

Paweł Sporek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ROZBRAJANIE FILMOWEGO KICZU. MIT O HERKULESIE NA KINOWYM EKRANIE (REFLEKSJE DYDAKTYKA)

Literatura a popkultura

Związki kultury wysokiej z popularną wydają się oczywiste i nie wymagają dodatkowych komentarzy czy przywoływania opracowań teoretycznych. Mariaż tego, co wzniosłe, z tym, co pospolite dokonuje się niejako na oczach odbiorców, w ich doświadczeniu kulturowym, w ramach rozmaitych dziedzin sztuki. Zapisuje się też w paradygmacie artystycznym synkretyzującym odmienne estetyki.

Także szkoła już od dłuższego czasu dojrzewa do tego, by w przestrzeni edukacyjnej uwzględniać wytwory kultury masowej. Kształt i zawartość podręczników współczesnej generacji, zwłaszcza na poziomie szkoły podstawowej i gimnazjalnej, stanowi egzemplifikację tego przyzwolenia. Tendencje te, chociaż śladowo, dokumentuje także Podstawa programowa [Podstawa, brak daty: 37–38]. Oczywiście ciągle wątpliwości budzi sposób wyzyskiwania tego typu wytworów w procesie dydaktycznym. Czasem zakłada się ich negatywną waloryzację w ramach selekcji i wartościowania rozmaitych przekazów i informacji, innym razem widzi się w nich potencjał dydaktyczny, by za ich pośrednictwem prowadzić ucznia do kultury wysokoartystycznej [por. *Kultura popularna...* 2006]. Stosunkowo rzadko rozpatruje się owe wytwory na równych prawach z dziełami sztuki, argumentując, że prezentują one niższą jakość estetyczną, ograniczony przekaz myślowy. Niemniej, nawet uznając powyższą konstatację za fakt, warto przemyśleć kwestię celowego wykorzystania wytworów popkulturowych zarówno w dyskursie kulturowym, jak i edukacyjnym. Tym bardziej, że w odniesieniu do tego typu produkcji często mówi się z perspektywy innej estetyki, która nie zawsze musi być kojarzona z kiczem i pływacznością intelektualną [por. Welsch 2003]. Uznaniem wyrafinowanych odbiorców i krytyków cieszą się przecież rozmaite, podejmowane świadomie, gry artystyczne na pograniczu kultury elitarnej i pospolitej. W filmie, traktowanym już od dawna jako samostanna dziedzina twórczości [Helman 1992: 6–11], z takimi eksperymentami jest kojarzony między innymi Quentin Tarantino, także Robert Rodriguez czy Frank Miller.

Zgoda na pojawianie się na lekcjach audiowizualnych tekstów kultury, sytuowanie ich na równych prawach z dziełami literackimi, musi jednak zawsze łączyć się z ich wartościowaniem i refleksją teleologiczną. Wywołana w tytule referatu formuła „rozbrajania filmowego kiczu”, zaczerpnięta z publikowanego przed laty artykułu Witolda Bobińskiego [Bobiński 1994], określa potrzebę waloryzowania produkcji filmowych spod znaku popkultury. Tym bardziej, jeżeli podejmują one dialog z formą tak znaczeniowo nośną jak mit, którego rola i znaczenie dla człowieka szukającego egzystencjalnych rozpoznań dotyczących siebie i świata wydaje się być nie do przecenienia. Stąd w artykule oglądowi zostaną poddane, z myślą o ewentualnej możliwości wyzyskania ich w edukacji na przedmiocie „język polski”, dwie amerykańskie produkcje filmowe o mitycznym Herkulesie.

Mity wiecznie żywe

O mitach, podobnie jak o przenikaniu się kultury elitarnej z niską, powiedziano i napisano bardzo wiele. Niemniej, ze względu na ciągle niezadowalającą formę obecności mitu w szkole – instrumentalizowanego, pozbawianego kulturowej nośności i infantylizowanego, a także ujmowanego w kategoriach barwnych fabulek będących odbiciem archaicznych wyobrażeń [por. Kłakówna 2003: 117–120] – warto w tym miejscu przypomnieć chociaż kilka istotnych rozpoznań.

Są zatem mity, jak stwierdza F. Braudel, „figurami długiego trwania”, w które wpisane zostały rozmaite konstrukty ludzkiego losu [Braudel 1999: 77–78]. Określają one i opisują sytuację egzystencjalną jednostki oraz przestrzeń relacji, w jakie wchodzi ona ze światem i innymi ludźmi.

