

Jarosław Kopeć

(Biblioteka Narodowa, Uniwersytet Warszawski)

POŁOWICZNY ROZPAD BOMBY ATOMOWEJ.
DEKONTEKSTUALIZACJA TEKSTÓW ZIMNOWOJENNEJ KULTURY
POPULARNEJ NA PRZYKŁADZIE *STRAŻNIKÓW*

*Strażnicy*¹ to krótka seria komiksowa licząca dwanaście comiesięcznych zeszytów. Jej autorami są Alan Moore (scenariusz), Dave Gibbons (rysunki) i John Higgins (kolory). Wydawnictwo DC Comics opublikowało ją w Stanach Zjednoczonych latach 1986–1987 – u schyłku zimnej wojny. Jej kinowa adaptacja w reżyserii Zacka Snydera miała premierę kinową w roku 2009² – w drastycznie odmiennym kontekście historycznym, po upadku Związku Radzieckiego, w świecie, w którym upadły wieże World Trade Center i w którym Amerykanie toczyli wojnę z terroryzmem³ oraz gdzie w wykładniczym tempie rozwijały się wywodzące się z Doliny Krzemowej korporacje zmierzające w ten czy inny sposób w kierunku budowy „realnego posthumanizmu”. Zważywszy dodatkowo, że akcje obu tekstów kultury – oryginalnego komiksu i starającej się pozostać mu wiernej filmowej adaptacji – rozwijają się wokół tej samej osi tematycznej, tj. groźby atomowej zagłady, diachroniczna analiza porównawcza oryginału i adaptacji, portretujących ten sam moment historyczny, pozwala przyjrzeć się zmianom w znaczeniu bomby atomowej i atomowej paranoi w amerykańskiej kulturze popularnej⁴.

¹ Alan Moore, Dave Gibbons, John Higgins, *Strażnicy*, przeł. Jacek Drewnowski, Warszawa: Egmont Polska 2015. Dalsze przypisy do komiksu wskazują rozdziały i numery stron jako uniwersalne adresy bibliograficzne niezależne od wydań. Numeracja rozdziałów nie zmieniła się pomiędzy wydaniem, także zagranicznymi, i odpowiada podziałowi na zeszyty w oryginalnym biegu wydawniczym serii.

² *Watchmen*, reż. Zack Snyder, Legendary Pictures, DC Comics, Lawrence Gordon Productions 2009. Tytuł w polskiej dystrybucji brzmiał *Watchmen. Strażnicy*. W niniejszym artykule odnoszę się do wersji filmu pokazywanej w szerokiej dystrybucji. Niektóre elementy wersji reżyserskiej (*director's cut*) różnią się od tych zawartych w wersji kinowej, ale, wychodząc z założenia, że zasięg wersji reżyserskiej jest węższy, a sama wersja adresowana do innego grona odbiorców, analizuję tu wyłącznie wersję kinową.

³ Eric Schmitt, Thom Shanker, *U.S. Officials Retool Slogan for Terror War*, „Nytimes.com”, 26.07.2005, <http://www.nytimes.com/2005/07/26/politics/us-officials-retool-slogan-for-terror-war.html> [dostęp 28.09.2016]. Terminem *War on Terror* oficjalnie określano amerykańskie starania w walce z międzynarodowym terroryzmem, przede wszystkim związanym z fundamentalistycznym islamem na Bliskim Wschodzie.

⁴ Por. Daniel Wood, *The Times They Are A-Changin': The Passage of Time as an Agent of Change in Zack Snyder's Film Adaptation of Watchmen*, „Colloquy: Text Theory Critique” 2010, nr 20, s. 103–120. Ten artykuł opisuje wpływ czasu pomiędzy wydaniem oryginalnego komiksu a kinową adaptacją, ale nie rozwija wątku zmiany przedstawiania kontekstów bomby atomowej. Autor przygląda się raczej pozycji Snydera jako adaptatora tekstu po upływie czasu i zmianie kontekstu, w którym historia komiksu funkcjonowała pierwotnie.

Na podstawie tej właśnie pary tekstów kultury formułuję w niniejszym artykule hipotezę o „połowicznym rozpadzie bomby atomowej”, tj. o metaforycznie ujętym procesie przekształcania sposobów przedstawiania znaczenia bomby atomowej i konsekwencji jej wybuchu w tekstach kultury popularnej czy masowej powstających pomiędzy początkami zimnej wojny a okresem kilka lub kilkanaście lat w głąb XXI wieku⁵. Wskazuję też, opierając się na rozpoznaniach Langdona Winaera dotyczących ideologii technologii, dlaczego historyczna trajektoria tradycji przedstawieniowej bomby atomowej jest i będzie odmienna niż ta dotycząca konsekwencji komputeryzacji czy cyfryzacji życia społecznego i narodzin sztucznej inteligencji. Zadaję pytanie o relację kresu zimnej wojny do społecznego lęku przed bombą atomową.

