

# Językiem filmu o antropologii żałoby. Przypadek *33 scen z życia* Małgorzaty Szumowskiej

The anthropology of mourning in the film language.  
The case of *33 Scenes from the Life* directed by Małgorzata Szumowska

Małgorzata Okupnik

Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej,  
Akademia Muzyczna w Poznaniu,  
ul. Święty Marcin 87, 61-808 Poznań, Polska;  
e-mail: m.okupnik@onet.eu

## Abstrakt

*33 sceny z życia* to film autobiograficzny Małgorzaty Szumowskiej (2008), inspirowany prawdziwymi wydarzeniami z jej życia – niemal jednoczesną śmiercią matki (pisarki Doroty Terakowskiej) i ojca (dokumentalisty Macieja Szumowskiego). Poprzedził go film dokumentalny *A czego tu się bać?* (2006), który ukazał stosunek społeczności wiejskiej do problemu śmierci i zmarłych. W filmie *33 sceny z życia* przedstawiono inny rodzaj doświadczania śmierci i żałoby. Była to wersja miejska i ateistyczna, kpina z rytuałów związanych ze śmiercią (namaszczenia chorych i pogrzebu). Ich rozbieżność określa nie tylko ateistyczny charakter religijnych rytuałów, ale także, co najważniejsze, język. W *33 scenach* posługiwano się idiolektami przedstawicieli krakowskiej inteligencji, z licznymi wulgaryzmami, podczas gdy w filmie dokumentalnym *A czego tu się bać?* – dialektem wiejskim z odniesieniami do języka religijnego. Celem prezentowanego artykułu jest analiza języka filmu i języka w filmie.

**Słowa kluczowe:** język filmu; fenomen utraty; filmografia Małgorzaty Szumowskiej.

## Abstract

The film *33 Scenes from the Life* by Małgorzata Szumowska (2008) is an autobiographical film, inspired by real incidents which happened in her life – the almost simultaneous death of her mother (a writer Dorota Terakowska) and father (a documentary film-maker Maciej Szumowski). It was preceded by a documentary film *A czego się tu bać?* (*What to be afraid of?*) (2006), which showed the attitude of the rural community to the problem of death and the deceased. In the film *33 Scenes* another kind of experience of death and mourning is represented. It is the urban and atheistic version, a mockery of the rituals connected with the death (the anointing of the sick and a funeral). Their disparity is determined not only by their religious versus atheistic character, but also, most importantly, the language. In *33 Scenes* the idiolect of the Cracovian intelligentsia is used, with numerous vulgarisms, whereas in the documentary film *A czego tu się bać?* – the village idiolect with references to religious language. The aim of my essay is the analysis of the film language and the language in the film.

**Keywords:** film language; phenomenon of loss; films by Małgorzata Szumowska.

W ostatnim czasie polską kinematografię wzbogaciły dwa filmy fabularne: *Tatarak* Andrzeja Wajdy i *33 sceny z życia* Małgorzaty Szumowskiej. Filmy różnią się pod względem gatunkowym i kompozycyjnym. Łączy je kilka rzeczy:

- temat, czyli filmowe zmagania z utratą, śmiercią bliskich osób, przepracowywanie żałoby poprzez snucie narracji filmowej;
- osadzenie w środowisku artystycznym; bohaterowie filmu są pisarzami, dziennikarzami, fotografami, muzykami, filmowcami, reżyserami i aktorami;
- podobna estetyka muzyczna (muzykę do filmów Szumowskiej i Wajdy skomponował Paweł Mykietyn),
- intermedialność, czerpanie z wielu źródeł: literackich, malarskich, muzycznych, filmowych i fotografii (u obu twórców wykorzystane zostają nietypowe zdjęcia medycznej diagnostyki obrazowej, wokół nich budowana jest narracja<sup>1</sup>).

Film Wajdy nie jest wierną ekranizacją opowiadania *Tatarak* Jarosława Iwaszkiewicza. Reżyser wykorzystał nowelę Sándora Máraia *Nagle wezwanie* (por. Wajda 2009: 3–18)<sup>2</sup>. Trzeci wątek stanowi prywatne wyznanie Krystyny Jandy, która niedawno została wdową i przed kamerą opowiada o śmierci męża, znanego operatora filmowego Edwarda Kłosińskiego. Aktorka toczy swój monolog w ascetycznej scenerii, przywodzącej na myśl obrazy samotnych kobiet Edwarda Hoppera. Narracja Jandy jest wyważona, bardzo spokojna, podobnie jak cały film – oszczędny w środkach wyrazu, spowolniony, wyciszony, bardzo malarski. Jest to obraz nie z tej epoki: elegancki, w stylu retro, bez uniesień i bez krzyków.

Jego przeciwieństwo stanowi film Małgorzaty Szumowskiej *33 sceny z życia*. Poprzedziły go dwa dokumenty. Pierwszy, *Mój tata, Maciek* (o Macieju Szumowskim), jest kinowym esejem biograficznym (por. Szyma 2006: 86–87). Przygotowując go, Szumowska lepiej poznała swojego ojca – legendę opozycji, twórcę krakowskiej szkoły reportażu (autora cyklu *Polska zza siódmej miedzy*) i redaktora *Gazety Krakowskiej*, będącej jedynym prawdomównym źródłem wydawanym przez organ KW PZPR. *A czego tu się bać?* jest dokumentem, w którym Szumowska weszła w rolę antropologa przeprowadzającego badania terenowe wśród mieszkańców wsi na Mazurach. Pokazała tradycyjną społeczność wiejską z jej wierzeniami i przesądami dotyczącymi śmierci i zmarłych. Głównym tematem filmu jest bowiem ciało zmarłego i rytuały żałobne (przygotowanie ciała do pochówku i przechowywanie w domu aż do dnia pogrzebu, czemu towarzyszy nocne czuwanie rodziny, lamentsy i pieśni płaczków, pożegnania z przemawianiem do zmarłego, wreszcie wyprowadzenie zwłok). Społeczność wiejska bacznie przygląda się ciału zmarłego, obserwuje wszystkie zmiany. Częstym zjawiskiem jest „młodnienie” zwłok. Mieszkańcy wsi nie czują lęku przed zmarłymi. Reżyserka odnotowała kluczową dla jej filmu wypowiedź: „«A czego tu się bać?» – spytała mnie wdowa na trzeci dzień ze zdumieniem bezgranicznym. – To żywego się

<sup>1</sup> Ten fetysz znany jest z *Czarodziejskiej góry* Tomasa Manna.

<sup>2</sup> *Tatarak*, reż. A. Wajda (2009).

można bać, a nie nieboszczyka” (por. Szumowska 2007: 15)<sup>3</sup>. Szumowska reje-struje wypowiedzi osób starszych (głównie kobiet), niewykształconych. Język ich opowieści jest prosty, niewyszukany, pozbawiony patosu. Śmierć jest przyjmowana w ich społecznościach jako naturalna kolej rzeczy, ze stoickim spokojem. Mieszkańcy wsi oswoili śmierć<sup>4</sup>, potrafią mówić o niej bez lęku (gdzieniegdzie dostrzec można nawet dyskretne poczucie humoru<sup>5</sup>). Dla Szumowskiej dużym zaskoczeniem był powszechny zwyczaj robienia pamiątkowych zdjęć rodzinnych przy trumnie (por. Szumowska 2007: 14–15). Tadeusz Sobolewski pisał o dokumencie *A czego tu się bać?* z uznaniem:

[...] wartość tego prostego filmu zawiera się w geście serdecznej więzi, w odwiecznej wiedzy, która pozwala traktować umarłych jak żywych, a żywych jako uczestników tej samej drogi. W chrześcijaństwie to się nazywa świętych obcowanie (2007: 17, zob. Adamiak 2011: 8).

