ISSN 2083-8972

Małgorzaty Szumowskiej tryptyk o umieraniu[1]

AGNIESZKA KACZMAREK

Streszczenie

Artykuł dotyczy trzech filmów Małgorzaty Szumowskiej na temat umierania i śmierci oraz ich współczesnej recepcji. Chodzi o dokument z 2006 roku *A czego tu się bać?*, *33 sceny z życia* z 2008 roku oraz *Body/Ciało* z 2015 roku. Obrazy te łączy obecność śmierci wyrażanej odmiennymi środkami filmowej retoryki, ale jednakowo wyczuwalnej, nawet jeśli przesłoniętej i niejawnej. Proponowana analiza wskazuje na pewne przesunięcie w myśleniu o śmierci – nie jest ono całkowicie wyeliminowane ze społecznej wyobraźni. Śmierć, współcześnie oddalana i marginalizowana, jednocześnie intryguje, pobudza indywidualną wyobraźnię, wywołuje lęk – przy jednoczesnym pragnieniu zbliżania się do niej, rozpoznania tajemnicy. Taka droga jest zauważalna także w twórczości Szumowskiej, zwłaszcza w wymienionych trzech filmach, które można analizować niezależnie od siebie. Zestawione jednak jako tryptyk, wskazują na sposoby współczesnego rozumienia śmierci, jej adaptacji i prób oswojenia – lub ucieczki od niej.

Wprowadzenie

Podejmowanie problematyki umierania i śmierci w twórczości artystycznej – literackiej, filmowej czy plastycznej – niezwykle często jest łączone z autobiograficznym uwikłaniem autora w doświadczenia graniczne. Wszelka reprezentacja śmierci pojawiająca się w ramach eksponowanych działań wiązana jest z pytaniem o osobiste zaangażowanie, doświadczenie śmierci, które bezpośrednio wpływa na wymowę prezentowanego dzieła. W analogiczny sposób rozpatrywana jest twórczość filmowa polskiej reżyserki Małgorzaty Szumowskiej, a zwłaszcza film z 2008 roku *33 sceny z życia*, które traktowane są jako próba osobistego rozliczenia się reżyserki ze stratą rodziców. Ten pełen osobistych i biograficznych odniesień film nie stanowi, jak wielokrotnie zastrzega Szumowska, formy terapii, przepracowania

[1] Artykuł powstał w ramach projektu K/ZDS/005729 pt. *Odpowiedzialność umierania i śmierci*.

straty i żałoby, a raczej jest propozycją przełamania kulturowego tabu, milczenia na temat umierania i śmierci oraz ich nieobecności w dyskursach współczesności. O milczeniu tym francuski filozof Jean Baudrillard pisze: „Koniec z oszołomieniem śmiercią – pozostaje tylko obojętność wobec niej. A rozkwitający obecnie przemysł pogrzebowy nie jest już formą kultu, lecz kolejną oznaką zobojętnienia – skonsumowania śmierci. Rozwija się zatem w miarę spadku zainteresowania śmiercią. Nie doświadczamy już śmierci naszych bliskich. Widowiskowe i telewizyjne doświadczenie śmierci nie ma nic wspólnego z jej bezpośrednim przeżywaniem. Większość z nas nie ma już nawet możliwości ujrzenia czyjejkolwiek śmierci”[2].

Proponowana analiza wybranych filmów Małgorzaty Szumowskiej wskazuje jednak na pewne przesunięcie w myśleniu o śmierci – nie jest ono całkowicie wyeliminowane ze społecznej wyobraźni, a raczej sugeruje istnienie dwóch postaw, które zostały wyeksplikowane w kontekście rozważań nad *numinosum* Rudolfa Otto charakteryzujących się tajemniczą, sakralną mocą, przepełniającą człowieka przerażeniem i lękiem (*mysterium tremendum*), a jednocześnie pociągającą go i zniewalającą (*mysterium fascinosum*). Śmierć zdaje się współcześnie wywoływać podobne uczucia – oddalana i marginalizowana jednocześnie intryguje, pobudza indywidualną wyobraźnię, wywołuje lęk przy jednoczesnym pragnieniu zbliżania się do niej, rozpoznania tajemnicy. Taką drogę można zauważyć także w twórczości Małgorzaty Szumowskiej, zwłaszcza w trzech filmach, które można analizować niezależnie od siebie, ale zestawione jako tryptyk wskazują na sposoby współczesnego rozumienia śmierci, jej adaptacji i prób oswojenia – lub ucieczki od niej.

Filmy Małgorzaty Szumowskiej podejmujące problematykę umierania i śmierci oraz ich współczesną recepcję to dokument z 2006 roku *A czego tu się bać?*, *33 sceny ż życia* z 2008 roku oraz *Body/Ciało* z 2015 roku. Obrazy te łączy obecność śmierci – wyrażanej odmiennymi środkami filmowej retoryki, ale jednakowo wyczuwalnej, nawet jeśli przesłoniętej i niejawnej.

