

STANISŁAW DUNIN-WILCZYŃSKI

### CASINO ROYALE — MIĘDZY POWIEŚCIĄ A ADAPTACJĄ FILMOWĄ

Od ponad pięćdziesięciu lat postać Jamesa Bonda, stworzona przez Iana Fleminga w powieści szpiegowskiej *Casino Royale*, jest przedmiotem różnorodnych adaptacji filmowych, telewizyjnych, komiksowych, radiowych czy komputerowych. Choć w kulturze masowej bohater ten stał się ikoną, to jego literackie korzenie są wręcz zapomniane. O ile postać przykładowo Harrego Pottera jest nierozłącznie związana z J. K. Rowling, tak wiele osób, które zna Jamesa Bonda, już niekoniecznie kojarzy jego pomysłodawcę.

Bond wyrósł ponad swój literacki pierwowzór, dlatego w jego przypadku pojęcie adaptacji nie odnosi się bezpośrednio do wierności oryginalnej wizji Fleminga, a bardziej do wierności powszechnemu wyobrażeniu o tej postaci i trzymaniu się prawie gatunkowej formule filmów bondowskich. W tym kontekście ciekawym przedmiotem badawczym staje się film *Casino Royale* (2006), który jest adaptacją powieści Iana Fleminga z 1953 r., 23 częścią serii o Jamesie Bondzie i rebootem całej franszyzy<sup>1</sup>. Oczywiście wydają się tu pytania, na ile twórcy trzymali się literackiego pierwowzoru, a na ile realizowali tzw. formułę bondowską (zbiór cech charakterystycznych dla filmów o Jamesie Bondzie). Czy dokonywali modyfikacji i kierowali się w stronę masowej publiczności (a nie tylko fanów serii)? Z tego też powodu *Casino Royale* stało się przedmiotem gorącej dyskusji w świecie krytyki filmowej, ale też w dziedzinie badań nad filmem i mediami. Przykładem takiej polemiki może być monografia *Revisioning 007: James Bond and Casino Royale*, gdzie pod redakcją Christopha Lindnera trzynastoro badaczy przedstawia

---

Mgr STANISŁAW DUNIN-WILCZYŃSKI — asystent Katedry Warsztatu Medialnego i Aksjologii, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej KUL; adres do korespondencji — e-mail: [standun@gmail.com](mailto:standun@gmail.com)

<sup>1</sup> Zob. Aneks.

artykuły naukowe badające tylko *Casino Royale*<sup>2</sup>. Zebrane tam prace koncentrują się zwłaszcza na redefiniowaniu paradygmatu bondowskiego zastosowanego w tym filmie, co jest szczególnie widoczne na trzech płaszczyznach: odgrywaniu Bonda (ang. *enacting* — można ją nazwać płaszczyzną tekstowo-narracyjną), genderyzowaniu Bonda (ang. *engendering* — określająca redefiniowanie wartości związanych z przedstawianiem płci i seksualności) oraz ucieleśnianiu Bonda (ang. *embodying* — w odniesieniu do elementów akcji i przedstawiania filmowego świata). Jednym z powtarzanych przez producentów i recenzentów stwierdzeń było, że dzięki rebootowi James Bond wraca do podstaw, do korzeni.

Artykuł ten jest próbą odpowiedzi na pytanie, którego w cytowanej monografii, ale też innych artykułach badawczych zabrakło: co to właściwie znaczy, że Bond wraca do korzeni? Wychodząc od tego pytania, można uznać, że prawdziwa redefinicja w przypadku Bonda następuje na poziomie strukturalnym w odniesieniu do sposobów budowania napięcia w filmie. Suspens staje się kluczem adaptacyjnym, który wymusza zmiany na poziomie charakteryzacji protagonisty i antagonisty, a także urealnienia znaczenia stawki i konfliktu w fabule.

#### ZARYS HISTORII ADAPTOWANIA POWIEŚCI IANA FLEMINGA

Powieści o Jamesie Bondzie ukazywały się co roku od 1953 do 1964 — łącznie wydano dwanaście pełnych powieści i jeden zbiór opowiadań. Po śmierci Fleminga w 1964 r. opublikowano ostatnią, trzynastą powieść pt. *Człowiek ze złotym pistoletem* oraz jeden zbiór opowiadań. *Casino Royale* jako pierwsza część książkowej serii o Jamesie Bondzie została wydana w kwietniu 1953 r. przez Jonathana Cape'a. Mimo że książki sprzedawały się stosunkowo dobrze, dopiero po premierze pierwszego filmu, *Doktora No* w 1962 r., stały się bestsellerami<sup>3</sup>. Jak zauważa John Sutherland, znaczenia

<sup>2</sup> *Revisioning 007: James Bond and Casino Royale*, red. Christoph Lindner (London: Wallflower Press, 2009).

<sup>3</sup> James CHAPMAN, *Licence to thrill: The cultural history of the James Bond Films* (London: I.B. Tauris, 2007), 23. Chapman przywołuje wyniki sprzedaży wersji z miękką okładką, które łącznie (dla wszystkich książek) w 1955 r. wynosiły 41 000 egzemplarzy. Sukcesywnie jednak rosły i np. w 1959 sięgnęły liczby 237 000 egzemplarzy, a w 1961 (rok przed premierą pierwszego filmu) osiągnęły 670 000. Dopiero po 1962 r. sprzedaż przekroczyła milion. Zob. także *ibid.*, 45, gdzie przywołany jest interesujący fakt, że w jednym z artykułów w magazynie *Life*

powieści dla rynku książkowego nie należy deprecjonować, gdyż w dużej mierze udowodniły, że jest zapotrzebowanie na tego rodzaju książki, które „nie są śmieciami, a jednocześnie można je reklamować jako marka (‘najnowszy Bond’)”<sup>4</sup>. W tym jednak okresie liczba fanów bondowskiej franzyzy była na tyle mała, że twórcy adaptacji filmowych mogli sobie pozwolić na odchodzenie od literackiego oryginału, unikając zarzutów o zbyt daleko idące zmiany. Krytyczny dyskurs o adaptacjach filmowych dzieł literackich zawsze opierał się na relacji między oryginałem a kopią, mianowicie: na ile adaptacja jest wiernie oddaje treść oryginału. Filmy o Jamesie Bondzie trudno charakteryzować, stosując dostępne taksonomie adaptacji. Odnosząc się np. do kategorii zaproponowanych przez Geoffreya Wagnera (transpozycji, komentarza i analogii), zauważyć można, że *Casino Royale* w reżyserii Martina Campbella może podpadać pod wszystkie kategorie<sup>5</sup>. Choć — jak zauważa Paola Antollino — najbliżej jej do analogii, gdyż na tyle odbiega od oryginału, że może być uznana za samodzielne dzieło przez proces rekontekstualizacji i relokacji<sup>6</sup>. Podobnie uważa Thomas Leitch, który film o Jamesie Bondzie *Szpieg, który mnie kochał* zalicza do adaptacji postliterackich, gdyż porzucone w nim zostają zarówno wątki fabularne, postaci, jak i inne „nie-bondowe” cechy literackiego pierwowzoru<sup>7</sup>. Jak jednak zauważa Marek Hendrykowski: „Jakkolwiek inna i diametralnie różna od dawnej wydawałaby się nam dzisiejsza praktyka adaptacyjna — jej podstawowe cele oraz funkcje pozostają w dalszym ciągu tożsame. ‘Adaptować’ znaczy więc ciągle to samo: przystosować”<sup>8</sup>.