W swojej analizie szczególnie uwagę poświęcam napisom początkowym filmowych *Strażników*, choć zajmuję się też konstrukcjami fabularnymi, sposobami obchodzenia się z tropami (nie tylko) literackimi, a także odnoszenia się do tradycji przedstawieniowej i działaniami w polu samej wizualności tych filmów. Formułuję dodatkowo tezę o „dioramowym” charakterze reprezentacji minionej epoki w *Strażnikach*.

STRAŻNICY DAWNIEJ I PÓŹNIEJ

Filmowa adaptacja *Strażników* jest bardzo wierna komiksowemu oryginałowi zarówno pod względem fabularnym, jak i w warstwie wizualnej. Casting aktorów ewidentnie zmierzał do obsadzenia w poszczególnych rolach aktorów fizycznie podobnych do postaci, które mieli grać. Wiele dialogów powtarzanych jest w filmie *verbatim*, a kompozycja kadrów filmowej adaptacji niejednokrotnie wskazuje, że Snyder traktował komiksowy pierwowzór niemalże jak scenorys swojego filmu. Na obu poziomach – fabularnym i wizualnym – możemy jednak wskazać pewne elementy, które nie zostały odwzorowane wiernie – część na skutek artystycznych decyzji przy wytwarzaniu filmowego remiksu, część przez specyficzne cechy poszczególnych mediów. To właśnie analiza kompresji, pominięć, trawestacji i innych technik wykorzystanych w owej translacji służy mi do interpretacji zmiany przedstawień bomby atomowej między komiksem z lat osiemdziesiątych i filmem z 2009 roku.

Nie traktuję filmu Snydera ani komiksu Moore’a, Gibbonsa i Higginsa jako reprezentatywnych dla swoich epok. Jestem jednak zdania, że moja interpretacja *Strażników* może posłużyć za pierwszy krok w obszerniejszej analizie i interpretacji szerszego zjawiska.

POD-JĘZYK

Szczególnym elementem narracji, po który sięgają autorzy oryginalnych *Strażników* i który wymusił na twórcach adaptacji poszukiwanie zbliżonych pod

⁵ Jako kandydatów do dalszych prac w podobnym duchu wskazuję filmy *Godzilla* (2014) i *Mad Max: Na drodze gniewu* (2016).

względem funkcjonalnym rozwiązań w języku filmu, jest stosowanie komiksowego, zapożyczając termin od Alana Moore'a, „pod-języka”. Terminem tym Moore i jego komentatorzy nazywają zestaw szczególnych środków wyrazu, których dostępność dla artysty wynika z natury samego medium komiksowego⁶. Czasoprzestrzeń praktyki lekturowej komiksu jest odmienna od praktyk związanych z kinem. Kluczową różnicą wydaje się to, że kolejne części komiksowej narracji (kadry) nie zajmują tej samej przestrzeni ograniczanej w filmie przez ramę ekranu, lecz występują obok siebie, skomponowane w strony, zeszyty i albumy. Tym samym komiks pozwala artyście wykorzystać tę swoją cechę do budowania kolejnych znaczeń, do „przeładowywania” znaczących⁷. To samo dotyczy graficznych reprezentacji dźwięków, zwłaszcza dialogów (także wewnętrznych) – ramka czy „dymek” z tekstem wypowiedzianym przez postać może być ulokowany w różnych miejscach kadru lub nawet przekraczać jego granice i znajdować się w przestrzeni innego kadru⁸, jednocześnie sterując kierunkami i tempem lektury⁹.

Najbardziej spektakularnym przypadkiem wykorzystania w *Strażnikach* „pod-języka” jest całość rozdziału V zatytułowanego *Groza symetrii*. Tam, jak zauważył Stuart Moulthrop¹⁰, autorzy komiksu komponują cały zeszyt według reguły strukturalnego palindromu – kompozycje strony pierwszej z ostatnią, drugiej z przedostatnią itd. są sobie dokładnie przeciwstawne pod względem układu kadrów i rozkładu akcentów kolorystycznych. Z kolei środkowe strony zeszytu (w sposób klarownie wyróżniający się na tle kompozycji przytłaczającej większości komiksu) zawierają kadr rozlewający się ze strony na stronę.