A czego tu się bać?

Bohaterami tego dokumentalnego filmu są mieszkańcy mazurskiej wsi opowiadający bez skrępowania o umieraniu oraz czynnościach i tradycyjnych obrzędach wykonywanych po śmierci: ubieraniu, modlitwie, schładzaniu ciała, aby „wytrzymało” kolejne dni obrzędów, aż do pogrzebu. Film *A czego tu się bać?* dokumentuje wierzenia i praktyki tradycyjnego społeczeństwa wiejskiego, cechującego się specyficzną synkretyczną religijnością łączącą ze sobą tak elementy magiczne, jak i chrześcijańskie. Łatwo tu dostrzec postawy towarzyszące śmierci, a które coraz rzadziej pojawiają się we współczesnej kulturze. W tych ramach śmierć nadal jest traktowana jako coś oczywistego, a przede wszystkim oswojonego. Wszelkie czynności związane z funeralnym rytuałem gwarantują tu spokój, spełnienie i pewność, nie są natomiast rozważaniem nad samą naturą śmierci. Nikt nie stawia tu

[2] J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 1997, s. 237–238.

filozoficznych pytań, ale traktuje odchodzenie jako naturalną kolej rzeczy wpisaną w los człowieka. Nie jest ona tajemnicą, sferą tabu, nie przysługuje jej milczenie. Zachowanie rytuału jest gwarancją pokoleniowej ciągłości, odpowiedzialności za czas, który się otrzymuje. *A czego tu się bać?* – jak pytają bohaterowie filmu – jest wyrażeniem postawy, dla której bliskość życia i śmierci jest naturalnym stanem, w który wpisana jest ludzka egzystencja. Bohaterowie nie targują się, nie obawiają się śmierci, a raczej przygotowują się ze spokojem – tak w kontekście duchowym, jak i materialnym – na jej przybycie. Śmierć nie jest wyizolowanym, osamotnionym wydarzeniem. Stanowi raczej wspólnotowy integrujący rytuał, w którym biorą udział mieszkańcy całej społeczności. Śmierć oraz towarzyszące jej czynności i obowiązki spoczywające na żywych wpisują się w schemat klasycznej koncepcji rytuału przejścia Arnolda van Geneppa. O sieci zobowiązań pisze on: „Osoby, wobec których nie odprawiono stosownych obrzędów pogrzebowych, podobnie jak nieochrzczone dzieci oraz dzieci, którym nie nadano imienia lub które nie przeszły inicjacji, są skazane na los godny pożałowania. Nie mogą one wejść ani do krainy zmarłych, ani dołączyć do społeczności, która tam istnieje”[3]. Czynności wykonywane przez żyjących mają zapewnić zarówno wieczny spokój zmarłego, jak i zagwarantować samemu sobie spokój sumienia: modlitwa, czuwanie przy zwłokach, oddanie im należnej czci, przygotowanie do ostatniej wędrówki stanowią tradycyjnie wypracowaną metodą wkraczania w obszar liminalności, który dla kultury tradycyjnej stanowił sferę wyjątkowości, lecz nie generował postawy ucieczki i wykluczenia. Dla bohaterów filmu zmarli pozostają uczestnikami ich wspólnoty, nie obcymi ani wykluczonymi – zwracają się do nich po imieniu, są nadal bliscy i oswojeni. Podobnie jak śmierć – nie jest „zdziczała”, używając sformułowania Ariès, ale to „dobra śmierć”, traktowana jako część życia. Mieszkańcy prezentowanej przez Szumowską wspólnoty wiejskiej nie ograniczają się do uroczystości pogrzebowych jako momentu pożegnania – ten ma znacznie dłuższy wymiar czasowy: oznacza przygotowanie się na śmierć – swoją lub cudzą, rozpoznawanie jej bliskości, moment śmierci, który może być zwiastunem kolejnej… Śmierć traktowana jest jako naturalny etap, metonimicznie zbliżony do zmieniających się pór roku i cyklicznego rytmu przyrody, w który wpisuje się również ludzkie życie. Mimo iż akt śmierci stanowi granicę, żywi i martwi pozostają w bliskości, harmonii, śmierć jest jedynie w perspektywie tradycyjnej elementem tę bliskość weryfikującym, stawiającym pytanie o prawdziwe poczucie wspólnoty, integrację, która najsilniej eksponowana jest w obrzędzie przejścia. Postawa ta jest sprzeczna z diagnozą Baudrillarda analizującego nowoczesne postawy przyjmowane wobec śmierci stwierdzającego, że: „Czyż w ostatecznym rozrachunku nie jest ona jedynie *społeczną* linią demarkacyjną oddzielającą «umarłych» od «żywych»? Dosięga wszak zarówno jednych, jak i drugich. Wbrew obłąkańczemu złudzeniu, jakie żywią żywi pragnący życia kosztem umarłych, wbrew złudzeniu, które sprowadza życie do rangi *bezwzględnej war-*

[3] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006, s. 163.

tości dodatkowej poprzez wykluczenie z niego śmierci, bezlitosna logika wymiany symbolicznej przywraca równoważność życia i śmierci – w postaci obojętnego fatum życia pośmiertnego. Ponieważ życie pośmiertne wypiera śmierć, życie doczesne staje się – zgodnie ze znaną zasadą zwrotności – życiem pozagrobowym determinowanym przez śmierć"[4].

