10.2478/umcsart-2013-0020

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XII, 1 SECTIO L 2014

Instytut Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie

URSZULA TES

Intymny obraz śmierci we współczesnym polskim dokumencie

Intimate images of death in contemporary Polish documentaries

Na temat śmierci powstało tysiące książek, artykułów, esejów z różnych dziedzin nauki, kultury oraz z perspektywy religii. Philippe Ariès w klasycznej już książce wydanej w latach 70. ubiegłego wieku *Człowiek i śmierć*, przyglądając się dziejom Zachodu, dostrzega dwie generalne tendencje w postawach ludzi wobec śmierci – rozróżnił „śmierć oswojoną" i „śmierć zdziczałą". Do XX wieku śmierć odczuwana była jako zjawisko naturalne, wieńczące ziemską wędrówkę[1]. Wiek XX natomiast całkowicie wyeliminował myślenie o śmierci z ludzkiej świadomości, co zdaniem Arièsa wpłynęło niewątpliwie na kształt współczesnej kultury:

> „Zjawisko to ma kilka aspektów: po pierwsze, samo słowo »śmierć« zostało – z racji budzącej przez siebie grozy – usunięte z codziennej mowy ludzkiej […]. Po drugie, fakt czyjejś śmierci nie zmienia niczego w życiu innych, pozostaje nieomal niezauważony [„W mieście wszystko tak się odbywa, jak gdyby nikt w ogóle nie umierał"[2]]. Po trzecie, lęk przed śmiercią zrodził zjawisko powszechnego okłamywania konających, utrzymywania

[1] Zob.: I. Ziemiński, *Człowiek w obliczu śmierci*, „Znak" 1993, nr 3, s. 143.
[2] Zob.: P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 550.

> ich w nieświadomości co do rzeczywistego stanu, w jakim się znajdują[3]. […] Co więcej, charakterystyczna dla obecnej epoki stała się medykalizacja i hospitalizacja śmierci, niwecząca jej wymiar publiczny. Od śmierci odsunięta jest nawet najbliższa rodzina – człowiek kona najczęściej w odosobnionym laboratorium, podłączony do przedłużających jego konanie skomplikowanych aparatur. Co gorsza, coraz wyraźniej skracana, a nawet eliminowana zostaje żałoba, a więc czas, w którym człowiek dotknięty śmiercią kogoś bliskiego miał prawo okazać swój ból i szukać pocieszenia […] Na koniec wreszcie, dostrzec można coraz wyraźniejszą, przynajmniej w niektórych krajach, eliminację tradycyjnych cmentarzy (dzięki kremacji zwłok), umotywowaną bynajmniej nie względami higieny, lecz chęcią usunięcia z ludzkiego doświadczenia i środowiska wszystkiego, co przypomina o Nieuchronnym"[4].

Chociaż trudno dzisiaj poprzestać na diagnozach Arièsa, jego refleksje o tradycyjnym i współczesnym podejściu do tematu śmierci znajdują doskonałe potwierdzenie w filmach Małgorzaty Szumowskiej *A czego tu się bać?* i *33 sceny z życia*.

W nowoczesnym społeczeństwie śmierć z jednej strony jest eliminowana z życia społecznego, z języka (używanie eufemizmów), dlatego mówi się o tabuizacji śmierci, z drugiej mamy do czynienia z wszechobecną pornografią śmierci, o której chociażby pisze w odniesieniu do fotografii Susan Sontag w *Widoku cudzego cierpienia*[5]. Śmierć masowa na fotografiach, w mediach niemalże nikogo już nie oburza, stała się częścią codziennej ikonosfery. Codziennie jesteśmy informowani w mediach o gwałtownych i brutalnych formach śmierci, nie mówiąc już o wyspecjalizowanych w epatowaniu nowymi sposobami uśmiercania filmach i grach komputerowych. Obszerne analizy zjawiska śmierci w mediach można odszukać w dwutomowej antologii *Media wobec śmierci*[6]. Nauka i sztuka również bezustannie zajmują się zagadnieniem końca życia w coraz to nowych kontekstach. Nauką zajmującą się wyłącznie zagadnieniami śmierci jest tanatologia, która wykształciła się w latach 60. XX wieku[7]. Na płaszczyźnie medycznej ustala

---

[3] Ważne pytanie stawia Ireneusz Ziemiński w recenzji książki Arièsa: „Czy zawsze prawda (o stanie chorego – UT) jest warunkiem koniecznym godnej śmierci? Nie można przecież wykluczyć, że jej znajomość załamie człowieka i doprowadzając go do ostatecznej rozpaczy – godność ostatnich chwil właśnie mu odbierze". Zob.: Ziemiński, *op. cit*., s. 151.

[4] *Ibid*., s. 150.

[5] O pornografii śmierci na nowo wybuchła dyskusja wokół wystawy *The Human Body*.

[6] Zob. *Media wobec śmierci*, t. 1, red. K. Kwasik, J. Jaroszyński, G. Łęcicki, Warszawa 2012; i *Media wobec śmierci*, t. 2, red. A. Gralczyk, M. Laskowska, P. Drzewiecki, Warszawa 2012.

[7] M. Zawiła, *Obecność śmierci w przestrzeni społecznej*, [w:] *Nadprzyrodzone*, red. E. Przybył, Kraków 2003, s. 179.

się przyczyny śmierci, analizuje się poszczególne stadia umierania bezpośrednio poprzedzające zgon, określa się moment i oznaki śmierci. Zjawisko śmierci jest badane także w ramach psychologii i psychotanatologii. Przedmiotem badań są tutaj psychiczne problemy umierającego oraz ludzi borykających się ze śmiercią innych, szczególnie bliskich osób, a także postawy wobec rzeczywistości śmierci. Problematyka śmierci jest także podejmowana przez religioznawców, którzy analizują, w jaki sposób pojmowana jest śmierć i życie pozagrobowe w różnych systemach religijnych i wierzeniach. Również filozofia, koncentrując swoją uwagę na tematyce antropologicznej, wciąż podejmuje próby wyjaśniania i rozumienia rzeczywistości śmierci[8]. Religioznawca Małgorzata Zawiła zauważa dwie podstawowe różnice dzielące naukę i przekazy medialne w uobecnianiu śmierci. „Pierwsza polega na tym, że śmierć w nauce jest właściwie śmiertelnością, śmiercią teoretyczną, nie jest natomiast stanem czy procesem, któremu podlega konkretny człowiek. Śmierć oglądana na ekranie najczęściej dotyka konkretnych osób. Jest to śmierć w trzeciej osobie (jej/jego), ale nie na takim poziomie abstrakcji jak w nauce. Nie jest to śmierć traktowana jako zjawisko (choć zjawiskowości nie można jej odmówić) ani jako fenomen czy abstrakt lub jako pojęcie – to bardzo konkretna śmierć niepozostawiająca wielkiego pola wyobraźni"[9].

W sztuce najnowszej temat śmierci jest wciąż eksplorowany, na co dowodem jest chociażby *Death book* przedstawiający prace artystów, które eksploatują wątek śmierci, czy projekt multimedialny Zuzanny Janin *Widziałam swoją śmierć*. Jak zauważa Andrzej Chojecki w eseju z 1995 roku *Kiedy umrze śmierć?*, śmierć stała się obiegowym terminem kultury. „Ogłoszono śmierć Boga. Później umarł artysta, pisarz, umarła sztuka, estetyka, umarła idea, historia, przyszłość, umarła książka. Chory na śmierć Foucault ujawnił śmierć człowieka. Niektórzy, jakby nie chcąc przywoływać imienia śmierci, obwieszczają koniec bądź agonię kolejnych hipotez […]. Literatura i filozofia, ale z właściwym sobie oporem, ogarniają intelektualnie tę sytuację i piszą o swojej agonii, tworząc filozofię końca filozofii. Agonia się przedłuża"[10]. Wojciech Bonowicz, komentując te słowa, dodaje: „Wskutek takiego rozmnożenia – bardziej zresztą metafor niż rzeczywistych »śmierci« – zatarciu ulegać zaczyna wymowa faktu podstawowego: naprawdę umiera tylko człowiek, pozostałe »śmierci« to antropomorfizacje, podobne do wielu innych, jakich dokonujemy"[11].