Znaczeniowe konsekwencje zastosowania tej techniki w tym konkretnym przypadku są rozmaite. Najważniejsza wydaje się aluzja do techniki wykonywania „kleksa” z testu Rorschacha. Wiąże się to m.in. z jedną z głównych postaci komiksu – *nomen omen* imieniem Rorschach. W owym centralnym kadrze *Groźnej symetrii* przedstawiony jest nie kto inny, jak sam Ozymandiasz – bohater, który w toku akcji komiksu okazuje się faktycznym antagonistą bohaterów. W finale historii czytelnik (wraz z bohaterami komiksu) musi ustosunkować się do moralnie niejednoznacznych działań Ozymandiasza, do jego autorskiej trawestacji „dylematu wagonika”. Ten proces ustosunkowywania się do zagrania Ozymandiasza wydaje się, dzięki aluzji zasugerowanej w *Groźnej symetrii*, przypominać terapeutyczne zagłębienie w głąb siebie. Jakby twórcy komiksu chcieli posadzić czytelnika przed sobą, podstawić mu pod nos kleks z testu Rorschacha i w jego reakcji usłyszeć głos utajonej części aparatu psychicznego. Tyle że rolę „kleksa” odgrywa tu postać Ozymandiasza.

⁶ Termin formułowany przez Alana Moore'a, scenarzystę *Strażników*. Por.: Vyshali Manivannan, *Interplay Amidst the Strangeness and the Charm: Under-language and the Attenuation of Meaning in the Film Adaptation of Watchmen*, „ImageText: Interdisciplinary Comics Studies” 2010, vol. 5, nr 4, http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v5_4/manivannan/ [dostęp 28.09.2016]; Stuart Moulthrop, *See the Strings: "Watchmen" and the Under-Language of Media*, „Electronic Book Review”, <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/mammoth> [dostęp 28.09.2016].

⁷ Stuart Moulthrop, *Watchmen Meets The Aristocrats*, „Postmodern Culture” 2008, vol. 19, nr 1, <http://muse.jhu.edu/article/270612> [dostęp 28.09.2016].

⁸ Szerszy przegląd przypadków stosowania w *Strażnikach* tej techniki por. Vyshali Manivannan, *Interplay*.

⁹ Por. Stuart Moulthrop, *See the Strings*.

¹⁰ Ibidem.

Tego rodzaju elementy „pod-języka”, którego tylko najbardziej spektakularny przykład tutaj przywołuję, nie poddają się prostej translacji na „ruchome obrazy” właśnie ze względu na to, że film, inaczej niż komiks, pokazuje kolejne obrazy w tej samej ramie ekranu. Twórca filmowy musi, jeśli zależy mu, jak Snyderowi, na wiernym odwzorowaniu adaptowanego tekstu, uciekać się do odmiennych technik. Może też wątki wymagające tak specyficznie komiksowych technik pozostawić poza ramami swojej adaptacji.

W *Strażnikach* wiele zastosowań pod-języka jest wykorzystywanych do mówienia o atomowej zagładzie. W jednej ze scen filmu, w której Doktor Manhattan bierze udział w telewizyjnym wywiadzie i zostaje „zdyskredytowany” jako odpowiedzialny za rozwój raka w organizmach osób, z którymi miał styczność, równolegle obserwujemy Laurie Jusepczyk i Dana Dreibergera walczących w zaułku z członkami jednego z ulicznych gangów. Słowa odpowiadającego na pytania Manhattana brzmią nawet wówczas, gdy na ekranie widzimy bijatykę rozgrywaną się przecież gdzie indziej. Snyder naśladuje tu elementy pod-języka zastosowane w komiksie, ale jednocześnie pozwala nam zobaczyć, jak ograniczone względem komiksu możliwości ma film, gdy stara się opowiadać o wielu symultanicznych wydarzeniach jednocześnie. Musi albo skakać pomiędzy miejscami, albo prezentować zapętłające się retrospekcje. Komiks – dzięki pod-językowi – radzi sobie z tym znacznie łatwiej, pozwalając czytelnikowi śledzić więcej niż jeden wątek równolegle. Zwłaszcza wówczas, gdy pracują w tym medium jego wybitni przedstawiciele: Moore i Gibbons. Widzimy to najdokładniej, porównując ekranową adaptację rozdziału IV (*Zegarmistrz*), w którym Doktor Manhattan, będąc już na Marsie, doświadcza jednocześnie wszystkich momentów czasu swojego życia, oraz wówczas, gdy kioskarz Bernard rozmawia z przechodniami, a siedzący obok młody chłopak czyta *Opowieść o czarnym okręcie* – fabuła owego komiksu-w-komiksie przeplata się z wydarzeniami z rzeczywistości *Strażników*. Pod-język pozwala w tych fragmentach skondensować sygnały mówiące o atomowej paranoi. O tym wątku piszę więcej w dalszym fragmencie tekstu.

