

Intensywność utekstowiona – strategie autoterapeutyczne po śmierci matki

The Texted Intensity – Self-therapeutic Strategies after Mother's Death

Agnieszka Czyżak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-8918-5264

Streszczenie: Artykuł zawiera rozważania poświęcone tekstom z XXI wieku zawierającym zapis doświadczenia śmierci matki, tworzonym przez autorów przynależących do różnych pokoleń. Literackie ślady takich intymnych i bolesnych uczuć odsłaniają z reguły swój autoterapeutyczny wymiar. Intensywność emocji, zazwyczaj jawna, czasami skrywana, staje się ważną płaszczyzną porozumienia we współczesnych obiegach komunikacyjnych.

Słowa kluczowe: intensywność, autoterapia, śmierć, doświadczenie

Abstract: The article contains the consideration devoted to the experience of a mother's death described by authors of different generations in texts written in the 21st century. Those literary traces of intimate, painful feelings usually have a self-therapeutic purpose. The intensity of emotions, more often overt, sometimes hidden by writers, becomes an essential common ground in contemporary communication circuits.

Key words: intensity, autotherapy, death, experience

Śmierć bliskiej osoby bywa wstrząsem dla jednostki doświadczającej dotkliwego poczucia straty. Odejście rodziców, a w szczególności matki, łączy się z odczuciem nieodwracalnej zmiany w życiu, przejściem ważnego progu, przekroczeniem granicy kolejnego etapu istnienia. Doświadczenia takie domagają się artykulacji, dzielenia się bolesnym przeżyciem,

a także rodzą pragnienie współodczuwania z innymi, wytwarzania więzi z dotkniętymi podobną tragedią. Literatura stanowi medium pozwalające tego rodzaju więzi podtrzymywać, przede wszystkim dzięki tekstom (dawniejszym i nowszym) krążącym w rozmaitych obiegach komunikacyjnych. Marek Zaleski pisał:

To, co się przydarza, przyprawia nas o dreszcz albo – nierzadko – o mdłości, potęguje siłę naszego istnienia bądź ją osłabia, wprawia w zachwyt albo poraża martwą perspektywą, wznieca niepokój lub trwogę. Właśnie intensywność istnienia literatura ma na uwadze od zawsze i – począwszy od modernizmu – jest próbą zapisu owej intensywności, a lektura jest szukaniem jej śladów (Zaleski 2021, 7).

Poszukiwanie śladów autentyczności afektywnych doznań łączy się nierzadko u odbiorców z potrzebą odnalezienia wskazówek dla własnego działania, wzorca służącego porządkowaniu komplikujących życie doznań, budowania dystansu wobec poruszających doświadczeń. Intensywność uczuć – pojmowana jako ich nasilenie, spotęgowanie, dynamiczne narastanie – bywa miarą zarówno zaangażowania podmiotu w świat zewnętrzny, jak i dowodem głębi przeżyć uwewnętrznianych, skrywanych przed innymi, trudnymi do przełożenia na język kulturowo oswojonych emocji.

Pragnienie dania świadectwa przeżyciom szczególnie trudnym, bolesnym czy traumatycznym ma wymiar autoterapeutyczny. Czas teraźniejszy miesza się z pamięcią o przeszłości, z reguły jednak rejestrowanie najintymniejszych afektów prowadzić ma ku przyszłości, w której jednostka będzie mogła odnaleźć psychiczną równowagę, wyciszenie emocji czy „spokój ducha”. Konieczność radzenia sobie ze stratą w chwili jej zaistnienia staje się impulsem do ponownego analizowania lat minionych. Zaleski przekonywał: „Teraźniejszość panosząca się jako medium naszego światoodczucia szczególnie doniosła okazuje się w tych momentach, w których granice pomiędzy przeszłością a naszą teraźniejszością ulegają zatarciu” (Zaleski 2021, 9). W momencie śmierci rodziców ich miniona obecność w świecie dzieci powraca jako czynnik silnie determinujący proces rozwoju, inicjację w dorosłość i późniejsze życiowe wybory.

Terapię prowadzoną w relacji lekarz-pacjent ocenia się ze względu na jej przydatność w jednostkowych zmaganiach z egzystencją. W przypadku tekstów autoterapeutycznych, z założenia przeznaczonych dla szerszego grona odbiorców, wartościowaniu podlega nie skuteczność procesu (samo)uzdrawiania, lecz siła i sugestywność opowieści o doznaniach podmiotu i wydarzeniach, które intensyfikowały doświadczanie świata naznaczonego utratą, bólem, traumą. Zwierzenia zamknięte w ramach gotowego już tekstu mogą być rozmaicie interpretowane, przyjmowane lub odrzucane – jednocześnie funkcjonują w ramach zbioru podobnych wyznań, wzajemnie się oświetlających czy podważających. Intensywność upublicznianych intymnych doznań podmiotu, ujawniana wprost lub skrywana za zasłoną konwencji, cudzych tekstów i języków pozostaje dla odbiorców płaszczyzną porozumienia z nadawcą, miarą poszukiwanej w zwierzeniach tego rodzaju autentyczności.

