

MAŁGORZATA JARMUŁOWICZ

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0001-7516-2811>

Indonezyjski teatr martwego ciała

The Indonesian Dead Body Theatre

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The subject of the article involves the thanatic practices of traditional Indonesian communities directly connected with the body of the deceased. The author imposes a universalist perspective of the anthropology of death on the context of animistic beliefs in which they are embedded, following Louis-Vincent Thomas examining the phantasmatic potential of the corpse emerging from the specific strategies of social familiarization with death mentioned in the article. At the same time, adopting the perspective used by Victor Turner towards rituals, she focuses on the performative dimension of studied thanatic practices, which allows her to highlight the multifaceted presence of theatricalization processes manifested in them. The author's attention is focused on the traditions of the Toraja people of Sulawesi, the indigenous Sumbanese, and the Dayaks of Borneo, rare or even absent in the field of Polish scientific reflection; the first part of the article focuses on the phenomenon of the "domesticated" corpse, i.e. kept at home without the status of the deceased, while the second part – on cases of the ectypal socialisation of the already buried corpse, represented by the Sumbanese *Pogo nauta* ritual and the *ma'nene* ceremonial of the Toraja people.

Keywords: theatricality; Indonesia; thanatical practices

Abstrakt

Tematem artykułu są praktyki tanatyczne tradycyjnych społeczności indonezyjskich wiążące się bezpośrednio z ciałem zmarłego. Na kontekst animistycznych wierzeń, w jakim są osadzone, autorka nakłada uniwersalistyczną perspektywę antropologii śmierci, w ślad za Louisem-Vincentem Thomasem poddając oglądowi fantazmatyczny potencjał trupa wylaniający się z przywoływanych w artykule, specyficznych strategii społecznego osławiania śmierci. Jednocześnie przyjmując perspektywę zastosowaną przez Victora Turnera wobec rytuałów, skupia się na performatywnym wymiarze badanych praktyk tanatycznych, co pozwala jej wyeksponować wieloaspektową obecność objawiających się w nich procesów teatralizacji. Przedmiotem uwagi autorki są rzadkie lub wręcz nieobecne w polu polskiej refleksji naukowej tradycje ludu Toraja z Sulawesii, rdzennych Sumbańczyków i Dajaków z Borneo, przy czym pierwsza część artykułu koncentruje się na fenomenie trupa „udomowionego”, tj. przechowywanego w domu wciąż bez statusu osoby zmarłej, a druga na przypadkach wtórnej socjalizacji ciała już pochowanego, reprezentowanych przez sumbański rytuał *Pogo nauta* i ceremonial *ma'nene* ludu Toraja.

Słowa kluczowe: teatralność; Indonezja; praktyki tanatyczne

O autorce

Małgorzata Jarmułowicz – dr hab., prof. UG, teatrolożka, antropolożka widowisk. Pracuje na Wydziale Filologicznym UG, w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk. W kręgu jej zainteresowań mieszczą się między innymi dramaty i teatr XX i XXI wieku, pogranicza teatru, życia społecznego i innych sztuk performatywnych, zjawiska kulturowe postrzegane w perspektywie antropologii widowisk i performatyki, tradycyjny teatr i widowiska kulturowe Azji Południowo-Wschodniej.

Autorka monografii: *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim* (2003) oraz *Teatralność zła. Antropologiczne wędrówki po współczesnej dramaturgii i teatrze* (2012), redaktorka i współredaktorka tomów zbiorowych: *Teatr – terytorium terroru* (2007), *Ogród sztuk Indonezji* (2015), *Ogród sztuk: Maska* (2017).

Indonezyjski teatr martwego ciała

Prawdopodobnie jest to jedna z najbardziej zadziwiających tradycji, z jakimi może się zetknąć podróżujący po Indonezji cudzoziemiec. Nie przypadkiem to właśnie jej opis otwiera reporterską książkę Elizabeth Pisani o frapującym tytule *Indonezja itd. Studium nieprawdopodobnego narodu*. Oto w pierwszych zdaniach prologu uśmiechnięty chłopak z wyspy Sumba zaprasza zdrożoną autorkę do rodzinnej chaty, by poznała jego babcię. Rzecz w tym, że staruszka jest martwa. „Zmarła poprzedniego dnia i codziennie, aż do pogrzebu, który miał się odbyć za cztery dni, przyjmowała gości, jak nakazywał miejscowy zwyczaj. – To dla niej zaszczyt, że może panią poznać – powiedział. Po czym usiedliśmy i napiliśmy się herbaty”¹. Historia o herbacie wypitej z nieboszczką jest bez wątpienia efektownym punktem wyjścia do analizy indonezyjskich nieprawdopodobieństw i paradoksów, o jakich traktuje książka Pisani². Perspektywa osobistego doświadczenia pisarki, mimowolnie współtworzącej i sankcjonującej „dziwność” opisanej sytuacji, zachęca jednak do tego, by skupiając się na szczególnej, zrytualizowanej umowności tej sytuacji potraktować ją jako pretekst do zupełnie osobnej refleksji.

Warto w tym celu wyeksponować czysto performatywny wymiar samej tradycji tak niecodziennego traktowania nieboszczki. Podobnej optyki użył Victor Turner wobec rytuału, myśląc o nim przede wszystkim jako o przedstawieniu, odegraniu i działaniu o sile sprawczej, a nie jako o regułach i instrukcjach, jakie wynikają ze stojących za nim wierzeń³. Niekonwencjonalne metody postępowania z martwym ciałem, znane wielu tradycyjnym kulturom indonezyjskim (jak również innym kulturom z Archipelagu Malajskiego), dostarczają dowodów na zasadność takiej perspektywy ich oglądu. Z jednej strony cechuje je bowiem wybitnie steatralizowana praktyka wykonawcza, z drugiej zaś wielowymiarowa sprawczość, za przyczyną której ich zrytualizowana umowność przenosi się na realne życie. To, co wywołuje niemal odruchową skłonność zewnętrznych obserwatorów do kojarzenia tych metod z nieprawdopodobieństwem i paradoksem, w istocie zasługuje na uwagę przede wszystkim jako wciąż żywe świadectwo najpierwotniejszych związków łączących kulturo-

we reakcje na śmierć z teatrem. Wchodząc na terytorium indonezyjskiego Tanatosa warto więc pójść tropem tych właśnie związków.