---

[8] A. Bartoszek, *Człowiek w obliczu cierpienia i umierania. Moralne aspekty opieki paliatywnej*, Katowice 2000, s. 46.

[9] Zawiła, *op. cit*., s. 180.

[10] Cyt. za: W. Bonowicz, *Śmierci już odtąd nie będzie…*, „Znak" 1996, nr 4, s. 169.

[11] *Ibid*.

We współczesnym polskim kinie dokumentalnym temat śmierci funkcjonuje wieloaspektowo. Z jednej strony takie filmy jak *A czego tu się bać?* Małgorzaty Szumowskiej, czy *Śmierć z ludzką twarzą* Marcina Koszałki, ujmują temat w kontekście społecznym, czy nawet jak w przypadku Szumowskiej – etnograficznym. Z drugiej, jak zauważa Jadwiga Głowa w tekście *Obraz śmierci w polskim filmie dokumentalnym w kontekście dokumentu Europy Środkowej*[12], pojawiły się obrazy, które osadzają temat śmierci w kontekście ofiary (np. Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk*), a także dokumenty, które pokazują problem kary śmierci (*Niefachowy stryczek* Roberta Stando).

W takich filmach jak *Istnienie*, *Deklaracja nieśmiertelności* czy *Ucieknijmy od niej* obcujemy z intymnymi obrazami śmierci, choć przecież nie dotyczą one (jak to się dzieje w dwóch ostatnich) odejścia głównych bohaterów. Filmowe portrety Jerzego Nowaka, Piotra Korczaka i Małgorzaty Kończakowskiej-Kumali oparte na „barokowych konceptach" reprezentują wanitatywny nurt w twórczości Koszałki[13] i w ogóle we współczesnym polskim dokumencie, podejmują wielowymiarową refleksję o umieraniu, śmierci i nieśmiertelności. Szczególną uwagę poświęciłam filmowi *Ucieknijmy od niej* z uwagi na brak szerszej analizy tego filmu. Osobny rozdział dedykowałam dokumentowi Adama Sikory – *Paweł*, niezwykle kameralnej i wyjątkowej filmowej przedśmiertnej spowiedzi Pawła Targiela.

1. Pożegnanie – *Ucieknijmy od niej* Marcina Koszałki

Ucieknijmy od niej, domykający trylogię rodzinną, rozpoczyna scena, w której siostra Marcina Koszałki, Małgorzata, zadaje przed kamerą pytanie: „A Ty, masz coś takiego, jakąś pamiątkę po rodzicach, która jest dla ciebie ważna, czy tylko myśli ci wystarczają?". Niezależnie jakiej odpowiedzi chciałby udzielić Marcin Koszałka, pamiątką po jego rodzicach są filmy *Takiego pięknego*… i *Jakoś to będzie*. To trudna, a może i wstydliwa pamiątka, okupiona poświęceniem matki[14], przyniosła jednak dokumentaliście uznanie i „kultowy" status wśród młodych ludzi. Może *Ucieknijmy*… jest taką pamiątką, którą chciałby Koszałka

[12] J. Głowa, *Obraz śmierci w polskim filmie dokumentalnym w kontekście dokumentu Europy Środkowej*, [w:] *Kino polskie wobec umierania i śmierci*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2005.

[13] Określenie zaczerpnęłam od Ewy Kwiecińskiej, której dziękuję za wnikliwą lekturę tekstu.

[14] Koszałka wyznał to w wywiadzie udzielonym Katarzynie Bielas dla „Dużego Formatu" pt. *Wycisnąć sens z trupa. Z Marcinem Koszałką rozmawia Katarzyna Bielas*, „Duży Format" 2007, nr 46.

zadośćuczynić coś rodzicom?, może wyrazem jego miłości, do której dojrzał po odejściu rodziców? Po śmierci ojca wyznał w jednym z wywiadów, że chciał zbliżyć się emocjonalnie do matki, ale nie umiał[15].

Bohaterką filmu uczynił reżyser swoją starszą siostrę – Małgorzatę[16], bizneswoman mieszkającą w luksusowej (choć kiczowatej) willi, która nadmiernie przywiązuje wagę do swojego wyglądu. W drugiej scenie filmu, podczas zabiegu pielęgnacyjnego, któremu oddaje się Małgorzata, z radia dobiega informacja o przypadkowym odkryciu w kościele fresków z XV i XVI wieku, m.in. ze sceną ukrzyżowania, które zachowały się w dobrym stanie. Nieprzypadkowo reżyser umieszcza w warstwie dźwiękowej taki komentarz. To symbol nieprzemijalności, zachowanego piękna, którego tak pragnie siostra, chociaż jej zabiegi są karkołomną próbą oszukania czasu. Małgorzata w kolejnym ujęciu robi zdjęcia swoim pogrubionym ustom, fotografie poddaje technicznej obróbce w komputerze, a następnie ogląda efekt na ekranie oprawionego w złote ramy telewizora plazmowego. Multiplikacja wizerunku ust na ekranie odpowiada sztuczności dokonywanych na nich zabiegów powiększających. Usta Małgorzaty stały się karykaturą naturalności, piękna. Ich wygląd doskonale odzwierciedla nowoczesne metody walki z oznakami starości, które są wszechobecnym elementem życia większości kobiet o wysokim statusie społecznym.

W kolejnej scenie w gabinecie kosmetycznym Małgorzata rozmawia z manicurzystką nad zaletami makijażu permanentnego, za chwilę zaś obraz radykalnie się zmienia – wkraczamy w świat chorób i śmierci pacjentów oddziału paliatywnego. Szokujące zderzenie skrajnie odrębnych światów: „lekkości" życia i bólu umierania (jego szpetoty), przywodzi na myśl barokowe koncepty, służące wywołaniu szoku poznawczego. Koszałka znacząco pokazuje obrazy umierania ujęte w pozłacaną ramę telewizora, która daje nam komfort, że to nie my jesteśmy w sytuacji bohaterów, odsyła nas też do współczesnych doświadczeń z medialną ikonosferą. Obraz śmierci jest tutaj wciąż „bezpieczny", wciąż możliwy do przyjęcia dzięki dystansowi, jaki stwarza medium.

W szpitalnym łóżku jedna z pacjentek (niezmiernie wychudzona) wspomina pobyt na Capri i dzieli się zachwytem nad włoskimi atrakcjami. „Mówię zawsze: jak nie zobaczę za życia, to zobaczę za śmierci, nie? Człowiek zobaczy, jak umrze, wszelkie te…", lekarka kończy: „To znaczy z nieba, jak będzie spoglądał,

[15] Zob.: *Śmierć nie musi kończyć życia. Rozmowa Krystyny Lubelskiej z Marcinem Koszałką*, „Polityka" 2006, nr 44, s. 89.

[16] Początkowo Marcin Koszałka miał pomysł by bohaterkami filmu były dwie kobiety: jego siostra i dr Iwona Bryniarska-Filipczak.

to będzie obserwował… Oczywiście, będziemy podróżować wtedy…”[17]. Małgorzata też kocha podróże, szczególnie te dalekie, z dala od obrazów nędzy, cierpienia, poniżenia. Dopełnieniem jej hedonistycznej wizji życia są słowa: „Mam świadomość, że moje życie na tym świecie kiedyś tam się skończy, ale wierzę, że będzie następne, i będzie ono równie luksusowe, a nawet bardziej”.

