
Dociekania

Bond. James Bond. Widmo człowieka

Iwona Kurz

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 2, S. 294–308

DOI: 10.18318/td.2016.2.15

Uwaga! Artykuł nawiedzają sceny końca (spoilery)

Spectre, czyli Widmo

Podczas szczytu organizacji SPECTRE jej szef Numer 1 aka Franz Oberhauser (po ojcu) aka Ernst Stavro Blofeld (po matce) komentuje dokonane na oczach zebranych zabójstwo nieudolnego pretendenta do funkcji szefa ochrony: „Oto znajoma (*familiar*) twarz śmierci”. W brutalnym akcie przemocy człowiek umiera długo, zabójca dosłownie wciska mu oczy w czaszkę – przedstawienie dosłownej śmierci nakłada się na jej czyste wyobrażenie. Później Oberhauser dopowie: „Dziwne, jeszcze żyje, ale tam, w czaszce, już nic nie ma”. Sam przywódca Spectre przychodzi „z cienia”, ukrycie go w ciemności wizualnie podkreśla mroczny wymiar jego tożsamości. To zjawia z przeszłości Jamesa Bonda; uznano go za martwego dwadzieścia lat wcześniej. Pod koniec filmu motyw powraca, do finałowego pojedynku Franz staje uratowany z eksplozji z jednym już tylko okiem. Umieranie nie do końca, umieranie na raty, powracanie z martwych

Iwona Kurz – dr hab., Zastępczyni Dyrektora Instytutu Kultury Polskiej UW ds. Nauki i Finansów, redaktorka „Widoku” (pismowidok.org). Zajmuje się wizualną historią nowoczesnej kultury polskiej, antropologią kultury wizualnej oraz ciała i *gender*. Ostatnio współredagowała książkę *Piknik Golgota Polska. Sztuka – religia – demokracja* (2015). WWW: <https://uw.academia.edu/IwonaKurz>. Kontakt: i.kurz@uw.edu.pl

to praktyki widmowe *par excellence*, po wielokroć przywoływane w różnych odcinkach Bondowskiej serii.

Angielski skrót organizacji rozwija się jako Special Executive for Counter-intelligence, Terrorism, Revenge and Extortion (Specjalna Egzekutywa ds. Kontrwywiadu, Terroryzmu, Odwetu i Wymuszania). To właściwie nadorganizacja, która oplata świat siecią niewidocznych powiązań. Jako taka pozostaje zatem niewidoczna, podobnie jak niewidoczni pozostają jej członkowie. W czterech częściach cyklu o agencji 007 z Danielem Craigiem¹ powracają jak refren zdania: „Nic o nas nie wiecie”, „Jesteśmy wszędzie”, „Mijałeś mnie tyle razy i nigdy mnie nie spostrzegłeś”. Ta organizacja-widmo, której rozpoznanie wymaga rozpoznania symptomów – czyli podejmowanych przez nią działań – jako jej działań. Dokładnie jak w zabawie w łączenie punktów, w której wodząc od kropki do kropki, wyrysowuje się kształt. Ośmiornicy.

Widmo i spektakl mają ten sam łaciński źródłosłów: od czasownika *spec-to-*, *spectare* – patrzeć na coś, obserwować, rozważać. Widmo nie jest substancjalne, jest tylko powierzchnią – albo bezcielesną powłoką, albo, inaczej, obrazem (znakiem) istoty. Jednocześnie „nowy” Bond chętnie przywołuje liczne spektakle współczesności – od opery po meksykański karnawał śmierci, od wyścigu konnego w Sienie po ekspozycję plastynatów Gunthera von Hagensa – wzmacniając swój przekaz spektralny i spektakularny zarazem. W czasie tych widowisk zawsze dzieje się jeszcze coś innego, pościg za złoczyńcą czy tajna narada organizacji, ale też zawsze mogą one zostać przesłonięte przez inne widowisko, eksplozję czy masowy atak. Z perspektywy widza można w ten świat i jego duchy uwierzyć, ale można też jedynie ulec iluzji powierzchni – spektakl sugeruje związek, ale przebiega na tyle szybko, byśmy nie zdążyli się przyjrzeć temu, co kryje się pod nim – i czy w ogóle coś się kryje. Albo poddajemy się władzy montażu („łączymy kropki”), albo wypadamy z gry. Ten ciąg obrazów, ich nieustanna gra i wymiana, potwierdzają ogólną zasadę działania wizerunków: „niesubstancjalny byt obrazu powstaje nieustannie od nowa (*Semper nova generatur*)”². Zasada spektaklu zatrzymuje oko na powierzchni, w inny sposób (i bezpieczniej) niż w przywołanej scenie zabójstwa, prowokując pytanie o to, co pozostaje w czasie, w której przestały pracować oczy zafiksowane na pędzących obrazkach.

1 Są to: *Casino Royale*, reż. Martin Campbell (2006); *Quantum of Solace*, reż. Marc Forster (2008); oraz dwa filmy w reżyserii Sama Mendesa: *Skyfall* (2012) i *Spectre* (2015).