Liryka przeciw konwencjom

W XXI wieku niezwykle istotny dla przełamywania czytelniczych oczekiwań wobec utworów o charakterze elegijnym i odtwarzających proces żałoby okazał się, wydany w roku 2000, tom Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*, będący zarazem pożegnaniem i szczególnym wspomnieniem nieżyjącej od dziesiątek lat matki poety. Utwór wielokrotnie przez badaczy analizowany i wartościowany, zyskał niezwykle odzew wśród odbiorców przynależących do różnych pokoleń. Podejmował temat bliski każdemu człowiekowi, a ponadto zmuszał do zastanowienia nad relacjami rodzinnymi oraz istotą więzi pomiędzy dzieckiem i matką; jednocześnie tworząc iluzję bezwzględnej szczerości autorskiego podmiotu, skłaniał do rozważań nad teźże szczerości granicami.

Poeta zdecydował się, by zamieścić w tomie fragmenty z różnych okresów swojego życia – dlatego czytelnik może zapoznać się zarówno z dziennikiem z czasów rzeczywistego odchodzenia matki ze świata, jak i z utworami lirycznymi pisanymi przez Różewicza, gdy jego samego dotknęła starość i poczucie zbliżającego się kresu. Tym samym odbiorca otrzymuje niejednorodny zbiór przekazów, o bardzo różniącej się skali przetworzenia afektów i zmieniającym się stopniu dystansu wobec bolesnych zdarzeń. Poeta wyraziście zarysował perspektywę, którą obrał dla wykreowania całości, heterogenicznej opowieści: „Dźwigając ósmy krzyżyk stary człowiek wraca znów do grzechów dzieciństwa (...). Teraz kiedy piszę te słowa oczy Matki spoczywają na mnie. Jest w tych oczach pytanie, którego mi nigdy nie zadała” (Różewicz 2000, 117). Czytelnik obcuje w istocie z zapisem intymnej rozmowy, rozbitego na niespójne fragmenty dialogu pomiędzy starcem i nadal obecną w przestrzeni duchowej, choć zmarłą w odległej przeszłości, kobietą – ciągle niezmiernie ważną, bliską, potrzebną. Różewicz ponadto nadał swemu doświadczeniu wymiar ponadjednostkowy, uniwersalny. Pisząc: „oczy naszych matek przenikające serca i myśli są naszym sumieniem sądzą nas i kochają” (Różewicz 2000, 11), wskazywał na niezbywalną rolę pamięci o pierwszych naukach uczciwości, przyzwoitości, godnego postępowania. *Matka odchodzi* – niepokojący zbiór polifonicznych tekstów – staje się więc przede wszystkim odtwarzaniem synowskich wspomnień o matce, przywoływaniem zdarzeń z ich wspólnej przeszłości oraz podkreślaniem nieusuwalności pamięci zarówno o życiu, jak i śmierci „najdroższej istoty”.

Doznanie straty wpływa na procesualnie wytwarzaną tożsamość, a zapisywanie skutków spotkania ze śmiercią wpisuje się w porządek autobiograficznego samopoznania – jak przekonywał Michał Głowiński, tekst elegijny „nie tyle opowiada, co stanowi wyznanie; podporządkowuje te ujęcia tokowi rozmyślenia, a więc wprowadza je w porządek poznawczy” (Głowiński 1998, 251). W ostatecznym rozrachunku tom *Matka odchodzi* nie jest portretem matki, lecz rejestrem uczuć do niej. Rozmowy ze zmarłymi są przecież zapisem jednostronnym – budowane na podstawie wspomnień podlegają prawom kreacyjnej siły pamięci, a ciężąc ku celom autoterapeutycznym, stają się często projekcją nakładaną na minione zdarzenia, a nie ich dokumentalnym odtworzeniem. W *Dzienniku gliwickim*, niezwykle ważnej części tomu Różewicza, najbardziej przejmujące fragmenty dotyczą przedśmiertnych, przedłużających się cierpień matki. Pod datą 22 czerwca 1957 znajduje się zapis:

Widzę, jak się ona męczy i powinienem jej życzyć śmierci. A tak pragnę, by jeszcze żyła, żebym mógł wyzbrać chociaż pół roku jeszcze; żebym mógł na nią czasem popatrzeć. Czy to jest egoizm – nie, przecież można tak kochać... niech się męczy strasznie, ale niech oddycha, niech ma otwarte oczy, niech patrzy, niech mówi – jeszcze trochę ciepła w tym biednym, pokrajanym, zmalretowanym ciele (Różewicz 2000, 93).

