

Bohater mityczny w Matce Ziemi Piotra Złotorowicza

ABSTRACT. Rojek Patrycja, *Bohater mityczny w Matce Ziemi Piotra Złotorowicza* [Mythical hero in Piotr Złotorowicz's *Mother Earth*]. „Images” vol. XX, no. 29. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 279–288. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.29.16.

In his etude *Mother Earth* Piotr Złotorowicz forms the narrative around the mythical hero. The main character Maciek gains the entirety of mythical fulfillment due to being shaped by: (1) space of the execution of the film narration's subject (indicated by the opposition of home area and garden area), (2) space around him (indicated by sublimed functioning of touch), (3) inability to identify with his own community (indicated by rejecting the butchery tradition of his family), (4) inability to act different than how it was shown (indicated by numerous similarities to Jesus Christ).

KEYWORDS: *Mother Earth*, Piotr Złotorowicz, mythical hero, myth and film, etude

Nasycony głęboką duchowością, symboliczny, bogaty w wyraziste poetyckie obrazy utwór Piotra Złotorowicza opowiada historię współczesną, pierwotną i uniwersalną jednocześnie. To filmowa opowieść wyrosła z tradycji kształtowanej przez mistrzów filmowego opowiadania o transcendencji – z Tarkowskim, Paradzanowem i Kiarostamim na czele. Esencjonalną charakterystykę kina mitów w następujący sposób przedstawia Andrzej Szpulak w analizie filmów śląskich Kazimierza Kutza:

Tryptyk śląski Kazimierza Kutza dzieje się pomiędzy podstawowymi wyobrażeniami symbolicznymi, najpierwotniejszymi obrazami życia, archetypami. Pokazany w tych filmach świat z całą otwartością, a nawet, rzecz by można, namaszczeniem wokół nich się układa. Nie istnieją w tym wypadku obrazy obojętne, jakieś nic nieznaczące przerywniki. Jest to więc w konsekwencji wejście w przestrzeń ze swej natury transcendentną i niedookreśloną. (Szpulak 2004, s. 14)

Świat wykreowany w *Matce Ziemi* jest podobnie pełny, utkany z samych obrazów i słów o największej wartości – nieredukowalnych i niezbędnych. Każdy z nich jest nośnikiem symbolicznych treści, które układają się w kompletny przekaz. Historia uzyskania świadomości siebie przez młodego Maćka nie tylko więc nawiązuje do kina mitów, ale i sama staje się opowieścią mityczną.

Wskazuje na to natura elementów, z których ów film jest zbudowany. Zdarzenia rozgrywają się na krańcu wsi – na odludziu, gdzie tradycje, pradawne wierzenia i duchy przodków mają szansę przetrwać dłużej niż gdziekolwiek indziej. Częściej też czas zwykły ulega tu zawieszeniu, ustępując miejsca zarezerwowanemu dla rytuałów czasowi

świętemu. Charakterystyczny dla mitycznej fabuły jest wreszcie bohater znajdujący się u progu dorosłości – młodość to przecież czas na rozeznanie własnej drogi, na zmierzenie się z trudnościami związanymi z jej poszukiwaniem. Wydaje się, że inicjacyjne opowieści mają szczególny mityczny potencjał – wielu bohaterów najstarszych mitów to przecież ludzie młodzi, już nie dzieci, ale jeszcze nie dorośli. W tym kontekście szczególna wydaje się również więź Maćka z jego rodzicem – relacja ojca z synem to również jedna z najchętniej omawianych przez mity zależności.