2 G. Agamben *Byt specjalny*, w: tegoż *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 72.

W tej scenie James Bond występuje jako Mickey Mouse. Przedstawia się w ten sposób ochroniarzowi, który wpuszcza go na zebranie organizacji mimo oczywistej mistyfikacji. On wie i Bond wie, że on wie. Na potwierdzenie swoich uprawnień ma, co prawda, pierścień ze znakiem ośmiornicy, który poświadcza przynależność jego właściciela do Spectre – kolejny znak, który znaczy więcej niż jego nosiciel – ale w istocie zostaje dopuszczony na naradę, ponieważ Numer 1 zdecydował, że pora na rozpoznanie. Dla Bonda patrzeć na cudzą śmierć to „miki”. Przywołując imię jednej z najstarszych postaci kultury popularnej, agent Jej Królewskiej Mości wskazuje na trywialny, lecz nadal pociągający charakter mnogości przedstawień grających ze sobą i wymieniających się w potocznym imaginariu³. Z tej eksplozji obrazów on zawsze wychodzi cały, czasem prowadzi za rękę dziewczynę, jakby wzmocniony, gotowy do kolejnych zadań, na nowo nieskazitelny. W angielskim żargonie „to mickey mouse” znaczy tyle, ile „miki” po polsku. („Czekałem na większe rzeczy”, mówi z dezynwolturą pewien polski bohater, podobnie jak Bond, bez przyszłości).

James Bond działa w świecie, którego obraz w pełni potwierdza Szekspirową diagnozę, przywołaną przez Jacques'a Derridę w *Widmach Marksa*, za Marksem zresztą. „Jakże tam świat idzie? – Rośnie. Lecz rosnąc zużywa się trochę”⁴. Światem rządzi entropia, a projekt „przyszłość” upadł⁵. Na pytanie poety odpowiada malarz, który zapewne próbuje oddać w przedstawieniu ten proces. W tym zanikającym, przecierającym się na wiązaniach świecie, Bond także zyskuje nowe kształty. Paradoksalne. Konwencja wypełnia się mięsem, choć jednocześnie okazuje się projekcją, która przychodzi po wieku wiary w technologię i nadziei na ciągły postęp. Na upadek nadziei idealnej nowoczesności sprzed półwiecza odpowiedzią jest nowy, obity i obolały, agent specjalny 007. Jego istota w całości skrywa się w świecie filmu: „Obraz

3 U schyłku lat 60. diagnozował tę sytuację Guy Debord: „Fałszywy wybór, jaki oferuje spektakularna obfitość – wybór między konkurencyjnymi, aczkolwiek wzajemnie się wspierającymi spektaklami i między wykluczającymi i uzupełniającymi się wzajemnie rolami (którym sens i substancję nadają najczęściej przedmioty) – przybiera postać walki widmowych jakości, usiłujących przydać odrobinę blasku temu, co ilościowe i trywialne”. G. Debord *Społeczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 57.

4 W. Szekspir *Tymon Ateńczyk*, akt I, sc. 1, przeł. L. Ulrich. Dialog cyt. w: J. Derrida *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Routledge, London–New York 1994, s. 97.

5 F. Berardi („Bifo”) *After the Future*, AK Press, Edinburgh–Oakland–Baltimore 2011, s. 12–14.

to byt, którego istotą jest bycie widzialnością lub pozorem. Specjalny zaś jest taki byt, którego istota pokrywa się z ukazywanym przez niego widowiskiem (spektaklem), z jego własnym pozorem i widzialnością”⁶. Bond. James Bond. Podobnie jak Szekspir jest dobry na każdą okazję.

Świat to za mało, potrzebne jest kino

Wymowna jest sekwencja otwierająca pierwszą część nowej serii (2006), będącą ekranizacją *Casino Royale*⁷, pierwszej książki Iana Fleminga o Jamesie Bondzie (1953): bohaterowie grzęzną w błocie i piasku, w pogoni za przestępcą agent obtłukuje się boleśnie i brudzi – i choć ratuje siebie, to jego reputacja zostaje zagrożona, a śledztwo pozostaje w toku tylko dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności. Dynamiczna czołówka oddaje przyspieszenie rytmu kina akcji, narastające od lat 60., jednak bardziej istotna wydaje się zmiana *decorum* – w poprzednich filmach cyklu nie padało tak bardzo.

Nowa seria Bonda jest projekcją wyplutą ze wszystkich dawnych odcinków i ze wszystkich nowych lęków; skutecznie zatem wykorzystuje podstawowy mechanizm kultury popularnej, by to, co nowe, wkładać w oswojone ramy. *Spectre* jako przeciwnik Jamesa Bonda pojawia się w pierwszych filmach cyklu – i tylko w nich. Z Blofeldem zmagają się Sean Connery w pięciu z sześciu filmów o agencji 007, w których zagrał⁸. *Dr No*, pierwszy z nich, powstaje w roku 1962, ostatni – *Diamenty są wieczne* – prawie dziesięć lat później. Niemal dekada dzieli też pierwszy i ostatni występ Craiga w roli Jamesa Bonda.

Historia kina i historia gatunku w tych dwóch dziesięcioleciach – najnowszym i w latach 60. ubiegłego wieku – pozwala zobaczyć historię świata przez szczególnie przydatny pryzmat: w lustrze konwencji popularnego kina akcji. Jej trwałość opiera się na powtarzalności wybranych elementów, które w efekcie ją konstytuują, niezależnie od ich tożsamościotwórczej rangi: intryga wywiadowcza

6 G. Agamben *Byt specjalny...*, s. 73.

7 Została już zekranizowana w formie komediowej w 1967 roku, w zespołowej reżyserii z Davidem Nivenem w roli Bonda.

8 Są to: *Dr No* (1962), *Pozdrowienia z Rosji* (1963) i *Operacja Piorun!* (1965) w reżyserii Terence’a Younga; *Żyje się tylko dwa razy* (1967) w reżyserii Lewisa Gilberta; oraz dwa filmy Guya Hamiltona – *Goldfinger* (1964; w tym *Spectre* się nie pojawia) i *Diamenty są wieczne* (1971). Ten ostatni poprzedzony był przez pojedynczy występ George’a Lazenby’ego w roli Bonda: *W służbie Jej Królewskiej Mości* (1967), reż. Peter R. Hunt.