Mity aktualizują się w różnych sytuacjach, przekraczają granice czasu i przestrzeni. Są zatem uniwersalne. Oznacza to, co akcentował Rollo May, że ciągle i na nowo poddają się rozmaitym reinterpretacjom, odpowiadając zapotrzebowaniu nowych czasów [May 1997: 35]. Tym samym, jak zauważa Michał Głowiński: „Pytania zadawane mitom zmieniają się w ciągu historii, choć [...] jego substancja fabularna pozostaje nienaruszona” [Głowiński 1994: 68]. Stąd też ich struktura raz po raz pozwala identyfikować się w rozmaitych sytuacjach życiowych, odsłaniając coraz to nowe możliwości rozpoznania kulturowych.

O potencjale mitów decydują wpisane w nie archetypy. Są one, jak wynika z ustaleń Carla Junga i nawiązujących do jego poglądów badaczy, jednocześnie elementem tak świadomości indywidualnej, jak i zbiorowej, sytuują się przede wszystkim w myśleniu, często zupełnie nieuświadomionym [por. Pascal 1998: 69], głęboko skrywającym się w człowieku. Można odnaleźć je także w sferze uczuć, intuicji, zmysłów [Pascal 1998: 22]. Są zatem elementami ruchomymi, dynamicznymi, mogą niejako posiadać swoje „życie” [Pajor 1992: 46–47]. Stąd, jak stwierdza Jung, ujawniają się, urzeczywistniają wtedy, gdy mit jest przeżywany [Jung 2011: 166]. I choć archetyp w ujęciu psychoanalitycznym może być dla człowieka niebezpiecz-

ny („owładnięcie archetypem”) [Wehr 1998: 56], to zerwanie z nim prowadzi jednostkę do alienacji, samotności, utraty poczucia bezpieczeństwa.

Istota mitów jest determinowana ich nośnością, która każe w nich widzieć figury wiecznie żywe, mające znaczenie nie tyle historyczne, ile aktualne „tu i teraz”, dysponujące określonym potencjałem możliwym do wykorzystania w dydaktyce zorientowanej antropocentrycznie. Mity prezentują bowiem – jak zauważa Barbara Dyduch – „[...] pewną sytuację wzorcową, rodzaj matrycy, która nałożona na aktualny obraz wydobywa z niego określony sens” [Dyduch 1995: 268]. To właśnie dzięki nim człowiek może szukać prawdy o samym sobie, dążyć do rozumienia otaczającego go świata, wchodzić w określoną przestrzeń aksjologiczną [Sporek 2005: 12]. Największy potencjał wydają się mieć te mity, które, jak podkreśla Agnieszka Kłakówna, pozwalają się czytać jako prefiguracje ludzkiego losu. Do takich mitów można zaliczyć także te określane mianem mitów nowożytnych [Kłakówna 2003: 115–116].

Herkules – figura długiego trwania

Mitem szczególnie znaczącym kulturowo jest opowieść o Heraklesie (rzymskim Herkulesie)¹, synu Zeusa i śmiertelniczki Alkmeny, najsłynniejszym bohaterze Hellady. Jego wizerunek pozwala się rekonstruować na podstawie rozmaitych wersji mitycznej opowieści.

Wstępnie warto zacząć od rzymskich *Metamorfóz* Owidiusza [Owidiusz 1995: 224–234]. Tam Herkules bywa określany jako Alcides, a więc wnuk Alceusza. Jego obraz wyłania się z jego własnej narracji lub narracji osób, które go znają. Opowieść składa się w mozaikę, w którą wpisują się kolejne znaki, wydobywające określone fakty z biografii Herkulesa. Jawią się one fragmentarycznie, w założeniu dobrze znane odbiorcy, stają się punktem odniesienia do prezentacji herosa. Losy bohatera domyka opis jego cierpienia w ogniu, co ostatecznie oczyszcza go z ludzkiej powłoki i upodabnia do Jowisza. Syn Alkmeny zostaje wywyższony przez króla bogów – umieszczony wśród gwiazd.

Bardziej klarowny i chronologicznie uporządkowany obraz dziejów herosa wyłania się z tekstu Jana Parandowskiego [Parandowski 1992: 168–182]. Tam dowiadujemy się o pochodzeniu Heraklesa oraz ścigającej go od kołyski nienawiści Hery. Parandowski opisuje dorastanie półboga ćwiczącego się w sztuce wojennej, a także przedstawia zabójstwo nauczyciela, którego młodzieniec się dopuścił. W dalszej części narracji ukazany jest już Herakles, który wychowuje się w górach (to kara za zabójstwo), pracując jednocześnie nad swą sprawnością fizyczną, pozyskując sobie przychylność bogów. Następnie rozpoczyna się bohaterska ścieżka półboga, która od razu naznaczona jest tak pierwszymi sukcesami

¹ Na potrzeby niniejszego tekstu imiona Herakles i Herkules są stosowane wymiennie.