---

z marca 1961 r. Prezydent USA John F. Kennedy wymienia *Pozdrowienia z Rosji* jako jedną ze swoich ulubionych książek. Zob. też Will SCHEIBEL, „The History of Casino Royale on (and off) the screen”, w *Revisioning 007*, 22. Autor wskazuje, że wpływ na wzrost popularności książek jeszcze przed ekranizacjami mogło mieć promowanie ich w *Daily Express*, gdzie najpierw w 1957 r. publikowano częściami *Pozdrowienia z Rosji*, a w 1958 r. rozpoczęto serię adaptacji komiksowych autorstwa Johna McLuskeya. Jak zauważa Scheibel, czytelnicy gazety wywodzący się z niższej klasy średniej byli idealną grupą docelową dla tego typu eskapistycznej fikcji literackiej. Zob. także Jeremy BLACK, *The Politics of James Bond: From Ian Fleming's novels to the big screen* (London: Praeger Publishers, 2001), 96. Autor zauważa, że w siedem miesięcy po premierze filmu *Doktor No* w 1962 r. sprzedaż powieści, na której był oparty, sięgnęła 1 500 000 egzemplarzy.

<sup>4</sup> John SUTHERLAND, *Fiction and the Fiction Industry* (London: The Athlone Press, 1978), 176.

<sup>5</sup> Geoffrey WAGNER, *The Novel and the Cinema* (Rutherford: Fairleigh Dickson University Press, 1975), 231.

<sup>6</sup> Paola ATTOLINO, „Licence to Adapt: The Resilience of the 007 Narration in *Casino Royale*”, *Testi e Linguaggi* 7 (2013), 141 [139-148].

<sup>7</sup> Thomas LEITCH, *Film Adaptation and its Discontents: From “Gone with the Wind” to “The Passion of the Christ”* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007), 259.

<sup>8</sup> Marek HENDRYKOWSKI, *Współczesna adaptacja filmowa* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014), 210.

Pierwszą próbą adaptacji Bonda jest film telewizyjny zrealizowany dla amerykańskiej stacji CBS, wyemitowany 21 października 1954 r. w ramach serii telefilmów *Climax!*<sup>9</sup>. Przeniesienia *Casino Royale* na format telewizyjny podjęli się wtedy Antony Ellis i Charles Bennett, znany ze współpracy z Alfredem Hitchcockiem przy scenariuszach do m.in. *39 Kroków* czy *Człowieka, który wiedział za dużo*. Efekt ich pracy jest ciekawym przypadkiem pogładowym. Na potrzeby amerykańskiej widowni scenarzyści zamerykanizowali Bonda, czyniąc go amerykańskim agentem i nadając mu imię Jimmy Bond (główną rolę zagrał Barry Nelson). Dodatkowo, jako że film był nagrywany na żywo, na twórcach ciążyły ograniczenia logistyczne — jak najmniej planów zdjęciowych, kręcenie tylko w studiu i brak zmian kostiumów. Sama fabuła, mimo że skondensowana, pozostaje jednak wierna Flemingowemu oryginałowi<sup>10</sup>. Jak trafnie zauważa James Chapman: „[...] ekonomiczna narracja, klaustrofobiczne plany zdjęciowe, precyzyjny i płynny ruch kamery i efektywne wykorzystanie zbliżeń do budowania napięcia powodują, że filmowi temu bardziej niż wszystkim innym udaje się uchwycić nastrój i suspens oryginalnej powieści”<sup>11</sup>. Co więcej, ta adaptacja jako jedyna jest wierna kontekstowi historycznemu ze względu na czasową bliskość publikacji literackiej i telewizyjnej wersji. Późniejsze adaptacje były w dużej mierze uwspółcześniane do realiów epoki, w której powstawały. Ich twórcy dokonywali zmian fabularnych ze względu na zmieniającą się sytuację polityczną i kulturę masową.

Telewizyjne *Casino Royale* pokazuje, że pewne decyzje przy adaptowaniu twórczości Flaminga nie zależały jedynie od zamiaru scenarzystów, ale często było zależne od kontekstu np. budżetowego. W kanonicznych filmach o Jamesie Bondzie produkowanych przez Alberta Broccoliego i EON Production zmiany w stosunku do literackiego oryginału w przypadku pierwszej filmowej ekranizacji wynikały między innymi z ograniczeń finansowych. Jedną z największych zmian w pierwszym filmie z serii, *Doktor No* z 1962 r., w stosunku do literackiego pierwowzoru z 1958 r. jest zastąpienie w punkcie kulminacyjnym fabuły pojedynku Bonda z gigantyczną ośmiornicą (którego realizacja, z perspektywy twórców filmu, wydawała się zbyt

<sup>9</sup> Jeszcze jedną adaptacją była komediowa parodia filmów szpiegowskich z 1967 r., też pod tytułem *Casino Royale*.

<sup>10</sup> Pewne elementy zostały wycięte (próba zamachu), a pewne postaci (książkowi Vesper Lynd i Rene Mathis w adaptacji zostają połączeni w jedną postać Valerie Mathis) i pewne sytuacje zmienione (sposób, w jaki Bond jest torturowany, i szczęśliwe zakończenie, którego nie ma w książce).

<sup>11</sup> J. CHAPMAN, *Licence to thrill*, 37.

kosztowna), przez walkę wręcz z tytułowym antagonistą, doktorem No. Z punktu widzenia całej serii istotniejsze jednak wydają się zmiany, jakie scenarzyści wprowadzili do samej charakteryzacji postaci Jamesa Bonda. Jak zauważa scenarzysta filmu Richard Maibaum w artykule opublikowanym w *New York Timesie* w 1964 r., jedynym, czego brakowało Bondowi, to: „humor artykułowany w formie ironicznych komentarzy w kluczowych momentach”<sup>12</sup>. Z tego powodu filmowy Bond jest postacią zabawniejszą niż Bond literacki. Na przykład w jednej ze scen Bond powoduje, że ścigający go przeciwnicy zjeżdżają z klifu. To zdarzenie widzi pracujący obok robotnik i pyta Bonda, gdzie się im tak śpieszyło, na co ten odpowiada: „Chyba jechali na pogrzeb”. Poza tym filmowy Bond ze zwykłego bohatera staje się bardziej niezniszczalnym superbohaterem. W finale powieści Fleminga Bond ma poparzenia rąk i nóg, rozciętą klatę piersiową, mdleje i nie ratuje dziewczyny w potrzebie, podczas gdy filmowy Bond ma wszystko pod kontrolą i z kolejnych pojedynków wychodzi bez widocznych obrażeń. Co więcej, już w pierwszych scenach *Doktora No* widzimy Bonda jako przebojowego playboya, przyciągającego magnetycznym urokiem, bez zbyteńnego wysiłku zdobywającego kobietę (Sylwię Trench), podczas gdy Bond książkowy jest o wiele bardziej wstrzemięźliwy i rycerski.

W odniesieniu do późniejszych adaptacji Maibaum zauważa, że niektóre elementy należało zmieniać, gdyż realistyczne pokazanie ich na ekranie było niemożliwe<sup>13</sup>. Złowieszczy plan Aurica Goldfingera w powieści *Goldfinger* z 1959 r. przewidywał kradzież złota z Fortu Knox, Fleming jednak nigdy dobrze się nie zastanowił, ile by to w rzeczywistości potrwało, a jak zwraca uwagę Maibaum – wywiezienie takiej ilości złota mogłoby trwać nawet kilka tygodni. Dlatego w filmie *Goldfinger* z 1964 r. plan tytułowego antagonisty przewiduje zniszczenie złota przez skarżenie go radioaktywnością. Zarys historii Flemingowych adaptacji pokazuje, że różnice między literackim oryginałem a filmową adaptacją dokonują się na trzech płaszczyznach: fabularnej (odnoszącej się do adaptowania bądź redukcji poszczególnych wątków powieści), charakteryzacji postaci i kontekstu historycznego (uwspółcześnianiu realiów świata przedstawionego w powieściach).