prowadzona za pomocą pistoletu i pancernego Aston Martina idzie w parze z refrenem: „My name is Bond. James Bond” (nawet nazwisko Bond powtarza dwa razy) i charakterystyczną czołówką, a dziewczyna i „dyżurny lajdark” tworzą trójkąt z łykiem martini (refren „wstrząśnięte, niemieszane”). Wszystkie one na równi są atrybutami herosa i na równi ulegają plastycznemu morfingowi pod naporem zmieniających się czasów – sięgając po Heinekena, jak w *Skyfall*, Bond zdradza siebie, ale widz rozpoznaje go w tej różnicy. Zewnętrzna, pozakiniowa rzeczywistość kształtuje przebieg akcji, przede wszystkim wpływając na charakter zagrożenia, ale też właśnie na *decorum* oraz na obraz Innego.

Niektóre z tych zmian wydają się oczywiste – czy też widoczne gołym okiem: są na powierzchni. W latach 60. w kinie rządziła jeszcze tylna projekcja, a sceny w kosmosie (*Żyje się tylko dwa razy*) przypominają *Podróż na Księżyc* (1902) Georges’a Mélièsa. Więc oczywiście zmieniły się filmowe środki. Zmieniła się też jednak geografia. W pierwszej serii akcja, poza scenami w Londynie, zwykle toczy się w jednym miejscu; gdzieś na początku Bond dostaje zadanie, by gdzieś się udać – więc się udaje, w miejsce mniej lub bardziej sprecyzowane: Jamajka, Szanghaj, Japonia. W najnowszych odcinkach wielokrotnie zmienia miejsce pracy i rozrywki. O ile kamera lubuje się w śledzeniu jego podróży samochodowych, o tyle zniknął statek jako środek lokomocji – jachty mogą służyć jedynie do luksusowej zabawy i przemieszczania się w czasie urlopu – a także samolot pasażerski. Żadnych zatem przylotów i odlotów, chyba że spektakularna walka w śmigłowcu.

Aktorzy i aktorki, niegdyś biali i charakteryzowani np. na Azjatów, teraz grają zgodnie ze swoimi warunkami fizycznymi i przynależnością etniczną. Sceny bójek były niegdyś precyzyjnie zaprojektowanymi układami parachoreograficznymi, a pomocnicy czarnych charakterów stanowili figury inności zawsze obdarzone jakimś defektem i jednocześnie jakimś wybitnym talentem w dziele zabijania. Wszystkie te straszno-śmieszne postacie (jak choćby Oddjob w *Goldfinger*) zostały wyparte przez „zwykłych” mężczyzn, tyle że dysponujących niezwykłą siłą fizyczną i dużym upodobaniem do przemocy. Różnica akcentu, zwykle słowiańskiego, dzielącego „złych” od „dobrych”, uległa zatarciu – dziś nie byłaby ani czytelna jako znak moralnej inności, ani właściwa w świecie międzynarodowych produkcji z koniecznym wkładem europejskim, ani trafna w rzeczywistości postnarodowych i postpaństwowych organizacji terrorystycznych. Akcent mówi zatem wszystko, w sensie przynależności kulturowej, i zarazem nie mówi nic.

W „nowym” Bondzie różne zespoły ludzkie charakteryzuje różnorodność; zarówno w MI6, jak i wśród członków organizacji są kompetentne kobiety,

niekoniecznie przedstawiane przez pryzmat swojej seksualności, czy to w wersji glamour (jak dziewczyny Bonda), czy groteskowej (jak sadystyczno-perwersyjna pułkownik Róża Klebb w *Pozdrowieniach z Rosji*). Mizoginia dawnego Bonda, który kobiety traktował niczym mobilne i odpowiednio egzotyczne rekwizyty, ale też często właśnie z demonicznymi paniami musiał walczyć, wyparowała – choć kładzie się cieniem na nim dzisiaj, kiedy krytykuje się bohatera za grzechy poprzedników. Już wśród protagonistek i partnerek wersji Pierce'a Brosnana zdarzały się pełnokrwiste postaci kobiece, ale sam agent zachowywał niezmienny dystans wobec potencjału kobiecości. W najnowszej serii kobiety, nawet jeśli nadal drugoplanowe, uruchamiają afekty. Skłonności miłosne prowadzą najpierw Bonda do zakochania się w Vesper Lynd (Eva Green), a potem w Madeleine Swann (Léa Seydoux). *Skyfall* skupiony na rywalizacji między dwoma agentami: dawnym i dzisiejszym, może zostać zakwalifikowany jako melodramat macierzyński, oparty na rywalizacji o M (Judi Dench). Repertuar aluzji seksualnych zmniejszył się zresztą radykalnie, wprost proporcjonalnie do wzrostu ilości wypijanego alkoholu. Zniknęły złożone układy taneczne, swoiste balety na wodzie, na lądzie i w powietrzu męskiej i żeńskiej obstawy „złych” (przodował w tym jako reżyser Terence Young). Ornament z ludzkiej masy w tle działań złoczyńcy został zastąpiony przez tłum zagrożonych mieszkańców Sieny czy Meksyku i, z drugiej strony, niewzruszone ciała bodyguardów, raczej w parach niż w ósemkach.