Lęk przed śmiercią często manifestuje się rzutowaniem doczesnych pragnień na wyobrażenie o życiu po śmierci, gdyż to chroni przed niesamowitą otchłanią niewiedzy, potencjalnością pustki. To naturalne pocieszenie (będzie tak jak na ziemi) jest też przejawem przywiązania do świata materialnego, który kojarzy się z dobrem, chociaż to materia dostarcza nam najwięcej cierpienia. Czasami również pocieszanie się scenariuszami „jak z życia” jest ucieczką przed podstawowym pytaniem o sens życia, które wybrzmiewa szczególnie istotnie właśnie w chwili śmierci.

Krzysztof Śnieżyński w artykule *Metafizyka dla człowieka, a nie człowiek dla metafizyki: kilka uwag o potrzebie myślenia metafizycznego we współczesności* zauważa:

> „Żyjemy w społeczeństwie, w którym eksplozja metafizycznego niepokoju związanego z pytaniem o ostateczny sens ludzkiego życia została opóźniona. Niejednokrotnie przypada ona na ostatnie chwile ludzkiego życia. W dramatycznych momentach kończącego się życia dokonuje się nieubłaganej falsyfikacji dotychczasowej ważności. Ta falsyfikacja połączona jest niejednokrotnie z gorączkowym poszukiwaniem sensu życia jako całości. Nikt nie chce, aby jego życie, w jego własnych oczach, nie miało żadnego sensu, aby żył na próżno”[18].

Pozostaje także pytanie, które postawił Jacques Piquet: „Co powiedzieć stając wobec cierpienia, niepokoju? Co odpowiedzieć na nie dające się rozwiązać kwestie? Milczeć? Pod pretekstem, że każde słowo jest próżne i bezużyteczne. Ponownie sformułować kwestię? Aby wypełnić pustkę. Potwierdzić w ten sposób obecność, wyrozumiałość, sympatię… Bez kompromitowania się. Mówić o własnej sytuacji? […]. Dostarczyć odpowiedzi zaczerpniętej z mądrości narodów, filozofii, teologii, Ewangelii, modlitwy? Pytanie, które stawia chory na

[17] Cytat ze ścieżki dźwiękowej. Pozostałe cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z filmu *Ucieknijmy od niej*.

[18] K. Śnieżyński, *Metafizyka dla człowieka, a nie człowiek dla metafizyki: kilka uwag o potrzebie myślenia metafizycznego we współczesności*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia–sztuka–film*, red. U. Tes, A. Gielarowski, Kraków 2012, s. 33.

temat swego cierpienia, staje się od razu naszym pytaniem, naszym problemem. Nie możemy nie pytać siebie i nie odpowiadać częściowo na te pytania"[19].

Pierwszą reakcją Małgorzaty na projekcję scen szpitalnych jest zaprzeczenie, choć słowa, które wypowiada w reakcji na nie, są pełne nieuświadomionej sprzeczności. Z jednej strony kobieta chciałaby luksusowego życia po śmierci, z drugiej strony mówi o „walce", która przed nami. Znaczące, że jej wizja „zaświatów" jest całkowicie pozbawiona zarówno pierwiastka duchowego, jak i nihilistycznego. Jest konglomeratem nieuwewnętrznionych „złotych myśli", które są dla kobiety pocieszeniem, ale i ucieczką przed bezradnością wobec milczenia śmierci. Kobieta zresztą początkowo „buduje" przed kamerą wizerunek siebie jako osoby samowystarczalnej, doskonale radzącej sobie w życiu. Małgorzata, przywiązana do materialnej strony życia, dostrzega wagę stroju, w którym ma być pochowany zmarły: „Też trzeba się elegancko ubrać do takiej wizyty w nowym świecie" – mówi. Ważny jest dla niej wygląd po śmierci, jest dumna z ojca, że tak „pięknie wyglądał", że był ubrany w strój, który miał na ślubie syna.

Małgorzata jest przewodniczką po wspomnieniach o rodzicach, w jej słowach ożywają ich postaci, stają się też wieloznaczne (szczególnie matka). „Jak buduję sobie mamę na nowo, odkrywam to, czego jako dziecko nie widziałam, to i to piekło jakoś mi się rozmywa" – zauważa. Małgorzata wspomina ważne wydarzenie z dzieciństwa, kiedy idąc z ojcem na spacerze, zaproponowała, by uciec od matki – zabrzmiało tytułowe „ucieknijmy od niej". Wówczas nie mogła zrozumieć, dlaczego ojciec nie podjął dziecięcej propozycji. Dopiero jako dorosła osoba zrozumiała, że ojciec kochał matkę bezwarunkowo. Ten film można odczytywać jako symboliczny „powrót do matki" Marcina i Małgorzaty.

Ucieczką jest także odrzucanie śmierci jako ważnego tematu w życiu – ten sens wydobywa również tytuł filmu. Rozmowy z pacjentami oddziału opieki paliatywnej ogniskują się wokół spraw zdrowotnych, rodzinnych, materialnych. Mowa jest o niespełnionych marzeniach, poczuciu przegranej. Starszy mężczyzna płacząc, wyznaje, że całe swoje życie poświęcił problemom z pracą, rodzinie, niewiele sobie, a teraz jest za późno „na te wszystkie marzenia": „ach, żebym ja mógł cofnąć te lata…". W kolejnym ujęciu widzimy go siedzącego naprzeciwko syna, w milczeniu. Z kolejnego ujęcia dowiadujemy się, że mężczyzna zmarł. Imieniny dziecka innej pacjentki, pani Celiny, są pretekstem do śpiewania przez rodzinę „Sto lat", choć boleśnie i nieadekwatne brzmią te życzenia w kontekście umierającej matki. W tej krótkiej scenie udało się Koszałce uchwycić „logikę żyjących" i „logikę umierającego" – żyjący chcą mówić o życiu, radości, powrocie, choć doskonale znają realia – mówią, gdyż to ocala ich przed grozą nie-

[19] J. Piquet, *Ewangelia w szpitalu*, tłum. A. Bocian, Warszawa 1995, s. 82–83.

zrozumienia „misterium umierania", przed świadomością paradoksu śmierci, ale i tajemnicy. Ale i zwyczajnie przed zbyt dużym cierpieniem. Umierający milczy. Znaczące jest też milczenie dziecka, które nie rozumie śmierci, choć już zostało z nią oswojone w chwili śmierci kanarka. Scena przy łóżku pani Celiny jest jedyną, przy której Małgorzata płacze. Wydaje się, że jej wzruszenie wywołane zostało obecnością dziecka przy łóżku młodej matki. Jej poza doskonale radzącej sobie kobiety „pryska", pojawiają się autentyczne emocje, Małgorzata z ujęcia na ujęcie zmienia się, widzimy, że jest osobą wrażliwą, dojrzałą, niebojącą się stawiać trudnych pytań. Jej twarz zdradza oznaki cierpienia, powagi.

Znaczące, że wśród szpitalnych rozmów, które wyselekcjonował Koszałka, nie pada ani jedno zdanie, które dotyczyłoby jakiejkolwiek transcendencji. Jedynie pan Stefan porusza głębszą kwestię sumienia: „Analiza całego życia jest trudną analizą, ale warto się pokusić o taką rzecz. Jest to trudne, za pierwszym razem człowiek jest, mówiąc po rusku, ruski gieroj. Za drugim razem jest już trochę mniej chojrakowato. A za trzecim razem są to uderzenia mocniejsze. Człowiek czuje się pokonany. A za czwartym razem jest zdegustowany, maltretowany. Następnym razem jest ciężko, jest coraz ciężej. Takie jest życie, nie ma na to rady".

