

ANNA MARKWART

KINO A ŚMIERĆ HEROICZNA

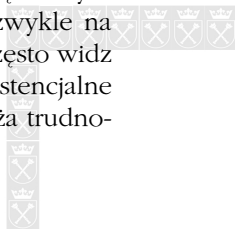
Piotr Zwierzchowski *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej* Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006 s. 226

Niełatwo jest mówić o śmierci. Boimy się jej, możemy próbować się z nią pogodzić albo szukać dla niej usprawiedliwienia i sensu. Sztuka, w tym kino, porusza ten temat. Można uznać, że go trywializuje poprzez łatwość uśmiercania bohaterów. Jednocześnie oswaja nas ze śmiercią, pozwala stawić czoło lękom, gdyż jesteśmy świadomi nierealności śmierci filmowej. To jedynie ułuda. Kino ukazuje bezsensowność śmierci lub wręcz przeciwnie – usiłuje znaleźć dla niej sens. Oba aspekty możemy odnaleźć w próbach pokazania śmierci heroicznej: czasem spektakularnej, innym razem cichej, niezauważalnej.

Piotr Zwierzchowski pisząc o wyobrażeniach i sposobach ukazywania w filmach śmierci heroicznej, sięga zarówno do aspektu wizualnego, jak i odnosi się do jej interpretacji, do nadawanego jej w ramach filmu, znaczenia; odnosi się do „losów” poszczególnych bohaterów na tle kultury. Wszystko to w poprzedzonych „Wstępem” sześciu rozdziałach stanowiących tytuły poniższych części.

Wstęp

Przed kinem, szczególnie popularnym, stoi trudny wybór często dyktowany potrzebą zysku. Uśmiercenie bohatera nie pozwala zwykle na jego powrót w kolejnych częściach filmowej sagi, a przecież często widz nie szuka w filmie głębokich przemyśleń i odpowiedzi na egzystencjalne pytania, lecz chce zobaczyć, jak ulubiony bohater przezwycięża trudno-



ści, aby w kontynuacji powrócić i ponownie walczyć z przeciwnościami losu. A jednak Piotr Zwierzchowski wymienia trzy powody, dla których śmierć heroiczna jest wciąż obecna w kinematografii: egzystencjalny (śmierć jako temat ważny, element nierozzerwalnie złączony z naszym istnieniem), kulturowy (gdy śmierć bohatera buduje jego mit) oraz artystyczny (fotogeniczność takiej śmierci na ekranie). Autor analizuje wyobrażenia śmierci heroicznej w filmie i, jak sam pisze, pragnie „spróbować odpowiedzieć na pytanie – mając przy tym pełną świadomość niekompletności zaprezentowanych przedstawień, zarówno pod względem samych filmów, jak i różnorodności kultur – jakie funkcje może pełnić ten motyw i w jaki sposób kino opowiada o śmierci heroicznej” (s. 21).

1. Bohater, który nie może umrzeć

Śmierć niektórych bohaterów filmowych nie jest ostateczna. Mogą powrócić, choć niekiedy jedynie symbolicznie. Przykładem takiego zjawiska jest Zorro – pomimo tego że starzeje się, umiera, to jednak jego następcy – kolejne „wcielenia” – żyją. To, że poszczególne osoby giną, nie zmienia faktu, że maska, symbol, bohater trwa. I jest nieśmiertelny. Bardziej radykalne rozwiązanie niż w *Masce Zorro* Martina Campbella zastosowano w *Obcym: Przebudzeniu* J.-P. Jeuneta. Zwierzchowski, na przykładzie tego filmu, podkreśla odwracalność procesu śmierci w kinie. Otóż Ripley powraca sklonowana. Chociaż „zmartwychwstała” (tytuł angielski – *Alien Resurrection* – jak podkreśla autor, lepiej oddaje sens jego analizy) Ripley jest już inna – jej geny zmieszały się z genami Obcego, to jednak postrzegamy ją jako wciąż tę samą bohaterkę. Otrzymanie szansy na „drugie życie” oddała to, co wydawało się ostateczne. Jednak ucieczka przed śmiercią bohatera filmu może zniweczyć efekt dramatyczny. Zwierzchowski przytacza przykład *Rambo*, który w książkowym oryginale czuje się oszukany, nie może znaleźć dla siebie miejsca po wojnie w Wietnamie. Umierając, symbolizuje koniec pewnej wizji świata oraz ukazuje niemożność przystosowania się do życia w otaczającej rzeczywistości, tak mu nieprzyjaznej. Tymczasem filmowy Rambo poddaje się policji i powraca, już nie jako weteran wojenny targany dramatycznymi przeżyciami, ale jako niemal niezniszczalny heros wciąż ratujący Amerykę w kolejnych odsłonach.