Zniknęło też rozciąganie kobiet i mężczyzn na fotelach chirurgicznych z wyraźnym wskazaniem na zagrożoną sferę krocza (jak w scenie cięcia bohatera laserem w *Goldfinger*). Męskość Bonda została dosłownie, bez żadnych aluzji obita w *Casino Royale*, być może dlatego w *Spectre* Franz Oberhauser, który, owszem, uwięził Bonda na fotelu, pragnie dokonać ingerencji raczej w jego mózg. Nie ma tu jednak mowy o seksie bez przyjemności, jedynie z poczucia obowiązku wobec króla i ojczyzny – jak mówi swojej protagonistce Connery w *Operacji Piorun!* „Stary” Bond obiecywał paniom, chętnym na spotkanie z nim „na każdym miejscu i o każdej dobie”, że będzie inna pora, inne miejsce na te zabawy. Nowy jest zawsze tu i teraz, jeśli nie zakochany, to przynajmniej roznamiętniony. Agentka Fields utopiona w ropie w *Quantum of Solace*, w nawiązaniu do sceny śmierci Jill Masterson utopionej w złocie w *Goldfinger*, wywołuje – po raz pierwszy – westchnienie 007 dla niepotrzebnej śmierci „nikogo” w sprawie. Pozostały żartobliwe dialogi z Monneypenny, ale nie dotyczą już one niedoczekanej propozycji małżeństwa. To jedynie gra, którą toczą zmęczeni już sobą, lecz na siebie skazani kochankowie. Bond i ona. Konwencja.

Umrzyj i daj żyć

Daniel Craig (jako Bond oczywiście) jest równie zabójczy, jak Sean Connery, lecz bardziej niż on rozpoznawalny, przychodzi przecież za swoimi poprzednikami, z już utrwaloną etykietą Bonda, którą Connery dopiero tworzył. Craig jest niższy od niego o dziesięć centymetrów, ale na oko z dziesięć kilo cięższy, ma mniejszą skłonność do podbojów erotycznych, za to znacznie większą do napojów alkoholowych⁹, bez żadnego już alibi konesera. Można sądzić, że coś zapija, o co trudno podejrzewać wczesnego Bonda: ból egzystencjalny.

„Bond to ktoś, kim chce być każdy mężczyzna i kogo chce mieć każda kobieta” – powiedział Raymond Chandler o bohaterze książek Iana Fleminga. Stwierdził to w rzeczywistości lat 50., kiedy „być” zostało już wyparte przez „mieć”, ale to z kolei za chwilę zaczęło zanikać pod naporem „jawić się”¹⁰. Filmowy James Bond zawsze wygląda jak milion dolarów, z tą różnicą, że Connery nigdy fasonu nie traci, a Craig zawsze go odzyskuje. Można powiedzieć, że skutecznie zmartwychwstaje, zgodnie z kinetyczną zasadą kinematografu, który operuje na podstawowym poziomie ruchu: zawsze można go cofnąć i zawsze powtórzyć, dokładnie jak w gonitwach i bójkach animowanych zwierzątek, które mimo ciosów, eksplozji i upadków uparcie wracają do pierwotnej formy.

Sięgając po raz kolejny po bohatera wyeksploatowanego już tak bardzo i w tak różnych wcieleniach, gra się znaczonymi kartami. James Bond to wie i zdradza prawie w każdej swojej kwestii. Autotematyzm jest tu skondensowany, występuje w postaci *instant. Casablanca* (1942) Michalea Curtiza była antologią motywów melodramatycznych, jak pisał Umberto Eco¹¹. Seria o Bondzie Anno Domini 2015 jest przede wszystkim antologią motywów Bondowskich, tym bardziej zatem zagęszcza dostępne skojarzenia. Jednocześnie narzuca obrazy z całego cyklu i z całego zasobu kultury popularnej, niezależnie od historycznego kontekstu. W kolejnych filmach z cyklu

9 Por. *James Bond. Booze, bonks and bodies. The various Bonds are more different than you think*, „The Economist” 20.10.2012, <http://www.economist.com/news/books-and-arts/21564816-various-bonds-are-more-different-you-think> (2.02.2016).

10 „Pierwsza faza panowania gospodarki nad życiem społecznym przyniosła niewątpliwą deprecjację: m i e ć zastąpiło b y ć – nie ocenia się już ludzi na podstawie tego, kim są, liczy się tylko to, co posiadają. Obecny okres [...] to okres powszechnego przechodzenia od mieć do jawić się, z którego wszelkie rzeczywiste «mieć» winno czerpać swój prestiż i ostateczny cel”. G. Debord *Spółczesność spektaklu...*, s. 37.

11 Por. U. Eco *Casablanca*, przeł. J. Ugniewska, w: tegoż *Semiologia życia codziennego*, PIW, Warszawa 1996.

pojawiają się remaki scen z poprzednich, rozmaite antecedencje, następstwa i refreny. Synchronię mechanizmu popkultury ilustruje cudowna scena z *Dr No* z czterema postaciami, które idą jedna za drugą, za pomocą lasek dla niewidomych badając drogę (za chwilę okaże się, że to mordercy). Wyobrazenie żywo przywodzi na myśl okładkę albumu *Abbey Road* Beatlesów. Tyle że film jest z roku 1963, a płyta – z 1969. Rezerwuar wyobrażeń popularnych zawsze jest jednak dany jako układ elementów jednoczesnych, choćby miało to być pudło klocków z różnych parafii.

