

Między naturą i kulturą. O doświadczeniu śmierci w filmie *Wit*

Prace
Kulturoznawcze
XIV/1
Wrocław 2012

Problematyka niniejszego tekstu odnosić się będzie do sytuacji szczególnego pogranicza, sfery usytuowanej między naturą a kulturą, która jednocześnie przynależy do obu tych porządków. Umieranie i śmierć to doświadczenia uniwersalne, bez nich nie można wyobrazić sobie życia. Dotyczą one absolutnie każdego istnienia i wszelkiej, nawet pozornie drobnej egzystencji. W perspektywie biologicznej śmierć wszystkich z sobą zrównuje, czyni częścią uniwersalnej cykliczności życia. W naturze śmierć pozostaje „tym, co nieuchronne”, jak pisze Vladimir Jankélévitch¹. Śmierć to objawienie skończoności, ograniczenia, przelotność, słowem — wszystko to, co z kulturowej perspektywy odbiera życiu wagę. Karl Jaspers widział w umieraniu zmieniające na stałe jakość istnienia „doświadczenie graniczne”. W obliczu śmierci podważone pozostają wartości, które dotychczas życie formowały. Zarazem śmierć jest przekroczeniem granic doświadczenia, ludzkiej samoświadomości i możliwości poznania. Uświadamiana jest natomiast sama graniczność egzystencji. Jaspers proponuje odrzucenie troski o skończoność, skupianie się na tym, co pozorne, powierzchowne, nietrwałe na rzecz „egzystencjalnego wzlotu”, którego formą może stać się afirmacja życia, wola życia opierająca się na przewartościowaniu ludzkich postaw.

Każda śmierć poprzedzona jest lękiem, przybierającym dwojaką postać. Lęk empiryczny wywołany jest strachem przed nieistnieniem. Lęk egzystencjalny wiąże się z obawą o ontologiczne unicestwienie, zakwestionowaniem wszelkiej postaci bytu i poddaniem się rozpacz. Jednak, paradoksalnie, Jaspers podkreśla:

Życie zyskuje większą głębię, egzystencja — większą pewność siebie w obliczu śmierci; życie pozostaje jednak zagrożone, pełne lęku, że zagubi się w pustce, w której egzystencja mrocznie-

¹ V. Jankélévitch, *To, co nieuchronne*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2005.

je; temu, kto był mężny, pamięć o sobie samym daje najbardziej zdecydowany bodziec, poznaje on granice swej wolności².

Pełna afirmacja życia pozostaje zabezpieczeniem przed lękiem: śmierć wyznacza wówczas horyzont działań i podejmowanych zadań. Dookreśla granice możliwości podmiotowego spełnienia. Wyróżnione przez Jaspersa rodzaje lęku odpowiadają ludzkiemu usytuowaniu w dwóch porządkach — natury i kultury, ciała i duszy, fizyki i metafizyki. Strach empiryczny wiąże się z naturą, ciałem, fizycznością, natomiast egzystencjalny — z kulturą, duszą, metafizyką. Żadnego nie da się wyeliminować, jednak każdemu można dać indywidualny wyraz.

Śmierć jest doświadczeniem rozdartym między naturą, której jest nieodwołalnym elementem, a kulturą, próbującą ze śmierci uczynić towarzyszkę ludzkiego życia. Oswajanie śmierci, kształtowanie form radzenia sobie z przemijaniem i umieraniem, rozbudowane rytuały *ars moriendi* stanowią dzieje ludzkiej kultury. Każda epoka kształtowała własny obraz śmierci, historycznie zmienne jest nadawane jej znaczenie — od wszechobecnego w średniowieczu *memento mori* po współczesne próby jej wypierania i tabuizacji. Zygmunt Bauman w *Śmierci i nieśmiertelności* stwierdził:

Nie istnieje nic bardziej przykrego niż myśl o śmierci; lub raczej o jej nieuchronności; o krótkotrwałości naszego bycia-w-świecie. Koniec końców ta część naszej wiedzy radykalnie i nieodwołalnie ignoruje nasze intelektualne zdolności. Śmierć jest ostateczną porażką rozumu, gdyż rozum nie może „pomyśleć” śmierci — tego, czym, jak wiemy, śmierć jest; myśl o śmierci jest — i pozostanie — *contradictio in adiecto*³.

