

„Biała prawda myśli”

Elegia szpitalna

DARIUSZ CZAJA

1.

Jeszcze umieramy. Choć nawet pobieżny rzut oka na pejzaż mentalny współczesnego świata mógłby dowodzić raczej tezy przeciwnej, że śmierć została z niego usunięta. Owszem, zjawia się czasem na peryferiach naszego myślenia, ale nie narzuca się z przesadą. *Nasza kultura jest pierwszą w historii ludzkości, która ignoruje śmierć i w której, innymi słowy, śmierć nie jest punktem dokładnego odliczania, punktem odniesienia dla życia lub jakichkolwiek jego przejawów*¹. Jeśli nawet słowa prawosławnego teologa są nazbyt może pospieszonym uogólnieniem, to nie podlega chyba dyskusji obserwacja, że śmierć została usunięta z centrum naszego doświadczenia. Kultura współczesna tabuizuje ją na wiele sposobów. Nie umieramy już w domu, ale coraz częściej w szpitalu. Śmierci nie widać w bezpośrednim pobliżu, nie dręczy nas, nie dotyka, nie angażuje. Nie przeraża agonalnym spazmem, nie cuchnie wonią rozkładu, nie każe odwracać oczu, zasłaniać ust i nosa. Przestała być, by tak rzec, „organiczną” częścią naszego życia². Śmierć wciąż jeszcze krąży pośród nas, ale jakby jej nie było. Na naszych oczach zmienia swoją wagę i ciężar gatunkowy. Jeśli zjawia się w ogóle w polu widzenia, to zwykle jako sterylna, bezpieczna i roztajemniczona. Rozmywa się dzień po dniu w obrazie i w języku. Śmierć i umieranie opatrzyły się w kinie i w telewizyjnych przekazach. Śmierć ginie w codziennej gadaninie i rutynowych konsolacjach³. Obraz zamienił śmierć w fikcję: stała się ona dla nas coraz bardziej nierzeczywista, odrealniona, nieprawdziwa. Ciszej nad tą trumną.

W podobnych zakresach sytuuje ją nauka. Z perspektywy biologii śmierć ludzka jest tylko szczególnym przypadkiem anihilacji tego, co żywe, ożywione. A to oznacza, że perspektywa biologiczna – z „natury rzeczy” – nie rozważa pytań o sens i znaczenie śmierci. Śmierć jest, bo jest, bo zawsze była. I zawsze będzie. Choć, jak przekonuje filozof: *Nie ma żadnych powodów, by to, co jest, przestało być. Kres istnienia nie jest zawarty w samym pojęciu istnienia*⁴. Medycyna zwłaszcza śmierć w jeszcze inny sposób. Terminologia medyczna neutralizuje grozę śmierci i jej niepojętość za pomocą mało zazwyczaj zrozumiałego dla pacjentów specjalistycznego języka. Umieranie ginie więc w niewidocznych dla oka meandrach biochemicznych i fizjologicznych procesów; umierający pacjent staje się – czasem wielce skomplikowanym – medycznym „przypadkiem”. W wyniku odsłonięcia mechaniki procesów prowadzących do śmierci zyskujemy złudne poczucie, że jest ona „zrozumiała”, a na pewno jakoś wytłumaczalna. Nienazwane wymyka się rozumieniu, nazwane daje przynajmniej obietnicę pojmovalności... I tego się trzymamy.

Kruszą się najtwardsze do niedawna bastiony mortalnego dyskursu: coraz mniej przekonująco śmierć mieści się w języku teologicznym, w nie lepszej sytuacji jest także język filozofii, który zagaduje ją pojęciowym żargonem. Teologia stępla ostrze śmierci, osłabiając jej moc za pomocą impresywnej retoryki „przejścia”; zanurzenie śmierci w blasku światła wiekuistego dostarcza nam tak bardzo pożądaną konsolację⁵. Filozofia z kolei wykazuje się w tej materii podejrzaną elokwencją (tak jakby ktoś miał pojęcie, o czym mówi...), dzieli zwyczajowo włos na czworo, albo na różne sposoby udaje, że jest w stanie rozbroić tajemnicę⁶. Obydwie starają się oswoić nieznaną, poznać niepoznawalne, w ten czy inny sposób usensownić non-sens, ale strategie, których używają, nie są już powszechnie zniewalające. Kłamię też o śmierci język. Zabezpiecza się przed jej intoksykacją, chwytając ją w siatkę bezpiecznych eufemizmów – dziś już nie „umiera się”, „kona”, „zdycha”⁷, ale raczej elegancko „odchodzi”. Nekrologi są najczęściej wityną słów nietrafiionych, mowy pogrzebowe grzęzną w bolesnie sentymentalnych frazach. Swoich mocy retorycznych próbuje w tej materii literatura. Także ona stara się, przynajmniej częściowo, uchylić zasłonę. Wchodzi słowem – chcemy wierzyć – celnym i niez użytym tam, gdzie innym słów brakuje, albo gdzie nie mają oni odwagi wejść. Tak działa największa poezja mierząca się ze śmiercią: Rilke, Benn, Celan... Ale jak stwierdza Stanisław Rosiek, wiarygodny i skrupulatny badacz literackich dyskursów o śmierci, tekst literacki – wbrew obietnicom, wbrew oczekiwaniom – w istocie nie „dotyka” śmierci, nie wchodzi w żaden sposób w ciemny miąsz jej grozy i tajemnicy⁸. Jest raczej tak, że chcąc przybliżyć nam i przekazać doświadczenie śmierci, używa w tym celu licznych, czasem wielce wyrafinowanych forteli. Ale te strategie nie na wiele się zdają. Jak się okazuje, także literatura – nawet w swych najwyższych wlotach – *nie mówi prawdy, lecz tylko zasnuwa horyzont kłamiwymi, choć zarazem pięknymi metaforami, które uwodzą i zwodzą śmiertelnych*⁹. Gdy się bliżej przyjrzeć tym słownym konstrukcjom, okazuje się, że to zaledwie niesprawdzalne poznawczo domniemania, ryzykowne spekulacje, perswazyjnie brzmiące intuicje. Przyjmujemy je na wiarę z łatwością, jako że nikt przecież nie wymaga od literatury empirycznych poświadczeń. Śmierć w słowa schwytna staje się śmiercią nieobecną. *Words, words, words...*

2.

Ale śmierć nie poddaje się. Choć usuwana na margines, pokrywana grubym werniksem słów i obrazów – jest. Dalej jest. I wciąż jest dla rozumu skandalem, nieprzeniknionym „czarnym kwadratem”, ślełą plamką poznania. Wyzwaniem dla analitycznego rozumu. Jest tak za każdym razem, kiedy pojawia się w polu naszego bliskiego doświadczenia, kiedy dotyczy nas „osobście”. Nie mamy i mieć nie możemy osobistego doświadczenia śmierci, widzimy (o ile widzimy) tylko śmierć innych. Umieramy w pierwszej osobie, ale nie możemy jej w ten sposób doświadczyć. Mamy tylko doświadczenie cudzej śmierci; śmierci w drugiej (jakiegoś bliskiego „ty”) i trzeciej (jakiegoś nieznanego „jego” lub „jej”) osobie. Stajemy wobec śmierci – czegoś najgłębiej oczywistego i czegoś najgłębiej niepojętego – jak przed zatrzaśniętą na głucho bramą. Zza niej nie dochodzi do nas żaden dźwięk. Jej powszechność nie przybliży nas ani na jotę do jej rozumienia. Rację ma Vladimir Jankélévitch: *Nikt nie zna (...) sekretu śmierci, nie ma bowiem żadnego sekretu, dlatego właśnie jest tajemnicą. Tej tajemnicy nie spowija*

*żaden mrok, pojawia się w pełnym świetle, tak jak tajemnica niewinności. Sytuuje się w samym fakcie istnienia, a więc w zjawisku przejrzystym*¹⁰. Śmierć jest jednocześnie problemem i tajemnicą (w znaczeniu, jakie nadał temu rozróżnieniu Marcel). Jest problemem, bo mogę obserwować ją „z zewnątrz”, dywagować na jej temat, rozważać *sine ira* różne jej aspekty, wyjaśniać, rozświetlać jej zagadki, ale jest też najczarniejszą tajemnicą, bo to, co w niej najistotniejsze, rzec by można: idiomatyczne, jest pograżone w nieprzeniknionych ciemnościach. Wszystko, co wiemy o śmierci, to zaledwie jej „część” widzialna, należąca do porządku naoczności, cała „reszta”, czyli to, co najistotniejsze, wypada poza porządek przedstawienia. Wiedza o niej, ta szczególna lekcja, którą moglibyśmy przyswoić od zmarłych, jest dla nas niedostępna – „stamtąd” nikt jeszcze nie wrócił¹¹. Kiedyś znajdę się w jej mrocznym „wnętrzu”, tyle że mnie już nie będzie, a wiedza o jej „naturze” odejdzie wraz z ze mną.

3.

Wit (2001) Mike’a Nicholasa jest filmem tak niezwykłym, tak zupełnie nieprzy-
stającym do współczesnej kinematograficznej produkcji, przede wszystkim dlatego,
że nie zamyka oczu na rzeczywistość. A to oznacza, że nie zamyka oczu na śmierć,
że patrzy na nią przez oczy szeroko otwarte. Oryginalność (w najlepszym sensie
słowa), o ile nie wywrotowość tego telewizyjnego filmu (sic!)¹² polega najpierw
na tym, że samym swoim istnieniem narusza on kulturowe tabu. Jego najbardziej
rzucającym się w oczy „tematem” jest bowiem terminalna choroba, umieranie.
A także towarzyszące im nieodłącznie długotrwałe cierpienie – fizyczne i psy-
chiczne – prowadzące finalnie do śmierci. To śmierć „zwyczajna”, śmierć w szpi-
talu, pozbawiona jakiegokolwiek elementu heroicznego. Film śledzi krok po kroku
historię choroby, rejestruje zmienne trajektorie umierania. Portretuje kolejne etapy
wyniszczenia organizmu aż po ostatnią granicę – śmierć.