Porażająca wizja szczególnego synowskiego egoizmu może być odczytywana jako zapis traumatycznego doświadczenia straty, zmieniającej postrzeganie świata, uświadamiającej nade wszystko ludzką bezradność wobec śmierci (zob. Czyżak 2011). Włączenie dziennika w obręb tomu uświadamia ponadto skalę rozziwów pomiędzy tworzonymi „na gorąco” zapiskami a tekstami pisanymi z czasowego dystansu.

Śmierć rodziców ma zazwyczaj niezbywalne znaczenie dla postrzegania istoty śmierci. Vladimir Jankelevitch pisał, że przyczynia się ona przede wszystkim do zmiany postrzegania własnej kondycji, prowadzi bowiem do:

unicestwienia ostatniego pośrednika między śmiercią w trzeciej osobie a śmiercią własną; padła ostatnia rubież oddzielająca naszą śmierć osobistą od pojęcia śmierci; nie chroni nas już biologiczność naszego gatunku, nic już nie ochrania nas przed nicością i śmierć zagląda nam w oczy. Przyszła oto teraz moja kolej i odtąd dzięki mojej rzeczywistej śmierci o śmierci w ogóle będzie myślało następne pokolenie (Jankelevitch 1993, 70).

Śmierć rodziców wyrywa człowieka z błogostanu zbudowanego na wyparciu trudnej do zaakceptowania wiedzy, dając niechcianą, ale i niemożliwą do wymazania świadomość własnej śmiertelności. Ich odejście ze świata żywych, nawet jeśli funkcjonuje w ramach rozpoznawalnych literackich konwencji, pozostaje punktem odniesienia w konstruowaniu osobistych strategii osławiania śmierci oraz świadomym aktem porządkowania biografii, niezbędnym elementem przygotowań do własnego odejścia.

Pamięć bólu i poczucie nieodwracalnej utraty zdaje się domagać wysłownienia, także wówczas, gdy wiele lat upłynęło od śmierci najbliższych. Krystyna Pietrych, pisząc o strategiach elegijnych Piotra Sommera, podkreślała:

Matka – można powiedzieć trawestując Różewicza – nie odchodzi, lecz coraz bardziej istnieje, jakby jej obecność wraz z upływem czasu nie podlegała zapomnieniu, jakby nieustannie przekraczała próg pomiędzy „tam” i „tu”, jak gdyby poezja stawała się szczególnym obrzędem pozwalającym trwać temu, co inaczej skazane jest na unicestwienie (Pietrych 2010, 200-201).

Obrzęd jest potrzebny żyjącym – a rozmowy z matką (czy raczej monologi kierowane w jej stronę) bywają poszukiwaniem pewności, że istnieje rzeczywista i osiągalna przestrzeń możliwego spotkania „po tamtej stronie”. Przedłużenie kreowanego w przestrzeni duchowej kontaktu służyć może nie tylko podtrzymywaniu, ale i ustanawianiu (niemożliwym w realnej przestrzeni) relacji ze zmarłą.

Wspomnienie głębokiej więzi z matką, łączące się z przymusem ciągłego artykułowania tej niezwyklej relacji oraz przywoływania namacalnych przejawów bliskości, może

przekształcać się w swoisty kult. Philippe Aries tak określał specyfikę zrodzonego w epoce oświecenia kultu zmarłych:

Współczesny kult zmarłych to kult wspomnienia związanego z ciałem, z cielesną postacią człowieka. (...) Prostota tego kultu, obywatelstwo się bez dogmatu i objawienia, bez sfery nadprzyrodzonej i niemal bez tajemnicy przypomina chiński kult przodków. Przystwoiły go sobie zarówno Kościoły chrześcijańskie, jak i ateistyczne światopoglądy materialistyczne; kult zmarłych jest dziś jedyną formą religii wspólną niewierzącym i wierzącym wszelkich wyznań (Aries 2007, 234).

Im bliższą osobą za życia był zmarły, tym większym kultem bywa otoczony po śmierci, a pamięć o nim podlega bardziej wyrazistej sakralizacji. Kult ten nie zawsze jest jednak prostym przedłużeniem ziemskich relacji – może okazać się wynikiem kompensacyjnych działań podmiotu, pragnącego pogodzenia z trudnymi doświadczeniami wczesnych lat życia, łatwiej bowiem to uczynić, kiedy sprawca minionych cierpień odszedł już ze świata żywych.