Inną powiązaną z pod-językiem trudnością, na którą natrafia autor filmowej adaptacji komiksu, jest techniczna pojemność komiksowego medium – komiks dopuszcza umieszczanie w nim większych partii drukowanego tekstu, a kolejne zeszyty mogą mieć okładki. Z obu tych możliwości *Strażnicy* korzystają obficie, budując w tych meta-tekstach czy „materiałach dodatkowych” kolejne elementy znaczące. Wewnętrzne strony okładek kolejnych zeszytów prezentują zegary odliczające metaforyczne minuty do atomowej zagłady¹¹. A że tych jest wciąż coraz mniej, widmo nuklearnej zagłady nie daje o sobie zapomnieć. Co się zaś tyczy większych partii tekstu, każdy kolejny zeszyt *Strażników* wieńczy fragment pochodzącej ze świata przedstawionego książki bądź dokumentu – raz jest to książka napisana przez jednego z bohaterów komiksu, Hollisa Masona (pt. *W kapturze*), kiedy indziej – akta medyczne Rorschacha. Ich rola w komiksowej narracji polega przede wszystkim na wprowadzeniu dalekosiężnych retrospekcji, dopełnieniu portretów psychologicznych bohaterów drugoplanowych czy wzmocnieniu obecności kontekstu historycznego. Wzmocnienie wielogłosowości narracji (narratorami

¹¹ Symboliczny zegar używany przez „Bulletin of the Atomic Scientists” do komunikowania groźby wojny jądrowej. Por. <http://thebulletin.org/timeline>.

tych dokumentów są postaci ze świata przedstawionego, zazwyczaj drugoplanowe lub jeszcze słabiej obecne w reszcie komiksu) przyczynia się do budowy wrażenia realizmu i wieloaspektowości przedstawionego świata. Filmowa adaptacja, by przedstawić zawarte w tych dokumentach informacje w możliwie skondensowanej formie, proponuje widzowi powolnie animowane „dioramy” towarzyszące napisom początkowym. I to właśnie ta translacja jest szczególnie interesująca, gdy porównujemy wersje *Strażników* pod kątem ich sposobu obchodzenia się z tematem bomby atomowej. Trudno jednak przekonująco tego dowieść, nie szkicując uprzednio fabularnych rozbieżności pomiędzy adaptacją a oryginałem.

TA SAMA HISTORIA?

Akcja zarówno filmu, jak i komiksu rozgrywa się w alternatywnych latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku, przede wszystkim w Nowym Jorku. Na czym polega odmienność świata przedstawionego od jego historycznego odpowiednika? Po pierwsze w świecie *Strażników* żyli i wciąż żyją zamaskowani bohaterowie – osoby ukrywające swoje twarze pod maskami i walczące z przestępcami, niekiedy równie zamaskowanymi. Pseudonimy tych postaci, zbliżone do stereotypowych komiksowych super-bohaterów (Kapitan Metropolis, Jedwabna Zjawa, Nocny Puchacz) czy antagonistów (Moloch, Kapitan Rzeź) sprawiają, że *Strażników* można czytać jako pastisz komiksów o „trykociarzach”. Po drugie zaś, w świecie *Strażników* pojawił się prawdziwy nadczłowiek – Doktor Manhattan – a jego powstanie przyniosło wiele skutków, które oddaliły linię wydarzeń ze świata przedstawionego od wydarzeń z historycznej rzeczywistości.

Historia opowiadana w komiksie rozpoczyna się od śmierci Komedianta – jednego z tytułowych Strażników, zamaskowanego bohatera, który po wprowadzeniu ustawy Keene’a zakazującej działalności zamaskowanych bohaterów rozpoczął pracę dla rządu. Śledztwo w sprawie śmierci Komedianta podejmuje Rorschach – noszący maskę z poruszającym się kleksem wzorowanym na graficznym teście swojego imiennika bezkompromisowy detektyw w prochowcu. Rorschach uznaje, że ktoś świadomie bierze na cel zamaskowanych bohaterów i stara się zainteresować tym śledztwem innych dawnych Strażników, którzy, przynajmniej początkowo, traktują go jak paranoika. Ostatecznie Rorschach dociera do prawdy – ktoś faktycznie pozbywa się zamaskowanych bohaterów. Osobą stojącą za zabójstwem Komedianta, psychiczną destabilizacją i skłonieniem do emigracji poza ziemię Dra Manhattanu czy uwięzieniem samego Rorschacha jest Ozymandiasz. Ten zamaskowany bohater, dawniej związany ze Strażnikami, ujawnił swoją prawdziwą tożsamość. Teraz świat zna go jako błyskotliwego biznesmena Adriana Veidta. Okazuje się, że Ozymandiasz (zwany „najmądrzejszym człowiekiem na świecie”) przygotowuje plan gwałtownego zakończenia zimnej wojny (albo i wojen w ogóle) poprzez spreparowanie bardzo gorzkiego żartu. Zamierza teleportować w sam środek Nowego Jorku wielką kosmiczną (choć skonstruowaną przez zatrudnionych przez Veidta naukowców i artystów na Ziemi) kałamarnicę wyposażoną w telepatyczne moce, która strauumatyzuje ludność świata i zjednoczy ją przeciw wspólnemu, kosmicznemu zagrożeniu. Ten kiczowaty finał (nawiązujący do kultury wczesnej zimnej wojny) dochodzi ostatecznie do skutku. Bohaterowie docierają do Ozymandiasza za późno, by powstrzymać jego złowieszczy plan. Pozostaje