Trup udomowiony

Z punktu widzenia antropologii śmierci i jej prekursora Louisa-Vincenta Thomasa: „Trup [...] manipulowany, wysławiany lub sakralizowany, jawi się przede wszystkim jako miejsce konwergencji bardzo wielu fantazmatów. Aby wypełnić pustkę, jaką reprezentuje, z najgłębszej podświadomości odrzucającej bezsensowność śmierci wytryskują złożone i sprzeczne nieraz wyobrażenia”⁴. W kulturach tradycyjnych ten fantazmatyczny potencjał trupa zyskuje na sile za sprawą wieloetapowych praktyk rytualnych, które zapewniając zmarłemu uzyskanie nowej, pośmiertnej tożsamości, jednocześnie wydłużają czas jego zawieszenia w strefie liminalnej, pomiędzy światem żywych, którego do końca nie opuścił, i światem duchów, do którego dopiero zmierza. Jednocześnie wiara w egzystencję pośmiertną sprzyja postrzeganiu martwego ciała jako podpory dla wciąż żywej duszy zmarłego. W takiej sytuacji, wbrew bezwzględny prawom natury, jakim podlega, pomimo nieusuwalności jego milczenia oraz ohydny rozkładu, trup może przez dłuższy czas pozostawać w szczególnej, wciąż bliskiej relacji z żywymi. Oczywiście czysto umownej, a w praktyce konwencjonalnie zainscenizowanej, co po części obrazuje sytuacja, w jakiej znalazła się Elizabeth Pisani.

Zacieranie różnic między kondycją zmarłych i żywych przybrało szczególnie ekstrawagancką formę zwłaszcza w kręgu tych kultur indonezyjskich, w których oczekiwanie na rytuał ostatecznego odejścia może trwać nawet całymi latami. U rdzennych mieszkańców Sumby, podobnie jak u Torajów z Sulawesii, wciąż hołdujących kultowi przodków, takie wieloletnie opóźnienie jest do dziś normą i wynika z tradycji zawrotnie wystawnych i kosztochłonnych ceremonii pogrzebowych. W przypadku obu tych społeczności zwyczaj wymaga również, by odpowiednio zabezpieczone zwłoki pozostały w rodzinnym domu dopóty, dopóki odroczony rytuał przejścia ostatecznie nie odseparuje ich od świata żywych. Przez cały ten czas otoczenie zmarłego podtrzymuje iluzję jego dalszej egzystencji, przypisując zwłokom umowny status chorego lub śpiącego domownika⁵. Ekstraordynaryjne miejsce przetrzymywania zwłok nie tylko sprzyja oswojeniu radykalnie obcych aspektów trupiej kondycji, ale też sprawia, że podany procesowi osobliwego udomowienia trup zaprzecza anihilacyjnej mocy śmierci: nie znika z pola widzenia i nie przestaje być członkiem ludzkiej wspólnoty.

Nie słabnie też pozycja, jaką wcześniej zajmował w lokalnej społeczności. Niegdyś, w skrajnych przypadkach, dawało to „żywemu” trupowi moc paraliżowania sukcesji związanej z przypisaną mu władzą. Szkocki odkrywca i botanik Henry Ogg Forbes w opisach swoich wędrówek po Indiach Wschodnich z 1885 roku wskazywał, że zmarły radża na Timorze aż do momentu uroczystego pochówku

uznawany był za władcę wciąż urzędującego, choć śpiącego w domu pod opieką strażników, a czas bezkrólewia, uniemożliwiający oficjalną nominację jego następcy, mógł trwać dekady ze względu na rujnujący koszt ceremonii pogrzebowej⁶. Złagodzone warianty tej sytuacji można zaobserwować również współcześnie. Amerykańska dziennikarka Amanda Bennett opisuje historię kobiety z ludu Torajów pełniącej funkcję przewodniczącej wsi, która ponad rok po śmierci wciąż przyjmowała wizyty okolicznych mieszkańców. Przybywali, by prosić ją o błogosławieństwo z okazji ważnych wydarzeń, a nawet o pozwolenie na zawarcie małżeństwa⁷.

Pozorowanie społecznej aktywności trupa jest jednak nade wszystko elementem rutyny życia domowego, zwłaszcza za sprawą działań imitujących codzienne potrzeby zmarłych. Rodziny Torajów pamiętają nie tylko o regularnym myciu zwłok i zmienianiu im ubrań, ale nawet o stawianiu w ich sąsiedztwie naczyń pełniących funkcję toalety⁸. Powszechną normą jest dostarczanie trupom jedzenia, picia i ulubionych używek, jak betel lub papierosy, praktykowane nie tylko przez Torajów i Sumbańczyków, ale także przez Dajaków z Borneo. Konwencja takich inscenizacji bywa różna, lecz już sam fakt, że dotyczą one trupa będącego zarazem „domownikiem”, sprawia, że bliżej jej do realności codziennego życia niż do symbolicznej umowności cechującej ofiary składane duszom przodków. U Torajów i na Sumbie karmienie zmarłego polega na przynoszeniu

mu trzy razy dziennie autentycznego posiłku poprzedzanego głośną zapowiedzią: „Obudź się, babciu, twoje jedzenie i picie już są gotowe”⁹; „Oto twój ryż, tato. Oto twoja ryba. Oto chili”¹⁰, co zarazem wpisuje się w zwyczaj mówienia o przechowywanych w domu zwłokach w czasie teraźniejszym i zwracania się do nich jak do żywej osoby.