Istnienie wzorców wzniosłych i pełnych patosu domaga się nieodmiennie ich odwrócenia, zaprzeczenia, skonfrontowania z realnym doświadczeniem. Dobrym przykładem może być twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, w którego zbiorze wierszy z 2009 roku, zatytułowanym *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, portrety zmarłej matki zyskują kształt najbardziej niepokojący i naruszający czytelnicze przyzwyczajenia. W utworach Tkaczyszyna niemożność osiągnięcia porozumienia z matką, tematyzowana i ukazywana w rozlicznych wariantach, pozostaje istotnym elementem świata – swoiste „odwrócone” porozumienie, zaprzeczenie tradycyjnej więzi, zdaje się mieć podobną wagę, jaką ma pamięć bliskości rzeczywistej czy pełen szacunku kult dla przewodniczki życia. Relacja skażona dramatem bolesnej niezdolności nawiązania prawdziwego kontaktu jest przeciwieństwem jedną z dręczących „zależności” i jednym z nieusuwalnych „uzależnień”:

podrapała mnie do krwi nie wiem
jednak jaki był tego powód że zamknąłem się
u siebie w sąsiednim pokoju
w sąsiednim pokoju umiera moja matka (Tkaczyszyn-Dycki 2009, 39)

Destrukcyjne, a przede wszystkim autodestrukcyjne działania matki nie zmieniają faktu, że jej postać pozostaje punktem odniesienia dla wyborów dokonywanych przez syna. Tkaczyszyn-Dycki kreuje sytuacje liryczne, które stają się groteskowym przekształceniem tradycyjnych obrazów relacji między dzieckiem i matką. Ich podmiot przyjmuje na przykład taką oto „naukę”: „zawsze byłem tego zdania / że nie należy zaglądać / do butelki choćby ją matka / ukryła w dzieży” (Tkaczyszyn-Dycki 2009, 11). Nauka *a rebours* pozostaje jednak wskazaniem ważnym, a pamięć o matczynych działaniach nieusuwalna: „to fakt / ogólnie znany że po upływie tylu lat / prześladują mnie ukryte przez nią butelki” (Tkaczyszyn-Dycki 2009, 10). Wspomnienia z dzieciństwa w tak zarysowanej sytuacji muszą przybrać wymiar tragifarsy, jednak mimo wszystko pozostają trwałym elementem tożsamości:

to fakt ogólnie znany
że matka ocet piła z braku

denaturatu więc jak mogłem mieć
sielskie anielskie dzieciństwo
więc to dlatego moczyłem się w nocy
gdy matka oprócz rogera piła ocet (Tkaczyszyn-Dycki 2009, 11)

Niezwykła wyrazistość portretu matki, kreowanego w kolejnych utworach tomu, sprawia, że w czytelniku krystalizuje się nie tyle pewność jego – jakkolwiek rozumianej – prawdziwości, ile jego znaczenia dla portretującego. Ta pewność wzrasta, gdy obraz jednej (w miarę lektury coraz dokładniej konkretyzowanej) kobiety bywa przekształcany w uogólniającą wizję – wizję świata zaludnionego przez „szurnięte matki”, które należy zamykać w „grubych murach” (Tkaczyszyn-Dycki 2009, 48). Przejmująca, ale zarazem groteskowa wizja skłania do rozważań nad tożsamością jej kreatora. Po raz kolejny okazuje się więc, iż nie jest w istocie ważne rzeczywiste podobieństwo portretów matek z ich pierwowzorami (czy ich prawdopodobieństwo) – o wiele ważniejsze okazują się funkcje, jakie spełniają w kreowaniu lirycznej autobiografii duchowej dziecka, lub raczej w jaki sposób współtworzą taką autobiografię.

Autobiograficzne przekraczanie granic intymności

Lirykę wyznania i autobiograficzne zwierzenia łączyć może funkcja impresywna. Z podobną do wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego perspektywą nadawczą – silnie wpływającą na postawę odbiorcy – mamy do czynienia w przypadku utworu Miry Marcinów, zatytułowanego *Bezmatek* (2020). Opowieść o śmierci matki stała się tu relacją o kształtowaniu się tożsamości podmiotu, trwale zdeterminowanej jej stratą. Historia śmiertelnej choroby, odejścia ze świata, pogrzebu i czasu żałoby to w istocie zapisy intensywnych doznań narratorki, skupionych wokół centralnego punktu, jakim pozostaje nieżyjąca matka i wspomnienia o ich wspólnym życiu:

Uderza mnie powolność: mijają dwa lata, od kiedy matka umarła, a żałoba dopiero się rozkręca. Nieobecność matki dopiero się zarysowuje. Widać, że jeszcze kawał przede mną tej dotkliwej nieobecności. (...) Ślimaczy się to cierpienie. Tymczasem wszystko jest naraz w tej nieobecności: smutek, złość, strach i emocje złożone: tęsknota, miłość, niedowierzenie (Marcinów 2020, 246).