33 sceny z życia

– Wiesz co, chciałabym zawsze być dzieckiem. Z moim tatą, z Piotrkiem, z moją mamą. Nie wiem, czy potrafię tak żyć…
– Tego się nie da odwrócić.
– Teraz tak będzie zawsze?
– Zawsze…

Powyższy dialog pochodzący z ostatniej sceny filmu Małgorzaty Szumowskiej *33 sceny z życia* zdaje się symbolicznym zamknięciem pewnego etapu życia głównej bohaterki. Bowiem gdy kończy się czas naszych rodziców, to wszystko się zmienia. Zmiana ta dotyczy życia Julie – artystki, fotografa, mającej już na swoim artystycznym koncie pewne sukcesy i nagrody. Pasmo artystycznych osiągnięć, zaangażowanie w pracę zostaje nagle, nieoczekiwanie przerwane. Przyczyną tego zawieszenia jest wiadomość o chorobie matki, dalece posuniętym nowotworze, którego nie może powstrzymać żadna operacja, a chemioterapia jest jedynie sposobem przedłużenia życia, bez szans na wyleczenie.

Młoda kobieta, jej siostra, ojciec, mąż oraz bliscy znajomi zostają skonfrontowani z zupełnie nową, nieznaną, a przez to nieoswojoną sytuacją, której nie zrozumieją ani nie zaakceptują. Film Szumowskiej w znacznym stopniu ekshibicjonistycznie przedstawia nowoczesne postawy wobec choroby, umierania i śmierci, które radykalnie zrywają ze zrytualizowanymi, utwierdzonymi tradycją sposobami radzenia sobie z ostatecznością.

W podjętej analizie zamierzam przedstawić trzy wybrane problemy spośród wielu zasugerowanych w omawianym filmie, a które mogą być przedmiotem innych interpretacji. Moją intencją jest przybliżenie tych postaw, które odzwierciedlają spojrzenie i recepcję śmierci typowe dla współczesnej kultury Zachodu. Pierwszym z podejmowanych zagadnień będzie przybliżenie specyfiki samego obrazu – to, według jakich reguł filmowych reżyserka skonfrontowała się z problematyką śmierci. Następnie podejmę próbę scharakteryzowania postaw samych bohaterów: na ile te postaci odzwierciedlają współczesne postawy, jak konfrontują się z sytuacjami granicznymi – wg terminologii Jaspersa:

> Sytuacjami granicznymi nazywam to, że stale znajduję się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć. Sytuacje graniczne nie zmieniają się, różnią się jedynie sposobem, w jaki się przejawiają; są one w odniesieniu do naszego bytu empirycznego osta-

[4] J. Baudrillard, dz. cyt., s. 159.

> teczne. Nie da się ich przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego[5].

Na tym tle zarysowany zostanie trzeci problem, wynikający z wcześniejszej charakterystyki, a dotyczyć będzie rytuałów funeralnych i ich aktualności. Spróbuję postawić pytanie o „ars moriendi": czy obserwując zachowania bohaterów filmu, można mówić o jej aktualności, czy raczej zbanalizowaniu i zmarginalizowaniu.

Pokazywać śmierć

Pokazywanie śmierci w kinie może wywoływać – i wywołuje – skrajne emocje. Wydaje się być oburzające i skandaliczne, a jednocześnie zabawne i banalne. Ta skrajność odczuć jest często związana z samym sposobem jej prezentowania: przerysowana, komiczna, przyodziana w maskę jednego z wielu bohaterów horroru. Bywa też dramatyczna, usytuowana w obrazie katastrof. Tak sfilmowana popkulturowa śmierć wydaje się być odległa, a nawet niemożliwa. Oddalona tak bardzo, jakby nigdy nie miała dotyczyć widza. Zupełnie inny obraz śmierci ujawniony jest w jej metafizycznych ujęciach: gdy raczej samej śmierci się domyślamy, odgadujemy, gdyż ta nie została do końca wyraźnie przedstawiona, sfilmowana ani wypowiedziana. Jak pisze o filmowych adaptacjach tematów związanych ze śmiercią Tadeusz Miczka:

> Od początku istnienia jednym z dominujących na ekranie tematów była szeroko podejmowana problematyka śmierci, a więc umieranie, choroby terminalne, drastyczne sceny wojenne, pojedynki, żałoba, tzw. motywy przejścia, refleksja nad nieśmiertelnością i inne zagadnienia związane z końcem życia ludzkiego. Artyści i krytycy tłumaczyli taki stan rzeczy na ogół zdroworozsądkowo, po prostu ludzką ciekawością, którą kino oferujące bezpieczne i społecznie akceptowane podglądanie zaspokaja, oraz możliwością, dzięki ambitnym twórcom, „ocieranie się" w zaciemnionej sali o najgłębsze tajemnice człowieczeństwa, lub po prostu zwykłym dreszczykiem emocji, który wszyscy widzowie lubią przeżywać. Natomiast teoretycy X muzy, chociaż często odnotowywali fakt, że jednym z najbardziej popularnych bohaterów filmowych jest Tanatos, niezwykle rzadko poświęcali swoją uwagę ekranowej śmierci[6].

Film polskiej reżyserki stawia przed widzem obraz mimetyczny, dosłowny, gdzie śmierć jest unaoczniona, nazwana, nie pozostawiając widzowi miejsca na wątpliwość co do jej realności. Oglądając film, stajemy się współtowarzyszami w procesie terminalnej choroby, a także świadkami śmierci matki głównej bohaterki. Poszczególne sceny – od momentu zawyrokowania choroby nowotworowej – stają się jakby pamiętnikiem z umierania, dziennikiem obwieszczanej śmierci, która niebawem – lecz nikt nie wie dokładnie kiedy – nastąpi. *33 sceny z życia* nie są filmem popkulturowym ani zawoalowaną metafizyczną metaforą. Film, między innymi ze względu na technikę montażu, ustawienia kamery, ekspresję aktorów,

---

5 K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, M. Skwieciński, [w:] R. Rudzieński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 188.

6 T. Miczka, *O śmierci na ekranie*, Wyższa Szkoła Administracji, Bielsko-Biała 2011, s. 5.

przypomina dokument, realistyczną opowieść, w której poprzez zbliżenia niemal się uczestniczy. Kolejne sceny niczym w teatralnym przedstawieniu odsłaniają poszczególne akty, etapy umierania, radzenia sobie z chorobą najbliższych, trudną żałobą, osamotnieniem, a w końcu z nagłą i niezapowiedzianą śmiercią drugiego rodzica. Praca kamer, gra, realistyczna konwencja filmu odzierają śmierć z patosu, a poszczególne wnętrza – korytarze szpitalne, sale chorych, urządzenia medyczne – wzmacniają autentyczność i nieodwracalność. Bohaterowie nie są estetyzowani. Poddawana chemioterapii matka traci włosy, jej wychudzone i wyniszczone ciało staje się tematem „czarnego humoru" rodziny. Trudno jednoznacznie powiedzieć, czy to ironia, cynizm czy bezsilność wobec nieuchronnego:

– No popatrz…
– Ładnie sobie śpi. Pierwszy raz dała mi się upić. Nie ma siły krzyczeć.
– Ładnie śpi, ale trochę wygląda na martwą.
– Ale z ciebie dowcipnisia. Rysy twarzy się wyostrzają… Piotruś… chodź tutaj do nas. Powiedz… Troszkę jak nieżywa mamusia wygląda. Nochal taki wielki.
– Pinokio!

Dosłowność, realizm filmu Szumowskiej dokonuje przełamania pewnego tabu milczenia, które dotknęło współczesne społeczeństwo Zachodu. Ono oddaliło się od śmierci, odgrodziło się uciekając od dyskomfortu świadomości własnej śmiertelności. Zmarginalizowało dyskurs o śmierci, czyniąc z niej temat krępujący, a nawet niestosowny. Szumowska dokonuje radykalnej transgresji, łamie obowiązujący nakaz milczenia, sytuując śmierć na wysokości oczu widza, a jednocześnie dokonując w nim wiwisekcji.

Zobaczyć lęk

Postawy bohaterów w filmie Szumowskiej, w tym także głównej bohaterki, mogą wywoływać bardzo odmienne opinie i radykalne emocje. Reżyserka dotyka najintymniejszych sfer, odziera swoich bohaterów z tajemnic, pokazuje ich dramatyzm zmagania się z granicznością doświadczenia. Poszczególne postacie filmu przeżywają moment rozstania na swój własny samotny, skrajnie zindywidualizowany sposób. Reagują płaczem, śmiechem, złością, ucieczką w pracę… Pomimo łączących ich, niekiedy skomplikowanych więzi są skrajnie samotni – tak fizycznie, jak i emocjonalnie. Widz obserwuje grupę szarpiących się, niezgodnych, pełnych buntu osób, które wobec śmierci stają się dosłownie osierocone. Julia – główna bohaterka, pomimo obecności najbliższych jej osób – ojca, męża (którego w skrajnej sytuacji zdradzi i – jak można się domyślić – opuści), siostry i przyjaciela Adriana, pozostaje samotna. Doświadczenie umierania i śmierci radykalnie przewartościowuje jej życie – zostaje opuszczona w krótkim czasie przez obojga rodziców. Przestaje być czyimś dzieckiem, a konfrontacja ze śmiercią jest przerastającym ją doświadczeniem. Jakby wraz z utratą rodziców zaczynała wszystko od nowa. Ta figura nowego życia, które staje przed człowiekiem po stracie rodziców, ma już w historii kultury swoją długą interpretacyjną tradycję – oznacza bezpowrotne za-