Gra w odwrócony porządek rzeczywistości, jaką uruchamia skojarzenie trupa z jedzeniem, jest szczególnie wyrazistym przejawem kulturowego oporu wobec śmierci. Nie przypadkiem natychmiastową reakcją na zgon, jaką zaobserwowano u ludu Berawan z Borneo, jest imitowanie karmienia nieboszczyka od chwili, gdy wydał ostatnie tchnienie, aż do czasu, gdy jego ciało w oczekiwaniu na wtórny pochówek nie ulegnie całkowitemu rozkładowi¹¹. Nie przypadkiem też grób, do którego trafiają zmarli Torajów, określany jest jako „dom bez dymu” (*banua tang-ngambu*), czyli miejsce, w którym nie ma kuchni – symbolu życia. Na przeszkodzie tak radykalnej formie nadzoru nad śmiercią nie staje nawet piętno postępującego rozkładu martwego ciała. Przeciwnie, inscenizacje „posiłków” trupa oraz ich kulturowe i religijne uzasadnienia pozostają w równowadze z postępującą tanatomorfozą zwłok. Dajakowie z Borneo – wśród nich lud Berawan – liminalny stan zmarłego wiąże ściśle właśnie z czasem trwania procesu rozkładu ciała, umieszczonego w wówczas w specjalnym naczyniu¹². Zmarły zrywa ostatecznie więź ze światem żywych dopiero podczas wtórnego pochówku oczyszczonych kości, uwolniony



Zmumifikowany zmarły z ludu Torajów. Wizja zaświatów dublujących w wierzeniach Torajów obraz ich realnej codzienności idzie w parze ze staraniami o możliwie jak najdłuższe zachowanie podobieństwa trupa do żywej osoby. Fot. Zygmun Leśniak.

wreszcie od agresji zgnilizny zamykającej mu drogę do krajiny cieni. Rodzina oczekująca na finalizację stygmatyzującego procesu gnicia ciała musi jednak dbać o „życiowe” potrzeby nieboszczyka. Motywuje ją do tego strach przed zemstą duszy, która błąka się wówczas między domem i wciąż niedostępnymi dla niej zaświatami. Teatr odwróconego porządku rzeczywistości asymiluje tu więc bez żadnych zakłóceń biologiczne konsekwencje śmierci.

Na Sumbie i u Torajów kolejne etapy procedur rytualnych odłączających zmarłego od świata żywych nie zależą od postępów rozkładu ciała, lecz od decyzji rodziny, co zmienia też podejście do samej tanatomorfozy. Niektóre z rytuałów praktykowanych przez Torajów wymagają na dodatek symbolicznego uaktywnienia martwego ciała, na przykład poprzez zmianę kierunku jego ułożenia lub miejsca, w którym spoczywa. Krótco przed pogrzebem konieczny jest ponadto cykl obrzędów, które wybudzają zmarłego z „choroby” i ponownie przywracają społeczeństwu, co wiąże się z umieszczeniem zwłok na trzy dni w spichlerzu ryżowym symbolizującym życie. Proces gnilny staje na przeszkodzie takim operacjom, jest więc neutralizowany poprzez zawijanie nieboszczyka w liczne warstwy tkanin oraz poddawanie go działaniu substancji konserwujących i tłumiących trupi odór. Na Sumbie do tych celów używane są liście tytoniu i wapno podkładane pod całun. U Torajów stosuje się zioła o intensywnym zapachu, współcześnie coraz częściej zastępowane przez formalinę, której aplikowanie sprzyja zarazem procesowi mumifikacji ciała.

Odrażające aspekty trupiej kondycji, jakie u Torajów i na Sumbie podlegają maskującej estetyzacji, mogą być jednak przedmiotem zabiegów inscenizacyjnych, które z premedytacją je eksponują. Przykładem takiej przewrotnej gry z tanatomorfozą udomowionego nieboszczyka jest obyczaj ludu Berawan, w ramach którego wdowiec lub wdowa przez jedenaście dni doświadczają stanu trupiej degradacji, najdosłowniej przepuszczając dyskurs śmierci przez własne ciało. W tym czasie siedzą w maleńkiej celi wykonanej z mat tuż obok trupa współmałżonka, w skurczonej pozycji i brudnym ubraniu, nie myjąc się, potrzeby fizjologiczne załatwiając przez dziurę w podłodze i otrzymując najpodlejsze posiłki współdzielone ze zmarłym. Ten drastyczny performans imitujący kondycję samych zwłok jest rodzajem teatralnego podstępu: ma na celu zdeorientowanie duszy zmarłego, która z zazdrości o utracone życie mogłaby dla towarzystwa uprowadzić na tamten świat najbliższego członka rodziny¹³. Czasowa symboliczna zamiana ról chroni więc przed agresją śmierci na zasadzie mimetycznie wygenerowanej symetrii: tylko poprzez cierpienie w warunkach symulowanej śmierci żywy może uniknąć cierpienia, jakie niesie śmierć realna. Tylko poprzez metaforyczne podzielenie losu zmarłego może uniknąć podzielenia tego losu naprawdę.

Nietrudno zauważyć, że ludzka sprawczość, która w fantazmacie udomowionego trupa usiłuje stawić opór destrukcyjnej sile śmierci, ma naturę teatralną i podobnie jak rytuały teatrogenne opiera się na serii treściowych antynomii. Obok mowy i odżywiania przeciwstawionych

milczeniu i gniciu należy do nich również opozycja samego trwania, jako kwintesencji życia, i anihilacji, jako ostatecznej konsekwencji śmierci. Pozostający wśród żywych trup reprezentuje zarówno fizyczny, jak i metafizyczny sens pierwszego członu tej opozycji: swoją obecnością pozoruje dalsze życie ciała i zarazem jest manifestacją wiary w wiecznotrwałość związanej z nim duszy. Jak przy tym trafnie zauważył Robert Hertz, badający tradycję wtórnych pochówków u Dajaków, sposób postępowania z trupem pozostaje w bezpośrednim związku ze sposobem postrzegania nieprzerwanej egzystencji duszy¹⁴. Wyrazistym świadectwem takiej korelacji jest dostosowywanie stanu zwłok do imaginacyjnego obrazu zaświatów. Ponieważ wyobraźnia Dajaków nie znajduje w tym obrazie miejsca na ohydę rozkładu, skutkuje to koniecznością nadzorowania procesu tanatomorfozy aż do chwili, gdy jedynym materialnym wehikulem duszy godnym świata pozaziemskiego będą nagie kości zmarłego. Zaświaty Torajów zwane *puya* są wierną kopią codziennego życia tego ludu: występuje tam hierarchia społeczna duchów, uprawia się ryż, hoduje bawoły, przeprowadza rytuały. Wizja pozaziemskiej krainy, w której duch zmarłego kontynuuje egzystencję naśladującą jego wcześniejsze życie, znajduje więc odzwierciedlenie nie tylko w dbałości o to, by zmarły trafił do *puya* wyposażony w dobra materialne adekwatne do jego ziemskiego statusu (odpowiednio liczne zwierzęta ofiarne oraz przedmioty wkładane do trumny), ale też w trosce o możliwie jak najdłuższe zachowanie zwłok w stanie przypominającym żywego człowieka.