Małgorzata zauważa, że jej brat podświadomie najwięcej czasu spędził ze Stefanem, gdyż ten przypominał mu ojca, który przed śmiercią nie był już takim samym człowiekiem, jakiego zapamiętał syn. Siostra zauważa: „Po naszym ojcu zostały mosty, rafinerie naftowe, budynki, drogi. Ale przede wszystkim zostaliśmy my. Może oni w jakiś magiczny sposób pomagają nam żyć, dają wskazówki. I ty mnie pytasz, dlaczego ja w śmierć nie wierzę. Ale ty mi cały czas udowadniasz, że tej śmierci nie ma. Niby ich nie ma, a oni cały czas inspirują cię do robienia filmu. Przemawiają do ciebie, np. przez Stefana. Ojca głos zza grobu. Widzę po sposobie, w jaki robisz ten film, że on strasznie cię obchodzi, ojciec, że on bardzo cię obchodzi".

Warto w tym momencie przytoczyć rozmowę syna z ojcem z dokumentu *Jakoś to będzie*:

„Ojciec: Nie wolno myśleć o śmierci.

Marcin: Dlaczego?

O: Bo się zjawiają problemy.

M: Jakie problemy?

O: No, mnie się jakoś dobrze ułożyło.

M: Ale mnie to interesuje, dlaczego nie myśleć o śmieci, bo się pojawiają problemy. Co to znaczy, tato?

O: Bo jeśli myślisz o śmierci, to ciągle jesteś łasy na pieniądze, prawda? A to się nie można martwić. Naser mater: jakoś to będzie. W życiu musisz być demo-

kratą, mieć szerszy pogląd na świat. Nie możesz tak, że tu majątek…, mieszkanie, jakoś tam będzie.

M: A chciałbyś być jeszcze raz młody? Chciałbyś jeszcze raz to przeżyć?

O: Nie, nie. Nie chciałbym. To jest, wiesz, dziwne pytanie. No bo jakie mam wyjście, urodziłem się – muszę żyć, tak? Nie mam wyboru. Ty masz wybór? Nie masz"[20].

Utarta tytułowa „maksyma" jest często opacznie rozumiana w kontekście filmu Koszałki. Ważny jest kontekst wypowiedzi ojca. Owo „jakoś to będzie" to nie zwykłe pocieszenie w trudnej życiowej sytuacji, ale próba przekazania (choć w nieco nieporadny sposób) mądrości doświadczonego człowieka, który ma świadomość śmierci. Myślenie o śmierci bowiem, według słów ojca, wywołuje lęk, który natychmiast przeradza się w potrzebę posiadania dóbr materialnych, by te „potwierdziły istnienie". Majątek, mieszkanie, o których mówi ojciec, dają poczucie, „że żyję", wedle reguły „być – to mieć" (być ciągle potwierdzanym przez to, co mam), a wtedy to, co najważniejsze (ojciec nie mówi, jak to rozumie), tracimy. Zatroskanie światem materialnym (w perspektywie nieuchronnej śmierci) czyni nas niewolnikami – taki sens wydaje się mieć wypowiedź Włodzimierza Koszałki. „Jakoś to będzie" – daje poczucie wolności albo wyzwolenia z iluzji, że materia zaspokoi nasze prawdziwe potrzeby, ustrzeże nas przed „grozą śmierci", to też nauka zaufania. Ojciec „nie chowa się" za fantazjami o byciu młodym, żyje – bo nie ma wyboru, a nie dlatego, że kocha życie i chciałby je za wszelką cenę zachować. To wypowiedź człowieka dojrzałego, pogodzonego ze śmiercią i swoim losem. Ojciec, najczęściej milczący, zdominowany przez żonę, który rzadko mógł w domu dojść do głosu, udziela na spacerze synowi lekcji życia.

Na pytanie, które padło w wywiadzie dla „Polityki", czy Marcin Koszałka pożegnał się z ojcem, odpowiedział: „Nie, nie oglądałem zwłok. Nie chciałem, bałem się. Skorzystałem z komfortu, jaki zapewnia nowoczesna cywilizacja. […] Myślę, że pięknie byłoby trzymać ojca za rękę w momencie śmierci, umyć go, ubrać, ale nie umiałem. Chciałbym być wychowany w tradycyjnym rytuale, który nie odpychał trupa, a potem pozwolić sobie na żałobę. Jednak rozpacz też jest niemodna. To byłoby bardzo źle widziane pójść na przykład do superfirmy i przy jej szefie rozpłakać się z żalu po ojcu. Żyjemy w kulturze jak z książek Lema, zimnej, metalicznej, sterylnej"[21].

Czytając powyższe zdania, trudno nie przypomnieć sobie refleksji Arièsa o „śmierci zdziczałej" i wyparciu żałoby ze współczesnej rzeczywistości. Inną postawę wobec śmierci przyjęła Małgorzata, która widziała zaciśnięte na prze-

[20] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Jakoś to będzie.*

[21] *Śmierć nie musi kończyć życia*…, s. 88–89.

ścieradle ręce nieżyjącej matki, co wywołało u niej szereg ważnych pytań, pozostających jednak bez odpowiedzi.

Powracając do filmu *Ucieknijmy*, trzeba zadać kilka istotnych pytań o intencje autora. Czy Koszałka pokazując sceny ze szpitala, chce wstrząsnąć siostrą? Wyprowadzić ją ze stanu błogiego komfortu, zadowolenia? Pokazać to, czego Małgorzata nie chce oglądać, by wzbudzić w niej wyrzuty sumienia? Czy przyglądanie się „tej gorszej stronie świata" przez Koszałkę prowadzi do znaczących refleksji?, czy może jest zręcznym wybiegiem przed postawieniem sobie istotnych pytań poza kamerą, która przecież dystansuje artystę, zapewniając mu pewien azyl.

Koszałka zdaje się odpowiadać na część z tych pytań słowami: „Nie mogłem mojej siostry w tym filmie skompromitować, bo broni jej to, co myśli i mówi. Ona tylko wydaje się zapatrzona w siebie, w luksusowe życie, ale jej wnętrze przeczy temu pierwszemu wrażeniu. Myślę, że wbrew pozorom ten film może nawet bardziej obnaża mnie niż siostrę. Przecież ona w tym filmie mówi w naszym imieniu, mówi to, co ja chciałbym powiedzieć, ale brak mi odwagi. Mówi o wstydzie spowodowanym naszą postawą"[22]. Powrót do tematu rodziny ujawnia potrzebę dokumentalisty zmierzenia się nie tylko z problemem śmierci rodziców (Małgorzata: „Poszedłeś tam, szukać tej granicy, za którą są nasi rodzice? Szukałeś ich? Chciałeś w jakiś sposób być bliżej? Dlatego poszedłeś do tych, którzy umierają, by być bliżej umarłych? Szukałeś czegoś? Szukałeś czegoś tam, co ci da znak, co ci da…? O to ci chodziło?") i własnym lękiem przed śmiercią, ale też z sumieniem, co doskonale ujmuje pytanie siostry: „A ty Marcin, nie masz żadnego poczucia winy wobec nich? Masz świadomość, jaki ty byłeś?".

Reżyser milczy, nie odpowiada na żadne pytanie. Koszałka rozumie, że odpowiedzi przeczące, usprawiedliwiające wybrzmiałyby fałszywie, wybiera uniwersalizujące (jak twierdzi) milczenie, choć można interpretować je jako przyznanie się do winy. Małgorzata wyznaje, że ma wyrzuty sumienia wobec matki, czuje także żal do brata, że zostawili rodziców samym sobie. Ona odwiedzała ich w ostatnich latach przed śmiercią zaledwie raz w miesiącu, by pomóc im materialnie. Chociaż widziała oczekującego na balkonie ojca, nie zdecydowała się, by wejść i porozmawiać z nim. Małgorzata monologująca do kamery jest lustrem, w którym przegląda się brat, zadaje pytania, których on być może sam bał się zadać. Pełni taką samą rolę, jak ekran, na którym siostra ogląda sceny ze szpitala poruszające trudne, bolesne, niechciane problemy, przed którymi nie można uciec. Marcin Koszałka potwierdza te intuicje, wyznając szczerze w jednym z wywiadów, że nakręcił film właśnie o wyrzucie sumienia, że słowa siostry

[22] *Kamera znieczula. Z Marcinem Koszałką rozmawia Karolina Pasternak*, „Przekrój" 2010, nr 15, s. 68.

o zaniedbaniach wobec rodziców są też jego grzechami. A sugestie siostry wobec bliskości ze Stefanem odpowiadają prawdzie o potrzebie „odszukania" ojca[23].