Patrząc przez pryzmat adaptacyjnej wierności literackim oryginałom, pierwsze filmy mają w sobie więcej ze snobistycznego i brutalnego brytyjskiego thrilleru szpiegowskiego w duchu Iana Fleminga niż późniejsze.

<sup>12</sup> Richard MAIBAUM, „James Bond’s 39 bumps”, *New York Times* z 13.12.1964, Archives, dostęp: 26. 12.2017, <http://www.nytimes.com/1964/12/13/james-bonds-39-bumps.html>

<sup>13</sup> Ibid.

*Doktor No* jest ważnym filmem nie tylko dlatego, że był pierwszy w serii, ale też, że dał początek wielu elementom, które stały się później częścią „bondowskiej formuły”: otwierająca film sekwencja z wylotu lufy pistoletu, muzyka Johna Barry’ego, napisy początkowe Maurice’a Bindera, słynna sekwencja dialogu: „Nazywam się Bond, James Bond”<sup>14</sup>.

Wraz z kolejnymi adaptacjami zaznacza się rozdźwięk między chęcią oddania ducha Bonda literackiego a powtarzaniem nowych elementów Bonda filmowego. Coraz istotniejsze staje się trzymanie formuły bondowskiej, a nie nawiązywanie do literackiego pierwowzoru. Dlatego kolejne Bondy starały się być wierne wyobrażeniu masowej publiczności w odniesieniu do tego, kim jest Bond i czym są filmy z nim w roli głównej. Lars Ellestrom nazywa ten zabieg „transmediacją”, w której wyniku „film już nie koresponduje z jedną powieścią, ale zawiera postaci i wątki narracyjne wspólne dla kilku powieści”<sup>15</sup>. Co więcej, książki Fleminga stawały się coraz bardziej nieaktualne. Dlatego np. fabuły *Moonrakera* — książkowa (1955) i filmowa (1979) — poza postacią antagonisty Hugo Draxa i tytułem nie mają punktów wspólnych. Późniejsze filmy czerpią z powieści Iana Fleminga już właściwie tylko tytuły, pojedyncze sceny i intertekstualne nawiązania.

#### CASINO ROYALE JAKO REBOOT

Producent filmu Michael G. Wilson w wywiadzie dla *The Times* w 2006 r. mówi, że twórcy zaczęli mieć wrażenie odchodzenia od korzeni, które czyniły Bonda niezwykłym. Dlatego zdecydowano się na powrót do bardziej „elementarnego Bonda” (ang. *basic Bond*)<sup>16</sup>. I choć, jak zauważa James Chapman, wewnątrz serii miały już miejsce przypadki, gdy starano się uczynić serię bardziej realistyczną i prawdopodobną (np. w *Tylko dla twoich oczu* i *W obliczu śmierci*), to w przypadku *Casino Royale* zmiana tonu

<sup>14</sup> Zob. Piotr PRZYTUŁA, „Kultywacja czy dekonstrukcja mitu? Zmiany w paradygmacie bondowskim w kontekście trzech najnowszych części serii (*Casino Royale*, *Quantum of Solace*, *Skyfall*)”, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 9 (2013): 142–153. Tamże autor dobrze definiuje wyznaczniki paradygmatu (formuły) bondowskiej.

<sup>15</sup> Lars ELLESTROM, „Adaptation within the field of media transformation”, w: *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, red. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik i Eirik Frisvold Hansen (London: Bloomsbury Publishing, 2013), 127.

<sup>16</sup> J. CHAPMAN, *Licence to thrill*, 241. Zob. też Robert ARNETT, „Casino Royale and Franchise Remix: James Bond as Superhero Film Criticism”, *Ann Arbor*, MI33.3 (Wiosna 2009), 2. Autor wskazuje, że przyczyną rebootu może być korporacyjna chęć zysku po tym, jak rozpoczęcie produkcji zbiegło się z kupnem MGM przez Sony w 2004 r.

filmów miała być zasadnicza. Jak zauważa Lindner: „W *Casino Royale* nie chodzi tylko o korektę 007, ale o ponowne wymyślenie, ponowne wprowadzenie, przewartościowanie, przerobienie i odnowienie”<sup>17</sup>. Wprowadzanie zmian do formuły bondowskiej mogło się wydawać szczególnie zaskakujące, gdy weźmie się pod uwagę, że poprzedni film z serii, czyli *Śmierć nadejdzie jutro* z 2002 r. był kasowym sukcesem — zarobił na świecie 432 miliony dolarów<sup>18</sup>. Na decyzję o nowym początku wpłynęło jednak szereg filmowych, kulturowych i politycznych czynników. Po pierwsze w filmach szpiegowskich zauważalna była tendencja do przedstawiania akcji w sposób naturalistyczny i realistyczny przez podkreślanie dynamizmu scen i kinetyczną pracę kamery, a niekoniecznie do stawiania na spektakularność akcji — pełnej efektów specjalnych i rozbudowanych planów zdjęciowych (jak w przypadku Bondów). Masowa popularność takich filmów jak *Mission Impossible* czy *Tożsamość Bourne’a*, a także seriali takich jak *24* pokazywała preferencje odbiorców, którzy dobrze reagowali na złożonych moralnie i skomplikowanych psychologicznie bohaterów, takich jak Ethan Hunt, Jason Bourne czy Jack Bauer. Po drugie, wraz z nowym millenium zauważalne były — na skalę większą niż dotychczas — zmiany społeczne i polityczne szczególnie w Stanach Zjednoczonych (zwłaszcza w Hollywood, które wyznaczało trendy w coraz bardziej zglobalizowanym przemyśle rozrywkowym). Wynikały one z większego zainteresowania ludzi genderyzmem w przestrzeni kulturowej i naukowej. Rola i sposób przedstawiania (reprezentacji) płci w mediach stawała się przedmiotem codziennego dyskursu publiczności w Internecie. James Bond był symbolem rozumienia maskulizmu zakorzenionym w latach 60. i 70. XX wieku, przez co nieaktualnym na początku lat dwutysięcznych. Co więcej, atak terrorystyczny na World Trade Center z 11 września 2001 r. zmienił strukturę sił politycznych i zagrożeń międzynarodowych. Na początku XXI wieku głównym zagrożeniem dla Zachodu nie był już komunizm, stał się nim terrorizm. Dodatkowo Wielka Brytania (której symbolem był i jest James Bond) potwierdziła swoją podrzędność w stosunku do Stanów Zjednoczonych przez zaangażowanie w wojny w Afganistanie i Iraku. Wydarzenia z 11 września można interpretować jako właśnie zwrot od fantazji ku rzeczywistości, gdzie Stany Zjednoczone i Europa Zachodnia przez lata żyły w przeświadczeniu, że tego typu zamachy terrorystyczne zdarzają się tylko w filmach. Z tej perspektywy

<sup>17</sup> *Revisioning 007*, 7.

<sup>18</sup> Dane za: Box Office Mojo, dostęp 02.01.2018, <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=dieanotherday.htm>.

decyzja, żeby zrobić reboot serii wydawała się słuszna, gdyż kolejny Bond z Piercem Brosnanem mógłby być odebrany jako fantastyczna groteska.