Mimo racjonalności współczesnego człowieka myśl o śmierci przeszkadza i przez swoją nieprzekraczalność niepokoi. Nie leży bowiem w naturze ludzkiej nieustanne trwanie w poczuciu śmiertelności. Swoim zaangażowaniem, działaniami, praktykami kulturowymi współczesny człowiek woli odsuwać myślenie o śmierci, niż czynić z niej nieredukowalne wydarzenie egzystencjalne. Bauman dzieli postawy wobec śmierci na nowocześnie, afirmującą dekonstrukcję śmiertelności, oraz ponowocześnie, zmierzającą z kolei do zdekonstruowania nieśmiertelności. Nowoczesność odseparowała człowieka od śmierci, odsunęła fizycznie i mentalnie od tego, czemu nie mogła się przeciwstawić ani odwołać. Śmierć przestała być spektakularna, teatralna, stawała się zakulisowym epizodem. Postęp i odkrycia cywilizacyjne wydłużyły życie, wyeliminowały niektóre choroby, a śmierć zaczęła być traktowana jako przeżytek i wstydliva ułomność. Natomiast ponowoczesność nie tylko oddaliła perspektywę śmierci, ale odsunęła wizję wieczności i nieśmiertelności na rzecz trwania w teraźniejszości, uczestnictwa w grze, czyniąc życie przestrzenią spektaklu.

Mniej radykalne rozpoznanie współczesnego stosunku do śmierci przynoszą prace francuskich historyków — Philippe’a Ariès czy Michela Vovelle’a. Autor

² K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 208.

³ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 20.

*Śmierci w cywilizacji Zachodu*⁴ dostrzega dialektyczny charakter nowoczesnych postaw wobec śmierci — człowiek jest świadomy jej uniwersalności, a zarazem czyni zeń tabu. Cisza wokół śmierci stała się swoistym rytuałem, przerwany dopiero w 1951 r. esejem Edgara Morina *Człowiek i śmierć wobec historii*. To czas zmiany dyskursu o śmierci, do tej pory zmonopolizowanego przez lekarzy i teologów. Louis-Vincent Thomas tak napisał:

Fizjolog interesuje się śmiercią jako całkowitym, nieodwracalnym zatrzymaniem funkcji życiowych: oddychania, bicia serca, trawienia [...] oraz funkcji myślenia zachodzących w korze mózgowej. Dla genetyka natomiast podstawowe znaczenie będzie miało ustanie procesów bioenergetycznych oraz związanych z nimi funkcji, a także dziedzictwo genetyczne, które przestaje być źródłem sygnałów, co powoduje zanik życia; wiedza genetyka obejmuje dziedzinę kluczową, której heurystyczna przydatność napawa nadzieją. Co się tyczy lekarza, to mimo że daje on niewiele świadectw, jego oswojenie z chorobą, starzeniem się i patologiami [...] i wreszcie ze śmiercią, która także staje się dla niego również autentyczną chorobą — wszystko to sprawia, że dostarcza on wielkiego bogactwa obiektywnych faktów oraz doświadczeń; tym bardziej jeśli zajmuje się umierającymi. Nikt lepiej nie potrafi określić objawów rychłej śmierci i wpływu na otoczenie. [...] Cała ta wiedza daje oczywiście pewną władzę; lekarz nie tylko podpisuje akt zgonu, pozwalający na grzebanie lub spalenie zwłok, ale do niego należy też decyzja o wzmożeniu wysiłków terapeutycznych, do dopuszczeniu eutanazji bądź jej zakazaniu; chętnie wkracza on na teren etyki i ta śmiałość musi zwrócić uwagę tanatologa⁵.

Sprowadzając śmierć do jej biologiczno-medycznego wymiaru, pomija się kulturowy charakter jej doświadczenia. Nowa retoryka śmierci wygenerowana w połowie XX. w. stała się odpowiedzią na doświadczenie holokaustu i użycie broni masowego rażenia, ale związana była też z przełomem intelektualnym. Dlatego też przeniesienie dyskursu o śmierci na grunt nauk społecznych i refleksji humanistycznej było wydarzeniem znaczącym. Oprócz tego śmierć staje się bohaterem literackim u Alberta Camusa, głównym tematem w filmach Ingmara Bergmana czy Luchina Viscontiego, a także zagadnieniem filozoficznym podejmowanym przez egzystencjalistów.