Ułamki wspomnień z dzieciństwa i młodości córki zdają się zaświadczać o destrukcyjnym wpływie matki na jej życie, który mógłby prowadzić nawet do zerwania wszelkich z nią więzi. Tymczasem nieustannie przeciwstawiana jest tej pamięci wyraziście deklamowana, niezwykle silna i kompulsywna miłość do matki, unieważniająca wszelkie złe doświadczenia. Niedojrzała do macierzyństwa, nadużywająca alkoholu, nieraz okrutna wobec córki i nieczuła wobec jej starań kobieta staje się punktem odniesienia wszelkich życiowych wyborów młodej spadkobierczyni, przyjmującej to trudne dziedzictwo nie

z żalem czy smutkiem, lecz bezwarunkową miłością. Pojawiające się w utworze inne postaci z rodziny narratorki (babka, ojczym, siostra, jej własna córka) to zaledwie widmowe, pozbawione konkretnych rysów istoty, pozostające na obrzeżach zainteresowania podmiotu wypowiedzi. Dochodzi także do wyraźnej zamiany ról – kiedy córka dorasta, jej opiekuńczość wobec matki (widoczna i w latach dzieciństwa) zmienia się w potrzebę nadzorowania każdego jej działania. Matka traktowana jak dziecko, staje się istotą podwójnie ukochaną – ten stan tłumaczyć może skalę rozpacz po jej utracie.

W *Bezmatku* widoczny jest szczególny rozróżnienie między deklarowanymi wprost, nieraz przekraczającymi społeczne tabu, niezwykle intensywnymi afektami, a ujawnianą świadomości językową bezradnością w przekazywaniu emocji. Marcinów sięga po cudze teksty, cytaty z lektur szkolnych, przywołuje piosenki – nieraz przytaczane wielokrotnie i to w różniących się „niepoprawnych” wariantach – dając tym samym wgląd w proces poszukiwania słów zdolnych oddać skalę cierpienia, podejmowany właśnie po to, by pochwycić (wykreować) esencję minionych lat:

„Dzisiaj umarła mama. A może wczoraj, nie wiem” – tak zaczyna się *Obcy* Camusa. Dzięki *Obcemu* zachwyliłam się literaturą. Dzielłam się tą fascynacją z matką. (...) Ale nigdy, przenigdy nie chciałam tak genialnie jak Camus rozpocząć książki. Czy na pewno nie chciałam? Teraz, pisząc o niej w dni powszednie, naiwnie wierzę, że to ją jakoś ocali od zapomnienia, ale i pomoże mi się odbudować, zyskać niezależność. Nową tożsamość. Matkobójczynie, która wykorzystuje śmierć matki jako tworzywo usensownienia dni (Marcinów 2020, 206).

Ujawniony wprost autoterapeutyczny wymiar spisywanych zwierzeń łączy się także z chęcią usprawiedliwienia decyzji ich spisania i publikacji. Być może jednak cały zamysł ma też wymiar kompensacyjny – trudne dzieciństwo, naznaczone doznaniem inności i gorszości, piętnem wstydu mogło wywołać potrzebę stworzenia opowieści o niezwykle kłującym uczuciu do niezwyklej osoby, zdolnym przesłonić realny wymiar młodzieńczych doświadczeń.

Tytułowa metafora „bezmatka” (ula pozbawionego królowej), poszerzona o internetowe wpisy anonimowych pszczelarzy, wyraża skalę destrukcji świata opuszczonego przez zmarłą oraz niszczący wpływ śmierci na codzienne życie. Z kolei refrenicznie pojawiające się w całym utworze przywołanie piosenki z filmu *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna z 1960 roku, a szczególnie jej wersów: „Matka noce całe musi tańczyć pić / bo ma dziecko małe, ma dla kogo żyć”, nie ma wymiaru ironicznego, który towarzyszył wykorzystaniu tego utworu w pierwowzorze. Można odczytywać ten zabieg jako wyraz szczególnej bezradności podmiotu, pamiętającego dziecięcy ból, ale próbującego „zagłuszyć” dawne cierpienie w sposób zaprogramowany przez matkę. Kobieta, która wstydziła się tego, że przerwała studia, a nie ciężę (i dzieliła się tym wyznaniem ze swoimi dziećmi), potrafiła wytworzyć w córce poczucie akceptacji dla wszelkich swoich działań. W konsekwencji relacjonowany z intymnymi szczegółami proces żałoby złączył się w *Bezmatku* z opowieścią o determinującej roli życiowej „przewodniczki” w procesach identyfikacji jej dorosłego już dziecka.