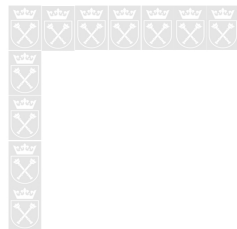


2. Świadomość śmierci, gotowość na śmierć

Fantastyka filmowa stawia nas przed pytaniem o to, czy trzeba być człowiekiem, by umrzeć śmiercią heroiczną. Być może to nie biologia decyduje o tym, czy jesteśmy zdolni do heroizmu – może to czyny, podejmowane decyzje, o tym świadczą. Filmy *science fiction* podejmują temat śmierci maszyny, której odchodzenia nie można po prostu określić mianem zepsucia się lub wyłączenia – tak jest w *2001: Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka, gdy gaśnie komputer HAL. Zwierzchowski opisuje także śmierć heroiczną innej maszyny – replikanta – Roya – ukazaną w *Łowcy androidów* Ridley'a Scotta. Roy ratuje życie swemu prześladowcy – Rickowi, a następnie ginie tak, jak został zaprogramowany. Zadając sobie ból, przedłuża swe świadome istnienie. Ma świadomość, że umiera i odwagę, by stawić czoła śmierci, zaakceptować jej nieuchronność. Jednocześnie swoim zachowaniem uświadamia Rickowi wartość życia. Odwołując się do Jaspersa, Zwierzchowski dostrzega, iż ta gotowość na śmierć czyni z niej przeżycie egzystencjalne i tym samym potwierdza heroizm bohatera. Dramatyzm podkreśla efektywność wizualna sceny rozgrywającej się w strugach deszczu.

3. W poszukiwaniu sensu śmierci

Pokazując dobro, do którego śmierć bohatera się przyczynia, racjonalizujemy ją, dostrzegamy w niej sens. Potrzebujemy mitu, który uzasadni poświęcenie przez kogoś życia. Śmierć w imię wartości (jak w przypadku rycerza Rolanda) nadaje jej sens. Ktoś umiera, by ktoś inny mógł żyć, by zrealizował się wyższy cel. Taki obraz ukazuje *Leon Zawodowiec* Luca Bessona. Pod wpływem Matyldy Leon przechodzi metamorfozę. Zabijając mordercę jej rodziców dopełnia zemsty, daje dziewczynce szansę na bezpieczeństwo i nowe życie. Poświęca się i umiera śmiercią heroiczną, która w oczach widza jest ważniejsza od jego wcześniejszego życia, sprzed poznania dziewczynki. Także śmierć Barnes'a w *Plutonie* Olivera Stone'a niesie z sobą zemstę, jednak pozwala na przemianę innego z bohaterów filmu – Chrisa. Zabijając rannego Barnes'a, Chris uwalnia się spod jego wpływu, paradoksalnie powraca do swojego człowieczeństwa, przestaje ulegać wojnie, rozpoczyna swoją przemianę.