Barokowe *vanitas* i współczesność. *Wit* Margaret Edson

Poezja Johna Donne’a oraz barokowa koncepcja śmierci są punktem wyjścia rozważań nad współczesną wizją umierania i śmierci, przedstawioną w dramacie *Wit* Margaret Edson⁶.

⁴ Zob. Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992; M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda et al., Gdańsk 2004.

⁵ L.-V. Thomas, *Tworzenie tanatologii*, przeł. M.L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 16–17.

⁶ Spektakl *Dowcip* wystawiany był w Polsce przez teatr Studio w Warszawie w reżyserii M. Łazarkiewicz. W rolę głównej bohaterki wcieliła się Teresa Budzisz-Krzyżanowska. Sztuka Edson

W epoce baroku śmierć budzi lęk, a jednocześnie staje się doświadczeniem oswojonym, przede wszystkim za sprawą niezwykle rozbudowanego i steatralizowanego rytuału. Zapewnia to śmierci ważne miejsce w świadomości ludzkiej, a jednocześnie pozwala zapanować bliskim nad żalem i rozpaczą⁷. Barokowa koncepcja wpisuje się w uporządkowaną wizję, nakazującą z ceremoniału umierania i śmierci uczynić ćwiczenie na całe życie, by osiągnąć ostateczny cel — zbawienie. Oswajanie śmierci, powtarzanie „umierać każdego dnia” — być zawsze gotowym do ostatniej wędrówki, kształtować życie w perspektywie refleksji o śmierci — wypełnianie tych nakazów i towarzyszące im ćwiczenia duchowe dotyczyły każdego. Poza obszarem dyskursu to wspólne myślenie o śmierci obejmowało także świat rytuałów i gestów — szczególnie spektakl nazywany „wielkim ceremoniałem śmierci”⁸, obejmujący proces umierania, śmierć, rytuały pogrzebowe i żałobne, który odbywał się zgodnie z obowiązującym powszechnie społecznym scenariuszem. Było to doświadczenie w pełni jawne i świadome zarówno dla umierającego, jak i towarzyszącej mu wspólnoty. Barok nie obawiał się śmierci, nie redukował ani umierania, ani potencjalnej nieśmiertelnej wieczności; człowiek, żyjąc ze świadomością śmierci, uczył się umierać.

John Donne, wczesnobarokowy poeta, należy do tych autorów, którzy odrzucając lęk przed śmiercią, godzą się na nią i na jej godne przyjęcie:

Wszyscy stworzeni zostaliśmy w szczelnym więzieniu, jakim jest łono matki, wszyscy też pozostajemy więźniami po narodzeniu, jako że wolność naszą ograniczają mury domostwa. Jesteśmy zatem wciąż więźniami, choć mury mniej może ciasne, albowiem nasze życie to tylko droga do egzekucji, jaką jest śmierć⁹.

W wierszach Donne’a współistnieją sfery świecka i sakralna, między którymi zawieszony jest człowiek. Zmysłowy wymiar doświadczenia religijnego był dla metafizyków czymś naturalnym, wyrastał ze światopoglądu epoki. Bardzo trafne wydaje się sformułowanie Ramie Targoff, współczesnej badaczki poezji metafizycznej, która monografię poświęconą twórczości autora *Sonetów świętych* zatytułowała właśnie *John Donne. Body and Soul*. Człowiek to ciało i dusza składające się na dualizm ludzkiej kondycji¹⁰, o którym sam Donne pisze w *Sonecie V*¹¹. Rozdarcie ludzkiej kondycji i paradoksalność, odwrócony porządek świata (poprzednicy człowieka epoki Donne’a to twórcy rewolucyjnych teorii — F. Bacon, M. Kopernik czy Galileusz) stały się inspiracją koncepcji metafizyków tego okre-

została przeniesiona w 2001 r. na mały ekran przez Mike’a Nicholasa, w roli głównej wystąpiła Emma Thompson.

⁷ J.A. Chrośnecki, *Od śmierci do egzekwii*, [w:] *Vanitas: portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, red. J. Dziubkova, Poznań 1997, s. 28.

⁸ Zob. M. Vovelle, *op. cit.*, s. 239–355.

⁹ J. Donne, cyt. za: *ibidem*, s. 294–295.

¹⁰ R. Targoff, *John Donne. Body and Soul*, Chicago-London 2008, s. 114.