Szczególną odpowiedzią na nietrwałość martwego ciała jest obyczaj ludu Dani z Papui Zachodniej polegający na zachowywaniu ciał wybitnych wodzów i wojowników w formie zakonserwowanych dymem mumii, które w ogóle nie doczekują się pochówku. Otoczone czcią i troską przez kolejne pokolenia potomków pozostają na zawsze w rodzinnej wsi, uczestnicząc w niekończącym się spektaklu swej pośmiertnej aktywności: nie tylko otrzymują jedzenie i papierosy, ale biorą też udział w naradach plemiennych, a obecnie nawet przysparzają dochodów, pozując do zdjęć turystom. Jedyną przeciwwagą dla tak radykalnej dominacji dyskursu życia nad sacrum śmierci pozostaje symbolika metafizycznego przeistoczenia, jaka wpisana jest w płodową pozycję zmumifikowanych ciał, sugerującą ich gotowość do powtórnych narodzin w innym świecie.

Według Marty Steiner celem rytualnego prototeatru opartego na przywoływanych tu treściowych opozycjach jest „antycypacja potencjalnych stanów odmiennej egzystencji oraz przedłużenie i multiplikacja istnienia ludzkiego tu i teraz – może być zatem postrzegany jako swoista formuła na zaczynianie nieśmiertelności”¹⁵. Fantazmat udomowionego trupa wydaje się dobrą ilustracją tej myśli. Jego bohater, zawieszony jak milczący mediator w pół drogi między światem realnym i wymagowanym, oswojonym i obcym, między duchem i materią, sacrum i profanum, gotów w swej absolutnej bierności do wejścia w każdą narzuconą mu rolę – w istocie wymyka się

prawom natury, przeciwstawiając im osobny, ludzki plan zarządzania tajemnicą istnienia i nieistnienia. Właśnie dlatego domeną tego fantazmatu staje się teatralność, rozumiana tu jednak nie tyle jako cecha samego teatru, co jako specyficzna dla ludzkiego gatunku zdolność do posługiwania się w istotnych celach społecznych wspólnie i świadomie wygenerowanym mirażem rzeczywistości.

Kontynuując swój namysł nad rytuałami teatrogennymi, Marta Steiner przywołuje – poprzez zacytowane słowa Tomasza Kubikowskiego – szczególną właściwość antynomicznej logiki, jaka cechuje teatr:

Teatr nigdzie nie przystaje. Aktorka, gdy gra, jest i nie jest Ofelią (Schechner pisze jeszcze kunsztownie: nie jest Ofelią i nie jest nie-Ofelią). Teatr nie jest rytuałem i nie jest nie-rytuałem, podobnie nie jest prawdą ani nieprawdą – jest dywersyjny wobec każdego dyskursu i określenia. [...] Na tym polega jego rola¹⁶.

Trup „grający” żywego jest fenomenem kulturowym, którego rola i zarazem siła sprawcza – w wymiarze społecznym i indywidualnym – opiera się na tak właśnie zdefiniowanej teatralności. Co więcej, jeśli uznać, że istotą teatru jest brak jasnej granicy między życiem i śmiercią, żywością i martwością, wówczas indonezyjskie praktyki ożywiania zmarłych lokują się u samych źródeł teatralności. Oznaczają zbliżenie i syntezę dwóch w każdym innych okolicznościach separowanych sfer, oddzielonych od siebie w czasoprzestrzeni zarówno codziennej egzystencji, jak i cyklicznych rytuałów. Trup przytrzymany po stronie życia jednocześnie jest i nie jest martwy, i jest i nie jest żywy – „nigdzie nie przystaje”. Ten antynomiczny status uzbraja go jednak w realną zdolność wpływania – dzięki tej samej mocy sprawczej, jaką dysponuje teatr – na proces neutralizowania społecznych skutków kryzysu wywołanego przez śmierć.

Dwubiegunowa gra afektów

Nic nie stoi na przeszkodzie, żeby z fantazmatu udomowionego trupa wyizolować sprawczą moc ożywiającą go teatralności. W odniesieniu do tradycji Torajów podobny trop podjął już wywodzący się z tego ludu antropolog lingwistyczny Stanislaus Sandarupa¹⁷. W jego przekonaniu wyjątkowość kultury Torajów nie polega bowiem, jak zwykło się sądzić, na olbrzymim rozmachu samych ceremonii pogrzebowych, lecz właśnie na niezwyklej stosunku do zmarłych, traktowanych tak, jakby w istocie nigdy nie umierali. Ponieważ zaś ostatecznym celem nadzwyczajnej troski żywych o zmarłych jest zbudowanie trwałej więzi z przodkami, by ci w rewanżu dbali o realny dobrostan swych rodzin, oznacza to zdaniem Sandarupy przejście przez Torajów kulturowej kontroli nad siłami nadprzyrodzonymi. Co istotne, uwaga badacza skupia się w szczególności na emocjonalnych kontekstach działań symulacyjnych, jakie za tym stoją. Przypomina on, że gdy dom na długie lata zmienia się w siedzibę nieboszczyka, dla osób

postronnych trudne staje się odróżnienie go od grobu, co czyni osady Torajów swoistymi „miastami żywych trupów”. W obyczaju nazywania zmarłego „chorym” dostrzega ambiwalencję lęku przed mocą nadprzyrodzoną i pragnienia jej opanowania. Jako ilustrację więzi uczuciowych łączących żywych ze zmarłymi przywołuje zaś utrzymujący się na północy regionu Tana Toraja zwyczaj spania przez owdowiałego męża lub żonę z martwym współmałżonkiem w jednym łóżku, „podobnie jak w historii Romea i Julii”¹⁸. Rozpiętość emocjonalnego tła tych spostrzeżeń wydaje się rzeczywiście godna pióra dramaturga: podczas gdy obcość śmierci nieodseparowanej od życia ewokuje w nich grozę horroru, bliskość więzi ze zmarłym przesuwając akcent na tragedię osieroconych uczuć. Steatralizowana walka z agresją śmierci toczy się więc równolegle ze steatralizowaną pracą żałoby, a pozostający po stronie życia trup staje się katalizatorem procesu imaginacyjnego, którego celem jest opanowanie wszystkich wymiarów kryzysu.

