

PIOTR ZWIERZCHOWSKI\*  
Bydgoszcz

## FILMOWY WIZERUNEK ŚMIERCI HEROICZNEJ W PERSPEKTYWIE MITU

1. Motyw śmierci filmowego bohatera (herosa) wykorzystywany jest jako symbol odchodzącego świata (np. *Pat Garrett i Billy Kid* oraz *Dzika Banda Sama Peckinpaha*, *Butch Cassidy i Sundance Kid* George'a Roya Hilla, w nieco innym kontekście *Rewolwerowiec* Dona Siegela czy *Tombstone* George'a Pan Cosmatosa) bądź narodziny nowego (np. *Alamo* Johna Wayne'a, *Czapajew* Braci Wasiliewów, *Gallipoli* Petera Weira, *Michael Collins* Neila Jordana). Może to być pretekst do rozważań o człowieczeństwie (np. *Łowca andro-idów* Ridleya Scotta), ofierze złożonej w imię wyższych celów (np. *Aniołowie o brudnych twarzach* Michaela Curtiza, *Pluton* Olivera Stone'a czy z drugiej strony *Thelma i Louise* Ridleya Scotta) oraz pokucie za czyn niegodny (np. *Szarża lekkiej brygady* Michaela Curtiza). Śmierć nabiera wówczas sensu, zarówno w ramach świata przedstawionego, jak i dla widza. Film może także koncentrować się na estetyce i emocjonalności przekazu, wykorzystując wizualne walory i możliwości rozegrania tego motywu. Potwierdzają to dziesiątki filmów, zarówno artystycznych, jak i typowo rozrywkowych. Spośród bardzo wielu różnych rodzajów filmowej śmierci<sup>1</sup>, śmierć heroiczna należy do tych, które nawet jeżeli wielokrotnie ocierają się o granice kiczu, rzadko pozostawiają widza obojętnym.

Niezwykle fascynująco rysuje się możliwość spojrzenia na wyobrażenia śmierci filmowego herosa przez pryzmat mitu. Choć kryje się tu niebezpieczeństwo specyficznej panmityzacji, bo, na dobrą sprawę, przyjmując odpowiednie założenia, mit można odnaleźć wszędzie, w każdej sytuacji. Motyw śmierci bohatera może być tymczasem jedynie elementem gry z oczekiwaniami widza. Użycie tego motywu byłoby wówczas zabiegiem estetycznym, wpisanym w określoną strategię komunikacyjną, niekryjącym w sobie głębszych znaczeń. Może po prostu przynależeć do świata przedstawionego, tak samo jak należy do rzeczywistości człowieka. Czy zawarte w filmach opowieści o śmierci bohatera dają dzisiejszemu człowiekowi nadzieję, czy są jedynie figurą retoryczną, mającą wpływać na emocje, lepiej angażować w przekaz filmowy? Inaczej mówiąc – czy pełnią funkcję mitu?

---

\* Autor jest stypendystą Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej na rok 2003; 2004.

<sup>1</sup> Por. J. Godzimirski, *Śmierć w kinie*. „Film na Świecie” 1987, nr 337-338; M. Hendrykowski, *Śmierć jako motyw filmowy*. „Teksty” 1979, nr 3.

2. W klasycznych opowieściach mitycznych przeznaczeniem herosa jest często spotkanie ze śmiercią (np. Herakles, Achilles, Beowulf, Artur). Śmierć specyficzna, zbliżająca herosów do bogów, pozwalająca im niekiedy przetrwać niezależnie od fizycznej destrukcji, potwierdza ich wyjątkowość. Bohater ginie, aby mogło dokonać się coś niezwykle ważnego. Jego śmierć, której towarzyszą niezwykle wydarzenia, nigdy nie jest bezsensowna i przypadkowa<sup>2</sup>. Według Mircei Eliadego jest ona jednym z rysów charakteryzujących herosa. Zaledwie niektórzy z nich potrafią jej uniknąć. Większość ginie śmiercią gwałtowną, często wskutek zdrady, w dramatycznych okolicznościach<sup>3</sup>. Dzięki niej jednak bohaterowie różnią się od innych, „zbliżają się do boskiej kondycji”<sup>4</sup>. Heros zyskuje nieśmiertelność przez zapisanie się w pamięci. Dla człowieka pozostającego w świecie mitu, śmierć bohatera może stanowić próbę jej usensowienia. Umierający bohater wskazuje na dobre strony śmierci.

Aby mówić o współczesnym micie, trzeba mieć pewność, że odpowiada on na ważne pytania egzystencjalne, ale także społeczne i kulturowe. Istotne może tu być zaproponowane przez Josepha Campbella rozróżnienie między:

mitami, zajmującymi się poważnymi sprawami życia w kategoriach ładu społecznego i przyrodniczego, i opowieściami, które nieraz zawierają te same motywy, ale przeznaczone są dla rozrywki<sup>5</sup>.

Pojawia się proste pytanie, na które niezwykle trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Na ile współczesne kino, w tym kino popularne, podejmuje się poważnej odpowiedzi na fundamentalne pytania o egzystencję oraz ład społeczny i przyrodniczy? Film wykorzystujący mityczny motyw śmierci bohatera może, ale nie musi być przejawem współczesnego mitu.

Kino – pokazując śmierć bohatera – najczęściej nie próbuje udzielać ontologicznych i egzystencjalnych odpowiedzi. Korzysta z wynikającej z wizualności możliwości oddziaływania na emocje widza, lecz zazwyczaj na tym poziomie pozostaje. Nawet jeżeli wątek ten jest czymś więcej niż tylko elementem fabuły, wskazuje raczej na możliwości odpowiedzi. Prezentuje najrozmaitsze wytłumaczenia, niekoniecznie wymagające autentyczności przeżycia i doświadczenia śmierci. Czy oznacza to, że są one pozbawione głębi i należy je ignorować? Jeżeli zrezygnujemy całkowicie z przyjęcia perspektywy mitycznej, rozważania nad motywem śmierci bohatera we współczesnej kulturze nie wyczerpią wszystkich możliwości objaśniania tego stanu. Czy filmowa śmierć bohatera może być zatem próbą stworzenia mitu współczesnego, choć odwołującego się do dawnych wzorców?

Sądzę, że może, choć nie jest to sytuacja jednoznaczna. Wiele filmów wykorzystuje mityczne tropy, skojarzenia, wątki, ale niektóre tylko dzieła, dla których ważny jest także kontekst zewnętrzny, mogą osiągnąć status autentycznego mitu. Mit często zostaje wykorzystany raczej jako środek stylistyczny, mający być uzasadnieniem dla wyводу, a także wywoływać u widza wzruszenie. Siłą rzeczy – przestaje być mitem. Wykorzystuje jedynie jego elementy.

<sup>2</sup> Zob. np. S. Czarnowski, *Dzieła*. T. 4. *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*. Tłum. A. Gliniczanka, tłum. przypisów K. Kasprzykówna Warszawa 1956, s. 13-31.

<sup>3</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1. *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*. Wyd. II. Tłum. S. Tokarski. Warszawa 1997, s. 186.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 187.

<sup>5</sup> *Potęga mitu*. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem. Opracowała B. S. Flowers. Przeł. I. Kania. Kraków 1994, s. 217.

Większość filmów we współczesnym kinie popularnym odwołuje się chętnie do motywów mitycznych, traktując je wszakże jako część kulturowych odniesień, atrakcyjnych dla potencjalnego odbiorcy. Można wymienić tu dzieła należące do *fantasy*, które wydają się w doskonały sposób podejmować wątki mityczne i idealnie pojmować naturę mitu. Jak słusznie jednak pisał Piotr Kowalski<sup>6</sup>, częściej pozorują to najwyżej, natomiast piszący o dziełach tego gatunku autorzy dopisują związane z postrzeganiem mitu interpretacje, wynikające raczej z ich przemyśleń niż dzieł, które opisują. Dostrzegamy pierwotne struktury naszego myślenia, zagłębiając się w nie... i tracimy z pola widzenia same teksty. Taka nadinterpretacja pojawia się wówczas, kiedy nie dokonujemy krytycznej lektury tekstu, ale staramy się odnaleźć w nim interesujące nas tropy.

Wiąże się to z naszym poszukiwaniem mitu, próbą odnalezienia sensu w czasach, kiedy racjonalność zdaje się zawodzić nasze oczekiwania. Ów mit, czy raczej jego potrzeba, tkwią jednak wówczas bardziej w człowieku, niż w dziele, które go inspiruje. Doszukujemy się prawdy i sensu mitu w opowieściach, które jedynie sugerują, że są mitem, kiedy być nim nie mogą. Chociaż, z drugiej strony, jeżeli tyle osób w nie wierzy, czyż nie stają się przez to mitem właśnie? Mitem współczesnym, luźno, nie licząc podstawowych wątków i motywów, związanym z dawnymi mitami. Może bowiem w micie liczy się nie tylko, bądź – nie tyle, sens, co doświadczenie życia jako takiego<sup>7</sup>. Czy w *Gwiezdnym wojnach* można odnajdywać „odwieczne” wątki mityczne, jak z upodobaniem robił to Joseph Campbell? Zapewne tak, ale czy będzie to mit tkwiący w nas, czy też w tekście? Czy doszukując się w „gwiazdnej trylogii”, włączając w to sceny śmierci Bena Obi-wana Kenobiego, Yody oraz Dartha Vadera, współczesnego mitu, dokonujemy nieuprawnionego nadużycia?

Wytwórcy współczesnej kultury, zwłaszcza popularnej, to profesjonalni „magowie” usiłujący dotrzeć do odbiorcy i wykorzystujący w tym celu wszelkie możliwe środki. Zdają sobie sprawę, jak wielkie znaczenie dla człowieka ma mit, nadający ład i znaczenie światu i życiu. Istnieje wszakże również taka możliwość, która mimo wszystko w jakiś sposób wymyka się racjonalnej analizie. Zdarza się bowiem, że dzieło bądź wydarzenie (i ludzie z nim związani), które nie miały na celu tworzenia prawdziwego mitu, stają się nim jednak, realizując społeczne oczekiwania. Nie negowałbym potencjalnych odczuć i wrażeń widza. Mityczność przekazu może zostać odsłonięta i zidentyfikowana przez jednego widza jako pozorna, ale dla drugiego staje się autentycznym przeżyciem, pomagającym odnaleźć ład i sens rzeczywistości. Tak właśnie zdarzyło się z *Gwiezdnymi wojnami*, zwłaszcza na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Inna rzecz, że widz przychodzący do kina nie po to, by poszukiwać ważkich pytań i głębokich odpowiedzi, oczekuje od filmu – powtórzmy – głównie rozrywki, polegającej na rozgrywaniu sprawdzonych wzorów i schematów. W filmowej popkulturze śmierć ma przede wszystkim charakter estetyczny i emocjonalny. Umieranie jako problem egzystencjalny schodzi na dalszy plan, niknąc często całkowicie pod naporem wizualności przekazu. Śmierć bywa zbanalizowana, przede wszystkim przez zwielokrotnienie jej obecności, pozbawione jednocześnie prób zrozumienia jej metafizycznego i kulturowego fenomenu.

<sup>6</sup> P. Kowalski, *Mitologiczne mistyfikacje, czyli interpretacje literatury popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem fantasy*. „Kultura Popularna” 2003, nr 1.

<sup>7</sup> *Potęga mitu...*, op. cit., s. 12.

Współczesny odbiorca zazwyczaj ma nadzieję, że podziwiany heros pokona wszystkie przeciwności losu i wróci do spragnionych jego obecności widzów w kolejnej części przygód<sup>8</sup>. Bohaterowie kina popularnego wychodzą cało z najrozmaitszych opresji. Ale to przecież tylko uogólnienie. Zdarzają się także filmy, należące bez wątpienia do kultury popularnej, opowiadające o śmierci herosa. Do tego motywu chętnie sięgają gwiazdy kina komercyjnego, np. Arnold Schwarzenegger (*I stanie się koniec*, reż. Peter Hyams), Bruce Willis (*Armageddon*, reż. Michael Bay) czy Steven Seagal (*Krytyczna decyzja*, reż. Stuart Baird). Nie może być tu jednak mowy o micie. To tylko dopracowana do perfekcji strategia gry z widzem, wykorzystująca dramaturgiczne i wizualne walory śmierci bohatera większego niż życie.

3. Mit może stać się jednym z uzasadnień występowania w filmie motywu śmierci bohatera. Dokonuje się to w dwojaki sposób: przez odwołanie do istniejących mitów (Beowulf, Artur itd.), przetworzonych nierzadko bardziej lub mniej udanie, lub też przez nawiązanie do struktur mitu i mitycznych opowieści. Śmierć bohatera może mieć znaczenie jedynie dla świata przedstawionego bądź też dla nadawcy i odbiorcy. Sam fakt podobnego nawiązania o niczym jeszcze nie świadczy. Mit stanowi inspirację dla wielu filmów, co nie oznacza, że stają się one jego przejawami<sup>9</sup>.

W takich filmach jak *Trzynasty wojownik* Johna McTiernana ukazanie śmierci herosa zgodne jest z wszelkimi klasycznymi wymaganiami. Buliwylf, walczący z potworami wódz Wikingów, ginie wskutek zdrady (zatrute ostrze), w czasie walki, w niesamowitych okolicznościach (strugi ulewnego deszczu obmywają świat z wszelakiego zła). Śmierć stanowi ofiarę złożoną w imię przywrócenia ładu i zniszczenia niepojętego zła. Dla widza orientującego się w tradycyjnych mitologiach, bądź też uważnie przeglądającego materiały promocyjne filmu i teksty publikowane z okazji premiery, dodatkowy trop stanowi odwołanie do opowieści o Beowulfie. Tu wszakże kryje się zastawiona na widza i interpretatora pewna pułapka. *Trzynasty wojownik* nie jest ekranizacją staroangielskiego eposu, ale powieści Michaela Crichtona, *Zjadacze umarłych*. Nie ma więc większego sensu przyglądać się filmowej postaci Beowulfa (Buliwylfa) w kontekście eposu, można natomiast spróbować czynić to przez pryzmat literackiej czy filmowej gry z mitycznym motywem śmierci bohatera we współczesnym tekście popkulturowym.

Wśród licznych przykładów śmierci wielkich bohaterów, w kulturze europejskiej na pierwszy plan wysuwają się śmierć Artura i Rolanda. Legendy arturiańskie kilka razy były adaptowane na potrzeby kina. Spośród tych filmów jako pewnego rodzaju skrajności można uznać dwa całkowicie różne przedstawienia legend o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu: hollywoodzki film *Rycerze Okrągłego Stołu* Richarda Thorpe'a oraz oryginalną wizję Roberta Bressona, zatytułowaną *Lancelot*. Filmy te, oprócz punktu wyjścia, jakim są mity arturiańskie, nie mają ze sobą nic wspólnego.

<sup>8</sup> Zob. P. Zwierzchowski, *Bohater, który nie może umrzeć*. W: *Ekran – mit – rzeczywistość*. Pod red. W. J. Burszty. Warszawa 2003.

<sup>9</sup> M. Głowiński, *Mit*. W: *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wyd. drugie poszerzone i poprawione. Wrocław 1988.

Co ciekawe, w filmie Thorpe'a, traktującym zresztą dosyć dowolnie historię Lancełota, Artura i Ginewry, wątek śmierci Artura pozostał całkowicie niewykorzystany. Nie oglądamy momentu zadania królowi śmiertelnego ciosu, nie wiemy nawet, kto tego dokonał. Artur umiera, Lancelot, który pojawia się na polu bitwy, wrzuca Excalibura do morza... i nic się nie dzieje. Miecz po prostu niknie nam z oczu. Film kończy się banalnym pojedynkiem Lancełota i Mordreda, zakończonym śmiercią tego ostatniego. Wystawna superprodukcja hollywoodzka całkowicie pozbawiła opowieść o rycerzach Okrągłego Stołu magii i niesamowitości, koncentrując się na przepychu i rozmachu inscenizacyjnym, który już w latach pięćdziesiątych nie wzbudził entuzjazmu.

*Lancelot* stanowi zaprzeczenie kina popularnego. Wątek arturiański był jednak dla Bressona jedynie pretekstem do przedstawienia kresu odchodzącego świata. Kristin Thompson pisze:

Bresson przypisuje zwycięstwo Mordreda całkiem innej przyczynie niż pierwowzór literacki – mianowicie wykorzystaniu łuczników ukrytych na drzewach i strzelających do ociężałych rycerzy w zbroi. Okrągły Stół zostaje pokonany, ale nie w walce wręcz, raczej staje się ofiarą nowej epoki, posługującej się odmienną technologią. Stosujący ją zwycięski – i co jest podkreślane w filmie – tchórzliwy Mordred, jest przeciwieństwem rycerskich cnót kultywowanych przez wojowników Okrągłego Stołu<sup>10</sup>.

Świat cnót rycerskich odchodzi w przeszłość. Thompson zauważa, że Bresson oskarża o doprowadzenie do upadku ideałów Okrągłego Stołu nie pojedynczych bohaterów – Lancełota czy Mordreda – ale społeczną korupcję. Od dłuższego czasu Camelot drąży moralna zgnilizna i to ona staje się podstawową przyczyną zagłady. Wybory jednostek nie są niczym innym jak jej konsekwencją. Śmierć Artura i jego ludzi jest naturalną implikacją przemijania ich świata, którego czas się dopełnił, a ideały zanikają. Jedyne, co pozostanie po rycerzach, zdaje się mówić Bresson, to szczątki ich pancerzy.

W scenie finałowej – stwierdza Thompson – zbroja poległych rycerzy nieodparcie przywodzi na myśl stos nikomu nie potrzebnemu złomu – obraz ten w sposób najbardziej dobitny przekazuje koniec Okrągłego Stołu i związanych z nim rycerskich idei<sup>11</sup>.

Artur nie ginie w wyniku pojedynku, czyli nie ponosi śmierci honorowej dla rycerza. Zresztą, śmierci króla nie widzimy w ogóle, oglądamy jedynie trupy i konie biegnące bez jeźdźców. Artur zginął w zasadzce, zastrzelony z łuku. Co więcej, bitwa, o ile w tym przypadku można w ogóle użyć tego słowa – słyszymy zaledwie jej odgłosy, – nie toczyła się na Równinie Salisbury, ale w lesie, co w dużej mierze odbiera jej swoisty monumentalizm i majestat. Jednakże zarówno śmierć Artura, jak i Lancełota, mają w sobie coś patetycznego, są ofiarą złożoną w imię odchodzących wartości. Bresson odziera tę scenę z widowiskowości, nie odbierając jej wszakże posępnego patosu.

<sup>10</sup> Ch. (powinno być: K.) Thompson, *Blask zbroi, rżenie koni: ubogi, parametryczny styl w filmie Roberta Bressona Lancelot*. Przeł. E. Halsagard. „Film na Świecie” 1999, nr 400, s. 58.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 60.



Francuski mistrz w przewrotny sposób wykorzystał powszechnie znaną opowieść o śmierci króla Artura, aby zedrzeć z niej maskę mitu. Paradoksalnie przez pozorną deheroizację śmierci Bressonowi udało się pokazać pełen gorczy smutek i żal za odchodzącym światem. Motyw śmierci bohatera i tym razem spełnił swoje zadanie, chociaż przestawiając znaki. Śmierć Artura ma sens tylko dla widza, ponieważ świat przedstawiony zbyt nisko upadł, by dostrzec ofiarę złożoną przez króla. Mit w tej opowieści bez wątpienia istnieje, ale jest to mit, który razem ze światem przez siebie opisywanym musi odejść, stając się jedynie, lub – aż, częścią kulturowej pamięci.

4. W micie śmierć herosa zawsze niesie ze sobą jakiś głębszy sens, przekraczając niejednokrotnie jednostkowy wymiar. Ów akt posiada wówczas, jak pisał Stefan Czarnowski, doniosłość społeczną. Burzy ład społeczny, ale zarazem utrwala nowy. Bill Moyers, rozmawiając z Josephem Campbellem, mówi: „(...) wielu mitologicznych herosów umiera dla świata... Cierpią, umierają na krzyżu...” Campbell odpowiada:

Wielu z nich oddaje swoje życie. Ale i wówczas mit mówi, że z oddanego życia rodzi się nowe życie. Może to nie być akurat życie bohatera, ale jest to nowe życie, nowy sposób istnienia lub stawiania się<sup>12</sup>.

Kiedy Campbell z psychoanalitycznego punktu widzenia traktuje mit jako przejaw nie zawsze świadomej realizacji naszych marzeń, pragnień i potrzeb, zdaje się nie brać pod uwagę, że współcześnie mit jest zazwyczaj dziełem profesjonalistów. Mity archaiczne powstawały w sposób spontaniczny, natomiast nowe mity, zwłaszcza polityczne, są tworem sztucznymi<sup>13</sup>. Nie znaczy to, że współcześnie mit nie może powstać spontanicznie, jednak istnieje duże prawdopodobieństwo, że będzie mitem sztucznie skonstruowanym.

Widoczne jest to w ukazywanych na ekranie portretach śmierci bohatera w powiązaniu z mitami założycielskimi. Co ciekawe, omawiane przykłady odwołują się do autentycznych wydarzeń, należących już w pewnym stopniu do pamięci zbiorowej, także wytworzonej spontanicznie bądź sztucznie. Dotyczy to zarówno kultury totalitarnej w odmianie stalinowskiej i hitlerowskiej, jak i znacznie bardziej demokratycznych filmów – westernów czy kina australijskiego. Doskonałymi przykładami będzie z jednej strony *Czapajew* Braci Wasiliewów (1933) i *Hitlerjunge Quex* Hansa Steinhoffa (1933), z drugiej *Alamo* (1960) Johna Wayne’a czy też *Gallipoli* (1981) Petera Weira.

Przyjrzyjmy się pierwszemu z tych przykładów. Komunizm można potraktować jako twór ideologiczny, ale także specyficzną opowieść, mit<sup>14</sup>. Kino radzieckie, tworząc mit polityczny, nie omieszkało sięgnąć po motyw śmierci bohatera<sup>15</sup>. Co ciekawe, stało się tak dopiero po

<sup>12</sup> Potęga mitu..., op. cit., s. 213.

<sup>13</sup> Odwołuję się co prawda w tym momencie do zupełnie innej koncepcji mitu, zaproponowanej przez Ernsta Cassirera, ale pozwala ona spojrzeć na mit współczesny z odmiennie nieco perspektywy. Zob. E. Cassirer. *Funkcja mitu w życiu społecznym*. W: *Filozofia i socjologia XX wieku*. Cz. 1. Wyd. II rozszerzone i uzupełnione. Warszawa 1965, s. 77.

<sup>14</sup> Por. M. Głowiński, *Stalin-czarodziej. (O baśni totalitarnej)*. W: idem, *Dzień Ulissea i inne szkice na tematy niemitologiczne*. Kraków 2000, s. 99.

<sup>15</sup> J. Godzimirski, op. cit., s. 87-94.

*Czapajewie* (1934, reż. Bracia Wasiliewowie), uznanym za pierwszy film w pełni socrealistyczny. Wtedy to kino ostatecznie zostało włączone w proces kreowania jednolitego świata. Wasilij Czapajew, legendarny dowódca z czasów rewolucji, zginął w odmętach Uralu ściągany przez wrogów, ale jego śmierć w mitologii radzieckiej stała się symbolem zwycięstwa<sup>16</sup>.

Dzielnego mocarza propagandowi magowie przenieśli w świat baśniowych opowieści. Powstały o nim pieśni narodu, jak wówczas pisano, ludowe podania i legendy. Według nich Czapajew w ogóle nie zginął. Pojawiał się od czasu do czasu, nie wiadomo skąd, przychodząc z pomocą czerwonarmistom, walczącym z wrogami rewolucji<sup>17</sup>. Film Wasiliewów został zatem potraktowany jako swoista kontynuacja tych ludowych opowieści<sup>18</sup>. Wykorzystany w *Czapajewie* motyw śmierci bohatera miał jednak jeszcze kolejne znaczenia, w inny sposób odnosząc go do mityczności komunistycznych przekazów.

Dzięki śmierci Czapajewa rodziło się nowe życie. Przykład legendarnego dowódcy był świadectwem, że zwycięstwo rewolucji godne jest każdego poświęcenia. Czapajew umiera dla idei, która posiada liczne szeregi wyznawców. Dla nich więc Czapajew oddał życie, dając tym samym świadectwo prawdzie, a jego śmierć nabrała sensu przekraczającego jednostkowość zdarzenia. Tak jak „Przykład męczennika przyczynia się do przyszłego triumfu Królestwa Bożego”<sup>19</sup>, tak śmierć Czapajewa pomaga okrzepnąć i zwyciężyć rewolucji. Śmierć męczennika, pisał Czarnowski:

jest zwycięstwem ducha oświeconego przez wiarę nad słabością ciała. Jest on bojownikiem, który czynem potwierdza wartość nowej religii<sup>20</sup>.

Czapajew był jednym z najbardziej znaczących potwierdzeń wartości nowej komunistycznej religii.

Tak właśnie postrzegano tę postać, film i samą scenę śmierci w ówczesnych interpretacjach. Śmierć Czapajewa miała według nich nastrajać widza optymistycznie, dodawać mu nowych sił do walki oraz jednoznacznie przekonywać o nieuchronnym zwycięstwie komunizmu<sup>21</sup>. W końcu, czymże jest śmierć jednostki wobec idei scalającej kolektyw i dającej mu siły do życia? Jak bowiem pisał Przemysław Czapliński:

Istota owego gestu ofiarniczego, pozbawionego w gruncie rzeczy alternatywy w świecie spełnionej historii, polega na włączeniu nieważnego życia własnego w łańcuch ważniejszego kolektywu. Człowiek komunistyczny otrzymuje nieśmiertelność w zamian za pożytek, jaki kolektyw osiągnie z jego śmierci (...) <sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Por. A. Jackiewicz, *Powieść i film o Czapajewie*. W: *Powieść na ekranie*. Pod red. A. Jackiewicza. Warszawa 1952, s. 96.

<sup>17</sup> *Czapaj. Sbornik narodnych pieszen i skazok*. Moskwa 1938.

<sup>18</sup> A. Groszew, *Postać człowieka radzieckiego na ekranie*. Przeł. A. i A. Sternowie. Warszawa 1954, s. 88.

<sup>19</sup> S. Czarnowski, op. cit., s. 17.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> A. Groszew, op. cit., s. 99.

<sup>22</sup> P. Czapliński, *Śmierć totalitarna. Człowiek nie umiera Kazimierza Brandysa*. W: idem, *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań 2001, s. 113.

Warto jednak pamiętać, że zniknął już mit rewolucji, a Czapajew stał się jednym z zapomnianych bohaterów mitologii tak samo jak on odchodzącej w niepamięć. Historia wyparła legendę. Mit zawarty w tekście kultury, w tym przypadku będącym zarazem przekazem propagandowym, istniał, jak długo niezmienny pozostawał kontekst jego powstania i warunków odbioru, a odbiorcy gotowi byli odnaleźć sens przedstawionych wydarzeń w tworzeniu nowego świata i uznać ten sens za własny. Dzisiejszy widz dostrzeże w scenie śmierci Czapajewa wartość dramaturgiczną, umiejętnie kreowany patos, być może w strukturze głębokiej wyraźne nawiązanie do mitu założycielskiego. Ale rzeczywistego oddziaływania mitu *Czapajewa* już nie doświadczy.

5. We współczesnych przekazach poświęconych śmierci bohaterskiej trudno dostrzec pytania fundamentalne, związane z nietrwałością ludzkiego życia. Są to raczej obrazy śmierci. W ten sposób poznajemy zatem jej wyobrażenia, nie dotykamy jednak bezpośrednio tajemnicy. Ale przecież i te wyobrażenia mogą stać się jedną z poszukiwanych odpowiedzi. Śmierć jest dotknięciem transcendencji, otarciem się o tajemnicę. Mit ją tłumaczy i pozwala zaakceptować. Umierający bohater wskazuje na dobre strony śmierci. Nie wzmacnia lęku przed nią, ale daje nadzieję. Pomaga przygotować się na moment ostateczny. Trzeba wszakże zadać pytanie fundamentalne: czy kino jest w stanie nam w tym pomóc? Jak w tym kontekście usytuować dodatkowo kino popularne, czyli to, które do motywu śmierci bohatera najchętniej się odwołuje? Czy zawarte w filmach opowieści o śmierci bohatera dają dzisiejszemu człowiekowi nadzieję, czy są jedynie środkiem stylistycznym, mającym wpływać na emocje, lepiej angażować w filmowy przekaz? W tym przypadku każda radykalna odpowiedź może budzić wątpliwości. Nie sądzę, aby współczesne opowieści o śmierci bohatera miały aż tak wielkie znaczenie jak kiedyś, co nie znaczy, że nie posiadają go w ogóle.