Ma pani raka – oświadcza brutalnie onkolog, doktor Kelekian, już w pierwszej
kwestii pojawiającej się w filmie. Adresatem tych słów jest Vivian Bearing, profes-
sor literatury angielskiej, ceniona uniwersytecka specjalistka od XVII-wiecznej
poezji metafizycznej. I to jest początek równi pochyłej. U Bearing rozpoznano no-
wotwór jajników w mocno zaawansowanym stadium. Konieczna będzie inten-
sywna chemioterapia. Ponieważ choroba rozprzestrzenia się bardzo szybko, dlatego
też zastosowana eksperymentalna kuracja musi być drastyczna. W rozłożonej na
osiem miesięcy chemioterapii przetestowana zostanie nowa kombinacja leków
(*jako doświadczenie naukowe będzie znaczącym wkładem w naszą wiedzę*¹³). Pro-
blem polega na tym, że podawany specyfik jest skuteczny w zwalczaniu komórek
nowotworowych, ale daje też mocne skutki uboczne: zabija nie tylko chore, ale
także zdrowe komórki, prowadząc do gwałtownego osłabienia organizmu pa-
cjentki, a także licznych zmian somatycznych i psychicznych z tym związanych.
Cały proces leczenia (którego powodzenia nie można w pełni zagwarantować) bę-
dzie się wiązał z ostrym nawracającym bólem, złym samopoczuciem, wymiotami,
utrata włosów itp. Bearing godzi się na te niedogodności i podejmuje wyzwanie.
Film jest zapisem jej cierpienia, jej nieuchronnego stopniowego ubywania, umie-
rania. Od pierwszych ujęć uczestniczymy w życiu szpitalnym pacjentki: od jej
przyjęcia na oddział onkologiczny, przez kolejne fazy postępu choroby, aż po jej
agonię na szpitalnym łóżku.

Wit nie ma w sobie nic z tak modnych od pewnego czasu „filmów szpitalnych”. Nie portretuje zawłości emocjonalnych życia personelu klinicznego i/lub pacjentów. Mimo sporej dawki medycznego żargonu w jego centrum nie jest medycyna ani skomplikowane dylematy diagnostyczne (jak to się dzieje w popularnym serialu *Dr House*). To film z antypodów filmowej rozrywki, od samego początku mamy świadomość, że gra – zarówno gdy chodzi o główną bohaterkę, jak i samo przedsięwzięcie filmowe – idzie o najwyższą stawkę. Film praktycznie pozbawiony jest akcji w rutynowym sensie słowa, tu naprawdę „nic się nie dzieje”. Chyba że za „akcję” uznać rejestrację kolejnych faz umierania Vivian. Słaba i stopniowo coraz bardziej słabnąca, wycieńczona podawanymi lekami profesor Bearing leży unieruchomiona na szpitalnym łóżku, jej czas na oddziale przerywany jest lekarskimi obchodami, rutynowymi zabiegami i walką o przetrwanie.

Tym, co sprawia, że obserwacja jej choroby staje się dla widza czymś więcej niż tylko podglądaniem „interesującego” przypadku klinicznego, jest szczególny chwyt zastosowany w filmie. Oprócz scen niemal dokumentalnych, „obiektywizujących”, w których obserwujemy Vivian w trakcie szpitalnych działań, poddawanej lekarskiemu wywiadowi i kolejnym zabiegom, mamy i takie, w których zwraca się ona bezpośrednio do widza: opowiada o życiu przed chorobą, antycypuje bieg wydarzeń albo teatralnym szeptem komentuje to, co się właśnie wokół niej i z nią dzieje. Spektakularnie wychodzi z przypisanej jej roli. Ten osobliwy w kinie – a w istocie sceniczny – chwyt narracyjny zdradza zależność scenariusza od tekstu sztuki teatralnej, na podstawie której powstał¹⁴. Zresztą sam film, dziejący się w znacznej części w szpitalnej izolatce, swoją kameralnością, niemal intymnością przekazu przypomina sztukę teatralną: scena umierania jest sterylna i czysta, z łóżkiem w centrum i piętrzącą się wokół niego aparaturą medyczną. Ale ten osobliwy zabieg konstrukcyjny ma także inną, dużo ważniejszą funkcję. Mocne zbliżenia zmęczonej i chorobliwie zmienionej twarzy Vivian przypominającej z czasem maskę, jej wypowiedzi zdradzające świadomość obecności widza i słuchacza budują szczególną przestrzeń bliskości. Film staje się kameralnym dramatem, w którym widzowie mają wrażenie, że zostali dopuszczeni do konfidencji. Powolnego umierania Vivian nie obserwujemy już chłodnym okiem kinowego *voyeura*. Słuchamy w napięciu jej szpitalnych solilokwiów, jesteśmy z nią blisko, stajemy się cierpliwymi powiernikami jej myśli: *Jeśli myślicie, że osiem miesięcy kuracji nowotworowej jest dla was wszystkich nużące, zastanówcie się, jak to jest być w mojej roli*. Takie zdania nie tylko podtrzymują uwagę widza, ale stwarzają aurę elementarnej współodczuwania, współbycia. To tak, jak gdyby ktoś złapał nas za rękaw i przechodząc z nami na „ty”, powierzał nam swoje najbardziej intymne tajemnice. Odtąd jej umieranie staje się także naszą sprawą. Szybko przestajemy być na zewnątrz tej historii. Oto bowiem śmiertelnik rozmawia ze śmiertelnikami. I to bez żadnych zasłon, eufemizmów i niedopowiedzeń: *Głowa i twarz Emmy Thompson w roli doktor Bearing tworzy wizualną oś filmu: jasno zaznaczone wzniesienie brwi, pozbawione włosów ciemię, kark i czoło. Czy to w ujęciu średnim (wraz z łóżkiem i koszulą szpitalną), czy w zbliżeniu (gdzie ściany oddziału jarzą się za nią jak aura), łysa głowa i twarz umierającej kobiety tworzą – ujęcie za ujęciem – dramatyczny zwornik. Zastosowana w filmie technika wizualna uwyrażnia jego temat: paradoksalny projekt umierającej kobiety, która próbuje rozumem objąć śmierć, przechytryć [outwit] ją*¹⁵.

4.

Śmierć, jak zawsze, zjawia się przez zaskoczenie. Słowa doktora Kelekiana, wybitnego specjalisty od chorób nowotworowych, są jak wyrok. Spadają z ust lekarza, za którym stoi nieomylna instancja Nauki. Nauki, która diagnozuje raka, ale bywa też w mocy zatrzymać jego działanie. „Przyjęcie do wiadomości” informacji o zaawansowanym nowotworze (bo przecież nie „oswojenie się z myślą” o nim) staje się w życiu Vivian przełomowym wydarzeniem. To wydarzenie całościowe i nieodwołalne, wydarzenie zmieniające wszystko. W niej i wokół niej. To wydarzenie otwierające możliwości nigdy wcześniej nie pomyślane, wydarzenie prokurujące scenariusz, dla wymyślenia którego brakowało wcześniej wyobraźni. W innym nieco kontekście o tego rodzaju przekształcającym „wydarzeniu” pisał Derrida: *Wydarzenie, aby zaistnieć, musi przedziurawić wszelki horyzont oczekiwania*¹⁶. Takie wydarzenie celuje w niemożliwe, rozbija w pył wszelkie dające się pomyśleć prognozy. Jest częścią świata „obcego” i to obcością nie dającą się w żaden sposób przyswoić i oswoić. Nowotwór spada na Vivian niespodziewanie, jak grom z ciemnego nieba. Z ciemnego, bo przed doświadczającą śmiertelnej choroby otwiera się otchłań. Z tej otchłani przyjdzie śmierć. Ale nie od razu.

Nieszczęście nie spadło na osobę nieprzygotowaną. Przeciwnie. Wydawało się, że Vivian jest w stanie zmierzyć się z grozą umierania i niewiadomą śmierci. To osoba w sile wieku, doświadczona, życiowo i zawodowo; przeżyła śmierć swoich rodziców. Z pomocą w walce z rakiem miała jej przyjść także jej profesja. Zwracając się do kamery, mówi: *Wiem wszystko o życiu i śmierci. Jestem w końcu profesorem poezji siedemnastowiecznej, specjalizującej się w „Świętych sonetach” Johna Donne, które eksplorują śmiertelność głębiej niż jakiegokolwiek dzieła literatury angielskojęzycznej*. Jednak to swoiste „przygotowanie teoretyczne”, jak się okaże, nie przyda się jej na wiele. W sonetach Donne’a „śmierć” należy do teatru zdarzeń słownych, w teatrze szpitalnym Vivian umiera naprawdę. Jak się okaże, między „wiedzieć” a „doświadczyć” rysuje się przepaść nie do zasypania. W materii śmierci i umierania słowa odnoszą tylko do słów; doświadczenie jest nieprzekazywalne. W tym zresztą przypadku samo „doświadczenie” ma coś esencjalnie wspólnego ze „śmiercią” samą. Etymologia łacińskiego *experientia* (także francuskiego *expérience*, angielskiego *experience* etc.) zawiera liczne alikwoty znaczeniowe, które zwyczajowo łączymy ze śmiercią: *Doświadczenie*, „*expérence*”, *pochodzi od łacińskiego „experiri”, „wystawiać na próbę”*. Rdzeń to „*periri*”, występujący także w „*periculum*”, „*zagrożenie*”, „*niebezpieczeństwo*”. *Indoeuropejski źródłosłów to „per”, z którym wiążą się takie znaczenia, jak „traversée”, „przeprawa”, „przejście”, wtórnie „épreuve”, „próba”, „doświadczenie”*. *W grece występują liczne wyrazy pochodne oznaczające przejście, przeprawę: „peiro”, „przeprowadzić się”; „pera”, „poza”, „perao”, „iść na przelaj”, „peraino”, „docierać do celu”; „peras”, „kres”, „granica”*¹⁷.

Tak rozumiane „doświadczenie” to nie jest letnia przygoda: zawsze wiąże się z wystawieniem na niebezpieczeństwo, z jakąś krańcowością, z trudną przeprawą, z podróżą do kresu nocy. Jak z tego widać, śmierć jest starszą siostrą doświadczenia. Wobec obydwu zawsze stoimy nieprzygotowani, a wszelkie nasze „pomoce szkolne” okazują się w spotkaniu z nimi boleśnie niewystarczające.