Małgorzata nie uspokaja sumienia brata, konfrontuje go z bolesną prawdą: „Wiesz, może te niedokończone sprawy, może chcesz domknąć tym filmem. Ale mylisz się. Nie zrobisz tego. Domkniesz coś tam tym filmem, jakąś niedokończoną sprawę z rodzicami. Sam dla siebie zamkniesz tymi kadrami, ale tak naprawdę nie zamkniesz tego nigdy. Dlatego, że oni zawsze będą z tobą". Wypowiedzi siostry uczą dojrzałości jej młodszego brata, odkrywają mu prawdy, których być może przed realizacją nie uświadamiał sobie. *Ucieknijmy od niej* bardziej przypomina formę spowiedzi (choć pewnie twórca odżegnywałby się od takiej interpretacji) niż terapię, tak często kojarzoną z kinem Koszałki.

Ważnym momentem w filmie jest scena opróżniania mieszkania rodziców, gdy jedyny raz pojawia się w kadrze reżyser, a może lepiej brzmiałoby – syn. Siostra ma wątpliwości, czy brat autentycznie przeżył ten moment, czy był on tylko ciekawym zabiegiem w konstrukcji filmu. Koszałka wyjaśnia: „Jeśli chodzi o scenę wynoszenia sprzętów z domu rodziców, to prawda jest taka, że mogłem w niej uczestniczyć, tylko mając w ręku kamerę. Bez niej nigdy bym po śmierci rodziców do ich domu nie wszedł, to byłoby zbyt bolesne. Świadomość bycia w tym miejscu z powodów zawodowych i konieczność patrzenia chłodnym okiem sprawiły, że było to dla mnie w ogóle wykonalne"[24]. Na pytanie o powód nakręcenia tej sceny Koszałka odpowiada: „Zrobiłem to, bo uważam, że przedmioty, meble, które zapełniały nasze mieszkanie, ten kolorowy telewizor marki Rubin, o którym siostra wspomina, nic nie znaczą. Ważne są słowa, wspomnienia. Tego nie ma w filmie, ale gdy siostra spytała mnie na planie, czy nie wróciłem do mieszkania rodziców tylko dla potrzeb filmu, żeby mieć mocną scenę, zacząłem płakać. Tak mnie to poruszyło"[25]. Autor nie zdecydował się na pozostawienie tej sceny, gdyż uznał to za zbyt „tandetne", jednoznaczne. Wyznał też, że zarówno *Istnienie*, jak i *Śmierć z ludzką twarzą* były dalekie od skonfrontowania się z momentem śmierci. Dopiero w *Ucieknijmy* Koszałka jej „dotknął"[26].

Najwymowniejszym tego dowodem są sceny po śmierci pani Celiny, gdy widzimy maszyny, które piorą pościel po zmarłych, patrzymy na czyszczenie przez pielęgniarkę łóżka zmarłej, zdejmowanie zdjęć rodzinnych ze ściany. Nieobecność – pustka zostały uobecnione we wstrząsający sposób[27].

---

[23] *Ibid*.

[24] *Ibid.*, s. 66.

[25] *Ibid*.

[26] *Ibid*.

[27] W pierwszej wersji filmu znalazło się wiele zdjęć bohaterów filmowanych na moment przed śmiercią, co wydaje się ogromnym nadużyciem.

2. *Istnienie* i *Deklaracja nieśmiertelności* – nie wszystek umrę

Powołując się na rozważania różnych myślicieli i pisarzy na temat nieśmiertelności sztuki, Ireneusz Ziemiński pisze:

> „Zdaniem Goethego śmiertelność motywuje nas do twórczości przełamującej czas, według Simmla zaś stanowi warunek kultury, która jest formą koniecznej iluzji, mającej pomóc zapomnieć o naszej przemijalności poprzez ocalenie wiecznej treści życia. Z kolei Imre Kertész sugeruje, że źródłem twórczości jest lęk przed śmiercią, będący zarazem podstawą i głównym kryterium oceny dzieł sztuki […], zdaniem Jankélévitcha natomiast tylko skończoność człowieka stwarza szansę wolności ducha, wyrażającej się przez twórczość”[28].

Według Zygmunta Baumana kultura to „fabryka trwałości”, za pomocą której zwyciężamy czas i umiemy zapomnieć o śmierci, jest efektem dążenia do nieśmiertelności. Z powyższymi refleksjami polemizuje Ziemiński, konstatując, że co prawda śmierć jest niezbędnym warunkiem wielu dziedzin działalności człowieka, ale nie wynika z tego faktu twierdzenie, że bez śmierci nie byłaby możliwa twórczość. „Kultura mogłaby powstać także w warunkach egzystencji wiecznej: z pewnością miałaby inny charakter i przesłanie, sama jednak jej możliwość wydaje się niepodważalna. Człowiek dąży przecież do piękna oraz innych wartości pod wpływem wewnętrznego impulsu, któremu nie potrafi się przeciwstawić, często zupełnie zapominając o swej śmiertelności. Twórczość jest zatem motywowana nie tylko negatywnie (ucieczką przed śmiercią), lecz także pozytywnie (pragnieniem piękna); możliwe więc, że kultura tworzona przez istoty nieśmiertelne nie byłaby naznaczona piętnem pesymizmu i nostalgii, lecz ożywiona dążeniem do doskonałości”[29].

Unikając dublowania swoich refleksji o *Istnieniu* w kontekście metafizyki śmierci[30] oraz wniosków płynących z analiz w całości poświęconych filmowi Marcina Koszałki: *Zrzucę ciało. Marcin Koszałka, Jerzy Nowak, Istnienie* oraz *Spektakl współczesnego ars morendi. O filmie Marcina Koszałki „Istnienie”*[31], chciałbym poruszyć wątek wiążący ten film z *Deklaracją nieśmiertelności*. Za-

[28] I. Ziemiński, *Metafizyka śmierci*, Kraków 2010, s. 225-226.

[29] *Ibid.*, s. 227.

[30] Zob. U. Tes, *Wątki metafizyczne we współczesnym kinie dokumentalnym*, [w:] *Wobec metafizyki* … .

[31] Zob. S. Liszka, *Zrzucę ciało. Marcin Koszałka, Jerzy Nowak, Istnienie*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 62–63; M. Piepiórka, *Spektakl współczesnego ars morendi. O filmie Marcina Koszałki „Istnienie”*, [w:] *Media wobec śmierci…*, t. 2.

równo film z 2007, jak i 2010 roku podejmuje temat nieśmiertelności, oba są też intymnymi portretami wybitnych, a jednak drugoplanowych artystów aktora Jerzego Nowaka i Piotra „Szalonego" Korczaka – wspinacza, twórcy wyrafinowanych torów przeszkód. Jeden i drugi, skuszeni ideą nieśmiertelności, którą daje kino, zawarli z Marcinem Koszałką swoisty „cyrograf", gwarantujący im pośmiertne przetrwanie. Dzięki niemu stali się też pierwszoplanowymi „gwiazdami". Istotny wydaje się również wątek samej kreacji, roli, która zawodowo przynależała życiu Nowaka, natomiast w *Deklaracji* – widzimy efekty kreowania bohatera przez Koszałkę – reżyser nie tylko pokazuje Korczaka poddawanego makijażowi, który zasłania zmarszczki, ale także przez spektakularne często zabiegi operatorskie oddaje „monumentalizm" postaci, ideał nietzscheańskiego nadczłowieka. Korczak wspinanie traktuje jako rodzaj teatru, dlatego Koszałka inspiruje się ideą czystej formy i Witkacowskimi autoportretami (np. *Autoportretem wielokrotnym*), tworząc portret „Szalonego" (łączy ich obu zresztą fascynacja górami). Witkacowskie odczucie metafizyki poprzez formę w pewien sposób w filmie Koszałki zostaje uobecnione.