Szumowska ma świadomość istnienia dwóch rodzajów wyobraźni: wiejskiej i miejskiej. Z podziałem tym wiąże się też stosunek do *sacrum*, zagadnienia stosowności i formy użycia języka religijnego. W filmach *A czego się tu bać?* i *33 sceny z życia* została zastosowana podobna technika filmowania: statyczność kamery, brak ruchu, oszczędność środków wyrazu. W obu zaznacza się konwencja surowego ascetycznego realizmu, dlatego *33 sceny z życia* miejscami przypominają dokument. O inności filmów przesądza język. W *33 scenach* jest nim idiolekt inteligencji krakowskiej, nasycony wulgaryzmami. Reżyserka ukazała w nim znany jej z autopsji „miejski” wariant przeżywania śmierci i żałoby, podejście ateistyczne.

Przez długi czas w licznych wywiadach Szumowska dokonywała zastrzeżenia, że nie jest to film autobiograficzny, tylko film inspirowany wydarzeniami, w których brała udział (zob. Szumowska, Oleszczyk 2008: 37). Dopiero w wywiadzie rzece opublikowanym w 2012 roku zmieniła zdanie. Tłumaczyła to tak:

<sup>3</sup> *A czego tu się bać?*, reż. M. Szumowska (2006).

<sup>4</sup> Ph. Ariès zauważył: „Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów tak wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy. Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy już wymówić jej imienia. Dlatego, kiedy tę śmierć, z którą człowiek był spoufalcony, nazywamy oswojoną, nie chcemy przez to powiedzieć, że niegdyś była dzika, a następnie ją oswojono. Przeciwnie, chcemy powiedzieć, że dzisiaj stała się dzika, choć przedtem taka nie była. Najstarsza śmierć była oswojona” (1982: 41).

<sup>5</sup> „Małgorzata Szumowska miała osobisty powód w dążeniu do oswojenia śmierci. W ciągu jednego roku straciła rodziców – Dorotę Terakowską, pisarkę, i Macieja Szumowskiego, legendę dziennikarstwa polskiego. – Gdybym wtedy miała takie doświadczenia jak teraz, zapaliłabym świece, przyniosła kwiaty. Może nawet sama bym chciała ubrać umarłego? Ale wtedy nie zdawałam sobie sprawy, że jest jakaś inna strona. Moje wiejskie sąsiadki wierzą, że śmierć to część życia. Że umarli na swój sposób żyją. Widzą nas. I nie wolno wtedy ich obrazić, zawieść, rozczarować. Czy to nie dobrze wymyślone? Że kończy się jedna droga i zaczyna jakaś inna?” (Sobolewski 2007: 17).

A teraz oczywiście uważam, że to film bardzo autobiograficzny. Teraz się do tego przyznaję. Ale wtedy mi się wydawało, że to nie jest jeden do jeden. Nie kłamałam. Potem dopiero uznałam, że jest prawie jeden do jeden. Ale wtedy nie miałam tej świadomości. Wyparcie. [...] Instynktownie czułam, że nie będzie dobrze mówić „To moje, o mnie”. [...] Wtedy się wstydziłam, ale teraz uważam, że to jest film autobiograficzny. W 99 procentach (Szumowska 2012: 191–192).

Kontekst autobiograficzny w *33 scenach z życia* jest nad wyraz czytelny. Członków rodziny Szumowskiej i bohaterów jej filmu łączy bardzo wiele. Zacząć trzeba od kwestii onomastycznych. W filmie matka nosi imię Basia. Barbara Rozalia to prawdziwe imiona Doroty Terakowskiej. Pisarka nie używała ich od 18. roku życia, kiedy kazała nazywać siebie Dorotą<sup>6</sup>. Bohaterowie filmu noszą nazwisko Szczęśni (reżyserka wybrała nazwisko rozpoczynające się na „sz”, co jeszcze bardziej ułatwia identyfikację), poza tym matka (biologiczna i filmowa) używa swojego panińskiego nazwiska. Reżyserka nie zmieniła imienia siostry Katarzyny (i psa Mrówy) (Nowak 2005: 312–314). Podobieństwa dotyczą też zawodów: matka jest utalentowaną pisarką (chodzi o Dorotę Terakowską, autorkę powieści *Ono*, *Poczwarka*, *Córka Czarownicy*, *Władca Lewawu*, *Lustro pana Grymsa*, *W Krainie Kota*), a ojciec – dziennikarzem i autorem cenionych filmów dokumentalnych, działaczem opozycji (Maciej Szumowski), przyrodnia siostra Katarzyna także para się dziennikarstwem. Do rodziny należy jeszcze przyrodni brat Julii (w świecie realnym Wojciech Szumowski).

Szumowska pokazuje rzeczywistość w sposób realistyczny i naturalistyczny. Będąc uczennicą Wojciecha Jerzego Hasa, naszpikowała swój film różnymi symbolami. Pojawiająca się w tytule liczba 33, kojarzy się od razu z latami Chrystusowymi, ale też z wiekiem reżyserki, gdy przygotowywała zarys przyszłego scenariusza. Warto dodać, że film rzeczywiście składa się z 33 scen, kręconych w zamkniętych przestrzeniach (wyjątkiem jest początek filmu). Scenariusz powstał na podstawie notatek z dziennika Szumowskiej pisanego w czasie odchodzenia jej rodziców (*33 chwile z życia* 2007: 14; por. Szumowska, Lebecka 2008: 16–18). *33 sceny z życia* to film, który opowiada o śmierci i o tym, jak sztuka przenika życie i jak życie wpływa na twórczość. Film Szumowskiej jest artystycznym zapisem „dziania się”, w którym czas i przestrzeń ulegają kondensacji. Artystka zdecydowanie oddaje pierwszeństwo aktorowi, a nie fabule, skupia się na wewnętrznych dramatach bohaterów, ich reakcjach na utratę bliskiej osoby, dlatego też unieruchamia kamerę, nie zmienia planów, unika zbliżeń<sup>7</sup>. Widz ma wrażenie, że bohaterowie żyją w mieście wyludnionym, będącym ich prywatną przestrzenią.

Początek filmu zwiastuje katastrofę. Pierwsza scena rozgrywa się w pracowni Julii i Adriana, jej przyjaciela, też artysty. Pracownia jest nie tylko ich warsztatem

<sup>6</sup> Pisze o tym jej córka K.T. Nowak (2005: 53, 67).

<sup>7</sup> Reżyserka mówi, że jest to chwyt telewizyjny, nadużywany w kinie amerykańskim w celu „sprzedania jakiś emocji” (por. Szumowska, Oleszczyk 2008: 37).

pracy, ale także azyłem, wreszcie miejscem, gdzie dokonuje się skomplikowany proces samopoznania. Julia przygotowuje właśnie pracę na Biennale Sztuki w Wenecji. Nie ma pomysłu. Przygląda się kolażowi fotografii. W dość długim ujęciu kamera pokazuje różne, wydaje się przypadkowo ponaklejane zdjęcia członków jej rodziny (z kolejnych okresów życia i w różnych sytuacjach<sup>8</sup>). Sceny tej nie sposób nie skojarzyć z czołówką filmu Wojciecha Hasa *Szyfry*<sup>9</sup>, gdzie pokazano serię zdjęć (zajmujących cały ekran). Iwona Grodź słusznie zauważa, że „Fotografia to plastyczny ekwiwalent historyczności i jednocześnie «zaszyfrowania» prawdy o «zamkniętych» w niej ludziach i sytuacjach” (Grodź 2008: 184). Zdjęcia te pełnią funkcję opisową – wprowadzają do filmu. Są też wymowną ilustracją tego, w jaki sposób świat postrzega główna bohaterka dramatu – Julia Szczęśna. Fotografie nie ukazują jej świata takim, jakim jest, ale go przesłaniają. Julia żyje jakby za szybą, odseparowana od rzeczywistości. Szyba jest ważnym rekwizytem filmowym. Film Szumowskiej zaczyna się od symbolicznego ujęcia, w którym Julia obserwuje mazurską wieś zza szyby okiennej.