Pojęcie rebootu, jak zauważa William Proctor, jest podobne do remake'u. Różnica tkwi w tym, że remake „reinterpretuje pojedynczy film, podczas gdy reboot „restartuje” całą serię, unieważniając i anulując to, co było wcześniej”<sup>19</sup>. Wiąże się to z przerwaniem ciągłości serii i zaproponowaniem nowego czasowego i fabularnego ładu. Z perspektywy twórców jest to zabieg korzystny, gdyż pozwala na nowo wprowadzić i scharakteryzować znane już postaci oraz zmodyfikować stare wątki fabularne. W przypadku filmów o Jamesie Bondzie decyzja o zrobieniu rebootu jest o tyle zaskakująca, że zazwyczaj rebootowano serie, które były w kryzysie, nie sprzedawały się, a ich popularność gasła. Dlatego Robert Arnett stwierdza, że zaczęcie opowiadania historii Bonda od nowa, przy jednoczesnym zachowaniu sporej części odniesień do poprzedniej serii, można nazwać „remiksem [...] uznając istnienie poprzednich części, ale siląc się na autonomię”<sup>20</sup>. Należy bowiem pamiętać, że Bond cały czas poddawał się zmianom. Jak zauważają Tony Bennett i Janet Woollacott: „to figura mityczna, która wychodzi ponad swe własne zmienne iteracje; Bond zawsze identyfikował się z samym sobą, ale nigdy nie był taki sam — to zawsze mobilna postać”<sup>21</sup>. Jak dodatkowo zauważa Arnett, remix serii był potrzebny, gdyż dzięki niemu Bond mógł być traktowany jak inne franszyzy filmowe traktujące o superbohaterach, takie jak Spider-man, Iron Man czy Batman, przez korespondencyjność wartości wizualnych i elementów fabularnych<sup>22</sup>. Pod tym względem literacka wersja *Casino Royale* wydawała się idealna jako pierwsza część nowej serii, bo ukazuje, jak James Bond staje się Jamesem Bondem — jak staje się superbohaterem.

<sup>19</sup> William PROCTOR, „Regeneration & Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot”, *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies*, 22 (2012), dostęp: 27.12.2017, [http://www.scope.nottingham.ac.uk/February\\_2012/proctor.pdf](http://www.scope.nottingham.ac.uk/February_2012/proctor.pdf).

<sup>20</sup> Robert ARNETT, „Casino Royale and Franchise Remix: James Bond as Superhero Film Criticism”, w: Ann Arbor, MI33.3 (Wiosna 2009), 1.

<sup>21</sup> Tony BENNETT, Janet WOOLLACOTT, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero* (London: Macmillan, 1987), 253.

<sup>22</sup> R. ARNETT, „Casino Royale”, 2.



### SUSPENS JAKO KLUCZ DO ADAPTOWANIA *CASINO ROYALE*

Pojęcie suspensu można definiować na dwa sposoby. Z perspektywy strukturalnej jest to „(ang. *suspense* = zawieszenie, stan niepewności) chwyt narracyjny polegający na okresowym zawieszeniu biegu akcji i jej emocjonalnym wyciszeniu, które poprzedza moment grozy i pozwala osiągnąć zwielokrotniony efekt dramaturgiczny”<sup>23</sup>. Suspens jest pojęciem parasolowym dla wszystkich fabularnych i narracyjnych zabiegów formalnych, które mają na celu odwleczenie punktu kulminacyjnego sensacyjnej akcji (przez np. mnożenie przeszkód, wydłużanie ujęć), którego odbiorca wyczekuje. Natomiast z perspektywy psychologicznej suspens jest rozumiany jako stan emocjonalny odbiorcy, który dobrze definiują Andrew Ortony, Gerald L. Clore i Allan Collins w standardowym objaśnieniu (ang. *standard account*) powodów odczuwania suspensu. Zgodnie z ich teorią na uczucie suspensu składają się „emocja strachu, emocja nadziei i kognitywny stan niepewności”, co powoduje, że odbiorcy antycypują i oczekują wystąpienia jakichś zdarzeń fabularnych, co do których czują napięcie czy niepokój<sup>24</sup>. Nawiązując do powyższej teorii, Aaron Smuts zaproponowała teorię pragnienia-niespełnienia (ang. *desire-frustration theory*), która według niego lepiej oddaje istotę odczuwanych w momencie suspensu emocji. Twierdzi on, że „frustrowanie pragnienia wpłynięcia na wynik pewnego zdarzenia w niedalekiej przyszłości jest zarówno konieczne, jak i wystarczające do wywołania suspensu”<sup>25</sup>. Oznacza to, że fabuła i narracja filmowa prowadzą widza do (świadomego lub podświadomego) formułowania pewnych oczekiwań i antycypowania zdarzeń. Kiedy jednak oczekiwania widzów są niespełniane przez np. mnożenie kolejnych przeszkód na drodze protagonisty, to odczuwane są frustracja, strach i niepokój. Dodatkowo można ten efekt potęgować poprzez to, że oczekiwane rozwiązania fabularne są mniej prawdopodobne, a te niechciane bardziej prawdopodobne.

Przekładając te teorie na rozwiązania strukturalne w dziele filmowym, krystalizuje się uproszczony model sytuacji suspensowej. Do jej wystąpienia potrzebni są PROTAGONISTA, z którym odbiorca się identyfikuje lub sym-

<sup>23</sup> „Suspense”, w: *Słownik terminów filmowych*, red. Marek Hendrykowski (Poznań: Ars Nova, 1994), 286.

<sup>24</sup> Andrew ORTONY, Gerald L. CLORE, Allan COLLINS, *The Cognitive Structure of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 131.

<sup>25</sup> Aaron SMUTS, „The Desire-Frustration Theory of Suspense”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66 (2008), 3: 284, JSTOR, dostęp: 27.12.2017, [www.jstor.org/stable/40206345](http://www.jstor.org/stable/40206345).

patyzuje, oraz ANTAGONISTA, którego cele stoją w opozycji względem celów protagonisty. Z tej zależności rodzi się KONFLIKT, który zawsze ma jakąś STAWKĘ. Im bardziej odbiorca pragnie, by protagonista zrealizował swój cel, im większym zagrożeniem jest antagonistą, im bardziej złożony jest ich konflikt i im większa jest jego stawka, tym potencjalnie większy suspens jest odczuwany przez odbiorców. Jednocześnie stawką sytuacji suspensowej wcale nie musi być zagrożenie życia czy zdrowia bohatera, ale element całkowicie banalny, jak np. kawałek szarlotki<sup>26</sup>.

#### KREOWANIE PROTAGONISTY I ANTAGONISTY

Punktem wyjścia przy tworzeniu bardziej realistycznych narracji powinno być konstruowanie wiarygodnych postaci. Poprzez tworzenie bardziej rzeczywistych postaci odbiorcy powinni łatwiej się z nimi identyfikować bądź z nimi sympatyzować, a przez to odczuwać większe napięcie, gdy pojawia się sytuacja suspensowa. Z tej perspektywy tradycyjne (kanoniczne) przedstawienie postaci Jamesa Bonda utrudnia identyfikację, gdyż do czasu *Casino Royale* bohater ten był kreowany na niezniszczalnego superagenta, a nie normalnego człowieka. Na przykład w thrillerach Hitchcocka (jak np. *Północ, północny-zachód*) protagonistą był przypadkowy, przeciętny człowiek (ang. *everyman*), który bywał wpłytywany w szpiegowską intrygę. Identyfikacja i sympatyzowanie wynikały z wrażenia, że tym bohaterem mógłby być każdy i każdemu mogłoby się przytrafić to, co oglądanemu bohaterowi. Potencjalny odbiorca miał sobie zadawać pytanie: co bym zrobił na miejscu bohatera?

Natomiast filmy o Jamesie Bondzie ustawiały się na przeciwnym końcu osi emocjonalnej identyfikacji/sympatyzowania. Odbiorcy mieli w mniejszym stopniu współodczuwać strach bohatera i obawiać się o niego, a raczej bardziej pragnąć być i żyć jak on<sup>27</sup>. Bond jest niczym luksusowa marka. Jak

<sup>26</sup> Dla zobrazowania potencjalnej banalności stawki można założyć, że główny bohater bardzo chce zjeść szarlotkę; idzie do cukierni, a tam okazuje się, że został jej ostatni kawałek. Co więcej, mężczyzna przed nim stojący (antagonista) właśnie chce go kupić. Pragnienie protagonisty jest frustrowane przez antagonistę, który ma podobny cel. Napięcie w tej sytuacji zależy tylko od tego, na ile odbiorcy zależy, by bohater to ciastko zjadł — na ile scenarzyści umożliwili sympatyzowanie z bohaterem i na ile jego pragnienia stają się tożsame z ich pragnieniami.

<sup>27</sup> Zob. Alexis ALBION, „Wanting to be James Bond”, w: *Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007*, red. Edward P. Comentale, Stephen Watt i Skip Willman (Indianapolis: Indiana University Press, 2005), 202–220.

zauważają Holly Cooper, Sharon Schembri i Dale Miller: „Luksusowe marki stają się obiektami pożądania, napędzając aspiracje konsumentów i dając im punkty odniesienia w ich ideałach konsumpcji”<sup>28</sup>. Z perspektywy gatunkowej filmy o Jamesie Bondzie mają zabarwienie bardziej eskapistyczno-przygodowe, przez co główny bohater staje się równie barwny i przerysowany jak świat przygód, w którym się znajduje. Bond miał być wyrazem męskich i żeńskich pragnień — bycia nim lub bycia z nim. Stąd też elementy charakterystyki postaci, które miałyby go uwiarygadniać (np. rodzina, obowiązki, codzienność, rutyna) były marginalizowane, a podkreślana była jego ponadprzeciętność i niezwykłość (m.in. w kontaktach z kobietami, sprawności fizycznej, pomysłowości, wystawnym życiu itd.). Ten sposób charakterystyki protagonisty zmienia się w *Casino Royale* (2006), gdzie następuje „uczłowieczanie” (humanizowanie) postaci Bonda. Tym samym film ten bezpośrednio czerpie z literackiego pierwowzoru. Jak zauważa Umberto Eco, literackie *Casino Royale* (1953) zawiera stopień psychologicznego realizmu, którego później brakowało: „Na ostatnich stronach *Casino Royale* Fleming rezygnuje w istocie z psychologii jako mechanizmu narracyjnego i postanawia przetransponować charaktery i sytuacje na plan obiektywnej i skonwencjonalizowanej strategii strukturalnej”<sup>29</sup>. Bond w literackiej wersji *Casino Royale* zastanawia się, czy walczy w słusznej sprawie i czy istnieje różnica między dobrem a złem.

Humanizowanie Bonda realizowane jest na czterech płaszczyznach, przez co postać Bonda przedstawiona w adaptacji filmowej *Casino Royale* jest bardziej podobna do pierwotnej wersji postaci znanej z powieści, a nie do tej obecnej we wcześniejszych filmach. Po pierwsze protagonista jest PODATNY NA ZRANIENIE. Przedstawianie odbiorcy fizycznej słabości ciała bohatera powinno skutkować zwiększonym poczuciem strachu o postać protagonisty. Podatność na zranienie jest wizualnie manifestowana za pomocą m.in. ujęć na otwarte rany lub ślady krwi. O ile w poprzednich wcieleniach filmowy Bond rzadko krwawił, a z kolejnych pojedynków wychodził z ewentualnie pogniecionym garniturem, to w *Casino Royale* widzom zostaje ukazany bohater krwawiący i fizycznie cierpiący. Jest to szczególnie widoczne w scenie obmywania ran po walce na kłace schodowej z Obanno. Odbiorca widzi Bonda w pokoju hotelowym zdejmującego zakrwawioną białą koszulę i ścierającego krew z głowy, twarzy i klatki piersiowej. Uświadomienie

<sup>28</sup> Holly COOPER, Sharon SCHEMBRI, Dale MILLER, „Brand-self identity narratives in the James Bond movies”, *Psychology and Marketing*, 27 (2010), 6: 557. DOI: 0.1002/mar.20344.

<sup>29</sup> Umberto ECO, *Superman w literaturze masowej*, tłum. Joanna Ugniewska (Warszawa: PIW, 1996), 187.

odbiorcy, że Bonda można zranić, dodatkowo potęguje napięcie w późniejszej scenie, kiedy w trakcie karcianego pojedynku z Le Chiffre'em zostaje otruty i dostaje zawału serca. Starając się dotrzeć do samochodu, Bond traci przytomność i wstrzymana zostaje akcja serca. Unika śmierci dzięki Vesper, która w ostatniej chwili podłącza przenośny defibrylator i ratuje mu życie. Przez podkreślanie podatności protagonisty na zranienie potęgowany jest efekt dramaturgiczny w punkcie kulminacyjnym drugiego aktu, gdy Bond jest torturowany przez Le Chiffre'a. Odbiorca może się wtedy zastanawiać, czy kolejne uderzenie antagonisty nie będzie ostateczne, czy ciało Bonda wytrzyma tortury. Jak zauważa Jessica Morrell: „Gdy czytelnik jest świadomy słabości bohatera, jest bardziej zaangażowany, gdy zagraża mu niebezpieczeństwo, a jego/jej świadomość zwiększa odczuwane napięcie”<sup>30</sup>.

Z podatnością na zranienie związany jest drugi mechanizm tworzenia suspense, czyli przedstawianie bohatera POTRZEBUJĄCEGO POMOCY (przegrywającego). O ile Bond do pokonania przeciwnika i rozwiązania akcji suspensowej nie potrzebuje całej drużyny (jak np. w *Mission Impossible*), to jednak *Casino Royale* jest pierwszym filmem, w którym Bonda cechuje czasami bezsilność. Dobrze widoczne jest to w przywołanej wcześniej scenie zawału, w której gdyby nie dostał pomocy od drugoplanowej postaci (Vesper), straciłby życie. W innym momencie, kiedy Bond przegrywa istotne rozdanie w pokerowej rozgrywce z Le Chiffre'em i nie ma już więcej pieniędzy, wtedy kolejna drugoplanowa postać — Felix Leiter z CIA — umożliwia mu dalszą grę (przez pożyczanie odpowiedniej kwoty) i pokonanie antagonisty. Zwycięstwo w karcianej rozgrywce nie oznacza ostatecznego pokonania antagonisty, a jedynie prowadzi do pojmania Bonda. W scenie tortur odbiorca widzi uwięzionego, nagiego i skrępowanego Bonda, który wychodzi z opresji nie dzięki własnym umiejętnościom czy gadżetom, ale dzięki przypadkowej pomocy z zewnątrz — od Mr. White'a. Przedstawianie Bonda jako bohatera podatnego na zranienie i potrzebującego pomocy jest domknięte ujęciami, w których protagonista leży półprzytomny w szpitalu. Odbiorca ma do czynienia z sytuacją, w której postaci drugoplanowe mają większy wpływ na dalszy rozwój fabuły niż protagonista. Jednocześnie jest to sytuacja inna niż we wcześniejszych Bondach. Chociaż niektóre sceny (np. scena otrucia) i postaci (np. Obonna) zostały wymyślone na potrzeby filmu, to w efekcie powodują głębsze zakorzenienie Bonda w duchu literackiego pierwowzoru, gdyż odwołują się do mechanizmów budowania napię-

<sup>30</sup> Jessica MORRELL, *Between the Lines: Master the Subtle Elements of Fiction Writing* (Cincinnati: Rider's Digest Books, 2002), 229.

cia charakterystycznych dla Fleminga. Stosowanie mechanizmu bohatera potrzebującego pomocy dodatkowo osłabia możliwość antycypowania potencjalnych rozwiązań fabularnych, gdyż zwiększa się ich liczba, skutkując wzrostem napięcia w poszczególnych scenach.