(uratowanie króla tebańskiego), jak i klęską, gdy zaślepiony szaleństwem heros zabija swą pierwszą żonę i dzieci. Za karę musi służyć Eurysteuszowi. To czas wykonywania dwunastu prac. Odpokutowawszy winy, heros próbuje się ustatkować. Niestety, wyprowadzony z równowagi, zabija królewicza, brata dziewczyny, z którą stara się związać. Bogowie karzą go za to chorobą. Udawszy się do Pytii po pomoc, spotyka się ze wzgardliwym milczeniem – wściekły plądruje Delfy, walczy z Apollonem. Za karę olimpijczycy wyznaczają mu haniebną służbę u królowej Omfali. Odpokutowawszy po raz kolejny swe winy, Herakles wraca na drogę walki ze złem, znów cieszy się przychylnością bogów. Postanawia jeszcze raz założyć rodzinę. Zakochuje się w pięknej Dejanirze, która zazdrosna o miłość Heraklesa, pada ofiarą podstępny Nessosa. Koszula zatrutą krwią centaury doprowadza bohatera do zguby. Założona, przywiera do jego ciała, sprowadzając na niego nie-ludzkie męki. Herakles chce zakończyć swój żywot na ofiarnym stosie. Wówczas z ognia zostaje wyniesiony na Olimp, gdzie przyjmuje go Nike, zaś Hera, zapomniawszy o swym gniewie, oddaje mu za żonę swoją córkę Hebe.

W stosunku do tej ramowej, nieco szkicowej opowieści, uzupełnienie stanowić może wersja mitu pióra Wandy Markowskiej [Markowska 1968: 176–223]. Z niej dowiadujemy się o przepowiedni Tejrezjasza, wieszczącej małemu Heraklesowi wielkość, a także o tym, że zabitym nauczycielem chłopaka był Eumolpos. Również u Markowskiej pojawia się Cnota, niewiasta, której drogę dla siebie wybiera syn Alkmeny. Także w tej wersji poznajemy imię Megary, zabitej przez Heraklesa żony. Historia przynosi też imię Iolaosa, przyjaciela Heraklesa. Ta wersja mitu daje też rozbudowany obraz przygód Heraklesa, wykonującego prace zleczone mu przez Eurysteusza. Również w niej odsłania się dramat Chirona, przyjaciela Heraklesa, przypadkiem ranionego przez bohatera zatrutą strzałą i skazanego na wieczne cierpienia. Dodatkowo Markowska w ciągu opowieści o Heraklesie przywołuje historię jego pojedynku z Zeusem, spotkania z Tezeuszem i Prometeuszem, wreszcie odsłania relacje między Iolą a Dejanirą, które ostatecznie doprowadzają do śmierci bohatera.

W *Mitach greckich* Roberta Gravesa opowieść o Heraklesie zmienia się w obszerną opowieść z rozbudowanymi kontekstami, które dookreślają zasadniczy wątek [Graves 1974: 409–517]. Badacz wprowadza ujęcia uszczegółowione, także nowe informacje bądź odmienne od tych, które znane są z wcześniej zaprezentowanych wersji. Zdaniem Gravesa Herakles początkowo nosił imię Alkajosa lub Palajmona. Także od Gravesa można dowiedzieć się, że dwanaście prac, które miał wykonać Herakles, były warunkiem uzyskania przez niego statusu boga i wynikiem kompromisu pokłóconych Zeusa i Hery. Jednocześnie amerykański znawca mitów często wskazuje wielość ich wariantów. U niego można m.in. przeczytać, że zabitym przez Heraklesa nauczycielem nie był Eumolpos (jak podawała Markowska), ale Linos (co potwierdza także Zygmunt Kubiak) [Kubiak 2003: 446]. Dowiadujemy się również o miłosnych perypetiach herosa – m.in. o tym, że przespał się z czterdziestoma dziewięcioma wesołymi córkami króla Tespiosa (według jednej z wersji zajęło mu to jedną noc). Dopowiada także, że

ofiarami szaleństwa bohatera były nie tylko jego dzieci, ale także synowie brata – Ifiklesa. Również opowieści o pracach Heraklesa naznaczone są wariantowością. Przywoływanie ich w tym miejscu nazbyt rozbudowałoby wywód, poza tym są one tak interesujące, że wymagałyby bardziej szczegółowego studium.

