

FRYDERYK KWIATKOWSKI

(UNIwersytet Jagielloński)

„STUPID FUCKING WHITE MAN”? ANTROPOLOGICZNE
UJĘCIE PRZEMIANY WEWNĘTRZNEJ GŁÓWNEGO
BOHATERA *TRUPOSZA* (1995) JIMA JARMUSCHA

STRESZCZENIE

Autor prezentuje uniwersalny opis najważniejszych etapów rytuału inicjacyjnego i odnajduje ich odpowiedniki w duchowej i światopoglądowej przemianie głównego bohatera filmu *Truposz* (Jim Jarmusch, 1995). Posługuje się teorią trójdzielnej struktury obrzędu przejścia Victora Turnera, aby przedstawić „procesualny” charakter owej metamorfozy. Ponadto artykuł ukazuje, że duchowa ewolucja bohatera nie wiąże się tylko ze zmianą światopoglądu. Stanowi ona również przygotowanie do pięknego umierania. W zakończeniu autor umieszcza film Jarmuscha w kontekście rozmaitych zjawisk ukazujących wypieranie śmierci z przestrzeni społecznej i kulturowej. W ten sposób przedstawia oryginalność obrazu umierania w analizowanym utworze.

SŁOWA KLUCZOWE

film, śmierć, ponowoczesność, rytuał inicjacyjny

INFORMACJE O AUTORZE

Fryderyk Kwiatkowski
Wydział Filozoficzny
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: fryderykkwiatkowski@wp.pl

Jak wymownie stwierdził kiedyś teolog francuski, Jacques-Bénigne Bossuet: „Dziwną słabością ludzkiego umysłu jest, że śmierć nigdy nie jest dlań czymś przedstawionym, jakkolwiek pokazuje się z różnych stron i w najprzeróżniejszych postaciach [...] Śmiertelnicy równie starannie grzebią swe myśli o śmierci, jak chowają zmarłych”¹. Słowa te stanowią dla mnie pewnego rodzaju punkt wyjścia do rozważań zawartych w niniejszej pracy, gdyż analizowany przeze mnie bohater *Truposza*, William Blake (Johnny Depp), dojrzewa do zetknięcia się z owym ostatecznym zdarzeniem w życiu każdego człowieka. Zanim to jednak nastąpi, najpierw będzie on musiał przekonfigurować swój sposób postrzegania rzeczywistości, by – bogatszy o pewne doświadczenia – mógł udać się na spotkanie ze śmiercią.

Akcja filmu rozgrywa się w XIX wieku na Dzikim Zachodzie. Główny bohater, William Blake, przybywa z rodzinnego Cleveland do miasteczka Machine, gdzie ma otrzymać pracę w fabryce. Na miejscu okazuje się jednak, że jej właściciel, John Dickinson (Robert Mitchum), wcale nie zamierza zatrudnić młodego księgowego. Po krótkiej wymianie zdań wyrzuca Blake’a z biura. Przygnębiony bohater postanawia udać się do pobliskiej knajpy, aby utopić swe smutki w alkoholu. Na miejscu spotyka prostytutkę Thel (Mili Avitali), która sprzedaje papierowe kwiaty. Blake odprowadza ją do mieszkania, gdzie zamierzają spędzić noc. Niespodziewanie jednak zjawia się jej były chłopak, Charlie (Gabriel Byrne). Dochodzi do strzelaniny, w której giną Thel i Charlie, zaś raniony Blake ucieka z miasteczka. Okazuje się, że były chłopak Thel to syn Johna Dickinso-na. Właściciel fabryki wynajmuje zabójców, aby schwytali Blake’a i jeśli to konieczne – zamordowali go. Następnego dnia główny bohater zostaje odnaleziony w lesie przez Indianina o imieniu Nobody (Gary Farmer), który wyjmuje kulę tkwiącą w jego piersi i pomaga mu odzyskać siły. Od tej pory Blake, uciekając przed wymiarem sprawiedliwości i łowcami głów, podąża za nieznanym Indianinem. Podróż, w którą się razem wybierają, jest alegorią duchowej przemiany głównego bohatera. Metamorfoza Blake’a, umiejscowiona w przestrzeni *sacrum*, okazuje się ostatecznie wędrówką przygotowującą go na finalne doświadczenie.

Historia głównego bohatera nie powie nam nic o śmierci, lecz raczej o wiedzy przezeń egzystencji. W artykule posłużę się teorią trójdzielnej struktury obrzędu przejścia Victora Turnera, za pomocą której badał on rytuały społeczeństw pierwotnych. Posłuży ona jako przydatne narzędzie w uchwyceniu „procesualności” przemiany wewnętrznej Williama Blake’a oraz wyodrębnieniu poszczególnych jej etapów. Trzeba jednak na wstępie poczynić ważne zastrzeżenia metodologiczne, wynikające z odmiennej natury przedmiotu badawczego, nad którym pracował Turner.

¹ S. Cichowicz, *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 9.

Przed wszystkim rytuały inicjacyjne stanowią pewną ściśle skodyfikowaną sekwencję zachowań, które mają doprowadzić do wymiernego efektu – przeistoczyć neofitów w osoby dorosłe. W analizie interesującego mnie filmu nie skupiam się na odnalezieniu elementów mających swe idealne odwzorowanie w strukturze owego obrzędu. Poszukuję raczej ich ekwiwalentów, które spełniają te same funkcje, co w rytuale. Chcę w ten sposób uchwycić etapowość wewnętrznej przemiany protagonisty, jednocześnie wskazując na niepowtarzalność owej metamorfozy. Innymi słowy, pragnę skoncentrować się na absolutnie indywidualnym wymiarze transformacji filmowego bohatera, gdyż dotyczy ona przede wszystkim jego własnego systemu wartości i stosunku do świata.