im więc tylko się do niego ustosunkować. Dyskutują o tym, czy należy publicznie zdemaskować ów upiorny żart jako sztuczkę Ozymandiasza. Bezkompromisowy Rorschach ginie unicestwiony przez Dra Manhattana, który nie chce demaskować oszusta. Tymczasem świat faktycznie się jednoczy.

Najwyraźniejszą rozbieżnością pomiędzy filmem a komiksem jest kształt zakończenia. W filmowej wersji Ozymandiasz posługuje się innym oszustwem. W kilku najważniejszych światowych stolicach detonuje bomby, które anihilują wszystko wokół, zostawiając przy tym po sobie ślad jednoznacznie wskazujący, że eksplozje są dziełem Manhattana¹². Z perspektywy mówienia o bombie ważniejsze jest jednak pominięcie przez Snydera w kinowej adaptacji wątków znacznie subtelniejszych, ale równie istotnych dla wymowy historii – scen z udziałem bohaterów dalszych planów, które, wraz z fragmentami tekstowych dokumentów ze świata przedstawionego, budują wielogłosową opowieść o świecie na skraju szaleństwa.

Jedną z takich postaci jest kioskarz Bernard. Ten bohater wyraża społeczne lęki przed bombą, artykułuje obawę przed nadchodzącym końcem świata. Czytelnik, poprzez obserwowanie jego bezpośredniego otoczenia, widzi ślady narastającej wśród ludzi paniki. Bernard komentuje też, odnosząc się do gazet, którymi handluje, wydarzenia zachodzące na świecie. „Głos ulicy” najwyraźniej zaznacza się na początku rozdziału III, kiedy nawet nie potrzeba do jego artykulacji żadnych wypowiedzianych słów. Widzimy wówczas, jak nieopodal kiosku pracownik służb komunalnych przykręca do budynku tabliczkę z oznaczeniem schronu przeciwatomowego. Nieco później (rozdział V), po udaremnionym zamachu na Ozymandiasza (który sam ukartował, by odsunąć od siebie podejrzenia), kioskarz mówi do niezwracającego na niego uwagi chłopaka: „Skoro ktoś chce załatwić takiego świętego jak Veidt, jaką szansę ma każdy z nas?”. Ów chłopak czyta zresztą komiks *Opowieść o czarnym okręcie*. Fabuła tego „komiksu w komiksie” opowiada o marynarzu, który po utracie załogi stara się ostrzec swoje rodzinne miasto przed nadciągającą upiorną fregatą. Po drodze jednak sam popada w obłęd¹³. Sposób prowadzenia równoczesnej narracji na temat wydarzeń ze świata przedstawionego *Strażników* i świata komiksu-w-komiksie równoległe jest doskonałym przykładem zastosowania pod-języka, o którym pisałem we wcześniejszej części tekstu – fragmenty opowieści o marynarzu zdają się wpływać na znaczenia wydarzeń rozgrywających się w Nowym Jorku. Kiedy indziej, w rozdziale VIII, Bernard takimi słowami opisuje przechodnia: „Jakiś nieobecny gość. Pewnie nauczyciel rozmyślający o algebrze, teorii względności czy czymś takim. Co tacy faceci wiedzą o życiu? Świat wariuje, a oni nawet tego nie zauważają”. Dzięki takim fragmentom komiks klarownie pokazuje emocje nieobecnych bohaterów historii – anonimowych nowojorczyków, którzy powoli popadają w paranoję karmioną lękiem przed zagładą nuklearną. Autorzy komiksu lokują też w przestrzeni miasta jakże wymowne graffiti Kochanków z Hiroszimy¹⁴.

¹² O konsekwencjach zmiany zakończenia pisali m.in. Daniel Wood, *Times*; Stuart Moulthrop, *Watchmen Meets*; Bob Rehak, *Adapting Watchmen after 9/11*, „Cinema Journal” 2011, vol. 51, nr 1, s. 154–159. O kontrowersji wokół zmiany zakończenia mówi się jako o *squidgate*. Przyczyn tej akurat zmiany w fabule szuka się w ekonomice produkcji filmowych (czas trwania filmu, zrozumiałość wydarzeń dla anachronicznego odbiorcy) oraz w traumie po atakach z 11 września 2001 roku.