Wariantowość historii Heraklesa podkreśla również Zygmunt Kubiak [Kubiak 2003: 442–474]. Jednocześnie wnosi on nowe treści, układające się w mozaikowy zyciorys herosa. Zauważa wojowniczy charakter Amfitriona, wskazuje też, że węże w kołysce znalazły się za sprawą ziemskiego ojca Heraklesa, zamierzającego sprawdzić, które z dwójki dzieci w kołysce jest jego synem, a które potomkiem Zeusa. Także Kubiak notuje, że Herakles znany był w tradycji greckiej również pod imionami Alkidesa i Alcydesa. Wskazuje, że istnieją wersje mitu, według których szaleństwo Heraklesa i zabójstwo rodziny dokonały się już po wykonaniu przez niego dwunastu prac, a także podaje alternatywną wersję śmierci herosa – w odmętach górskiej rzeki.

Dopełnienie historii znaleźć można też w narracji Stanisława Stabryły, dosyć szczegółowej, ale przede wszystkim nasyconej emocjonalnie, prowadzonej z perspektywy sędziwej Alkmeny, która opowiada historię syna Jole, żonie swojego wnuka Hyllosa. Wyłania się z niej przepelniony matczyną miłością portret ukochanego syna [Stabryła 1995: 271–314].

Nośność tej postaci docenia szkoła na różnych etapach kształcenia. Dowodzi tego częsta obecność mitu o Herkulesie w podręcznikach do szkoły podstawowej i gimnazjum, a także opracowania dydaktyczne wskazujące na możliwości wyzywania mitycznej opowieści w szkole [por. Korulska 1997; Sporek 2011].

Żywotność Heraklesa jako kulturowej figury długiego trwania dokumentują jednak przede wszystkim rozliczne dzieła literatury i kultury, w mniej lub bardziej wyraźny sposób nawiązujące czy to do samego herosa, czy też do archetypu wpisanego w jego postać. Z wizerunku bohatera chętnie korzystają producenci filmów o superbohaterach, a także autorzy komiksów. Produkcje filmowe z 2014 roku omawiane na potrzeby niniejszego tekstu również potwierdzają te tendencje.

Rozbrajanie filmowego kiczu

Dwie filmowe wersje opowieści o losach Herkulesa wybrane do omówienia na potrzeby niniejszego tekstu, wyrastające z tradycji przenoszenia historii herosa na ekran kina², dają się zaklasyfikować jako twórcze adaptacje [Wierzew-

² Swego czasu m.in. z przymrużeniem oka dzieje herosa ukazywał film *Herkules w Nowym Yorku* (1969 r.) w reżyserii Artura Allana Seidelmana, z tytułową rolą Arnolda Schwarzeneggera. Losy bohatera, w bardzo luźny sposób związane z mityczną historią, w widowiskowej oprawie wizualnej przedstawił z kolei Christian Williams w docenionym przez publiczność filmową serialu *Herkules* (1995–1999).

ski 1983: 37–39]. Stanowią klasyczny przykład odarcia mitu przez popkulturę z pierwotnych znaczeń i archetypicznej nośności. Bo chociaż mit zda się być sprzeczny z pojęciem jawnego kiczu [por. Osęka 1978: 5], to jednak może on, jak w zasadzie każdy element kultury, podlegać dostosowaniu do estetyki prymitywnej i umasowionej, upraszczającej myśl, epatującej efekciarstwem, mamiącej powierzchowną połyskliwością, łatwością recepcji, zalecającej się do odbiorcy medialną formą [por. Moles 1978; *Łatwość kiczu* 2003].

Produkcja *Legenda Herkulesa* (USA, 2014), w reżyserii Renny Harlina, fabularnie w sposób oryginalny podchodzi do omówionych wcześniej ujęć mitycznych ukazujących syna Zeusa i Alkmeny. Herakles oficjalnie nazywa się Alcides i jest elementem boskiego planu, który dokonuje się przy świadomym udziale Hery – przychodzi na świat za zgodą królowej bogów jako syn Zeusa, by w przyszłości zgładzić despotycznego króla Amfitriona, brutalnego zdobywcę, tyrana gnębiącego swój lud. Żyjąc w nieświadomości swego pochodzenia, w którymś momencie będzie musiał jednak odkryć swą tożsamość, odnaleźć w sobie boską moc, by obalić złego władcę. Po drodze przyjdzie mu się zmierzyć z mnóstwem trudności. Najpierw zatem musi znosić na dworze niechęć Amfitriona i nienawiść swego przyrodniego brata Ifiklesa. Dalej dochodzi do rozstania z ukochaną Hebe, która została przyobiecana jego bratu, mimo istnienia wyraźnego uczucia, które złączyło ją właśnie z Alcidesem. Wreszcie, wysłany przez Amfitriona na pewną śmierć wraz ze swoim przyjacielem Sotirisem, heros zostaje sprzedany jako niewolnik, a potem trafia na arenę jako gladiator. Ostatecznie wraca do kraju i staje na czele rebelii prowadzącej do krwawego obalenia tyrana i finałowej walki, w której Herakles mieczem wspieranym mocą Zeusa gromi armię wrogiego króla, a potem zabija samego Amfitriona.