W kulturach pierwotnych nowicjusze przed przystąpieniem do obrzędu inicjacji znali pozycję, którą będą zajmować we wspólnocie po jej zakończeniu oraz wynikające z niej konsekwencje. W wypadku Williama Blake’a nie można wskazać, jaki przyjmie on status po dokonaniu się przemiany wewnętrznej w odniesieniu do struktury społecznej świata przedstawionego. Spowodowane jest to przede wszystkim odrębnością jakościową inicjacji w kulturach pierwotnych i inicjacji bohatera. Pierwsza z nich ma charakter dojrzałościowy – odbicie rytuału przez dzieci ma na celu przeistoczenie ich w osoby dorosłe. Druga natomiast wiąże się z przemianą wewnętrzną osoby już dorosłej. Przemiana ta dotyczy zmiany wartości wyznawanych przez Blake’a, a następnie wkroczenia przezeń na wyższy poziom samoświadomości. Trzecia różnica między rytuałami inicjacyjnymi społeczności archaicznych i przemianą wewnętrzną filmowego bohatera łączy się z bardzo ścisłą kodyfikacją rytuału inicjacyjnego. W kulturach pierwotnych spełnia on niezwykle istotne funkcje, głównie na poziomie społecznym: integruje członków grupy, pozwala podkreślić jej tożsamość przez odróżnienie od innych zbiorowości i ustanawia paradygmat postrzegania otaczającej rzeczywistości². Dla Blake’a jego przemiana wewnętrzna nie jest wynikiem interakcji z określonym kodem – obrzędem przejścia – będącym elementem współtworzącym kulturę, z której się wywodzi. Wynika raczej z pewnej aktywności, przejawiającej się na poziomie intelektualnym, która pozwala lepiej zrozumieć sytuację egzystencjalną bohatera. W przypadku obrzędów dojrzałościowych neofici są zmuszeni do poddania się rytuałowi, który przygotowuje ich do pełnienia określonych ról społecznych. Jest on gwarantem ciągłości i trwałości w obrębie danej zbiorowości. Przemiana wewnętrzna Williama Blake’a również wynika z niezależnych od niego czynników zewnętrznych. Z tą jednak różnicą, że to okoliczności życiowe, w jakich się znalazł, wymusiły na nim rozpoczęcie owego procesu. Ponadto jego metamorfoza ma w większym stopniu znaczenie indywidualne niż społeczne. Na podstawie powyższych wyjaśnień status egzystencjalny głównego bohatera *Truposza* zajmowany przezeń przed rozpoczęciem procesu wewnętrznej metamorfozy będą traktował w opozycji do późniejszego. W tym celu przeprowadzę analizę zmian, które dokonują się na

² Por. M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Warszawa 1993, s. 139–140.

poziomie wyznawanych przez Williama Blake'a wartości, określając jego stosunek do rzeczywistości.

We wszystkich rytuałach przejścia można wyróżnić trzy fazy: fazę separacji (preliminalną), marginalizacji (liminalną) i włączenia (postliminalną). Na pierwszym etapie następuje oddzielenie jednostki lub grupy od wcześniej zajmowanego miejsca w strukturze społecznej, któremu towarzyszą zachowania o charakterze symbolicznym³.

W wypadku protagonisty *Truposza* za odpowiednik etapu separacji uznałbym jego wyjazd z rodzinnego Cleveland do miasteczka Machine. Decyzja ta została spowodowana śmiercią rodziców bohatera, jak i gwarancją otrzymania pracy. Faza preliminalna jest w tym filmie zilustrowana w sekwencji otwierającej, w której wyeksponowany zostaje motyw podróży, będący dominantą całego utworu. Fizyczna wędrówka Williama Blake'a jest przede wszystkim ściśle sprzężona z procesem przemiany wewnętrznej, tak jak ma to miejsce w klasycznym filmie drogi. Na podstawie analizy pierwszej sekwencji można wyróżnić aspekty definiujące charakter duchowej wędrówki protagonisty. Obserwujemy w niej bohatera zmierzającego pociągiem do miasteczka Machine. Podróż, którą odbywa, jest długa i nużąca – w warstwie formalnej podkreślają to liczne ściemnienia, a na poziomie przedstawianych zdarzeń – wszechobecna nuda, jaka panuje w pociągu. Blake co jakiś czas wygląda przez okno, obserwując radykalnie zmieniający się krajobraz. Raz kontempluje surowy pustynny pejzaż, jakby wyjęty z westernów Johna Forda, a kiedy indziej bujną roślinność zalesionych przestrzeni. Ciągłe przeobrażenia krajobrazu antycypują proces przemiany wewnętrznej protagonisty. Kluczowa dla zrozumienia wędrówki Blake'a jest wreszcie jego rozmowa z maszynistą, którego słowa charakteryzują miejsce, w jakim rozpocznie się najważniejszy etap metamorfozy głównego bohatera. Ów pracownik pociągu określa miasteczko Machine mianem „piekła”. Słowo to należałoby interpretować przez pryzmat poezji osiemnastowiecznego poety, którego imię nosi bohater *Truposza*. Dla Williama Blake'a „piekło” miało ziemski charakter i określało stan duszy spaczony doświadczeniem. Człowiek przestaje wtedy dostrzegać sens boskich znaków i pojmować język aniołów. Traci dostęp do prawdziwej miłości, a relacje międzyludzkie definiowane są przez wzajemną wrogość⁴. Ponadto znaczące jest, że pierwsze słowa rozmówcy Blake'a stanowią futurospokę – opisują kres wędrówki głównego bohatera i jego ostatnie myśli. Do obu tych kwestii powrócę w dalszej części analizy, gdyż przynależą one do innych etapów przemiany wewnętrznej.

Victor Turner, rozwijając koncepcję Arnolda van Gennepa, skupił się przede wszystkim na fazie wyłączenia, czyli liminalnej. Stwierdza on, że:

³ Por. M. Deflem, *Rytuał, anty-struktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*, tłum. J. Dziekan, „Konteksty” 2002, nr 1–2, s. 191.

⁴ Por. A. Konopacki, *William Blake*, Warszawa 1987, s. 16.

[...] atrybuty liminalności lub liminalnych *personae* („ludzi progę”) są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremonial⁵.

Nowicjusze w trakcie rytuału dojrzałościowego jako byty liminalne są pozbawieni wszelkich właściwości, które mogłyby wskazywać na ich pozycję w społeczności. Jak stwierdza Turner, istotnym elementem tej fazy jest doświadczanie przemocy przez neofitę, które ma na celu unieważnienie jego wcześniejszego statusu. Zostaje on zredukowany do stanu, z którego będzie ukształtowany na nowo i wyposażony w umiejętności potrzebne do wypełniania nowej roli społecznej. Manifestacją przemocy są między innymi rany symboliczne zadawane nowicjuszowi. Antycypują one śmierć symboliczną inicjowanego. Ma ona „odciąć młodą osobę od jej nieważnej przeszłości, tak jakby osoba ta umarła, a następnie przywrócić jej życie, dając początek całkowicie nowej egzystencji, którą zaczyna ona wieść jako osoba dorosła”⁶.

Dla Williama Blake’a etap liminalny rozpoczyna się wraz z przyjazdem do „piekła na ziemi”, czyli Machine. Jest to miejsce, w którym – jak przystało na Dziki Zachód – prawo i sprawiedliwość nie obowiązują. Główny bohater filmu przekonuje się o tym po dotarciu do zakładów Johna Dickinsona, gdzie spodziewa się otrzymać zatrudnienie. Na miejscu okazuje się, że oficjalne pismo, które otrzymał Blake, będące gwarancją uzyskania posady, nie jest respektowane przez głównego urzędnika biura. Blake samotnie próbuje szukać sprawiedliwości u samego Dickinsona, jednak odchodzi z kwitkiem. Po raz pierwszy spotyka się w Machine z przemocą – wprawdzie jeszcze nie fizyczną, ale poprzez upokorzenie ze strony szefa biura i przemysłowca jego status zostaje zredukowany. Rozpoczyna się proces, w ramach którego główny bohater *Truposza* będzie musiał przemyśleć zakładane wartości – prawo, dobro, sprawiedliwość. Zostaje wprowadzony, wedle rozumienia angielskiego poety, w rzeczywistość doświadczenia.