¹¹ J. Donne, *Jestem światem maleńkim, zlepionym misternie*, przeł. S. Barańczak, [w:] *idem, Wiersze wybrane*, Kraków-Wrocław 1984, s. 131.

su, natomiast kategoria dowcipu — wit — ulubioną figurą retoryczną baroku, łączącą sprzeczne elementy rzeczywistości. Odnieść je można do staropolskiego znaczenia słowa „dowcip” znaczącego tyle co zmyślność, błyskotliwość. W tym kontekście łatwo zrozumieć ideę konceptu — metafizycznego porównania zawierającego efekt zaskoczenia przez skomasowanie w sobie niejednorodności zmuszającej czytelnika do wnikliwej analizy i refleksji.

„Człowiek Donne’a”, bo o kimś takim można mówić, podobnie jak o „człowieku Szekspira” lub „człowieku Kafki” — odbija jak w zwierciadle tę poetykę kontrastów, antytez i paradoksów. Sprzeczny wewnętrznie, zawieszony pomiędzy naturą a Bogiem, targany przez przeciwstawne popędy duszy i ciała, niepewny własnego miejsca i własnego sposobu istnienia na ziemi. W tej niepewności — odkrywamy — nie mniej paradoksalnie — źródło siły twórczej, która pozwala pocie zmarłemu przed trzema i pół wiekami przemawiać głosem człowieka współczesnego, kogoś z nas¹².

Mianem „człowieka Donne’a” możemy określić główną bohaterkę filmu *Wit* — Vivian Bearing. Znajduje się ona w zaawansowanym, czwartym stadium choroby nowotworowej i mimo braku szans na wyleczenie zgadza się na eksperymentalną terapię. Bearing jest wybitną badaczką literatury, a jej decyzja nie jest przypadkowa, wypływa z etosu uczonego, który wymaga całkowitego poświęcenia się naukowym poszukiwaniom. Przekonuje ją argument, że poddanie się tej terapii będzie szansą na „znaczący wkład w rozwój wiedzy”¹³.

Uczona bez wahania dla dobra nauki zgadza się na długotrwałą, wyczerpującą chemioterapię. Nauka i poezja Johna Donne’a spotkają się w szpitalnej sali, a bohaterka podczas kilku miesięcy będzie musiała przygotować się na nadejście śmierci. Towarzyszyć jej umieraniu nie będzie jednak wspólnota, jak w klasycznym rytuale *vanitas*, ale raczej obecni przy łóżku widzowie, z którymi Bearing prowadzi jednostronny dialog.

Literaturoznawcza specjalizacja bohaterki *Wit* to siedemnastowieczna poezja, a zwłaszcza twórczość Johna Donne’a, którego sonety recytuje, traktując je jak swoistą modlitwę, rodzaj metafizycznej ucieczki. Zna je najlepiej — obcowanie i analiza poezji baroku przez wiele lat były częścią jej pracy akademickiej, tworzonych przez nią tekstów, wygłaszanych wykładów. Jednak dopiero w obliczu śmiertelnej choroby bohaterka uświadamia sobie ich prawdziwą wymowę. Dotąd traktowała je jedynie jako literacką wypowiedź, szlachetną grę słów, pełną zwrotów, zasadzek, paradoksów... Następuje tu zarazem swoisty dialog i konfrontacja usankcjonowanego w tradycji barokowego *ars moriendi* ze współczesnością przełomu XX i XXI w., w której umieranie i śmierć stały się społecznym tabu.

Film zaczyna się od słów, które brzmią jak wyrok: „Ma pani raka!”¹⁴, wrzucając widza w samo sedno dramatu. Vivian Bearing reaguje na diagnozę z dystan-

¹² S. Barańczak, *Posłowie*, [w:] J. Donne, *op. cit.*, s. 172.

¹³ Ścieżka dialogowa filmu *Wit* wyemitowanego w TVP.