Okazją do poznania wszystkich osób dramatu jest spotkanie na wsi. Barbarę i Jerzego odwiedzają córki Julia z mężem Piotrem i przyjacielem Adrianem oraz Kaśka z Tomkiem, niedoszłym księdzem. Adrian, stateczny mężczyzna, pełni dwuznaczną rolę w życiu rodziny, do końca jest zagadką, nie pasuje do tej inteligentnej rodziny, nadużywającej wulgaryzmów i alkoholu, palącej bez przerwy papierosy. Jeden z krytyków orzekł, że wnosi do filmu *metafizykę zastępczą* (Wojciechowski 2008: 55). Adrian wydaje się człowiekiem dojrzałym, zasadniczym, do pewnego momentu pełni rolę mentora i mediatora. Julia ma do niego ambiwalentny stosunek: mierzi ją, a zarazem fascynuje to, że jest poważny i nudny zarazem, traktuje go jak przyjaciela, na którego może zawsze liczyć, powierza mu swoje sekrety, mówi o swoich wątpliwościach. Pełna prezentacja rodziny dokonuje się przy kolacji. Kaśka czyta z gazety artykuł o Julii Szczęśnej, „najlepszej polskiej artystce młodego pokolenia”, „dynamicznej osobowości”, „z polskimi i zagranicznymi sukcesami” oraz o jej artystycznych koneksjach (ojcu – znanym dokumentaliście, matce – pisarce, autorce poczytnych książek o dziwnych tytułach, mężu – kompozytorze). Szczęśni są razem, w rzeczywistości jednak każdy zajęty jest sobą i swoją dziedziną sztuki. Piotr rozmawia z żoną, ale tak naprawdę opowiada jej o swoim najnowszym kompozytorskim zamyśle użycia harfy. Julia

<sup>8</sup> Niektóre z nich zostały artystycznie przetworzone, obwiedzione czerwoną farbą, przecięte, podmalowane.

<sup>9</sup> I. Grodź dopatrzyła się trzech rodzajów zdjęć nawiązujących do trzech czasoprzestrzeni: narracji (zdjęcia z czołówki, reporterskie, panoramiczne przedstawiające miasto), wspomnień prywatnych (zdjęcia z I komunii zaginionego dziecka), sfery świadomości zbiorowej (fotografie z getta warszawskiego, będące typowymi ikonami Holokaustu i rozstrzelania Polaków pod Warszawą w 1940 r.). Zdjęcia funkcjonują na zasadzie cytatu dokumentalnego (por. Grodź 2008: 184). Maron zauważa, że w tym filmie po raz pierwszy (i zarazem ostatni) w swojej twórczości Has dopuścił na ekran dokumentarny charakter zdjęć (2010: 244). Są to fotografie powszechne, zwykłe, bez jakiegokolwiek stylizacji.

skarży się, że brakuje jej pomysłu na pracę na Biennale. Małżonkowie mówią, ale nie słuchają siebie nawzajem. Ich rozmowę (a właściwie dwa niezależne monologi) przerywa Adrian, który odtwarza im film z archiwum ojca Julii. Oglądają go w skupieniu, ale nie rozumieją kontekstu historycznego, w którym powstał dokument<sup>10</sup>. Nie rozumieją też dramatu ojca, który po latach aktywności politycznej i dziennikarskiej nie potrafi odnaleźć się w nowej rzeczywistości. Nikt poza Jerzym zdaje się nie przeczuwać zbliżającej się katastrofy – rozpadu rodziny. On pierwszy zauważa symptomy choroby Basi. Jego rozmowa z żoną jest absurdalna:

- Zdechł mój ukochany pies, a mnie straszysz rakiem. Sam nie chodzisz do lekarza.
- Jak cię boli brzuch, nie masz apetytu, to trzeba iść do lekarza.
- Mam złe przecucia. Czarny kot dwa razy przebiegł mi drogę<sup>11</sup>.

Dorota Terakowska była osobą przesadną, wierzyła w przecucia i magię<sup>12</sup>. Filmowa córka, Julia (grana przez Julię Jentsch), którą widz posądza o obojętność i skrajny egocentryzm, też kieruje się w życiu przecuciami. Gdy żegna się z rodzicami i opuszcza wieś, jest pełna niepokoju, czuje, że coś złego się wydarzy. Przez otwarte okno odjeżdżającego samochodu robi jeszcze rodzicom zdjęcie. Później okaże się, że będzie to ich ostatnia wspólna fotografia (którą Julia umieści potem w najbardziej widocznym miejscu na kolażu). Po tej scenie zalega ciemność, słychać tylko muzykę z instrumentem wiodącym – harfą. W montażu *33 scen z życia* zabieg ten został zastosowany sześciokrotnie. Szumowska zamierzała w ten sposób wyciszyć, zneutralizować emocje, dać widzowi czas na refleksję. Nie jest to pomysł oryginalny. Podobny zabieg wykorzystał Ingmar Bergman w *Szeptach i krzykach*, z tą różnicą, że przesłony były w kolorze czerwonym<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Traktują go jak teledysk z napisem PZPR w tle. Szumowska przyznała, że prawdę o ojcu poznała dopiero wtedy, gdy przygotowywała o nim film dokumentalny i zapoznała się z bogatym archiwum – domową wideołotką ojca, liczącą 200 nagranych kaset VHS. Por. Szyma 2006: 87.

<sup>11</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *33 sceny z życia*, reż. M. Szumowska (2008). Wszystkie nieopatrzone odsyłaczem cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej tego filmu.

<sup>12</sup> Potwierdza to też tematyka jej książek i wspomnienia córki (Nowak 2005: 24–26).

<sup>13</sup> W czasie „przesłony” widz słuchał mazurka a-moll Chopina i suity c-moll na wiolonczelę Bacha. *Szepty i krzyki* (*Viskningar och rop*, scen. i reż. Ingmar Bergman, 1972) to film ważny dla Szumowskiej w sferze artystycznej i fabularnej. Bergman filmuje historię trzech siostr, które spotykają się po latach jako dorosłe kobiety przy łożu umierającej Agnes. Film otwiera podobna scena jak u Szumowskiej: odsłanianie rolety okiennej. Nieobecną bohaterką tego obrazu jest matka o skomplikowanej osobowości, faworyzująca jedną z córek (swoje *alter ego*). U siostr odżywają stare urazy, poczucie odrzucenia i poczucie winy, dlatego wybierają dystans i milczenie. W obliczu śmierci siostry czują się zagubione. Bergman epatuje widza mocnymi scenami, pokazuje konanie Agnes chorej na raka. Podobnie jak u Szumowskiej, ważna rola przypada osobie duchownej, która ma nadać umieraniu jakiś sens. Pastor, modląc się nad ciałem zmarłej Agnes, mówi: „Jej wiara była silniejsza niż moja”. Zwłoki pozostają w domu aż do dnia pogrzebu. Agnes „zmartwychwstaje” i „dręczy” siostry nawet po śmierci, oczekuje ich bliskości. Sprostac temu potrafi tylko jedna osoba – oddana bez reszty służąca Agnes, opiekująca się nią przez 12 lat. Udręka fizyczna i psychiczna Agnes, której imię kojarzy się z *Agnus Dei*, oddaje sens najważniejszej w filmach Bergmana metafory ludzkiego losu jako męki Chrystusowej. Ta symbolika pasyjna uwidacznia się także w ob-