Dla porządku trzeba oczywiście podkreślić, że ten mechanizm Bondowski nie tyle jest wyjątkowy, ile w wyjątkowy sposób kondensuje mechanizmy właściwe dla współczesnej popkultury. Z dużą siłą również ten, dawno już opisany przez Jurija Łotmana, że „fotograficzne obrazy przedmiotów stają się w świecie filmowym przedmiotami mitu”¹². Jeśli jednak w filmowym świecie wszystko ma potencjał symboliczny czy mitologiczny¹³, to co można powiedzieć o świecie Bonda i jego atrybutach?

Bonda ściga zatem widmo konwencji. Nie istnieje bez niej, lecz pozostając w niej, przestaje istnieć, dusi go niczym brak tlenu. Ale przecież musi być rozpoznawalny jako Bond. Przywołane tu Debordowskie spostrzeżenie, że kultura ponowoczesna opiera się na wartości pojawy, czy też „wyglądu”, ściśle łączy się z zasadniczym przykazaniem rozpoznawalności właśnie. Bond ma przede wszystkim wyglądać jak Bond. Nawet jeśli nie jest koneserem dobrych alkoholi (tych nie rozpoznaje się zresztą po wyglądzie), nadal ma dobre wyczucie stylu i wartości materialnych; rozpoznaje luksus i cieszy się luksusem rozpoznawalności.

Możliwą pustką znaczeń, ich brak za „pojawą” skrywają gry słów. Bond jest ironistą, zawsze celnie komentującym moment. „Ostatnie rozdanie o mało mnie nie zabiło”, mówi po próbie otrucia go podczas gry w Czarnogórze. To jednak zawsze i jedynie ironia sytuacyjna. Wobec rzeczywistości agent Craiga ma stosunek solenny i poważny. Connery całym sobą okazywał dystans wobec rzeczywistości, właśnie dlatego, że był w całości postacią z konwencji. Zjawił się w rzeczywistości przedstawionej filmowi *Dr No* i kolejnych epizodów już gotowy, niczym ready-made z pełnym repertuarem gestów i rekwizytów. W serii z Craigiem historia cofa się do początków i rozpada: nawyków nie ma, rekwizytów i ripost trzeba się uczyć, na dodatek postać zyskuje filmową głębię, czyli przeszłość i uczucia.

12 J. Łotman *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 46.

13 Por. Ch.F. Altman *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino” 1987 nr 6, s. 18–22.

Wszystkie znaki pozostają tu w bezustannym ruchu: jak w grze w trzy kulki, w którą nie da się wygrać – nigdy nie wiadomo, w którym kryje się kulka. Prawdopodobnie zresztą w żadnym, jedynie szybkość ruchu pozwala zachować złudzenia. W efekcie stałe gadżety i inne elementy Bondowskiego wyposażenia, przywołane wcześniej atrybuty herosa, pozwalają na rozpoznanie bohatera i jego powrót z celuloidowych martwych. W istocie są ważniejsze niż sam bohater, a w każdym razie jego kolejne wcielenia: dyskusja nie dotyczy przecież tego, czy to jest Bond, lecz ewentualnie tego, czy to jest dobry Bond. Przedmioty te pozostają zatem oddzielone od postaci (działają niezależnie od jej formy) – już trwają dyskusje o tym, kto będzie następnym 007 – i funkcjonują jak metonimia osoby. Wraz z końcem taśmy filmowej pozostaje przedmiot. „Przedmiot oddzielony od ciała martwego podmiotu. Ale powracający jak duch. Powracający z życiem do zmarłego, który od tej chwili staje się żywy i sam zaczyna powracać jako duch”¹⁴.

Do pomyslenia zatem byłaby książka podobna do tej, którą napisał Sławoj Żiżek o Hitchcocku czytany Lacanem, czyli podejmująca temat Derridańskiej widmologii i pozwalająca jednocześnie autorce „pofolgować w obszarach idiotyzmu kultury popularnej”¹⁵. Jacques Derrida przywołuje ten metonimiczny i substytutywny związek postaci i przedmiotu w eseju *Restytucje*, fragmencie *Prawdy w malarstwie*. W kilku znaczeniach słowa „restytucja” znajdują się m.in. te, które dotyczą dążenia do uzyskania przebaczenia oraz odnowy czegoś na podstawie reliktyw. We wszystkich przejawia się chęć odtworzenia czegoś, co było, jednak ze świadomością, że powrót do stanu pierwotnego nie jest możliwy, a stan po restytucji oznacza silne przesunięcie statusu i charakteru „przywracanego” dobra. Jednocześnie następuje jednak powrót do moralnego i symbolicznego ładu.

Bond powraca. Za każdy razem jako Bond podstawiony pod poprzedniego i przemieniony.

Jutro nie umiera nigdy

To także porządek scenariuszowy, który bez pudła zawsze wraca w stare koleiny. Bondowskie gadżety nie tylko pozwalają rozpoznać bohatera, lecz

14 J. Derrida *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 421.

15 S. Žižek *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, KR, Warszawa 2003, s. 6.

także strukturyzują opowieść na innym poziomie. Są dosłownym wcieleniem dramaturgicznej zasady Czechowowskiej strzelby. Okazane i podarowane bohaterowi na początku – np. pistolet, nóż, wywalacz gazu w walizce, złote monety (*Pozdrowienia z Rosji*) albo samochód i zegarek („pokazuje czas”, mówi Q w *Spectre*) – na pewno zostaną użyte i zużyte. Scenopisarska opatrność z góry i z całą mocą zapowiada, co uratuje Bonda z opresji, niczym w *pièce bien faite*, będąc jednocześnie – to, przywołująca nazwę organizacji, gra słów w *Operacji Piorun!* – „widmem klęski” złoczyńcy. Początek przepowiada koniec, struktura jest spójna i powtarza się powtórzenie. Widać to w prawie każdej scenie podążania za kimś, czy to jawnie, w pościgu, czy też skrycie. Ktoś, kto śledzi, zawsze jest także śledzony; patrząc przed siebie, trzeba także patrzeć przez ramię, do tyłu. W przeszłość.