¹⁴ *Ibidem*.

sem, racjonalnie, chłodno. Nie wpada w histerię, rozpacz czy stan melancholii. Jak zatem te słowa wpływają na badaczkę, znawczynię barokowej retoryki śmierci i kategorii *vanitas*? Reakcje i decyzje Vivian w pełni harmonizują z pragmatycznym i naukowym widzeniem świata. Wobec natury — tu objawiającej się fizjologią ciała — metafizyka pozostaje bezbronna, stając się pustą retoryką. Dopóki nie doświadcza się natury bezpośrednio, tej jej postaci, którą jest choroba i związany z nią ból, świat słów, poezji, filozofii pozostaje niepełny. Niezależnie od tego, że terapia bierze w nawias wszelką kulturowo ustanowioną metafizykę, sama uczona jest skazana wyłącznie na dyspozycyjność czy raczej niedyspozycyjność ciała, które odrzuca przyjmowane toksyny:

To krępujące nosić cały dzień koszulę nocną. Ale to istny zaszczyt w porównaniu z łysieniem. Badanie palpacyjne w wykonaniu byłego studenta było skrajnie poniżające. [...] Nie miałam jednak pojęcia o głębi upokorzenia... [...] Boże błagam... Spokojnie... Co tam zostało, nie jadłam od dwóch dni. Czym tu rzygać? [...] Teraz patrzcie, muszę zadzwonić.

— Ma pani nudności? Zaraz przyjdę.

— Ktoś musi dokonać pomiaru wymiocin i zapisać wynik w karcie przyjmowania i wydalania¹⁵.

To krępujące, ale takie są skutki uboczne ostrej chemioterapii, na którą godzi się bohaterka. Susan Sontag, nawiązując do militarnego charakteru retoryki leczenia, stwierdziła:

Chemioterapia to wojna chemiczna z użyciem trucizn. Celem kuracji jest „zglądzenie” komórek rakowych (w miarę możliwości bez zglądzenia przy tym pacjenta). Nieprzyjemne skutki uboczne chemioterapii są szeroko i z przesadą opisywane. (Często słyszy się określenie „męka chemioterapii”)¹⁶.

Vivian nie przeszkadza to jednak cytować ulubionego poety ani kpić z kolegów, którzy w wypadku „wyrzygania przez nią własnego mózgu” rywalizowaliby o jej posadę. W tej wyłącznie fizjologicznej sytuacji nie ma metafizyki, lecz czysta cielesność. Poniekąd taką sytuację opisują prowokujące sformułowania Marka Drwięgi:

Kierujemy się zatem z porządku rozważań metafizycznych w kierunku fizyki. Jaką, zapytajmy, wiedzę daje nam natura? O czym nas ona poucza? Otóż, po pierwsze, utwierdza nas ona w przekonaniu, że posiadamy ciało. Ciało to bowiem źle się czuje, gdy doskwiera nam ból, łakniemy jedzenia i picia, gdy odczuwamy głód lub pragnienie itd. Po drugie, za sprawą owych wrażeń głodu, bólu lub pragnienia, natura uczy nas, że ja „nie jestem tylko obecny w moim ciele, tak jak żeglarz na okręcie, lecz, że jestem z nim jak najściślej złączony i jak gdyby zmieszany, tak że tworzę z nim jakby jedną całość” (M., s. 106)¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ S. Sontag, *Choroba jako metafora*, przeł. J. Andres, Warszawa 1999, s. 69.

¹⁷ M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2005, s. 27.

W cytacie autor powołuje się na R. Descartes’a, *Medytacje o pierwszej filozofii*, red. K. Ajdukiewicz *et al.*, Warszawa 1958.

Od chwili diagnozy życie bohaterki jest zmaganiem się z własnym ciałem. Stała się jakby anonimowa, pozbawiona charakteru i osobowości, sprowadzona do funkcjonowania organów, czynności życiowych, postaci skutków ubocznych. Film nie rezygnuje z wizualnych, wyrazistych efektów, związanych zarówno ze zmianami organizmu chorej, jak i ewolucją jej osobowości: pokazuje wypadanie włosów i nieestetyczne skutki chemoterapii, nie daje też złudnej nadziei wyzdrowienia. Ta wizja chorowania pozbawiona jest jakiegokolwiek piękna. Sontag, sama cierpiąca na nowotwór, zauważyła, iż rak w literaturze jest nadal tematem rzadkim i kontrowersyjnym. Jego estetyzacja wydaje się niemożliwa. Dzieje się tak być może dlatego, że „rak znany jest z tego, że atakuje często te organy (jelito grube, pęcherz, odbytnicę, pierś, szyjkę macicy, gruczoł krokowy, jądra), o których mówi się z zażenowaniem”¹⁸.