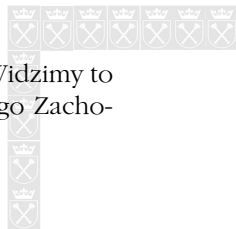


4. Śmierć założycielska: pamięć, tożsamość, propaganda

Mit pomaga szukać sensu życia i znaczenia śmierci – szczególnie tej heroicznej. Człowiek potrzebuje mitu – bez względu na to, czy przyjmujemy perspektywę Gustava Carla Junga, Rollo Maya, Ernesta Cassirera, czy Sørensa Kierkegaarda. Wyróżniając cztery funkcje mitu: mistyczną, kosmologiczną, socjologiczną i pedagogiczną, autor uznaje, że legenda budowana w filmie może spełniać dwie ostatnie. Musi jednak włączyć się w szerszy społeczny kontekst konstrukcji mitu – sam film, bez odzewu, nie osiągnie takiego efektu. Widać to nawet w kinematografii hitlerowskich Niemiec i Związku Radzieckiego, co można dostrzec nawet mimo różnicy w przedstawianych bohaterach. W pierwszym z krajów w centrum uwagi był pojedynczy człowiek, w drugim – mitologizowano grupę, jak w *Pancerniku Potiomkinie* Siergieja Eisensteina. Bohatera indywidualnego (umierającego śmiercią heroiczną) w micie założycielskim ukazuje kino anglosaskie. Sztandarowym przykładem jest tu kino przedstawiające formowanie się Stanów Zjednoczonych, gdzie nawet na tle Dzikiego Zachodu i walczących ramię w ramię ludzi, jeden z nich wybija się na pierwszy plan (*Alamo* Johna Wayne’a). Motyw indywidualnej śmierci założycielskiej odgrywa ogromną rolę w filmie o bohaterze narodu szkockiego – Williamie Wallasie. W *Walecznym sercu* Mela Gibsona, bohater jednoczy i mobilizuje do walki Szkotów, by następnie, pogodzony z własnym sumieniem, świadomy czekającej go śmierci, umrzeć w męczarniach. Wallace stał się symbolem pozwalającym Szkotom zwyciężyć pod wodzą Roberta Bruce’a. Sam film natomiast odświeżył narodowy mit. Podobny wydzźwięk ma *Michael Collins* Neila Jordana. Opowiada on historię dowódcy IRA, który po śmierci kreowany na bohatera – fundatora Wolnego Państwa Irlandzkiego – został jednak zapomniany. Po latach pamięć o nim odżyła na nowo, a film *Michael Collins* jest tego efektem. Ukazuje on człowieka, który tak naprawdę nie chce zabijać, chce tylko żyć w wolnym kraju, wraz ze swymi rodakami. Buduje także mit tajemniczej śmierci tego bohatera. Trzeba się jednak zgodzić z Paulem Ricoeurem, tak, jak robi to Zwierchowski, że taki mit musi być częścią wspólnej historii i świadomości.

5. Pożegnanie Dzikiego Zachodu

Śmierć heroiczna może oznaczać także koniec pewnej epoki. Widzimy to w sposób jaskrawy w filmach obrazujących koniec ery Dzikiego Zachodu



du, z jego kodeksem honorowym, uczciwymi pojedynkami kowbojów i prawnymi szeryfami. I tak wraz z Billym Kidem, ginącym w pojedynku „bez reguł” z Patem Garrettem, umiera kodeks honorowy pojedynków rewolwerowych (*Pat Garrett i Billy Kid* Sama Peckinpaha). Sposób montażu sceny pojedynku podkreśla przebieg i tragizm wydarzeń. Podobny kres zasad, zestawiony z obecnym w westernach konfliktem między możliwością ucieczki a normą, by uczciwie stanąć do pojedynku, widzimy w *15:10 do Yumy*, *Butch Cassidy i Sundance Kid* czy też *Wsamo południe*. Wraz z bohaterem umiera w nich etos kowboja Dzikiego Zachodu.