„Był styczeń 1952 roku”, „słoneczny poranek”, kiedy Ian Fleming, korzystając na Jamajce z dobrodziejstwa płatnego urlopu, który zapewnił sobie w umowie o pracę, nadał imię swojemu bohaterowi. Ukradł je ulubionemu ornitologowi, autorowi książki *Birds of the West Indies*¹⁶. „Najnudniejsze nazwisko świata” (może dlatego musi być powtarzane dwa razy?) stało się jednym z najgorętszych. Fleming zaczynał w samych początkach zimnej wojny. Pierwsza ekranizacja jego książek powstaje w jej kulminacji związanej kryzysem kubańskim. Nowy Bond zrodził się z końca zimnej wojny – jak starego zrodził jej porządek (i początek). Zmieniły się zatem przede wszystkim – poza opisanym już tu *decorum* i poza polityczną poprawnością – zagrożenia, jakie czyhają na świat i jakim ma przeciwdziałać agent 007. Niesubordynowany (nieco) agent oraz nieprzejrzystość statusu i intencji przeciwnika sprawiają, że zaraz na początku nowej serii M wzdycha do dawnych czasów: „Tęsknię za zimną wojną”. Mówiąc po McLuhanowsku, zimna wojna wywoływała gorące emocje i ostre, ale czytelne podziały, które dziś zanikają, również w efekcie braku wyrazistych podmiotów – państw – jako podstawowych protagonistów.

W pierwszych dwudziestu minutach *Dr No* padają trzy trupy – w *Spectre* nieco więcej; przede wszystkim jednak wybuch kamienica w centrum miasta, nad którym następnie, w samym środku obchodów Dnia Zmarłych, miota się helikopter. Stawką jest groźba wysadzenia stadionu wypełnionego ludźmi. Współczesnego Bonda nawiedza widmo terroryzmu i, jak się wydaje, to zagrożenie jest podstawowe. W każdym razie na pewno silnie pobudza wyobraźnię. Ograniczony sukces *Quantum of Solace* można po części przypisać

16 *Questions Are Forever. James Bond and Philosophy*, ed. Jacob M. Held, James South, Carus Publishing Company, Chicago 2006.

właśnie węzłowi intrygi. Zagrożenie ekologiczne może być najważniejszym zagrożeniem współczesności, ale mimo to, a może właśnie dlatego, nie nadaje się na wyobrażenie apokaliptycznego końca, którego wizję odgania Bond. Kultura popularna zdradza widza w każdym momencie, w którym on ją zdradził. Ujawnia zatem, że są mniej i bardziej seksowne groźby. Nawet jeśli jądro intrygi jest w istocie Hitchcockowskim MacGuffinem¹⁷ – pozorem i pretekstem sensu – zdradza jednocześnie nastawienia widza, który nie chce mierzyć się z zagrożeniami realnymi, lecz z takimi, na które zamiast niego/jej odpowie Bond.

W *Dr No* agent 007 pyta z niepokojem o to, kto ma taką siłę wywoływania strachu, że z lęku przed nim ktoś bierze cyjanek, a kto inny nie obawia się złamania ręki. James Bond dobrze przy tym wie, że nie są to smoki, o których powszechnie mówią tubylcy. W racjonalności (konwencji) Bondowskiej smoki się bowiem nie mieszczą, po prostu nie istnieją. Ostatecznie okazują się odpowiednio wystylizowanymi transporterami, a zatem „racjonalną” bronią ukrytą pod kamuflażem. Agent specjalny mierzy się zazwyczaj z działaniem racjonalnym, którego jednak istoty (sprężyny) nie rozumie. Wie jednak, że jest – i jest do rozszyfrowania i w konsekwencji do pokonania. Ta sprężyna to zwykle megalomańskie indywiduum, które pragnie zawładnąć światem, samodzielnie (jak Goldfinger) lub za pośrednictwem organizacji (Spectre), ale dokonuje tego pod przykrywką – najpierw – zimnej wojny. Lęki przed wojną kosmiczną i wojną atomową, żywe w latach 60., w filmach pierwszej serii były wskazywane jako pożywka dla rzeczywistych złoczyńców. Tajemnicza organizacja wykorzystywała uprzedzenia opinii publicznej, a przede wszystkim wywiadów i rządzących, by prowadzić własną grę. Niemal doprowadziła do wojny światowej, ingerując w program kosmiczny USA pod przykrywką sowiecką i odwrotnie.

Znamienne są dwie przypowieści, opowiadane najpierw w *Pozdrowieniach z Rosji*, potem w *Skyfall*. Pierwsza dotyczy walki dwóch ryb (metafora czytelnie odsyła do USA i ZSRR), które walczą, aż jedna z nich ulegnie. Druga jednak, śmiertelnie wyczerpana po walce, zostanie zaatakowana – i łatwo pokonana – przez czekające w cieniu widmo organizacji. James Bond miał dystans wystarczający do tego, by odkryć, że konfrontacja „ryb” jest prowokacją. Jako jedyny nie wierzy w pojawie, lecz prowadzi śledztwo, by zdjąć maskę

17 Por. Hitchcock/Truffaut, przeł. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 123-125. „To wybieg, wykręt, sztuczka. [...] Mac Guffin jest zatem nazwą, którą nadaje się akcjom tego typu: wykraść dokumenty, wykraść tajemnicę... W rzeczywistości nie ma to żadnego znaczenia...” (s. 123).

i odsłonić istotę: podmiotem, który prowadzi tu grę, jest Spectre, ewentualnie jego mroczny przywódca – Ernst Stavro Blofeld.