W pierwszej scenie *Deklaracji* Koszałka sugeruje symboliczną potencjalną śmierć tragiczną bądź samobójczą (upadek do wody z ogromnej wysokości) Korczaka, która uwolniłaby go od dramatu starości, o czym mówi chwilę później. Koszałka łączy dwie skrajne materie: wodę i skałę – przemijanie i trwałość. Symbolika wody zawiera w sobie także antynomię życia i śmierci. Człowiek wspinający się po skałach jest z kolei doskonałą metaforą człowieka dążącego do nieśmiertelności – góry są symbolem stałości, niewzruszoności, w końcu młodości[32]. Reżyser poprzez niezwykłe zabiegi operatorskie (ujęcia z lotu ptaka, z dużej odległości) pokazuje „zespolenia Korczaka ze skałą", maksymalną ich bliskość. „Ja nigdy nie walczyłem ze skałą, nigdy nie walczyłem z własną słabością. Ja walczyłem po prostu z drugim człowiekiem, konkretnie z Andrzejem [Marciszem – UT]. Andrzej był moją motywacją do wspinania i to było najważniejsze, żeby zrobić drogę, której on nie zrobi, wspiąć się tam, gdzie on nie da rady"[33] – wyjaśnia Korczak. Koszałka wyzyskuje wizualnie samotność bohatera, jego kontakt z otchłanią, czy to gór, czy wnętrz, czy miasta. Samotny bohater przy dźwiękach wiwatów i oklasków dochodzących z offu, jednak przy pustej widowni, wchodzi „na arenę" i symuluje wykonywanie chwytów przed zaaranżowaną ścianą wspinaczkową. Z jednej strony jest to metafora „zmierzchu" guru wspinaczy, z drugiej ulotności sławy. Ponadto scena ta sugeruje iluzyjny charakter

[32] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 100–101.

[33] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu, pozostałe cytaty jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z *Deklaracji nieśmiertelności*.

sztuki i podkreśla samotność sportowca. W pewnym momencie bohater wyznaje: „Doskonała iluzja jest warta tyle samo co rzeczywistość, co najmniej, a nawet i więcej warta, to kino ludzie zapamiętają, a nie moją rzeczywistą biografię". W momencie, kiedy Szalony mówi te słowa, Koszałka odsłania „maszynerię" tej iluzji, wszystkie zabiegi (ustawienie świateł, kamery, fotosy etc.), które potrzebne są do jej kreowania. Pokazuje plan filmowy i „Szalonego" jako „aktora" na nim. Korczak poddawany jest przez reżysera różnym zabiegom estetycznym (zgolenie głowy), które mają służyć tworzeniu iluzji (pięknie rozkładające się światło na głowie mężczyzny), co upokarza bohatera („Pozbawiasz mnie w tym filmie intymności" – mówi).

Na pytanie Koszałki, dlaczego Korczak jest zirytowany jego filmem, odpowiada: „No bo się w kółko kręci o tym samym, no nie? Mianowicie o tym, że będzie coraz gorzej. Nawet jeśli człowiek ma świadomość że umrze, to czy nie ma prawa do jakichś radości?, do jakich drobnych – wiesz […], a z drugiej strony, to co ci powiedziałem, jest to szansa na wieczną młodość. Jedyna – bo innej przecież nie ma [...]". I tak kończy film Koszałka – ucharakteryzowany Korczak wygląda na zmumifikowanego młodzieńca. W ostatnich kadrach widzimy go odchodzącego w stronę ośnieżonej Doliny Białej Wody.

Deklaracja nieśmiertelności to z jednej strony nazwa niezwykle trudnej, „kreacyjnej" drogi wspinaczkowej, którą wymyślił „Szalony", z drugiej to synonim kina przynoszącego nieśmiertelność. Świadomość tego ma także bohater *Istnienia* – uznany aktor, zmarły w tym roku Jerzy Nowak. Pogodzony ze śmiercią, pełen pogody i spokoju, postanawia oddać swoje zwłoki na cele medyczne – dzięki tej decyzji staje się bohaterem filmu Koszałki, to jego *exegi monumentum*. Nieśmiertelność zyskana dzięki sztuce – ten wątek pojawia się także dosłownie w scenach, gdzie sędziwy aktor uczy młodą adeptkę zawodu wiersza Wyspiańskiego *Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić*. Barokowa koncepcja Koszałki celebruje z jednej strony życie, z drugiej jej przeciwieństwo – śmierć. Twórca oswaja myśl o fizycznym unicestwieniu, pokazując sceny w prosektorium. Na pytanie Katarzyny Bielas, czy ono robi na twórcy wrażenie, odpowiedział: „Robi, robi. Boję się tego tematu. Preparaty formalinowe to ludzka atrapa, tam już prawie nie ma człowieka, ale świeże zwłoki robią potężne wrażenie"[34]. Antynomię uzyskuje Koszałka także dzięki symbolice akwatycznej[35], która łączy aspekty związane z życiem i śmiercią jednocześnie, podobnie jak w *Deklaracji nieśmiertelności*.

[34] *Wycisnąć sens* … .

[35] Pisałam o tym w artykule *Wątki metafizyczne we współczesnym dokumencie* (rozdział *Metafizyka śmierci*) w antologii *Wobec metafizyki. Filozofia-sztuka-film*… .

Nie ulega jednak wątpliwości, że dzięki kinu Marcin Koszałka próbuje nie tylko poradzić sobie z lękiem przed śmiercią („Film jest dla mnie sposobem, by go przezwyciężyć, bym umiał kiedyś umrzeć z godnością. Nie krzyczeć panicznie, nie bać się”[36]), ale także odnaleźć w nim antidotum na przemijanie. W refleksje bohaterów *Istnienia* i *Deklaracji* wpisują się słowa samego Koszałki. Na pytanie, czy pomagają twórcy filmy o śmierci, odpowiedział: „Zakładam, że po mnie zostaną (filmy – UT). Nie da się opowiedzieć o tajemnicy śmierci. Do ciała mam podobne podejście jak pan Nowak, moje ciało nie ma znaczenia. Może jednak ktoś obejrzy moje filmy, kiedy mnie już nie będzie. Pomyśli o mnie”[37].

Pragnienie Koszałki współbrzmi ze słowami Jorge Luisa Borgesa: „Ilekroć recytujemy wiersz Dantego lub Szekspira, w pewien sposób jesteśmy tym samym momentem, w którym Szekspir lub Dante stworzyli ów wiersz. Ostatecznie więc nieśmiertelność nasza tkwi w pamięci innych ludzi i w dziełach, jakie po sobie pozostawiamy”[38].

Już po śmierci Jerzego Nowaka i jego żony Marii Andruszkiewicz (zmarła trzy lata przed mężem) *Istnienie* stało się testamentem nie tylko tych ludzi, ale także pokolenia, do którego należeli. Dzięki temu film Koszałki, mimo swojej kreacyjności, pozostał dokumentem istnienia.