mknięcie etapu życia, który często pozostaje w pamięci jako kraina szczęśliwości, stanu bezpieczeństwa, dziecinnej beztroski. Dla Julii moment ostatecznego rozstania z najbliższymi jest jednocześnie egzaminem relacji z bliskimi. Ten niekomfortowy czas dzielony z siostrą i mężem eksponuje odrzucenie, negację, brak akceptacji i przygotowania. Mimo to nie potrafią od sytuacji uciec – zepsute drzwi windy, które nie pozwalają swobodnie i szybko wyjść ze szpitala – podkreślają napięcie i nerwowość sytuacji. Umieranie wszystkich denerwuje: „Miała umrzeć już w środę", a jednocześnie zmienia perspektywę. Nikt z bohaterów nie jest przygotowany, nie odnajduje się w dotychczas nierozpoznanej sytuacji. Powodów może być wiele – dynamika artystycznego życia, które wiodą postaci z filmu, rozmycie ram religijnych czy metafizycznych. To w znacznym stopniu odzwierciedlenie kultury pozbawionej pytań o zagadnienia fundamentalne. Coraz większa atomizacja, indywidualizacja życia spowodowała, że uczestnictwo w liminalności śmierci stało się formą wyboru własnej drogi. Można powiedzieć, że każdy z bohaterów reprezentuje własne studium narcyzmu, przepełnione buntem, który bardzo spektakularnie afirmuje. Julia nie chce nawet zmieniać ojca w szpitalu, jej mąż nie rezygnuje z prób w filharmonii w Kolonii, ojciec po śmierci żony ucieka w samotność alkoholowych upojeń. Adrian – niespokrewniony przyjaciel rodziny – zachowuje dystans, jest niczym obserwator, a nawet sumienie, ale nawet on najczęściej wypowiada słowa „nie wiem", jakby strach przed nieodwracalnym odbierał wszelką mądrość i kwestionował każdą odpowiedź.

Śmierć wchodzi w życie bohaterów psując zabawę, hamując dynamikę dotychczasowego istnienia. Jednak oni nadal się bawią, show trwa dalej, słychać śmiech, który staje się szczelną barierą niedopuszczającą *powagi* sytuacji. Śmierć ma być niezauważona…

Rytuały bezsilności

Tak przedstawiona wspólnota ucieka, stając się coraz bardziej bezsilna, wyzuta z rytuału, staje się całkowitym przeciwieństwem spójnej grupy z *A czego tu się bać?*. Rytuał w swoim klasycznym kształcie i rozumieniu demaskuje wszelkie praktyki, które we własnym niezmiennym symbolicznym porządku zapewniały ład uczuć i odpowiednie kanalizowanie emocji wywołanych śmiercią. Współczesność dostarczyła zupełnie nowy wachlarz postaw, wcześniej nieznanych, wypracowała narzędzia i metody (terapia, psychoanaliza), które mają ułatwiać przepracowanie straty. Śmierć jednak zostaje wyparta, a wraz z nią rytuały, które pełniły funkcję tak symboliczną, jak i deponowały swoistą „społeczną mądrość". Umożliwiały akceptację śmierci, konstytuowały późniejszą drogę i pracę żałoby, pełnią funkcję terapii zrozumiałej dla każdego uczestnika wspólnoty. Jak pisze o tym Hans-Georg Gadamer:

> W odniesieniu do naszego oświeconego świata kulturowego ma sens mówienie nawet o systematycznym wypieraniu śmierci. Wystarczy tylko pomyśleć o tym, jak wcześniejsze zwyczaje i struktury kulturowe wskazywały śmierci w życiu społeczeństwa miejsce uroczyste, oraz jak ci, którzy pozostawali przy życiu, byli za sprawą obyczajów i ce-

> remonii włączani we wspólne przeżywanie. Podobne zwyczaje można spotkać i dziś – a jednak płaczki starych kultur, które nadawały dramatycznego wymiaru żałobie wszystkich, byłyby dla człowieka współczesnej cywilizacji z pewnością czymś trudnym do pomyślenia i do zaakceptowania[7].