6. Patos i kicz, czyli jak umierają bohaterowie

W filmie porusza nas nie tylko fakt, że bohater umiera, ale także sposób pokazania jego śmierci – strona wizualna, estetyczna. Zwierzchowski wspomina najpierw o tym, jak ukazana została śmierć króla Artura – porusza ona widza zarówno w ascetycznie sfilmowanej (*Lancelot*), jak i w bogatej wizualnie (*Excalibur*) scenie. Ulewny deszcz towarzyszący bitwie, a potem miecz wbity w ziemię, dodają monumentalności obrazowi śmierci Buliwyfa w *Trzynastym wojowniku*. Inny efekt dostrzegamy w ostatnich scenach *Thelmy i Louise* Ridley’a Scotta – drogę samochodu w przepaść obserwujemy w zwolnionym tempie, nie widzimy upadku: stop-klatka zatrzymuje akcję, gdy samochód już spada. Bohaterki wzbijają się w powietrze, są szczęśliwe i zwycięskie. Niestety, nie wszystkie obrazy śmierci heroicznej są tak malownicze. Często twórcy popadają w przesadę, czego efektem jest kicz; widać to w *Armagedonie* Michaela Baya i w *Dniu zagłady* Mimi Leder. Na zakończenie Zwierzchowski przytacza obraz prawdziwie wzruszającej drogi bohatera, który idąc na śmierć błaznuje, wygłupia się i zachowuje uśmiech, by uratować syna. To Guido Orfice w filmie Roberta Begniniego *Życie jest piękne* odnajduje siłę w skromności i mądrości, nie w spektaklu, choć oferuje patos w najpiękniejszym wydaniu” (s. 196).

Zwierzchowski pisząc o śmierci heroicznej, już na wstępie zastrzega się, że nie będzie zajmował się rozważaniami nad sensem śmierci. Trudno jednak jest mówić o sposobach przedstawienia umierania i ich roli dla konstrukcji filmu, bez zastanowienia się nad śmiercią jako taką. Chyba zbyt szybko rezygnuje z odnoszenia się to tego, jakże istotnego, pola analizy. Nie przekonuje mnie także argument, że jednym z ważniejszych powodów ukazywania na ekranie, szczególnie w kinie popularnym, śmierci, jest jej walor wizualny. Przecież nie wszystkie sceny umierania są widowiskowe – w tej roli zdecydowanie lepiej sprawdzają się choćby

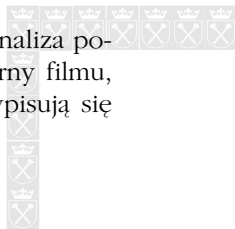
pościgi samochodowe. Mam wrażenie, iż autor trywializuje nieco aspekt fabularny filmu, a co za tym idzie, śmierć bohatera jako konsekwencję rozwoju akcji. Choć w pewnym momencie wspomina o jej egzystencjalnym wymiarze, niestety, nie rozwija tego wątku. Zaznacza jednak, że zajmie się tym, w jaki sposób śmierć heroiczna ukazuje wzory społeczne, ciężko jednak odnaleźć taką analizę w dalszych partiach książki.

Również wymiar wizualny potraktowany jest niekiedy zbyt pobieżnie, szczególnie, że to na nim powinna się skupiać książka. Co prawda Zwierzchowski opisuje sceny śmierci bohaterów, jednak nie mówi, z czego mógł wynikać taki właśnie sposób ich przedstawienia i jak wpisują się one w cały wydzźwięk filmu. Nie porównuje ich z innymi tego typu obrazami, a przecież nie od dziś wiadomo, że kino jest miejscem dialogu twórców i licznych zapożyczeń, zaś poszczególne sposoby przedstawienia pewnych scen mają być nie tylko piękne wizualnie, ale też wpisywać się w nurt gatunku, nawiązywać do innych dzieł lub stanowić polemikę. W efekcie autor postanawia skupić się na symbolice i funkcjach, jakie śmierć heroiczna, a raczej jej wyobrażenie, pełni w poszczególnych filmach. Niestety, podporządkowując omawianie tytułów poszczególnym funkcjom przynależnym kolejnym rozdziałom, analizuje je zbyt jednostronnie – jakby jedna scena nie mogła pełnić wielu ról.

Kolejnym problemem jest niedocenienie tego, że ukazanie śmierci może pełnić rolę *katharsis*. Owszem, wspomina, że śmierć na ekranie jest usprawiedliwiona, że łatwiej nam się z nią pogodzić, że służy wyższemu celowi i jest śmiercią obcą, śmiercią innego, zatem nie dotyka nas bezpośrednio. Stwierdza także, że współczesne kino trywializuje śmierć, pokazuje ją jako coś zabawnego (przykładem Quentina Tarantino). Nie wspomina jednak o tym, że istnieje inny ważny aspekt takiego przedstawiania śmierci. Wspomina się o tym zwykle w przypadku horrorów, w których śmierć ukazana jako odległa i nierealna, pozwala nam się bezpiecznie bać, tym samym katalizując nasze lęki i oczyszczając emocje.