Przemocy *par excellence* Blake zaznaje z ręki syna Dickinsona, który w akcie zazdrości uśmierca przez przypadek swoją kochankę Thel i równocześnie go rani. Ten jednak nie pozostaje mu dłużny i natychmiast odpowiada ogniem z rewolweru, zabijając przeciwnika. Blake, oszołomiony rozwojem wypadków, ucieka przez okno i spada wprost do błotnistej kałuży, a wraz z nim papierowe kwiaty, które składała Thel. Po krótkiej chwili wsiada na konia i wyrusza w ciemną noc. Ranę symboliczną stanowi kula tkwiąca w piersi Blake’a. Zapowiada ona etap jego śmierci symbolicznej i przyszłej przemiany. Jak wyjaśnia

⁵ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2010, s. 116.

⁶ N. Miller, *The Child in Primitive Society*, New York 1928, s. 189, [za:] B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, tłum. D. Danek, Warszawa 1989.

Elżbieta Wiącek: „Zbliżenie rozsypanych w błotnistej kałuży białych pąków jawi się jako symbol nietrwałości tego, co subtelne, a jednocześnie jako metafora przyszłej metamorfozy bohatera”⁷.

Kula znajdująca się tuż przy sercu Blake’a, zwana przez Nobody’ego – jego przyszłego specjalistę rytualnego – metalem białego człowieka, nabiera znaczenia rany symbolicznej, ale dopiero w wyniku spotkania z Indianinem. To właśnie on figuruje w *Truposzu* jako instancja nadająca sens wędrowce Williama. Nobody ocala mu życie, stosując magiczno-medyczne zabiegi. Kiedy Blake wreszcie dochodzi do siebie, Indianin obwieszcza, że obudził się martwy. Wywiązuje się między nimi krótka wymiana zdań, w trakcie której główny bohater zdradza swoje nazwisko. Nobody, poznawszy tożsamość swego rozmówcy, utwierdza się w przekonaniu, że przybysz nie żyje. Indianin uznaje go za ducha osiemnastowiecznego poety, malarza i mistyka. Powyższa scena ilustruje etap śmierci symbolicznej, kiedy to jednostka zostaje oderwana od swej poprzedniej egzystencji, by narodzić się jako zupełnie nowa osoba. Jak wskazuje Mathieu Deflem, referując teorię Turnera, jednym z aspektów liminalności jest „uproszczenie relacji w strukturze społecznej, przy czym jedyną strukturalną cechą w tej fazie jest obecność autorytetu (specjalista rytualny), któremu adepci są całkowicie podporządkowani i posłuszni”⁸. Nobody od momentu spotkania Blake’a staje się jego nauczycielem. Pod wpływem instrukcji Indianina William rozpoczyna zgłębianie sensu oraz przeznaczenia swej egzystencji.

Na etapie liminalnym innego rodzaju przejawem przemocy są próby inicjacyjne, które w kulturach pierwotnych wiązały się ze sprawdzianem odporności fizycznej nowicjusza. Przybierały one formę zakazów związanych przykładowo z pozbawieniem pożywienia, życiem w ciemnościach czy długim okresem milczenia. Były to ćwiczenia ascetyczne, mające przygotować neofitę do życia duchowego, wprowadzić go do świata kultury i przestrzeni sacrum⁹. Nobody oznajmia Blake’owi, że jego przeznaczeniem jest zabijanie białych osadników – rewolwer zastąpi mu mowę, a swoje wiersze będzie pisał krwią. Aby jednak protagonista filmu Jarmuscha mógł przeistoczyć się w owego pogromcę przedstawicieli cywilizacji Zachodu, musi najpierw pozytywnie przeżyć próby inicjacyjne, które – wykonywane wedle instrukcji Nobody’ego – przygotowują go do życiowej misji. Pierwszym testem dla Blake’a okazuje się wejście w interakcję z grupą napotkanych mężczyzn – traperów samotnie żyjących w lesie. Próbuje oni realizować model rodziny, w którym każda z osób spełnia określoną rolę. Jeden z nich przejął funkcję ojca, drugi – matki, a trzeci – syna. Owa pseudorodzina traperów ukazana jest w sposób groteskowy, przez co dostrzec w niej można jeden z komponentów liminalności występujący w trakcie trwania rytuału:

⁷ E. Wiącek, *Mniej uczęszczane ścieżki do raju. O filmach Jima Jarmuscha*, Kraków 2001, s. 98.

⁸ M. Deflem, op. cit., s. 193.

⁹ Por. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków 1997, s. 33.

[...] ludyczna dekonstrukcja i przenicowanie tradycyjnych konfiguracji kulturowych: wyolbrzymienie, deformowanie, przedstawianie w krzywym zwierciadle przedmiotów, gestów, działań, zjawisk wziętych z przestrzeni norm i wartości społecznych; te specyficzne reprezentacje prowokują adeptów rytuału do refleksji nad podstawowymi wartościami porządku społecznego i kosmologicznego¹⁰.

Traperzy swoją postawą reprezentują postępującą dezintegrację najmniejszej komórki społecznej w cywilizacji Zachodu, a na wyższym poziomie – zepsucie i hipokryzję. Bajka o trzech niedźwiadkach i owsiance, opowiadana przez trapera wcielającego się w postać matki, ma inne zakończenie, niż miało to miejsce w oryginale literackim. W pierwotnej historii, autorstwa Roberta Southeya, Złotowłosa po przebudzeniu ucieka w popłochu z domku misiów i decyduje się już nigdy nie zbaczać z leśnej ścieżki, jak nakazywała mama. Po pierwsze, postanowienie dziewczynki symbolizuje zgodę na podporządkowanie się prawom wyznaczanym w tej opowieści przez rodzica. Po drugie, Złotowłosa dostrzega korzyści wynikające z owego postanowienia: możliwość uniknięcia potencjalnych niebezpieczeństw. Bajka ta opowiadana przez trapera kończy się eskalacją przemocy i okrucieństwa ze strony niedźwiadków. Misie pozbawione śniadania dopadają Złotowłosą, skalpują i urywają głowę, a z jej włosów wyszywają sweter dla najmłodszego członka rodziny. Edukacyjny walor oryginalnego zakończenia powiastki zostaje zastąpiony wizją świata, w którym nie ma miejsca na przebaczenie czy możliwość wyciągania wniosków z popełnionych błędów. W podobnym tonie utrzymany jest kolejny monolog trapera. Tym razem opowiada on o strasznym losie, jaki spotkał chrześcijan ze strony Nerona, szczególnie rozbudowując opisy przemocy. Rodzinną atmosferę wśród traperów ma również podtrzymać rytuał odczytywania Biblii przed spożyciem posiłku, ale fragment wybrany przez „mamę” nie odstaje w swym tonie od poprzednich historii: „Onego dnia Pan wyda cię w ręce moje, a ja dosięgnę cię i wezmę głowę twoją, i wydam ścierwo hordy Filistynów na żer sępom i dzikim bestiom”¹¹.