Maciek to bohater mityczny – jako taki będzie w niniejszym tekście analizowany. Rolę tego typu postaci określa się jako kluczową dla kształtu całej opowieści mitycznej: w ujęciu Diany-Adriany Lefter „mityczny bohater jako symboliczne centrum opowieści nadaje znaczenie pozostałym jej elementom”, zaś Veronique Leonard-Roques i Yves Chevrel przekonują, że „postać mityczna to główny element mitu rozumianego jako symboliczny system narracyjny” (Klik 2016, s. 206). Marcin Klik, mitoznawca badający funkcjonowanie terminologii związanej z mitem w literaturoznawstwie francuskim, wylicza cechy konstytutywne dla bohatera mitycznego. Postać ta m.in.:

- przedstawiana jest w „sytuacjach granicznych” budzących zarazem lęk i zachwyt,
- jest ucieleśnieniem tkwiących w naturze człowieka sprzeczności, niemożliwych do pogodzenia na drodze logicznego rozumowania,
- uosabia pewne siły psychiczne lub ludzkie pragnienia,
- [ukazuje] dwoistość natury – posiada cechy zarówno ludzkie, jak i boskie, dzięki czemu staje się łącznikiem między światem bogów i ludzi. (Klik 2016, s. 208)

Wyróżnione cechy wydają się doskonale opisywać młodego bohatera *Matki Ziemi*. Jednak w celu dogłębnierzego poznania praw, na jakich funkcjonuje ów bohater w ramach filmowej fabuły, należy wejrzeć wnikliwie w istotę postaci oraz przyjrzeć się temu, co wokół niej.

Polska literaturoznawczyni Wanda Krzezińska w swojej publikacji *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.* odślania proces analizy tego typu bohatera, pokazując go w możliwie szerokim spektrum i określając czynniki wpływające na jego charakter. Metoda Krzezińskiej w dużym stopniu opiera się badaniu zmiennych trzech rodzajów: niezależnych, zależnych i interweniujących. **Z m i e n n e n i e z a l e ż n e** to stałe cechy bohatera mitycznego, który:

- reprezentuje prawo i jego moral,
- jest postacią o zakroju epickim, czyli jego losy mają za tło rozbudowaną fabułę i szerokie (zamierzone przez bohatera lub nie) kontakty z innymi postaciami w utworze,
- jest postacią ambiwalentną, czyli zarazem dobrą i złą. (Krzezińska 1985, s. 6)

Pozostałe zmienne różnią się już w zależności od utworu. Z m i e n n e z a l e ż n e Krzemińska definiuje jako ulegające wpływom zmiennych niezależnych „sytuacje zewnętrzne (obiektywne), uwarunkowane tematem powieści, w których ujawniają się cechy osobowości bohatera” – zarówno w dziedzinie działania, jak i uczuć (Krzemińska 1985, s. 6, 142). Funkcję pośredniczącą między wpływem zmiennych niezależnych na zależne pełnią z m i e n n e i n t e r w e n i u j ą c e, do których zaliczają się wydarzenia nieoczekiwane, prowadzące do sytuacji krańcowych, w których to z kolei ujawniają się walory bohatera.

Analiza wzajemnego oddziaływania różnego typu zmiennych prowadzi badaczkę do wyróżnienia czterech czynników kształtujących warstwę mityczną obrazu bohatera (Krzemińska 1985, s. 131):

- przestrzeń realizacji przedmiotu powieści
- przestrzeń otaczająca bohatera
- jego niemożność identyfikacji z własnym społeczeństwem
- niemożność działania inaczej niż to zostało pokazane.

I choć jej badania prowadzone były w całości na korpusie złożonym wyłącznie z utworów literackich (podobnie zresztą jak w przypadku pozostałych wymienianych wcześniej badaczy), uzyskane wnioski okazują się wykraczać poza literaturę i mogą być odnoszone do bohaterów mitycznych występujących w opowieściach funkcjonujących w ramach różnych mediów związanych ze sztukami narracyjnymi. W obszarze narracji pokrewieństwo filmu i literatury wydaje się przecież bardzo bliskie. Patrząc zaś na ten związek wnikliwiej, należałoby stwierdzić, że spośród wzorców literackich najbliższym jest filmowi do epiki.