Przeżywanie bólu po utracie bliskiej osoby odsłania stopień naszego własnego uwrażliwienia na cierpienie innych. Louis Vincent Thomas już kilkadziesiąt lat temu wskazywał na

powszechność pewnego paradoksu, w ramach którego bogactwu koncepcji śmierci „wyrównomowanej” przez systemy teologiczne, metafizyczne lub mityczne przeciwstawić można zastanawiająco względne ubóstwo form przeżywania śmierci. Badacz stwierdzał: „Ani doświadczenie naszej własnej śmierci, ani doświadczenie kogoś drugiego nie potrafią nam przynieść jakichś głębokich, godnych zainteresowania odkryć: dostarczają nam jedynie odkryć o nas samych” (Thomas 1993, 179). Śmierć najbliższych, pozostając tym bardziej niepojętą i niemożliwą do opisanego, skłania do głębszego oraz bardziej wnikliwego wejrzenia w siebie. Podobieństwo jednostkowo przeżywanych rytuałów żałoby uwarunkowane jest też przez konwencje epoki. Warto przywołać tu głośny spór między Mirą Marcinów a Anną Augustyniak, autorką książki *Kochałam, kiedy odeszła* (Augustyniak 2013), która zarzuciła plagiat autorce *Bezmatka*. Paralelizm gestów i reakcji na śmierć matki w przypadku obu książek zdaje się wynikać z bliskości czasowej ich publikacji, dopuszczalnych dziś sposobów przełamania żałobnych konwencji, kreowania iluzji szczerości. Spór między pisarkami dowodzi również szczególnej potrzeby zachowania poczucia jednostkowej wyjątkowości upublicznionych przeżyć, ich niepowtarzalnej odrębności (i na płaszczyźnie intensywności afektów, i na poziomie ich tekstowej realizacji).

Nie zawsze jednak ujawniana wprost intensywność doznań po stracie najbliższych decyduje o popularności opowieści o żałobie. Nie mniej istotne pozostają strategie skrywania owej intensywności, sposoby jej tekstowego przesłania. Ważna w tym kontekście okazuje się poczytna i nagradzana książka Marcina Wichy *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* (Wicha 2017). Tytuł nawiązujący do powszechnego doświadczenia wyrzucania zbędnych już przedmiotów pozostałych po zmarłych (a przywodzący także gest pozbywania się wszelkich pamiątek po matce z *Widnokregu* Wiesława Myśliwskiego) uświadamia wagę decyzji podejmowanych po śmierci najbliższych: zachowanie pamiątek po ich egzystencji może stać się miarą łączących z nimi więzi. Wicha w swojej opowieści kreując portret zmarłej matki – pozbawiony rysów sakralizujących czy idealizujących jej postać – daje w istocie świadectwo roli, jaką odegrała w kształtowaniu tożsamości syna. Rzeczy, które nie zostały wyrzucone to przede wszystkim książki – i te kupowane „spod lady” w czasach PRL-u, i te zdobywane później, wszystkie jednak ważne dla matki oraz jej życiowych wyborów.

Intertekstualne rozprawy ze śmiercią

Inną jeszcze strategię przesłania intensywności doznania straty obrał Marek Bieńczyk w tomie esejów zatytułowanych *Kontener* (2018). Pisarz po raz kolejny podejmując temat śmierci, przemijania, starzenia się, odchodzenia w niebyt ludzi i rzeczy, tym razem opowieści osnuł wokół śmierci matki. Uruchomił w nich najrozmaitsze „teksty żałoby” innych twórców zmagających się z podobną stratą. Wskazał też jednoznacznie, które z nich stanowią swoisty wzorzec jego własnych prób, uznając *Światło obrazu* Rolanda Barthesa za „najlepszą formę literatury, do której prowadzić go może śmierć matki: esej zadomowiony w kulturze i przeżywany bardzo osobiście, pełen kulturowych odniesień, czytelny dla innych, lecz napędzanych żarem intymnego doświadczenia utraty” (Bieńczyk 2018, 115-116). Podkreślał tym samym wagę własnych wyborów genologicznych – to nie zapiski

dziennikowe z okresu żałoby czy powieściowa fabuła, lecz osadzony w kulturowej tradycji, a jednak osobisty i pełen intymnych emocji esej okazuje się „formą literatury” zdolną pomieścić realne, pozatekstowe doświadczenie utraty.

Motywy przewodnim zbioru staje się oddech, tchnienie, zdławienie krtani, duszność – oraz utwory dotykające tematu wszelkich form „oddychania”, tak różne, jak na przykład opowiadanie Williama Faulknera *Czerwone liście* czy wiersz Stanisława Barańczaka *Jednym tchem*. Oddech – i jako ulotna, choć stała oznaka życia, i jako ostatnie przedśmiertne, „graniczne” tchnienie – staje się w esejach Bieńczyka zarówno fizjologicznym, jak i metafizycznym sygnałem istnienia. Istnienia, które można i należy zapisywać. W tomie tym czytelnik odnajdzie szczególną repartycję tradycyjnej topiki „tworzenia przeciw śmierci” – kulturowe ślady wybitnej, twórczej egzystencji pozostają drogowskazami dla następców oraz zakłętymi w słowo, obraz czy dźwięk arcy-dziełami. Ważnymi nie tylko dla tych, którzy, podobnie jak podmiot zebranych w *Kontenerze* opowieści, mają świadomość, że nieuchronnie zbliża się chwila wydania „ostatniego tchnienia”.