Nie tylko u Torajów sferę działań imitacyjnych dotyczących udomowionego nieboszczyka cechuje specyficzna afektywna dwubiegunowość. Louis-Vincent Thomas uznał taki dualizm za generalną zasadę wpisaną w tradycję pochówków odsuniętych w czasie:

Gdy trup gnije, zarazem brudny i brudzący, jest on równocześnie niezwykle wrażliwy i niebezpieczny. Dlatego dwie sprzeczne, lecz dopełniające się postawy ukierunkowują zachowanie żywych względem zmarłego: troska i odrzucenie¹⁹.

W odniesieniu do Dajaków do podobnych wniosków doszedł Robert Hertz, uznając, że zarówno kondycja samego trupa, którego niemoc budzi empatię żywych, lecz jednocześnie prowokuje ataki sił demonicznych, jak i stan blaknącej się blisko niego duszy, przez swą bezdomność godnej pożalowania, ale zarazem niebezpiecznej, sprawiają, że w postawie zainfekowanych przez śmierć żałobników litość miesza się w różnych proporcjach z trwogą²⁰. Ogniskuje się w nich zatem typowo katartyczny spłot uczuć wymagających performatywnego przepracowania.

Polaryzację emocjonalną o podobnym podłożu ujawnia film indonezyjskiej reżyserki Mouly Suryi *Marlina: Zbrodnia w czterech aktach* (2017)²¹, osadzony w realiach tradycji kulturowych przez wyznawców Marapu na Sumbie. Historia samotnej wdowy odpierającej najazd miejscowych bandytów zderza z sobą dwa skontrastowane wizerunki niepożowanego trupa: przechowywana w domu mumia zmarłego męża pozostaje ucieleśnieniem niewygasłej miłości bohaterki, podczas gdy gwałciiciel, którego w obronie własnej zdołała – wzorem sumbańskich łowców głów – zdekapitować, zamienia się w bezgłowe widmo podążające za swoją morderczynią. Imaginarium śmierci przywołane w filmie czerpie więc jednocześnie z obu wzorców skojarzeniowych, jakie aktywizuje bliska obecność nieboszczyka.

Wzorzec negatywny, objawiający się w upiornych rysach martwego agresora, odsyła do uczucia lęku będącego

nieodłączną reakcją na śmierć gwałtowną, związaną ze złamaniem normy społecznej i z niespłaconym rachunkiem krzywd. Podobną proveniencję mają agresywne duchy zmarłych, w jakie wierzą Torajowie, mszczące się na żywych za przedwczesną śmierć, nienależycie odprawione rytuały lub za społeczny ostracyzm (dotyczy to trędowatych, przestępców i samobójców). Badaczka kultury Torajów Kathleen M. Adams podkreśla ich niesłabnącą do dziś wiarę w istnienie tego rodzaju sił nadprzyrodzonych, popierając to opisem panicznego strachu, jakim goszcząca ją rodzina zareagowała na rzekome pojawienie się w domu *batitonga*, czyli osoby opętanej przez mściwą duszę kobiety zmarłej w połogu²².

Duch gwałciciela z *Marliny*... nie może zasnąć spokoju również ze względu na haniebną los porzuconego ciała, tym bardziej że szukająca sprawiedliwości wdowa zabiera odciętą głowę. Nazywa ją swoim zakładnikiem, w czym pobrzmiwa echo praktykowanej niegdyś na Sumbie (podobnie jak u Torajów czy Dajaków) tradycji zdobywania wraz z głową wroga substancji jego duszy. Koniec końców receptą na natrętą obecność bezgłowej zjawy okazuje się tyleż prosty, co empatyczny gest współnika zabitego, polegający na zwróceniu zmarłemu odciętej części ciała²³. Podobną logiką kieruje się społeczna wyobraźnia Torajów czy Dajaków, którzy zagrożenie czające się za progiem doczesnego świata poddają osławiającej antropomorfizacji, przypisując uaktywnionym przez śmierć siłom nadprzyrodzonym ludzkie nastroje i reakcje. Czuwający przy zmarłym Dajakowie za najwłaściwszy sposób na odpędzenie demonicznych mocy, jakie krążą wokół bezbronnego trupa, uznają jasne światło i hałas wywoływany biciem w gongu²⁴. Torajowie w obawie o to, by niedostatecznie troskliwa opieka nad zmarłym nie rozgniewała jego duszy, nawet w nocy roztaczają nad zwłokami parasol ochronny aktywnego życia rodzinno-sąsiedzkiego, grając przy nich w domino, snując opowieści i dla odpędzenia snu pijąc kawę. Natomiast żałobnicy wracający nocą z pogrzebu świstem bambusowej łodygi uprzedzają o swojej obecności ducha, który mimo odprawienia rytuałów mógł nie opuścić doczesnego świata, by zaskoczony na ciemnej ścieżce nie zareagował złością²⁵. Terapia antylekowa przeciw zagrożeniom ze strony sił nie z tego świata polega więc w praktyce na zachowaniach imitacyjnych, których skuteczność wyczerpuje się w granicach świata realnego, jedynie dostępnego żywym. Również w tym przypadku jest to więc skuteczność czysto teatralna: performans, który sam stwarza ducha poprzez fakt, że właśnie jemu jest dedykowany, jednocześnie poprzez iluzję działań obronnych rozładowuje związane z nim lęki. Nietrudno dostrzec w tym mechanizmie podobieństwo do Arystotelesowskiej koncepcji oczyszczenia (*kátharsis*) spokrewnionej z medyczną doktryną szkoły Hipokratesa, w myśl której „zanim chorobliwe uczucia można będzie wypędzić, muszą one być najprzód sztucznie pobudzone”²⁶.