Choć film może czerpać z szerokiego wachlarza literackich form, obserwacja wskazuje, że najczęściej i tak naśladuje to, co epickie. Tym bowiem, co w szczególny sposób nie tylko łączy epikę i film, ale i stało się dla nich obu dystynktywne, jest bezmiar możliwości w zakresie kreowania obrazów. Do wspólnych cech tych obu narracyjnych form Lassie M. Reynolds (odwołując się również do badań Herberta Reada, Susanne K. Langer i George'a Bluestone'a) zalicza konstruowanie opowieści wokół motywu wędrowki, epizodyczną strukturę oraz umieszczenie w samym centrum bohatera wcielającego kulturowe ideały. Obie charakteryzuje również swoisty rozmach w kreowaniu czasu i przestrzeni (Reynolds 1973, s. 12). O ile nietrudno dostrzec istotę wszystkich powyższych cech w filmach tworzonych dużym nakładem środków finansowych i wyróżniających się rozmachem inscenizacyjnym (zwłaszcza efektownymi kostiumami i scenografią) – nie bez powodu nazywanych *epic films*, o tyle wątpliwość może wystąpić przy odnoszeniu tych samych cech do filmów kameralnych, niskobudżetowych. Takich jak na przykład etiudy studenckie.

W tym miejscu z pomocą przychodzi Rudolf Arnheim. Mimo że dzieli on dzieła kinematografii na skupione na zewnętrznym przedstawieniu wydarzeń filmy epickie (*epic films*) i ukazujące drogę do wnętrza bohatera filmy dramatyczne (*dramatic films*), zaznacza, że nawet w tych drugich można zaobserwować wyraźne ślady epickiego sposobu przed-

stawiania. W filmach, które charakteryzuje ograniczona przestrzeń, obecność ledwie kilkorga bohaterów i wyciszona dramaturgia, również nie sposób uciec od inscenizacyjnego rozmachu. Wyraża się on na przykład w szczegółowości przedstawienia: w ogromie treści zawartej w zbliżeniach, detalach, ledwie akcentowanych aktorskich gestach (Arnheim 1957, s. 9–10). Tym samym to, co jest tak dystynktywne dla filmu i epiki, nie jest już oczywiste w ramach innych mediów – na przykład dla widza teatralnego ten obszar szczegółowego przedstawienia jest zupełnie niedostępny.

Stąd też cechy bohatera mitycznego sformułowane słowami wszystkich przywoływanych uprzednio badaczy doskonale opisują tego typu bohaterów obecnych nie tylko w literaturze, ale i w bardzo różniących się od siebie formach filmowych. W filmach epickich bohater mityczny – taki jak Frodo Baggins, Neo czy Luke Skywalker – uwikłany jest po prostu w innego typu wydarzenia niż bliższy filmowi dramatycznemu Maciek. Gdy tamci wchodzi w liczne interakcje, przechodzą pełen cykl wędrówki bohatera, dokonują czynów o charakterze przełomowym, ważnych dla całych społeczeństw lub światów, bohater *Matki Ziemi* w milczeniu i towarzystwie jednej tylko osoby będzie sobie stopniowo uświadamiał swoją ponadprzeciętność. Będzie codziennie się z nią mierzył i codziennie się z niej rozliczał. Z każdym dniem jego moc rośnie, zwiększa się też stopień jej uświadomienia, a co za tym idzie – staje się ona coraz cięższym brzemieniem.

W szczegółowym badaniu postaci Maćka jako bohatera mitycznego etiudy *Matka Ziemia* posłużę się czynnikami kształtującymi warstwę mityczną obrazu bohatera wyróżnionymi przez Wandę Krzemińską. Umożliwią one wieloaspektowe wejrzenie w naturę postaci oraz zweryfikowanie jej miejsca w strukturze opowieści mitycznej.

Przestrzeń realizacji przedmiotu filmowego opowiadania

Pierwszy z czynników kształtujących warstwę mityczną obrazu bohatera – przestrzeń realizacji przedmiotu powieści – Krzemińska opisuje jako „sytuacje, które zostały oznaczone jako zmienne zależne: uwarunkowane samym tematem utworu” (Krzemińska 1985, s. 131). Przechodząc zaś do szczegółu, jako takie przestrzenie wskazuje w analizowanych przez siebie utworach na przykład: miasto, las czy też cały kraj. Autorka zauważa, że przestrzeń nigdy nie jest w omawianych utworach zamknięta – nawet gdy bohater przebywa w więzieniu (jak Jean Valjean w *Nędznikach* czy tytułowa postać *Hrabiego Monte Christo*), bohater zawsze jest w stanie znaleźć szczelinę, przez którą zdoła się wymknąć (Krzemińska 1985, s. 132).