Rodzina, wspólnota bohaterów *33 scen z życia*, znajduje się poza ramami jakiegokolwiek rytuału. Pogrzeb matki pozostaje pustym obrzędem, a pogrzeb ojca przypomina farsę – gdy kondukt gubi się w alejkach cmentarza, podążając za jadącym na wstecznym biegu elektrycznym karawanem. Uczestnicy pogrzebu zupełnie nie potrafią się na nim odnaleźć – nerwowo palą papierosy, zasłonięci niczym gwiazdy filmowe dużymi, ciemnymi okularami i w zupełnie niedopasowanych do sytuacji ubraniach. Pogrzeb wydaje się być dla nich egzotycznym obrzędem, z którego nic nie rozumieją. Nie ma tu szlochów, rozpaczy, nawet teatralnych szeptów czy krzyków. Pogrzeb ma całkowicie świecki charakter, prowadzony przez urzędniczkę, która, podobnie jak pozostali bohaterowie, nie potrafi znaleźć swojego miejsca w rytmie ceremonii. Tak jak sam pogrzeb omija problem religijności, tak podobnie wcześniejsze pośmiertne rytuały – a raczej ich karykatura – które po śmierci Barbary postanawiają odprawić mąż i córka. Namaszczenia udziela były już ksiądz – zresztą aktualny narzeczony drugiej z córek. Sytuacja powtarza się po śmierci ojca, przy czym prośba o jego udzielenie brzmi zupełnie groteskowo: „Tomek, słuchaj, czy ty mógłbyś teraz przyjechać do mieszkania rodziców? Bo, wiesz co, ojciec chyba umarł. To weź może ten balsam, co mamę nim też… Tylko nie mów Kaśce, bo ja nie wiem. Może on nie umarł…".

Zastosowany sakrament – o ile można go tak tu nazwać – wyzuty jest z jakichkolwiek religijnych kontekstów. Jest zbiorem teatralnych gestów i słów, które dla zgromadzonych nie mają żadnego znaczenia. Pomijane są co dłuższe fragmenty modlitwy, a niby-ksiądz nie może pojawić się w sutannie, „aby przypadkiem nie wystraszyć Basi". Sceny te – poza ich absurdalnością – akcentują zarówno bezradność opuszczonych nagle dzieci, jak i obcość rytuałów. Są one poza ramami jakiegokolwiek sacrum, pozbawione katartycznej roli „ostatniego pożegnania".

Zarówno Michel Vovelle, jak i Philippe Ariès piszą o społecznym konsensusie, zgodzie na milczenie o śmierci. Społeczeństwo wypracowało – wraz z postępem racjonalności, nauki, w tym medycyny – szereg kurtuazyjnych zachowań i gestów, by zgrabnie omijać temat umierania. Bohaterowie *33 scen z życia* są całkowicie nieprzygotowani na to doświadczenie, którego mimowolnie stają się uczestnikami. Starają się od niego uciec, ominąć, zignorować. Jean Baudrillard pisze:

> Śmierć, podobnie jak żałoba, staje się czymś obscenicznym i krępującym, dziś w dobrym tonie jest jej ukrywanie, może przecież zburzyć komuś dobre samopoczucie. Dobre maniery każą nam unikać wszelkich odniesień do śmierci[8].

---

[7] H.-G. Gadamer, *O skrytości zdrowia*, przeł. A . Przyłębski, Media Rodzina, Poznań 2011, s. 84.

[8] J. Baudrillard, dz. cyt., s. 237.

Swoim filmem *33 sceny z życia* Szumowska łamie barierę „dobrego smaku". Dotyka problemu skrajnego, uniwersalnego dla ludzkich przeżyć. Jednocześnie odziera śmierć z jej patosu – pokazuje ludzką bezradność, egoizm, a nawet cynizm. Film swoim tematem wprowadza doświadczenie śmierci z obszaru zakazanego dyskursu, ale jednocześnie portretuje człowieka całkowicie obnażonego z woali metafizyki czy nawet sentymentu.

Ciało – śmierć – nieobecność

Trzecim filmem portretującym śmierć jest *Body/Ciało* z 2015 roku, w którym reżyserka kolejny raz konfrontuje widza z doświadczeniem śmierci, jednak jej obecność pozostaje w nim niejako przesłonięta, oddalona, ale jednak obecna. W przeciwieństwie do *33 scen z życia* – ten obraz wydaje się znacznie bardziej ascetyczny, przypominając raczej sztukę teatralną niż film fabularny. Wielokrotnie przyrównywany do kina Krzysztofa Kieślowskiego film Szumowskiej zawiera wiele elementów spójnych z poetyką reżysera *Przypadku*, jednak metafizyka w nim zawarta jest dużo bardziej zdystansowana, nieco ironiczna. Porównania do filmów Kieślowskiego odnoszą się nie tylko do samego podjęcia tematu śmierci, ale również do sposobu filmowania – blokowiska przypominające ujęcia z *Dekalogu*, dramatycznie zarysowane postaci, problematyka graniczności. Szumowska nie odtwarza jednak atmosfery filmów Kieślowskiego, raczej demaskuje bezradność, nieumiejętność odnalezienia się w sytuacji liminalnej. Zderza odbiorcę z problemem utraty – żony, matki, z którą osamotnieni bohaterowie, mąż i córka, nie potrafią sobie poradzić. Pomimo upływu lat ich żałoba nie jest przepracowana, osamotniona rodzina nie tworzy już wspólnoty – córka, aby zwrócić na siebie uwagę, a także aby odreagować emocje, popada w bulimię, z kolei ojciec, cyniczny prokurator, spotykający się ze śmiercią innych – anonimową, odległą – stara się zapomnieć o swoich dramatach w alkoholu. Pod tą pozornie twardą, grubą skorupą obojętności i milczenia o utracie istnieje jednak trudna do zdefiniowania obecność matki, a raczej jej duch, który powraca do mieszkania, praktykując tam dawne zachowania – jak słuchanie muzyki czy regulowanie grzejników.