Można zadać sobie pytanie o podobieństwo dwóch postaci wielkich intelektualistek, których losy wydają się analogiczne — fikcyjnej Vivian Bearing oraz Susan Sontag, o której śmierci Maria Janion mówiła: „Straciliśmy jeden z najświetniejszych, niezależnych umysłów naszej epoki”¹⁹. Dla Sontag, podobnie jak dla bohaterki *Wit*, bronią użytą do walki z chorobą był intelekt. Obie żegnały się ze światem, nie ujawniając emocji, kierując się rozumem. Poza niezwykłym intelektualnym zaangażowaniem wykazywały świadomość swojej choroby i dramatycznego położenia, w jakim się znalazły, jednak bez popadania w egzaltację²⁰. Obie, być może świadomie, a może jedynie intuicyjnie, realizują Jaspersowski nakaz namysłu nad śmiercią, zajmując postawę pełną dystansu wobec siebie i własnej choroby.

Można uznać, że filmowej badaczce poezji metafizycznej życie przygotowało do wciśnięcia, posłużyło się konceptem. Zdziwienie bohaterki wydaje się bowiem zdziwieniem kogoś, kto dotąd nie zastanawiał się nad śmiercią. Okazuje się jednak, że barokowa refleksja o śmierci jako zadaniu na całe życie dotyczy człowieka w każdej epoce. Uczona specjalizuje się w twórczości Johna Donne’a, który do śmierci w *Sonetach* zwracał się wszak bezpośrednio. Czy analizy jego poezji nie są dla niej jednocześnie eschatologicznym wezwaniem, życiową peregrynacją ku śmierci? *Sonetom* poświęciła całe życie, były jej ćwiczeniem w skrupulatności, dokładności, staranności. Nie były jednak ćwiczeniem duchowym, modlitwą. Opis i analizy koncentrowały się na literackiej formie *Sonetów*: budowie wersów, strukturze metafor, rytmowi fraz. Stara profesor Ashford, duchowa i intelektualna mentorka Vivian, surowo jej to wypomina. Metafizyczne przesłanie poezji Donne’a — zwłaszcza *Sonetu X*, z którego cytat: „Śmierci, śmierć cię czeka”²¹ zamyka film — umyka bowiem jego interpretatorce.

¹⁸ S. Sontag, *op. cit.*, s. 21.

¹⁹ D. Rieff, *W morzu śmierci. Wspomnienie syna*, przeł. A. Nowakowska, Wołowiec 2009, skrzydełko czwartej strony okładki.

²⁰ Zob. *ibidem*.

²¹ Cytaty ze ścieżki dialogowej filmu *Wit*.

Punktem wyjścia ma być tekst, nie uczucie. „Śmierci, próżno się pysznisz; cóż, że wszędy słyńie potęgą twa i groza; licha w tobie siła”. Nie zrozumiała pani sonetu, ponieważ posłużyła się pani edycją o nieautentycznej interpunkcji. [...] Za mało powagi, to poezja metafizyczna, nie powieść współczesna. W tym przypadku zwykle zasady naukowości i lektury krytyczne nie wystarczą. Tylko całkowite oddanie przyniesie całkowite wyniki. Sądzi pani, że znaki przestankowe w ostatnim wersie to szczegół bez znaczenia? Sonet w ostateczności mówi o pokonywaniu pozornie niepokonanych granic między życiem a śmiercią, a życiem wiecznym. W edycji, którą pani wybrała, to znaczenie pełne głębokiej prostoty pada ofiarą historycznej interpunkcji...²²

Pewna siebie i możliwości własnego umysłu uczona, nagle zupełnie bezradna w sytuacji, w której postawiło ją życie, uczestniczy w procesie umierania pozbawionego patosu i tanich sentymentów, chociaż jednocześnie tak prostym, jak to tylko możliwe. Widzowie są wpłątani w spektakl przypominający barokowe publiczne umieranie, mimo że jego scenografia ma ascetyczny charakter i daleko jej do przepychu *pompa funebris*. Niemal cały film rozgrywa się w szpitalnej sali — z jedną bohaterką tego dramatu. Widzimy jej zmaganie się z życiem i śmiercią, w które angażuje swoją wiedzę i erudycję, próbując się nimi posłużyć. Leżąc w izolowanej sali szpitalnej, z literaturoznawczym zacięciem analizuje kategorię paradoksu:

Odizolowano mnie z powodu leczenia raka. Leczenie szkodzi mojemu zdrowiu. Oto paradoks. John Donne by się nim upajał. Ja bym się upajała, gdyby napisał o tym wiersz. Moi studenci wyłożyliby się, bo paradoks jest zbyt trudny. Pomyślcie o tym jako o zagadce, o grze intelektualnej, powiedziałabym... Powiedziałabym, gdyby to była gra, ale nie jest²³.