W ramach filmowego opowiadania Piotra Złotorowicza wydarzenia w dużej mierze rozgrywają się w dwóch opozycyjnych przestrzeniach: w domu i w sadzie. Ten pierwszy ukazany jest jako przestrzeń ziemską, doczesną, ciasną, wiążącą się z licznymi obowiązkami. Natomiast sąd to wolność, życie, miejsce, którego Maciek czuje się integralną częścią.

Połączenia między domem i sadem istnieją, lecz nie funkcjonują w sposób oczywisty. Bohater czuje przynależność do sadu, lecz poczucie

obowiązku i szacunek dla tradycji nakazują mu przebywać w domu. Do sadu nie wychodzi zatem drzwiami, lecz wymyka się oknem, co spotyka się z niezrozumieniem ojca. Ojciec bez wątpienia przynależy do sfery zamkniętych przestrzeni domu – jako ogarnięty poczuciem schyłkowości (odczuwa nasilające się problemy z sercem) strażnik tradycji usiłuje zatrzymać swojego jedynego dziedzica tam, gdzie nakazuje mu osiąść przekazywany z pokolenia na pokolenie zwyczaj – chłopak ma zostać rzeźnikiem. Z tego fundamentalnego konfliktu między powinnością a uczuciem, między przeszłością a przyszłością, między domem i sadem, wyrasta konflikt między mężczyznami. Nie jest to jednak typowa dla *coming-of-age stories* – kłótnia zbuntowanego nastolatka i zaborczego rodzica. To trudność, która nosi wyraźne znamiona wzniosłości – odbywa się przy wzajemnym zrozumieniu swoich potrzeb, a mimo to przynosi im obu wiele bólu.

Choć Maciek kilkakrotnie próbuje sprostać oczekiwaniom, i tak nieustannie coś pcha go do sadu – siła równie potężna jak miłość do ojca. To miłość do nieżyjącej matki. Sad jest określany przez bohaterów jako miejsce, o które kobieta dbała, które kochała, które z nią rozmawiała. Ojciec podejrzewa, że Maciek stara się zająć jej miejsce strażnika sadu – dlatego tym trudniej jest mu stawać synowi na drodze. Ojciec chce widzieć w umierającym przez anomalie pogodowe sadzie przeszkodę, którą należy unicestwić – doszczętnie go wyciąć. Maciek za to za wszelką cenę chce przywrócić sad do życia – na nowo włączyć go w cykl natury, znów zobaczyć na drzewach jabłka (trudno o bardziej naznaczony mitologicznie owoc, występujący w roli symbolu życia, wiedzy czy wartości w tak wielu mitologiach – z grecko-rzymską i chrześcijańską na czele). Czuje przywiązanie do każdej rośliny, każdego zwierzęcia, które znajduje w nim schronienie. Jego integrację z naturą kilkakrotnie podkreśla kamera, która przez szczelinę wnika do drzewa, pokazując gniazdo insektów, które się w nim zaległy.

Ważne jest również, że postępująca integracja bohatera z przestrzenią sadu to w *Matce Ziemi* wcale nie ucieczka niepokornego chłopaka z domu. To jego wybór – przemyślany, dojrzały i co najważniejsze w pełni świadomy. W tradycji bowiem sad nie funkcjonuje jako przeciwieństwo domu – symboliczno-semantyczne skonfrontowanie tych dwóch przestrzeni jawi się rozwiązaniem nieoczywistym. Ogród lub sad częściej uważane były za przeciwieństwo lasu: natura ujarzmiona przeciwna naturze dzikiej, świadomość skonfrontowana z podświadomością (Kopaliński 2001, s. 270). Ostatecznie kierując się w stronę sadu, Maciek dokonał zatem wyboru – najważniejszego w swoim krótkim życiu. Wybrał nie tylko między powinnością a głębokim przekonaniem, ale również między ludzkim a boskim pierwiastkiem. To zapewne nieprzypadkowe, że upodabnia się w tym punkcie do innego wielkiego mitycznego bohatera, który w pełni świadomy zbliżającego się kresu życia, udał się samotnie do ogrodu, by tam po raz ostatni w ludzkim ciele dotknąć boskości swojego rodzica.