Do skrajnie odmiennej sfery emocji odsyła w *Marlinie*... postać zmarłego męża tytułowej bohaterki. Najwymowniej

ukazuje to scena, w której ocalała z opresji wdowa w izbie zasłanej ciałami otrutych bandytów przytula głowę do ramienia przykucniętej pod ścianą mumii. Dalekim echem pobrzmiwa w tym obrazie historia Romea i Julii, jaką Stanislaus Sandarupa przywołał w kontekście zwyczajów żałobnych Torajów, choć trafniejszym skojarzeniem mogłaby się tu wydać tragedia innego elżbietańskiego autora, Christophera Marlowe’a, której bohater, Tamerlan Wielki, nie rozstaje się z zabalsamowanym ciałem ukochanej Zenokraty umieszczonym w złotej szkatule. W rzeczywistości jednak ani los filmowej Marliny, ani wyjątkowość praktyk żałobnych Torajów nie wpisuje się w schematy emocjonalnych reakcji na śmierć bliskiej osoby znanych w zachodnim świecie. Wprawdzie Philippe Ariès w klasycznej monografii tanatologicznej *Człowiek i śmierć* przekonuje, że „pragnienie posiadania mumii w najbliższym otoczeniu nie powinno nas dziwić”, ale postrzega je wyłącznie przez pryzmat uczuciowości rodzącej pod wpływem żałoby „maniacki niekiedy kult wspomnień”, a poza tym przyznaje: „Nie jestem pewny, czy wielu moich współczesnych miałoby ochotę spać pod jednym dachem z mumią, na przykład w sąsiednim pokoju”²⁷. Indonezyjski fantazmat udomowionego trupa zaprzecza każdej z tych uwag. Zgoła inaczej ujmując kwestię indywidualnych uczuć, nie polega też na kulcie wspomnień, lecz – *à rebours* – na podtrzymywaniu iluzji dalszego życia zmarłego, a akceptacja stałej bliskości zwłok nie jest w jego przypadku żadnym problemem. Przechowywany w domu nieboszczyk nie budzi lęku ani wstrętu nawet u dzieci, co uzmysławiają zdjęcia ilustrujące artykuły Amandy Bennett i Simone Mitchell²⁸, poświęcone obyczajom pogrzebowym Torajów. Widać na nich kilkulatki patrzące bez emocji na przechowywane w domach zwłoki dorosłych, dzieci przytulające się w łóżku do zmarłej dzień wcześniej trzyletniej kuzynki i dziewczynkę, która trzyma w objęciach mumię niemowlaka. Sahar Zand opisuje scenkę rodzinną, w której wnuki baraszkujące wokół nieżyjącego od dwunastu lat Paula Cirindy, pytają natarczywie, dlaczego dziadek zawsze śpi, nalegając, by się obudził i poszedł z nimi jeść²⁹. Poznawcza ufność najmłodszych tylko ułatwia dojrzewanie do roli świadomego aktora społecznej gry ze śmiercią.

Zaszczepiane od dziecka poczucie normalności życia pod jednym dachem z trupem ma też oczywisty wpływ na sferę emocji związanych z utratą bliskiej osoby. W istocie staje się ono podstawą skonwencjonalizowanej strategii przeżywania żałoby, jaka w odczuciu samych żałobników sprzyja redukcji jej kosztów psychicznych. Córka Paula Cirindy w rozmowie utrwalonej w filmie Sahar Zand mówi o bólu, jaki wywołuje nazbyt szybki pochówek, i o tym, że przedłużony kontakt z ciałem ukochanego ojca daje jej czas na uporanie się ze smutkiem i pogodzenie z utratą³⁰. Z punktu widzenia klasycznej teorii żałoby Sigmunda Freuda pozorowanie dalszej egzystencji trupa można więc uznać za szczególnie przejaw halucynacyjnej psychozy życzeniowej, będącej skutkiem naturalnego oporu żałobnika przeciw wycofaniu libido ze związków łączących go z obiektem jego uczuć. Uporczywe podtrzy-

mywanie tych związków przybiera tu formę rozbudowanego performansu zaprzeczenia, który może trwać całe lata. Tym samym gra w odwrócony porządek rzeczywistości zyskuje dodatkową, emocjonalną motywację, ściśle powiązaną zarówno z religijnym kontekstem rytuałów przenoszących duszę zmarłego w zaświaty, jak i z wymogami kosztochłonnych przygotowań do finalnej ceremonii pogrzebowej. Zdaniem Amandy Bennett „dla wielu Torajów śmierć nie jest ceglanym murem, tylko zasłoną z gazy. Nie jest zerwaniem, tylko innym rodzajem związku”³¹, co w sferze psychicznej skutkuje amortyzacją związanego z nią wstrząsu emocjonalnego. Jak jednak zauważa Freud, „jest przy tym normalne, że respekt nad rzeczywistością odnosi zwycięstwo”³². W istocie inscenizacja odgrywana wokół udomowionego trupa lokuje się jednocześnie w sferze uświadomionej umowności. Rodzina dokładająca starań, by zmarły „czuł się” nadal jak żywy domownik, nie kwestionuje jednak faktu, że to, co go spotkało, jest nieodwracalne. Również w wymiarze emocjonalnym jego niepochoowane ciało naznacza więc teatralną antynomię: iluzja ciągłego życia nie próbuje tu zaprzeczać realności śmierci, a zarazem świadomość złudy nie oznacza znieczulenia uczuć w tę złudę zaangażowanych.

Do oglądanego z tej perspektywy fantazmatu udomowionego trupa można zatem odnieść również teorię teatralnej denegacji, która, jak pisze Patris Pavis, „sprawia, że wrażenia sceniczne oscylują nieustannie między efektem realności, a efektem teatralności, prowokując jednocześnie procesy identyfikacji i dystancjalizacji”³³. Jako narzędzie opisu tego fantazmatu wydaje się ona tym bardziej użyteczna, że akcentuje potencjalnie dużą rozpiętość wywoływanych przez niego skutków emocjonalnych. Można założyć, że przy niewątpliwie wielości ich możliwych odcieni – żałoba jest przecież doświadczeniem bardzo zindywidualizowanym – balansują one właśnie między identyfikacją i dystancjalizacją. Lub inaczej: między faktycznym wprzęgnięciem uczuć w grę wytwarzanej iluzji i uznaniem tej iluzji za oczywistą nieprawdę. W losie filmowej Marliny i owdowiałych Torajów, którzy decydują się spać obok zmumifikowanych zwłok swych współmałżonków, zaznacza się najpewniej przewaga tej pierwszej postawy. Trup traktowany jak żywy człowiek może jednak, przynajmniej potencjalnie, stać się medium głęboko i autentycznie przeżywanej więzi emocjonalnej ze zmarłym. Jak celnie zauważyła Barbara G. Myerhoff, katalizatorem takich emocji jest samo działanie wpisane w strukturę rytuałów przekształcających śmierć w dramat kulturowy, bo „kiedy już zaczyna się działać, nasz umysł krytyczny słabnie, a przemawiać zaczyna oczywistość naszego własnego doświadczenia psychicznego – i przekonuje nas tak długo, aż jej ostatecznie zaufamy. W rytuale działać znaczy wierzyć”³⁴.