Na pierwszym planie Mike Nichols i Emma Thompson podczas realizacji *Wit* (2001)

5.

Vivian Bearing jest wybitnym profesorem, wykładowcą uniwersyteckim, człowiekiem rozumu. Akademyści uczeni sprawiają czasem wrażenie, jak gdyby ów rozum, za pomocą którego zarabiają na życie, był organem samodzielnym, autonomicznym, i to takim, który rzadko kontaktuje się z ciałem. Tak przynajmniej postrzega ich i kwalifikuje myśl potoczna. I rzeczywiście, Vivian nie odbiega tu zbytnio od społecznego stereotypu. Dla niej rozum, błyskotliwa inteligencja to coś w rodzaju Kantowskiego *rein Vernunft*, który – można odnieść wrażenie – całkiem przypadkowo został zamocowany na cielesnej podstawie. W dwumianie dusza/ciało, czy może – by być w zgodzie z naukowymi dogmatami nowoczesności – umysł/ciało, Vivian zdecydowanie premiuje ten pierwszy. Uczony nie ma ciała, nie przejmuje się nim przesadnie (na pytanie lekarza, jaki sport uprawia, po chwili wahania Vivian odpowiada: spacer), a w wersjach skrajnych stara się go nie zauważać. Do czasu. Choroba terminalna zmienia wszystko. Czas ciężkiej choroby okazuje się czasem nadzwyczajnych odkryć, głęboko antropologicznych rozpoznań.

*Dano mi ciało – cóż ja z nim uczynię, / Takim jedynym – i moim jedynie?*¹⁸ – pytał w wierszu Osip Mandelsztam. Leżąc na szpitalnym łóżku, Vivian rozważa nieco inne problemy. Cierpiąc, zwijając się z bólu, zaczyna uświadamiać sobie, że jej lotny profesorski umysł jest jednak, mimo wszystko, umysłem w-cielonym. Zauważa – ku swojemu zdumieniu – że „ma ciało”, więcej, że nade wszystko „jest ciałem” i że to ciało jest teraz przez nią doświadczane przede wszystkim od strony negatywnej: jako to, co stawia opór. Jako to, co boli, co podlega nieopisanemu cierpieniu. Jego wizualnym portretem jest stojący na szafce przy łóżku obrazek św. Sebastiana, którego nakłute strzałami ciało jawi się jako prefiguracja jej cierpień¹⁹. I coś może jeszcze ważniejszego stanie się dla niej odkryciem: że w cierpieniu ciało wcale nie staje się „przedmiotem”, lecz okazuje się „podmiotem” i to w sposób absolutny²⁰. Z czasem, w tym ciełe – jak w ciemnym leju – zacznie znikać stopniowo rozum i wszelka myśl. Zajdzie w nim przemiana *soma* w *sarks*, „ciała” (z jego psychicznymi i duchowymi konotacjami) w „mięso” (w którym odróżnia się już tylko tkanki chore od zdrowych), a jeszcze dalej – w zwłoki.

Jej ciało – podkreślmy to mocno: ciało kobiety – jest nieustannie wystawione na pokaz. Jest ciałem nagim, nieosłoniętym, bezbronnym. Wydany na pastwę obcych spojrzeń. Jego nieustanna ekspozycja, jego obnażenie jest równoznaczne z przekroczeniem wszelkich barier wstydu. Jest ingerencją w jej „wnętrze” w dużo mocniejszy sposób, niż to ma miejsce w przypadku ciała mężczyzny. A dzieje się tak dlatego, że odczucie, przeżywanie własnego ciała jest czymś zupełnie różnym w przypadku obu płci. Fakt ten był notorycznie prześlępiany przez rozmaite fenomenologie ciała i cielesności²¹. W swojej polemice z tym filozoficznym zabobnem tak pisał Ortega y Gasset: *Względna nadwrażliwość organiczna kobiety sprawia, iż własne ciało istnieje dla niej w większym stopniu niż ciało mężczyzny dla niego. (...) Nie wydaje się, aby coś mogło stanąć między naszym ja czysto psychicznym a światem zewnętrznym. U kobiety, przeciwnie, uwagę jej wciąż przykuwa żywość jej wewnątrzcielesnych wrażeń: wciąż czuje swoje ciało jako umieszczone pomiędzy światem a swym „ja”, stale niesie je przed sobą. Zarazem jako tarczę obronną i delikatnego zakładnika*²². To dlatego, również dlatego, ciało szpitalne, ciało zmedykalizowane jest dla Vivian miejscem, przedmiotem i powodem głębokiego upokorzenia. Podczas długotrwałego leczenia zostają złamane wszelkie bariery intymności, ona sama zostaje poniżona „technicznym” podejściem charakteryzującym rutynowe poczynania lekarskie (jak w czasie badania ginekologicznego prowadzonego przez jej byłego studenta!).

Całe swoje uniwersyteckie życie Vivian uczyła *close reading*, trudnej sztuki wnikliwego czytania książek, czytania wierszy, ale także czytania między wierszami, teraz – mocą ironicznego odwrócenia – jej własne ciało jest traktowane jak tekst. Po jednym z krępujących badań przeprowadzonych w obecności grupy lekarzy i studentów powie z sarkazmem: *Podczas wielkich obchodów czytają ze mnie jak z książki*. A w określeniu tym słycać echo lekcji poetyki Johna Donne’a²³. Antropologia, którą odkrywa i której uczy się dzień po dniu profesor Bearing, jest antropologią schizmatyczną. Dotychczas żyła w jakiejś spirytualistycznej złudzie, jej ciało było nieme. Słowa, którymi żyła, które komentowała i które wypowiadała, owszem, komunikowane były za pomocą języka (a więc poprzez ciało), ale traktowała je – nade wszystko – jako słowa umysłu, jako substancję lotną, eteryczną, pozbawioną zmysłowych parametrów. Teraz jej ciało zaczęło mówić, tyle że z mie-

siąca na miesiąc jest to język coraz bardziej nieartykułowany. Od czasu szpitalnego leczenia „mowa” jej ciała spełnia się coraz częściej w jęku, krzyku, wyciu, spazmie, charkocie, czasem cichym kwileniu. Stopniowo osuwa się w stan animalny, co – dodajmy – z punktu widzenia antropologii Donne’a (i być może jego wiernej wyznawczyni) nie oznacza: podlejszy, gorszy²⁴. Dla Vivian ciało jest jej „Innym”, czymś/kimś, kogo wcześniej nie dostrzegała. I to właśnie poprzez ciało, cielesną chorobę – John Donne nazywa ją w sonecie IV *death's herald*, heroldem śmierci²⁵ – przyjdzie Śmierć, najdalszy Inny.

6.

O innych jeszcze odkryciach towarzyszących chorowaniu pisała z wielką celnością Virginia Woolf. Jej uwagi zostały pomieszczone w skromnym, ale treściwym eseju *O chorowaniu*. Na początek: język, materia pracy, akademicki „przedmiot badań” profesor Bearing. Woolf zauważa przenikliwie, że choroby, tak przecież ważne i dotkliwe w naszym życiu, są prawie nieobecne w literackich opisach (*o grypie można by napisać całe powieści*²⁶). A są nieobecne, bo brak stosownego języka, który potrafiłby nazwać towarzyszące chorobie doznania i odczucia: *Przez cały dzień i przez całą noc ciało daje o sobie znać, tępieje lub się wyostrza, zabarwia się i blednie, topi się na wosk w czerwcowym żarze i twardnieje jak lód w czas lutowej sloty. A zamknięta w nim istotka może tylko wyglądać zza szklanej tafli – pomazanej czy zaróżowionej, nawet na jedną chwileczkę nie uwolni się z ciała (...), musi przejść ten cały niekończący się korowód zmian, upału i mrozu, głodu i sytości, zdrowia i choroby, aż nastąpi nieunikniona katastrofa; ciało roztrzaskuje się na drzazgi, a dusza (jak powiada się) uchodzi. A tego powszedniego dramatu ciała nie spisuje nikt. Ludzie piszą o poczynaniach umysłu, o nawiedzających go myślach, o jego wzniosłych zamierzeniach, o tym, jak niesie cywilizację we wszechświat. Ukazują umysł, który zamknięty w wieży filozofa, ignoruje ciało albo gnany potrzebą dokonania podboju lub odkrycia, kopie je przed sobą niby starą szmancianą piłkę przez polacie śniegu czy piachu. Tymczasem w zapomnieniu pozostają te wielkie wojny, które ciało toczy, mając umysł za swego niewolnika, kiedy w samotności sypialni zmaga się z napadem gorączki albo melancholii*²⁷. Nie posiadamy (Woolf skupia się na angielszczyźnie, ale problem jest uniwersalny) słów, które umiałyby nazwać doznania ekstremalne, które potrafiłyby zmierzyć się z – wypadającym poza granice języka – przesywającym bólem: *Człowiek musi sam tworzyć słowa, brać w jedną rękę własny ból, a w drugą – bryłkę czystego dźwięku (...), zgnieść je w jedną masę, by w efekcie uzyskać zupełnie nowy wyraz*²⁸.