3. *Paweł* – portret umierającego

W 2009 roku Adam Sikora nakręcił wyjątkowy dokument, zapis rozmów z umierającym przyjacielem Pawłem Targielem – filozofem, założycielem „Arkadii – pisma katastroficznego”, dyrektorem Instytutu Mikołowskiego. Jest to przede wszystkim portret człowieka, który wobec diagnozy (zaawansowany rak płuc) nie boi się mówić o bólu, duszy i nicości. Jesteśmy świadkiem „strumienia świadomości” Pawła. Początkowo to Sikora zadaje pytania z offu, ale w pewnym momencie proponuje mu monolog, który najpierw niechętnie (potem coraz pewniej) podejmuje bohater. Opowieść ma swoją chronologię (wyznaczaną nu-

[36] Marcin Koszałka: „Po pierwsze tkwi we mnie silny lęk przed umieraniem. Nabawiłem się go jeszcze w dzieciństwie. Pewnie dlatego, że moja matka często straszyła mnie, że szybko umrze. Po drugie, od wieków śmierć jest obsesją twórców, choć dziś w naszej kulturze odmówiliśmy jej prawa obecności. Minimalizuje się ją albo upiększa w nadziei, że to o czym się nie mówi nie istnieje. Skończyły się czasy odchodzenia w domu, w otoczeniu rodziny. A nasz strach jeszcze się potęguje”. *Oswajanie wrogiej śmierci. Z Marcinem Koszałką rozmawia Małgorzata Piwowar*, „Rzeczpospolita” 25.10. 2007, s. 21.

[37] *Ibid*.

[38] Za: Ziemiński, *Metafizyka śmierci…*, s. 206.

merami rozmów), od anegdotycznych wspomnień o historiach rodzinnych, liceum, kiedy poznał Wojaczka, poprzez studia, różne prace, powrót z Warszawy do rodzinnego Mikołowa, aż do momentu teraźniejszego, w którym Paweł stanął w obliczu własnej śmierci. Targiel ma wątpliwości wobec sensowności powracania do wspomnień, gdyż te mają znamiona konfabulacji – historie nakładają się na siebie, tworząc subiektywny konglomerat wspomnień. Znaczące, że cztery pierwsze rozmowy odbywają się w Instytucie Mikołowskim, dawniej mieszkaniu Wojaczków, za biurkiem Rafała, w tle widzimy szafę należącą do poety. Instytut jest intymną przestrzenią, tutaj Paweł czuje się u siebie, w tym miejscu spędził ostatnie dwanaście lat. Sikora kręci materiał na żywo, z całym obciążeniem technicznych błędów, robi przerwy, które komunikuje bohaterowi. Zadaje pytania z offu. Kręci zdjęcia w półzbliżeniu, nie rozszerza planu, nie zmienia ustawienia kamery, która cały czas jest statyczna. Obcujemy tylko z twarzą Pawła Targiela. Ta asceza środków filmowych jest niezwykle uderzająca, wydaje się mieć też głęboki sens. Wszelkie filmowe chwyty zostały zredukowane, są zbędne, nieprawdziwe w obliczu twarzy umierającego przyjaciela. Kamera skupia się na tym, co mówione, a nie pokazane. Ogołocona egzystencja w obliczu ostatnich momentów życia. Mimo że Targiel obcuje z urządzeniem technologicznym, poprzez obecność Sikory nabiera zaufania do kamery, nie traktuje jej jak intruza ani podglądacza. Targiel nie gra przed kamerą, mimo że wielokrotnie wydaje się zakrywać za maską ironii. Nie wstydzi się choroby, zmian na twarzy, które są oznakami postępującego nowotworu. W rozmowach w Instytucie Paweł jest jeszcze w dobrej formie fizycznej, nie widać oznak choroby, chociaż kiedy zaczyna odczuwać ból, Sikora wyłącza kamerę. Piąta rozmowa odbywa się już w mieszkaniu na tle białej ściany, Paweł wygląda coraz gorzej, opowiada o przejściu przez chemioterapię, o problemie z samodzielnym chodzeniem z powodu zaniku mięśni w nodze. Zachęcony do monologu zadaje sobie pytania: Co to znaczy walczyć z chorobą? I odpowiada: „Nadąć się w sobie i nieustannie myśleć: będę zdrowy, będę zdrowy. Jako formuła zastępcza do przeżywam lęk i strach”[39]. Paweł nie boi się śmierci, traktuje ją jako naturalną kolej rzeczy, boi się bólu. Mówi o tym, jak cała jego świadomość zaczęła się koncentrować na tym, co zrobić, żeby nie bolało. „Śmierć, śmiercią, ból jest najgorszy i co z nim zrobić – nie wiadomo. Ból rozbija wszelkie struktury świadomości” – mówi. Przyznaje, że zastanawiał się też nad samobójstwem (choć widzi absurdalność tego aktu, mając raka). W obliczu choroby Paweł weryfikuje wagę wielu kwestii: „Wiele spraw zewnętrznych zostało odsuniętych. Zaczynam się koncentrować na sobie. […] Nie wiem, czy mam do końca uświadomioną konieczność umierania,

[39] Ten i inne cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z filmu *Paweł.*

czy konieczność życia. Do śmierci trzeba być przygotowanym zawsze, nie tylko w jesieni, ale całe życie konstruowało się wokół świadomości śmierci. To jest najważniejszy problem w życiu człowieka. Nie sądzę, by był ważniejszy".

Świadomość Pawła jest dialogiczna, często zaprzecza sobie, pod wpływem doświadczeń filozof zmienia tok myślenia, a może bardziej przeżywania siebie. W jednym momencie mówi (rozmowa VII): „Dusza to takie zmyślne urządzenie, czasami się wycofuje. Ja nie mam duszy, nie ma nic do roboty. Nie mam duszy w sensie świadomościowym, być może tak choroba jest efektem tego, że nie ujawniłem swojej duszy, nie stworzyłem z niej pięknego kwiatu". Pod wpływem zaawansowania choroby i wycofywania się z życia Paweł wyznaje: „Czuję się cudownie sam, zatapiam się w medytacji. Wygaszenie myślenia, kołowrotu myśli, mózg nieustannie bełkocze, napędza nas do działania, dodatkowo lęk, niepokój. Medytacja sprowadza się do tego, by pozbyć się tych śmieci, żeby dotrzeć do tego, co jest pod spodem, czystego strumienia, w którym zaczyna przeglądać się dusza". Jak zauważa przyjaciółka Pawła Targiela, Anna Sobolewska: „Paweł, który zwykle ironizował, szukał efektownych zapośredniczeń własnego »ja« w swoich wierszach i rozmowach, teraz mówi wprost o sięganiu poza strumień świadomości […]. Paweł rozprawia o medytacji, jakby całe życie przesiedział w zazen. A tak wcale nie było. Można raczej powiedzieć, że był mistrzem medytacji dyskursywnej w rozumieniu kartezjańskim. A teraz, tkwiąc na wózku, gdzie każde wstanie groziło złamaniem kości, porównuje medytację do nurkowania w głąb spokojnej toni i opisuje wyjście z medytacji jako poczucie gwałtownego wyrzucenia na powierzchnię – wystrzelenia jak korek z butelki; z jasnego wnętrza własnego »ja« w rzeczywistość choroby i fizycznego cierpienia"[40].

Paweł Targiel wyznaje, że będąc w chorobie, dojrzał, dostąpił wolności, którą splątywały wcześniej codzienne obowiązki. Pojawiała się także w jego odczuwaniu swoista apoteoza życia: „Człowiek zaczyna myśleć o świecie bardziej bezinteresownie. Chce współpłynąć". Z odczuwaniem wolności przez Pawła w obliczu śmierci współbrzmią refleksje Ladislausa Borosa, który mówi: „Warunkiem pełnej wolności i całkowitego tworzenia siebie […] jest rozstanie z »człowiekiem zewnętrznym«, a więc śmierć […]"[41]. „Pełnia osobowości, człowiek wewnętrzny zrodzić się może dopiero w śmierci, gdy zanikają energie człowieka zewnętrznego. Cały rozmach bytu ludzkiego przekształcony zostaje w osobę, a człowiek może ukonstytuować się w wolności"[42]. Ireneusz Ziemiński, komentując słowa Borosa, zauważa, że w życiu ziemskim jesteśmy nastawieni na przyszłość, dlate-

[40] A. Sobolewska, *Diamentowa droga*, „Arkadia. Pismo katastroficzne" 2009, nr 25–26, s. 110.