Wspólnota traperów odtwarza rytuały życia codziennego, takie jak opowiadanie bajek, odczytywanie fragmentu Biblii przed posiłkiem czy wieczorne gawędzenie. Ich stosowanie charakteryzowało między innymi model tradycyjnej rodziny purytańskich osadników w Stanach Zjednoczonych. Z tą jednak różnicą, że w wydaniu drobnej społeczności przedstawionej w filmie stanowią one tylko puste klisze, pozbawione kulturotwórczego znaczenia. Zachęcają one do aktów destrukcji i zadawania przemocy bliźnim. Obnażają tym samym brak jakichkolwiek wartości, które określałyby tę mikrozbiorowość. Każdy z jej członków kieruje się własnym interesem, co ilustruje następna scena, w której przychodzi do nich Blake. Sądząc po fascynacji, z jaką odnoszą się do głównego bohatera, prawdopodobnie od dawna nie widzieli innego człowieka. Między „synem”

¹⁰ M. Deflem, op. cit., s. 193.

¹¹ Za: J. Jarmusch, *Truposz*, 1995, dystr. w Polsce „Solopan”.

a „ojcem” wywiązuje się kłótnia co do tego, komu przybysz ma przypaść na własność. Nie mogąc dojść do porozumienia, decydują się zabić Blake’a. Wtedy z pomocą przybywa Nobody i wspólnie z Williamem pozbawiają życia zdemoralizowanych traperów. Ta pierwsza pozytywnie przeżyta próba inicjacyjna Blake’a świadczy o jego spełniającym się przeznaczeniu – byciu mordercą białych.

W *Truposzu* odwrócono znaczenia odnoszące się do opozycji dzikość – cywilizacja. W filmie Jarmuscha to cywilizacja, której reprezentantami są biali osadnicy, jawi się jako siła destrukcyjnie wpływająca na człowieka. Jej wizualnym odpowiednikiem jest miasteczko Machine, w którym ludzie kierują się jedynie egoistycznymi pobudkami, za nic mając wartość ludzkiego życia. Dickinson stanowi ucieleśnienie tej wizji cywilizacji. Jak stwierdza Elżbieta Wiącek:

Świadomość nieograniczonej wręcz władzy pozbawia go wszelkich skrupułów. W pewnym sensie Dickinson jest więc upostaciowieniem istniejącego w utworach Blake’a „Boga tego świata” – wrogiego człowiekowi demiurga kierującego się gniewem, pragnieniem zemsty i represyjnym prawem. Tyranami u Blake’a są władcy, instytucje i nauczyciele¹².

Ponadto autorka wskazuje, że siedziba Dickinsona „jest wizualnym odpowiednikiem «szatańskiego młyna» z wizji Blake’a – labiryntem ciasnych przejść, nad którymi dominuje ogromne, obracające się koło, obsługiwane przez robotników o czarnych od brudu twarzach”¹³. Ów młyn w poezji osiemnastowiecznego mistyka należy rozumieć jako rozum tłumiący wyobraźnię, symbol politycznej przemocy i – co chyba najbardziej adekwatne do filmu Jarmuscha – przejaw materializmu, w którego rozwoju Blake upatrywał zmierzch cywilizacji Zachodu¹⁴. Do jej negatywnego wizerunku w *Truposzu* można również dodać relację Nobody’ego z pobytu w krajach anglosaskich. Zwierając się głównemu bohaterowi, opowiada on o tym, jak został brutalnie schwytany przez brytyjskich żołnierzy, kiedy był małym chłopcem. Zdradza, że obwożono go w klatce po amerykańskich i kanadyjskich miastach i pokazywano jako oswojonego dzikusa w celach czysto rozrywkowych. Nobody miał nadzieję, że kiedy zacznie zachowywać się jak jego oprawcy, ich zainteresowanie jego osobą zmaleje, jednak stało się wręcz przeciwnie. Zaczął być wychowywany i kształcony – w tym właśnie czasie poznał między innymi wiersze, które w jego mniemaniu napisał bohater *Truposza*, kiedy jeszcze żył. Nobody nie utożsamia się jednak z kulturą, w jakiej przyszło mu dorastać, dlatego też postanowił powrócić do swego macierzystego szczepu Indian. W jego historii cywilizacja Zachodu roz-

¹² E. Wiącek, op. cit., s. 100.

¹³ Ibidem, s. 97.

¹⁴ Por. E. Obarski, *William Blake, artysta i heteryk*, [online], <http://www.taraka.pl/blake> [dostęp: 27 sierpnia 2012].

patrywana na ogólnym poziomie jawi się jako zepsuta – biali ludzie stawiają swoją kulturę w centrum, kierują się chęcią zysku i czerpaniem przyjemności z obcowania z wszelkiego rodzaju osobliwościami bez potrzeby ich zrozumienia.

Znaczenie dzikiej przyrody w *Truposzu* budowane jest na zasadzie opozycji do cywilizacji. Skontrastowano zamkniętą przestrzeń miasta i ciasne wnętrza pomieszczeń z nieograniczoną przestrzenią natury (w zakończeniu filmu – oceanu). Ponadto stroje noszone przez białych osadników są skąpane w ciemnych kolorach (Dickinson, jego syn i dwójka płatnych morderców), w przeciwieństwie do Nobody'ego, będącego reprezentantem dzikiej przyrody, którego ubranie charakteryzują jasne barwy. Do antynomii cywilizacja – dzikość dołączyć można jeszcze inną: cywilizacja – kultura. Reprezentanci cywilizacji w *Truposzu* pozbawieni są jakichkolwiek cech wskazujących na wyznawane przez nich wartości duchowe. Inaczej rzecz się ma ze społecznością Indian, do których Blake dociera w finale filmu. Ich wioska stanowi centrum duchowego bogactwa, a jego przejawami są architektura i rzeźba. Ogromne, stylizowane wizerunki zwierząt odsyłają nie tylko do ich aspektów fizycznych, ale również pozazmysłowych¹⁵.

Stan liminalny Blake'a określany jest przede wszystkim przez brak przynależności do trzech przestrzeni występujących w filmie: cywilizacji, dzikiej przyrody i wioski Indian. W każdej z nich czuje się równie obco. Zgorszony widokiem Machine, na którego błotnistych ulicach rozgrywają się niemal dantejskie sceny, a wkoło leżą czaszki martwych zwierząt i trumien – symboli śmierci, zostaje dodatkowo skonfrontowany z brakiem respektu dla litery prawa i wartości ludzkiego życia. Dopiero spotkanie Blake'a z Nobodym i obcowanie z dziką przyrodą pozwala mu wkroczyć na ścieżkę duchowej wędrówki. Trudno jednak stwierdzić, by do owej sfery przynależał, gdyż kontakt z naturą stanowi ledwie przystanek na jego drodze ku przemianie. Świadczy o tym chociażby wykwintny strój, w jakim przyjechał z Cleveland, a z którego wyśmiewali się pracownicy fabryki Dickinsona. W trakcie inicjacji w leśnej głuszy ubranie Blake'a traci swą pierwotną moc znaczeniową. Przestaje być elementem przyporządkującym go do sfery cywilizacji, gdyż stopniowo się od niej odcina. Nie można też Blake'a przypisać do przestrzeni indiańskiej wioski, gdyż zarówno język czerwonoskórych, jak i ich obyczaje oraz architektura są przezeń widziane prawdopodobnie po raz pierwszy w życiu.

