

Co się kryje pod tą maską. Wokół motywu Człowieka Śmiechu: parę uwag o „Batmanie”

Monika Sznajderman

Po paru latach „życia” w potocznej świadomości historii o Batmanie i jego przeciwnikach truizmem byłoby chyba twierdzenie, że ta opowieść Craiga Shawa Gardniera, sfilmowana przez Timę Burtona jest prawdziwą baśnią o walce dobra ze złem, a zarazem uwspółcześnionym mitem stworzenia świata, osadzonym w karnawałowej scenerii. Siły dobra (choć nie uświęcone przez ludzkie, jakże niedoskonałe prawo) walczą bezustannie z siłami zła, rodem z piekielnych otchłani. Raz uosabia je Joker, wynurzający się ze zbiornika z kwasem, innym razem — w *Powrocie Batmana* — Pingwin, którego domem są miejskie ścieki i kanały. *Batman* — od początku do końca dzieło kultury popularnej — nasycony jest znaczeniami mitologicznymi, a wszystkie elementy jego pejzażu i wszystkie postacie są nośnikami symbolicznych sensów, poczynając już od samej nazwy miasta, w którym rozgrywa się akcja.

„Gotham” (...) to miasto przeklęte przez Boga. Miasto ponure, w którym króluje zbrodnia i występki; miasto żyjące nocami w obskurnych barach, salonach tatuażu, kinach porno, pełne ciemnych zaułków, w których czai się zło, wobec którego bezzradne są ludzkie moce. W takim właśnie brudnym zaułku, przed laty, pewnej gorącej i parnej nocy los zetknął ze sobą Bruce’a Wayne’a (późniejszego Batmana) z Jackiem Napierem (późniejszym Jokerem). Napier morduje rodziców Bruce’a. Czynem tym, o czym sam nie wie, budzi do życia Batmana.

W filmie Burtona, jak w japońskim teatrze, grają maski. Maską Batmana jest czarna, maska Jokera — kolorowa. Następuje więc jak gdyby odwrócenie konwencjonalnych skojarzeń kolorystycznych, które w czerni każą widzieć zło, zaś w błażeńskiej pstrokaciznie — wyłącznie jarmarczną, cyrkową wesołość. Barwna maska Jokera wydaje mi się przy tym zdecydowanie ciekawsza od czarnej maski jego przeciwnika z trzech powodów: estetycznego, aktorskiego (Nicholson w roli Jokera-szaleńca) oraz antropologicznego. Bowiem właśnie w tej pozornie jednoznacznej pstrokaciznie, w tanecznych ruchach Jokera, w jego twarzy-masce z zastygłym na niej uśmiechem kryje się klucz do zrozumienia tej postaci poprzez nawiązanie do bogatych, symbolicznych znaczeń sylwetki błazna. Maską Jokera wydaje się tym samym kryć o wiele więcej antropologicznych sensów niż maska Batmana. Przyjrzyjmy się jej zatem i spróbujmy zajrzeć pod nią.

Masca ridens

Po latach Jack Napier jest prawą ręką Grissoma, człowieka, który rządzi Gotham. Grissomowi wojnę wypowiedziało prawo i Batman. Niewygodny, choć z innych powodów, jest dla Grissoma także Jack. Postanawia się więc go pozbyć, do czego pretekstem ma być akcja w Axis Chemicals Company. Otoczony przez policję i osaczony przez Batmana, Napier za późno orientuje się, że wpadł w pułapkę. Walka z człowiekiem-nietoperzem kończy się dla Jacka upadkiem do wielkiego zbiornika z kwasem. Tak rodzi się Joker.

Ścisłe mówiąc, Joker rodzi się w nielegalnym gabinecie dr. Davisa, gdzie przed docieklivością policji ukryć można wszystkie ciemne sprawy i pokątne interesy. Tam dr Davis — z precyzją godną prawdziwego *comprachico* — przekształca Jacka w Jokera; tam powstaje nowa, stworzona przez tego współczesnego adepta starej sztuki zniekształcania ludzkich ciał twarz-maską Jokera, *masca ridens*. Tak rodzi się nowy Człowiek Śmiechu — kolejne wcielenie postaci o długiej i bogatej tradycji, której najsłynniejszy literacki kształt nadał Wiktor Hugo w powieści *Człowiek śmiechu*.

Kim byli owi *comprachicos*, lub jak ich czasem nazywano, *comprapequenos* dowiadujemy się właśnie od francuskiego pisarza. „Było to — pisze Hugo — niezwykle a potworne stowarzyszenie włóczęgów, słynne w wieku siedemnastym, zapomniane w wieku osiemnastym, a dzisiaj nie znane już nikomu.”¹ Ku radości gawiedzi i królów artyści *comprachicos* wykuwali na twarzach kupionych dzieci wieczny uśmiech, ciałom nadawali dziwaczne kształty, zniekształcali czaszki. Rodziły się w ten sposób karły, błazny, rozmaite ludzkie potworki. Taki jest też bohater powieści Hugo, Gwynplaine, ofiara owej „chirurgii na opak”, jak nazywa sztukę *comprachicos* pisarz, której owocem jest zawsze „arcydzieło odwrócone”, doskonała parodia bożego stworzenia. Proceder, jaki uprawia dr Davis z *Batmana* jest równie pokątny jak proceder, jaki uprawiali *comprachicos* w czasach, które opisywał Hugo. „Śmieję się tylko na zewnątrz, mój śmiech jest zagłębieniem w skórze, gdybyś wiedziała, jak w środku płaczę, płakałabyś razem ze mną” — mówi Joker, a powtórzyłby to wraz z nim i Gwynplaine i bardzo do niego podobny bohater opowiadania J. Salingera *Człowiek Śmiechu*. A przecież za odległą, metaforyczną transpozycję tego wątku można chyba uznać i postać Cania z opery *Pajace* Leoncavalla z jego słynną arią „Śmieję się pajacu”, i nieszczęsnego profesora Unrata z *Błękitnego anioła*, i bohatera *Luizki* Tomasza Manna, i wielu innych, zmuszonych do noszenia szeroko uśmiechniętej maski pająka, która staje się ich właściwą twarzą i w której umierają.

Wróćmy jednak do Jokera. On także nosi teraz na twarzy wieczny uśmiech, a właściwie grymas uśmiechu. Maską kłowna stała się jego własną twarzą. Dużo wysiłku musi włożyć w makijaż tak, by kredowobiałej skórze i zielonym włosom nadać barwę zbliżoną do barwy normalnej, ludzkiej twarzy. Pozostaniemy jednak przez chwilę przy motywie szeroko otwartych, śmiejących się ust. To one przede wszystkim nadają twarzy Człowieka Śmiechu właściwości groteskowe, umieszczając go w obrębie karnawałowej rzeczywistości. Michaił Bachtin w szeroko „rozwartych” ustach widzi „(...) otwarte wrota wiodące w dół, do cielesnych czeluści. Z rozwartymi ustami związany jest obraz pochłaniania — połykania, jeden z najstarszych ambiwalentnych obrazów śmierci i zniszczenia.”² Bachtin zwraca także uwagę na związek pomiędzy uśmiechniętą maską kłowna a maską diabła: „Rozwarte usta (przełyk i zęby) to jeden z centralnych, kluczo-

wych obrazów ludowego systemu świątecznego. Nie darmo jaskrawe powiększenie ust stanowi podstawowy tradycyjny chwyt w formowaniu zewnętrznego wyglądu twarzy komicznej: komicznych masek, wszelkiego rodzaju 'wesołych straszyle' (...), diabłów z *diableries*, a nawet Lucyfera."³ Tak więc, jeżeli wierzyć Bachtinowi, motyw otwartych, śmiejących się, jaskrawo powiększonych ust kojarzyć się musi z motywem karnawałowej śmierci, a w podtekście błazeńskiej twarzy-maski Człowieka Śmiechu zawsze powinniśmy widzieć — zgodnie z regułami świata symbolicznego — groteskowo wykrzywioną twarz reprezentanta podziemi, choćby w jego wesołym wydaniu.

Morderczy błazen

„Nie wiedziałem, że nietoperze pojawiają się w dzień!” — woła do Batmana Joker. „Pojawiają się wtedy — odpowiada Batman — gdy z cyrku wychodzą mordercze błazny.” Maską Jokera skrywa bowiem, prócz deklarowanego cierpienia i smutku, także treści nawiązujące do znaczącego w kulturze wątku złowieszczonego kłowna, do obrazu błazna jako uosobienia zła i zwiastuna śmierci. Wątek morderczego błazna, popularny w literackich i filmowych dziełach kultury masowej ma również swoją tradycję. Zwraca na niego uwagę W. Willeford⁴, według którego związek błazna/kłowna ze śmiercią nie ogranicza się do tego, że pada on ofiarą komicznego zabójstwa na arenie (po którym zresztą natychmiast zmartwychwstaje, dając tym samym dowód istnienia symbolicznego związku postacią błazna a nieśmiertelnością). Błazen to także ktoś, kto śmierć zadaje, kto śmierci nonszalancko szafuje, kto, niczym najwyższy sędzia *à rebours*, feruje ostateczne wyroki i mści się za krzywdy. Jako złowrogi zabójca-mściciel jest błazen figurą chaosu, anarchii, destrukcji, obalających wszelki usankcjonowany ład; jest odwróceniem figury Boga i jego ziemskiego namiestnika, króla. Taki był tytułowy bohater *Karla P. Lagerkwista* albo *Barkilphedro*, zły błazen z *Człowieka śmiechu*. Mścicielem jest też Hop Frog z opowiadania E.A. Poe'go. Wracając do współczesności to, by nie szukać daleko, sięgnijmy choćby do *Powrotu Batmana*, gdzie Pingwin, sławny „człowiek z kanałów” jest szefem działającego tylko nocami zbrodniczego gangu Cyrku Czerwonego Trójkąta. Możemy też zajrzeć do książki *It* S. Kinga, według której T. Wallace nakręcił film pod tym samym tytułem. I tam ucieleśnieniem zamieszkującego miejskie podziemia zła jest cyrkowy kłown o pomarańczowych włosach, jaskrawo czerwonych, szerokich, uśmiechniętych ustach, kłown z pękiem kolorowych baloników. Alex, bohater *Mechanicznej pomarańczy* A. Burgessa, według której nakręcił film S. Kubrick także zabija w masce cyrkowego kłowna, a jego ruchy, podobnie jak ruchy Jokera, są taneczne i pływające.

Motywy, do jakich odwołują się treści skrywające się pod *masca ridens* Jokera — obraz błazna jako figury zła, chaosu, zniszczenia i wątek jego związku ze śmiercią, podobnie zresztą jak problem związku postaci błazna/kłowna z demonicznymi siłami podziemi — warte są osobnego rozwiązania. Tutaj udało mi się jedynie naszkicować kontury tego zagadnienia.

Commence au Festival! czyli fragmenty mitu stworzenia

Zajrzyjmy jeszcze głębiej pod maskę, szukając kolejnej warstwy mitu. Cała działalność morderczego błazna-Jokera jest w istocie kreacją karnawału, cofnięciem świata do stanu

pierwotnego chaosu, poprzedzającego jego stworzenie. Teraz rozpoczyna się pomiędzy Batmanem i jego przeciwnikiem właściwa walka o nowy ład; walka, którą ostatecznie wygra Batman. My jednak, nie wychodząc tak daleko w przyszłość, zatrzymamy się w czasie trwania karnawału, tak by przyjrzeć się istocie demiurgicznych poczynań Jokera.

Sam stworzony, Joker stwarza dalej. Dzięki specyfikowi zwanemu Śmiecholem bądź Uśmiechaczem kreuje kolejnych Ludzi Śmiechu; ludzi którzy rodzą się i w tej samej chwili umierają, lecz z uśmiechem na ustach. Zamienił jedynie kunszt *comprachicos* na zupełnie nowoczesną chemię.

Karnawał śmierci trwa. Miasto, w swym świątecznym rozpasaniu, pogrąża się w zbrodni i anarchii; śmierć, jakby w skondensowanym wspomnieniu czasów wszelkich plag, sąsiaduje ze śmiechem. Nadchodzi wreszcie czas na Jokerową paradę, w czasie której mianuje się on nowym ojcem — założycielem miasta, miasta, które w tym momencie staje się *imago mundi*, symbolicznym odwzorowaniem świata. Na scenę wjeżdżają reflektory, gigantyczne, śmiercionośne, wypełnione Śmiecholem balony, wreszcie platforma z tronem. „A przecież to dopiero początek” — woła Joker. „Będę rządził światem! — Po dzisiejszej nocy nigdy już nie przestanę się śmiać.” Za chwilę na niebie, oprócz balonów zaczną także wirować pieniądze. Miliony dolarów. Takiej obfitości miasto nigdy jeszcze nie zaznało. Gotham pogrąża się w chaosie. Zbliżają się nowe czasy.

Powtórzmy raz jeszcze: dla każdego antropologa kultury, dla każdego, kto interesuje się mitami jasne jest, że karnawał jaki kreuje Joker — feeria światła, rozpasania, anarchii, śmiechu i śmierci — jest symbolicznym cofnięciem świata do czasu początków, po którym nastąpić musi nowy ład, nowa kreacja.

Jaka jest jednak ta kreacja? Joker, z lucyferyczną pychą, marzy o boskich prerogatywach, co wszystkie jego gesty wywraca na nice, czyniąc z nich jedynie parodie demiurgicznych gestów Boga. Sam Człowiek Śmiechu jest przecież wyłącznie parodią bożego stworzenia. „Wyobraźmy sobie ortopedię zastosowaną w odwrotnym kierunku — pisał Hugo. — Tam, gdzie Bóg stworzył proste spojrzenie, sztuka ta kształtuje zezę. Tam, gdzie Bóg stworzył harmonię, wprowadza chaos kształtów. To, co Bóg uczynił doskonałym, cofa z powrotem do niezdarnej formy szkicu.”⁵ Jakaż więc może być ta demiurgia, kiedy demiurgiem staje się nieudana, groteskowa „forma szkicu” jedynie? Demiurgia Jokera, tego, w swej potworności „arcydzieła odwróconego”, jak nazywa tę formę stworzenia francuski pisarz, byłaby zatem demiurgią *à rebours*, a każdy kreacyjny gest Jokera — parodią tworzenia. Charakterystyczną cechą błazeńskiej dysharmonii sylwetki przeciwnika Batmana, która wyraża się przede wszystkim pstrokatym strojem i zniekształconymi rysami jest także element „krzywizny”, która zawiera się w samej etymologii pojęcia „błazen” w językach indoeuropejskich. Jak wiadomo, postać błazna wiąże się z motywem błędzenia, błędu, obłąkania, pokusy, kroczenia po złych ścieżkach, po manowcach prawdy, normy, reguły. W przeciwieństwie do tego w micie władcy jako demiurga uderza motyw prostoty, będącej podstawą ładu tak fizycznego jak etycznego. Nie przypadkiem pisząc o tym, jak Piotr I projektował swoje miasto, Josif Brodski zwraca uwagę na równowagę określeń oznaczających w języku angielskim zarówno władcę jak i linijkę — oba te pojęcia wyrazić można za pomocą słowa „ruler”. Władcy, będący bożymi namiestnikami na ziemi, zawsze tworzą za pomocą linii prostych. Demiurgia błazeńska natomiast jest pochodną kręactwa, kłamstwa, perfidii; w sferze symbolicznej jest błędzeniem. Krzysztof Dorosz, za Denisem de Rougement, nazywa tę demiurgię, sterowaną pragnieniem uzyskania boskich prerogatyw „metafizycznym 'skrótom' na drodze do boskości.”⁶ Bo, jak wiadomo, ci, którzy idą na skróty, zazwyczaj błądzą.

W tym miejscu wypada przejść do ostatniego wątku mitycznego, których kilka spotyka się pod maską Jokera; do wątku mitu o Prometeuszu. Bo odległą transpozycję i tego mitu odnaleźć można w historii Człowieka Śmiechu.

Joker jako Prometeusz

W boskim dramacie stworzenia zawsze mieściły się próby obalenia ustanowionego ładu, a członkowie tej, jak pisze Maria Janion „olbrzymiej opozycji” — Prometeusz, Tantal, Iksjon, Syzyf w kulturze greckiej czy upadłe anioły w tradycji kabalistycznej — zdają się być częstokroć cywilizatorami. Niemniej jednak tylko w relacji antycznej — w zaginionym zakończeniu dramatu Ajschylosa i u Hezjoda — mit prometejski przewidywał końcowe pojednanie bohatera z bogami. W każdym przypadku te próby demiurgii po demiurgii, choćby ich intencją było dobro ludzi, tworzą przecież mitologiczny scenariusz podważania boskich wyroków — scenariusz analogiczny na pewnym poziomie do scenariusza przedstawionego w tej współczesnej, mitycznej opowieści o stworzeniu jaką jest *Batman*. Bowiem jeżeli nawet owo dobro ludzi, którym legitymuje się zarówno Prometeusz, jak i upadłe anioły („Zaskakujące jest to podobieństwo zbuntowanych aniołów do greckiego kontestatora bogów — Prometeusza”¹) jest pojęciem względnym, to tym bardziej wątpliwe będą przecież ironiczne deklaracje Jokera. Krzysztof Dorosz w eseju *Faust współczesny czyli de facto hominis politici cum diabolo* umieszcza mit prometejski u źródeł mitu faustycznego — od Fausta renesansowego, który zaprzedał duszę diabłu po Fausta współczesnego, Fausta społecznika z mitologii komunistycznej. Tylko, jak pisze Dorosz, „Humanistyczny mit marksistowski nie pozostawia żadnych wątpliwości co do zbawczych mocy greckiego tytana. W perspektywie chrześcijańskiej natomiast Prometeusz musi być mimo wszystko uznany za typ upadłego anioła, a nie zbawiciela.”² Niezależnie zatem od swych intencji Prometeusz staje się uzupatorem, próbującym złamać boską umowę z ludźmi. Podobnie jak zbuntowane anioły — i jak Joker — uosabia mityczną figurę Wroga. Upadłe anioły za swą pychę i nieposłuszeństwo skazane zostaną na zamknięcie w kręgu ciemności, przykucie łańcuchami do czarnej góry i wieczne potępienie. Prometeusz — na przykucie do skały Kaukazu i w końcu, jak w przypowieści Kafki — na zespolenie ze skałą, na zapomnienie, na utratę racji istnienia. Podobnie — przywiązany kolczastym drutem do drzewa — umrze Człowiek Śmiechu z opowiadania Salingera. Joker zaś — niczym upadłe anioły — zakończy życie powtórным upadkiem.

Ogień ukradziony bogom przez greckiego herosa jest w istocie tym samym, co nauki przekazywane ludziom przez archontów: wiedza o wyrabianiu złotych i srebrnych przedmiotów, wiedza o gwiazdach i księżycu, sztuka przewidywania przyszłości; tym samym wreszcie, co ironiczna obietnica wiecznej szczęśliwości i wiecznego uśmiechu, złożona przez Jokera mieszkańcom Gotham. To właśnie te dary i te obietnice Denis de Rougement nazywa „skrótom” na drodze do boskości”, inspirowanym chęcią dorównania bogom i ubóstwienia człowieka. „Oto dlaczego — pisze Dorosz — ogień wykradziony bogom, jabłko zerwane z drzewa