Pisanie pozwala pochwyć i ocalić esencję podmiotowości. Interpretowanie tekstów cudzych pomaga przekształcać jednostkowe sposoby pojmowania siebie i otaczającej rzeczywistości. Jak pisał Ryszard Nycz, wynika to z rosnącej potrzeby odrzucenia sztucznych opozycji: afektu i intelektu, doświadczenia i rozumienia – potrafimy bowiem zrozumieć tekst, o ile stanie się on naszym doświadczeniem, a tym samym „potrafimy go doświadczyć, o ile reaktywuje w nas i zmienia przyswojone struktury rozumienia” (Nycz 2010, 12). Zdolni jesteśmy pojąć siebie dogłębniej, o ile otworzymy się na przekaz innych i potrafimy go zinterioryzować. W *Kontenerze* wspomnienie wakacyjnego przeżycia, nocnego spotkania z chmurą efemeryd, które niemal natychmiast giną w nurtach rzeki, stało się swoistą osią zbioru opowieści o odchodzeniu ze świata. Pierwszy i ostatni rozdział tomu, oba zatytułowane *Jętki*, stanowią swoistą klamrę pomieszczonych w tomie rozważań o kruchości egzystencji. Historia osobistego, cielesnego (organoleptycznego) spotkania z krótkotrwałym owadzym cyklem życia pojawia się zresztą w *Kontenerze* w sześciu wariantach. Każdą z części rozpoczyna to samo zdanie: „Matka nie żyła od sześciu miesięcy, kiedy przyleciały efemerydy” (Bieńczyk 2018, 5). Różnią się jednak ich dalsze ciągi i zakończenia, z których najbardziej osobiste wydaje się ostatnie: „A później białe smugi z latareczek, kreślących niepełne kółka nad rzeką, odegrały w oddaleniu nasze spotkanie, i Ty byłaś smugą i ja byłem cieniem” (Bieńczyk 2018, 297). Pożegnanie rozpisane na wariantywną grę z „efemerycznym” przeżyciem pozwala prześledzić drogę, na której zapis „zwykłego” doświadczenia, przechodząc przez etapy intertekstualnych zapośredniczeń, staje się intymnym wyznaniem.

W *Kontenerze* nie tylko miejsce epifanii – brzeg rzeki spowity w ciemnościach nocy – zyskuje wyraźne, dookreślane w każdej z odsłon, kontury. Także samo doświadczenie przekształca się w możliwy do pochwylenia, „geometryczny” kształt. Już w pierwszej odsłonie *Jętek* czytamy, że układają się one w geometryczne wzory: „wszystkie te widma tworzyły połączoną widzialnym wrzeniem sieć kubików. Nową postać świata tak nagle odsłoniętą. Jakby naszym oczom ukazała się skrywana dotąd jego budowa, jego faktyczny wzór czy rysunek” (Bieńczyk 2018, 6). Tym samym śmierć przestaje być bezkształtną grozą czającą się poza granicami poznania – zostaje zamknięta w słowach i obrazach. Zyskuje miejsce w konkretnej przestrzeni jednostkowego doświadczenia. Już we wcześniejszym

tomie, zatytułowanym *Jabłko Olgi, stopy Dawida* (Bieńczyk 2015), pisarz wyraźnie przesunął ciężar zainteresowania z „zadomowienia w kulturze” na osobisty wymiar istnienia, tym samym w tekstach zaczął wyraźniej przejawiać się żywioł autobiograficzności. Jeszcze silniej autobiograficznie zostały nacechowane także niezliczone wspomnienia doświadczeń lekturowych, ukazywanych jako istotny czynnik kształtowania osobowości. Niejednokrotnie przywoływane utwory, zdarzenia, postaci (także bohaterowie zbiorowej wyobraźni) traktowane są bardziej jako wyrazisty szyfr pokoleniowej przynależności niż przedmiot badań. Nawiązywanie kontaktu z odbiorcą zaczęło ciążyć ku gestom odnajdywania emocjonalnej wspólnoty, a nie narzucania intelektualnych porządków.