Przestrzeń otaczająca bohatera

O ile w poprzednim rozdziale przestrzeń traktowana była szeroko, ujmowana całościowo, opisywana szerokimi planami, o tyle w analizie przestrzeni otaczającej bohatera należy znacznie zbliżyć się do postaci – spojrzeć na nią z bardzo bliska i ustalić, gdzie przebiegają granice jej sfery osobistej. Wanda Krzemińska zauważa, że w przypadku bohaterów mitycznych analizowanych dziewiętnastowiecznych powieści przestrzeń osobista jest niemal zawsze nienaruszalna. Krzywdą bohatera mitycznego, taka jak bezprawne uwięzienie czy skierowana przeciw niemu fizyczna agresja, to znieważenie swoistego *sacrum* – dlatego też bohaterowie tego typu z nadludzką zrećnością wyzwalają się z wszelkich podobnych opresji. Badaczka zaznacza jednak, że tego typu rozwiązania fabularne (natury przygodowej) mają miejsce wówczas, gdy bohater mityczny wciela się w rolę herosa. Gdy jego kreacja przypomina raczej bóstwo (jak w przypadku hrabiego Monte Christo czy kapitana Nemo), autorzy dalece bardziej rygorystycznie przestrzegają zasady nienaruszalności przestrzeni osobistej. Bohater jest wówczas niedostępny, odległy, nikt z otoczenia nie śmie jego przestrzeni zakłócać (Krzemińska 1985, s. 135).

W filmie Piotra Żłotorowicza nie sposób analizować tego zagadnienia tak samo, szukając perspektywy licznych bohaterów – wszak w etiudzie występują tylko dwaj: ojciec i syn. Za to ta jedyna relacja, którą obserwujemy w *Matce Ziemi*, jest ukazana dogłębnie, drobiazgowo, ze szczególnym uwzględnieniem roli dotyku, którą Krzemińska wskazywała jako kategorię istotną w analizie przestrzeni osobistej bohatera mitycznego.

Dotyk jest u Maćka szczególnie nacechowany znaczeniowo. Spośród wszystkich ludzkich zmysłów ten jest u niego najbardziej wyostrzony. Jest on również połączony z „szóstym zmysłem” chłopaka: umiejętnością komunikowania się ze światem roślinnym i zwierzęcym – niedostępną dla nikogo innego i długo nierozumianą przez ojca. Za pomocą dotyku Maciek najpierw diagnozuje chorobę sadu matki, później zaś odkrywa, że w ten sam sposób może ją także zwalczać. Dotyk pozwala mu zarówno ukoić ból konającej świni, jak i uzdrowić liście chorego drzewa.

Uświadomienie sobie posiadania tej nadnaturalnej mocy pogłębia konflikt chłopaka z rodzinną tradycją – nie do pogodzenia wydaje mu się to, że te same dłonie, które cudownie koją i uzdrawiają, miałyby też zadawać śmierć w przydomowej rzeźni. Maćkowi do tej pory udawało się unikać rodzinnego zajęcia. Do pracy w rzeźni przystąpi jednak w trosce o podupadającego na zdrowiu ojca, który sam nie daje już sobie rady z ciężką pracą. Nawet wtedy, gdy całkowicie wbrew sobie Maciek uczestniczy w uboju świni, używa mocy swoich dłoni, by uspokoić zwierzę. Wynikający z głębokiej empatii gest uwzniośla brutalną czynność. Przenosi ją tym samym w wymiar czasu świętego rozumianego po Eliadowsku jako moment, w którym naśladowanie archetypów i odtwarzanie przedwiecznych gestów powoduje zatrzymanie czasu zwykłego (Eliade 1974). Dzięki staraniom chłopaka rzeź świni choć na

moment przyjmuje znamię czegoś więcej niż aktu przemocy – staje się obrzędem, ofiarą, nad którą pieczę sprawuje kapłan.