Badaczka metafizycznej poezji przegrywa swoją walkę z naturą, z biologicznym uwarunkowaniem własnego ciała. Choroba nowotworowa niczym ironiczny wit zmusza ją do przygotowania się do śmierci. Jej modlitwą, litanią, wezwaniem pozostaje *Sonet X* Donne’a. Stanowi on nawiązanie do hymnu eschatologicznego z 1 Listu do Koryntian:

A kiedy już to, co zniszczalne, przydzieje się w niezniszczalność, a to, co śmiertelne, przydzieje się w nieśmiertelność, wtedy sprawdzą się słowa, które zostały napisane: „Zwycięstwo pochłonęło śmierć. Gdzież jest, o śmierci, twoje zwycięstwo? Gdzież jest, o śmierci, twój oścień?”. Ościeniem zaś śmierci jest grzech, a siłą grzechu Prawo. Bogu niech będą dzięki za to, że dał nam odnieść zwycięstwo przez Pana naszego Jezusa Chrystusa. Przeto, bracia moi najmilsi, bądźcie wytrwali i niezachwiani, zajęci zawsze ofiarnie dziełem Pańskim, pamiętając, że trud wasz nie pozostaje daremny w Panu²⁴.

Czy uczonej interpretatorce niesie taką nadzieję?

Oto finał spektaklu mego; tutaj miłę
Ostatnią niebo znaczy u kresu mej drogi,
Ostatni krok stawiają umęczone nogi
W gnuśnie chyżym wyścigu, i ostatnią chwilę

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ 1 Kor, 15,54–58, Biblia Tysiąclecia.

Trwa życie; śmierć żarłoczna, nie zostając w tyle
Rozłączy ciało z duszą: w sen zapadnę błogi²⁵.

„Donne 1609. Lubiałam ten sonet, abstrakcyjnie — mówi badaczka. — Jestem bardzo chora, krańcowo, terminalnie... We wszystkim, co robiłam, byłam zdecydowana. A teraz wyróżniam się w chorobie”²⁶.

Sonety Donne’a nie są metafizycznymi odpowiedziami na jej emocje, ale jedynie cytatai, słowami, do których podchodzi jak do nadal badanej materii wiersza. Sprawdza zgodność słów barokowego poety ze swoją aktualną kondycją i przekracza próg Jaspersowskiego granicznego doświadczenia. Intelktualna afirmacja życia, w której perspektywie śmierć staje się kontynuacją naukowych fascynacji, stawia wobec poznania niemożliwego, pozostającego poza ludzkim zasięgiem. Okazuje siłę ironii, barokowy wit *Sonetu X*:

Ze snu krótkiego zbudzi się dusza człowieka
W wieczność, gdzie Śmierci nie ma; Śmierci, śmierć cię czeka²⁷.

Between nature and culture. Experience of death in the film version of *Wit*

Summary

The experience of death is universal. There is no way to avoid, go around or deceive death. It remains inevitable in nature, as W. Jankélévitch puts it. However, the approach to dying has not been the same across cultures, as it has been affected by thought horizons, intellectual movements and specific experiences (such as epidemics, wars, acts of genocide). We can observe that dying and death have been hushed up in a way in the culture of everyday life in the late 20th and early 21st century. The traditional *ars moriendi* has been replaced with a progress-driven new standard based on a prohibition that causes public dismay when broken.

The aim of the paper is to point out suffering and its place in contemporary culture. An example to refer to and a starting point for this reflection is the filmed version of Margaret Edson’s play *Wit*, showing very emphatically not only the current approach to suffering but also the inescapable dependence of humans on nature, even though they try to place it within the framework of culture. The same aspect is indicated by Susan Sontag (for whom disease and suffering became personal experience) in her collection of essays entitled *Regarding the Pain of Others* and *Illness as Metaphor*, departing from a moralising narrative of suffering towards a dialectic dimension of the nature and culture.

²⁵ J. Donne, *op. cit.*, s. 131.

²⁶ Cytaty ze ścieżki dialogowej filmu *Wit*.

²⁷ J. Donne, *op. cit.*, s. 135.