Blake pod wpływem kontaktu z dziką przyrodą i Nobodym przeżywa metamorfozę. Zaczyna zgłębiać sens swojej wędrówki, stopniowo odcinając się od wszystkiego, co niesie ze sobą cywilizacja.

Zanim jednak jego przemiana się wypełni, będzie musiał przebyć jeszcze jedną próbę, charakterystyczną dla rytuału inicjacyjnego, którą praktykowali Indianie północnego wybrzeża Pacyfiku. Polega ona na poszukiwaniu wizji po

¹⁵ Por. *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, Kraków 1994, s. 159.

uprzednim udaniu się w odludne miejsce. By jej dostąpić i wejść w duchowy kontakt ze świętymi mocami, należy oczyścić ciało poprzez wielogodzinny post¹⁶. Nim Blake dostąpi duchowego objawienia, pod wpływem słów Nobody'ego pozbywa się najpierw swych okularów. Po pierwsze, gest ten można rozumieć jako zrywanie więzów z cywilizacją, gdyż ów przedmiot łączy się z technologicznym postępem. Po drugie, scena ta ilustruje słowa osiemnastowiecznego poety, o czym wspomina Elżbieta Wiącek: „Gdyby oczyścić wrota percepcji, każda rzecz jawiłaby się człowiekowi jako nieskończona”¹⁷. Po trzecim wreszcie, słowa Nobody'ego stają się znaczące w perspektywie charakteru próby inicjacyjnej, jaką ma przeżyć Blake: „Może bez nich zobaczysz więcej”¹⁸.

W trakcie filmu okazuje się, że metamorfoza bohatera *Truposza* ma podwójny wymiar. Rozpoczęciu drugiej próby inicjacyjnej towarzyszy ukończenie przez niego pierwszego etapu przemiany wewnętrznej, o którym mówił Nobody – Blake staje się pogromcą białych, którzy w świetle zaproponowanej przeze mnie interpretacji wyrażają zepsucie cywilizacji Zachodu. Ilustruje to następna scena, kiedy głównego bohatera odnajduje dwóch szeryfów. Blake, widząc napastników, reaguje z niespotykanym dotąd zdecydowaniem. Najpierw wyjawia im swoją tożsamość, następnie zadaje pytanie, czy znają jego wiersze, by z pewnością godną rasowego rewolwerowca jednym strzałem zabić ich obu¹⁹, przez co całe zdarzenie nabiera quasi-mistycznego charakteru. Powyższa scena pokazuje etap ponownych narodzin protagonisty – jego przemiana w zabójcę białych osadników dobiegła końca. Potwierdzi to jeszcze późniejszy fragment filmu, kiedy Blake zostanie podstępnie trafiony w plecy przez samotnego łowcę głów, a pomimo to, jak gdyby od niechcienia, odda w jego kierunku śmiertelny strzał z rewolweru.

Drugi wymiar przemiany bohatera – znacznie bardziej istotny – wiąże się z podróżą do podziemia – krainy zmarłych, będącej według Nobody'ego właściwym celem jego wędrówki. Zanim to jednak nastąpi, Blake udaje się samotnie w głąb lasu, poszukując oświecenia. Zapowiada je nieuzasadniona obecność Indian, którzy w tajemniczych okolicznościach na krótką chwilę pokazują mu się wśród nocy. Za dostąpienie wizji przez Blake'a uznałbym jedną z najbardziej onirycznych scen w filmie. Jej interpretacja dokonana przez Elżbietę Wiącek pozostaje w bliskim związku z przeprowadzaną przeze mnie analizą procesu przemiany wewnętrznej w duchu antropologicznym:

¹⁶ J. Leszczyński, *Obrzęd inicjacji w grupach zamkniętych: analiza porównawcza inicjacji pierwotnych oraz grup harcerzy i monarowców*, [online], <http://inicjacje.republika.pl/podstrony/faza2.htm> [dostęp: 27 sierpnia 2012].

¹⁷ E. Wiącek, op. cit., s. 104.

¹⁸ J. Jarmusch, *Truposz*, 1995, dystr. w Polsce „Solopan”.

¹⁹ Pierwszy ze stróżów prawa, raniony przez głównego bohatera, pod wpływem doznanego szoku postrzałowego zabija je swojej strzelby towarzysza.

Głównym motywem rytuałów jest powiązanie jednostki ze strukturą szerszą niż struktura jej własnego ciała fizycznego. W *Truposzu* odpowiednikiem takiego obrzędu jest scena, w której bohater, blakając się samotnie, napotyka leżące pod drzewem zwłoki jelonka. Blake dotyka rany na szyi zwierzęcia i smaruje jego krwią własną ranę, maluje znak na swojej twarzy, po czym kładzie się u jego boku. Kamera wznosi się ku górze i zatrzymuje, kontemplując nieruchome zjednoczenie rannego człowieka z naturą [...]. Rytuał braterstwa krwi, jakiego dokonuje Blake, jest równocześnie rodzajem mistycznego współuczestnictwa w śmierci zwierzęcia, jaki praktykowały plemienne kultury łowieckie. W kulturach tych zwierzęta uznawane były jako równe ludziom, a niekiedy nawet ich przewyższały. Zwierzę bywało wysłannikiem mocy lub nauczycielem życia²⁰.

Po pozytywnym przebyciu prób inicjacyjnych następuje etap, w którym neofita pouczany jest o tradycji i mitologii plemienia oraz wykonuje czynności wcześniej mu nieznanne. Zostaje dopuszczony do wiedzy dostępnej tylko inicjowanym. Jej przekazywanie łączy się z jednym z aspektów liminalności, o którym pisał Turner: kontakt ze sferą sakralną objawia się między innymi w formie instrukcji (mityczna historia), przekazywanej neoficie ustnie²¹. Na tym poziomie dostrzec można funkcję edukacyjną i integrująco-różnicującą samego rytuału. Odpowiednik owego etapu w *Truposzu* można odnaleźć w scenie, w której Nobody wyjawia swemu adeptowi prawdziwy cel jego podróży:

Zaprowadzę cię na most zbudowany z wody, zwierciadło. Wtedy wejdiesz na inny poziom świata. Tam, gdzie począł się duch Williama Blake'a. Muszę dopilnować, żebyś przeszedł przez zwierciadło w tym miejscu, gdzie morze styka się z niebem²².