¹³ Część dialogów toczących się wokół kiosku, a także sama historia *Opowieści o czarnym okręcie* znalazły się w reżyserskiej wersji filmu. Patrz przyp. 2.

¹⁴ Por. Watchmen Wiki, *Hiroshima Lovers*, http://watchmen.wikia.com/wiki/Hiroshima_lovers [dostęp 30.09.2016].

Innym momentem przedstawiającym obłądny lęk przed atomem jest scena, w której policjanci badają sprawę morderstwa i samobójstwa ojca rodziny (rozdział V). Jeden ze śledczych¹⁵ mówi: „Facet bał się wojny nuklearnej. Zabił swoje dzieci na oczach matki, a potem podciął sobie gardło. Będzie takich więcej”. Drugi odpowiada: „Tak. Ja myślę, że to astrologia. Kometa Halleya wraca mniej więcej teraz. A to zwiastun zagłady”. Pierwszy ripostuje: „Taa. Podobnie jak inwazja Rosji na Afganistan”. W świecie *Strażników* ta ostatnia jest konsekwencją zniknięcia Doktora Manhattana, które zniosło drastyczną przewagę USA w wyścigu zbrojeń.

Wszystkie te „sceny z ulicy”, poboczne względem głównej osi fabularnej, niekiedy ją komentujące, korzystają z unikalnych możliwości dostarczanych przez wykorzystanie „pod-języka”. Nawet gdy są jedynie krótkimi wtrąceniami, wciąż mocno zaznaczają się w wymowie całego komiksu. Wraz z powracającymi reprodukcjami zegarów wskazujących minuty do atomowej zagłady budują w *Strażnikach* atmosferę przesywającego społeczeństwo lęku. Za sprawą faktu, że także czytelnikowi ta atmosfera musi się udzielić, hekatomba zgotowana przez Ozymandiasza, którą ostatecznie ma osądzić, wydaje się znacznie bardziej usprawiedliwiona niż w filmie, bo i sam lęk przed totalnym zniszczeniem wydaje się znacznie bardziej odczuwalny. Film tych scen nie przedstawia¹⁶. Ostaje się w nim jednak scena z narady sztabu wojskowego z prezydentem Nixonem (który w świecie *Strażników* rządzi dłużej niż w historycznej rzeczywistości), gdzie po odejściu Doktora Manhattana zostają zainicjowane przygotowania do masowego ataku atomowego na Związek Radziecki. Ten dysonans pomiędzy usunięciem epizodów kioskarza i policjantów a jednoczesnym pozostawieniem sceny Nixona i generałów dobrze egzemplifikuje rozumowanie Snydera i jego współpracowników: filmowa adaptacja skupia się na głównych bohaterach jako osobach patetycznego dramatu, zostawiając „głos ulicy” poza kadrem, rezygnując z dążenia do opowiedzenia wielogłosowej historii o szerszych kręgach społeczeństwa. Poprzez ten zabieg lęk przed atomem, który w komiksie ma znaczenie absolutnie centralne, w filmowej adaptacji zostaje uniwersalizowany – pozostaje lęk przed końcem świata, ale nie lęk przed samą bombą atomową. Veidt chce rozprawić się z wojnami w ogóle, nie zażegnać zimną wojnę czy odpędzić lęk przed nuklearną zagładą. Efekt jego działań jest co prawda podobny, ale z perspektywy widza przesłanki są odmienne – albo zaktualizowane aż do zerwania związku z kontekstem historycznym, albo przeszłe, zamierzchłe i nieaktualne. Moore z Gibbonsem mówili o swoim „tu i teraz”, przywiązując do tego kontekstu wielką wagę. Snyder wydaje się znacznie bardziej rozdartą. Choć zachowuje kostium epoki, nie traktuje go zbyt zobowiązująco. Nie chce, żeby retro stylizacja utrudniała mu taniec do nowoprzetworzonych wersji starych klubowych hitów.

Snyder opowiada o lęku przed atomem raczej ustami patetycznego Veidta przemawiającego do liderów amerykańskiego przemysłu albo grymasami karykaturalnego Nixona mówiącego o „ostatnim tchnieniu harwardzkiego establishmentu” niż nerwicowym potokiem słów bardziej ludzkiego Bernarda. Sceny ze sztabu

¹⁵ Śledczy przypomina Johna Constantine’a z komiksowej serii *Hellblazer* wprowadzonego do grona komiksowych bohaterów przez Alana Moore’a, Steve’a Bissette’a i Johna Totleben’a w 1985 roku.