Unieruchomiona na szpitalnym łóżku, trwająca w poczuciu zawładnięcia przez śmiertelną chorobę, pokonana przez nieustanny ból wstrząsający ciałem profesor Bearing traci powoli pewność siebie – cechę, która charakteryzowała ją jako wykładownicę uniwersyteckiego. Pod koniec życia opuszczają ją słowa – jej najbliżsi dotąd sprzymierzeńcy, jej narzędzie objaśniania rzeczywistości, ale także jej tarcza ochronna przed światem. Nie znajduje słów właściwych, słów adekwatnych, które pozwoliłyby jej nazwać to, co zachodzi w jej ciele, co dzieje się z jej ciałem *takim jedynym – i moim jedynym*. A to właśnie słowa, traktowane przez nią niemal jak byty osobowe, były – i to od wczesnego dzieciństwa – jej prawdziwą rzeczywistością, pośród nich czuła się najlepiej. Tak, Vivian jest człowiekiem słów, przede wszystkim słów. Jak mało kto potrafi docenić ich siłę i magię, ich odcienie i sub-

telności, ich władzę stwarzania rzeczywistości, nazywania tego, co istotne. Ale teraz słów zaczyna jej brakować. Albo stają się one niepotrzebne, pozbawione wartości użytkowej. Są do niczego i po nic. Zaczyna rozumieć, że trwałego, powtarzającego się bólu nie ma się żaden, choćby najbardziej nawet kunsztowny artystycznie opis. Może zwłaszcza on. Że w konfrontacji z dojmującym cierpieniem język musi zaniemówić. Podsumowując swoje cierpienia obozowe, prowadzące do skrajnego wycieńczenia organizmu, pisał Jean Amery: *Słowo umiera wszędzie tam, gdzie jakaś rzeczywistość zawłaszcza wszystko* ²⁹. Dla Vivian fizyczne cierpienie o natężeniu wykraczającym poza jakąkolwiek skalę (*zaraz wyrzycam swój mózg*) otoczone jest zasiekami, przez które nie jest w stanie precyzyjnie się wyrazić żadne słowo. Vivian zaczyna pojmować coś bardziej fundamentalnego. Nie chodzi tylko o to, że bywają sytuacje, w których słowa nie skleją się ze światem, że *homo loquens* nie pokrywa się bez reszty z *homo patiens*. To prawda. Ale tu idzie o coś więcej: dochodzi do niej, że „świat” nie da się zmieścić w uporządkowanych ramach, fizykach i tabelach. Że, wbrew przyswajanej przez lata akademickiej dogmatyce, jest on z istoty swojej niepojmowalny, że słowa ślizgają się tak naprawdę po powierzchni rzeczy, że „świat” – jego zmienna, znikliwa, przemijalna natura – nie chce się zmieścić w wypolerowanych przez rozum pojęciach. Że, mówiąc krótko, przechodzi on wszelkie pojęcie.

Ale są jeszcze inne odkrycia, równie ważne. W swej subtelnej literackiej fenomenologii chorowania Woolf zwraca uwagę na szczególne doświadczenie czasu mające miejsce podczas doświadczania choroby. Podkreśla ona niespotykaną intensyfikację wrażliwości, jaka ma wówczas miejsce, szczególne natężenie uwagi owocujące czasem widzeniem na nowo rzeczy banalnych, zwyczajnych, wcześniej pomijanych bądź niezauważanych. Na przykład nieba: *Kiedy (...) człowiek leży na wznak i patrzy prosto przed siebie, niebo okazuje się czymś tak dalece innym, że aż można doznać wstrząsu. Więc to wszystko bezustannie się dzieje, a my nic o tym nie wiemy! – całe to nieprzerwane powstawanie kształtów i rozpraszanie ich, to zbijanie chmur w jedną masę i potężne szeregi statków czy wozów ciągnących z północy na południe, to ciągle spuszczenie i podnoszenie zasłon światła i mroku, permanentny eksperyment ze złotymi spustami i błękitnymi cieniami, naciąganie welonu na słońce i zdzieranie go, konstruowanie skalnych szaniców i rozdmuchiwanie ich (...)*. ³⁰ W szpitalnym „widzeniu” niebo okazuje się całkowitym odkryciem, areną olśnień. To prawdziwa *terra incognita*, przestrzeń, która wcześniej nie zasługiwała na jakąkolwiek uwagę i refleksję.

Profesor Bearing nie ma w szpitalu *a room with a view*, okno jej izolatki jest często zasłonięte, a widok z niego wyprowadza na szpitalne okna z naprzeciwka. Zamiast nieba jest sufit. Ale jej obserwacje także wskazują na bardzo szczególne przeżywanie czasu w trakcie (terminalnej) choroby, na dojmujące doświadczanie jego paradoksalnej natury: *Nie możecie sobie wyobrazić, jak nieruchomy może być czas. On wisi. On waży. A mimo to jest go tak mało. Płyne tak powoli. A jednocześnie tak go brakuje*. To czas o dziwnych parametrach: jednocześnie „skurczony” i „rozciągliwy”, „pusty” i „pełny”, wypełniony jałowym oczekiwaniem (na co?). Jest to, rzecz jasna, czas czysto „wewnętrzny”, niemierzalny za pomocą jakiegokolwiek chronometru. Jego przeżywanie przypomina, znane także z więziennych doświadczeń, zatrzymanie czasu, coś w rodzaju perwersyjnej wersji „wiecznego teraz”, z jawnie negatywną kwalifikacją tego stanu ³¹.

7.

Także Virginia Woolf, w swych czułych jak wykresy sejsmometru opisach, podkreśla, jak odmiennie postrzegany jest czas w chorobie. Ale nieco inny jest kierunek jej myślenia. Wskazuje na przykład, jak innego wymiaru może nabrać wtedy zwykła lektura. Jak odmiennie, inaczej, głębiej, bardziej esencjalnie smakuje słowo. Nic nie może się równać z tym czasem. To wtedy właśnie słowa zaczynają emanować jakąś niespotykaną wcześniej mocą, odsłaniać zniecałkowane swoje drugie dno: *W zdrowiu znaczenie zagłusza dźwięki. Inteligencja dominuje w nas nad zmysłami. Ale w chorobie, kiedy policjant schodzi ze służby, wpełzamy pod jakieś ciemne wiersze Mallarmégo czy Donne’a, pod jakąś łacińską czy grecką frazę, a słowa wydzielają wonie i destylują smaki, więc kiedy w końcu docieramy do znaczenia, okazuje się ono daleko bogatsze, dlatego właśnie że najpierw mieliśmy do niego dostęp zmysłowo, przez podniebienie i nozdrza, niczym do jakiegoś dziwnego aromatu*³².

„Ciemne wiersze Donne’a”. Z perspektywy łóżka szpitalnego, między kolejnymi dawkami chemii, między bólem a bólem, zanim jeszcze jej krańcowe cierpienie będzie uśmierzane dawkami morfiny, Vivian wywołuje z pamięci wiersze swojego ulubionego poety, szczególnie te z cyklu *Holy Sonnets*. Przywołuje raz jeszcze – w tak niezwykłym otoczeniu – doskonale znane jej słowa, które wcześniej zdawały się nie mieć dla niej tajemnic (co stawało się utrapieniem studentów) i których każdy kontekst czy odcień znaczeniowy знаła na pamięć. Ale teraz te słowa zabrzmiały inaczej. *Death*, „śmierć”, będzie dla niej czymś więcej niż ciemnym, brzmącym złowrogo rzeczownikiem. Nabierze realnego ciężaru; ciężaru, którego wcześniej nie miało. Jego przejmująco bliskim desygnatem okaże się umierające ciało Vivian. Jej ulubiony sonet VI stanie się lustrem jej śmiertelnej choroby:

*Oto finał spektaklu mego; tutaj milę
Ostatnią niebo znaczy u kresu mej drogi,
Ostatni krok stawiają umęczone nogi
W gnuśnie chyżym wyścigu, i ostatnią chwilę
Trwa życie; śmierć żarłoczna, nie zostając w tyle,
Rozłączy ciało z duszą: w sen zapadnę błogi,
Lecz to, co czuwa we mnie, ujrzy, pełne trwogi,
Twarz, która już dziś budzi dreszcz w każdej mej żyłce*³³.

Umieszczenie w narracji filmowej metafizycznej poezji Donne’a – tak mocno, tak ostentacyjnie niemal – sprawia, że na tle standardowej produkcji kinematograficznej *Wit* prezentuje się jeszcze bardziej zdumiewająco. Nie dość, że mówi o śmierci i umieraniu, mówi odważnie i poważnie, mówi bez kojącego sentymentalizmu i bez zwyczajowych zasłon i tłumików, to w dodatku, wraz z wierszami angielskiego poety, przemyca do filmu metafizyczną kontrabandę. Pojawiające się w jego religijnej poezji słowa takie, jak „Bóg”, „dusza”, „sumienie”, „zbawienie” nie bardzo licują z jakoby zupełnie „odczarowanym” duchem świeckiej współczesności. Wraz z poezją Donne’a do tej medycznej przestrzeni wtargnie nagle żywioł poezji. I wprowadzi do białych rewirów szpitalnych głos z zupełnie innego wymiaru. Pośród fachowych terminów i specjalistycznego żargonu ta mowa rzeczywiście brzmi egzotycznie, ale najwyraźniej też „daje do myślenia”. To właśnie wiersze Donne’a spowodują, że pewnego dnia Susie, osobista pielęgniarka Vivian, i Jason Posner,

asystent Kelekiana, którzy zajmują się jej „przypadkiem”, przy okazji rutynowej opieki nad pacjentką przejdą niepostrzeżenie w inny rejestr języka i... doświadczenia. Oto podczas wykonywania standardowej i krępującej czynności szpitalnej (zakładanie pacjentce cewnika), rozpoczną znienacka – całkowicie surreálną w tych warunkach – dysputę o poezji Donne’a, kulminującą pytaniem o „sens życia”. Medyczny idiolekt zostaje tu przełamany idiomeem poetyckim, „proza” życia – słowami wielkiej poezji. Jason, uczestnik kursów profesor Bearing, akcentuje we wspomnianej rozmowie intelektualny wymiar poezji metafizycznej, fakt, że sytuuje się ona na antypodach tego, co zwykle z poezją się kojarzy. Przekonuje też, że jej wnikliwa akademicka komentatorka to ostatnia osoba, którą można by pomawiać o „marzycielstwo” – właściwość charakteru, którą myśl potoczna kojarzy zwyczajowo z poezją: *Jeśli jest coś, czego nauczyliśmy się z XVII-wiecznej poezji, to to, że możesz zapomnieć o tych sentymentalnych bzdurach. Kinytika enzymatyczna była bardziej poetycka niż lekcje Bearing*. Poezja Donne’a to twórczość wysoce conceptualna, wymagająca wprawy w lekturze i solidnej znajomości rzeczy. Taki właśnie stosunek do jego wierszy – profesjonalny, chłodny, „techniczny”, z antypodów sentymentalizmu – reprezentowała profesor Bearing. I dokładnie taki sam stosunek do choroby nowotworowej i jej leczenia ma Jason, jej nieoczekiwany szpitalny sobowtór. W krótkiej charakterystyce poezji Donne’a daje także do zrozumienia, że jego twórczość intensywnie zmagą się z realnym życiem i realną śmiercią. Że język poetycki nie zasnuwa tu rzeczywistości mgłą słów, ale jest wiarygodnym narzędziem poznania.

To otwarcie nowych przestrzeni przez wiersz jest w filmie może jeszcze bardziej niezwykle niż awizowany wcześniej, egzotyczny w kulturze analgetyków, jego „temat” główny. Oto bowiem w neutralnym emocjonalnie i ścisłym terminologicznie dyskursie medycznym pojawia się nieoczekiwanie – przesycona emocjami, wieloznaczna, znaczeniowo otwarta – mowa poetycka. I, powtarzam, nie występuje ona w roli ozdobnika, ale pełni istotne funkcje semantyczne w całej filmowej konstrukcji. W świat technicznych procedur i neutralnych aksjologicznie medycznych diagnoz wprowadza wymiar egzystencjalny i metafizyczny. To słowo żywe, „ludzkie”, słowo, które dotyka – w wielu znaczeniach tego czasownika – wszystkich, którzy się z nim zetkną.

8.

John Donne jest obecny w filmie na wielu poziomach. Zjawia się już za sprawą tytułu, choć zrazu jeszcze aluzyjnie. Użyte w tytule angielskie słowo *wit* jest co prawda wieloznaczne, ale słownikowo rzecz biorąc raczej nie nastęrcza szczególnych kłopotów. W pierwszym znaczeniu oznacza po prostu „dowcip”³⁴, „humor”, „poczucie humoru”, zwłaszcza takie, które charakteryzuje się wybitną inteligencją, jak w wyrażeniu *to have a dry wit* – „mieć cięty dowcip”. Ale *wits* (rzeczownik w liczbie mnogiej) to także „rozum”, „rozsądek”, „inteligencja”, „bystrość”, „rezon”. Wygląda na to, że pole semantyczne *wit* oscyluje wyraźnie wokół tych ostatnich odniesień, które odnoszą się do czynności błyskotliwego myślenia, przenikliwego oglądu rzeczywistości. Odnosi się ono do kogoś, kto zachowuje trzeźwość czy przytomność umysłu, kogo charakteryzują roztropność i inteligencja. Ów pierwiastek rozumowy, powiązany z myśleniem i inteligencją, zawarty jest też w innych słowach bądź złozeniach, w których *wit* jest rdzeniem. *Witty* to nie tylko ktoś dowcipny, ale także bystry, *wittingly* znaczy „rozmyślnie”, „po uprzednim rozważeniu”. *To outwit* znaczy „wykazać się przebiegłością, sprytem”, „przechytryć

kogoś”. Wszystkie te znaczenia pracują w filmie. Wyrażenia takie jak „cięty dowcip” i „kostyczna inteligencja” wyjątkowo dobrze charakteryzują rzucające się w oczy przymioty profesor Bearing. W pewnej scenie ma miejsce zamierzona gra słów: komentując zawilości konceptu obecnego w IX sonecie pyta ona studentów: *czy przechytzyliśmy Donne’a? (have we outwitted Donne?)*

Ale twórcy filmu, sygnując go słowem *wit*, odwołują się nie tyle do słownika angielskiego, ile przede wszystkim do historii literatury. Vivian Bearing, przypomnijmy, to nie tylko znakomita uczona, wybitna przedstawicielka akademickiego rozumu, ale także specjalistka od XVII-wiecznej poezji metafizycznej, szczególnie poezji Johna Donne’a. W Anglii tamtego czasu słowem *wit* określano pewną rewolucyjną kategorię estetyczną, szczególnie chwyt literacki stosowany relatywnie często w poezji. W operowaniu nim Donne był mistrzem. W uznaniu zasług na tym polu Thomas Carew, inny współczesny mu poeta, mianował go nawet nobilitującym tytułem *monarch of wit*³⁵. Czym był *wit* (słowo to pozostawiam świadomie w oryginale) i na czym polegał? Może najbliższym tłumaczeniem byłby tu „koncept” (*conceit*). Najogólniej rzecz ujmując, polegał na naruszającym czytelnicze przyzwyczajenia porównaniu, na użyciu w opisie pewnego zjawiska pojęć pozornie do niego nieprzylegających. Zwięzłą charakterystykę znaczenia tego terminu w poezji Donne’a daje Achsah Guibbory: *Z „wit” Donne’a ściśle związana jest niespodzianka, pragnienie, by zaskoczyć czytelników; chodziło o to, by sprawić, aby spojrzeli oni na rzeczy w nowy, całkiem niekonwencjonalny sposób. Przedstawia on analogie, które wydają się w tym samym stopniu nieoczekiwane, co znacząco trafne. Część przyjemności i wyzwania, które jego wiersze wywierają na czytelniku, bierze się z rozpoznania logiki jego rozumowania, ze skomplikowanych, dyskretnie wyprzedzających czas odkryć*³⁶. Ponieważ wiersze Donne’a były owocem poznawczej eksploracji, swego rodzaju „pracy badawczej”, toteż stawiały one czytelnikom wysokie wymagania. Domagały się z ich strony silnego zaangażowania i twórczego responsu, oczekiwały czytelniczego kunsztu pozwalającego wnikać w zawilości składni wiersza i nadbudowanych nad nią skomplikowanych znaczeń. Poezja Donne’a była sygnałem nowej wizji świata, nowej antropologii opartej na niepewności i egzystencjalnym niepokoju³⁷.

Tadeusz Sławek, tropiący w swojej pięknej i mądrej (rzadkie połączenie!) książce wieloznaczności i pokłady sensów zawarte w mowie Szekspira, odnosi się także do Szekspirowskiej wersji *wit* i *conceit*. Pokazuje, że u Szekspira *wit* to coś daleko więcej niż „żart”, że chodzi tu o pewien szczególnie sposób myślenia, konstruowania rzeczywistości. Zwraca przy tym uwagę na jego dwuznaczność, oscylację między „piękną mową”, zatrącającą czasem o sofistykę, a „konceptem”, który pokazuje i obnaża słabość języka i który jest sprawcą poznawczej deziluzji, i to miary zupełnie fundamentalnej. W tej kwestii Donne okazuje się, w jakimś stopniu, kontynuatorem Szekspirowskiej strategii: *Niewiele lat po Szekspirze John Donne w „Sonetach świętych” będzie desperacko poszukiwał sposobu dotarcia poza to, co jest „zewnątrznym znakiem, widnym dla każdego”. Stawką jest dotknięcie tego, co stanowi samą tkankę naszego bycia, miejsca, z którego biorą się nasze działania podejmowane w świadomości powagi bytowania, a co Donne nazywa pięknie „my mind’s white truth”. Owej „białej prawdy myśli” nie da się stekstualizować, nie można jej sprowadzić do zbioru zdań, jest poza wszelkim dowodem: „Jakże im białej prawdy mych myśli dowiodę?” – pyta Donne. To, co stanowi „białą prawdę”,*

*jest moją istotnościową relacją z byciem; nie z tym, co akcydentalne i „zewnątrzne”, lecz z tym, co czyni moje bycie możliwym. Donne, jak Szekspir; sam mistrz wyrafinowanego „conchetto”, teraz musi przeNICować własną sztukę. Owym NICującym ruchem jest zwrot do Boga, lecz – zaakcentujemy to mocno – do Boga, a nie do Boskiego imienia, to bowiem podlega, nie mniej niż inne imiona i nazwy, prawom karnawałowej maskarady*³⁸.

9.

Wracamy więc do Johna Donne’a, bo on jest tu jednym z ważniejszych kluczy do rozumienia pewnych warstw filmu. Vivian traktuje jego wiersz jak pewny wzorzec, solidny punkt odniesienia, pozwalający jej – choćby w jakiejś części – pojąć własną chorobę. Logika paradoksu – znak firmowy Donne’a – która tak często pojawia się w jego poezji, dobrze nadaje się do objaśnienia jej stanu obecnego: *Jestem w izolatce z powodu kuracji przeciwko rakowi. Moja kuracja zagraża mojemu zdrowiu. I tu oto leży paradoks. John Donne rozkoszowałby się nim. I ja bym się rozkoszowała, gdyby napisał o tym poemat. Moi studenci by w tym ugrzęźli, bo paradoks jest zbyt trudny do zrozumienia.* Na samym początku przebywania w szpitalu paradoksy Donne’a zdają się Vivian wielce poręczne, wydają się trafiać w sedno jej traumatycznego położenia. *Death be not proud*, sonet recytowany przez nią na fotelu ginekologicznym, odsuwa śmierć na bezpieczną odległość, daje choćby wątłą nadzieję. W innej scenie, leżąc samotnie na szpitalnym łóżku, recytuje – *If poisonous minerals...* – sonet IX:

*Jeżeli minerały trujące, jeżeli
Ta jabłoń, której owoc do dziś nas zabija,
Jeśli lubieżny kozioł lub złośliwa żmija
Nie będą potępione – czemu mnie spopieli
Żar piekiel? Czemu zamiar grzechu, gdy się wcieli
We mnie, jest ohydniejszy niżli zbrodnia czyja?
Tak łatwo i rozrzutnie łaską świat spowija
Bóg – czemuż, gniewny, łaską i mnie nie obdzieli?
Lecz kimże w końcu jestem ja, bym toczył marną
Dysputę z Tobą. Boże, weź gorzkie lzy moje
I z krwią swoją bezcenną zmieszaj w Lety zdroje,
W których utopisz grzechów moich pamięć czarną.
Bóg winien nam jest pamięć – tak twierdzą nieskromni;
Ja poczytam za łaskę, jeśli Bóg zapomni.*

Ta scena z Vivian, która zbielełymi ustami szepcze kolejne linijki wiersza, rozpoczyna się w jej izolatce, by po chwili miękko – retrospektywnie – przejść w wykład dla studentów, w trakcie którego ten właśnie sonet jest przedmiotem analizy. Bearing tak go komentuje przed akademickim audytorium: *Prawdziwi wierzący proszą, aby Bóg pamiętał o nich. Mówiący w tym sonecie prosi Boga, by zapomniał. Chcemy poprawić mówiącego. Przypomnieć mu o pewności zbawienia. Ale jest już za późno, poetyckie spotkanie skończone. Zostajemy pozostawieni sam na sam z naszymi sumieniami. Czy przechytrzyliśmy Donne’a? A może to my zostaliśmy przechytrzeni?* Bearing wskazuje na opalizującą dwuznacznościami poezję Donne’a.

Nic tu nie jest pewne, nic nie jest jednoznaczne i ostateczne. Donne w swoich sonetach operuje logiką niepewności.

Wszelako najważniejsza lekcja o śmierci i umieraniu płynie ze sławnego sonetu X. W tym wierszu poeta staje twarzą w twarz ze śmiercią, wyzywa ją na pojedynki. Adresatem słów jest tu Śmierć (pisana konsekwentnie z dużej litery), by tak rzec, we własnej osobie. Bo – w zgodzie z barokowym konceptem – Śmierć jest tu osobą. Personifikacja ułatwia walkę, profil przeciwnika wydaje się wyraźnie zarysowany, a on sam dobrze rozpoznany:

*Śmierci, próżno się pysznisz; cóż, że wszędy słynie
Potęga twa i groza; licha w tobie siła,
Skoro ci, których – myślisz – jużęś powaliła,
Nie umrą, biedna Śmierci; mnie też to ominie.
Już sen, który jest twoim obrazem jedynie,
Jakże miły: tym bardziej więc musisz być miła,
Aby ciała spoczynek, ulga duszy była
Przynęta, która ludzi wabi w twe pustynie.
Losu, przypadku, królów, desperatów sługo,
Posłuszna jesteś wojnie, truciźnie, chorobie;
Łatwiej w maku czy w czarach sen znaleźć niż w tobie
I w twych ciosach; więc czemu puszysz się tak długo?
Ze snu krótkiego zbudzi się dusza człowieka
W wieczność, gdzie Śmierci nie ma; Śmierci, śmierć cię czeka.*

Cały wiersz jest oparty na osobliwej dialektyce: od początku stwierdza się wszechwładną moc śmierci, która w dalszej części ulega jednak konsekwentnemu zakwestionowaniu. Przywoływane paralele i analogie, jak też charakterystyka jej służebnych działań, służą osłabieniu, a nawet ośmieszeniu jej rzekomej fatalnej siły. Śmierć, powiada Donne, nie ma tej mocy, o którą się ją posądza, nie ma nawet własnej woli, skoro jest tylko narzędziem w rękach tych, którzy się nią posługują. Śmierć nie ma nad nami mocy ostatecznej, ona sama – u końca kunsztownego myślowego przewodu buduje Donne efektowny paradoks – podlega śmierci; umrze, zwyciężona przez wieczność. W jednej z filmowych retrospekcji mamy instruktywną scenę, w której młoda Vivian – studentka jeszcze – oddaje swój esej zaliczeniowy poświęcony poezji Donne’a swojej mentorce, profesor Ashford, wybitnej znawczyni tematu. Jej komentarz do rozprawy Vivian jest druzgocący. W apodyktycznej – acz opartej ściśle na literze tekstu – przemowie nie tylko poddaje krytyce interpretację Vivian, ale daje także precyzyjny wykład techniki poetyckiej Donne’a. Jak się okazuje, to, co najważniejsze, ostateczny, głębinowy sens zawisa w sonecie X na przecinku:

– Nie zrozumiałaś poematu, bo użyłaś wydania tekstu, w którym interpunkcja jest nieautentyczna. W wydaniu Gardner to wydanie zostało sprawdzone. Zbyt lekko to traktujesz. To jest poezja metafizyczna, a nie powieść modernistyczna. Standardy badań i krytycznej lektury, które można by zastosować do jakiegokolwiek innego tekstu, tu są po prostu niewystarczające. Wysilek musi być całkowity, aby rezultat był znaczący. Czy myślisz, że interpunkcja ostatniego wersu tego sonetu jest zaledwie nic nie znaczącym szczegółem? Sonet rozpoczyna się męznym zmaganiem się ze

śmiercią, przyzywaniem wszystkich mocy intelektu i dramaturgii, aby pokonać wroga. Ale ostatecznie mówi on o pozornie nieprzekraczalnych barierach oddzielających życie, śmierć i życie wieczne. W wydaniu, które wybrałaś, to zupełnie proste znaczenie zostaje zatracone na rzecz historycznej interpunkcji. „And Death” – duże D – „shall be no more”. Średnik. „Death” – duże D, przecinek – „thou shalt die!”³⁹, wykrzyknik. Jeśli wejdiesz w to w taki sposób, sugeruję, żebyś zajęła się Szekspirem. Wydanie Gardnerowskie „Świętych sonetów” powraca do źródłowego manuskryptu Westmoreland z roku 1610. Nie ze względów sentymentalnych, zapewniam cię, ale dlatego, że Helen Gardner jest uczoną. Napisane jest: „I śmierci już nie będzie”, przecinek, „śmierci pomrziesz”. Nic więcej poza oddechem, przecinkiem, nie oddziela życia od życia wiecznego. Bardzo proste, rzeczywiście. Dzięki przywróconej oryginalnej interpunkcji śmierć nie jest już czymś do odegrania na scenie z wykrzyknikami. To jest przecinek. Pauza. W ten sposób, bezkompromisowy sposób, uczymy się czegoś z tego poematu, nieprawdaż? Życie, śmierć, dusza, Bóg, przeszłość, terażniejszość. Żadnych nieprzekraczalnych barier. Żadnych średników. Tylko przecinek.

– Życie, śmierć, rozumiem.

Vivian wypowiada te ostatnie słowa w jakimś zamyśleniu, uspokajając swoją nauczycielkę, że trafnie pojęła sens tego, o czym pisał Donne i sens przedstawionej właśnie wnikliwej egzegezy. Ale najwyraźniej te słowa wciąż nie skleją się jej z rzeczywistością; Ashford wie, co robi, nakłaniając uczennicę do wyjścia z biblioteki i zanurzenia się w życiu. Wówczas jeszcze poezja Donne’a należała według Vivian raczej do historii literatury, a nie medytacji nad realnym życiem i realną śmiercią. Wychodząc chwilowo poza ramy filmu, powiedzieć jednak trzeba, że subtelna wykładnia profesor Ashford wcale nie musi być tak przekonująca. Owszem, lekcję o śmierci, którą przynosi sonet X, wraz z uwzględnioną przez nią korekturą interpunkcji, można interpretować w ten sposób. Ale Donne nie byłby sobą, gdyby nie kontestował tego nazbyt może jednoznacznego konceptu. W innych sonetach zarysowany tu jednoznacznie i konsolacyjnie obraz nieco się komplikuje. W kompetentnym komentarzu do jego poezji czytamy: *choć w „Świętych sonetach” roi się od teologicznych niespójności, odsłaniają one wszakże wiele z najbardziej fundamentalnych przekonań Donne’a na temat losów pośmiertnych. Z jednej strony, sonety zawierają sławne wyzwanie rzucone śmierci, a wyrażone frazą „Death be not proud”, która potwierdza z wielką brawurą, że ostatecznie śmierć zostanie pokonana przez życie wieczne. W tym wierszu Donne triumfująco oznajmia, że żądło śmierci ma tylko czasową moc: „One short sleepe past, wee wake eternally, / And death shall be no more; death, thou shalt die”. Z drugiej strony, w wielu innych Świętych sonetach mocuje się on otwarciem z lękami, czy aby fraza „Death be not proud” nie jest błędna. Nasz sen niekoniecznie będzie krótki i niekoniecznie obudzimy się w tryumfalnej wiktorii. Sama śmierć w istocie może skończy się, ale większa groza może nas oczekiwać w życiu wiecznym*⁴⁰.

Donne wprowadza konfuzję tam, gdzie inni widzą jednoznaczne rozstrzygnięcie. Jednak na rozważanie takich zagadek Vivian Bearing nie ma już czasu. Wystarczającą zagadką jest dla niej jej cierpiące, umierające ciało.

10.

Istnieje pokusa, by traktować *Wit* jako szczególną odmianę „filmu szpitalnego”⁴¹. Powiedzmy jednak od razu, że „medykalizacja” jego przekazu poważnie spłaszca

metafizyczny ton (*metaphysical wit?*), który przenika filmową narrację. Tymczasem wielkość filmu Nicholasa bierze się z czego innego. Z całą pewnością nie z moralizatorskiego tonu czy z zawartych w nim propedeutycznych sugestii. Polega ona może przede wszystkim na finezyjnym połączeniu dwóch, zdawać by się mogło, całkowicie rozłącznych rzeczywistości: sfery czysto medycznej (technicznej) i wychodzącej mocno poza pragmatykę szpitalną sfery egzystencjalnej. Wyraźnym śladem tej ostatniej jest poezja Johna Donne’a – kontekst literacki w sposób szczególny interferuje tu z twardym idiolektem lekarskim. Można by nawet powiedzieć, że w filmie istnieje nieustannie – jawnie podkreślane, a nawet prowokowane – napięcie między dyskursem medycznym a mową poetycką, ale także między sferą okrągłych słów o śmierci a „realnym” umiarem. Z tego napięcia bierze się szczególnie „realizm” filmu: umiaranie i ciało z jednej strony, refleksja i słowo z drugiej. Śmierć oscyluje tu cały czas „pomiędzy” tymi sferami, nie zostaje przygnieciona retoryką medyczną, ale też nie odrywa się jej całkiem od metafizycznych sensów. Osobna, samoswoja, nieuchwytna, wymykająca się wszelkim strategiom jej pojęciowego przyszpilenia. Śmierć jako przecinek, ale też śmierć jako znikający punkt.

Twórcy *Wit* nie mówią nam czym jest śmierć, bo wiedzą nazbyt dobrze, że śmierć jest nie-do-pomyślenia, nie-do-wypowiedzenia i nie-do-przedstawienia, że jest ona a-logiczna, w tym znaczeniu, że nie ma się jej żadna postać logosu (zarówno naukowego, jak i artystycznego). Klęskę ponosi tu język medyczny, a poezja raczej mnoży zagadki, niż je rozwiązuje. Nauka nie jest w stanie pokonać śmiertelnej choroby, sztuka poetycka odbija się od śmierci jak od ściany. Nie mamy języka, który w dialogu o śmierci potrafiłby w równym i przekonującym stopniu powiązać sferę cielesną i duchową: *Nawet opisy, którymi posługuje się medycyna, nazywając kolejne fazy śmierci, na przykład przywołując „śmierć mózgową”, nie wzbudzają zaufania choćby dlatego, że ciało traktowane jest tutaj po kartezjańsku, jako przestający pracować mechanizm, a język poraża swoją technicznością. Nie można w każdym razie opowiedzieć śmierci. Kiedy – tak lub inaczej, przez użycie naukowego żargonu czy też mowy codziennej – zostaje zdradzone ciało, kiedy umierający zostaje przez język porzucony w swojej cielesności*⁴².

Bo przecież nic, dalej nic o śmierci nie wiemy. Zaklinamy tę rzeczywistość słowami, watujemy za pomocą metafor. Ale nie mamy nawet pojęcia, co znaczy wyświechtana fraza: „po śmierci”. Co znaczy tu „po” (o jakim czasie tu mowa?) i co znaczy „śmierć” (do jakiej rzeczywistości się odnosi?). W równaniu życia i śmierci ta ostatnia dalej jest niewiadomą, jest takim X, którego treści nie znamy i znać nie będziemy: *W rzeczywistości nie ma miejsca, w którym kończy się życie, a zaczyna kraina śmierci. Śmierć – jej nonsens, jej niepojętość, jej tajemnica – przenika moje życie, kryje się we wszystkim, co żyjąc, wiem. Sens mojego życia – a więc i ja sam, moja własna tożsamość – nie da się pojąć bez tej drugiej, ciemnej strony, bez tego nonsensu, tego nieprzystawania, tej transcendencji. Perspektywa śmierci wprowadza w ten sposób w moje życie coś, czego nie da się oswoić, nie da się wcielić w to, co już wiem: radykalną obcość, nieusuwalną różnicę, pęknięcie, którego nie da się już zlepić, szczelinę, przez którą nie da się przetrząsnąć żadnej kładki, żadnego mostu*⁴³. Tej szczeliny nie jest w stanie zakleić żaden dyskurs, nie ma takich słów, które umiałyby naprawić to pęknięcie. Może to jest największa lekcja, ostatnia lekcja odebrana przez profesor Bearing. Do tego doświadczenia nie sposób się przygotować, na scenie śmierci każdy jest debiutantem.

Film Nicholasa, ten krótki film o umieraniu, nie pokazuje więc śmierci, bo tego zrobić nie potrafi. Raczej okrąża ją, idzie jej śladami, przygląda się jej z boku. Przenikliwie, empatycznie. I z rzadką czułością podprowadza nas na jej próg. Na końcu wędrówki po terytoriach bólu zatrzymuje się w tym szczególnym miejscu, nie próbując nawet zaglądać za zasłonę⁴⁴. Tak odczytany film jest być może współczesnym – pozbawionym dydaktycznego tonu – świeckim odpowiednikiem średniowiecznej *ars moriendi*. W *moving pictures*, ruchomych i poruszających obrazach tego filmu można by też dostrzec współczesny odpowiednik średniowiecznych tańców śmierci albo barokowych obrazów ogrywających na wiele sposobów motyw *vanitas*. A może jest *Wit* filmową odpowiedzią, po latach, na niezwykle opis umierania przedstawiony przez Tolstoja w jego *Śmierci Iwana Iljicza*. Niedopowiedzenie właściwe słowu zamienia na brutalną jednoznaczność obrazu. Ogromna intensywność emocjonalna, krańcowość pytań, silna obecność na ekranie śmierci i literatury spokrewnia ten film z późniejszymi o rok *Godzinami* Stephena Daldry’ego (2002). Położyłbym *Wit* zaraz obok arcydzieła Daldry’ego⁴⁵, bo w obydwu mocnym i od początku zagarniającym widza motywem jest cienka czerwona linia między życiem i śmiercią.

Wit to bezbłędnie pomyślana i fenomenalnie zagrana „elegia na odejście” znakomitej uczoney. Jej umieranie wyzwala w nas pytania „pierwsze”, te, które skryte są pod werniksem codzienności albo przytłoczone ciężarem nieistotnych słów i powielanych bez końca (i bez sensu) obrazów śmierci. Ten film jest jawnie tanatologiczny, ale nie ma nic wspólnego z filmową nekrofiliją. Tylko przecinek, a więc bardzo niewiele, dzieli podjęte w nim rozważania o śmierci z refleksją nad przeżywanym tu i teraz życiem. To nie jest film o grozie śmierci, choć jest nim też. Krok po kroku, subtelnie i nienachalnie, rozbija *Wit* krępujące nas na co dzień ściany śmiertelnej klatki, otwiera horyzont na nieskończone. Pokazuje życie, śmiertelne życie (innego nie znamy) jako perspektywę otwartą na nicomość i światło. Życie jako wieczne rozdarcie, większe od swojej skończoności. To wszystko pokazane jest wprost, dane przed oczy, *ad oculos*, tak, by już nikt nie mógł powiedzieć, że nie widział. Spomiędzy scen umierania, medycznego slangu i poetyckich wersów przebija się do nas finalnie pytanie o „sens tego wszystkiego”. Film stawia nas na ostatecznej granicy, *gdzie już rozumie się tylko jedno: że wszelkie rozumienie znajduje się „po tamtej stronie”*⁴⁶. A to potrafi tylko największa sztuka.

11.

Wstrząsająca swoją prostotą i głębią jest przedostatnia scena filmu. Do umierającej Vivian przychodzi mocno już wiekowa profesor Ashford. To zresztą pierwsza i jedyna wizyta w trakcie całego jej szpitalnego leczenia. Vivian jest sama, od lat nie ma nikogo bliskiego. Umiera samotnie pośród białych i szklanych ścian. Morfina sępa jej ból, z trudem już mówi, wtulona w pościel cicho jęczy. Z jej oczu płyną łzy. Ashford zdejmuje oparcie i siada obok niej na łóżku, obejmuje ją ramieniem. Proponuje, że przypomni jej kilka wierszy Donne’a, ale Vivian zdecydowanie odmawia. Te słowa nie są już na tę okazję. Nie dostają do jej ciemnej głębi. Śmierć nie jest retoryczna. Teraz już nie idzie, jak kiedyś, na wykładzie, o śmierć ogólną, abstrakcyjną, śmierć schwytaną w sieć słów, teraz chodzi o „moją” śmierć, o przerażającą i dojmującą w swej dosłowności perspektywę „mojej” śmierci. Wtedy Ashford wyciąga z papierowej torby książkę dla dzieci: *The Run-*

away Bunny, prezent kupiony dla swojego prawnuka. Vivian zwiija się w kłębek, jak dziecko. Słowa o uciekającym króliczku będą ostatnimi, które usłyszy. Koniec wraca do początku. Później jeszcze pomyłkowa, niepotrzebna akcja reanimacyjna, i to wszystko. Susie układa jej głowę na poduszce, na bezwładne ciało nasuwa białe prześcieradło, całun śmiertelny. Już spokojnie, już po wszystkim. Ciało Vivian nie wykazuje żadnych oznak życia. Na tle powracającego w filmie kilka razy motywu muzycznego⁴⁷ słycać recytowany przez nią sonet X Johna Donne’a. Dźwięki fortepianu spadają jak krople, wolno, elegijnie. Jej filmowana z góry woskowa twarz przypomina teraz maskę pośmiertną, która po chwili przechodzi w czarno-białą żalobną fotografię. *And death shall be no more. Comma. Death, thou shalt die.* I wtedy nad tym ostatnim obrazem zalega dziwna cisza. W niej słyszymy już tylko własny puls.

12.

*Trzeba dotknąć zmarłego ciała. Trzymać je w rękach. Wówczas świat może błysnąć przed nami na chwilę*⁴⁸.

DARIUSZ CZAJA

¹ A. Schmemann, *Liturgia śmierci i kultura współczesna*, tłum. J. Charkiewicz, Warszawska Metropolia Prawosławna, Warszawa 2015, s. 30.

² Taka sytuacja miała miejsce jeszcze w połowie ubiegłego wieku. Wiarygodnie wspomina o tym W. G. Sebald: *Wychowałem się w maleńkiej wsi, bardzo wysoko w Alpach, trzy tysiące stóp nad poziom morza. Tam dorastałem bezpośrednio po wojnie. Z wielu powodów było to miejsce archaiczne. Na przykład nie można było chować zmarłych w ziemie, ponieważ ziemia była zamrażana i nie było sposobu, by ją rozkopać. W tej sytuacji trzeba było zostawić zwłoki w szopie do czasu, aż przyszła odwilż. Wzrastało się z wiedzą, że śmierć jest wokół nas, a kiedy ktoś umarł, to działo się to w samym centrum domu, zmarły dokonywał życia w salonie, a później, przed pogrzebem, wciąż jeszcze był częścią rodziny przez trzy, cztery dni. *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*, red. L. S. Schwartz, Seven Stories Press, New York 2007, s. 39.*

³ „Uzwyklenie” śmierci w codziennej paplaninie, oddanie jej we władzę nieautentycznego „Sie” już dawno przekonująco przedstawił Heidegger, por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 358-364.

⁴ V. Jankélévitch, *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2005, s. 32.

⁵ O religijnych wizjach śmierci i sposobach radzenia sobie z nią kompetentnie pisze J. Bowker, *Sens śmierci*, tłum. J. Łoziński, PIW, Warszawa 1996.

⁶ Dobrą lekcją pogładową filozoficznego gadulstwa jest lektura – skądinąd – solidnej i dobrze udokumentowanej książki Ireneusza Ziemińskiego na temat poglądów filozofów analitycznych wobec śmierci. Liczba „odkryć” poznawczej natury jest tu odwrotnie proporcjonalna do liczby napisanych przez nich słów, por. I. Ziemiński, *Zagadnienie śmierci w filozofii analitycznej*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999.

⁷ Zagadką pozostaje, dlaczego – zdawać by się mogło dość niewinny, a przy tym wyjątkowo adekwatny wobec zdarzenia, którego dotyczy – czasownik „zdychać” (etymologicznie wywodzący się od „dechu”, w znaczeniu: „oddać ostatni dech, technienie”) zawęził swoją semantykę i odnosi się dzisiaj wyłącznie do śmierci zwierząt. „Zdychanie” ma przy tym konotacje wyraźnie pejoratywne, stoi niżej od „umierania”. To język właśnie wyrokuje (za nas), że człowiek szlachetnie „umiera”, zwierzę zaś brutalnie „zdycha”. Choć, dodajmy, doświadczenie w żaden sposób tego nie potwierdza.