Opowiedziana historia jest bardzo swobodną impresją motywowaną tematem mitologicznym. Zaskakuje, niekoniecznie pozytywnie, ukazanie Zeusa i Hery jako bogów, którzy szykują misternie obmyślony plan obalenia ziemskiego tyrana rękami mającego się dopiero narodzić chłopca. Dziwi odarcie opowieści ze zdecydowanej większości elementów fabularnych znanych z opowieści mitycznej. Wreszcie zdumiewa sprowadzenie Heraklesa do postaci melodramatycznego kochanka, który najpierw żyje nadzieją połączenia się ze swą ukochaną, by następnie dojrzeć do roli przywódcy rebelii. Dodatkowo film szokuje wizualnie, gdyż, oglądając produkcję Harlina, ma się wrażenie, że to deja vu z *Gladiatora* Ridleya Scotta czy serialowego *Spartakusa* Stevena S. DeKnighta.

W zasadzie w obrazie Harlina trudno doszukać się czegokolwiek znaczącego z mitycznego Heraklesa. Bohater filmu jest jednowymiarowy, pozbawiony głębi, zredukowany psychologicznie, zaś jego dojrzewanie jest tylko pozorne – dokonuje się na drodze deklaracji, trudno podczas oglądania dostrzec jakkolwiek jego przemianę. Heros nie przeżywa dylematów, nie zмага się z samym sobą, nie grzeszy, nie pokutuje, ale też nie imponuje, nie skupia na sobie w żaden sposób uwagi, raczej nudzi płyczną prezentacją. Możliwe do zaprezentowania relacje z królem,

przyrodnim bratem zredukowane są tutaj do kilku słabych dialogów i żenujących min. Z kolei sceny z Hebe rażą cukierkowatością, przypominają raczej zestaw wystylizowanych póz z kolorowych czasopism. Ewidentnie siła mitycznej opowieści przestaje mieć dla reżysera jakiejkolwiek znaczenie. Archetyp zostaje odarty ze swej mocy, pozbawiony semantycznego potencjału. Ostaje się jedynie walka dobra ze złem, ale w zasadzie tylko nakreślona, czasem przyjmująca oblicze rewolty społecznej, jednak zbyt mizernie zaprezentowanej, by była wiarygodna, mogła wywołać jakiejkolwiek głębsze emocje – jej moc ma się jedynie opierać na przekonaniu, że zastąpią je efektowne, zbiorowe sceny bitewne lub brawurowo zrealizowane (choć jednocześnie banalnie hiperbolizowane) pojedynki, które stanowić mogą jedynie egzemplifikację tezy o intermedialności [Gwóźdź 2003: 25] współczesnego przekazu filmowego.

Obrazu myślowej agonii tej produkcji dopełnia aktorstwo. Wcielający się w rolę tytułowego bohatera Kellan Lutz nie ma widzowi nic do zaoferowania poza żurnalowym wyglądem, nie mówiąc o jakichkolwiek predyspozycjach, aby zapewnić odtwarzanej przez siebie postaci chociaż odrobinę głębi, jakiejkolwiek psychologicznie wiarygodne rysy, o zrozumieniu mitycznej postaci już nawet nie wspominając. Jego gra razi sztucznością i bezzadnością, wywołuje zażenowanie patetycznymi pozami i pompatycznymi, wykrzykiwanymi wypowiedziami, które raz mają poderwać do walki jego ludzi, innym razem przestraszyć jego oponentów. Dramatycznie słaba kreacja aktorska Lutza znalazła swe odbicie w ocenach krytyków³.

Druga produkcja, zatytułowana *Herkules* (USA, 2014), wyreżyserowana przez Bretta Ratnera, również nie dba o wierność mitycznemu oryginałowi, podejmuje z nim raczej jakąś formę zabawy intertekstualnej, choć zaprezentowana historia ma więcej punktów stykowych z greckimi opowieściami niż film Harlina.