Wydaje się jednak, że ogromna moc jest brzemieniem, które ludzkie ciało Maćka nie do końca jest w stanie udźwignąć. Chłopak jest w tym zakresie skonfliktowany ze swoją cielesnością – po każdym ujawnieniu się mocy zawartej w dotyku chłopak okalecza się żyłką. Jedno z krwawych nacięć, które zdołało uchwycić oko kamery, znajduje się na jego lewym boku. Jednak niektóre rany nie są wynikiem autoagresji. Gdy chwilę po uzdrowieniu rany na środku obu dłoni chłopaka pojawiają się samoistnie, pojawia się też przypuszczenie, że Maciek otrzymuje stygmaty. Od tej pory wie, że jest zdolny dokonywać rzeczy wielkich, lecz za każdą z nich będzie musiał zapłacić wysoką cenę.

Pod koniec filmu dotyk osiąga bezpośrednio relacji ojciec–syn. Mężczyźni uświadamiają sobie, jak ważny był on zawsze w ich relacji. Maciek tylko ojcu pozwalał przekroczyć granicę nienaruszalności swojej przestrzeni osobistej. „Dawałem ci się naprawiać” – mówi, wspominając wszystkie swoje rany, które ojciec zawsze troskliwie opatrywał. Dopiero wraz z pełnym zrozumieniem tego, czego są wynikiem, przychodzi prawdziwa potrzeba bliskości. Mocny uścisk ojca i syna to jeden z ostatnich wyrazów najszczerzej miłości, jaki się między nimi dokona.

Tymczasem Maciek już wie, że ogarniająca drzewa zaraza jest zespólna z chorobą ojca. Wie również, że na oba schorzenia zadziałać może to samo lekarstwo. Dlatego też kiedy przyjdzie pora, chłopak nie zawaha się poświęcić własnego życia, by uzdrowić dotykiem po raz ostatni – i ciało drogiego mu ojca, i ukochany sad matki.

Bohater mityczny zawsze stoi w opozycji wobec zastanej rzeczywistości – Wanda Krzemińska nie ma wątpliwości, że to jest zasada, od której nie ma odstępstw. Zaznacza jednak, że mowa tu o bohaterze odnowionym, ukształtowanym w miarę postępowania akcji – postaci poddanej przyczynie sprawczej, która utworzyła bohatera na nowo. Przemieniła go ze zwykłego człowieka w herosa (Krzemińska 1985, s. 138). Ów proces przemiany bohatera jest głównym tematem etiudy Złotorowicza. I choć można przypuszczać, że Maciek (podobnie zresztą jak wielu innych bohaterów mitycznych, także tych pochodzących bezpośrednio z najdawniejszych mitów) nigdy nie był przeciętny, nową postacią stanie się dopiero wtedy, kiedy uzyska pełną świadomość siebie, zaakceptuje siebie samego, posiędzie wiedzę o swojej wyjątkowości i dorośnie do dokonania życiowego wyboru. Wyborem tym będzie naturalnie decyzja o życiu w zgodzie z własnymi przekonaniem i porzucenie rodzinnej tradycji. Ale zanim to nastąpi, będzie próbował mimo wszystko dostosować się do panującego w jego rodzinie od lat modelu.

W kreacji Maćka podkreślono wewnętrzne rozdarcie, nie charakterystyczny dla jego wieku bunt – co już zostało wspomniane. Dojrzejący w nim sprzeciw nie jest oparty na całościowej negacji własnego przeznaczenia. Droga ojca to bowiem niejedyna wynikająca z rodzinnych uwarunkowań – Maciek wiele odziedziczył przecież po niezującej

**Niemожność
identyfikacji
z własnym
społeczeństwem**

matce i w miarę dorastania staje się podobieństwa do niej coraz bardziej świadomy.