Jak jednak wspominałam, uczuciowość objawiająca się w przywoływanych tu praktykach żałobnych jest zdecydowanie odmienna od reakcji emocjonalnych na śmierć bliskiej osoby, jakie są normą w świecie zachodnim. Autorzy prac poświęconych żałobie u Torajów

podkreślają, że lud ten wypracował własną koncepcję związanego z nią procesu kathartycznego, która koncentruje się przede wszystkim na tłumieniu silnych emocji. Gwałtowne uczucia uznawane są za naruszenie praktyk zwyczajowych i grożą karą zesłaną pod postacią choroby, nieszczęścia czy nawet śmierci przez duchy przodków³⁵. Wpisanie śmierci w ramy dramatu kulturowego, który zaprzecza jej naturze biologicznej i legitymizuje pozorowanie dalszego życia trupa, z jednej strony stymuluje więc indywidualne uczucia żałobnika, z drugiej zaś ułatwia mu emocjonalną samokontrolę, przekierowując jego uwagę na celebrowanie konceptu śmierci rozłożonej na długoterminowe etapy. Steatralizowana strategia zarządzania emocjami, jaka zakodowana jest w inscenizacjach dedykowanych udomowianemu trupowi, dotyczy więc również drugiego bieguna procesu denegacji, skojarzonego przez Pavisę z efektem realności i dystancjalizacją. W tym przypadku kluczowe znaczenie ma czynnik kontroli społecznej, szczególnie silny w społecznościach tradycyjnych. Ponieważ w odgrywaniu pozorów dalszej egzystencji zmarłego uczestniczy solidarnie całe jego otoczenie, na indywidualny rys żałoby nakłada się konwencja wzorca społecznego. Wpisuje się w nią nawet bohaterka filmu *Mouly Suri*, mimo że mieszka z mumią męża samotnie, co skądinąd stanowi ewenement na tle realiów wspólnotowego życia na Sumbie. Więzy między wdową i zmarłym ma jednak wyraźną legitymację społeczną: każdy, kto trafia do chaty Marliny, włącznie z bandytami, traktuje jak oczywistość fakt, że nieboszczyk wciąż siedzi w głównej izbie. Z perspektywy otoczenia żałoba przeżywana przy udomowionym trupie jawi się po prostu jako kolejna rola społeczna. Presja zewnętrznych oczekiwań związanych z jej właściwym odegraniem oddziałuje jednak zarazem na sferę uczuć żałobnika, kanalizując je w kulturowo wypracowane ramy. W praktyce wyrabia w nim postawę trzeźwego dystansu do własnych emocji i do zwyczajowych scenariuszy działania.

Siła owego „efektu realności” objawia się wyjątkowo wyraziście podczas finałowej sekwencji rytuałów pogrzebowych, gdy autorytarnie wyznaczony moment ostatecznego zerwania więzi łączącej zmarłego ze światem żywych znajduje swe odzwierciedlenie w reakcjach rodziny. Bez względu na swój faktyczny stan emocjonalny jej członkowie muszą zaakcentować ten moment poprzez odegranie przed nieboszczykiem ekspresyjnego performansu rozpaczki, którego oczekują uczestnicy ceremonii, a przede wszystkim – w ich głębokim przekonaniu – sam zmarły. Podobnie bowiem jak w przypadku żałobnych lamentów zaobserwowanych przez duńskiego podróżnika Jensa Bjerrega wśród papuaskiego ludu Kukukuku, również tu „demonstrowanie rozpaczki po zmarłej istocie obliczone jest na to, aby zapewnić przychylność duszy zmarłego i aby zabezpieczyć się przed jej prześladowaniami”³⁶. Głośne lamenty inicjowane na oczach licznych świadków w precyzyjnie określonych momentach ceremonii są zatem jej niezbędnym dopełnieniem, tworząc podstawy trwałego

i owocnego sojuszu rodziny z duchem odchodzącym w zaświaty. W praktyce zaś są sceną do odegrania, o psychologicznej wiarygodności znacznie osłabionej przez fakt, że oplakiwany zmarły w rzeczywistości rozstał się z życiem dużo wcześniej. U Torajów poczucie teatralnej sztuczności tych lamentów dodatkowo pogłębia fakt, że jaskrawo kontrastują one z codzienną powściągliwością emocjonalną żałobników. Ich tło emocjonalne nie ma jednak istotnego znaczenia. O społecznej i rytualnej skuteczności ceremonii domykającej dramat odsuniętej w czasie śmierci przesądza przede wszystkim to, co uzewnętrznione w działaniu i wystawione ma pokazać: efekt widowiskowy o wyrazistości znaku teatralnego.