W filmie Szumowskiej artyści są pokazywani przy pracy: Julia przy makiecie, a jej mąż – w czasie prób z orkiestrą. Oboje nie są zadowoleni z efektów swoich działań. Ich życie podporządkowane jest sztuce. Z rytmu tworzenia wybije ich dopiero wiadomość o śmiertelnej chorobie matki. Barbara trafia do szpitala w zaawansowanym stadium nowotworu, o czym świadczy jest poszarzała, postarzała twarz, przereźdzone włosy, zmieniony głos. Julia i Jerzy pocieszają ją i okłamują, że operacja się udała. Barbara tonem skargi mówi: „Ale ja się chujowo czuję”. Oboje śmieją się z tego, raczej z bezradności niż z dowcipu Basi, która mimo choroby nie zmienia sposobu mówienia. Jerzy nie ma ochoty wracać do domu, bo dom bez żony jest pusty<sup>14</sup>. Wiadomość o chorobie Basi odrywa też od pracy Piotra, który przyjeżdża z Niemiec. Julia zarzuca mu, że nie rozumie powagi sytuacji. Piotr zauważa, że Basia „świetnie wygląda”, „jest dzielna”, nie histeryzuje, mimo że leży to w jej naturze, „ma tyle ufności”. On uwierzył w rodzinne kłamstwo. Julia wyprowadza go z błędu, ponieważ wie, że matka nie ma już żadnych szans na wyzdrowienie i chemioterapia jej nie pomoże. Piotr nie rozumie, co przeżywa Julia – jako córka i jako artystka. Kobieta skarży się Adrianowi: „Strasznie źle się czuję. Staram się, ale nic mi nie wychodzi. Nie mam ochoty na tę zasaną wystawę. Nie wiem, o co mi na początku chodziło”. Zastanawia się też nad sensem swojego małżeństwa na odległość, odczuwa brak obecności i wsparcia męża w trudnych momentach. Julia i Piotr sprawiają wrażenie szczęśliwego związku. Ta symbioza jest pozorna. Julia stwierdza, że są „dobrani”, gdyż ich kariery rozwijały się w podobny sposób, w tym samym czasie osiągnęli sukcesy. Matka cieszy się, że Julia ma dobrego męża. Młoda kobieta nie wyprowadza jej z błędu.

Choroba wyniszcza organizm Barbary w zastraszającym tempie, bardzo ją zmienia fizycznie i psychicznie. *Limes* stanowi moment, kiedy po chemioterapii zaczynają jej wypadać włosy. Barbara bez przekonania mówi do córek: „Muszę to polubić. To wcale nie jest tak straszne” (zob. Nowak 2005: 23). Potem dodaje z ironią: „Ty, wiesz, ja myślałam, że jak będę jeść brokuły, to nie dostanę raka. – Śmiech – Kurwa...” (Nowak 2005: 24). Tę scenę kończy kontrapunkt muzyczny, przygotowujący do kolejnej dramatycznej sceny – fizjologii powolnego umierania Barbary. Szumowska pokazuje w nadzwyczaj realistyczny, naturalistyczny sposób degradację ciała wyniszczanego przez nowotwór (mistrzowska rola Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik). Wychudzona Barbara leży na szpitalnym łóżku

---

razie rozebranej służącej Anny, podtrzymującej ciało zmarłej Agnes. Obraz ten przypomina Pietę. Muzyka oddawała asocjacyjną poetykę filmu (refreny sonorystyczne i wizualne, kontrapunkty dramaturgiczne, sceny lustrzane, postaci antynomiczne i sobowtóry – Maria i matka). T. Szczepański zwraca uwagę na wymowę czerwieni w filmach Bergmana: „W wyobrażeniach autora już od wczesnego dzieciństwa czerwień – w postaci wilgotnych błon – kojarzyła się z wnętrzem duszy. [...] Jednocześnie owe błony o barwie krwi, barwie o bogatej symbolice, w której dominuje ludzkie ciało i zasada życia, przywodzą na myśl projekcję kobiecego łona, którego znaczenie w twórczości Bergmana trudno przecenić” (2007: 325).

<sup>14</sup> M. Szumowska mówi, że rodzice żyli w idealnej symbiozie, łączyło ich wszystko (2008: 188).

(przypuszczalnie na oddziale opieki paliatywnej). Jej twarz trudno poznać, ponieważ straciła wszystkie włosy, na powiekach nie ma rzęs. Jest podłączona do respiratora, co nie przeszkadza jej palić papierosa i strzepywać popiół na pościel<sup>15</sup>. Rodzina spełnia jej zachcianki kulinarne, choć Barbara niczego już nie je, a żywność w dużych ilościach zalega w lodówce. Chora podgłusza dźwięk w telewizorze, a jednocześnie każe sobie podać gazetę, którą „ogląda” do góry nogami. Wskutek przerzutów do mózgu zachowuje się irracjonalnie. Skrajne są także reakcje somatyczne i psychiczne członków jej rodziny: bunt, gniew, niecierpliwość, wypieranie prawdy o śmiertelnej chorobie, wreszcie bezradność. Filmową metaforą tych emocji są drzwi windy, które nie chcą działać tak, jak zyczyliby sobie tego jej użytkownicy. Zmuszają do innych reakcji, wystawiają na próbę ich cierpliwość.

W filmie *33 sceny z życia* tylko raz w drobnym epizodzie, który łatwo można przeoczyć, pojawiają się inni cierpiący: matka wypychająca z windy wózek inwalidzki, na którym siedzi jej chora córka. Widz wcale nie ma pewności, że Julia zauważyła, że wokół niej są inni ludzie, którzy też zmagają się z cierpieniem. Ona skupia się tylko i wyłącznie na sobie. Stres odreagowuje w sposób atawistyczny. Adrian dyskretnie przypomina jej, że powinna zastąpić ojca czuwającego w szpitalu przy matce, ona postanawia jednak jechać na imprezę, gdzie upija się, tańczy na stole i traci nad sobą kontrolę. Adrian nie ulega jej dwuznacznym propozycjom i odwozi ją do domu. W następnej scenie widz ogląda warsztat pracy twórczej Julii. Bohaterka filmu Szumowskiej ponosi klęskę jako artystka. W momencie rozpoznania choroby matki i podczas gwałtownego jej przebiegu traci wienę twórczą, jest zagubiona nie tylko w życiu osobistym, ale także zawodowym, w uprawianej przez nią fotografii artystycznej. Wyrazem tej bezradności jest szukanie impulsów twórczych w chorobie matki, a ściślej: jej medycznej wizualizacji – obrazach naczyń krwionośnych i komórek nowotworowych rozwijających się w żołądku i w mózgu zrobionych po podaniu kontrastu (dlatego też pokazanych w olśniewających kolorach). Julia zachwyca się ich kształtem i barwą, idealną symetrią. Do Adriana mówi: „A tak wygląda rak mojej mamy. W sumie pięknie”, po czym projektuje tytuł instalacji: *Moja matka*. Postanawia dołączyć zdjęcia komórek rakowych w powiększeniu do swojej pracy. Pomysł jest banalny i wtórny, także w kinematografii. Wspomnieć można o zachwycie nad komórkami rakowymi i ich fenomenem biologicznym młodego lekarza stażysty, Jasona Posnera, w filmie Mike’a Nicholisa *Dowcip*<sup>16</sup>. Zło, a jest nim także choroba, ma swoją sym-

<sup>15</sup> R. Bielecki OP scenę tę ocenił tak: „pomysłowość ułańska w narodzie nie ginie” (2008: 114). Nie ma racji. W hospicjach i na oddziałach opieki paliatywnej spełnia się wszystkie, czasem nawet zupełnie absurdalne życzenia chorych. W sposób mądry i zgodny z prawdą pisze o tym J. Grzegorzczak (2006).

<sup>16</sup> Tytułowy dowcip polega na ironicznej zamianie ról: główna bohaterka, profesor literatury (grana przez Emmę Thompson), po rozpoznaniu zaawansowanego nowotworu jest leczona przez swojego byłego studenta. Vivian Bearing w swojej pracy naukowej zajmowała się siedemnastowieczną poezją o śmierci (głównie *Sonetami świętymi* Johna Donne’a). Wydawałoby się więc, że



bolikę, której nie wolno banalizować. Rak nie tworzy bowiem konstelacji idealnie symetrycznych komórek, nie jest projektem estetycznym. Rak to ból i cierpienie pacjenta, ale także jego rodziny. Julia Szczęsna, pozostająca w egzystencjalnym i artystycznym odrętwieniu, zdaje się na razie tego nie dostrzegać i nie rozumieć.