Słowa te stanowią wyraz wierzeń Indian zamieszkujących wybrzeże północnego Pacyfiku, którzy sądzili, że ocean stanowi mityczną wielką wodę oblewającą świat, a u jej ujścia umieszczone jest wejście do krainy zmarłych²³ – „miejsca, skąd pochodzą wszystkie duchy”²⁴. Blake i Nobody docierają w finale filmu do indiańskiej wioski, będącej przedostatnim przystankiem podróży bohatera, wieńczącym jego duchową przemianę. Udają się do niej, aby przygotować dla Williama bardzo wytrzymałe canoe, przeznaczone do morskich podróży. Dzięki niemu Blake będzie zmierzał przez ocean w kierunku krainy zmarłych. W wiosce Indian rozpoczyna się dla bohatera ostatnia, postliminalna faza obrzędu przejścia. W jej trakcie następują ryty kończące obrzęd, jednostka znajduje się znów w stanie stabilnym i rozpoczyna nową egzystencję, a jej prawa i obowiązki wobec społeczności są jasno zdefiniowane. Od podmiotu, który przeszedł inicjację, wymaga się zachowania zgodnego „ze zwyczajowymi normami i stan-

²⁰ E. Wiącek, op. cit., s. 123.

²¹ Por. M. Deflem, op. cit., s. 193.

²² J. Jarmusch, *Truposz*, 1995, dystr. w Polsce „Solopan”.

²³ Por. E. Wiącek, op. cit., s. 86.

²⁴ J. Jarmusch, *Truposz*, 1995, dystr. w Polsce „Solopan”.

dardami etycznymi wiążącymi tych, którzy wchodzą na pozycje społeczne w danym systemie”²⁵. W *Truposzu* etap separacji nie jest jednak związany z wkroczeniem Blake’a w życie społeczne jako jednostki dorosłej, lecz łączy się z obrzędami pogrzebowymi.

Właściwa część inicjacji głównego bohatera została zakończona i jest on świadomy prawdziwego celu swojej podróży – dotarcia do krainy podziemia. W ostatniej sekwencji filmu *Nobody* układa Blake’a ubranego w indiański strój w morskim canoe, wypełnionym świętymi przedmiotami i jedzeniem.

Według wierzeń Indian Pacyfiku, istnieją cztery poziomy światy podziemnego. Gdy dusza osiągnie którykolwiek z trzech pierwszych poziomów, możliwe jest jeszcze sprowadzenie jej z powrotem. Czwarty z nich – znany jest bowiem jako „miejsce, skąd nigdy się nie wraca”. Dusza roztopia się wówczas w kosmicznej mocy, tracąc swą odrębność, staje się bezosobową energią. Ponowne wcielenie może nastąpić, gdy element energetyczny – kropla krwi – dostanie się do wnętrza kobiety. Jednakże ci, którzy dwukrotnie odrodzą się i umrą, odchodzą już na zawsze. Wierzenie to może tłumaczyć zachowanie Indianina, który układając konającego Blake’a w udekorowanej niczym grobowiec łodzi i puszczając ją z biegiem fal, jest przekonany, że wyprawia go w ostateczną podróż do innego wymiaru²⁶.

Przemiana wewnętrzna Williama Blake’a, zakotwiczona w strukturze głębokiej filmu, ukazuje także przygotowywanie się bohatera do pięknej śmierci. Należy podkreślić, że akcja *Truposza* osadzona jest w drugiej połowie XIX wieku, jednak ilustruje wciąż postępujące zjawisko obecne w wysoko rozwiniętych społeczeństwach Zachodu – ucieczkę przed doświadczeniem śmierci²⁷.

Postaram się opisać najważniejsze przyczyny wyżej wspomnianego fenomenu, aby uchwycić zmianę, do jakiej doszło we wszelakich aktywnościach człowieka XX wieku zogniskowanych wokół zjawiska śmierci, i na ich tle umieścić obraz umierania w filmie Jima Jarmuscha.

Gorzkim owocem laicyzacji kultury, której rosnącą ważność datuje się od połowy XVIII wieku, okazało się przeniesienie strachu z możliwości wiekiwego potępienia w sferę świadomości własnej śmierci. Proces ten coraz mocniej przybiera na sile, zwłaszcza w Europie, gdyż w XX wieku zaobserwować można stały spadek wiary i dechrystianizację śmierci²⁸. Pokłosem stopniowego zaniku wiary w męki piekielne była ufność pokładana w nauce i medycynie. Medykalizacja stała się przyczynkiem do przetransponowania religijnej trwogi towarzyszącej umieraniu na jej świecką wersję lęku przed śmiercią rozumianą jako ostateczny koniec, skok w nieistnienie.

²⁵ V. Turner, op. cit., s. 115.

²⁶ E. Wiącek, op. cit., s. 85–86.

²⁷ Por. S. Cichowicz, op. cit., s. 6.

²⁸ Por. M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, Gdańsk 2008, s. 674–677.

Innym źródłem, równie istotnym dla rozpoczynającego się okresu wielkiego strachu przed śmiercią, jest rozwój nauki typu technologicznego. W świecie definiowanym przez metafizyczny porządek przeznaczeniem nauki była medytacja nad harmonią rzeczywistości i obiektywnymi prawami warunkującymi jej funkcjonowanie, natomiast po jego upadku celem staje się ujarzmienie natury. Wiara w nieograniczone możliwości technologii i jej zdolność do podporządkowania przyrody każą usunąć z życia ludzkiego cierpienie, choroby i śmierć. Aby poddać woli człowieka te i inne komponenty wpisane w jego egzystencję, trzeba było najpierw ograbić je z sensu, jakim wcześniej były obdarzone. To głównie procesy indywidualizacji, laicyzacji i medykalizacji zepchnęły znaczenie, jakie wcześniej miała śmierć w przestrzeni społecznej, w aksjologiczną pustkę. W wizji rzeczywistości coraz bardziej plastycznej, podporządkowywanej woli człowieka, za śmiercią kryje się jedynie zdarzenie absurdałne. Jawi się ono jako niczym nieuzasadnione cięcie nicości, kończące strumień życia. Konsekwencje płynące z rozwoju nauki typu technologicznego są jeszcze poważniejsze, ponieważ owa nauka pozbawia śmierć ontologicznych podstaw. Spycha ją w otchłań nieistnienia w wyniku procesu medykalizacji.