poznania dobra i zła, tajemnica stworzenia, wyniesione z nieba przez zbuntowanych aniołów z legendy kabalistycznej, budowa wieży Babel czy magia udostępniona Faustowi po zaparciu się wiary, są przykładami metafizycznej utopii, wiecznie ponawianą próbą obejścia ludzkiej kondycji, próbą szturmowania niebios i posięcia Boga. A jak wynika z naszych wywodów, tego rodzaju próba nie może obyć się bez pomocy sił demonicznych, które do dyspozycji człowieka oddają swoisty środek wywyższenia — magię.”³ Prometejski ogień zatem, konkluduje Dorosz, to atrybut istoty *homo magus*, a nie Opatrzności a czarna magia, będąca atrybutem zarówno greckiego herosa, jak i zbuntowanych aniołów z Księgi Henocha stanowi dominującą cechę i mechanizm prometejskich i anielskich darów dla ludzkości. Za pierwowzór Prometeusza uznać można, jak uważa Dorosz, uprawiających czarną magię buntowników z Atlantydy, za jego potomka zaś — renesansową postać doktora Faustusa, którego historia „wydobyła na powierzchnię pakt z ciemnymi mocami, *implicite* zawarty w prometejskim micie.”⁴ A przecież kimże innym, jak nie *homo magus*, współczesnym alchemikiem jest chemik — wynalazca Joker, którego cudowne specyfiki mają sprawić, że ludzie umierać będą z uśmiechem na ustach, a jemu samemu zapewnić najwyższe, boskie prerogatywy w tej rajskiej krainie na opak?

Aby zaś to odwoływanie się do mitu Prometeusza nie wydawało się zbyt arbitralne, przytoczmy jeszcze na koniec fragment poświęconych Gwynplaine’owi rozważań Marii Janion. Ona również w eseju *Maska Maski. Ontologiczne nieszczęście Człowieka Śmiechu* porównuje bohatera powieści Hugo do greckiego tytana. „Jest on bowiem — w symbolicznej sferze powieści — postacią tytaniczną, upadłym gigantem, Bogiem nie góry, lecz dołu, Bogiem otchłani nędzy”⁵ — pisze Janion. Istnieją oczywiście pewne różnice. Gwynplaine — w przeciwieństwie do Jokera — jest dobry i pod maską — twarzą Potwora skrywa autentyczny ból. Jego uśmiech maskuje (czy też może raczej wyraża) cierpienie, podczas gdy uśmiech Jokera odsłania szaleństwo i zło. Niemniej jednak pozostając, za Janion, na poziomie symbolicznej sfery filmu i powieści, także Jokera uznać trzeba, w jego potworności, za rewers bożego stworzenia, za rewers piękna, i, biorąc pod uwagę jego lucyferyczne zamierzenia, również za rewers Boga. Mit prometejski jest bogaty, niejednoznaczny i różnie interpretowany, toteż nic dziwnego, że porównując z nim mit Człowieka Śmiechu rozmaicie można rozkładać akcenty. Janion podkreśla tytanizm Gwynplaine’a, jego „napiętnowanie cierpieniem przerażającej brzydoty”⁶, los istoty wyklętej. Tym zaś, co łączy Prometeusza i jego dalekiego potomka Fausta z Jokerem, co w historii tego ostatniego pozwala usłyszeć odległe echa mitu prometejskiego, jest po pierwsze ich opozycyjność wobec posiadającego sankcję boską ładu i błędzenie, będące w istocie mylnym „skrótom” na drodze do boskości”, odzwierciedlające zanegowanie uznanego kanonu wartości, zboczenie z drogi prawdy, prawa i normy; po drugie zaś — kontakt z ciemnymi mocami (do czego symbolicznym kluczem jest cała błazeńska demonologia sylwetki Jokera) i posługiwanie się magią (lub służącą magii nauką) w celu kreacji nowego ładu, nowej filozofii, nowej sztuki.

Na szczęście Batman miał jednak lepsze zabawki.

PRZYPISY

¹ W. Hugo, *Człowiek śmiechu*, Warszawa 1955, t. I, s. 38

² M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975, s. 446

³ Tamże.

⁴ Por. W. Willeford, *The fool and his sceptre. A study in clowns and their audience*, Northwestern University Press 1969

⁵ W. Hugo, op.cit., s. 39

⁶ K. Dorosz, *Faust współczesny czyli de facto homini politici cum*

diabolo, (w:) *Maski Prometeusza. Eseje konserwatywne*, Londyn 1989, s. 28

⁷ Tamże, s. 27

⁸ Tamże, s. 22

⁹ Tamże, s. 28

¹⁰ Tamże, s. 29

¹¹ M. Janion, *Maska Maski. Ontologiczne nieszczęście Człowieka Śmiechu*, (w:) *Maski*, Gdańsk 1986, t. II, s. 406

¹² Tamże, s. 407