Nie tylko ona tak reaguje. Kolejną mocną sceną filmu jest wieczerza wigilijna. Od początku nie ma świątecznej, rodzinnej atmosfery. Chora matka leży na tapczanie, jest przykryta kołdrą, na głowie ma czapkę. Stojąca za stołem choinka ciągle się przewraca. Jerzy unosi się i całą złość wyżywa na Julii: „Co za choinkę kupiliście? Do dupy! Trzeba myśleć, zanim się coś zrobi! Popsułaś całe święta! No, proszę, zrób sobie zdjęcie tej choinki!”. Choinka jest tematem zastępczym, buforem. Basia bardzo świadomie mówi: „Wszystko przeze mnie. Popsułam wam całe święta”. Szumowska pokazuje etos inteligencki. W tych kręgach (co rejestruje także kinematografia polska) w czasie świąt pije się w dużych ilościach alkohol. W rodzinie Szczęsnych ujawnia się czarny humor. Jerzy, Julia i Piotr patrzą na Basię i śmieją się z niej: „No, patrz, ładnie sobie śpi. Ale trochę wygląda na martwą”. Zauważają, że wydłużył się jej nos, jest podobna do Pinokia. Piotr odprowadza do mieszkania pijaną Julię, wykrzykującą, że jej praca na Biennale powali jurorów, którzy „oszaleją z zachwytu”, patrząc na „zdjęcia mojej matki raka”. Odślania w ten sposób swoje priorytety. Najważniejszy jest dla niej projekt konkursowy.

Choroba matki postępuje w zastraszającym tempie. Ojciec każe starszej córce czuć przy matce. Ta buntuje się. Szumowska znowu pokazuje drzwi windy, które nie chcą się zamknąć, jak życzyłyby sobie tego Kaśka. Zepsute drzwi windy symbolizują wahania, jakie przeżywa kobieta: czuje, że powinna być przy matce (tego też domaga się ojciec), ale nie potrafi ofiarować jej swojego czasu. Kaśka ma wielki żal do matki o to, że oddała ją na wychowanie babci i straciły kontakt ze sobą. Kobieta nie może zapomnieć o pretensjach matki, zarzucającej jej złe prowadzenie się. Kaśka chorobę i śmierć matki przeżywa, broni się jednak przed pełnym zaangażowaniem, ponieważ ma w pamięci urazy, niezamknięte sprawy, poczucie krzywdy<sup>17</sup>. Jej sytuację gmatwa związek z młodym mężczyzną, który wizerunkowo (i językowo) nie pasuje do tej rozchwianej emocjonalnie rodziny

o śmierci powinna wiedzieć niemalże wszystko. Okazuje się, że wiedza teoretyczna (oparta na literaturze pięknej) i osobiste doświadczanie śmierci to dwie nieprzystające do siebie rzeczywistości. Vivian przyjmuje kolejne informacje od lekarzy o swoim bardzo złym stanie zdrowia, nie rozpacza. Wydaje się, jakby to wszystko jej nie dotyczyło, zachowuje się tak, jakby słyszała i mówiła o kolejnym utworze literackim. Wchodzi w rolę pierwszoosobowego narratora, który nie identyfikuje się z postacią, o której opowiada. Nie ma Ricouerowskiej zgodności między *ipse a ipsete*, Vivian opowiada o sobie jako innym. Kolejnym żartem jest podejście lekarzy do choroby kobiety. Fascynuje ich jej przypadek, jest dla nich zagadką medyczną, bo ma niezwykle silny organizm i dobrze znosi ciężką, eksperymentalną chemioterapię. Nie postrzegają Vivian jako człowieka, cierpiącego, samotnego pacjenta (por. Kaczmarek 2012: 153–161).

<sup>17</sup> K.T. Nowak jest bardziej powściągliwa w ocenie swojej relacji z matką. Więcej mówi M. Szumowska (2012: 47–48).

artystycznej. Staje w sprzeczności z jeszcze innego powodu – swoich związków z Kościołem katolickim<sup>18</sup>. Okazuje się, że chłopak wystąpił z seminarium duchownego. W krytycznym momencie rodzina poprosi go o pomoc – udzielenie sakramentu chorych umierającej Barbarze<sup>19</sup>. Tomasz przychodzi w świeckim ubraniu (nie nosi sutanny, gdyż Kaśka przerobiła ją na sukienkę), jedynymi jego atrybutami jako księdza są krzyżyk i mszałik. Chłopak przejmuje rolę celebransa, osoby, która „uświęci” umieranie matki. Zaniepokojony ojciec pyta: „Słuchaj, a jak ona nie była katoliczką, to można?”, na co Tomek odpowiada: „Myślę, że można”. Na prośbę rodziny półgłosem odczytuje modlitwę, wznosi oczy do góry i pyta uczestników tej dziwnej, na poły profanicznej ceremonii: „Jak, udało się, nie?”. Bardziej przypomina to performans (zob. Wachowski 2011: 17–20)<sup>20</sup> niż modlitwę. Rodzina jest zagubiona, próbuje ratować się uświęconymi obrzędami, nadać umieraniu Basi jakiś powszechny porządek. Jednocześnie trzeba zauważyć, że w filmie bogata teologiczna treść sakramentu chorych zostaje zredukowana do rytualnego obyczaju „chrześcijańskiego” umierania. Sakrament został potraktowany jako konieczny „paszport do wieczności”<sup>21</sup>. Równie chaotyczne są przygotowania do samego pogrzebu, nerwowe szukanie i przymierzanie ubrań żałobnych. Dla bohaterki ten dzień jest podwójnie trudny: ma pożegnać matkę, a w tym samym czasie dowiaduje się, że jury Biennale w Wenecji odrzuciło jej pracę, argumentując to tym, że jest za mało oryginalna. Ocenę powinno się uznać za sprawiedliwą, gdyż jej dzieło niczego innym nie komunikuje, ogranicza się do ilustracji, która jest czytelna i zrozumiała tylko dla artystki.

<sup>18</sup> Związki rodziny Szumowskich z religią i z kościołem są też skomplikowane. Matka była ateistką, ojciec przechodził przez różne fazy, miał okres „mistyczny”, gdy czytał Simone Weil, św. Jana od Krzyża, i okres zwątpienia, negacji wiary (zob. Szumowska 2012: 90–91).

<sup>19</sup> Ks. J. Stefański wyraża krytykę: „Zbyt późne przyjmowanie tego sakramentu, czyli *in extremis*, co było dotąd zwyczajną praktyką i konsekwencją traktowania sakramentu jako „ostatnie namaszczenie”, ocenia prawodawca liturgiczny jako «zły zwyczaj»” (2000: 99). Dodaje jeszcze jedno ważne zastrzeżenie: „Namaszczenie chorych jest sakramentem dźwigającym człowieka w czasie jego choroby, a nie pomocą Kościoła przygotowującą na śmierć, choćby śmierć nastąpiła nawet bezpośrednio po udzieleniu tego sakramentu” (Stefański 2000: 83). Sfilmowana przez Szumowską praktyka oszukiwania osoby umierającej, zmowy milczenia dotyczącej choroby i śmierci oraz opóźniania wzywania księdza nie jest nowa. Ph. Ariès odnotował: „Nawet w najbardziej pobożnych i praktykujących rodzinach pojawił się z początkiem XX w. zwyczaj polegający na wzywaniu duchownego dopiero wtedy, gdy jego obecność u wezłowia chorego nie mogła już wyrzucić na nim wrażenia, gdyż albo stracił przytomność, albo po prostu był już nieżywy. Ostatnie namaszczenie przestało być zatem sakramentem umierających, a stało się sakramentem zmarłych! Sytuacja taka zaistniała we Francji w latach dwudziestych i trzydziestych i upowszechniła się w latach pięćdziesiątych” (1993: 231).