W rozumieniu postaw wobec śmierci w drugiej połowie XX wieku niebagatelne znaczenie ma także doświadczenie przez ludzkość ludobójstw, dwóch wojen światowych, a w latach dwutysięcznych ataków terrorystycznych. Jest ono tym silniejsze, że minione stulecie upłynęło również pod znakiem rozmaitych zwycięstw medycyny z wieloma dotychczas nieuleczalnymi chorobami oraz nieustannym przedłużaniem ludzkiego życia. Nie tylko fakt planowania, a następnie metodycznego wykonywania masowych mordów zmienił optykę, w której zaczęto patrzeć na zjawisko śmierci. Jak wskazuje Michel Vovelle, chodziło o coś więcej:

Wojny [w XX wieku – przyp. F. K.] silnie zaważyły na całej współczesnej historii śmierci, zapewne bardziej jeszcze poprzez wpływ, jaki miały na zbiorową mentalność i ideologię. Bo w istocie, jak wielkim zaprzeczeniem cierpliwej i zwycięskiej walki z chorobą stały się te brutalne i planowane eksplozje przemocy i zbrodni! Wiele konwenansów, które wydawały się trwałą zdobyczą mieszczańskiego społeczeństwa XIX wieku, takich jak poszanowanie ludności cywilnej, kodeks zachowań stron walczących, zmiotła fala zbrodni. W trakcie II wojny światowej liczba zabitych cywili znacznie przewyższała liczbę zabitych żołnierzy. Masowa zagłada osiągnęła nieznane dotąd rozmiary, faszystowska ideologia i projekt zbiorowej eksterminacji Żydów, Słowian i upośledzonych psychicznie przybrały systematyczny charakter. Dlatego nasz wiek jest zarówno czasem znaczących zwycięstw nad śmiercią, jak i czasem powrotu tragizmu²⁹.

Mnogość fenomenów istniejących w przestrzeni społecznej, kulturowej czy medycznej ukazuje rozpiętość dziedzin, w których zaobserwować można efekt dominacji modelu tak zwanej „śmierci zdziczałej”.

²⁹ Ibidem, s. 636–637.

Lewicowo zorientowani badacze kultury wskazują, że jedną z przyczyn odarcia śmierci z jej sakralnego wymiaru jest infantylicyzacja świadomości uczestników kultury masowej³⁰. Mimo że wyjaśnienia tego zjawiska są przez Jarosława Barańskiego ujęte w dość sztywnych ramach³¹, warto je przytoczyć, gdyż naświetlają jeden z rodzajów aktywności charakterystycznych dla obrazu współczesnego człowieka i wysoko rozwiniętego społeczeństwa. Można stwierdzić, że przyczyny infantylicyzacji warunkują między innymi dwa wzajemnie na siebie wpływające procesy. Z jednej strony infantylność jest obecna w tekstach kultury głównego nurtu, z drugiej natomiast wynika z przyjmowanej wobec życia postawy opierającej się na zaspokajaniu konsumpcyjnych potrzeb. Wszystkie przeszkody uniemożliwiające nieustanne ich spełnianie zostają albo usunięte, albo potraktowane jako nieistniejące. Taki sposób funkcjonowania łączy się z estetyzacją codzienności. Jej efektem jest rozumienie życia jako skarbnicy przyjemności i wrażeń pozytywnych, podczas gdy treści emocjonalnie i intelektualnie przygnębiające nie zostają wchłonięte przez wytworzenie ich kulturowego sensu. Ból, cierpienie czy śmierć zostają usunięte z pejzażu życia i zepchnięte w otchłań anestetyki³². Powodów takiego stylu życia Barański dostrzega się w fetyszyzmie towarowym i technologicznym, które „zakreślają przestrzeń aktywności duchowej współczesnego człowieka, w tym również jego ubożego doświadczenia śmierci”³³. Konsekwencjami w tak ujmowanej przestrzeni kulturowej są między innymi:

[...] wykorzenienie śmierci jako kresu egzystencji z życia codziennego, którego perspektywa czasowa uległa spłaszczeniu do nieodległej chwili i rozdarciu na chwile przypadkowe; świadomość jednostki jest świadomością wyłącznie teraźniejszości; [...] wpisanie śmierci w serie relacji dziennikarskiej i serie kopii w fabularnych filmach, czyli wyobcowanie się z jej rzeczywistej obecności³⁴.

Kino zawsze było przestrzenią, w której kanalizowano i rozbrajano na ekranie rozmaite lęki społeczne, a łączyły się one głównie z przemocą. W każdej kolejnej dekadzie jej związki z ekranowym wizerunkiem umierania ulegały zacieśnieniu, a filmowi bohaterowie stosowali coraz to wymyślniejsze techniki zabijania ku uciesze widowni. O ile w środowisku społecznym śmierć jest wypierana, o tyle w popkulturze i kinie obserwować można jej przesył. Bynajmniej

³⁰ J. Barański, *Chichot za plecami śmierci. Infantylicyzacja i fetyszyzacja śmierci jako przejaw regresji kulturowej. Zarys problemu*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 5, Wrocław 2001, s. 65.

³¹ Ibidem.

³² Idem, *Anestetyzacja tanatyczna, czyli o strategii ponowoczesnej kultury wobec śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 7, Wrocław 2003, s. 43.

³³ Idem, *Chichot za plecami śmierci...*, op. cit., s. 65.

³⁴ Ibidem, s. 66.

nie oznacza to obecnej w nich refleksji nad umieraniem jako ważkim znaczeniowo wydarzeniem w historii człowieka. Wręcz przeciwnie, w kinie współczesnym trup ściele się gęsto, co doprowadza do odrealnienia śmierci. Gwałtowny proces przełamania tabu związanego z umieraniem na ekranie w ostatnich dekadach sprawia, że wizerunki takie nie tylko przestają szokować, ale i mogą mieć realny wpływ na ludzki stosunek do śmierci. Próżno szukać śladów po skandalach wywołanych obrazem Tanatosa w takich filmach, jak *Dzika banda* (1969) Sama Peckinpaha, *Wielkie żarcie* (1973) Marca Ferreriego, serii *Piła* (od 2004) czy *Ludzka stonoga* (od 2009) Toma Siksa. Przywołane przykłady wpisują się bowiem w dominujący we współczesnym kinie trend postmodernistycznej wizji śmierci, polegający na jej bagatelizowaniu i przeobrażaniu w widowiskowy spektakl. W modelu tym z jednej strony obecna jest estetyzacja zmedykali-zowanego obrazu umierania, z drugiej zaś dekonstrukcji podlega tak zwana śmierć heroiczna. Najlepiej przedstawiającym to zjawiskiem jest według Tadeusza Miczki nurt Kina Nowej Przygody³⁵. Podkreśla on, że w takich filmach, jak *Szczyki* (1975) Stevena Spielberga czy *Gwiezdne wojny: Część IV – Nowa Nadzieja* (1977) George’a Lucasa, umieranie nacechowane zostało ludyczną rozrywką³⁶. Śmierć zostaje w nich odarta z *sacrum*, podlega estetyzacji, a ciało ulega spektakularnej destrukcji. Ta ostatnia własność postmodernistycznego modelu umierania w kinie jest szczególnie eksponowana w horrorze. Scenarzyści tych obrazów mogą dać upust swej wyobraźni w wymyślaniu jak najbardziej efektownych i niecodziennych obrazów eksterminacji filmowych bohaterów – rozpuszczenie w kwasie, zmiżdżenie prasą hydrauliczną czy przepołowienie ciała ostrym narzędziem to zaledwie kilka z nich.