Przede wszystkim jednak Herakles pokazany jest nie tyle jako samotny bohater zwalczający zło w świecie dla szlachetnej idei, ale sławny najemnik, z którego usług może skorzystać ten, kogo na to stać i kto potrafi pozyskać sobie przychylność legendarnego herosa. Słowo „legendarny” jest tutaj nieprzypadkowe. Herakles w filmowej wersji zda się być wyzuty zupełnie ze swoich boskich przymiotów, wie jednak, że warto (wraz z towarzyszami) dbać o własny wizerunek, który zrodził się w rozmaitych opowieściach. Utrwalanie go jest wyraźnie dla bohatera korzystne, pozwala mu m.in. na zawieranie korzystniejszych umów z możliwymi chęć skorzysta z jego usług. Pazerność (która zastąpiła dawną chęć zdobycia sławy), a jednocześnie łatwowierność powodują, że Herkules staje się obiektem

³ Za tę kreację aktor został nominowany do Złotej Maliny w kategorii „najgorszy aktor” i trudno nawet mówić w tym wypadku o jakiejś prowokacji, które czasem zdarzały się przy rozdawaniu tych nagród.

podstępnej manipulacji – wykorzystany, staje po stronie zła. Ostatecznie musi naprawić swój błąd, występując przeciwko despotce, królowi Tracji Kotysowi, którego swego czasu popierał. Bohater nie jest w swoich działaniach osamotniony. Niczym Robin Hooda wspiera go dzielna drużyna szlachetnych najemników (każdy z nich ma wyraźnie zaznaczone rysy charakterystyczne, reprezentuje inne polis, odznacza się innymi właściwościami), którzy w ostatecznej walce, wbrew deklarowanemu pragmatyzmowi, stają ramię w ramię ze swym przywódcą do walki ze złem, by ostatecznie współuczestniczyć w zwycięstwie.

W zasadzie film Ratnera z mitologią łączy bardzo niezobowiązująca próba odtworzenia realiów greckiego świata, a także punktowe, fabularne nawiązania do mitycznej biografii Herkulesa (wrywkowe wspomnienia, plotki na temat herosa, mimochodem wypowiedziane przypomnienia jego prac). Być może także próba uczynienia z syna Alkmeny postaci bardziej ludzkiej (jego boskość w zasadzie cały czas jest negowana, choć do jej ostatecznego zakwestionowania jednak nie dochodzi), z jej ograniczeniami i słabościami, jest jakąś próbą reinterpretacji mitu. Niemniej budowanie analogii nie wskrzesza archetypu, nie aktualizuje go, nie wywołuje nowych rozpoznań, czy to dotyczących bohatera, czy świata. Na szklanym ekranie raczej można obserwować powszechnie rozpoznawalny, skonwencjonalizowany i wyeksploatowany do granic możliwości, westernowy schemat rozgrywany w realiach starożytnej Grecji (grupka towarzyszy Herkulesa nieodłącznie kojarzy się z rewolwerowcami z *Siedmiu wspaniałych* Johna Strugesa) – bohater z przeszłością (obwiniający się o śmierć dzieci i żony, które, sic!, padły ofiarą wilków, które wypuścił na nie zły król Eurysteusz), nie do końca krystaliczny, dręczony wizjami i wspomnieniami, staje do walki z mrocznym protagonistą, który swe prawdziwe intencje skrywał pod maską niespecjalnie maskowanej hipokryzji. Wtórność motywów i rozwiązań zresztą przeziiera z każdego kadru opowiadanej historii – to sprawna kompilacja znanych chwytów filmowych, sprawdzonych kalek sekwencji ujęć. Realia starożytne przy takim sposobie prezentacji fabuły nie przeszkadzają – odrzucenie rewolwerów na rzecz powrotu do tradycyjnych rekwizytów, toporów, tarcz i maczug, umożliwia realizację bardziej efektownych i krwawych scen walki, w których może odsłonić się (nad?)ludzka siła tytułowego bohatera. Szansa na zmierzenie się z mitem tonie w strumieniach obficie wylewanej krwi, patosie (mimo wyraźnie wcześniej akcentowanego humoru w kwestiach wypowiedzianych przez bohaterów i zaznaczonego dystansu do całej opowieści), który wylania się z ostatecznych wyborów dokonywanych przez bohaterów.

Film Ratnera do pewnego stopnia broni się jako kino komercyjne, schlebujące gustowi przeciętnego odbiorcy. Przyzwoicie zrealizowany od strony technicznej, widowiskowy, choć nosi na sobie wszelkie znamiona filmowego kiczu, może być potraktowany jako niezobowiązująca, być może nawet dla niektórych odbiorców przyjemna, rozrywka. Niewątpliwie jednym z atutów filmu jest aktorstwo (m.in. sympatyczny Dwayne Johnson w roli herosa), częściowo przysłaniające niedostatki myślowe i inne słabości scenariusza.