Przypisy

- ¹ Elizabeth Pisani, *Indonezja itd. Studium nieprawdopodobnego narodu*, przeł. Adam Pluszka, Czarne, Wołowiec 2016, s. 9.
- ² O inspirujących teatrologa wątkach problemowych tej książki pisałam szerzej na łamach „Kontekstów” (2021, nr 3) w artykule *Maski nieprawdopodobnego narodu. Na marginesie książki Elizabeth Pisani*.
- ³ Victor Turner, *Od rytuału do teatru*, przeł. Małgorzata i Jacek Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza „Volumen”, Warszawa 2005, s. 129–130.
- ⁴ Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 51.
- ⁵ W tradycji Torajów zmarły przechowywany w rodzinnym domu określany jest jako *makula* („chory”) lub to *mamma’lan kulambu manikna* („osoba śpiąca w swojej złotej moskitierze”). Na Sumbie uznaje się, że oczekujący na pogrzeb zmarły śpi, podczas gdy jego dusza na przemian odchodzi i przychodzi. O konieczności przygotowania się na ostateczne odejście powiadamia ją na dzień przed ceremonią pogrzebową kapłan *rato*. Tradycja sumbańska nie jest przy tym jednolita, gdy chodzi o czas dzielący śmierć biologiczną od pochówku. O ile w zachodniej części wyspy (gdzie znalazła się Pisani) pogrzeb przechowywanego w domu nieboszczyka zazwyczaj następuje w ciągu kilku dni, a maksymalnie kilku tygodni od chwili śmierci, o tyle na wschodzie zdarza się, że z podobnych względów jak u Torajów okres ten wydłuża się nawet do kilkunastu lat.
- ⁶ Henry Ogg Forbes, *A naturalist’s wanderings in the Eastern archipelago; a narrative of travel and exploration from 1878 to 1883*, New York 1885, s. 438; <https://digital.library.cornell.edu/catalog/sea235>, dostęp: 14.03.2023.
- ⁷ Amanda Bennett, *Tam, gdzie śmierć nie oznacza pożegnania*, „National Geographic”, 3.11.2020; www.national-geographic.pl/artykul/tam-gdzie-smierc-nie-oznacza-pozegnania-reportaz?page=5, dostęp: 14.03.2023.
- ⁸ Sahar Zand, *Living with the dead*, www.bbc.com/news/magazine-39603771, dostęp: 14.03.2023.
- ⁹ Stanislaus Sandarupa, *Toraja Kota Orang Mati Yang Hidup*, <http://solata-sejarahbudaya.blogspot.com/2015/12/toraja-kota-orang-mati-yang-hidup.html>, dostęp: 14.03.2023.
- ¹⁰ A. Bennett, *Tam, gdzie śmierć...*, dz. cyt.
- ¹¹ Richard Huntington, Peter Metcalf, *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, s. 74–75.
- ¹² Robert Hertz, *Death and the Right Hand*, The Free Press, Glencoe, Illinois 1960, s. 31.
- ¹³ R. Huntington, P. Metcalf, *Celebrations of Death*, dz. cyt., s. 77.
- ¹⁴ R. Hertz, *Death and the Right Hand*, dz. cyt., s. 58–61.
- ¹⁵ Marta Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 260.
- ¹⁶ Tamże, s. 260–261.
- ¹⁷ Stanislaus Sandarupa, *Toraja, Kota Orang Mati Yang Hidup*, Universitas Hasanuddin, Makassar 2015.
- ¹⁸ S. Sandarupa, *Toraja, Kota Orang...*; <http://solata-sejarahbudaya.blogspot.com/2015/12/toraja-kota-orang-mati-yang-hidup.html>, dostęp: 14.03.2023.
- ¹⁹ L.-V. Thomas, *Trup...*, dz. cyt., s. 90.
- ²⁰ R. Hertz, *Death and the Right Hand*, dz. cyt., s. 34–37.
- ²¹ Na 38. Indonezyjskim Festiwalu Filmowym Citra Awards film zdobył dziesięć nagród z piętnastu nominacji. Został również zgłoszony przez Indonezję do kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego na 91. ceremonii rozdania Oscarów, ale nie uzyskał nominacji.
- ²² Kathleen M. Adams, *The Discourse of Souls in Tana Toraja (Indonesia): Indigenous Notions and Christian Conceptions*, „Ethnology” 1993, t. 32, nr 1, s. 59.
- ²³ Podobne zasady dotyczyły niegdyś sumbańskich wojowników, którzy zostali zdekapitowani podczas walk międzyplemiennych. Ponieważ taka śmierć stygmatyzowała zabitego jako tchórza hańbiącego całą rodzinę, na godny pochówek mógł on liczyć jedynie wówczas, gdy bliscy wykupili uciętą głowę od wroga, który wszedł w jej posiadanie (B. Soelarto, *Budaya Sumba Jilid 2, Jakarta Proyek Pendidikan dan Kebudayaan*, [b. m.], [b. r.], s. 13.)
- ²⁴ R. Hertz, *Death and the Right Hand*, dz. cyt., s. 34.
- ²⁵ K.M. Adams, *The Discourse of Souls...*, dz. cyt., s. 59.
- ²⁶ George Thompson, *Aischylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, przeł. Antoni Dębicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 381.
- ²⁷ Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 376.
- ²⁸ Simone Mitchell, *The tribe that keeps their dead relatives at home*, www.escape.com.au/destinations/asia/the-tribe-that-keeps-their-dead-relatives-at-home/image-gallery/6b4fc89987417563bd9f9f128131ec28, dostęp: 14.03.2023.
- ²⁹ S. Zand, *Living with the dead*, dz. cyt.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ A. Bennett, *Tam, gdzie śmierć...*, dz. cyt.
- ³² Sigmunt Freud, *Psychologia nieświadomości*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa 2007, s. 148.
- ³³ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne Anna Ubersfeld, przeł., opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1998, s. 95–96.
- ³⁴ Barbara G. Myerhoff, *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja” i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym*, [w:] *Rytuał, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. John J. MacAloon, przeł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, posłowie do wydania polskiego Wojciech Dudzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 233.
- ³⁵ Patrz: Douglas Hollan, *Emotion Work and the Value of Emotional Equanimity Among the Toraja*, „Ethnology” 1992, t. 31, nr 1; Jane Wellenkamp, *Notions of grief and catharsis among the Toraja*, „American Ethnologist” 1998, t. 15 nr 3.
- ³⁶ Jens Bjerre, *Ostatni ludożerca*, przeł. Witold Nowicki, Iskry, Warszawa 1960, s. 109.



1. Rytuał pogrzebowy Torajów we wsi Londa. Na jego wysoki koszt wpływa między innymi nieodzowna ofiara ze zwierząt, w szczególności bardzo drogie bawółów. Fot. Małgorzata Jarmułowicz.
2. Zmarły ze wsi Tambera na Sumbie Zachodniej w tradycyjnej pozycji embrionalnej, na krótko przed pogrzebem. Fot. Małgorzata Jarmułowicz.
3. Lamenty poprzedzające opóźniony o trzy lata pogrzeb braci ze wsi Wukuramba na Sumbie Wschodniej. Trumny z ich ciałami przez cały ten czas były przechowywane w rodzinnym domu. Fot. Małgorzata Jarmułowicz.
4. Wędzona mumia przedstawiciela grupy etnicznej Dani we wsi Jiwika w Dolinie Baliem, Papua Zachodnia. Fot. Małgorzata Jarmułowicz.