

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Jakub Redo

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: redo.kuba@gmail.com

ORCID: 0009-0007-6737-8015

Rytmy żałoby. Doświadczenie śmierci w polskiej prozie współczesnej (od Tadeusza Różewicza do Mateusza Pakuły)

„Po co pisać książki o zmarłych matkach?
Właśnie dlatego, że zmarły”

J. Skurzyński, *Zły syn*

„Biblioteka żałoby pęka w szwach. Można odnieść wrażenie, że ludzie umierają bez przerwy” – napisał ironicznie w recenzji powieści Jarka Skurzyńskiego *Zły Syn* Łukasz Najder¹. Faktem jest, że w ostatnich latach w polskiej literaturze pojawiło się wiele literackich świadectw żałoby; nic też nie wskazuje na to, że ich liczba miałyby się nagle zmniejszyć. Symptomatyczne wydaje się także to, że wielu spośród autorów, których dzieła w niniejszym artykule pragnę omówić, głośno i wyraźnie odżegnuje się od wszelkich tradycyjnie literackich uwarunkowań. Najpełniej obawę przed literackością wyraził – i dał tym samym przykład liczny późniejszy literackim żałobnikom – Roland Barthes, pisząc w swoim *Dzienniku żałobnym*: „Nie chcę o tym mówić [żałobie, śmierci – J.R.] ze strachu przed uprawianiem literatury – albo nie będąc pewnym, że to nią nie będzie – choć literatura ma rzeczywiście początek w tych prawdach”². W oczach filozofa – a tym samym: jego naśladowców, w tym polskich współczesnych pisarzy – literatura staje się synoni-

¹ Ł. Najder, *Gnieciuch*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/11337-gnieciuch.html> [dostęp 21.05.2025].

² R. Barthes, *Dziennik żałobny*, przeł. K.M. Jaksender, Kraków 2019, s. 35.

mem zakłamania i fałszywej uniwersalizacji – poświęcenia „matki” na rzecz „Matki”, poświęcenia kruchej, „ludzkiej” osoby na rzecz figury mitycznej, archetypu.

Sam postulat odejścia od literatury i formy jest jednak oczywistą mrzonką. Ustanawia on literaturę żałobną w dziwnej próżni – porzucając jedne gatunki, nieuchronnie wikła się ona w inne. Książki żałobne nieustannie bowiem próbują – szukają pęknięć w języku, formach i narracjach. W efekcie niemal za każdym razem powstaje jednostkowy, autorski i tymczasowy gatunek, który „musi [książka żałobna – J.R.] sobie sama wynaleźć. Tak jak śmierć nie ma gatunku. Tak jak życie”, jak pisze o tym Georgi Gospodinow, inny współczesny literacki żałobnik³. Tego typu podejściu sprzyjają wszelkiego rodzaju fragmentaryczność, brulionowość, sylwiczność. Innymi słowy – sprzeciw wobec jednej, konkretnej, ustalonej konwencji i otwarte sygnalizowanie jej niemożliwości. Można powiedzieć, że jest to konwencja negatywna – charakteryzuje ją bowiem nie to, jaka jest, lecz jaka nie-jest. Zupełne odejście od formy pozostaje wiecznym marzeniem, próbą powtarzaną, lecz, paradoksalnie – również próby odżegnywania się oznaczają pozostawanie w zasięgu wpływu danej konwencji. Wspólnie teksty te się bowiem łączą się i współtworzą – wraz z klasycznymi gatunkami, choćby trenami, elegiami czy epitafiami – swoiste archiwum piśmiennictwa, dokumentujące próby radzenia sobie ze stratą na przestrzeni wieków.

Współczesne literackie reprezentacje żałoby intrygująco współbrzmia także z tym, co dzieje się z samym kulturowym wymiarem tego zjawiska. Specyfikę współczesnego doświadczenia śmierci trafnie diagnozuje Urszula Kluz-Knopek:

Żyjemy jednak w czasach, gdy wszystkie stare zwyczaje zawodzą, człowiek nie wierzy już w niebo proponowane przez teoretyków Kościoła, bliscy w chwili śmierci są daleko, umieramy w samotności, stając się bardziej pacjentami niż ludźmi. Nie ma możliwości powrotu do tego, co było, choćbyśmy dokładali wszelkich starań, by ponownie ośwoić śmierć według dawnych założeń. Nadchodzi więc moment, w którym ujawnia się potrzeba stworzenia nowych rytuałów, nowej mitologii, dzięki której nauczymy się na nowo umierać⁴.

Nawet jeśli zmieniło się wszystko (forma, kulturowy sposób obchodzenia żałoby, dominujący typ duchowości), to nie zmieniła się emocja, która w chwilach konfrontacji z ostatecznością sprawia, że literaci sięgają do piór

³ G. Gospodinow, *Ogrodnik i śmierć*, przeł. M. Pytlak, Warszawa 2025, [ebook], rozdział 88.

⁴ U. Kluz-Knopek, *PlayDead.info. Śmierć/nieśmiertelność jako pojęcia z pozoru przeciwstawne w kulturze współczesnej*, Gdańsk 2020, s. 47.

(lub notatek w telefonie, za pośrednictwem których napisała *Bezmatek* Mira Marcinów⁵). Przed kulturą – a tym samym literaturą – stoi zatem pytanie sformułowane przez Kluz-Knopek: „Jak mówić o śmierci, by przywrócić ją do życia?”⁶. A literatura jest jednym z pól poszukiwań – i to pod pewnym względem uprzywilejowanym, bo dopuszczającym jednostkowy i unikatowy zapis doświadczenia, bez uniwersalizmu właściwemu filozofii czy socjologii. Poszukiwań czasu, gdy – jak określił to Gospodinow, a co sprowadzić można do wielokrotnie omawianego w XX wieku antropologicznego zjawiska „kryzysu śmierci” – „wielka sztuka opłakiwania już nie istnieje”⁷ i dominuje „Śmierć małą literą i bez wykrzyknika [...] śmierć moja, twoja, własna, której daleko do herozimu, erudycji, symbolizacji i interpretacji, a blisko do prostoty, uprzejmości i współczucia” (Kluz-Knopek)⁸.

Wszystko to sprawia, że spojrzenie całościowe zakłamuje obraz literatury żałobnej. To, co najważniejsze – a przez to także: najbardziej nowatorskie formalnie – dzieje się w szczelinach tych tekstów, w typie patrzenia, który Barthes określiłby jako *punctum*⁹. Podstawowe fakty zawsze są bowiem podobne: powolna agonia – lub jej całkowity brak – umieranie, zetknięcie z martwym ciałem, śmierć, poczucie straty, nurtujące wspomnienia, wyrzuty sumienia, poczucie winy, poczucie zobowiązania i wiele, wiele innych. Sednem tych lektur jest jedno – by tak rzec – konkretne zestrojenie akcentów, które decyduje o tym, o czym – poza śmiercią – jest każda z omawianych książek. Pod pewnymi względami prozę żałobną można porównać do cieczy, wlewanej do różnych naczyń. Ta sama treść – a przynajmniej jej zasadnicze elementy – przybiera bowiem kształt naczynia (formy, konwencji), do którego ją wlejemy. A sam kształt naczynia także jest zawsze uwarunkowany przez różne pisarskie upodobania i fiksacje. Wszystko to sprawia, że skupiam się w tym eseju właśnie na owych różnicach kształtu i możliwościach, które zapewniają – to one bowiem decydują o swoistości i literackim potencjale omawianych tekstów. Można określić je mianem tytułowych rytμών żałoby. Bezpośrednio biorą się od Barthesa¹⁰; wskazują jednak na coś dużo

⁵ Z. Zaleska, *Rozmowa z Mirą Marcinów*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8860-matki-nie-odchodza.html> [dostęp 21.05.2025].

⁶ U. Kluz-Knopek, *PlayDead.info. Śmierć/nieśmiertelność jako pojęcia z pozoru przeciwstawne w kulturze współczesnej*, s. 9–15.

⁷ G. Gospodinow, *Ogrodnik i śmierć*, rozdział 45.

⁸ U. Kluz-Knopek, *PlayDead.info. Śmierć/nieśmiertelność jako pojęcia z pozoru przeciwstawne w kulturze współczesnej*, s. 37.

⁹ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2020.

¹⁰ R. Barthes, *Dziennik żałobny*, s. 178.

istotniejszego: powtarzalność, ale i określony przebieg. Opisać rytm – to nie do końca opisać treść; rytm jest w końcu elementem formy. Właśnie ta metafora pozwala oddać to, co wcześniej nazwałem „zestrojem”; to, co ostatecznie wyłania się z różnych książek omawianych w tej pracy. W końcu bowiem, jak to podkreśla Marek Bieńczyk, „śmierć nakłania do powtórzenia, wytwarza przeciwciała oparte na fiksacji”¹¹.

W niniejszym eseju pragnę skupić się na szeroko rozumianej literackości tych utworów i wiążącymi się z tym aporiami. Interesują mnie przede wszystkim: owa szczególna dyspozycja – a także jej zapisana reprezentacja – która „zmusza” pisarzy do zmierzenia się z materią śmierci i żałoby, a także obecny w utworach namysł nad właściwym im połączeniem nieuniknionego sobąpisania z próbą hołdu, stworzenia pomnika¹². Drugą kwestią, którą pragnę zarysować, jest uwarunkowanie genderowe tych próz. W związku z tym swobodnie korzystam z poetyki, krytyki feministycznej; niezwykle istotnym punktem odniesienia jest z pewnością także szeroko rozumiana antropologia literatury, wyznaczająca ogólny horyzont eseju. Przyświecają mi także dwa motta. Pierwszego z nich używa we wprowadzeniu do swojej monografii współczesnych, alternatywnych sposobów radzenia sobie ze stratą Urszula Kluz-Knopek:

Źródłem inspiracji jest dla mnie wszystko, co pobudza do myślenia i prowokuje do stawiania pytań. Nie starałam się zatem formułować zasadniczych tez ani rozwiązywać i diagnozować problemów, ale jedynie niektóre odsłaniać, by w ten sposób zachować formę maksymalnie otwartą. Czy zresztą na takie pytania można udzielić prostych odpowiedzi?¹³

Z kolei Maria Poprzęcka w swojej najnowszej publikacji o starości i zanikaniu pisze:

Każda starość jest inna. Zebrane tu niespójne teksty nie są więc ani opowieścią o starości, ani rozpatrującymi wybrane przykłady „studiami przypadków”. Są – idąc za sugestią Miłosza, że lepiej o starości nie pisać – zaledwie „dotknięciami i odbiciami” tej kondycji, która czeka i nieuchronnie nadchodzi¹⁴.

¹¹ M. Bieńczyk, *Kontener*, Warszawa 2018, s. 142.

¹² O kilku przykładach „autopoietyczności” utworów żałobnych zob.: J. Szewczyk, *Pisanie stratą, pisanie straty. O autopoietyczności trzech narracji żałobnych*, w: *Przygody człowieka tworzącego: Poiesis i autopoiesis*, red. M. Popiel, M. Antoniuk, Kraków 2024, s. 199–213.

¹³ U. Kluz-Knopek, *PlayDead.info. Śmierć/nieśmiertelność jako pojęcia z pozoru przeciwstawne w kulturze współczesnej*, s. 9–15.

¹⁴ M. Poprzęcka, *Śmierć przed obrazem. O sztuce, starości i zanikaniu*, Gdańsk 2025, [ebook], *Zapowiedź*.

Podobnie postrzegam cele niniejszego eseju – również poszukuję różnych do-
tknięć i odbić, poszlak i śladów, uznając, że przede wszystkim taka postawa
pozwala dostrzec najciekawsze aspekty tego „podgatunku”, jakim są książki
żałobne. Ponadto unikam także wyraźnego podziału na literaturę podmiotu
i przedmiotu. Uważam bowiem, że naturalnym środowiskiem książek ża-
łobnych są one same – wzajemnie się uzupełniają, komentują i wyjaśniają,
nawiązując do całej tradycji utworów, poprzez które kolejne pokolenia starały
się oswoić śmierć.

Ku literaturze

Wspominałem już wcześniej, że literatura żałobna jest specyficznym ro-
dzajem piśmiennictwa. Utwory te łączy bowiem niemal wyłącznie temat,
a cała reszta – zazwyczaj je dzieli. Zasadnicze, widoczne gołym okiem cechy
książek żałobnych można wymienić bez trudu. To z pewnością: lakoniczność
stylu i przekazu, obecność paktu autobiograficznego, swoista notatkowość
(czy nawet brulionowość), sylwiczność czy też stosowanie różnych zabiegów
literackich, wskazujących na autentyczność. Pokrótkę omówię każdy z nich.

Lakoniczność jest pośrednim skutkiem kryzysu języka, który dotyka ża-
łobnika. Doświadczenie go – z charakterystyczną dla siebie, cielesną wrażli-
wością – opisuje Mira Marcinów:

Jest coś jeszcze. Język. To on nie nadaża za jej nieobecnością. To on nierucho-
mieje mi w ustach. Przyklejony od środka do śliskich zębów, co najwyżej unosi
się do podniebienia i opada w ciepłe, wilgoci, bezpiecznie. Więzadła nie urywa.
Zamienia moją stratę w cudzą. Pożyczona maleje. Mimo że słowa mojej matki
nigdy nie były obce. Wszystkie wchodziły w język dziecka. W mój język, w któ-
rym pozostanie na zawsze. W którym, nie wiadomo dlaczego, da się zwyczajnie
powiedzieć: „Moja mama nie żyje”¹⁵.

Podejrzliwość wobec języka powodowana jest przede wszystkim obawą
przed nadmierną konwencjonalizacją, która unieważniałaby jednostkowość
doświadczenia straty. Na tym właśnie polega „zamienianie mojej straty w cu-
dzą”. Kryzys języka jest jednak zawsze także wyzwaniem dla autora, szansą,
aby wytworzyć – i przeforsować w dyskursie – własny idiom. Każda z ża-
łobnych książek balansuje zatem pomiędzy uniwersalnością a wsobnością;
na poziomie filozoficznym można powiedzieć, że pomiędzy mową (która
doświadczenie uniwersalizuje) a milczeniem (które doświadczenie oddaje

¹⁵ M. Marcinów, *Bezmatek*, Wołowiec 2020, s. 248.

wiernie, ale czyni je nieprzekazywalnym¹⁶). Marcinów zresztą tematyzuje to raz jeszcze, gdy podczas świeckiej ceremonii – której zresztą jest „mistrzem”, co nadaje interesujący wydźwięk całej sytuacji – wygłasza:

Niewdzięczny tekst pełen topornych zdań. Bo takimi zdaniami myśli się po śmierci matki. Jakby każda myśl miała trafić do niej. Czytałam referat, ociosany, porządný i uroczysty. Chociaż właściwie nigdy nie było mnie stać na uroczystą powagę wobec siebie. Co innego wobec matki. Czasami byłam wręcz zbyt patetyczna. A matka nie lubiła patosu ani mówienia na siłę czegoś miłego.

Pewnie wtedy po raz pierwszy zniszczyłam moje głębokie bolesne doświadczenie straty za pomocą najbardziej oklepanych opisów¹⁷.

„Toporność” tekstu, jak i „oklepanie” opisów zdaje się jednak nieść głęboką prawdę o samym doświadczeniu – zarówno śmierci, jak i kryzysu języka. Śmierć to moment, gdy język na powrót odzyskuje referencyjność, a najprostsze – a tym samym najbanalniejsze – słowa ponownie nabierają wagi. Spostrzeżenia pisarki – a można je z łatwością odnieść także do innych twórców – interesująco wybrzmiewają także w kontekście filozofii żałoby Jacques’a Derridy, zwracającego uwagę na to, jak łatwo praca żałoby może doprowadzić do ponownego „uśmiercenia” za sprawą introjekcji i idealizacji, a zatem „wchłonięcia” Innego¹⁸.

Notatkowość – często poddawana jednak pewnej dyscyplinie, zazwyczaj regularności¹⁹ – wskazuje na niemożliwość stworzenia całościowej formy. Notatki to bowiem formuła niezwykle ogólna; „zezwała” na wszelkie niedoskonałości tekstu (urwane fragmenty, niedopowiedzenia, wszelką wariantywność). Można by rzec, że rejestruje proces myślenia w jego trakcie, pozwalając oddać nieustanną gonitwę sprzecznych refleksji i spostrzeżeń, która charakteryzuje czas żałoby.

Sylwiczność motywowana jest swoistym literackim „zbieractwem”, które praktykuje żałobnik. Łączy się także z tym, co nazywam radykalnym zrównaniem, a zatem sytuacją, gdy wszystkie literackie chwytły są dozwolone,

¹⁶ W myśl wielokrotnie cytowanej przez Barthesa sentencji z Kierkegaarda: „Skoro zaczynam mówić, wyrażam to, co ogólne, a kiedy milczę, nikt nie może mnie pojąć” [zob. S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969, s. 63].

¹⁷ M. Marcinów, *Bezmatek*, s. 174.

¹⁸ Zob. A. Kopka, *Inne życia. Polityka i etyka żałoby w pismach Jacques’a Derridy*, Katowice 2024.

¹⁹ Tego typu pisaniu sprzyja także regularność charakterystyczna np. dla dzienników. Gra z tym w swojej książce Bielecki, kolejne rozdziały określając mianem „cieni”, które składają się na „ciennik”. Podobieństwo do „dziennika” nie jest oczywiście przypadkowe, zwłaszcza że kolejne „cienie” przypominają następstwo dni, co pozwala autorowi na rodzaj zabawy z czytelnickimi oczekiwaniami.

a wyrafinowane teksty sąsiadują z wulgarnymi bądź banalnymi. W tym kontekście warto przywołać kategorię monumentu (przeciwieństwa dokumentu), stworzoną przez Jacquesa Ranciere'a. Maria Stiepanowa, inna wybitna pisarka-żałobniczka, referowała podział filozofa następująco:

Myśląc o historii, Rancière nieoczekiwanie przeciwstawia dokument – monumentowi; tu należy uściślić terminy. Dokumentem nazywa on każde sprawozdanie z tego, co się odbyło, które ma zamiar być wyczerpujące, opowiedzieć historię – „uczynić pamięć oficjalną”. Jego przeciwieństwo, monument, „w pierwotnym sensie tego terminu jest tym, co zachowuje pamięć samym swoim istnieniem, tym, co mówiąc wprost, przez sam fakt tego, że nie wolno mu mówić... świadczy o ludzkich działaniach lepiej niż jakakolwiek kronika ich wysiłków; przedmioty powszechnego użytku, kawałek materiału, naczynia, nagrobek, rysunek na kufrze, kontrakt zawarty przez dwoje ludzi, o których nic nie wiemy...”²⁰.

Kategoria ta sprawdza się doskonale zarówno przy opisie rzeczy, jak i fragmentów tekstu. Literatura staje się zatem zbiorem owych monumentów – każda z notatek „dokumentuje” i ocala jakiś przedmiot, który samym swoim istnieniem przypomina, „zaświadcza” o zmarłym. Gromadzenie i traktowanie z taką samą uwagą różnych elementów zdaje się także oddawać towarzyszący śmierci „ostry kontrast między ogromem nieszczęścia, pozbawiającym chęci do życia, a trywialnością wypadku”, co zauważa Jankelevitch²¹.

Autentyczność to z kolei podstawowy warunek – łączy się ona także z autobiografizmem – który musi być spełniony, aby stworzyć wrażenie realnego przedstawienia skandalu śmierci. Większość utworów o śmierci jest opartych na pakcie autobiograficznym – każdy fałsz byłby zatem traktowany jako swoista zdrada czytelnika. „Zauważyłam – pisze Inga Iwasiów w *Umarł mi* – że pisząc tę książkę, prawie nie udaję”²². Metaliteracka uwaga – być może w tym momencie nawet bardziej badaczki i intelektualistki niż artystki – podkreśla nieuchronność pozy, nawet przy tak osobistym temacie (i gdy książka jest tak jawnie autobiograficzna). „Prawie” nie udaję, ale udaję, bo muszę udawać (choćby i nieświadomie), by stworzyć literaturę – zdaje się mówić Iwasiów. Zupełnie tak, jak gdyby jej świadomość teoretyczna wskazywała na to, że ostatecznie „autentyczność to jednak potworna

²⁰ M. Stiepanowa, *Pamięci, pamięci*, przeł. A. Sowińska, Warszawa 2020, [ebook], część pierwsza, rozdział drugi: *O początkach*. W innym miejscu Stiepanowa jeszcze dodaje: „[...] to komunikat, który jest całkowicie sprowadzony do swojej przyczyny i nie szuka dla siebie długiego życia, słuchacza czy zrozumienia” [część I, rozdział dziewiąty: *Problem wyboru*].

²¹ V. Jankelevitch, *To, co nieuchronne*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 16.

²² I. Iwasiów, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Wołowiec 2013, s. 123.

klisza”, jak pisał w *Sońce* Ignacy Karpowicz²³. Na marginesie rozważań warto także wspomnieć o pewnym subtelny wpływ, jaki na prozę żałobną wywołał nurt *new sincerity*, a także sama kategoria postironii²⁴. W niniejszym artykule nie ma miejsca na szersze omówienie tych wpływów, sądzę jednak, że to intrygujący kontekst żałobnego pisarstwa, który z pewnością warto zgłębić.

W kolejnych podejmowanych przez badaczy i badaczki próbach naukowej klasyfikacji żałobnych próz wyróżnia się zazwyczaj ich dwa główne rodzaje. Anna Folta-Rusin dzieli je ze względu na zastosowane w nich matryce narracyjne (które to pojęcie zapożycza od Vinciane Despret): matrycę wsobną i matrycę alternatywną²⁵. Podobne rozróżnienie poczyniła także – cytowana przez Nowackiego – Anna Nasiłowska, która z kolei w recenzji jednej z omawianych tu książek odróżniła od siebie utwory skupiające się na wyrażaniu oraz na opowiadaniu²⁶. Wspominam o tym, gdyż – tak jak pisałem – uważam, że podział ten wynika z podstawowej różnicy założeń, które stoją za żałobnymi książkami. Dzieli je bowiem to, co zostało *a priori* uznane za silniejsze i determinujące resztę: rozdzierające wszelkie języki doświadczenie śmierci (prowadzące do utraty wiary w literaturę i opisywania jej kłęski) czy też konwencja literatury (która potrafi ostatecznie – w jakiejś formule – przekazać to, czego przekazać się nie da). Różnica polega na stopniu uporządkowania i przetworzenia, ale nie samej zawartości.

Oba ujęcia są być może przydatne przy tworzeniu dokładnych klasyfikacji; osobiście pragnę skupić się jednak na tym, co łączy literaturę funeralną na wyższym poziomie. A tym, co przede wszystkim charakteryzuje żałobną prozę, jest, w moim przekonaniu, swoiste radykalne zrównanie

²³ I. Karpowicz, *Sońka*, Warszawa 2014, [ebook].

²⁴ Na marginesie rozważań warto dodać, że *Zły syn* Jarka Skurzyńskiego promowany jest też przez wydawcę jako książka z nurtu *new sincerity*. Zob. Notatkę na stronie wydawnictwa *ArtRage*: <https://wydawnictwo.artrage.pl/products/zly-syn> [dostęp 21.05.2025]. Sądzę, że kwestia wpływu nurtu *new sincerity* jest ciekawa jeszcze pod innym względem. Jerzy Franczak, opisując ten nurt, uznał, że jest on przejawem pojawiającego się cyklicznie w literaturze dążenia do szczerości i żarliwości; wskazuje, że możliwe jest także, że chodzi o „rozbiórkę układu, który promuje sflumienie, o kontrolowane odhamowanie i odblokowanie potencjału gniewu”. Słowa te intrygują, zwłaszcza gdy pomyśli się o wyraźnym klasowym gniewie obecnym w *Złym synie*. Z kolei szczerość i żarliwość z pewnością są składową poetyki żałobnych książek. Zob. J. Franczak, *Paradoks szczerości*, „Twórczość” 2021, nr 6, <https://tworczość.com.pl/artykul/paradoks-szczerosci/> [dostęp: 21.05.2025].

²⁵ A. Folta-Rusin, „Wieczne pióro” kontra „długopis BIC” o dwóch matrycach narracyjnych tekstów żałobnych wydanych w ostatnim dwudziestolecu (perspektywa antropologiczna), „Ruch Literacki” 2023, nr 2, s. 160.

²⁶ D. Nowacki, *Umarli im. O prozie żałobnej Ingi Iwasiów i Anny Augustyniak*, w: tegoż, *Kobiety do czytania. Szkice o prozie*, Katowice 2019, s. 284–285.

dotyczące stylów, form, a także opisywanych zdarzeń. Literatura żałobna – za sprawą „większego niż życie” tematu – odznacza się swoistym przywilejem; nie jest uwikłana w żadne reguły *decorum*. Sądzę, że to absolutnie fascynująca – i wyjątkowa – cecha tego pisarstwa. Jego główny i naczelnny motyw – śmierć – zdaje się uświęcać tematy zwyczajowo Nieliterackie (albo przynajmniej nie-wysoko literackie), jak i dekonstruować te typowe dla literatury i konwencjonalne.

W tym samym nurcie mieszczą się bowiem zarówno frazy pokroju: „Zasnęłaś w Panu. Co za pierdolenie”²⁷, jak i wyrafinowane, wysmakowane literacko miniatury, takie jak powracające fragmenty o jętkach, które możemy przeczytać w *Kontenerze*²⁸. Częstą strategią autorów jest także włączanie elementów Nieliterackich (np.: fotografii, dokumentów), można by rzec – pozostałych po zmarłym monumentów. Zrównaniu sprzyja także fakt, iż pismo żałoby to przede wszystkim gromadzenie i opracowywanie kolejnych „zmartwień”, które, jak wiadomo, nie odznaczają się jedną, konkretną formą. A opracowywać je trzeba, gdyż, jak to trafnie opisuje Bieńczyk, w zmartwieniu „każdy znak jest dobry, z każdego [zmartwienia – J.R.] gotowe jest ono stworzyć nieudany, niedokończony poemat”²⁹. I to właśnie w ten sposób można traktować pisarstwo żałobne – jako swoiste dokumenty pisania niedokończonego, niemożliwego dzieła, które byłoby w stanie wyrazić żal i ból po utracie. Istotę tego działania zdaje się tłumaczyć Mira Marcinów:

Bez cienia nadziei, że te opowieści o matce ujawnią jakikolwiek sens, mogą opowiadać do samego końca, bo mogą, bo mnie na to stać, bo tylko takie życie wydaje mi się uczciwe wobec zmarłej³⁰.

O podobnym imperatywie, choć z zupełnie innym zacięciem, wspomina także Skurzyński:

Piszę o matce nie po to, żeby poczuć się lepiej. Jestem jej to winien, choć nie z obowiązku czy poczucia winy. To raczej pisanie z totalnego wkurwienia na to, że musiała tak ciężko pracować i nie miała z tego żadnej, kurwa, satysfakcji. Nie zarabiała nawet tyle, ile powinna.

Nie wiem.

Może to jednak poczucie winy, że byłem takim kiepskim synem?³¹

²⁷ A. Augustyniak, *Kochałam, kiedy odeszła*, Warszawa 2013, s. 116.

²⁸ Zob. np.: M. Bieńczyk, *Kontener*, s. 5–7, 58, 139–140, 193–196, 258–259, 296–297.

²⁹ Tamże, s. 87.

³⁰ M. Marcinów, *Bezmatek*, s. 274.

³¹ J. Skurzyński, *Zły syn*, Warszawa 2024, [ebook], rozdział 10.

Poczucie nieadekwatności i braku znaczenia dotychczasowego pisania zmusza do zmierzenia się z tematem ostatecznym, jakim jest śmierć; można powiedzieć, że to właśnie konieczność sprawia³², że nagle jedyne możliwe pisanie – to pisanie o śmierci. Potrzebę literatury można – jak sądzę – oddać za pomocą jednej z historii, którą opisuje Iwasiów:

Mama opowiadała mi przebieg zdarzeń już wiele razy. Powstrzymuje się od tej opowieści tak długo, jak to jest możliwe, próbuje innych wątków, jednak w końcu zawsze odgrywa dla mnie dramat dwóch ostatnich godzin, podczas których nie sądziła, nie przypuszczała, nie mogła uwierzyć, że on umarł³³.

Być może właśnie w ten sposób realizuje się pismo żałoby. Im bardziej się od pisania ucieka, tym bardziej potrzeba ta dogania autorkę czy autora. „Co-rzaz mniej do napisania, do powiedzenia – by wyrazić to słowami Barthesa – jeśli tylko nie o tym”³⁴. Można rzec, że pisarza-żałobnika „temat” ten zawsze dopadnie i będzie domagał się literackiego przetworzenia. Nawet jeśli deklaratywnie – od literatury pragnie się uciec. Organizuje to pismo żałoby tylko jedna zasada, która sprowadza się do myśli z Barthesa: „Kto wie? Być może nawet trochę złota w tych zapiskach?”³⁵. Ponawiany trud pisania to działanie pozornie bezsensowne, tożsamościowa matowość sprawia jednak, że każde doświadczenie wydaje się istotne, nawet wszelkie codzienne banalności. Zdawał sobie z tego sprawę z pewnością przywołany już Barthes: „Robiąc te zapiski, powierzam się banalności, która jest we mnie”³⁶. Dlatego też w książkach żałobnych obok poruszających opisów cierpienia natykamy się na zapiski bezładne, czasem – bezsensowne, zupełnie tak, jak gdyby nie przeszły one procesu starannej redakcji³⁷. Ostatecznie sprawia to, że obok informacji o śmierci mogą pojawić się narzekania na politykę, wiedza dotycząca pszczoł czy nawet fragment dramatu.

³² Jak zauważyła bowiem Różewicz w *Dzienniku gliwickim*, pisząc o ówczesnie publikowanych wierszach: „[...] są niepotrzebne. Nie stwarza ich konieczność”. T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 85.

³³ I. Iwasiów, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, s. 83.

³⁴ R. Barthes, *Dziennik żałobny*, s. 53.

³⁵ Tamże, s. 19.

³⁶ Tamże, s. 29.

³⁷ Podobnie sądzą G. Olszański i M. Ładoń, którzy we wstępie do *Fragmentów dyskursu żałobnego* piszą, że: „[...] każdy tematyzujący swoją żałobę dociera do bieguna banału, powtarzalności, cikliwości, a nawet kiczu [...] «Estetyka żałoby» rozpięta jest między intymnością i oszczędnością głosu podmiotu a dwuznaczną rozkoszą, jaką z przedstawienia cierpienia czerpie i żałobnik, i przyglądający mu się uczestnik kultury”. Zob. M. Ładoń, G. Olszański, *Choroba współistniejąca? (planctus zamiast wstępu)*, w: *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk 2021, s. 9.

Skoro wiadome już jest, że pisać trzeba, to pozostaje jeszcze jedno pytanie: „jak?”. Mateusz Pakuła na początku swojego utworu zastanawia się:

Jak ja mam to pisać? No więc niech będzie, że będę pisał tak, jak się ze mnie leje. Niech to będzie strumień świadomości, jeśli coś takiego w ogóle istnieje. [...] Nie, to nie będzie żaden zasrany strumień świadomości, nie mam pojęcia, co to będzie i jak ja to napiszę. Częściowo dziennik, częściowo dziennik pisany wstecz, częściowo moja *Moja walka*³⁸.

Kluczowe wydaje mi się w tym fragmencie jedno słowo: „częściowo”, które doskonale oddaje specyfikę prozy żałobnej. Trudno ją bowiem zaklasyfikować, „częściowo” jest różnymi gatunkami naraz. Każda z książek – wynikająca z osobnego języka, idiomu, rodzaju doświadczenia, a nawet fantazji – dąży, transcenduje ku czemuś innemu. Jest to swoista i, według mnie, absolutnie najważniejsza cecha literatury żałobnej. We wprowadzeniu posłużyłem się porównaniem z wodą. Nadal uważam je za zasadne.

Doświadczenie śmierci jest uniwersalne, swoiste są – wszelkie jego okoliczności. To z nich wyrastają nowe notatki, powtarzające się motywy, w końcu – tytułowe rytmy. Dla przykładu: Bieńczyk, jako erudyta i eseiści z filozoficznym zacięciem, „obudowuje” swoje doświadczenie różnymi dyskursami. Z kolei historia Skurzyńskiego – łącząca trud dzieciństwa w heteronormatywnej i zamkniętej lokalnej społeczności z niewątpliwym późniejszym życiowym sukcesem autora – zmierza w kierunku popularnego ostatnio dyskursu autoetnograficznego. Książkę Wichy wyróżnia zaś ironiczny, zdystansowany humor; rzekłbym nawet, że niepopularny dzisiaj. Dzieło Pakuły z kolei zbliża się ku literaturze zaangażowanej. I nie ma w tym przypadku – wszak *Jak nie zabiłem swojego ojca...* – to rozpaczliwy apel – choć niepozbawiony wątpliwości – o możliwość eutanazji, skracającej skandal ludzkiego cierpienia.

Szerzej pragnę omówić jedynie jeden przykład tego typu wyróżnika – literaturę żałobną otwarcie odwołującą się do kategorii genderowych. W dotyczących śmierci matki obu omawianych pozycjach napisanych przez autorki (Augustyniak oraz Marcinów) istotny zdaje się bowiem wątek skomplikowanych relacji z matką, który można odczytać z perspektywy feministycznej. Luce Irigaray wielokrotnie wskazywała, jak cywilizacja europejska – z dominującym ją fallogocentryzmem – unieważnia i wyklucza doświadczenie kobiece. „Ojciec (z dużej litery) – pisała badaczka – narzuca pierwotnemu, cielesnemu światu – uniwersum języka [i symboli], które nie może już się zakorzenić, chyba że w dziurze pośrodku brzucha kobiety i w miejsce jej

³⁸ M. Pakuła, *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję*, Warszawa 2021, s. 13–14.

tożsamości”³⁹. Opisując pieśczośliwie ciało zmarłej matki, autorki poniekąd przywracają ją zatem do życia. By ponownie zacytować Irigaray: „Równie ważne, by pieścić inne ciało mówić. Cisza jest tym bardziej żywa, im bardziej istnieje słowo. Nie dopuścimy, byśmy były strażniczkami niemoty, niemoty śmierci”⁴⁰. Fizjologiczna strona cielesności i łamanie tabu stają się zatem w książkach wspomnianych pisarek środkiem do przekroczenia granic kulturowych na głębszym poziomie, a także – przeciwstawienia się śmierci, która zniszczy każdy możliwy zapis doświadczenia. Przelamują one nie tylko tabu kulturowe, ale też tabu, które jest – w oczach Irigaray – podstawowym i założycielskim gestem kultury. Pisarstwo Augustyniak i Marcinów doskonale zdaje się bowiem wypełniać postulat Irigaray:

Musimy czuwać nad jeszcze jedną rzeczą: nie zabijać znów matki, która została złożona w ofierze u zarania naszej kultury. Chodzi o to, by przywrócić jej życie, matce w nas i między nami. Nie dopuszczać do tego, aby jej pragnienie było unicestwiane przez prawo ojca. Musimy dać jej prawo do przyjemności, rozkoszy, namiętności, przywrócić prawo do słów, czasem do złości i krzyku.

Musimy także znaleźć, odnaleźć, wynaleźć słowa, zdania, które mówią o związku najbardziej archaicznym i najbardziej aktualnym z ciałem matki, z naszym ciałem; zdania, które tłumaczą więź między jej ciałem a naszym i ciałami naszych córek. Musimy odkryć język, który nie zajmie miejsca ciało-w-ciało, jak do tego dąży język ojcowski, ale temu ciału towarzyszy – słowami, które nie przekreślają cielesności lecz mówią „cieleśnie”.

Ważne jest, abyśmy zachowały nasze ciała cały czas, wychodząc z ciszy i poddania. Historycznie jesteśmy strażniczkami cielesności, nie należy opuszczać tej straży, ale uznać za własną, domagając się od mężczyzn, aby przestali robić z nas „swoje ciała”, rękojmię dla ich ciał⁴¹.

Co ciekawe, również Bieńczyk zastanawia się nad źródłem różnicy w pisaniu o śmierci przez kobiety i mężczyzn. Jak zauważa:

Martwa matka to nie jest dobry temat, choć jej poświęca się o wiele więcej niż ojcom książek. Pisują je zwłaszcza synowie; córki piszą rzadziej, lecz bardziej rozliczeniowo, mniej sentymentalnie i o wiele brutalniej (przez co nowoczesniej). W ujęciu synów to nie jest temat nowoczesny, nigdy nie był⁴².

Na temat matek kobiety piszą zatem „rzadziej”, „bardziej rozliczeniowo”, „mniej sentymentalnie” i „o wiele brutalniej”. Najbardziej zastanawiające wydają się słowa o „brutalności” żałobnego pisarstwa kobiecego.

³⁹ L. Irigaray, *Ciało w ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 16.

⁴⁰ Tamże, s. 20.

⁴¹ Tamże.

⁴² M. Bieńczyk, *Kontener*, s. 79.

Czy chodzi właśnie o przekraczające tabu opisy, czy też może o coś innego? Nie sposób jest odpowiedzieć na to jednoznacznie; pozostają jedynie domysły. Warto wspomnieć także o tym, że nie należy postrzegać uwagi Bieńczyka wartościująco. Trudno posądzać go o deprecjonowanie kobiecych przedstawień śmierci jako autora *blurba*, który pojawił się na okładce książki Marciniów. Wyraża w nim dość otwarcie podziw dla sposobu pisania autorki; zauważa jednocześnie, że tego rodzaju pisanie pozostaje czymś różnym i osobnym⁴³.

Poniekąd słowa Bieńczyka potwierdzają zatem tezę Irigaray. Nie jest to – w jego oczach – nowoczesny temat, ponieważ jako mężczyzna podąża – nawet mimowolnie – za kulturową normą, która sprawia, że obraz matki poddaje się symbolizacji, od-cieleśnieniu. W tym kontekście niezwykle intrygujący pozostaje także przykład Różewicza i książki *Matka odchodzi*. Sposób pisania poety – zwłaszcza w *Dzienniku gliwickim*, włączonym do tomu – uznawany był przez wielu za prekursorski; czułość, z jaką opisywał ciepące ciało matki, również. Z perspektywy współczesnej widoczne staje się jednak to, że także on ostatecznie dryfuje w kierunku portretu „Matki”, a nie „matki”.

Opisując „matkę”, pisarki „nie grzebią” zatem ponownie swoich matek. Jest wręcz przeciwnie – pozwalają na ich nowe (choć pośmiertne), literackie życie. W końcu „Oni wiedzą [mężczyźni – J.R.] – pisała Irigaray – Mają dostęp do prawdy. My – nie. My czasami zaledwie – do fikcji!”⁴⁴. W przypadku omówionych autorek – można powiedzieć, że już nie zaledwie, ale aż do fikcji. Jest tak, ponieważ to właśnie fikcja poświadcza nowy – i społecznie nośny – sposób pisania i artykułowania swoistego, kobiecego doświadczenia.

Warto wspomnieć także o tym, że autorki wydają się być świadome złączonych losów matek i córek, także w wymiarze cielesnym. Augustyniak w jednej z notatek pisze:

Będziemy z tobą, dokądkolwiek pójdziesz. Nie zostawimy cię samej, myślę. Spuszczam oczy, gdy wieko przykrywa twoją twarz. Nie próbuję niczego już wcisnąć do trumny. Może się wydawać, że jestem z kamienia. Ale jestem z niej, z jej ciała. Nawet podbrzusze mamy identyczne. I ten brak wstydu podobny. Z obojętności to wynika. Każdy może nas dotknąć [rozstrzelenie – J.R.]⁴⁵.

⁴³ Bieńczyk pisze bowiem: „Najpierw jest drżenie; po tej lekturze trudno wrócić do siebie. Później jest zazdrość; facetowi tak trudno przedrzeć się w gorzki i wspaniały świat matki i córki”.

⁴⁴ L. Irigaray, *Ciało w ciało z matką*, s. 7.

⁴⁵ A. Augustyniak, *Kochałam, kiedy odeszła*, s. 27. Powtarzający się wątek cielesno-psychicznego połączenia matki z córką pojawia się zresztą jeszcze kilkukrotnie. W innych notatkach

Nie sposób nie zestawić tego fragmentu ze słynnymi słowami Irigaray, która w innym tekście pisała:

I jedna nie ruszy bez drugiej. Ale tylko razem się poruszamy. Gdy jedna przychodzi na świat, druga zapada się pod ziemię. Kiedy jedna niesie życie, druga umiera. Ale oczekiwałam od ciebie tego, abyś, pozwalając mi się narodzić, także żyła dalej⁴⁶.

Pominąć nie można także jeszcze jednego aspektu całej literatury żałobnej. Sam bowiem temat niejako nobilituje te dzieła, wprawiając w zakłopotanie czytelników czy krytyków, którzy chcieliby np. ocenić ich wartość artystyczną. Mówiąc brutalniej – szantażuje czytelnika. Doskonale ujął to krytyk literacki, Maciej Jakubowiak, pisząc:

To oczywiście szantaż: opowiem wam o mojej umierającej matce. Mogę nie mieć nic do powiedzenia, mogę przynudzać, plątać się, bełkotać. Ale stoję nad trumną i przez tę jedną chwilę nie macie wyjścia – musicie mnie wysłuchać. Tak naprawdę wcale nie musicie – możecie potraktować mnie jak każdego szantażystę i nie podejmować negocjacji – wolicie jednak nie ryzykować, bo przecież sami, prędzej czy później, znajdziecie się na moim miejscu, więc na wszelki wypadek słuchacie. Ale skoro mam już waszą uwagę, to co właściwie mam powiedzieć, kiedy chcę powiedzieć tylko tyle: „Cierpię z powodu śmierci mamy”⁴⁷.

„Premia za temat” to zresztą bardzo interesujące zagadnienie w przypadku literatury żałobnej. Waga tematu sprawia, że książki żałobne od razu traktuje się lepiej, łagodniej, z pewną dozą empatii. W końcu oceniać doświadczenie straty jest niebywale trudno, a formy radzenia sobie z żałobą nie sposób wybrać, a zatem także i ocenić. Wszak skoro – jak pisał Barthes – „Każdemu jego własny rytm smutku”⁴⁸, to i każda książka żałobna jest

Augustyniak pisze o matce następująco: „Wiem, skąd pochodzisz. Jestem twoim cieniem. Zanurzam i wynurzam się z ciebie. Łoże śmiertelne nasz łącznik” [s. 75]; „Podchodzili się z tobą pożegnać. Stałam obok otwartej trumny jak na warcie honorowej. Te wszystkie dłonie, które cię głaskały, jeździły po mnie. W tę i z powrotem. Byłam dumna z ciebie siebie” [s. 109]; „I ja też żyłam twoim życiem jak swoim” [s. 152]; „Byłam częścią twego ciała. Czułam to, co smakował twój język. Wchłaniałaś w siebie, we mnie życie. Budowałaś mnie, zbudowałaś. Potem zabrałaś wszystko” [s. 182].

⁴⁶ L. Irigaray, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, przeł. A. Araszkiewicz, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 113.

⁴⁷ M. Jakubowiak, *Gorąco, środek lata*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8175-goraco-srodek-lata.html> [dostęp 21.05.2025]. Warto dostrzec w wypowiedzi Jakubowiaka jeszcze jeden aspekt – ponawiany szantaż udaje się także dlatego, że literatura – w odróżnieniu od kultury, która na tym polu skapitulowała – zdaje się obiecywać jakąś formę poradzenia sobie ze śmiercią.

⁴⁸ R. Barthes, *Dziennik żałobny*, s. 178.

do pewnego stopnia oryginalna, ciekawa, prezentująca inne fiksacje. W tym kierunku zmierza zresztą zamieszczona poza książką uwaga Bieńczyka:

Wydaje mi się – i takie jest moje doświadczenie, być może dla niektórych naiwne – że pisanie o śmierci rodzica, rzecz najtrudniejsza i najbardziej intymna, doświadczenie naszej najgłębszej prawdy istnienia, powinno starczyć samo w sobie. Pisząc, nawiązujemy z tym, kto odszedł kontakt tak bliski i wyjątkowy, wchodzimy tak głęboko w ostatnie być może z nim spotkanie, że nic innego ma znaczenia. Powstaje książka między nieobecnym a nami i tylko to jest ważne; to, co się dzieje z nią później, na zewnątrz, recepcja, recenzje, nagrody, to pył. Innym książka wydawać się może lepsza czy gorsza, wszystko jedno. To w jej wnętrzu, w naszym pisaniu rozgrywa się wszystko; reszta jest milczeniem. A nie licytacją w stylu „mój trup jest lepszy niż twój”⁴⁹.

Bieńczyk sugeruje zatem, że jest to „najtrudniejszy” i „najbardziej intymny” rodzaj pisania. Co więcej, dotyka „najgłębszej prawdy istnienia”, którą niełatwo krytykować z pozycji tak „trywialnych”, jak estetyka czy nowatorstwo literackie. Proza żałobna wytwarza – w oczach Bieńczyka – unikalną sytuację komunikacyjno-metafizyczną – swoiste ostatnie spotkanie ze zmarłą osobą. Można odnieść wrażenie, że Bieńczyk wierzy w ewokacyjną rolę literatury; wierzy w możliwość zainscenizowania ostatniego spotkania, które odbywa się poprzez kolejne próby pisarskie⁵⁰. Nic dziwnego zatem, że książka powstająca „pomiędzy nieobecnym a nami” jest doświadczeniem najgłębszej prawdy istnienia. Z tym łączy się z kolei ostatni wątek – literacko-nieliteracki status książek żałobnych. „Pył”, czyli wszystko dookoła książek żałobnych, jest według Bieńczyka nieistotny. To podejście wywołuje jednak wiele pytań, wszak nie żyjemy w świecie idealnym, gdzie nie mają żadnego znaczenia uwarunkowania rynku i pola literackiego, tylko w świecie, gdzie nierzadko są one silniejsze od samej warstwy literackiej. Po pierwsze: dlaczego zatem książki żałobne są wydawane, skoro najważniejsze jest to, co zadziało się podczas ich pisania (uobecnienie)? Po drugie, czy „uwikłanie” ich w proces wydawniczy, promocję i inne obowiązki związane z rynkiem wydawniczym nie osłabia mocy „spotkania”? Te pytania mogą oczywiście być uznane za nadmierne krytykanctwo; sądzę jednak, że warto je zadawać – zwłaszcza w kontekście tak fundamentalnego zdania, jakie formułuje Bieńczyk: „To

⁴⁹ Zob. Post na Facebooku Moniki Sznajderman z 5 grudnia 2021, zawierający list Marka Bieńczyka, <https://www.facebook.com/share/p/1BrGBtsCrj/> [dostęp 21.05.2025].

⁵⁰ Warto w tym miejscu wspomnieć o książce Augustyniak, którą Monika Ładoń określiła jako „quasi-dialog z (nie)obecną” [zob. M. Ładoń, *Nekromatka, O jednym przystanku żałoby w „Kochałam, kiedy odeszła” Anny Augustyniak*, w: *Fragmenty dyskursu żałobnego*, s. 61].

w jej wnętrzu, w naszym pisaniu rozgrywa się wszystko; reszta jest milczeniem". Pragnę wspomnieć jeszcze o jednym aspekcie tej krytyki. Pośrednio bowiem można z niej wywnioskować, że literatury żałobnej nie da się oceniać, wartościować, szeregować na lepszą i gorszą; a to osobiście uznaję za pięknoduchostwo, które szkodzi literaturze. Być może to pokłosie ukrytego za moimi dywagacjami założenia, że ostatecznie literatura (jej konwencja, dystans, który jest w nią wpisany) jest silniejsza od doświadczenia, „łamie” je i „każe” mu się podporządkować. Podobnie zdaje się zresztą myśleć cytowany już przeze mnie Jakubowiak, który pisał:

Konwencja daje poczucie bezpieczeństwa, grunt, na którym można stanąć stabilnie i mówić [...]. Konwencja pozwala uprawiać literaturę.

W konwencję wpada się nieuchronnie, kiedy chce się opowiedzieć innym o doświadczeniu, które jest własne. Frazes – mniejszy lub większy – to narzędzie porozumienia. Nawet jeśli stoi za nim wstyd, by nie ujawnić zbyt wiele, nie wydać się śmiesznym, czułościowym⁵¹.

Wiadome jest bowiem to, że ostatecznie słowa nie są w stanie zapełnić palącej nieobecności; jedynym, co się liczy, pozostaje próba. Jak pisał o tym, cytowany przez Bieńczyka, Barthes, analizując twórczość Twombly’ego: „istotą pisma [w naszym przypadku – żałobnego – J.R.] nie jest pożytek ani forma, lecz sam gest, który pismo wytwarza, który przez jego smugę prowadzi”⁵².

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o utworach Krzysztofa Bieleckiego i Jarosława Maślanki, które wnoszą do literatury żałobnej nowy element, czyli rozbudowaną warstwę fikcjonalną⁵³. Swoboda wobec faktów i intensywna obecność fikcji w tekstach opartych na prawdziwych doświadczeniach zdaje się wskazywać, że również ten, scharakteryzowany powyżej, współczesny sposób opisywania żałoby wyczerpuje się i staje się ostatecznie kolejną konwencją. Tym, co zatem prawdziwie rewolucyjne, jest właśnie poddanie procesu żałoby wyobraźni i swobodne korzystanie z jej dobrodziejstw. Zupełnie tak, jak gdyby rację miał Gospodinow: „[książka żałobna – J.R.] Może mieć wiele początków, tylko zakończenie jest jedno. Ale i ono jest ruchome, przynajmniej dopóki opowiadamy”⁵⁴. A do tego niezbędny jest dystans – „liche draństwo literatury [...]. Zimne źródło. By uniknąć niedomówień. I uwag przodowników, których matki przed nimi”, co dostrzega Krzysztof Bielecki⁵⁵.

⁵¹ M. Jakubowiak, *Gorąco, środek lata*.

⁵² M. Bieńczyk, *Kontener*, s. 223.

⁵³ Zob. K. Bielecki, *Zsunęła się z krzesła. Ciennik*, Warszawa 2023; J. Maślanka, *Klekot tysięcy patyków*, Warszawa 2024.

⁵⁴ G. Gospodinow, *Ogrodnik i śmierć*, rozdział 8.

⁵⁵ K. Bielecki, *Zsunęła się z krzesła. Ciennik*, s. 12.

W końcu bowiem, jak pisze Różewicz, a co można odnieść do ambicji utworów żałobnych: „Z czym ja chcę walczyć – ze złośliwym nowotworem?”⁵⁶. Nawet jeśli próba walki jest skazana na porażkę, to pozostaje istotna z powodu czysto literackiego. Skoro bowiem jeden świat – umierającego rodzica – nieodwracalnie się kończy, to drugi nieuchronnie się rozpoczyna – świat żałobnika, tracącego swoje namacalne potwierdzenie istnienia⁵⁷. Sprawia to, że proza żałobna zaczyna przypominać – oczywiście zachowując wszelkie proporcje – epos, tylko że epos mały, prywatny, indywidualny, który nie jest już jednak najdoskonalszą formą literacką, lecz formą zranioną, fragmentaryczną, rozbitą, zdekonstruowaną przez doświadczenie nowoczesnego człowieka⁵⁸. Innymi słowy: przypominać epos pisany małą literą, tak jak współczesna śmierć to śmierć małą literą.

Bibliografia

- Augustyniak Anna (2013), *Kochałam, kiedy odeszła*, Warszawa: Wydawnictwo Nisza.
- Barthes Roland (2019), *Dziennik żałobny*, przeł. K.M. Jaksender, Kraków: Eperons-Ostrogi.
- Barthes Roland (2020), *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: Aletheia.
- Bielecki Krzysztof (2023), *Zsunęła się z krzesła. Ciennik*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bieńczyk Marek (2018), *Kontener*, Warszawa: Wielka Litera.
- Folta-Rusin Anna (2023), „Wieczne pióro” kontra „długopis BIC” o dwóch matrycach narracyjnych tekstów żałobnych wydanych w ostatnim dwudziestoleciu (perspektywa antropologiczna), *„Ruch Literacki”* 2023, nr 2, s. 159–183.
- Franczak Jerzy (2021), *Paradoks szczerości*, „Twórczość” nr 6, <https://tworczość.com.pl/artukul/paradoks-szczerości/> [dostęp 21.05.2025].
- Gospodinow Georgi (2025), *Ogrodnik i śmierć*, przeł. M. Pytlak, Warszawa: Wydawnictwo Literackie, [ebook].
- Irigaray Luce (2000), *Ciało w ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków: Wydawnictwo eFka.
- Irigaray Luce (2000), *I jedna nie ruszy bez drugiej*, przeł. A. Araszkiewicz, „Teksty Drugie” nr 6, s. 107–113.
- Iwasiów Inga (2013), *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

⁵⁶ T. Różewicz, *Matka odchodzi*, s. 95.

⁵⁷ Przyczynia się to zresztą do tego, że zagadnienia pamięci i tożsamości są w przypadku literatury żałobnej równie istotne i domagają się osobnego, gruntownego rozpoznania, sięgającego znacznie poza ramy tego eseju.

⁵⁸ Por. G. Gospodinow, *Ogrodnik i śmierć*, rozdział 45.

- Jakubowiak Maciej, *Gorąco, środek lata*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8175-goraco-srodek-lata.html> [dostęp 21.05.2025].
- Jankelevitch Vladimir (2005), *To, co nieuchronne*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Karpowicz Ignacy (2014), *Sońka*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie, [ebook].
- Kierkegaard Soren (1969), *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kluz-Knopek Urszula (2020), *PlayDead.info. Śmierć/nieśmiertelność jako pojęcia z pozoru przeciwstawne w kulturze współczesnej*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kopka Aleksander (2024), *Inne życia. Polityka i etyka żałoby w pismach Jacques'a Derridy*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ładoń Monika, Olszański Grzegorz (2021), *Choroba współlistniejąca? (planctus zamiast wstępu)*, w: *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 7–10.
- Ładoń Monika (2021), *Nekromatka, O jednym przystanku żałoby w Kochałam, kiedy odeszła Anny Augustyniak*, w: *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 57–68.
- Notatka na stronie wydawnictwa ArtRage, <https://wydawnictwo.artrage.pl/products/zly-syn-ze-w-tym-miejsu> [dostęp 21.05.2025].
- Marcinów Mira (2020), *Bezmatek*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Maślanek Jarosław (2024), *Klekot tysięcy patyków*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Najder Łukasz, *Gnieciuch*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11337-gnieciuch.html> [dostęp 21.05.2025].
- Nowacki Dariusz (2019), *Umarli im. O prozie żałobnej Ingi Iwasiów i Anny Augustyniak*, w: D. Nowacki, *Kobiety do czytania. Szkice o prozie*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pakuła Mateusz (2021), *Jak nie zabiłem mojego ojca i bardzo tego żałuję*, Warszawa: Agora, Wydawnictwo Nisza.
- Poprzęcka Maria (2025), *Śmierć przed obrazem. O sztuce, starości i zanikaniu*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, [ebook].
- Post na Facebooku Moniki Sznajderman z 5 grudnia 2021, zawierający list Marka Bieńczyka, <https://www.facebook.com/share/p/1BrGBtsCrj/> [dostęp 21.05.2025].
- Różewicz Tadeusz (2000), *Matka odchodzi*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Skurzyński Jarek (2024), *Zły syn*, Warszawa: ArtRage.
- Stiepanowa Maria (2020), *Pamięci, pamięci*, przeł. A. Sowińska, Warszawa: Prószyński i S-ka, [ebook].
- Szewczyk Joanna (2024), *Pisanie stratą, pisanie straty. O autopoietyczności trzech narracji żałobnych*, w: *Przygody człowieka tworzącego: Poiesis i autopoiesis*, red. M. Popiel, M. Antoniuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 199–213.
- Wicha Marcin (2017), *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków: Karakter.
- Zaleska Zofia, *Rozmowa z Mirą Marcinów*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8860-matki-nie-odchodza.html> [dostęp 21.05.2025].

Rhythms of Mourning: The Experience of Death in Contemporary Polish Prose (From Tadeusz Różewicz to Mateusz Pakuła)

Abstract

This article seeks to identify several defining features of Polish mourning literature produced in recent years. Through an analysis of selected texts, it traces the constitutive elements of their poetics, including fragmentary composition, note-like form, sylvic structure, and a pronounced autobiographical orientation. Particular attention is paid to the experience of the compulsion to write in the face of loss, as well as to the authors' reflections on the possibilities and limitations of literary expression. Drawing on the concept of "radical equalization", proposed by the author, the article demonstrates that the works under discussion reach beyond the immediate themes of death, dying, and bereavement to engage with broader existential, ethical, and social questions. It also examines one of the most significant tendencies within contemporary mourning literature: the effort undertaken by women writers to restore the figure of the mother to cultural memory and critical reflection. Finally, the article considers the constraints inherent in the conventions of mourning writing and highlights the growing role of fictionalization as a recent and influential development that may reshape the genre in the years to come.

Keywords: mourning, death, experience of death, poetics, feminist criticism, contemporary Polish prose