Napięcie między obowiązkiem wobec ojczyzny a czystym sumieniem i normalnym życiem rodzinnym jest jednym z głównych wątków tematycznych powieści *Casino Royale*. Tragiczny związek Bonda z Vesper Lynd ukształtował jego nieufność i powierzchowność w stosunkach z innymi kobietami w późniejszych powieściach i filmach. W filmowym *Casino Royale* Bond jest analogicznie charakteryzowany jako BOHATER MAJĄCY ROZTERKI WEWNĘTRZNE. Na początku filmu M nazywa Bonda „tępy m narzędziem” i zauważa, że arogancja i samoświadomość rzadko idą w parze. Bond odpowiada pytaniem, czy ma być pół-mnichem, pół-zabójcą<sup>31</sup>. Dialog ten jest istotnym elementem łuku przemiany wewnętrznej, która następuje u protagonisty zarówno w książce, jak i w filmie. Bohater chce opuścić służbę, która zmieniła go w egoistycznego mordercę, i oddać się uczuciom do Vesper. Dopiero informacja o zdradzie Vesper i pracy na rzecz antagonistów uzmysławia Bondowi, że jego emocjonalność jest jego słabością i może być wykorzystana przez przeciwników. Mechanizm kreowania rozterek wewnętrznych powoduje, że odbiorca zastanawia się, którą alternatywę protagonista wybierze. W kontekście *Casino Royale* napięcie jest potęgowane przez tragizm wyboru stojącego przed głównym bohaterem, gdyż odbiorca pragnie, by protagonista był jednocześnie szczęśliwy w związku z ukochaną i pozostał tajnym agentem.

Zwiększona emocjonalność bohatera koresponduje z czwartą płaszczyzną humanizowania postaci Bonda — przedstawieniem BOHATERA OKAZUJĄCEGO EMPATIE. O ile we wcześniejszych produkcjach sceny emocjonalnych reakcji i okazywania współczucia przez głównego bohatera były marginalizowane, o tyle w *Casino Royale* stają się istotnym elementem budowania wrażliwości Bonda. Dobrze to obrazuje scena po walce z Oboną, kiedy Bond wraca do pokoju hotelowego i widzi Vesper w wieczorowej sukni skuloną i płaczącą pod prysznicem. Wtedy protagonista siada koło niej i ją przytula. Scena ta buduje zarówno pozytywne nastawienie do postaci protagonisty jako osoby wrażliwej na ból innych (co ułatwia identyfikowanie się z głównym bohaterem), jak też staje się elementem zbliżającym film do literackiego pierwowzoru.

<sup>31</sup> *Casino Royale* (2006), cyt. z oryginalnego dialogu: „M: Bond, this may be too much for a blunt instrument to understand, but arrogance and self-awareness seldom go hand-in-hand”.

Powyższe sposoby charakteryzacji bohatera są standardowymi mechanizmami budowania napięcia w utworach fabularnych. W przypadku Bonda stanowią jednak redefinicję formuły bondowskiej i zmieniają sposób charakteryzacji protagonisty, odróżniając go od ikonicznego filmowego obrazu Bonda. Zmianie ulegają także jego wpływ na otoczenie i rola, jaką w nim odgrywa. Z jednej strony Bond traci część swojej niezwykłości, ale z drugiej strony uwiarygadnia się jako postać ludzka, dostępna i potencjalnie rzeczwiśta. Co więcej, podobnie jak w przypadku Bonda humanizacji poddana zostaje także postać głównego antagonisty — Le Chiffre'a. Przede wszystkim jest on **PODDAWANY ZEWNĘTRZNEJ PRESJI**. Z jednej strony jest pułkownik Obonna, ugandyjski przywódca partyzantów, który powierza Le Chiffre'owi, bankierowi organizacji terrorystycznej, swoje pieniądze, by ten je zainwestował. Z drugiej strony jest Mr. White, który nadzoruje transakcję z ramienia tajemniczej organizacji. Le Chiffre nie ma osobistej politycznej agendy, a jest jedynie antagonistą w sytuacji kryzysowej. Dlatego, gdy Le Chiffre traci na giełdzie pieniądze Obonny, ich odzyskanie w wysoko obstawianej grze karcianej staje się istotnym elementem budującym napięcie. Antagonista musi odzyskać pieniądze, w przeciwnym razie zagłada spotka go nie ze strony protagonisty, ale tych, którzy zdają się być jego współnikami. Jednocześnie odbiorcy widzą bardzo ludzką sytuację: Le Chiffre jako dłużnik musi za wszelką cenę znaleźć sposób na odzyskanie pieniędzy. Presja o przetrwanie powoduje, że staje się antagonistą bardziej nieobliczalnym.

Le Chiffre od początku przedstawiany jest jak **ANTAGONISTA SŁABY**. Nie dość, że nie ma nad wszystkim kontroli i nie dysponuje znaczącymi zasobami finansowych, to jeszcze jest przedstawiany jako postać słaba fizycznie. Już w pierwszej scenie spotkania z Obonną widzimy, że ma problemy z oddychaniem i używan inhalatora. Chociaż uwypuklenie fizycznych ułomności, do których zalicza się także blizna na twarzy Le Chiffre'a, jest jedną z charakterystycznych strategii kreowania bondowskich złoczyńców (jak chociażby w przypadku Blofelda), to w *Casino Royale* służy to bardziej osłabianiu antagonisty w oczach odbiorców niż podkreślaniu jego złośliwości. Gdy podczas karcianej potyczki Le Chiffre'a z Bondem w pokera zaczyna mu krwawić zbiegłe oko, bardziej wskazuje to na jego stres, a nie np. złość. Albo gdy Obonna składa mu w hotelu pokojowym niezapowiedzianą wizytę i zaczyna go dusić, odbiorca, pamiętając o jego problemach z oddychaniem, może odczuwać napięcie co do tego, czy główny antagonistą w ogóle przeżyje. Presja na antagonistę połączona z jego słabością fizyczną

powoduje, że odbiorcy mogą odczuwać w stosunku do niego litość bądź nawet sympatię.

#### BUDOWANIE NAPIĘCIA PRZEZ KONFLIKT I STAWKĘ

Odpowiednie kreowanie protagonisty i antagonisty jest ważne, gdyż —jak zauważa Jacek Dąbała — „suspens rodzi się w wyniku kreowania konfliktu pomiędzy wiarygodnymi przeciwnikami na równych prawach”<sup>32</sup>. W modelowej sytuacji suspensowej konflikt wynika ze zbieżności lub przeciwności pragnień protagonisty i antagonisty w zależności od tego, czy ich cele są tożsame (np. obaj chcą wygrać w karty), czy się wzajemnie wykluczają (np. jeden chce zniszczyć świat, drugi go uratować). Jednocześnie o konflikcie możemy mówić w skali makro (w odniesieniu do najbardziej ogólnego, globalnego celu działań) i skali mikro (w odniesieniu do poszczególnych małych celów w pojedynczych scenach filmu).