Nieprzepracowana śmierć powoduje, że każdy z bohaterów ucieka we własne introwertyczne zachowania, wypierając tym samym realność utraty. Ojciec – owdowiały prokurator – zdaje sobie sprawę z niejednoznaczności sytuacji, dostrzega niepokojące sygnały, pojawia się na wykładzie dotyczącym spirytystyki, jednak chłodna racjonalna kalkulacja nie pozwala mu uwierzyć w obecność siły nadprzyrodzonej. Bez obaw jednak zbliża się do zwłok – porzuconego noworodka, wisielca (który ostatecznie ożywa), rozpoznaje zwłoki swojej żony podczas ekshumacji. Martwe ciała, trupy są dla niego przedmiotami, pozbawionymi cech indywidualizmu, jednostkowości. Jak o trupie pisze Louis-Vicent Thomas:

> Uprzedmiotowienie trupa to odebranie mu wszelkiej wartości przypominającej istotę, jaką był. W optyce realistycznej poprzestać można jedynie na zjawisku biologicznym, jakie reprezentuje; można także, nadal uznając w martwym ciele atrybuty, negować ją

> dla potwierdzenia swej mocy, rozmyślnie traktując ją jako rzecz celem powtórnego zabicia[9].

To martwe ciała, które mogą stanowić punkt wyjścia dla śledztwa, pracy, jednak pozbawione historii, która mogłaby poruszyć czy zainteresować chłodny, zdystansowany umysł urzędnika.

W zupełny inny kontekst rozważań wpisuje się ciało, które definiuje córka – ta ma żal do ojca o przeszłość, śmierć matki, brak emocji, alkoholizm, zmagając się z neurotyczną potrzebą miłości, o której pisze Karen Horney:

> Pragnienie miłości występuje tak często w nerwicach i tak łatwo daje się rozpoznać wyszkolonemu obserwatorowi, że można je uważać za jeden z najpewniejszych wskaźników lęku. Dla kogoś odczuwającego absolutną bezsilność wobec niezmiennie zagrażającego i wrogiego świata poszukiwanie miłości wydaje się najbardziej logicznym i bezpośrednim sposobem szukania życzliwości, pomocy czy uznania[10].

Wychudzone, chore ciało jest dla dziewczyny źródłem obrzydzenia, tym samym jednak skupiając uczucie wstrętu na samej sobie. Kierując się estetycznymi oczekiwaniami, własne ciało doprowadza do chorobliwego wychudzenia, osłabienia doprowadzającego ją do granicy śmierci. Analizując wstręt do pokarmu, Julia Kristeva pisze:

> Obrzydzenie do jedzenia to prawdopodobnie najbardziej podstawowa i archaiczna postać wstrętu. Kiedy ten niegroźny kożuch na powierzchni mleka – cienki jak bibułka papierosa, żałosny jak skrawek paznokcia – zostaje dostrzeżony albo dotknie ust, wówczas skurcz gardła i jeszcze niżej, żołądka, brzucha wszystkich wnętrzności napina ciało, wyciska łzy i żółć, przyspiesza bicie serca, pocą się czoło i dłonie. Ten zawrót głowy mąci wzrok, chwytają mnie *mdłości* wobec tej warstewki na mleku i oddzielają mnie od matki, od ojca, którzy mi ją podsuwają[11].

Zerwana relacja z matką, pragnienie ucieczki od życia z ojcem splata los osieroconej dziewczyny z trzecią bohaterką filmu – terapeutką Anną. Pracująca w szpitalu dla nerwowo chorych kobieta tylko pozornie prowadzi uporządkowany tryb życia – w rzeczywistości jej biografia uwikłana jest w wiele kontekstów mortualnych.