<sup>20</sup> W wypadku performansu w wykonaniu Tomka, jego cel był niezrozumiały dla „widzów”, ale zaspokajał pewną potrzebę społeczną, kulturową. Jego rytualny charakter „zawieszony” został przez brak stosownego stroju – sutanny. Każdy performans ma charakter pragmatyczny, opiera się na ekspozycji, musi w nim wystąpić performer (ważne jest działanie somatyczne), odbywa się przed publicznością.

<sup>21</sup> Określenie ks. J. Stefańskiego (2000: 104).

Ostatnie pożegnanie należy do dość osobliwych (przynajmniej w polskiej kinematografii). Zgromadzeni nie potrafią zachować należytej powagi, nie są skupieni, palą papierosy, rozmawiają o błahostkach i czekają na pozostałych żałobników. Przybywa także Krzysztof, syn Jerzego z pierwszego małżeństwa. Żądanie ojca, żeby otworzyć trumnę, jest niezrozumiałe dla żałobników. Najbliżsi uznają, że ojciec chce upokorzyć syna i dlatego każe mu oglądać zwłoki Barbary, choć wie, że Krzysztof czuje lęk przed trupami<sup>22</sup>. Pogrzeb mimo katolickich emblematów jest ceremonią świecką. Nie towarzyszą mu ani liturgia, ani pobożne śpiewy. Kondukt przesuwa się w milczeniu. Ksiądz jest figurą bez specjalnego znaczenia, Barbarę żegna garstka ludzi, chociaż o jej śmierci informowały wszystkie media. Po ceremonii pogrzebowej Julia zostawia ojca samego w mieszkaniu, jednak wraca zaniepokojona i znajduje go zupełnie pijanego i zrozpaczonego, ponieważ wszędzie szukał Basi i nie znalazł jej. Dociera do niego, że żony już nie ma. Szumowska kładzie nacisk na słowa *nie ma*. Głęboki sens nicości i negacji w *Prolegomenach chrześcijańskiej filozofii śmierci* wyłożył ks. Józef Tischner (bywający w domu Szumowskich) (Szumowska 2012: 8, 91; Nowak 2005: 208–209):

[...] słowa ‘nie ma go’ oznaczają próżnię – żywą obecność nieobecności. Z doświadczenia ‘próżni’, a ściślej z doświadczenia pustoszenia wyłania się jak ostrze w moją stronę powinność: jego już nie ma, więc i we mnie nie powinno już być wszystkich przeżyć, poprzez które osiągałem go i był mi bliski. Nie wolno oczekiwać spotkań, odpowiedzi na postawione pytania, nie wolno nawet pytań stawiać. I tak cudza śmierć sprowadza jako następstwo pojawienie się we mnie ciągu dalszego tamtego „pustoszenia”, które idzie niekiedy tak daleko, że aż domaga się podzielenia z przyjacielem jego losu (Tischner 1992: 274–275).

Jerzy doświadcza tego „pustoszenia życia”, „uaktywnionej pustki” po śmierci żony, która była też jego najlepszym przyjacielem. Pustoszenie przychodzi z zewnątrz w postaci skrajnych stanów emocjonalnych: rozpacz, trwogi, samotności, ich wspólnym mianownikiem jest destrukcja. Julia decyduje się odwiedzić ojca do szpitala na odtruwanie, uważa, że tylko w ten sposób może mu pomóc. Personel traktuje go brutalnie, przedmiotowo (co przypomina szpitalne „peregrynacje” bohatera filmu *Śmierć pana Lazarescu*<sup>23</sup>). Ojciec ma do niej żal i pyta: „Dlaczego mi to zrobiłaś?”. Wyczerpana Julia opiera się o ścianę szpitalnego korytarza, osuwa się i siada na podłodze, targając nią wątpliwościami, czy rzeczywiście dobrze postąpi-

<sup>22</sup> W felietonie o realizacji dokumentu *A czego tu się bać?* Szumowska zapisała: „Przypomniałam sobie, jak mój tata po śmierci mamy koniecznie chciał otworzyć trumnę jeszcze na cmentarzu, jakby nie wystarczała mu identyfikacja zwłok w prosektorium. Wtedy to życzenie wydawało mi się dziwne i przerażające, teraz odbieram ten odruch jako naturalny. Bo raczej jest coś nienaturalnego w spychaniu nieboszczyka na margines, pozbywaniu się go chyłkiem, wynoszeniu w plastikowym worku”. (2007: 15).

<sup>23</sup> *Śmierć pana Lazarescu*, reż. Cristi Puiu (2005). Akcja toczy się w Bukareszcie. Bohater, alkoholik, jest odsyłany od szpitala do szpitalu, umiera w karetce. Analogia jest uprawniona, bo Jerzy Szczęsny umiera w domu krótko po powrocie ze szpitala, gdzie – jak widać – nie otrzymał należytej pomocy.

ła, umieszczając ojca na odwyku. Światło gaśnie. Ekran zaciemnia się i słychać muzykę (puzon) pełną grozy – zapowiedź kolejnego dramatu.

Następnego dnia Julia przyjeżdża do szpitala. Ojciec leży na łóżku na korytarzu. Ciągłe ma żal do córki, że umieściła go w szpitalu. Po powrocie do domu Julia rozmawia z Adrianem. Ma wrażenie, że ojciec boi się czegoś. Adrian jest przekonany, że Jerzy czuje lęk przed powrotem do domu, ponieważ tak naprawdę nie ma już do czego wracać: dom bez Basi jest pusty, a jego egzystencja bezcelowa<sup>24</sup>. Julia, podobnie jak ojciec, także jest zagubiona i boi się. Szumowska stan ten pokazuje po Bataille'owsku – jako „przeobrażenie trwogi w rozkosz” (Bataille 1998: 95). Julia prowokuje Adriana, ten ulega jej erotycznym zachciankom i pozwala się seksualnie wykorzystać, co pokazuje dość wyuzdana scena pornograficzna. Spojrzenia kochanków są puste. Bataille zauważa, że „trwoga, która przemienia się w rozkosz, nadal pozostaje trwogą: to nie rozkosz ani nadzieja, lecz właśnie trwoga sprawia ból i być może powoduje rozpad” (Szumowska 2012: 95). Ich zbliżenie oznacza bowiem przekroczenie jakiejś granicy, oboje zdają sobie sprawę z tego, że po tym nic już nie będzie takie, jak wcześniej. Szumowska przedstawia to w symbolicznej scenie w kawiarni, gdzie przy stoliku siedzą ojciec, Julia i jej mąż. Kamera pokazuje ich zza szyby. Tych troje ludzi niewiele już łączy, są sobie obcy. Julia i Piotr odwożą ojca do domu, a sami jadą do kina. Julia ma złe przeczucia, mówi mężowi: „Kurczę, jakby się ze mną zęgnął. Nie wiem, dziwnie się zachowywał”. Piotr, jak zwykle, bagatelizuje to, co mówi żona. Kiedy Julia i Piotr po krótkim czasie zajeżdżają pod kamienicę, widzą już karetkę pogotowia. Lekarze reanimują ojca na podłodze. Julia jest oszołomiona<sup>25</sup>. Chodzi po korytarzu i powtarza: „Ja pierdołę...”. Ojciec umiera. Piotr wzywa Tomka, żeby udzielił sakramentu chorych, nazywanego „ostatnim namaszczeniem” i przywiózł koniecznie „balsam do namaszczenia”. Jest to obrzęd nieważny i świętokradczy, gdyż mężczyzna, niebędący księdzem, namaszcza zmarłego, kiedy sakramentu można udzielić tylko osobie żyjącej. Tomkowi to nie przeszkadza. Dotykając ręki Jerzego, obwieszcza zgromadzonym: „Słuchajcie, chwała Bogu, jeszcze ciepły”. Potem klęka przy tapczanie i czyta z broszurki: „Przez to święte namaszczenie niech Pan w swoim nieskończonym miłosierdziu wspomóż Ciebie łaską Ducha Świętego”. Najbliżsi zmarłego siedzą po turecku, palą papierosy, między nimi błąka się pies. Tomek kontynuuje: „Pan, który odpuszcza Ci grzechy, niech Cię wybawi i łaskawie podźwignie”. Obrzęd jest karykaturalny. Tomek zwraca się do zebranych: „Modlitwa po namaszczeniu, to przeskoczmy” i kończy: „Ja odpuszczam Tobie grzechy, w imię Ojca, i Syna, i Ducha Świętego”. Obecni za każdym

---

<sup>24</sup> Romantyczna legenda krakowska głosi, że ojciec odszedł za matką po 35 latach małżeństwa, życia w idealnej symbiozie. M. Szumowska wyznała: „Dla mnie to było oczywiste, że on umrze” (2012: 189).