Zestawiając ze sobą obie produkcje, należy stwierdzić, że wiele je ze sobą łączy. Wśród najważniejszych przestrzeni wspólnych można wskazać:

- swobodne, żeby nie powiedzieć niefrasobliwe, potraktowanie mitycznych wersji opowieści o Heraklesie, wykorzystanie powszechnie znanych wątków jako jedynie mniej lub bardziej wyraźnie zaznaczonych punktów odniesień;

- odarcie mitycznej historii z sensów podstawowych, budujących archetyp bohatera walczącego ze złem, rozdartego między swą siłą a słabością, ucieleśniającego sobą ludzkie sny o potędze, występującego przeciw niesprawiedliwym i okrutnym bogom;

- „hollywoodzka” ideologizacja obu przekazów, zamykająca się w uproszczonej aksjologii, wyrażana finałowymi happy endami, bez jakichkolwiek prób komplikowania przekazu, oddawania złożoności sytuacji czy postaw, podejmowanych przez bohaterów wyborów;

- epatowanie okrucieństwem na drodze wizualizacji rozmaitych sposobów zadawania śmierci, przede wszystkim w scenach zbiorowych, kreacja losu bohaterów jako pasma ustawicznych walk, i to przede wszystkim z ludźmi, wrogami, nie zaś z mitycznymi stworami, co wpisywało się w rozmaite wersje opowieści o Heraklesie;

- wizualne efekciarstwo i sensacyjność fabuły, przy jednoczesnym ograniczeniu widzenia złożoności relacji międzyludzkich, redukcji widzenia świata ukształtowanego zgodnie z wyobrazeniami starożytnych;

- sztapmowość fabularna wyrastająca nie tyle z mitów, ile z wtórnych schematów fabularnych rodem z Hollywood, a także powierzchowność w kreacji zdecydowanej większości postaci, przy jednoczesnym ograniczeniu ich wiarygodności i redukcji potencjału psychologicznego;

- produkcyjny „konsumpcjonizm” [por. Moles 1978: 20–26] i aktualizowanie przestrzeni audiowizualnej (znanej odbiorcom m.in. z gier komputerowych), a zatem ukierunkowanie na widza masowego – konsumenta doznań i wrażeń, wyzuteego z ciągłości doświadczenia kulturowego, reprezentującego typ tożsamości ponowoczesnej (najczęściej, stosując określenia zaproponowane przez Z. Melosika i T. Szkudlarkę, tożsamości globalnej przezroczystej, upożorowanej lub typu „supermarket” [Melosik, Szkudlarek 2009: 59–68]), „wyjętej” z pierwotnego systemu znaczeń budujących symboliczne przestrzenie kultury.

Wnioski dydaktyka

Oczywiście obie produkcje, choć zbieżne tematycznie, wpisujące się w ten sam nurt kinowy, prezentują różny poziom rzemiosła. Film Ratnera do pewnego stopnia broni się przyzwoitym aktorstwem, techniczną warstwą realizacji, przynajmniej próbami budowania jakichś motywacji głównego bohatera. Film Harlina razi natomiast sztucznością, a także prowincjonalnością aktorstwa, które

ostatecznie potrafi skutecznie odstręczyć od i tak już słabej produkcji. Zarówno *Herkules*, jak i *Legenda Herkulesa* lekceważą potencjał myślowy wpisany w mit, nie wykorzystują możliwości aktualizowania go dla odkrywania treści nowych, znaczących z perspektywy czy to psychologicznej, czy socjologicznej. Reżyserom nie udaje się także za pośrednictwem swoich dzieł wydobyć żadnych nowych treści, zuniwersalizować przekazu, wyjść poza przestrzeń intelektualnego banału, poza uproszczenia skrywane za warstwą efektów specjalnych i mitologicznym kostiumem. Dodatkowo nie udaje się im oddać także tego, co w micie wydaje się najbardziej fundamentalne – czyli zmagania z samym sobą, losem, dramatyzmu tożsamości rozpiętej między światem ludzkim a boskim, walki ze złem wyrastającej z niezgody na cierpienie, będącej także formą ekspiacji, drogą do doskonalenia siebie. Krytyczna analiza obu produkcji dokumentuje ich słabości i, wypada mieć nadzieję, skutecznie udowadnia w tych przypadkach niemożność obcowania z archetypami wpisanymi w mityczną opowieść o Heraklesie. Oczywiście da się także uzasadnić zasadność wykorzystania tych filmów na lekcji, ale pod warunkiem, że posłużą właśnie jako materiał do odsłaniania tego, co w kinie najbardziej prymitywne, płytkie i wtórne, do analizy zjawisk poddających się waloryzacji estetycznej. Czyli jako celowy materiał do postulowanego „rozbrajania filmowego kiczu” na drodze konfrontacji uczniów z językiem filmu [por. Helman 1992: 45–80; Hendrykowski 2014: 21–30]. W tym sensie mogą one okazać się nawet materiałem atrakcyjnym, pochodzącym z przestrzeni intermedialnej, bliskim doświadczeniu audiowizualnemu uczniów i odczytywanym w nowych kontekstach recepcyjnych [Skowronek 2011: 23–40]. Tym samym funkcjonować mogą jako przedmiot interesującej waloryzacji, pretekst do konfrontacji gustów odbiorczych, także jako punkt wyjścia do dyskusji nad przenoszeniem na szklany ekran historii wyrastających z przekazów mitycznych, zapisujących w sobie znaczenia archetypowe.