Najbliższym i najbardziej osobistym doświadczeniem jest śmierć dziecka, które umiera jako niemowlę w wyniku tzw. „śmierci łóżeczkowej". Kobieta tylko pozornie daje sobie radę z tą utratą – jej mieszkanie nadal wypełniają zabawki, łóżeczko dziecięce, pokój niemowlęcia. Spokój emanujący od kobiety i niewątpliwa życzliwość nie są rezultatem przepracowania żałoby, lecz głębokiego stłumienia utraty, do której się nie przyznaje nawet przed matką, pokazując fotografię zmarłego kilkuletniego chłopca zerwaną z zamieszczonego na drzwiach klatki schodowej nekrologu. To nieprzyznanie się do śmierci eksponuje osobistą bezradność,

---

9 L.-V. Thomas, *Trup*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 100.

10 K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, PWN, Warszawa 1982, s. 82.

11 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. 9.

ukrywaną i zasłanianą jak własne ciało. Ciało Anny jest starannie ukrywane, chronione, nie jest eksponowane, dowartościowane, a raczej zasłonięte, jakby ukrywało tajemnicę – jest jak wytykają jej podopieczne – wstrętne, zdeformowane, niekobiece. Jednak postać ta ciało przekracza, dokonuje transgresji ku światu niematerialnemu. Jest to możliwe dzięki predyspozycjom medium, które jak twierdzi, posiada – kontaktuje się ze zmarłymi, przekazuje informacje, listy, znaki, widzi ich. Anna-medium realizuje potrzebę duchowości, obecności spirytyzmu, pragnienia potwierdzenia istnienia życia po śmierci, którego świadomość, jak mówią jej „pacjenci" na seansach spirytystycznych, bardzo im pomaga. Działalność bohaterki – funkcja zarówno psychologa, jak i medium przywołuje działania Elisabeth Kübler-Ross, niejednokrotnie deklarującej autentyczność kontaktów ze zmarłymi. Jak pisze o jej aktywności promującej Raymonda Moody'ego Vovelle:

> Opublikowane pod koniec 1976 roku *Życie po życiu*, niewielka książeczka, której autor miał zresztą naukowe wykształcenie, pozornie wydaje się ciągiem dalszym wywiadów z umierającymi, od dziesięciu lat przeprowadzanych przez Elisabeth Kübler-Ross (która napisała wstęp), i tych, którzy podjęli jej myśl. Ale tu wywiady przeprowadza się ze zmarłymi, to znaczy wybawionymi, którzy wyszli z klinicznej śmierci i zdają cenną relację z krótkiego pobytu na tamtym świecie. Wszystkie wywiady potwierdzają, że tamten świat istnieje, bo prawie wszyscy widzieli tunel, światło. Kilku żydów widziało anioła, kilku chrześcijan brodatą postać[12].

Postać Anny łączy dramat ojca i córki – nieudany seans spirytystyczny, którego celem miało być nawiązanie kontaktu ze zmarłą matką, porządkuje ich stosunek, oczyszcza relację, śmierć przestaje być wyrzutem i argumentem podczas kolejnej kłótni. To forma przekroczenia cielesności, racjonalności i wprowadzenia w jej miejsce porozumienia.

Podsumowanie

Bohaterowie Małgorzaty Szumowskiej nie deklarują metafizycznych doświadczeń – mieszkańcy mazurskiej wsi traktują śmierć jako naturalne doświadczenie, które wymaga skupienia troski, nie jest jednak zjawiskiem nienaturalnym, któremu należałoby się sprzeciwiać. Cykl rytuałów wyznaczających ich życie zapewnia stabilność i przewidywalność kolei losu. Doświadczenie graniczne, jakim jest śmierć, jeszcze bardziej ich ze sobą integruje, a wspólne przeżycia stają się punktem wyjścia do dalszych opowieści.

Tej opowieści pozbawieni są członkowie rodziny zaprezentowanej w *33 scenach z życia* – izolacja, atomizm, brak porozumienia pogłębia emocjonalną przepaść i skłania ku narcyzmowi, walce o własną przyjemność. Brak rytuału, nieumiejętność odnalezienia się w nowych okolicznościach rozbijają to, co – jak się okazuje –

[12] M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab i in., Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 720.

tylko pozornie integrowało. Miejsca dawnego obyczaju zastąpiła afirmacja samotności, zagubienie i strach obcy dawnej wspólnocie.

Strach ten jest na nowo pokonywany w *Body/Ciele*. Śmierć nie jest w tym filmie Szumowskiej tak wyraźnie wyeksponowana, widać jednak jej bolesne konsekwencje w postaci nieprzepracowanej śmierci całej trójki bohaterów, którzy uciekają się do samotnych działań, a ich rezultaty stają się oraz wyraźniej destruktywne.

Trylogia Małgorzaty Szumowskiej może zostać wpisana w schemat przemiany, który zaobserwować można w dynamicznym społeczeństwie i kulturze współczesności. Dawne porządkujące rytuały tracą te właściwości i wagę, ich miejsce wypełnione jest samotnym negowaniem śmierci i coraz bardziej wyrafinowanymi metodami stłumienia poczucia utraty i żalu z nią związanymi. Miniona obyczajowość regulująca wspólnotowe zachowania została zastąpiona indywidualnymi poszukiwaniami i neurotycznymi postawami. Śmierć nie jest już elementem codzienności, ale zmarginalizowanym doświadczeniem, które dla współczesności staje się zgorszeniem i skandalem.