Ta kryptonimia¹⁸, której najlepszym obrazem jest statek kosmiczny z napisem USSR połykający statek kosmiczny z napisem USA, natomiast centrum dowodzenia tą operacją jest „gdzie indziej”, ulega przesunięciu w serii najnowszej. Tu z kolei protagonista Bonda, Raoul Silva (Javier Bardem), sam niegdyś agent MI6, toczy opowieść o dwóch szurkach, które jako jedyne przetrwały katastrofę – i teraz zwracają się przeciwko sobie. Tu sekret spoczywa w samym Bondzie, tematem staje się coraz bardziej jego przeszłość, najpierw jako źródło jego zachowań i nawyków, potem jako źródło konfliktu.

Można oczywiście uznać, że nadanie Bondowi *psyche* i podszytej nieświadomością przeszłości wynika jedynie z desperackiego poszukiwania scenariusza. Ale przecież kino samo i ten scenariusz zwłaszcza uruchamiają żywą grę znaczeń. Najpierw aktor, który w filmie – z samej jego istoty, jako projekcji ciała, fantomowego obrazu substancji – jest szczególnym sobowtórem człowieka, jego widmem właśnie¹⁹. Potem bohater, będący emanacją wszystkich bohaterów wcześniejszych i zespołu wyobrażeń widzów na ich temat. Będący też projekcją lęków dotyczących świata. Jeśli Bond jest widmem, to ścigają go inne widma: jak w czołówce *Spectre*, w której wracają z przeszłości martwi, przywołując przeoczone niegdyś znaczenia.

Żyje się tylko dwa razy, może trzy, i potem znów

Slavoj Žižek uznaje, że powrót żywych trupów „zasługuje na miano podstawowego wyobrażenia współczesnej kultury masowej”²⁰. Wracają, „ponieważ nie zostali należycie pogrzebani”; w obrzędzie ich pochówku został popełniony błąd. W Bondowskiej serii – o ile uznamy dotychczasowy wywód za

18 Por. A. Marzec *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques’a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, w: *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbaciak i in., Libron, Kraków 2012, s. 255-262.

19 Jak pisał Maurice Merleau-Ponty, „film jest szczególnie predestynowany do ukazania związku umysłu i ciała, umysłu i świata oraz wyrażania jednego przez drugie”. Por. M. Merleau-Ponty *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

20 S. Žižek, *Patrząc z ukosa...*, s. 42.

wskazujący, że Bond, nawet jeśli nie jest martwy, nie jest też żywy – te uchybienia są celowe, niekiedy wręcz dotyczą nienależytego zabicia, zabicia nie do końca lub niewłaściwego podmiotu, np. takiego, który się jedynie podszył. Przede wszystkim też pochówek nie należy się złoczyńcom. Pogrzeby, jeśli się zdarzają, nie zdarzają się naprawdę (jak w sekwencji wprowadzającej do *Operacji Piorun!* fałszywy pogrzeb pułkownika Bouvarda czy udawany pogrzeb samego Bonda w *Żyjesz tylko dwa razy*).

W nowej serii pogrzebów nie ma wcale, są jednak owi zmarli z bliższej i dalszej przeszłości, którzy wracają, by żądać naprawienia uchybień. „Umarli powracają w roli poborców niespłaconego symbolicznego długu”²¹. W najnowszej serii Bond pojawia się zatem jako winny: nie tylko został zdradzony przez Vesper, ale też zdradził ją, pozwalając jej umrzeć; nie tylko jest ścigany przez Oberhausera, a w efekcie zagrożony jest świat, ale też odebrał małemu Franzowi miłość ojca; w efekcie Oberhauser senior zginął dosłownie, a junior metaforycznie, odradzając się w innej postaci. Uchybienie ma tu charakter poznawczy. James Bond nie rozpoznał bowiem w odpowiednim czasie przynależności i/lub intencji swoich przeciwników. Nie zrozumiał świata.

Wraz z przyrostem uczuć agenta 007 w Craigowskiej serii, w której, jak pisałam, bohater na nowo rozpoznaje się w lustrze konwencji, zostaje sprobrematyzowana rola technologii. Pomijam nawet oldskulowe komórki w *Casino Royale*: w dobie wysokiej technologii właśnie stare ratują przed inwigilacją i klęską. W *Quantum of Solace* Q jako mistrz technologii w ogóle znika, by powrócić w odmłodzonym wcieleniu w kolejnych epizodach. W *Skyfall* wszystko, co dostaje Bond, to pistolet i radio. „W eksplodujące pióra już nie wchodzimy”, ironizuje Q, geek komputerowy (Ben Whishaw). W pierwszych odcinkach cyklu fascynacja techniką zwracała uwagę od początku; nie tylko zresztą dotyczyło to możliwości MI6 (radar-GPS w *Goldfinger*), ale też zaplecza protagonistów, by wspomnieć różnorakie twierdze Blofelda czy wszechobecność kamer w filmowym Tokio (*Żyjesz tylko dwa razy*). Bond z upodobaniem niszczył, co mógł, często dzięki sprytowi, a nie przede wszystkim gadżetom, ale technika nie była stawiana pod znakiem zapytania.