<sup>25</sup> Warto zestawić tę scenę ze sceną z filmu *Sponsoring*, reż. M. Szumowska (2011), w której dziennikarka Anna (grana przez Juliette Binoche) odwiedza w szpitalu swojego ojca. W czasie masażu stóp ojciec umiera.

razem odpowiadają „amen”, a potem dość nieudolnie robią znak krzyża<sup>26</sup>. Kondukt żałobny na cmentarzu jest tak samo chaotyczny i osobliwy jak na poprzednim pogrzebie. Żałobnicy rozmawiają, palą papierosy, żują gumę. Szumowska rejestruje rozmowę dwóch sióstr:

- Masz tic taca?
- Miętowego?
- Jak jaram, to muszę ssać cukierki.
- Ja mam tak samo. Mam zawsze jakieś tam cukierki. Matka też tak miała. Taka fobia czy...
- Jak się czujesz?
- Lepiej niż poprzednio.
- Ty, oni chyba pojechali w inną stronę, czy nie?
- Panowie, to nie ten kierunek.
- W sumie szkoda, że nie będą leżeć razem.
- Nie, spali też osobno.

Żałobnikom trudno jest uformować kondukt, idą bezwiednie, nie prowadzeni przez nikogo. U Szumowskiej pojawia się element groteski, należący do poetyki funeralnej (z tego powodu często stosowany w filmach o pogrzebach<sup>27</sup>). Karawan myli drogę, zawraca i dalej jedzie do tyłu. Istotą rytuałów pogrzebowych (nie tylko w obrządku katolickim) jest to, że oprócz wymiaru sakralnego, religijnego, pełnią funkcję, tzn. ułatwiają uczestnikom ceremonii przeżycie żałoby, wejście w nowy stan. U Szumowskiej rytuał jest powierzchowny, nie zawiera się w nim formuła *incipit vita nova*. Stypa także nie przypomina zwyczajowego spotkania, przekształca się w pijacką orgię z tańcami i męskim striptizem; smutek się zapija – to też element inteligentkiego, artystycznego etosu. Julia zasypia u boku męża, ale potem kładzie się obok Adriana. Piotr jest zdruzgotany tym widokiem. Czarny ekran i mocna muzyka to tym razem udźwiękowanie jego rozpacz z powodu końca – rozpadu małżeństwa. Po antrakcie i ciemności widz patrzy na tandetne akwarium ze sztucznymi rybkami, które Adrian kupił Julii. Kobieta wyrzuca mu, że często na różne pytania odpowiada: „Nie wiem”. Adrian mentorskim głosem poucza ją: „Nie da się wszystkiego wiedzieć od razu. Najpierw trzeba się zastano-

<sup>26</sup> Ks. J. Stefański tłumaczy sens pierwszych odczytanych przez Tomka zdań: „Nowa formuła sakramentu składa się z dwóch zdań, zakończonych zawsze odpowiedzią chorego – Amen. [...] Formuła ujęta jest w formie optatywnej dwukrotną prośbą «niech Pan cię...». Pierwsze zdanie tej modlitwy należy odmówić w czasie namaszczenia ciała, drugie następnie podczas namaszczenia rąk chorego. Chory ma tam okazję, aby po każdym namaszczeniu mógł z pełnym zaangażowaniem włączyć się i potwierdzić swą wiarę aklamacją «Amen»”. Młody „celebrans” nie ma świadomości, że Kościół proponuje dobór stosownych modlitw, zgodnie ze stanem chorego (np. modlitwa za wiernego w podeszłym wieku, za znajdującego się w wielkim niebezpieczeństwie śmierci, w agonii) (2000: 57).

<sup>27</sup> Pisze o tym I. Iwasiów (2013: 104): „W poetyce funeralnej wyjątkowo dobrze sprawdza się groteska, a nawet komedia. Chodzi o to, że jeszcze żyjemy, a póki żyjemy, możemy się śmiać ze śmierci. Mniejsza o historię kultury, historię literatury. W filmach w scenach pogrzebu obowiązuje element komediowy. Zamiana trumien, pomyłone zwłoki, dwie, trzy wdowy zamiast jednej, zmarłychwstanie; inne. Tak, w naszych pogrzebach element groteski też był obecny”.

wić”. Julia mówi cicho: „Wiesz co, chciałabym zawsze być dzieckiem. Z moim tatą, z Piotrkim, z moją mamą”. Adrian mówi, że to niemożliwe, że do tego nie ma już powrotu. Julia decyduje się na wyjazd i prosi, żeby Adrian odwiózł ją na lotnisko. Mężczyzna nie potrafi jej obiecać, że będzie na nią czekać. W ostatniej scenie widz ogląda Julię zza szyby jej mieszkania. Film kończy czarny ekran. Tym razem zamiast muzyki, wysublimowanych kompozycji słychać miejskie odgłosy. Sztukę zastąpiło prawdziwe życie, także w sensie akustycznym<sup>28</sup>.

Szumowska na oczach widzów dokonuje rekonstrukcji **swojego** doświadczenia wewnętrznego (przyjmuję, że *33 sceny z życia* to film autobiograficzny). W literaturze nie ma jednej definicji ‘doświadczenia’ (por. Nycz 2012: 229–260). Pewne jest jedynie to, że doświadczenia się nabywa; jest ono czymś, przez co trzeba przejść, przecierpieć. Nie da się go uzyskać w inny sposób. Problem (i zarazem paradoks) polega na tym, że doświadczenie zawsze sytuuje się między językiem publicznym i prywatnością czy intymnością, między obiegowymi twierdzeniami, możliwymi do wypowiedzenia, i niewyraźnością ludzkiego wnętrza. Doświadczenie to może stać się dostępne dla innych jedynie za sprawą późniejszego procesu opowiadania, przemiany w spójną i znaczącą narrację. W przypadku Szumowskiej jest to narracja filmowa.

W sposobie opowiadania Szumowskiej można odnaleźć wiele punktów zbieżnych z pracami francuskiego pisarza i filozofa Georgesa Bataille’a, inspirowanego myślą Sade’a i Nietzschego, Hegla i św. Jana od Krzyża. Jego najbardziej znane dzieło *Doświadczenie wewnętrzne* powstało w 1942 roku. Weszło w skład trylogii *Somme athéologique*. Jean-Paul Sartre nazwał je próbą „złej wiary” (Bataille 1998: 537). Celem Bataille’a było wyrażenie *niemożliwego*. Istotne jest to, jak filozof definiuje samo *doświadczenie*:

Doświadczeniem nazywam podróż do kresu możliwości człowieka. Nie każdy musi udać się w tę podróż, lecz jeśli ktoś decyduje się na nią, zakłada to odrzucenie autorytetów i istniejących wartości, które ograniczają to, co możliwe. Ponieważ jest zanegowaniem innych wartości i innych autorytetów, doświadczenie, istniejąc pozytywnie, staje się samo rzeczywiście wartością i autorytetem (1998: 58).

*Doświadczenie wewnętrzne* w ujęciu Bataille’a nie jest poddane jednoznacznej kategoryzacji, wydaje się kategorią rozmytą. Filozof ma ambiwalentny stosunek do *doświadczenia wewnętrznego*. Pisze o nim jako doświadczeniu mistycznym, podkreślając zarazem jego absolutnie ateologiczny charakter, zakładający brak związków z religią i brak potrzeby zjednoczenia z Bogiem (teologia negatywna), wykluczający ascezę, bo – jak dowodzi – kresu dostąpić można jedynie przez nadmiar, a nie przez brak (1998: 67). Na tym niespójność tez Bataille’a o *doświadczeniu wewnętrznym* się nie kończy. *Doświadczenie wewnętrzne* jest przedstawiane jako przeciwieństwo działania. Niepokój budzi stwierdzenie, że *doświadczenie wewnętrzne* kwestionuje inne wartości, autorytety i doświadcze-

<sup>28</sup> W taki sam sposób kończy się inny film Szumowskiej *Sponsoring* (2011).

nia, samo staje się wartością i autorytetem. Wynika z tego, że nigdy nie podlega innemu autorytetowi niż ono samo. Bataille wyraził to najdobitniej w formie pastiszu frazy religijnej: *Gloria in excelsis mihi* (1998: 273–275) czy w tytule rozdziału *Chcę wynieść moją osobę na szczyt* (1998: 137). Parafrazy te wyjątkowo dobrze pasują do Julii Szczęsnej, która w chorobie matki szukała inspiracji, tematu do pracy na Biennale.

Bataille wiele miejsca poświęcił nie tyle granicy, ile raczej sytuacji granicznej (w sensie Jaspersowskim). Miał świadomość tego, że granicy doświadczenia dotyka się jedynie w śmierci, niedającej się włączyć w obręb życia, będącej jednocześnie momentem najbardziej intensywnym, ekstatycznym i głębokim. O gatunkowej swoistości człowieka decyduje właśnie świadomość śmierci. Neutralizuje ją zazwyczaj zaangażowanie w pracę. Świadomość ta intensyfikuje się i prezentuje jako trwoga w momencie, gdy człowiek zaczyna zastępować doświadczenie *obecności* doświadczeniem pustki, nicości. Trwoga (w filmie Szumowskiej najsilniej doznawana przez ojca) jest sygnałem istnienia *czegoś całkiem innego*, co człowieka przekracza i nie poddaje się jego poznaniu. Krzysztof Matuzewski w komentarzu do *Doświadczenia wewnętrznego* Bataille'a nie bez racji zauważa, że trwoga

[...] zarazem stymuluje [...] dążenie ku otwartej w nas otchłani: jako że sama jest rozpoznaniem nie podlegającego mediatyzacji charakteru śmierci – a przeto rozpuszczeniem wszelkiej obecności – trwoga oferować może w postaci 'celu' jedynie nicość. Porównanie trwogi i zwykłej kondycji ludzkiej, która zapewnia samorealizację indywiduum w granicach obowiązywania praw gatunku, pokazuje, iż trwoga jest w istocie tylko znakiem straty; jako taka potwierdza ona, że poza uprzywilejowanymi przez filozofię i stanowiącymi przedmiot konwencjonalnej ekonomii ludzkimi zachowaniami, których celem jest produkcja i przetrwanie, istnieją w człowieku siły sprzymierzone ze śmiercią i wyrażające się w nieproduktywnych formach wydatkowania (Bataille 1998: 10–11).

Film Szumowskiej można potraktować jako formę dokumentacji tak rozumianego *doświadczenia wewnętrznego*, „eksperymentu, jakiemu pod wpływem mrocznych sił indywiduum poddaje swe istnienie” (Bataille 1998: 27), konfrontuje ekstatyczne jednostkowe istnienie ze śmiercią, wyraża się w *nieproduktywnych formach wydatkowania*, czyli erotyzmie (por. Bataille 2007: 31–43)<sup>29</sup>. Zakończenie filmu Szumowskiej nie ukazuje wcale wzrostu duchowego i osobowościowego, przemiany, która następuje wskutek *doświadczenia wewnętrznego*. Wynika to zapewne z braku obecności *sacrum*. Cisza, której doświadcza pod koniec główna bohaterka, staje się synonimem wyczerpania, samotności, lęku. Według Bataille'a słowo *cisza* jest usunięciem brzmienia, jakie zawiera samo słowo; jest perwersyjne i poetyckie zarazem: „jest rękojmią własnej śmierci” (2007: 71). W ten oto

<sup>29</sup> G. Bataille dokonuje jednego ważnego zastrzeżenia: „Erotyzm jest aktywnością seksualną człowieka o tyle, o ile różni się od seksualności zwierząt. Aktywność seksualna człowieka niekoniecznie musi być erotyczna. Staje się erotyczna, ilekroć przestaje być elementarną, zwierzęcą seksualnością” (2007: 31).

sposób *cisza* staje się słowem, które przestaje być słowem. Dla Julii utrata rodziców i męża oznacza koniec: kres sielanki, dzieciństwa, niedojrzałości i egoizmu. Zaznaczyć trzeba, że jej *doświadczenie wewnętrzne* nie daje się ująć w pozytywnej formule.

### BIBLIOGRAFIA

- 33 *chwile z życia*, 2007, rozm. z M. Szumowską przepr. T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza” nr 134 z 11.06.2007, s. 14.
- 33 *sceny z życia*, 2008, reż. M. Szumowska.
- A czego tu się bać?*, reż. M. Szumowska (2006).
- Adamiak E., 2011, *Communio sanctorum. Zarys ekumenicznie zorientowanej dogmatycznej teologii świętych obcowania*, Poznań.
- Ariès Ph., 1982, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1982.
- Ariès Ph., 1993, *Śmierć odwrócona*, przeł. J.M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa, s. 227–282.
- Bataille G., 1998, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa.
- Bataille G., 2007, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk.
- Bielecki R. OP, 2008, *Na własny temat*, „W Drodze”, nr 12, s. 111–115.
- Grodź I., 2008, *Zasztyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk.
- Grzegorzczak J., 2006, *Niebo dla akrobaty. Opowiadania*, Kraków.
- Iwasiów I., 2013, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Wołowiec.
- Kaczmarek A., 2012, *Między naturą i kulturą. O doświadczeniu śmierci w filmie „Wit”*, „Prace Kulturoznawcze”, t. XIV, Wrocław, s. 153–161.
- Maron M., 2010, *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Kraków.
- Matuszewski K., *Wstęp*, w: G. Bataille, 1998, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa.
- Nowak K.T., 2005, *Moja mama czarownica. O Dorocie Terakowskiej*, Kraków.
- Nycz R., 2012, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa.
- Sobolewski T., 2007, *Umarł i żyje*, „Gazeta Wyborcza”, nr 81 z 5.04.2007, s. 17.
- Stefański J., 2000, *Sakrament chorych w dziejach i życiu Kościoła*, Gniezno.
- Szczepański T., 2007, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk.
- Szumowska M., 2007, *Śmierć jak należy*, „Gazeta na Święta”, dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 83 z 7–9.04.2007, s. 15.
- Szumowska M., 2012, *Kino to szkoła przetrwania*, rozm. A. Wiśniewska, Warszawa, s. 191–192.
- Szumowska M., Lebecka M., 2008, *Prawie psychodrama*, „Kino”, nr 9, s. 16–18.
- Szumowska M., Oleszczyk M., *To nie jest film o mnie*, „Tygodnik Powszechny” 2008 nr 39, s. 37.
- Szyma T., 2006, *Życiorys złożony z przerw*, „Kino”, nr 9, s. 86–87.
- Tischner J., 1992, *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych 1975–1966*, Kraków.
- Wachowski J., 2011, *Performans*, Gdańsk.
- Wajda A., 2009, *Jak spotyka się dojrzałość z młodością, jak się z nią mija*, w: *Tatarak. Pożegnanie miłości*, red. K. Szajowskiej, Warszawa 2009, s. 3–18.
- Wojciechowski P., 2008, *Obiektyw jak okruch lustra*, „Kino”, nr 12, s. 55.