Zaskakują jednak powtarzające się odniesienia do myśli filozoficznej. Autor wspomina Ricoeura, Junga, Cassirera, Kierkegaarda i innych, jednak nie opisuje ich poglądów. Są to tylko rzucone hasła. Stąd pojawia się wątpliwość, do kogo skierowana jest książka. Jeżeli jej odbiorcą miałby być czytelnik oczekujący analizy filozoficznej, na pewno niespełnione są jej standardy, zaś odwołania do poszczególnych myślicieli są zbyt banalne i powierzchowne. Jeżeli czytelnikiem ma być ktoś nieobeznany z myślą filozoficzną, przydatne byłoby dokładniejsze przedstawienie poglądów filozofów, na których powołuje się autor.

Jednym z poważniejszych braków książki jest zbyt płytka analiza poszczególnych obrazów. Niewystarczający jest kontekst fabularny filmu, zbyt mało mówi się o tym, jak poszczególne sceny śmierci wpisują się



w całość fabuły. Mimo hermeneutycznych deklaracji, nie pojawia się także głębsza refleksja nad kontekstem kulturowym powstawania poszczególnych filmów. Przecież wiele z nich było dialogiem z otaczającą rzeczywistością, wpisywały się w szerszy kontekst kulturowy, niejednokrotnie głęboko wiązały się z osobistymi przeżyciami reżysera.

Piotr Zwierzchowski w swej książce dokonuje interesującego wyboru filmów: zarówno tych wybitnych, jak i przynależnych sferze popkultury, by następnie ukazać heroiczną śmierć ich bohaterów, niekiedy w zaskakujących kontekstach. Choć zabrakło odniesień do wielu filmów związanych z prezentowaną problematyką (na przykład: *Szeregowca Ryana*), to jednak część braków jest niewątpliwie usprawiedliwiona koniecznością zachowania rozsądnej objętości opracowania oraz prawem autora do dokonywania subiektywnego wyboru. Zgadzam się, że śmierć heroiczna jest tematem trudnym i w kinie często „ociera się o kicz”. Warto jednak pamiętać o jej roli, kształtującej często nie tylko wymowę konkretnego filmu, ale też wpływającej na tworzenie się mitów. Książka Piotra Zwierzchowskiego skłoniła mnie do spojrzenia pod innym kątem na niektóre filmy. Nowego wymiaru nabral dla mnie choćby obraz Luca Besson *Leon Zawodowiec*; pozwalając dostrzec w śmierci tytułowego bohatera aspekt odrodzenia Matyldy i rodzącą się, obok straty, nadzieję.

Bodźcem do odszukania i obejrzenia filmu *Michael Collins* stały się dla mnie uwagi Piotra Zwierzchowskiego. Zwróciłabym uwagę, uzupełniając przemyślenia autora, na tragizm porzucenia przez głównego bohatera filmu wyznawanych idei pacyfizmu. Niezwykle przejmująca jest także gotowość bohatera do pójścia na daleko idący kompromis, oznaczający przyjęcie niezасłużonej etykiety zdrajcy, by zrealizować marzenie o wolności i pokoju. Wrażenie dopełnia niemal pozbawiona patosu scena śmierci Michaela Collinsa, tak różna pod tym względem od obrazu śmierci głównych bohaterów *Szeregowca Ryana* Stevena Spilberga. Wszecchogarniający patos śmierci żołnierzy walczących na frontach II wojny światowej zdecydowanie przegrywa w zderzeniu ze stylem, w jakim ukazywane są losy twórcy IRA. W kontekście obu filmów oraz przedstawionych w książce obrazów, uderza wielość podejść twórców do problemu śmierci heroicznej. Urasta ona do rangi symbolu i dopełnia dzieło w wymiarze artystycznym.

Anna Markwart – e-mail: oreillard@wp.pl