Analizując strukturę konfliktów w *Casino Royale*, można stwierdzić, że to właśnie w tym obszarze zaszły największe zmiany w porównaniu z literackim pierwowzorem. Ich przejawem jest uwspółcześnienie wielu aspektów składających się na strukturę konfliktu, co przyznają sami autorzy scenariusza Neal Purvis i Robert Wade, mówiąc: „Książce brakuje globalnego spojrzenia, a poziom akcji nie jest odpowiedni dla kinowych Bondów. Dlatego trochę ją rozbudowaliśmy...”<sup>33</sup> Rozbudowanie to odnosi się do całego aktu pierwszego i trzeciego filmu, bo o ile akcja literackiego pierwowzoru ograniczała się do miejscowości Royale-les-Eaux w północnej Francji, tak wersja kinowa otwiera odbiorców na egzotyczne lokalizacje na Madagaskarze, na Bahamach i na Florydzie w akcie pierwszym i na Wenecję w akcie trzecim. Jest to przykład operacji adaptatorskiej nazywanej addycją, która zakłada „dodanie do filmu będącego adaptacją elementu bądź elementów, które nie pojawiają się w pierwowzorze”<sup>34</sup>. Te zmiany wprowadzają także inną orientację fabularną w kontekście konfliktu. W sekwencji na Madagaskarze misją Bonda jest śledzenie Mollaki, terrorysty produkującego bomby dla tajnej organizacji. Mollaka orientuje się, że jest śledzony i zaczyna uciekać, a Bond rozpoczyna za nim pościg. Wewnątrz bardzo prostej

<sup>32</sup> Jacek DĄBAŁA, *Tajemnica i suspens w sztuce pisania: W kręgu retoryki dziennikarskiej i dramaturgii medialnej* (Toruń: Adam Marszałek, 2010), 243.

<sup>33</sup> J. CHAPMAN, *Licence to thrill*, 244.

<sup>34</sup> M. HENDRYKOWSKI, *Współczesna adaptacja filmowa*, 80.

fabularnie struktury pościgu w skali mikro — Mollaka ucieka, Bond goni — rysuje się także konflikt i cel w skali makro, mianowicie celem Bonda jest znalezienie, zidentyfikowanie i zatrzymanie tajemniczej organizacji terrorystycznej. To poszukiwanie wypełnia cały akt pierwszy, by w akcie drugim przejść w strukturę karcianego pojedynku Bonda z Le Chiffre'em. W porównaniu do Flemingowego oryginału zamieniona i uwspółcześniona zostaje karciana gra — z bakarata na pokera w wersji Texas Holdem. Natomiast w akcie trzecim Bond wraz ze skrywającą pewien sekret Vesper udają się do Wenecji. I choć, podobnie jak w powieści, wychodzi na jaw, że Vesper była tajnym agentem przeciwników Bonda, to sama sekwencja prowadząca do tego odkrycia zostaje w filmie udratyzowana. O ile w powieści odbiorca o samobójstwie Vesper dowiaduje się po jej śmierci, tak w filmie otrzymuje dramatyczny pojedynek Bonda z tajną organizacją, który kończy się tragicznym utonięciem Vesper w zapadającej się weneckiej kamienicy.

Struktura konfliktów zawartych w literackiej wersji *Casino Royale* stanowi dobrą bazę do aranżowania pojedynków i budowania stawki. Patrząc przez pryzmat zależności między stawką osobistą a globalną, zauważyć można, że we wcześniejszych filmach o Jamesie Bondzie (z wyjątkami, jak np. *Licencja na zabijanie*) los własny i bliskich protagonisty był mniej ważny niż los organizacji (gdzie MI6 i służby brytyjskie były tożsame z całą Wielką Brytanią) czy los świata (tożsame z zachodnim demokratycznym ładem, w kontrze zaś do bloku komunistycznego). Zarówno w literackiej, jak i w filmowej wersji *Casino Royale* świat nie jest bezpośrednio zagrożony, gdyż Le Chiffre jako złowieszczy antagonistą nie jest kreowany na megalomaniaka, chcącego zaprowadzić nowy ład społeczny i podporządkować wszystko własnej woli. Jego jednak działalność wewnątrz organizacji terrorystycznej dobrze oddaje współczesne realia zagrożeń międzynarodowych. Zagrożenie przez terrorizm jest bardziej aktualne i lokalne w tym sensie, że jest potencjalnie bliższe codziennym lękom odbiorców. Co ciekawe, wewnątrz świata przedstawionego globalne konsekwencje śmierci Jamesa Bonda nie są katastroficzne. Porażka Bonda oznaczać będzie kolejne zamachy terrorystyczne, ale nie będzie prowadziła do końca świata (jak np. w *W tajnej służbie Jej Królewskiej Mości* czy w *Moonrakerze*). Odbiorca uświadamia to sobie zwłaszcza podczas karcianego pojedynku Bonda z Le Chiffre'em, kiedy Vesper informuje Bonda, że jeśli przegra, będzie to oznaczać, że rząd brytyjski będzie bezpośrednio sponsorował terrorizm. Mimo że z perspektywy budowania lęków, niepokojów bądź pragnień odbiorców takie przedstawienie stawki wydaje się mało emocjonujące, to jednak brak spektakularności prze-



suwa — podobnie jak w literackim pierwowzorze — ich centrum zainteresowania na bohaterów. Pozorna marginalizacja stawki globalnej jest rekompensowana zwiększaniem się napięcia wokół stawki osobistej, co — jak na kanon bondowski — jest zabiegiem nowatorskim. Zauważyć to można, patrząc na strukturę fabularną filmu, gdzie w pierwszym akcie stawka ma charakter globalny, w drugim — globalny i osobisty, w trzecim zaś już tylko osobisty. Przez humanizację Bonda — rozbudowanie i psychologiczne skomplikowanie postaci — twórcy czynią z miłości do Vesper wątek o wiele bardziej wciągający niż losy poprzednich kobiet Bonda, które jawią się jedynie jako przelotne romanse (za wyjątkiem *W tajnej służbie Jej Królewskiej Mości*).

Kolejne części nowej serii — *Quantum of Solace*, *Skyfall* i *Spectre* — kontynuowały proces kreowania protagonisty i antagonisty, z których emocjami odbiorca może się utożsamiać (identyfikować i sympatyzować), budowanie napięcia przez zależność między konfliktem w skali makro i mikro oraz stawką globalną i osobistą. Niewątpliwie reboot filmów o Jamesie Bondzie pozwolił twórcom oddać ducha literackiego pierwowzoru i pierwszy raz od 1962 r. umieścić w napisach początkowych: „Na podstawie powieści Iana Fleminga”. Adaptacja *Casino Royale* z 2006 r. jest jednym z najciekawszych odcinków sagi o agencie 007, gdyż łączy w sobie szacunek do literackiego pierwowzoru, przy jednoczesnym zachowaniu niektórych elementów konwencji i formuły filmów bondowskich, z innowacyjnym podejściem do pracy kamery i uwspółcześnieniem kontekstu polityczno-kulturowego.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALBION, Alexis. „Wanting to be James Bond”. W: *Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007*, red. Edward P. Comentale, Stephen Watt i Skip Willman, 202–221. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- ATTOLINO, Paola. „Licence to Adapt: the Resilience of the 007 Narration in Casino Royale”. *Testi e Linguaggi* 7 (2013): 139–148.
- ARNETT, Robert. „Casino Royale and Franchise Remix: James Bond as Superhero Film Criticism”. *Ann Arbor*, MI33.3. Wiosna 2009.
- BENNETT, Tony, i Janet WOOLLACOTT. *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*. London: Macmillan, 1987.
- BLACK, Jeremy. *The Politics of James Bond: From Ian Fleming's novels to the big screen*. London: Praeger Publishers, 2001.