Jego status mitycznego herosa można zatem rozpatrywać nie tylko na płaszczyźnie relacji społecznych – negatywnego stosunku do zastanej rzeczywistości oraz misji, jaką ma do wypełnienia wobec społeczności. Warto na niego spojrzeć jako na półboga – syna śmiertelnika i bogini, posiadającego w sobie zarówno pierwiastek ludzki, jak i boski. W przełomowym momencie jego życia okaże się, że te dwie siły dłużej już nie mogą harmonijnie współistnieć. Nie można przecież jednocześnie zabijać i wskrzeszać. Chronić naturę i unicestwiać ją. Momenty, w których „boskie” i „ludzkie” wzajemnie się wyklucza, zbliżają Maćka do podjęcia decyzji.

Gdy pierwszy raz ojciec pyta, czy syn słyszy mówiące do niego drzewa, widać na jego twarzy grymas. Gdy to samo pytanie zadane zostanie po raz drugi, Maciek będzie już po przemianie. Słaby i cierpiący, a jednak tak już dojrzały i stanowczy, że spokojnie obwieści, że nie będzie pracował w rzeźni. Ojciec tymczasem przyjmie to z afirmacją. Uświadomi sobie wówczas, jak bardzo syn przypomina swoją matkę, którą przecież obaj tak bardzo kochali. Wydaje się, że posiadająca nadprzyrodzone zdolności matka również trzymała się na uboczu i nie była zintegrowana ze społecznością wsi – pójście syna jej drogą jest dla ojca dowodem jego gotowości do wejścia w dorosłe życie.

Niemożliwość działania inaczej niż to zostało pokazane

Widz *Matki Ziemi* w trakcie seansu prędzej czy później orientuje się, że wie, jak oglądana historia się zakończy. Wie, drogą którego z rodziców zdecyduje się podążyć Maciej. Wie, że przyjdzie moment, w którym chłopak będzie musiał dokonać tragicznego wyboru. Poznawszy już jego dalece empatyczną naturę, może przypuszczać, że bohater nie zrezygnuje z ratowania żadnego życia – prędzej poświęci samego siebie. Wiemy to, ponieważ jako bohater mityczny Maciek przypomina postać dobrze znaną w kulturze.

Ogród jako miejsce współistnienia z boskim rodzicem, moc czynienia cudów, cierpienie i zdolność do empatii to cechy łączące Maćka z Chrystusem. Podobieństwo ukazuje się nawet w przedstawieniu ziemskiej relacji synowsko-ojcowskiej – Józef również uczył syna Marii zawodu cieśli i podobnie jak ojciec Maćka musiał się pogodzić z tym, że chłopak pewnego dnia zejdzie z tradycyjnej rodzinnej ścieżki i zwróci się ku boskości. Na podobieństwo między tymi postaciami wskazują również tak czytelne znaki jak stygmaty.

Już w pierwszej scenie widzimy Maćka leżącego na skromnym łóżku i szczelnie zawiniętego w białe prześcieradło. Z początku wydaje się przypominać poczwarkę – znak przyszłej przemiany bohatera, jednak występujące później licznie desygnaty religijne każą jeszcze raz zweryfikować ten obraz. Nasuwa się wówczas myśl, że Maciej zawinięty jest w całun, a pierwsze ujęcie filmu jest tak naprawdę zapowiedzią jego zbliżającej się śmierci. W płócienne prześcieradło zawinięty jest również wtedy, gdy komunikuje ojcu decyzję o swojej

przyszłości. W innej scenie nieprzytomny z wycieńczenia chłopak spoczywa w rękach swojego ojca – pozą nawiązującą wówczas do kompozycji Piety.

