joel, *Jestem malarzem...szczęśliwym*, rozmawiał Roman Rogowiecki, „Film” 1997 r., nr 08.
- Shulgasser Barbara, „Batman” can’t keep up with bad man, „San Francisco Chronicle”, June 16, 1995.
- Skawrońska Jolanta, *Powrót Świętego*, „Wprost”, 1997 r., nr 27.
- Socha Natasza, *Zemsta Nietoperza*, „Wprost”, 1995 r., nr 39.
- Sudak Kacper, *Backin Black*, „Cinema Polska”, 2005 r., nr 07.
- Szczerba Jacek, *Bajka dla dzieci*, „Gazeta Wyborcza”, 1997 r., nr 178 (01.08.97).
- Szczerba Jacek, *Czas apokalipsy*, „Gazeta Wyborcza”, 2012, nr 174 (27 lipca).
- Szczerba Jacek, *Nietoperz wątpliwy*, „Gazeta Wyborcza”, 1995 r., nr 221 (22.09).
- Szczerba Jacek, *Niskie loty Batmana*, „Gazeta Wyborcza”, 2005 r., nr 174 (28.07).
- Szyłak Jerzy, *O świecie Batmana*, „Kino”, 1991 r., nr 06.
- Świątek Rafał, *Heros wybiera mniejsze zło*, „Rzeczpospolita”, 2008 r., nr 184 (07.08).
- Tierney John, *The Endless Fear of Terrorism*, „The New York Times”, January 16, 2008.
- Topolski Jan, *Obsesja Nolana*, „Kino”, 2005 r., nr 09.
- Tronowicz Henryk, *Batman też człowiek*, „Kino”, 1990 r., nr 01.
- Tucker Ken, *Love Among the Ruins*, „New York”, Jun 13, 2005.
- Turan Kenneth, *The Dark Knight Rises’ more than shines, and on many levels*, „Los Angeles Times”, July 18, 2012.
- Vidal Gore, *The Meaning of Timothy McVeigh*, „Vanity Fair”, issue #9 September 2001.
- Witkowski Przemysław, *Business Class Hero*, „Przekrój”, 2012, nr 32/33.
- Węglarczyk Bartosz, *Nowości DVD – Mroczny Rycerz*, „Gazeta Wyborcza”, 2008 r., nr 296 (19.12.08).

- Wróblewski Janusz, *Mroczna strona kultury*, „Polityka”, 2012, nr 30.
- Wróblewski Janusz, *Schizofreniczny nietoperz*, „Polityka”, 2005 r., nr 28.
- WS, *Wąska czarna taśma*, „Film”, 1999 r., nr 05.
- Zdybicka Zofia J., *Dlaczego kompleks feminizmu?*, „Słowo Magazyn”, 1994 r., nr 42.
- Žižek Slavoj, *Dyktatura proletariatu w Gotham City*, przeł. Jakub Majmurek, tekst dostępny na portalu <http://www.krytykapolityczna.pl>.
- Żar Robert, *Walka mrocznego rycerza*, „Cinema Polska”, 2000 r., nr 04.
- Brak autora, *Chytra zagadka*, „Film”, 1995 r., nr 09.
- Brak autora, *Gothattan*, „Film”, 1995 r., nr 09, s. 37.

## WYKŁADY NAUKOWE:

- dr hab. Łukasz Plesnar, „Historia filmu powszechnego”, wykłady prowadzone w roku akademickim 2009/2010 oraz 2010/2011 w semestrze zimowym i letnim, Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ.
- dr Joanna Wojnicka, „Historia filmu powszechnego”, ćwiczenia prowadzone w roku akademickim 2009/2010 w semestrze letnim, Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ.
- dr Jolanta Szymkowska– Bartyzel, „Media amerykańskie”, wykłady prowadzone w roku akademickim 2011/2012 w semestrze letnim, Instytut Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.
- dr Jolanta Szymkowska– Bartyzel, „Poetyka sztuki”, wykłady prowadzone w roku akademickim 2011/2012 w semestrze zimowym, Instytut Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