¹⁶ Inaczej jest w przypadku wersji reżyzerskiej filmu, patrz przyp. 2.

generalnego, wyraźnie nawiązujące do *Doktora Strangelove*¹⁷, nie budują poczucia faktycznego lęku. Przypominają raczej archiwalne nagrania przemówień Adolfa Hitlera, w których nieadekwatne tempo przeskakiwania klatek, do spółki z krótkim krawatem i nieproporcjonalnymi z dzisiejszej perspektywy elementami ubioru, wprawia zbrodniarza w zabawnie kreskówkowe podrygi i odbiera mu wszelką powagę. Tutaj podobną rolę odgrywają filtry kolorystyczne i charakterystyka postaci, z pokracznym nosem Nixona na czele.

Portretowanie epoki w filmowej adaptacji *Strażników* przypomina wystawianie akademii w skansenie. Film oferuje nam obraz historycznej rzeczywistości, która ostała się tylko we własnej karykaturze, jakby świadoma własnej anachroniczności: w groteskowym portretowaniu Nixona, w wyraźnie przestylizowanych paletach barw, w retro kostiumach i, przede wszystkim, w animowanych „dioramach” towarzyszących napisom początkowym.

DIORAMA

Napisy rozpoczynają się po otwierającej film scenie zabójstwa Komedianta. Jako podkład muzyczny wykorzystano w nich piosenkę Boba Dylana – *Times, They are a-Changin'*. Kolejne ujęcia prezentują przypominające pozowane fotografie rozmaitych bohaterów w zwolnionym, czasami niemal zamartłym ruchu. Wielu ujęciom towarzyszy rozbłysk fotoreporterskiego flesza z lampy aparatu widocznego gdzieś z boku kadru. Widzimy Nocnego Puchacza wymierzającego cios złoczyńcy, Jedwabną Zjawę pozującą z policjantami i Komedianta, który właśnie pojmał rabusia. Widzimy Gwardzistów – poprzedzającą Strażników drużynę zamaskowanych bohaterów – pozujących razem do grupowej fotografii. Widzimy w końcu amerykański bombowiec z nawiązującym do stylu pin-up wizerunkiem Zjawy na kadłubie. W ujęciu z Sylwetką całującą się z pielęgniarką obwieszcza się nam kapitulację Japonii – za pomocą nagłówka w gazecie, na tle wiwatujących tłumów i idącego z uśmiechem na ustach marynarza. O tym, że „Ruscy” (ang. *Russ*) zbudowali bombę atomową, znów dowiadujemy się z nagłówka umieszczonej w kadrze gazety. Widzimy, jak John F. Kennedy podaje sobie rękę z Doktorem Manhattanem, a potem jak Komediant stara się zniknąć po zastrzeleniu tego samego prezydenta w Dallas (wszystko widać w ujęciach jak z archiwalnych taśm, które zarejestrowały zamach). Kontekst wojny w Wietnamie zostaje zasygnalizowany na ekranie telewizora, który znowu stoi włączony na uboczu niezwiązanej z nią sceny. Wreszcie widzimy, jak Fidel Castro wraz z Leonidem Breżniewem, w otoczeniu oficjeli, przyglądają się paradzie wojskowej. Jadą w niej wielkie rakiety z głowicami nuklearnymi. W jednym z kolejnych ujęć Doktor Manhattan towarzyszy astronautce na Księżycu, a potem Ozyman-diasz pozuje fotografom przed klubem w towarzystwie Village People i Davida Bowie’ego. Wreszcie, w powtórzonej z jednego z wcześniejszych ujęć kompozycji, do zdjęcia pozują Strażnicy.

Całe napisy kondensują w sobie treść wielu wątków komiksu i kontekstu historycznego. Czasami to informacje z *W kapturze Hollisa Masona*, a czasami

¹⁷ *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, reż. Stanley Kubrick, Hawk Films 1964.

wydarzenia, o których w komiksie się bezpośrednio nie wspomina. Ich prezentacja wzmacnia kojarzenie ich z zamierchłą przeszłością. Nie przywołuje ich z historii do aktualności. Sięgnięcie po konwencję „żywych obrazów” ostentacyjnie akcentuje sztuczność tych ustawień. Bomba atomowa, kryzys kubański, atmosfera wyścigu w kosmos i wyścigu zbrojeń... – Snyder tylko dodaje im sztucznej patyny. Na dodatek wiele z nich zasygnalizował bez głębi, bez wielogłosu, hasłowo i klarownie, co najostrzej ukazuje sięgnięcie po narrację przez nagłówki gazet. Głos społeczeństwa doczekał się tu figuracji w prostej sztuczce z dziennikarskimi sloganami w anachronicznym żargonie epoki (*The Russ*).