Bond zostaje w efekcie obnażony: ma coraz więcej uczuć i coraz mniej gadżetów; jego wyposażenie technologiczne zostaje ograniczone, a jednocześnie kamera dużo intensywniej eksponuje i eksploruje jego nagie ciało – wysportowane ciało Daniela Craiga, w ruchu, wystawione na spojrzenie. Obserwujemy szczególne i nieironiczne powtórzenie sceny z *Dr No*, kiedy

21 Tamże.

Bond-Connery mówi przed drogą do spotkanej na plaży Honey Ryder (Ursula Andress) – jej atrybutem jest muszla, a jej strojem bikini – „zostaw wszystko, co niepotrzebne”.

Lęk przed terroryzmem i siecią oplatającą świat można potraktować jedynie jako skuteczny guzik poruszający akcję i wzniecający ruch obrazów. Dobór tematu, o czym świadczy wspomniana porażka *Quantum of Solace*, ma oczywiście znaczenie, dokładnie jak odcisk palca Bonda, wymagany do tego, by pistolet zadziałał (*Skyfall*). Wydaje się jednak, że rzeczywista stawka i głębiej ukryty lęk Bondowskiej stori w XXI wieku dotyczy innej kwestii. Agent 007 pozbawiany jest cech nadludzkich, a ściślej – nadmęskich – a jednocześnie zyskuje „kobieca” uczuciowość. W kolejnych odcinkach serii doznaje uszczerbku na męskości, rozumianej i dosłownie, i metaforycznie, potem okazuje się za stary na agenta, choć jednocześnie dużo silniej wystawiony na uprzedmiotawiające spojrzenie. W jednej z ostatniej sekwencji *Spectre* przedmiotem ataku staje się jego mózg, a ściślej, jego zdolność do rozpoznawania bliskich, umiejętność spojrzenia w oczy kochanej osoby.

Podstawowe znaczenie dla intrygi w dwu ostatnich filmach cyklu ma też groźba zamknięcia programu 00. Rzekomo, w epoce informatycznej, wszechstronnego monitoringu i przechwytywania danych, człowiek z pistoletem nie jest już potrzebny. Lęk zatem nie tyle dotyczy ograniczenia prywatności i wolności, ile wskazuje je jako podstawowe dla ludzkiej tożsamości – grozi zakończeniem programu człowiek. Tłumacząc to zwolennikowi informatyzacji i poplecznikowi Blofelda osadzonemu w siłach specjalnych Imperium Brytyjskiego, nowy M (Ralph Fiennes) wskazuje na różnicę między pozyskiwaniem i śledzeniem danych za pomocą narzędzi i za pomocą człowieka: ściganemu trzeba wreszcie spojrzeć w oczy²². „Cała twoja technika nie pomoże w tym. Licencja na zabijanie oznacza także licencję na to, by nie zabić”. Na zarzut, że agent specjalny to byt nieco staromodny, M odpowiada zatem całkowicie staromodnym przekonaniem, że życie jest w oczach oraz odległym przywołaniem wolnej woli, która pozwala podjąć decyzję.

Bond, który przychodzi po swoich poprzednikach, jest zatem humanistyczny. Wychodzi ze wszystkich tych opresji zwycięsko, ale przecież jako zupełnie już nowy bohater, ucieleśniony i uduchowiony. Dlatego też paradoksalnie musi odejść; umie powstrzymać się przed zabiciem z zemsty, ale

22 Por. np. wyraz współczesnych lęków o podobnym charakterze: L. Ulanoff, *7 life skills that tech will make obsolete in 2016*, „Mashable.com”, 4.12.2015, http://mashable.com/2015/12/04/life-skills-obsolete-2016/#7l_wu4N_quuy (2.02.2016).

też chce odrzucić możliwość kontynuowania swojego życia jako „polowania”. Człowiek nie powinien żyć jak zwierzę. I nie powinien żyć w cieniu, skoro ma korzystać z oczu. Swoją słabość do kobiet agent zamienia zatem na miłość do kobiety, zachowuje swoje upodobanie do samochodu marki Aston Martin DB5, ale oddaje pistolet. Paradoks w tym, że w momencie, w którym staje się człowiekiem, musi się skonfrontować z końcem człowieka. Bond nigdy nie miał przyszłości, przed nim zawsze było jedynie powtórzenie, niekończąca się gra „zagrożony/ocalony” (*corso e ricorso*). Nowy Bond ma całą przeszłość swoich poprzedników i wszystkie nawiedzające go widma zmarłych, ale przyszłości nie ma, więc musi przestać być Bondem. Jakże trafny opis pułapki czasu, w jakim żyjemy. Można tylko powtórzyć pytanie zadane przez Madeleine Swann (uwaga, znów spoiler, ale pewnie już to wszyscy widzieliśmy) po zabiciu Hinxa: „Co teraz?”. Szeroko otwieramy oczy.

Abstract

Iwona Kurz

UNIVERSITY OF WARSAW

Bond. James Bond: A Spectre of Man

This article analyses selected motifs from the James Bond series, especially those motifs that refer to the organization Spectre. Kurz shows the workings and mechanisms of popular culture as they undergo a particular condensation in this series that has continued for over fifty years (1962–2015). Bond is chased by the ‘spectre of convention’ on the one hand and by the ‘spectre of failure’ on the other. Treating the popular films as mirrors of the collective imagination, we can identify contemporary viewers’ fears and anxieties. In this perspective the series becomes a lesson in hauntology. It confirms the critical diagnoses of Giorgio Agamben, Franco ‘Bifo’ Berardi and Jacques Derrida, who have foretold the end of man while pointing out the contemporary reality is a complex of apparitions and spectres.

Keywords

James Bond, Spectre, popular film, hauntology