Bibliografia

- Bobiński W. [1994], *Rozbrajanie filmowego kiczu*, „Polonistyka”, nr 3.
- Braudel F. [1999], *Historia i nauki społeczne. Długie trwanie*, [w:] tenże, *Historia i trwanie*, tłum. B. Geremek, Czytelnik, Warszawa.
- Dyduch B. [1995], *By dziecko zrozumiało mit*, [w:] *Nauczanie języka polskiego w klasie 5*, Chrzastowska B., Polański E. (red.), Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Głowiński M. [1994], *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Graves R. [1974], *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Gwóźdź A. [2003], *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków.
- Helman A. [1992], *Co to jest kino?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Hendrykowski M. [2014], *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Jung C. G. [2011], *Psychologia archetypu dziecka*, [w:] tenże, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Kłakówna Z. A. [2003], *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kompetencji kulturowej. Język polski w klasach IV–VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków.
- Korulska E. [1997], *Pytania zadawane mitom*, „Nowa Polszczyzna”, nr 1.
- Kubiak Z. [2003], *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa.
- Kultura popularna w szkole. Pobłażliwe przyzwolenie czy autentyczny dialog* [2006], Myrdzik B., Latoch-Zielińska M. (red.), Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Łatwość kiczu. Z Jerzym Pilchem rozmawiają Krzysztof Burnetko i Michał Nawrocki* [2003], „Tygodnik Powszechny”, nr 5.
- Markowska W. [1968], *Mity Greków i Rzymian*, Iskry, Warszawa.
- May R. [1997], *Błaganie o mit*, tłum. B. Moderska, Zysk i S-ka, Poznań.
- Parandowski J. [1992], *Mitologia*, Wydawnictwo Puls, Londyn.
- Melosik Z., Szkudlarek T. [2009], *Kultura, tożsamość, edukacja. Migotanie znaczeń*, Impuls, Kraków.
- Pajor K. [1992], *Rola archetypu w analitycznej psychologii C.G. Junga*, PWT, Poznań.
- Pascal E. [1998], *Psychologia Jungowska*, tłum. G. Skoczylas, Zysk i S-ka, Poznań.
- Oseka A. [1978], *Słowo wstępne*, [w:] Moles A., *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Owidiusz [1995], *Metamorfozy*, tłum. A. Kamińska i S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Skowronek B. [2011], *Film a antropocentryczny model interpretacji*, [w:] tenże, *Film w przestrzeni kultury audiowizualnej*, Lexis, Kraków.
- Sporek P. [2005], *Wieża Babel – historia „wiecznego pomieszania” i wizja kryzysu cywilizacji*, „Nowa Polszczyzna”, nr 4.
- Sporek P. [2011], *Mit w szkole podstawowej. Potomkowie Heraklesa – bohaterowie masowej wyobraźni na lekcjach polskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Edukacja Humanistyczna”, t. 8, Sinica M. (red.), Zielona Góra.
- Stabryła S. [1995], *Mitologia dla dorosłych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków.
- Podstawa programowa z komentarzami. Język polski w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum*, t. II [wydawnictwo z ośmiotomowej serii sygnowanej m.in. przez Ministerstwo Edukacji Narodowej, brak daty i miejsca wydania].
- Welsch W. [2003], *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guźalska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Universitas, Kraków.
- Wehr G. [1998], *Carl Gustav Jung*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Wierzewski W. [1983], *Film i literatura*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa.