

Marek Hendrykowski

Śmierć jako motyw filmowy

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 157-164

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Proponując nam *Thema regium*, J. M. Rymkiewicz pisze: „Jak ten Łazarz w pustym grobie / Tak ja teraz w sobie stoję” (*Moje kości rozwiązane*). Pozwólmy mu zaistnieć. Podejmiemy akt rozmowy, akt „wskrzeszenia” w lekturze. Rymkiewicz jest bowiem poetą, z którym rozmawiać nie tylko warto, lecz rozmawiać się powinno. Uwierzymy poecie, że „ta choroba jest na zmartwychwstanie”.

Hanna Augustyniak

Śmierć jako motyw filmowy

Fascynacja śmiercią jest w filmie zjawiskiem bardzo wczesnym, datującym się niemal od chwili narodzin kina. W roku 1897 bracia Lumière realizują widowisko pod tytułem *Męczeństwo i śmierć Jezusa Chrystusa*, inspirowane wyraźnie pewnymi wątkami kultury popularnej¹ oraz ikonografią malarską. Z dziedziny teatru wywodzi się inna znana filmowa wizja zadawania śmierci, przedstawiona w filmie *Zabójstwo księcia Gwizjusza*, wyprodukowanym również przez braci Lumière w tym samym 1897 r. Scena ta uchodzi do dzisiaj za synonim przesadnej teatralizacji gestu filmowego. Kino doby archaicznej zdołało wykształcić jeszcze przynajmniej jedną charakterystyczną wizję śmierci, eksponującą, jak choćby w adaptacji *Quo vadis?* Enrico Guazzoniego (1913), rodzaj hieratycznego okrucieństwa. Znakomitą parodię tego pseudostarożytnego stylu stworzył wiele lat później Federico Fellini w jednej ze scen *Rzymu*.

Pierwsze inspiracje wizji śmierci w filmie niekoniecznie jednak pochodzą z „zewnątrz”: z literatury, malarstwa czy teatru. W najstarszych zabytkach filmowych umiera nie tylko człowiek. Horyzont śmierci od początku ogarnia w nich obszar znacznie szerszy — całą widzialną materię. Rzeczywiście od początku, skoro już w zestawie pierwszych dziesięciu tytułów zaprezentowanych w inauguracyjnym pokazie kinowym 28 grudnia 1895 r. znajduje się obok innych obraz zatytułowany *Zburzenie muru*, prezentujący nie co innego, jak właśnie metodyczną rozbiórkę ściany. Już sam wybór tematu ma w tym przypadku charakter prototypowy, prefigurując niezliczone późniejsze obrazy destrukcji materii rejestrowane na taśmie filmowej.

Zburzenie muru braci Lumière inauguruje specjalność filmową,

¹ Relacje łączące kino doby archaicznej z systemem kultury popularnej opisuje N. Zorkaja w książce *Na rubieżach stulecia. U istoków massowego iskusstwa w Rossii 1900—1910*. Moskwa 1978.

której tylekroć przyglądamy się w kinie z zapartym tchem i w której film zawsze wydawał się niezrównany. Uchwycić, zarejestrować i przekazać materialny wymiar procesu śmierci². Umieranie filmowe to umieranie w szerokim, więc nie tylko biologicznym sensie. „Śmierć” domów burzonych ciosami kafara, kominów opadających bezwładną serpentyną i tonących w obłokach kurzu, samochodów porzuconych na olbrzymich cmentarzyskach (stałe tematy kronik filmowych). I jednocześnie agonია lasu umierającego pod wpływem trujących wyziewów przemysłowych (*Blizna* Krzysztofa Kieślowskiego), sadu, który na oczach dwojga starych ludzi mieszkających przy nim przez całe życie ustępuje pod naporem buldożerów (*Cudze listy* Ilji Awerbacha), wreszcie ostatni być może zapis istnienia ginących gatunków zwierząt i roślin (seria „świat, który nie może zaginać”).

Film nie tylko inscenizuje ekranową śmierć, lecz staje się także niekiedy rejestratorem śmierci autentycznej. Wstrząsającą prezentację kolejnych stadiów degrengolady alkoholowej w dokumentalnym filmie Marka Piwowskiego *Korkociąg* kończy scena agonii chorego człowieka, przy której obecny jest operator z kamerą. Filmowiec-amator, który filmował przejazd Johna Kennedy’ego ulicami Dallas, nie przewidywał, że utrwali na taśmie filmowej dramatyczny moment zabójstwa prezydenta. Filmowanie śmierci nie zawsze bywa aktem równie nieprzewidywalnym i w dramatycznych przypadkach odkrywa zwykle problem zwany nieco umownie moralnością kamery³.

W niesławnym widowisku filmowym Gualtiero Jacopettiego *Africa, addio* (*Zegnaj, Afryko*) prezentuje się — w imię immoralnej tezy o nicości racji człowieczeństwa w czasach dzisiejszych — egzekucję za egzekucją, rzeź za rzezią, zbrodnię za zbrodnią. Sceny kolejnych kaźni zarejestrowane zostały w tym filmie z budzącą powszechnie oburzenie publiczności oraz krytyki naturalistyczną pedanterią, która stała się przyczyną wytoczenia reżyserowi procesu o zamierzone aranżowanie egzekucji dla celów filmowych. „Syndrom Jacopettiego”, tak bowiem można by uogólniająco określić wszelką czysto rejestracyjną pasję podglądania przy użyciu kamery różnych sekretnych i intymnych sfer życia ludzkiego (ze szczególnym podkreśleniem dotyczącym aktu śmierci), wzbudził w środowisku filmowców znaczny niepokój i stał się tematem co najmniej kilku znakomitych dzieł filmowych zrealizowanych w okresie nieco późniejszym.

² André Bazin nazwał tę podstawową funkcję filmu, zmierzającą do ocalenia śladów życia przed śmiercią — „kompleksem mumii”. Zob. studium *Ontologia obrazu fotograficznego*. W: *Film i rzeczywistość*. Przeł. B. Michałek. Warszawa 1963, s. 9 i n.

³ Por. rozważania R. Marszałka zawarte w szkicu *Moralność kamery*. W: *Powtórka z życia*. Kraków 1970, s. 138—142.

Najpełniejszy kształt artystyczny zdołały nadać temu problemowi dwa wybitne filmy amerykańskie: *Chłodnym okiem* Haskella Wexlera (1969) oraz *Rozmowa* Francisa Forda Coppoli (1974). Uderzającą cechą obu tych utworów jest moment wewnętrznej eksplozji rejestratora-podglądacza. W filmie Wexlera jest nim szeregowy reporter tv, u Coppoli — wytrawny specjalista od elektronicznych technik inwigilacji. Klęska biologiczna każdego z nich — w przypadku pierwszym śmierć, w drugim obłąd psychiczny — przynosi też ironiczne odwrócenie pierwotnych ról. Z podglądaczy obaj stają się podglądanymi.

Autentyczny zgon w filmie to jeszcze inny fenomen filmowy, jaki stanowi utrwalenie na taśmie momentu śmierci operatora filmowego. Takie tragiczne epizody zdarzały się w historii kina wielokrotnie nie tylko w okolicznościach wojennych, lecz także pokojowych, o czym może świadczyć słynny wypadek ekipy filmującej scenę szaleńczej pogoni w którejś z komedii slapstickowych. Rozpędzony automobil wpadł wówczas prosto na stanowisko operatorskie i spowodował śmierć operatora. Kamera pracowała nieprzerwanie do ostatniej chwili, a scena wypadła tak przekonywająco, że włączono ją do gotowego filmu i widzowie, oglądając ją, nie domyślają się nawet, w jak dramatycznych okolicznościach została zrealizowana.

W innym wypadku śmiertelny zapis pochodzi z ręki japońskiego operatora, którego w trakcie pobytu na wieży obserwacyjnej zaskoczyło silnie trzęsienie ziemi. Chwilę później wieża runęła. Wykonane w warunkach najwyższego zagrożenia zdjęcie z kamery spadającej z wielkiej wysokości w dół — dzieło człowieka, który nie przeżył narodzin swojego obrazu — przedstawiła kilka lat temu nasza kronika filmowa. Podobnie dramatyczne ujęcia powstały także wielokrotnie w okolicznościach wojennych, czego świadectwem są sławne filmy reportażowe: francuski *Pour la paix du monde* oraz radziecki *Upadek Berlina*, oba poświęcone operatorom, którzy zginęli w czasie dokonywania zdjęć frontowych.

„We wspomnianym francuskim filmie wojennym — pisze Béla Balázs — widzimy, jak jedno ujęcie zostaje nagle przerwane. Obraz drga i zaczyna tracić ostrość. Wydaje się nam, jak byśmy patrzyli zamglonym wzrokiem umierającego. Obraz coraz bardziej zaciemnia się. Wreszcie nastaje zupełna ciemność. Reżyser filmu nie wyciął jednak tego «zepsutego» miejsca. Rozumiemy, że operator trafiony kulą przewraca się wraz z kamerą trzymaną w rękę. Wydaje nam się, że widzimy, jak operator ginie, podczas gdy automatyczny mechanizm jego kamery nadal funkcjonuje. Zginął dlatego, by móc nakręcić to ujęcie”⁴.

Podobnie dramatyczny epizod relacjonuje historyk filmu, Stanisław Ozimek:

⁴ B. Balázs: *Wybór pism*. Przeł. R. Porges. Warszawa 1957, s. 167.

„W lutym 1945 roku na ulicach zdobywanego Wrocławia operator radziecki (prawdopodobnie polskiego pochodzenia) Włodzimierz Suszczyński filmował zza rogu zrujnowanego domu natarcie szturmowej drużyny na nasyp kolejowy. W pewnym momencie zaplanowana przez operatora pełna panorama zostaje przerwana, obraz zaczyna tańczyć, kamera gwałtownie zmienia kierunek, obiektyw chwyta cień padającego człowieka, a następnie gwałtownym, choć nieskoordynowanym ruchem wznosi się ku górze. Po odniesieniu przez operatora rany mechanizm kamery jeszcze pracował, kamera filmowała cień padającego człowieka. Suszczyński sfilmował własną śmierć”⁵.

„Tego rodzaju tragedia artystyczna — stwierdza w cytowanym wyżej studium węgierski teoretyk filmu, Béla Balázs — jest nowym zjawiskiem w historii kultury. Jest to zjawisko, które spotykamy w sztuce filmowej. Dawniej rzadko ginęli artyści nawet w czasie najbardziej niebezpiecznej pracy twórczej. Ma to znaczenie nie tylko moralne i polityczne, lecz także psychologiczne i artystyczne. (...) Znaczenie tego rodzaju zdjęć nie polega na pogardzie śmierci, której byliśmy świadkami. Słyszeliśmy już nieraz o ludziach, którzy potrafili spojrzeć śmierci w oczy. Nawet widzieliśmy już takich. Nowe i specyficzne w tym wypadku jest to, że człowiek patrzy śmierci w oczy przez obiektyw kamery. To zaś zdarza się nie tylko na polach bitwy”⁶.

Źródłem wewnętrznego dramatyzmu — charakterystycznego dla przekazów tego typu — jest z reguły nierozwiązywalna antynomia czynnika intrygi i przypadku (w znaczeniu, jakie nadał obu tym terminom Umberto Eco przy okazji rekonstrukcji reguł poetyki widowiska telewizyjnego)⁷. Wprowadza ona zdarzenia towarzyszące filmowaniu do procesu komunikacji, inicjując równocześnie osobliwą wymianę znaczeń. W efekcie tej wymiany przypadkowa i całkowicie nieprzewidywalna śmierć operatora staje się przewodnią intrygą przekazu, eksponowaną zazwyczaj wcześniej przez komentarz, a projektowany porządek znaczeń powstającej sceny aktualizuje się ostatecznie w świadomości widza jako czynnik przypadkowy i okazjonalny.

O tym, że filmowe wyobrażenia śmierci powstające na kanwie zdarzeń autentycznych nie są bynajmniej zarezerwowane dla odmiany dokumentalnej kina i mogą też inspirować określone inne wizje artystyczne, przekonuje ich obecność w filmach operujących fikcją fabularną. Przykładem widocznej konwencjonalizacji takiego wyobrażenia — przeniesionej z dokumentu na grunt fabularny — jest m. in. pamiętna scena z filmu Michaiła Kałatozowa *Lecą żurawie*, przedstawiająca moment żołnierskiej śmierci Borysa. Ugodzony

⁵ S. Ozimek: *Film polski w wojennej potrzebie*. Warszawa 1974, s. 225. Opisywane ujęcie pochodzi z filmu dokumentalnego *Frontowej kinooperator*, reż. Maria Sławinska, 1946 r.

⁶ Balázs: *op. cit.*, s. 166—167.

⁷ U. Eco: *Przypadek i intryga*. Przeł. A. Kreisberg. W: *Dzieło otwarte*. Warszawa 1973, s. 194—219.

w czasie frontowego patrolu strzałem hitlerowskiego snajpera Borys ginie wśród jesiennego pejzażu jakiegoś błotnistej pustkowie. Autor zdjęć do tego filmu, znakomity operator radziecki Siergiej Urusiewski, oddał tragiczną chwilę śmierci żołnierza jednym subiektywnym ujęciem wirujących coraz szybciej brzoź, pozwalając w ten sposób niejako bezpośrednio doświadczyć widzowi obrazu, jaki ogarnia ostatnim swym spojrzeniem umierający człowiek.

Wykształcone z biegiem lat przez film umowne sposoby prezentacji ludzkiej śmierci mają dość różny stopień filmowej swoistości, jednakże ich niekiedy łatwo zauważalne powiązania z motywami śmierci, występującymi w innych dziedzinach, niekoniecznie należy traktować jako oczywistą zależność względem obcych wzorów przedstawieniowych. Chodzi tu raczej o relacje potwierdzające istnienie szerokiej płaszczyzny integracyjnej, dzięki której seria wyobrażeń powstałych w różnych domenach artystycznych i zapisanych przy użyciu całkiem odmiennych systemów znakowych przejawia mimo wszystko wyraźną zbieżność w ogólniejszym planie kulturowym danego miejsca i czasu, pełniących w stosunku do niej rolę swoistego wspólnego mianownika.

Nie szukając zatem, z ryzykownym poczuciem absolutnej wyłączności, idealnie „czystych” z filmowego punktu widzenia wizji śmierci ekranowej, spróbujmy tutaj odtworzyć pokrótce kilka najbardziej charakterystycznych i powtarzających się wielokrotnie w różnych okolicznościach wariantów jej kinematograficznej prezentacji. Jak się zaraz okaże, obejmują one w sumie nie tylko zespół wizualnych, lecz także audialnych środków wyrazu filmowego. Do najczęściej spotykanych chwytów przedstawieniowych śmierci w filmie można zaliczyć następujące:

— śmierć jako bezruch (od naturalistycznego zastygnięcia twarzy czy spojrzenia, jak w momencie śmierci prof. Borga z filmu *Tam gdzie rosną poziomki* Ingmara Bergmana⁸, do trwałego znieruchomienia całej sylwetki, jak w finale *Chciwości* Ericha von Stroheima, który prezentuje śmiertelne wycieńczenie bohatera na pustyni);

— śmierć jako nieobecność (uświadamiana niekiedy dojmująco przez żyjącego człowieka, jak w przypadku Zampanó z *La Strady* Federico Felliniego, oplakującego bezpowrotną utratę Gelsominy; lub por. *Zadry* — bohatera *Kanału* Andrzeja Wajdy, który u kresu ewakuacyjnej wędrówki uświadamia sobie z rozpaczą, iż wytracił i wygubił cały oddział);

— śmierć jako zagrożenie (nadchodzące pod postacią prostego pod różnego w *Zmęczonej śmierci* Fritza Langa⁹, rozgrywające partie

⁸ Postać prof. Borga kreował wielki twórca kina niemego Victor Sjöström, zmarły w niedługi czas po ukończeniu zdjęć do filmu Bergmana.

⁹ Lotte Eisner podkreśla w związku z tą personifikacją fakt, iż śmierć (*der*

szachów z Rycerzem w *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana lub czyhające na czwórkę kierowców-straceńców, którzy przewożą ładunek nitrogliceryny w *Cenie strachu* Henri-Georges Clouzota; właśnie w tym wariancie zdarzają się szczególnie często przeróżne personifikacje śmierci filmowej w rodzaju: ubranej na czerwono karlicy z horroru *Nie oglądaj się teraz* Nicholasa Roega czy małej dziewczynki bawiącej się piłką-głową w noweli *Toby Dammit* Federico Felliniego z filmu *Trzy kroki w szaleństwo*);

— śmierć jako oczekiwanie (np. nieuleczalnie chorego, pogodzonego ze śmiercią Stanisława z *Brzeziny* Andrzeja Wajdy lub bojarzyni Starickiej z *Iwana Groźnego* Sergiusza Eisensteina oczekującej na śmierć cara zadaną w skrytobójczej zasadzce, w którą wpada zamiast tamtego jej własny syn);

— śmierć jako unicestwienie fizyczne (o przebiegu powolnym — zaznaczonym poprzez obraz stopniowego rozpadu cielesności — jak w przypadku umierania kompozytora Aschenbacha w *Śmierci w Wenecji* Luchino Viscontiego lub nieoczekiwanym i błyskawicznym — jak samobójstwo Trawińskiego czy też przerażające rozstrzygnięcie zapasów Malinowskiego i Kesslera w *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy);

— śmierć jako reifikacja (np. klasyczny niemal dla poetyki filmu kryminalnego motyw zwłok znajdujących w szafie czy wyławianych z rzeki¹⁰ lub — ściśle związane z poetyką horroru filmowego — czaszki, piszczele i kościotrupy jako scenograficzne akcesoria motywu śmierci; przypadek pierwszy przywodzi na myśl zwłaszcza niezrównaną inwencję arcymistrza thrilleru Alfreda Hitchcocka, drugi pozwala wymienić wśród przykładów najlepiej znanych widzowi polskiemu sugestywną oprawę plastyczną *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Wojciecha Hasa); wreszcie

— śmierć jako milczenie (chwyt ten pojawia się wielokrotnie w filmach wojennych oraz sensacyjno-kryminalnych w postaci nagle zerwanego kontaktu komunikacyjnego, np. przerwanej w dramatycznych okolicznościach rozmowy telefonicznej; jego szczególnie wyrazistą egzemplifikację stanowi pamiętna scena z *Odysei kosmicznej 2001* Stanleya Kubricka, przedstawiająca dramatyczny akt uśmiercania zbuntowanego komputera przez stopniowe wyłączenie układu jego pamięci: coraz silniejsze zaburzenia mowy uszkadzanego przez astronautę urządzenia zmieniają się z wolna w nieskładny bełkot, afatyczna destrukcja obejmuje kolejno coraz niższe poziomy

Todt) jest w języku niemieckim rodzaju męskiego. L. Eisner: *Ekran demoniczny*. Przeł. K. Eberhardt. Warszawa 1974, s. 73—74.

¹⁰ Podobnie umowny charakter towarzyszy m. in. także scenom zabijania Indian, spadających efektownie z koni w poetyce klasycznego westernu.

wypowiedzi językowej, aż wreszcie „funkcje życiowe” komputera ustają w zupełnym milczeniu — myśląca maszyna umiera niemal jak człowiek, w finale całej sceny widz wsłuchuje się w głuchy sygnał jej śmierci utrwalony na ścieżce dźwiękowej).

Zaprezentowany katalog filmowych chwytów przedstawienia kresu życia człowieka nie wyczerpuje oczywiście wszystkich istniejących możliwości, ograniczając się jedynie do prezentacji rozwiązań najczęściej spotykanych i typowych. Nie zawsze też udało się w owym skrótowym wyliczeniu dostatecznie zaakcentować poliwalentny charakter struktury takich przedstawień, obejmującej w istocie różnokodowe konfiguracje złożone z wielu mikroelementów znaczeniowych. Podkreślmy także w tym miejscu, iż samo wykorzystanie istniejących standardów przedstawieniowych śmierci w filmie bynajmniej nie musi pociągnąć za sobą automatycznej dezindywidualizacji autorskiej wizji śmierci.

Zafascynowanie tym tematem pojawiało się już u wielu znakomitych filmowców przedwojennych (m. in. Griffith, Clair, Lang, Sjöström, Dreyer i Eisenstein), przynosząc wizje tak wspaniałe i przejmujące, jak *Nietolerancja*, *Antrakt*, *Zmęczona śmierć*, *Morderca*, *Furman śmierci*, *Męczeństwo Joanny d’Arc*, *Pancernik Potiomkin* czy *Que viva Mexico!* Spośród słynnych filmów współczesnych, w konstrukcji których motyw zgonu pozostaje motywem przewodnim, przypominają się natychmiast: *Piętno śmierci* Akiry Kurosawy, *Siódma pieczęć* Ingmara Bergmana, *Hiroszima, moja miłość* Alaina Resnais, *Antonio das Mortes* Glaubera Rochy i *Viva la muerte!* Fernando Arrabala.

Uderzająca jest w niniejszym zestawieniu odmiennność indywidualnych spojrzeń autorskich na tę samą kwestię — katalizowana dodatkowo różnicami kulturowymi. Staje się ona jeszcze bardziej wyrazista, jeśli zamiast pojedynczych filmów zestawić przykładowo z sobą trzy tak głęboko odmienne sposoby poruszania tematu śmierci, jak te, które towarzyszą stale twórczości Buñuela, Bergmana i Viscontiego. U Buñuela — od *Złotego wieku* po *Widmo wolności* — motyw rozstania z życiem stanowi w swych kolejnych odmianach integralną część surrealistycznej wizji świata. Surrealistycznemu wymiarowi życia odpowiada tu śmierć: równie surrealistyczna kwintesencja istnienia. Okrucieństwo rozmaitych form istnienia rzecz znamienna — jest w jego filmach podobnie wyrafinowane jak okrucieństwo niebytu. W utworach Bergmana — od *Siódmej pieczęci* po *Szepty i krzyki* — śmierć funkcjonuje przede wszystkim jako problem metafizyczny, wobec którego człowiek musi dokonać ostatecznego samookreślenia, mając po swojej stronie jako sprzymierzeńca wyłącznie miłość drugiego człowieka.

Wreszcie u Viscontiego motyw umierania — w *Lamparcie*, *Zmierzchu bogów*, *Śmierci w Wenecji* czy *Portrecie rodzinnym we wnętrzu* — wiąże się z motywem dekadencji, schyłku, zmierzchu, od-

chodzenia pewnej formacji kulturowej. *Śmierć w Wenecji* na przykład kojarzy w urzekająco piękną triadę: konanie miasta, konanie człowieka i konanie sztuki. Dodajmy, iż tego typu rozwiązania konstrukcyjne nie są bynajmniej zarezerwowane dla wysokoartystycznej odmiany kina, znajdując niekiedy swój bliski odpowiednik w odmianie popularnej, o czym świadczy — zbliżony budową do dzieła Viscontiego — melodramat Enrico Marii Salerno *Anonimo Veneziano*.

Dotknęliśmy przed chwilą istotnego problemu różnic dzielących wizje śmierci filmowych, z jakimi styka się na co dzień odbiorca. Kino współczesne dysponuje szeroką gamą sposobów organizacji sensu takiej sceny: od silnego wyeksponowania do całkowitego unieważnienia. Racje śmierci ekranowej bywają bardzo nierówne. Zranienie bohatera szeryfa Kane'a z westernu Freda Zinnemanna *W samo południe* odbieramy mocniej niż uśmiercenie czterech walczących z nim rzeźmieszków z bandy Millera. Western, dramat wojenny i film samurajski należą do tych konwencji gatunkowych, w których łatwe i trudne umieranie wpisane jest niejako w indeks cech charakterystycznych danego gatunku utrwalony w systemie świadomości filmowej¹¹. Jeśli więc, jak w słynnym *Małym wielkim człowieku* Arthura Penna, heroiczni zazwyczaj zdobywcy Dzikiego Zachodu gotują straszliwą hekatombę bezbronnej wiosce indiańskiej — to scena owa, podobnie jak kilka innych w tym filmie, oznacza złamanie kanonicznych reguł konwencji, kwalifikując utwór do miana „antywesternu”.

Podobnie systemowy charakter przejawiają widziane z perspektywy genologicznej zjawiska estetyzacji oraz turpizacji śmierci ekranowej. Przypadek pierwszy obejmuje m. in. melodramat i baśń filmową („ładna śmierć” to atrybut zarówno Disneyowskiej Królowej Śnieżki, jak i Jenny — bohaterki *Love story*); drugi dotyczy przede wszystkim poetyki horroru i filmu czarnego. Cechy systemowe niosą również z sobą rozpisane według klucza słuszności bądź daremności agonie bohaterów wielu filmów socrealistycznych, o czym świadczą nie tylko heroiczne apoteozy ginących bohaterów w stylu czapajewowskim, lecz także wizje marnego końca rozmaitych wrogów rewolucji: od prostego kułaka do wyrafinowanego sabotażysty.

Marek Hendrykowski

¹¹ System ów nie jest zjawiskiem statycznym i jednokrotnym, lecz podlega w dziejach kultury filmowej serii dynamicznych zmian ewolucyjnych.