⁸ Tak dzieje się nawet w *Śmierci Iwana Iljicza* Tolstoja, powieści uznawanej zgodnie za bodaj najbardziej wiarygodny literacko głos w sprawie śmierci. Tymczasem nie o śmierci to tekst,

- to raczej „traktat” o spektaklu umierania, o różnicowanych reakcjach żywych na to zjawisko, o nieautentyczności w postrzeganiu umierającego etc. Powieść Tolstoja stanowi nieoczekiwany i wzbogacający poznawczo kontrpunkt w rozprawie Mai Chmury o antropologii Lévinasa, por. M. Chmura, *Zanim umrze Iwan Iljicz. Perypetie podmiotu w filozofii Emmanuela Lévinasa*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- ⁹ S. Rosiek, *Literatura i nieobecność śmierci*, w: tegoż, *[Nienapisane]*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 179.
- ¹⁰ V. Jankélévitch, dz. cyt., s. 33.
- ¹¹ Dotyczy to także tych nielicznych, o których tradycja mówi, że powrócili do życia po śmierci: ewangeliczny przypadek wskrzeszonego Łazarza byłby tu może szczególnie znaczący. Ale i jego wiedza na temat śmierci jest żadna. W pamiętnej scenie z *Dyskretnego uroku burzuzaji* Buñuela biskup-ogrodnik mówi o tej sytuacji: *Kiedy Łazarz wrócił do żywych, z królestwa śmierci nie pamiętał nic*.
- ¹² Film został zamówiony i nakręcony przez stację HBO, nigdy nie wszedł do rozpowszechniania w kinach. Z tego powodu też nie był brany pod uwagę przez amerykańską akademię przyznającą Oscary. Wartości filmu nie mierzy się, co prawda, liczbą statuetek, ale żal, że przynajmniej wybitna kreacja Emmy Thompson nie została nagrodzona tym najwyższym w świecie aktorskim wyróżnieniem.
- ¹³ Wszystkie cytaty z filmu podaję za listą dialogową.
- ¹⁴ Autorką jednoaktowej sztuki teatralnej *Wit* (1993) jest Margaret Edson; w 1999 r. sztuka otrzymała nagrodę Pulitzera w kategorii dramatu. Scenariusz filmowy oparty na niej napisała Emma Thompson (grająca rolę Vivian) i Mike Nichols.
- ¹⁵ S. L. Knox, *Death, Afterlife, and the Eschatology of Consciousness: Themes in Contemporary Cinema*, „Mortality” 2006, t. 11, nr 3, s. 244.
- ¹⁶ J. Derrida, *Wiara i wiedza. Dwa źródła „religii” w obrębie samego rozumu*, w: J. Derrida, G. Vattimo i in., *Religia*, tłum. M. Kowalska i in., Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 14.
- ¹⁷ Wypowiedź Rogera Munier z ankiety na temat doświadczenia cytują za: P. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, tłum. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 150.
- ¹⁸ O. Mandelsztam, *Dano mi ciało*, tłum. M. Leśniewska, w: tegoż, *Poezje*, wybór, redakcja i posłowie M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1983, s. 11.
- ¹⁹ Taki sam obraz, tyle że w dużo większym formacie, widniał w gabinecie uniwersyteckiej mentorki Vivian – profesor Evelyn Ashford. Niestety, nie udało mi się ustalić autorstwa tej wersji *Męczeństwa św. Sebastiana*.
- ²⁰ J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 44.
- ²¹ Wiele już lat temu pisał Tischner: *Filozofia nalogowo popelnia wobec ciała jeden grzech główny: nie chce pamiętać o różnicach między kobietą a mężczyzną, dzieckiem, młodzieńcem i starcem. Nie interesuje jej czas, jaki przepływa przez ciało. Filozofia chce przenieść ludzkie ciało do wieczności. Nie ma przy tym większego znaczenia to, czy mówimy o filozofii materialistycznej, idealistycznej czy o pragmatyzmie amerykańskim*, J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Znak, Kraków 1999, s. 103.
- ²² J. Ortega y Gasset, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, wstęp J. Szacki, wybór tekstów S. Cichowicz, PWN, Warszawa 1982, s. 484.
- ²³ W wierszu *Hymn do Boga, mego Boga*, w *czas choroby* mamy inny wariant tego konceptu: *Kosmografami są moi lekarze, / Ja zaś na łożu, mapy pergaminem / Plasko leżącym*, por. J. Donne, *Wiersze wybrane*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 149.
- ²⁴ W nadzwyczajnym sonecie XII Donne – z wrażliwością XX-wiecznego człowieka – rozważa problem relacji człowiek – zwierzę. W ramach podzielanej przez niego religijnej wizji świata rozważa pytanie o status stworzenia innego niż ludzkie, dziwi się, dlaczego zwierzęta traktowane są jako byty drugiej kategorii: *Dlaczego usługują nam wszelkie stworzenia? / Dlaczego zapewniają mi życie i strawę / Nazbyt hojne żywiąły, bardziej przecież prawie / Niż ja, prostsze i wolne od zanieczyszczenia?*, tamże, s. 137.
- ²⁵ *O czarna duszo moja! / Dziś śle ci wezwanie / Choroba, herold śmierci, co sam w śmierć się zmienia*, tamże, s. 129.
- ²⁶ V. Woolf, *O chorowaniu*, wstęp H. Lee, tłum. M. Heydel, Czarne, Wołowiec 2000, s. 30.
- ²⁷ Tamże, s. 30-31.
- ²⁸ Tamże, s. 32.
- ²⁹ J. Amery, *Poza winą i karą. Próby przelamania podjęte przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Wydawnictwo Homini, Kraków 2007, s. 61.
- ³⁰ Tamże, s. 36.
- ³¹ Przypomnijmy, że w mistyce zachodniej za pomocą terminu „wieczne teraz” (łac. *nunc stans*) opisywano zwyczajowo stany ekstazy bądź mistyczne wraz z towarzyszącym im uczuciem absolutnego szczęścia i spełnienia.
- ³² V. Woolf, *O chorowaniu*, dz. cyt., s. 41-42.
- ³³ J. Donne, dz. cyt., s. 131.

- ³⁴ Zapewne ta okoliczność sprawiła, że film ten funkcjonuje czasem w polskim obiegu pod idiotycznym tytułem *Dowcip*. To tłumaczenie jest nie tylko pozbawione większego sensu, nie tylko groteskowo spłaszcza wieloznaczność tytułu, ale przede wszystkim zapoznaje tak istotne dla zrozumienia pewnych warstw filmu konotacje literackie słowa *wit*. Słowo „dowcip” miałyby sens tylko pod jednym warunkiem: mianowicie pod tym, że ktokolwiek ze współczesnych użytkowników polszczyzny ma żywo w pamięci fakt, iż w języku staropolskim „dowcip” rzeczywiście był synonimem inteligencji, bystrego umysłu.
- ³⁵ A. Guibbory, *John Donne, w: The English Companion to English Poetry. Donne to Marvell*, red. T. N. Corns, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 123.
- ³⁶ Tamże, s. 130.
- ³⁷ Pisze o tym Stanisław Barańczak w *Posłowie* do tłumaczenia wierszy Donne’a, por. J. Donne, dz. cyt., s. 170-171.
- ³⁸ T. Ślawek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 119-120.
- ³⁹ Ze względu na wagę słów, cytuję tekst oryginalny. W ścieżce dźwiękowej mamy tłumaczenie ostatniej linijki odbiegające od cytowanego przekładu Barańczaka: *I śmierci już nie będzie, Śmierci, pomrzesz*.
- ⁴⁰ R. Targoff, *John Donne. Body and Soul*, University of Chicago Press, Chicago 2008, s. 106.
- ⁴¹ Autorzy zamieszczonego w fachowym piśmie medycznym, wielce uczzonego tekstu o filmie Nicholasa (ankieta, tabele, procenty...) sprowadzili go do praktycznego poradnika odnośnie do ważnej skądinąd kwestii: jak opiekować się pacjentami terminalnie chorymi. W konkluzji opartej na analizie wypowiedzi ankietowych studentów medycyny czytamy: *Po-
przez role doktora Posnera i doktora Kelekiana film „Wit” demonstruje, jak nie powinna wyglądać optymalna opieka szpitalna, a w osobie pielęgniarki Susie Manohan – jak otaczać pacjenta właściwą opieką. Tym samym daje on widzom okazję, by nauczyć się, jak powinna oraz jak nie powinna wyglądać właściwa opieka nad umierającymi pacjentami*, „Journal of Palliative Medicine” 2014, t. 17, nr 8, s. 916.
- ⁴² Z. Mikołajko, *Oswajanie śmierci*, w: tegoż, *W świecie wszechmogącym. O przemocy, śmierci i Bogu*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 272.
- ⁴³ K. Michalski, *Plomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Znak, Kraków 2007, s. 129.
- ⁴⁴ W tym punkcie film mocno różni się od wersji scenicznej, która podsuwa widzowi perspektywę niepewnej, ale jednak konsolacji. W ostatniej odsłonie sztuki Vivian, zrzucając szpitalną koszulę – cytuję tekst Edson – *naga, piękna, zmierza ku światłu*, por. J. Knox, dz. cyt., s. 247.
- ⁴⁵ O „śmiertelnej” tonacji filmu Daldry’ego i jego pokrewieństwach z *Mrs. Dalloway* Virginii Woolf znakomicie pisał Wiesław Juszcak, por. W. Juszcak, *Trema*, w: tegoż, *Wędrownka do źródeł*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 522-534.
- ⁴⁶ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, wyd. II, Książka i Wiedza, Warszawa 1997, s. 591.
- ⁴⁷ Tym utworem jest niezwykła – minimalistycznie pomyślana – kompozycja Arvo Pärta *Spiegel im Spiegel* na fortepian i skrzypce. Znakoomicie dobrana muzyka (m.in. fragment III *Symfonii pieśni żalonych* Góreckiego) to jeszcze jedna wartość dodana filmu.
- ⁴⁸ J. Brach-Czaina, *Metafizyka mięsa*, w: tejże, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 183.