Podobnie z kontekstem historycznym obchodzi się *Godzilla* z 2014 roku¹⁸. Wydarzenia, które doprowadziły do narodzin potwora według fabuł japońskich filmów z lat pięćdziesiątych, są w tej nowej wersji opowiedziane za pomocą dynamicznej animacji, opartej już wyłącznie na gazetowych nagłówkach przewijanych widzowi przed oczami. Tyle tylko, że twórcom owej *Godzilli* zdecydowanie nie zależało na tym, byśmy przeczytali każdy z tekstów – przewijają je na tyle szybko, że ten zabieg interpretować można raczej w kategoriach znaku przypominającego po prostu, że ta opowieść i ten potwór mają jakąś historię. Kolejna kontynuacja klasyka z okresu wczesnej zimnej wojny nie stawia jednak widzowi zadania wnikięcia w ten kontekst. Tym bardziej że, inaczej niż Snyder, autorzy nowej *Godzilli* osadzili akcję swojego filmu we własnej współczesności, nie w epoce historycznej, choćby i alternatywnej.

Snyder, poprzez rozegranie dramatu Ozymandiasza, Rorschacha, Manhattana, Nocnego Puchacza i garstki innych postaci w skansenie zimnej wojny, wśród wyraźnie inscenizowanych dioram, zdaje się mówić: ten dramat jest uniwersalny, nie konkretny. Nie podjął się próby rekonstrukcji atomowej paranoi. Wyekstrahował ze *Strażników* to, co bomby albo nie dotyczy wcale, albo mówi o niej w ograny, patetyczny sposób – językiem przywódców świata, dziennikarskich nagłówków, „najważniejszych zagadnień” z podręczników historii współczesnej. Wielogłosową powieść graficzną wtłoczył w ramy greckiej tragedii na kilku aktorów, każąc przy okazji chórowi zostać poza kadrem, ewentualnie, dla „klimatu”, zaśpiewać kilka popularnych klasyków z epoki.

Ten proces „wypłukiwania” z tekstów kultury popularnej czy masowej wątków lęku przed atomem, choć dla ich pierwowzorów atom stanowił i źródło, i pożywkę, nazywam połowicznym rozpadem bomby. Paranoiczny lęk, który zrodził *Strażników*, *Mad Maxa*, *Godzillę*, super-bohaterów zyskujących swoje moce na skutek wystawienia na promieniowanie, jak Spider-Man czy Hulk (zimnowojenny Jekyll/Hyde), gdzieś z nich wyparował. Ale skoro bomby ciągle istnieją i gdzieś ciągle powstają nowe, gdzie podział się lęk? Gdzie paranoja? Dlaczego, jak pyta nas z przeszłości Bernard, „oni tego nawet nie zauważają”?

Langdon Winner pisał o ideologii artefaktów m.in. na przykładzie bomby atomowej¹⁹. Mówił, że ten rodzaj broni wiąże się z autorytarnymi technikami rządzenia, że potrafi napędzać ich powstawanie i rozwój. Czy, przyglądając się tekstom kultury portretującym atomową paranoję z okresu zimnej wojny i ich współczesnym remiksom, możemy wyciągnąć wniosek, że sam lęk był związany raczej z kulturalną „nadbudową” technologii niż z atomem jako takim? Czy bomba atomowa

¹⁸ *Godzilla*, reż. Gareth Edwards, Legendary Pictures 2014.

¹⁹ Langdon Winner, *Do Artifacts Have Politics?*, „Deadalus” 1980, nr 109, s. 121–136.

może wciąż rodzić lęk, gdy nie wpisuje się w kontekst wojny wielkich politycznych bloków? I czy oznacza to, że w dobie wojen hybrydowych i chaotycznych, zdecentralizowanych konfliktów międzynarodowych miejsce bomby atomowej jako pramatki paranoi zajmuje postępująca cyfryzacja powiązana z charakterystyczną dla technologii internetowych zdecentralizowaną, polimorficzną strukturą polityczną? Czy to właśnie dlatego bardziej boimy się radykalizowanych przez internet terrorystów niż nuklearnej zimy?

Każde czasy mają swoje strachy. Tylko cóż począć z ich osieroconymi figuracjami?

HALF-LIFE OF ATOMIC BOMB. DECONTEXTUALIZATION OF TEXTS
OF THE COLD WAR POPULAR CULTURE ON THE EXAMPLE OF *WATCHMEN*

Summary

The article analyses and interprets *Watchmen* by Moore, Gibbons and Higgins in comparison with its movie adaptation directed by Zack Snyder. The hypothesis is that there is an observed phenomenon metaphorically called “half-life of atomic bomb”, during which the theme of the fear of the A-Bomb is gradually rinsed out of the popular/mass culture. This case study is to be treated as an introduction to further inquiry into the topic based on a wider selection of texts.

Adj. Izabela Ślusarek