- dr Jolanta Szymkowska– Bartyzel, „Historia filmu amerykańskiego”, wykłady prowadzone w roku akademickim 2008/2009 w semestrze zimowym i letnim, Instytut Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.
- dr Michała Kamieńskiego, „Amerykański sposób prowadzenia wojny”, wykłady prowadzonych w roku akademickim 2011/2012 w semestrze zimowym, Instytut Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.
- dr Patrick Vaughan, „U.S. History of the 1970s”, wykłady prowadzone w roku akademickim 2011/2012 w semestrze zimowym, Instytut Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.
- dr Patrick Vaughan, „U.S. History of the 1980s”, wykłady prowadzone w roku akademickim 2011/2012 w semestrze letnim, Instytut Amerykanistyki i Studiów Polonijnych UJ.

## FILMY DOKUMENTALNE:

- Batman: The Journey Begins*, produkcja Cory Watson, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłykowa*.
- Beyond Batman: Gotham City Revisited: The Production Design of Batman Returns*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Beyond Batman: Out of the shadows – The production design of Batman Forever*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Beyond Batman: Sleek, Sexy and Sinister – The Costumes of Batman Returns*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

- Beyond Batman: Visualizing Gotham – The Production Design of Batman*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Cape and Cowl*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.
- Genesis of the Bat*„, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.
- Gotham City Rises*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.
- Gotham obnażone: Tworzenie sceny*, produkcja Jordan Goldberg, Jason Hillhouse, Warner Home Video 2008 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Mroczny Rycerz: Edycja dwupłytkowa*.
- Gotham's Reckoning*, brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.
- Komentarz reżysera Joela Schumachera dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman Forever* (1995) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Komentarz reżysera Joela Schumachera dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman i Robin* (1997) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Komentarz reżysera Tima Burton dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Batman* (1989) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Komentarz reżysera Tima Burton dołączony do oryginalnej ścieżki dialogowej filmu *Powrót Batmana* (1992) z wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

- Legends of the Dark Knight: The History of Batman*, produkcja Jason Hillhouse, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Path to Discovery*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.
- Riddle Me This: Why Is Batman Forever?*, reż. Michael Meadows, John Pattysen, 1995 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989 1997*.
- Saving Gotham City*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.
- Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight – Part 1 The Road to Gotham City*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989 1997*.
- Shadows & Light in large format*, brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.
- Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 2 The Gathering Storm*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 3 The Legend Reborn*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 4 Dark Side of the Knight*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.

- Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight -Part 6 Batman Unbound*, produkcja Constantine Nasr, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman: Filmowa Antologia 1989-1997*.
- Shaping Mind and Body*, brak autora, Warner Home Video 2005 – materiał dokumentalny dołączony do wydania DVD *Batman - Początek: Edycja dwupłytkowa*.
- The chant*, brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.
- The Game Destruction*, brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.
- War on Wall Street*, , brak autora, Warner Home Video 2012 – materiał dokumentalny dołączony do wydania Blu-ray *Trylogia Mrocznego Rycerza*.

## INTERNETOWE BAZY DANYCH:

- [www.allmovie.com](http://www.allmovie.com) – baza zawierająca informacje o filmach, m.in. opisy filmów, sylwetki aktorów i reżyserów.
- [www.biography.com](http://www.biography.com) – portal zawierający biografie sławnych ludzi.
- [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com) – baza zawierająca wyniki finansowe filmów, m.in. budżet i przychód ze sprzedaży biletów.
- [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl) – największy polski portal poświęcony tematyce filmowej.
- [www.imdb.com](http://www.imdb.com) – jedna z największych anglojęzycznych baz poświęconych filmom.
- [www.jewishvirtuallibrary.org](http://www.jewishvirtuallibrary.org) – internetowa encyklopedia historii narodu żydowskiego.



www.metacritic.com – baza zawierająca recenzje i inne informacje na temat filmów.

www.movies.nytimes.com – część portalu New York Times poświęcona tematyce filmowej.

www.movies.yahoo.com – baza zawierająca informacje o filmach, m.in. opisy filmów, sylwetki aktorów i reżyserów.

www.nndb.com – portal zawierający biografie sławnych ludzi.

www.notablebiographies.com – jw.

www.rottentomatoes.com – baza zawierająca recenzje i inne informacje na temat filmów.

www.usatoday.com – internetowy portal gazety USA Today.

## DOKUMENTY:

*FEDERAL ELECTIONS 2008 Election Results for the U.S. President, the U.S. Senate and the U.S. House of Representatives*, Federal Election Commission, Washington, D.C., July 2009 – dokument dostępny pod adresem <http://www.fec.gov/pubrec/fe2008/federalelections2008.pdf>

*Reports of the Immigration Commission: Statistical Review of Immigration 1820-1910 Distribution of Immigrants 1820-1900*, Senate Documents, Vol. 20, December 5, 1910 – March 4, 1911, Government Printing Office, Washington 1911. [http://www.latinamericanstudies.org/immigration/immigration\\_1820-1903.pdf](http://www.latinamericanstudies.org/immigration/immigration_1820-1903.pdf)

Raport Sztokholmskiego Międzynarodowego Instytut Badań nad Pokojem (SIPRI) z roku 2011. <http://www.sipri.org/yearbook/2011>

Traktat Północnoatlantycki sporządzony w Waszyngtonie dnia 4 kwietnia 1949 r. – Dz.U. 2000 nr 87 poz. 970 Baza Internetowy System Aktów Prawnych – ISAP. <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20000870970>

---

Dotychczasowe analizy filmowych adaptacji przygód Batmana zawierał podobne tezy badawcze: filmy Tima Burtona opisywano jako dzieła mroczne i gotyckie; części wyreżyserowane przez Joela Schumachera krytykowano za zniszczenie wizerunku superbohatera; z kolei Christopher Nolan zbierał pochlebne opinie za udaną próbę realistycznego podejścia do komiksów. Przy okazji tych ostatnich dzieł krytycy i filmoznawcy często zwracali uwagę na fabularne odwołania do wydarzeń z 11 września 2001 roku czy do wojny z terroryzmem prezydenta Busha. Nikt jednak do tej pory nie pokusił się o podobną analizę poprzednich filmowych przygód Batmana. Autor stawia więc tezę, że te dzieła również zawierają społeczno-polityczne odwołania oraz nawiązania do kultury i historii Stanów USA. Tym samym lektura tej książki przyniesie odpowiedzi na wiele interesujących pytań m.in:

· *Czy Zimna Wojna oraz I wojna w Zatoce Perskiej miały wpływ na twórczość Tima Burtona?*

· *Dlaczego Schumacher zdecydował się na infantylną wersję Batmana?*

· *Czy Slavoj Žižek ma rację twierdząc, że Mroczny Rycerz Powstaje ma wydźwięk prawicowy?*

Oraz przede wszystkim:

· *W jaki sposób Batman odzwierciedla współczesną Amerykę?*

---



**DAWID PRZYWALNY** (ur. 1988) amerykanista, filmoznawca, absolwent stosunków międzynarodowych i doktorant w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. W swojej pracy naukowej skupia się na wyszukiwaniu, analizowaniu i opisywaniu powiązań między światem polityki, a dziełami popkultury. Obecnie prowadzi badania do swojej dysertacji doktorskiej poświęconej wizerunkowi prawa amerykańskiego w komiksach i serialach telewizyjnych. Miłośnik klasycznych pozycji kinematografii amerykańskiej oraz superbohaterskich komiksów. Wolne chwile przeznaczają na elektroniczne i papierowe gry RPG oraz larpy.