Można stwierdzić, że w *Truposzu* obraz umierania znajduje się w opozycji do postmodernistycznego modelu śmierci. Jest ona bowiem rozpatrywana w kontekście przemiany wewnętrznej Williama Blake’a i jako taka okazuje się punktem kulminacyjnym jego metamorfozy. Ponadto, jawi się nie jako zdarzenie absurda, lecz świadome dokończenie życia wiedzonego przez protagonistę. Na początku filmu dowiadujemy się, że Blake wyjeżdża z Cleveland nie tylko w celu znalezienia pracy. Ucieka z rodzinnego miasta, gdyż niedawno zmarli jego rodzice. Jak pisze Władimir Jankélévitch:

Jeśli chodzi o śmierć naszych rodziców, to przyczynia się ona do unicestwienia ostatniego pośrednika między śmiercią w trzeciej osobie a śmiercią własną; padła ostatnia rubież oddzielająca naszą śmierć osobistą od pojęcia śmierci; nie chroni nas już biologiczność naszego gatunku, nie już nie ochrania nas przed nicością i śmierć zagląda nam w oczy³⁷.

³⁵ Por. T. Miczka, *O śmierci na ekranie*, Bielsko-Biała 2011, s. 146.

³⁶ Ibidem.

³⁷ V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, op. cit., s. 70.

Decyzję Blake'a o wyjeździe z Cleveland można interpretować jako ucieczkę przed doświadczeniem śmierci. Znaczący jest w tym miejscu oficjalny cel jego podróży do Machine – chęć otrzymania pracy, która przecież wiąże się z zajęciem rutynowym, schematycznym, codziennym. To ostatnie słowo nabiera kluczowego sensu, gdyż zajmując się codziennymi sprawunkami, zatopieni w przeżywaniu życia, w naturalny sposób odsuwamy myśl o śmierci z pola naszej świadomości. Decyzja Blake'a staje się przesłanką ku temu, by stwierdzić, że nie przyjmuje on do wiadomości nieuchronnego nadejścia śmierci, ponieważ „jest [ona] tym, co zdarza się tylko innym”³⁸. Tę interpretację potwierdza również inna scena. Pierwszą rzeczą, jaką czyni Blake po zamordowaniu syna Dickinsona, jest ucieczka. Na początku *Truposza* maszynista, z którym bohater wdaje się w pogawędkę, staje się zwiastunem jego rychłej śmierci, a cały film i przemiana wewnętrzna protagonisty – procesem oswojenia, a następnie pogodzenia z jej nieuniknionym nadejściem. Podróż, w jaką udaje się Blake, jest związana z indywidualnym doświadczeniem przez niego *sacrum*. Z jednej strony uwyrażnia metamorfozę bohatera, z drugiej zaś stanowi swego rodzaju ochronny pancerz, pozwalający mu na godne skonfrontowanie się ze śmiercią. Tym samym obraz Jima Jarmuscha – pomimo osadzenia akcji w XIX wieku – opowiada za pośrednictwem rytuału inicjacyjnego o pozytywnym przełamaniu strachu przed doświadczeniem śmierci we współczesnym świecie.

Wizja umierania, jaka wyłania się z opisywanego przeze mnie filmu, wiąże się z tematyzacją śmierci, która ujmowana jest jako zdarzenie mogące nieść sens dla egzystencji człowieka. Przedstawiana inaczej niż postmodernistycznie, pozwala ona widzowi na refleksję. W kinie współczesnym niewiele jest przykładów, w których głębszy namysł nad śmiercią zostaje wysunięty na plan pierwszy. Można wymienić takie filmy, jak *Wieczność i jeden dzień* (1998) Theo Angelopoulosa, *Czas, który pozostał* (2005) François Ozona, *Inwazję barbarzyńców* (2003) Denysa Arcanda czy *Moje życie beze mnie* (2003) Isabel Coixet. Wszystkie one przedstawiają bohaterów cierpiących na nieuleczalną chorobę. Mimo że są to utwory, które jako jedne z nielicznych podejmują tematykę śmierci, zdecydowanej większości z nich nie można jednak określić mianem wybitnych.

³⁸ Ibidem, s. 48.

„STUPID FUCKING WHITE MAN?” ANTHROPOLOGICAL APPROACH
TO MAIN CHARACTER’S TRANSFORMATION
IN JIM JARMUSCH’S *DEAD MAN* (1995)

ABSTRACT

The article presents a universal description of basic stages in the initiation ritual and finds its equivalents in the spiritual and the world-view metamorphosis which the main character in *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) goes through. Victor Turner’s concept of the rite’s of passage tripartite structure is used to demonstrate the gradual aspect of these very changes. Moreover, it is argued that these spiritual changes are not limited to the protagonist’s beliefs and opinions. They are also a preparation to a beautiful death. In conclusion, Jarmusch’s film is presented in the context of various phenomena, which illustrates how death is eliminated from social and cultural space. Hence, the article demonstrates the originality of the film, which is strongly connected with the unique image of dying.

KEY WORDS

Film, death, postmodernism, rite de passage

BIBLIOGRAFIA

1. *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993.
2. Barański J., *Anestetyzacja tanatyczna, czyli o strategii ponowoczesnej kultury wobec śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 7, Wrocław 2003.
3. Barański J., *Chichot za plecami śmierci. Infantylicyzacja i fetyszyzacja śmierci jako przejaw regresji kulturowej. Zarys problemu*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 5, Wrocław 2001.
4. Buchowski M., *Magia i rytuał*, Warszawa 1993.
5. Deflem M., *Rytuał, anty-struktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*, tłum. Jacek Dziekan, „Konteksty” 2002, nr 1–2.
6. Eliade M., *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków 1997.
7. Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008.
8. Konopacki A., *William Blake*, Warszawa 1987.
9. Leszczyński J., *Obrzęd inicjacji w grupach zamkniętych: analiza porównawcza inicjacji pierwotnych oraz grup harcerzy i monarowców*, [online], <http://inicjacje.republika.pl/pod-strony/faza2.htm> [dostęp: 27 sierpnia 2012].
10. Miczka T., *O śmierci na ekranie*, Bielsko-Biała 2011.
11. Miller N., *The Child in Primitive Society*, New York 1928, [za:] B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, tłum. D. Danek, Warszawa 1989.
12. Obarski E., *William Blake, artysta i heretyk*, [online], <http://www.taraka.pl/blake> [dostęp: 27 sierpnia 2012].

13. *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, Kraków 1994.
14. Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2010.
15. Ustasz L., *Antropologia filozoficzna. Byt zindywidualizowany ludzki*, Kraków 1993.
16. Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, Gdańsk 2008.
17. Wiącek E., *Mniej uczęszczane ścieżki do raju. O filmach Jima Jarmuscha*, Kraków 2001.