Choć religia ani przez moment nie jest przedmiotem rozmów mężczyzn, wiadomo, że jest w ich życiu obecna – w każdym pomieszczeniu domu na ścianie znajduje się religijny artefakt: krzyż lub obraz, liczne krzyże są także na cmentarzu, na którym ostatecznie spocznie bohater (choć nie widać krzyża na jego własnym grobie). Porządek chrześcijański nie jest tu jednak jedynym kluczem religijnym. W wielu punktach miesza się on bowiem z pierwiastkiem pogańskim. Tytuł filmu odnosi do kultu Wielkiej Bogini – tak silnie związanego z naturą, płodnością, cyklicznością. Gdy Maciek po zabiciu świni pogrąża się w rozpacz, udaje się do sadu i kładzie na ziemi. Ten autochtoniczny gest kojarzy się ze schrystianizowaną postacią kultu słowiańskiej bogini Mokosz, w ramach którego wyznawano grzechy wprost do ziemi (Gieysztor 2006, s. 202).

Osadzenie filmowej fabuły w różnych postaciach religijnego kultu utrwała status Maćka jako bohatera mitycznego. W jego postaci odnawia się szereg mitów i rytuałów, odnawia się także choćby figura mesjasza. Cierpiący bohater mityczny płaci tu bowiem najwyższą cenę, by zachować ciągłość istnienia, nie dopuścić do przerwania wiecznego kręgu umierania i odradzania natury oraz uratować od zagłady ukochaną osobę. Bohater mityczny nie umiera na marne, nie oddaje życia na próżno. Doprowadza do odnowienia naturalnego porządku – wszak w jego ukochanym sadzie wreszcie pojawiły się wyczekiwane jabłka – i odchodzi tam, gdzie jest jego właściwe miejsce.

W *Matce Ziemi*, filmie kameralnym, symbolicznym i skondensowanym – również ze względu na krótką formę – mityczny bohater jest filarem opowieści, osią fabuły. Mityczność tej postaci jest nie tylko sposobem kreacji bohatera, ale i w dużym stopniu tematem utworu – chłopak stopniowo uzyskuje świadomość swojej wyjątkowości i musi się z nią mierzyć. Kształtowany w filmowym obrazie przez przestrzeń realizacji przedmiotu filmowego opowiadania (opozycja sadu i domu), przestrzeń go otaczającą (uwzniesienie roli zmysłu dotyku), niemożność identyfikacji z własnym społeczeństwem (porzucenie rodzinnej tradycji rzeźnickiej) oraz niemożność działania inaczej niż to zostało pokazane (liczne i konsekwentne podobieństwa do Chrystusa) uzyskuje jako postać pełnię mitycznego spełnienia.

Analiza etiudy Piotra Złotorowicza wykazała, że bohater mityczny to figura, która urzeczywistnia się w różnego rodzaju tekstach kultury: w najdawniejszych opowieściach mitycznych, w utworach powieściowych, a także w filmach – nie tylko w wielkich filmowych widowiskach (filmy epickie), ale również w dziełach dalece mniej widowiskowych, ogrom znaczeń osiągniętych innymi środkami (filmy dramatyczne). Źródła mityczności są bowiem głęboko zakorzenione w epice, z którą wszystkie te formy narracyjne są powiązane.

Konkluzja

Udowodnione również zostało, że wypracowany przez literaturoznawców bogaty aparat badawczy daje się łatwo adaptować do analizy utworów filmowych. Próba zastosowania w ten sposób wybranej metody Wandy Krzemińskiej przyniosła satysfakcjonujący rezultat, otwierając drogę do dalszych badawczych poszukiwań.

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim R., 1957, *Epic and Dramatic Film*, „Film Culture” nr 3, s. 9–10
- Eliade M., 1974, *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa
- Gieysztor A., 2006, *Mitologia Słowian*, Warszawa
- Klik M., 2016, *Teorie mitu: współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa
- Kopaliński W., 2001, *Słownik symboli*, Warszawa
- Krzemińska W., 1985, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa
- Reynolds L.M., 1973, *Film as a Poetic Art and Contemporary Epic*, „South Atlantic Bulletin” nr 38, s. 8–14
- Szpułak A., 2004, *Kino wśród mitów: o filmach śląskich Kazimierza Kutza*, Gniezno