[41] Za: Ziemiński, *Metafizyka śmierci…*, s. 343. Oczywiście nie sposób odnieść szerzej filozofii Borosa wynikającej z wiary katolickiej do postawy Pawła Targiela – ateisty.

[42] *Ibid*.

go niemożliwe staje się przeżycie teraźniejszości w jej pełni. W momencie śmierci docieramy do granic czasu, z którego znika przyszłość; pozostaje wyłącznie chwila aktualna, dzięki czemu możliwe staje się doświadczenie jej realności i głębi[43]. „Dopiero w śmierci człowiek się rozluźnia, dociera do granicy, która nie pozwala kroczyć dalej, znika dążenie do konkretnych osiągnięć życiowych, przychodzi spokój, i to nie tylko na powierzchni, lecz najgłębszych warstwach egzystencji"[44].

Paweł nie boi się nicości: „Nicość – czym może niepokoić?". Jego pogodna twarz nie zdradza lęku przed wizją niebytu. Wydaje się wręcz, że ta myśl go uspokaja. Wydaje się, że nicość jest rozumiana przez Targiela inaczej niż u egzystencjalistów, czy Emila Ciorana, nie zawiera w sobie trwogi, nie jest też obarczona bagażem dramatu, nihilizmu. Bliżej jej już do buddyjskiej pustki, choć wydaje się że ta analogia też nie może być zbyt dosłowna. Jak pisze Anna Sobolewska „Swami Muktananda powiadał, że celem przebudzonej świadomości jest »być świadkiem pustki«. W tradycji mistycznej Wschodu i Zachodu pustka nie jest nicością w potocznym rozumieniu, ale dynamicznym podłożem bytu"[45].

W rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim Adam Sikora powiedział: „[...] choć znaliśmy się od lat, nie mieliśmy nigdy takiego bliskiego i serdecznego kontaktu jak w chorobie. Wiesz, jak szczelnie Paweł chował najdelikatniejszą stronę swojej osoby. Bronił się przed ludźmi, bywał nieprzyjemny, złośliwy. W chorobie otworzył się. I to nawet nie wobec mnie, tylko wobec kamery. Potraktował ją jak neutralne medium, przy którym można pozwolić sobie na ujawnienie prawdziwej twarzy. Filmując Pawła, zobaczyłem, że umieranie nie jest tylko procesem destrukcji, że to może być dojrzewanie do jakiejś głębokiej wiedzy o samym sobie, o rzeczach ostatecznych. Paweł wykazał wielką, »buddyjską« mądrość. Jego śmierć dawała nadzieję. [...] Na to, że właściwie nie ma śmierci, jest tylko przejście. Coś wraca do początku, z którego wyszło. Może stamtąd powrócić, może zostać. To była piękna śmierć"[46].

Kameralny dokument Sikory w pewnym stopniu egzemplifikuje ariesowską „śmierć oswojoną". Bohater dojrzale konfrontuje się z najistotniejszym faktem w życiu – śmiercią. Postawa Pawła jest wyrazem akceptacji zarówno życia, jak i śmierci. Bohater podsumowując swoją egzystencję, żegna się tym samym ze światem, osiągając stan wyciszenia i kontemplacji zwiastujące gotowość na

[43] *Ibid*.

[44] *Ibid*., s. 344. Związek śmierci i wolności dostrzegali również między innymi stoicy, Georg W. F. Hegel, Karl Jaspers.

[45] A. Sobolewska, *Maski Pana Boga*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 110.

[46] *Z Adamem Sikorą rozmawia Tadeusz Sobolewski. Czarne słońce Mikołowa*, „Gazeta Wyborcza" 22.07.2010.

śmierć. Nie wstydzi się umierania, posuwającej choroby – przeciwnie, wydaje się, że w obliczu fizycznej degradacji zaczął być w pełni sobą.

Obraz śmierci w *Ucieknijmy od niej* przypomina z kolei „śmierć zdziczałą", gdzie umierający ostatnie chwile życia spędza w przestrzeni szpitala, przyjmując środki uśmierzające ból. W jego otoczeniu ani pielęgniarki, ani rodzina niemalże w ogóle nie poruszają tematu śmierci, a jeśli to już czynią, to w niezwykle eufemistyczny sposób, jakby mowa była nie o rzeczywistym fakcie, ale fantazmacie. Sam Koszałka, mówiąc w cytowanym wywiadzie dla „Polityki" o nieumiejętności obcowania ze zmarłą osobą i wstydzie przed żałobą, odzwierciedla eskapistyczną postawę współczesnego społeczeństwa. Reżyser prezentuje dwuznaczną postawę, z jednej strony „uzbrojony w kamerę" nie boi się poruszać tematu tabu, poszerzając granice dokumentalnej penetracji, z drugiej – wyraźnie ucieka od bolesnego doświadczania realności śmierci najbliższych. Dzięki kamerze możliwy jest bezpieczny dystans, który czyni śmierć pozornie oswojoną.

Zaprezentowane ujęcie śmierci w filmach Koszałki i Sikory wskazuje także na całkowicie odmienną estetyczną perspektywę. Twórca *Ucieknijmy* jest w pełni świadomy formy i jej atrakcyjności – pokazuje na ekranie świat pełen barokowych kontrastów, które wzmacniają kreacyjny charakter jego filmowej wypowiedzi. Sikora rezygnuje świadomie z reżyserskiej wirtuozerii, wręcz pozbawia swój obraz wszelkich oznak formalnej manipulacji – dzięki ascetyzmowi obrazu, mamy wrażenie że najważniejsza jest twarz Pawła Targiela i jego słowa, które nabierają szczególnego znaczenia, stają się świadectwem umierania. Koszałka narcystycznie przegląda się w swoich bohaterach – Małgorzacie, Jerzym Nowaku, „Szalonym", Sikora traktuje swoją obecność jako pewien tylko „zapłon" mający zainspirować do wypowiedzi przyjaciela – z kolejnymi minutami filmu, przestajemy w ogóle odczuwać obecność kogoś zza kamery.

Ucieknijmy i *Paweł* stawiają jednak przede mną te same istotne pytania – czy kamera dokumentalisty jednak nie „zabija" intymności ostatnich chwil życia człowieka? Czy przez jej obecność śmierć nie staje się mimo wszystko jakimś spektaklem?

Summary

The theme of death in contemporary Polish documentary cinema is increasingly present, which is distinctly evidenced by the creative works of Marcin Koszałka, who debunks one more social taboo. The author of the paper is interested in the intimate presentation of death, which, on the one hand, has a provocative dimension, and, on the other, it stems from the personal need to confess, which is carried out by the film alter egos of Koszałka, for example by his sister in *Ucieknijmy od niej* [Let's run away from her] or by

Piotr Korczak in *Deklaracja nieśmiertelności* [Declaration of Independence]. The films made by Koszałka - the author of *Istnienie* [The Existence] are based on baroque concepts which, by shocking the audience with their form, are meant to ask fundamental existential questions. Koszałka's creative output is viewed by scholars first of all from the standpoint of self-treatment, which seems insufficient: when analyzing Koszałka's films, it is impossible to avoid an ethical or existentialist perspective Another interesting and separate example of intimate presentation of the death theme is the film by Adam Sikora *Paweł* [Paul], which presents the Mikołów Institute director suffering from cancer: the camera accompanies Paweł Targiel's "confession", which reveals the stream of consciousness of the departing man. These extremely different presentations: baroque pieces by Koszałka and ascetic ones by Sikora essentially ask the same questions about the limits of documentary cinema.