- CHAPMAN, James. *Licence to thrill: The cultural history of the James Bond Films*. London: I.B. Tauris, 2007.
- COOPER, Holly, Sharon SCHEMBRI i Dale MILLER. "Brand self-identity narratives in the James Bond movies", *Psychology and Marketing*, 27 (2010), 6: 557–567. DOI: 10.1002/mar.20344.
- DĄBAŁA, Jacek. *Tajemnica i suspens w sztuce pisania: W kręgu retoryki dziennikarskiej i dramaturgii medialnej*. Toruń: Adam Marszałek, 2010.
- ECO, Umberto. *Superman w literaturze masowej*. Tłum. Joanna Ugniewska. Warszawa: PIW, 1996.
- ELLESTROM, Lars. „Adaptation within the field of media transformation”. W: *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Red. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik i Eirik Frisvold Hansen, 117–132. London: Bloomsbury Publishing, 2013.
- HENDRYKOWSKI, Marek. „Suspense”. W: *Słownik terminów filmowych*, red. Marek Hendrykowski, 286. Poznań: Ars Nova, 1994.
- HENDRYKOWSKI, Marek. *Współczesna adaptacja filmowa*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014.
- LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007.
- MAIBAUM, Richard. „James Bond’s 39 bumps”. *New York Times* (1964). Archives. Dostęp 26.12.2017. <http://www.nytimes.com/1964/12/13/james-bonds-39-bumps.html>
- MORRELL, Jessica. *Between the Lines: Master the Subtle Elements of Fiction Writing*. Cincinnati: Rider’s Digest Books, 2002.
- ORTONY, Andrew, Gerald L. CLORE, i Allan COLLINS. *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- PROCTOR, William. „Regeneration & Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot”. *Scope: An Online Journal of Film & TV Studies*, 22 (2012). Dostęp: 27.12.2017. [http://www.scope.nottingham.ac.uk/February\\_2012/proctor.pdf](http://www.scope.nottingham.ac.uk/February_2012/proctor.pdf)
- PRZYTUŁA, Piotr. „Kultywacja czy dekonstrukcja mitu? Zmiany w paradygmacie bondowskim w kontekście trzech najnowszych części serii (*Casino Royale*, *Quantum of Solace*, *Skyfall*)”. *Media — Kultura — Komunikacja Społeczna* 9 (2013): 142–153.
- Revisioning 007: James Bond and Casino Royale*, red. Christoph Lindner. London: Wallflower Press, 2009.
- SCHEIBEL, Will. „The History of Casino Royale on (and off) the screen”. W: *Revisioning 007: James Bond and Casino Royale*, red. Christoph Lindner, 11–32. London: Wallflower Press, 2009.
- SMUTS, Aaron. „The Desire-Frustration Theory of Suspense”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66 (2008), 3: 281–290. JSTOR. Dostęp: 27.12.2017. [www.jstor.org/stable/40206345](http://www.jstor.org/stable/40206345).
- SUTHERLAND, John. *Fiction and the Fiction Industry*. London: The Athlone Press, 1978.
- WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickson University Press, 1975.

## CASINO ROYALE — MIĘDZY POWIEŚCIĄ A ADAPTACJĄ FILMOWĄ

### Streszczenie

Postać Jamesa Bonda, stworzona przez Iana Fleminga w powieści szpiegowskiej *Casino Royale* w 1962 r., jest przedmiotem różnorodnych adaptacji filmowych, telewizyjnych, komiksowych, radiowych i komputerowych. Spośród nich wyróżnia się film *Casino Royale* z 2006 r., gdyż jest jednocześnie adaptacją powieści, jak i rebootem całej serii, przez co balansuje pomiędzy próbą powrotu do literackiego pierwowzoru, uszanowaniem kanonu (tzw. formuły bondowskiej) a potrzebą

odświeżenia i rewitalizacji serii na potrzeby widowni XXI wieku. Autor artykułu stara się odpowiedzieć na pytanie: co to właściwie znaczy, że Bond wraca do literackich korzeni? Zauważalnie prawdziwa redefinicja w przypadku postaci Jamesa Bonda następuje na poziomie strukturalnym w odniesieniu do sposobów budowania napięcia w filmie. Suspens można uznać za klucz adaptacyjny, który wymusza zmiany na poziomie charakteryzacji protagonisty i antagonisty, a także urealnienia znaczenia stawki i konfliktu w fabule.

**Słowa kluczowe:** James Bond; Ian Fleming; adaptacja; reboot; suspens; napięcie.

#### CASINO ROYALE: BETWEEN NOVEL AND FILM ADAPTATION

##### Summary

James Bond was created by Ian Fleming on the pages of *Casino Royale*, a 1962 spy thriller, who since has been adapted in various media: film, television, radio, comics and computer games. However the 2006 *Casino Royale* film adaptation stands out, because, as a reboot of the series, it balances between honoring the literary original and staying true to the James Bond film formula, at the same time reinvigorating and refreshing the whole franchise for a new movie-going audience. The Author of this article aims at answering the question: what does it really mean that James Bond is going back to its roots? As a result, the real redefinition of the James Bond paradigm can be seen on a structural level in reference to mechanism of tension building. Suspense may be seen as a key to adapting *Casino Royale*, which opens up modifications in the way the protagonist and the antagonist are characterized, as well as making the narrative conflicts and stakes more real and meaningful.

**Key words:** James Bond; Ian Fleming; adaptation; reboot; suspense; tension.

## ANEKS

*Casino Royale* (2006), MGM/Columbia Pictures/Eon Productions, reż. Maritn CAMPBELL, prod. Michael G. WILSON, Barbara BROCCOLI, scen. Neil PURVIS, Robert WADE, Paul HAGGIS. Obsada: Daniel CRAIG (James Bond), Eva GREEN (Vesper Lynd), Mads MIKKELSEN (Le Chiffre), Judi DENCH (M), Jeffrey WRIGHT (Felix Leiter), Giancarlo GIANINI (Mathis), Isaach DE BANKOLE (Obanno), Jesper CHRISTENSEN (Mr White).

FABUŁA: James Bond po dokonaniu pierwszych dwóch zabójstw otrzymuje status agenta z dwoma zerami. Pierwszą misję odbywa na Madagaskarze, gdzie ma schwycić terrorystę Mollakę. Przez telefon Molakki namierza na Bahamach terrorystę Dimitriosa, przez którego dociera do niejakiego Le Chiffre'a, który jest bankierem terrorystów (spekuluje ich pieniędzmi na giełdzie). Bond udaremnia w Miami próbę zniszczenia prototypu pasażerskiego samolotu. Przez to Le Chiffre traci olbrzymią sumę pieniędzy ugandyjskiego terrorysty Obonny. Musi więc zdobyć je z powrotem i organizuje turniej pokera w Casino Royale w Czarnogórze. 007 ma pokonać Le Chiffre'a, grając w pokera, i przechwycić go dla MI6. Bondowi towarzyszy Vesper Lynd z departamentu skarbu. Na miejscu kontaktuje się z tamtejszym współpracownikiem MI6 René Mathisem oraz agentem CIA Feliksem Leiterem. Po kilku perypetiach Bond wygrywa turniej. Le Chiffre porywa więc Vesper i wciąga Bonda w pułapkę. Torturuje go, chcąc wydobyć hasło do konta z pieniędzmi. Niespodziewanie pan White zabija Le Chiffre'a, ale Bonda i Vesper oszczędza. 007 dochodzi do siebie nad jeziorem Como, gdzie wyznaje miłość Vesper. Zakochana para jedzie do Wenecji, a Bond decyduje się porzucić pracę w wywiadzie. Okazuje się jednak, że wygranych przez Bonda w kasynie pieniędzy nie ma na koncie. Bond podejrzewa Lynd, więc śledzi ją i widzi, jak przekazuje walizkę tajemniczym osobom. Walczy z nimi w tonącej kamienicy, ale traci Vesper, która tonie. M wyjaśnia później, że Vesper była szantażowana przez tajną organizację.



[imdb.com](http://imdb.com)