Zapis lekturowych doświadczeń zaczął przekształcać się tym samym w autokreację, w której jednym z istotniejszych elementów stał się przymus rejestrowania silnie subiektywizowanych aktów interpretacji, tożsamych zarówno z zapisem kolejnych etapów poznawania/zgłębiania tego, co zewnętrzne, jak i procesualnego dookreślenia własnej tożsamości. Kreacja czytelnika-pisarza, niestrudzonego interpretatora zapośredniczonej w dziełach, niejednorodnej substancjalnie „realności” to zarazem kreacja człowieka „utekstowanego”, który w dziełach (własnych i cudzych) i w trakcie obcowania z nimi buduje kruche podstawy autonomicznego istnienia w świecie, a jednocześnie potrafi dostrzec się oplątujących go uzależnień. Figura twórcy zachowującego osobność i niezależność w erze ekspansji wszelkich odmian komunikacji wirtualnej to kreacja pisarza wykorzystującego świadomie wszelkie strategie (także autobiograficzne), by nawiązać kontakt z czytelnikiem, by wciągnąć hipotetycznego odbiorcę w przestrzeń własnych, istotnych, zarazem bardzo osobistych, jak i poddających się uniwersalizacji doświadczeń.

Pisanie może jawić się także jako cel i sens dobiegającej kresu egzystencji. Nawiązując do własnych tekstów, interpretując cudze, osadzając je w rozległej przestrzeni intymistycznej, twórca taktować je może jako wyraziste znaki przemian w zbiorowych dziejach, które były jednocześnie przestrzenią jego osobistych doświadczeń. Nieciągłość prezentowanych jakby mimochodem serii autobiograficznych przeżyć zdaje się odwzorowywać fragmentaryczność materii wspomnień, ich selektywne funkcjonowanie w procesach kreowania tożsamości. Dopowiadanie dalszych ciągów wcześniej spisanych lub tylko sygnalizowanych historii może być tym samym zarówno zrozumiałym dopełnianiem, stylizowaniem, przekształcaniem istniejącego obrazu, jak i oczekiwanym przez odbiorcę kolejnym rozdziałem wciąż tej samej opowieści. Książka złożona z niejednorodnych części okazuje się utworem spójnym za sprawą wyrazistego autoportretu twórcy, ale jest nim także w ramach nastawionego na wypełnianie luk odbioru. Odbiorca odnajdując własne doświadczenia – nie tylko w planie osobistych zwierzeń podmiotu, ale i w porządku przywoływanych wspólnych lektur, filmów, wydarzeń medialnych – zawsze zdoła doszukać się w tomie autobiograficznego toku wyznania, świadectwa i wyzwania (równocześnie) oraz uspołnieni tekst w ramach rozpoznawalnej konwencji.

W książce *Jabłko Olgi, stopy Dawida*, podobnie jak w *Kontenerze*, żywioł eseistyczny, ciężący ku fikcji spleta się zatem ściśle z materialem osobistych doświadczeń. Rozpoznawalną dla odbiorcy istotną różnicą okazuje się czas pisania tekstów: przed i po śmierci matki. Dla nadawcy tymczasem są to momenty biografii traktowane zaledwie jako punkty orientacyjne. Bieńczyk, wyjaśniając różnicę między sankcjonowaną społecznie „żałobą” a bliższym mu emocjonalnie, głęboko uwewnętrznionym „zmartwieniem”, pisał w *Kontenerze*:

„Zmartwienie zaczyna się wcześniej, jeszcze przed odejściem bliskich, i w przeciwieństwie do żałoby nie ma żadnej intencji społecznej, nie przesyła światu umownych znaków. Jest twarde, zbite, nie do rozwodnienia” (Bieńczyk 2018, 21). Jako odczucie anarchistyczne i niesystemowe nie włącza się też w bieg historycznego czasu. We fragmencie zatytułowanym *Gruba*, poświęconym, jak się zrazu wydaje, historii kulturowego (rzadko pierwszoplanowego) obrazowania otyłości, a który okazuje się ostatecznie opowieścią dedykowaną matce, swoistym, przesyconym melancholią tekstowym ujęciem jej losów, utrata wagi przez matkę (zapamiętaną przez syna jako „zawsze gruba”) staje się widowym znakiem dręczącej ją depresji.

Literatura może mieć wymiar terapeutyczny nie tylko dla twórcy, ale i dla czytelników. Utrata chęci życia została zażegnana przez matkę dzięki lekturze, a proces ozdrowieńczy był zarazem procesem pochłaniania: „Czytała, coraz więcej czytała i coraz więcej jadła, jadła czytając, czytała jedząc” (Bieńczyk 2015, 123). Refleksja syna, z pewnością ucieszonego poprawą stanu zdrowia matki, przeradza się w pochwałę literatury, jej wymiaru nie tyle poznawczego, ile ocalającego: „Dwadzieścia kilo zostało odrobione, znowu jadła, a ja znowu dobrze myślałem o literaturze, że może ma jakiś sens, nawet jeśli wszyscy jesteśmy skończeni” (Bieńczyk 2015, 123). Opowieść o swoistym „powrocie do życia” dokonany za pomocą literatury jest punktem wyjścia do zasygnalizowania determinującego wpływu traumy z dzieciństwa, która była najgłębszą przyczyną późniejszych kłopotów matki tak emocjonalnych, psychicznych, jak i cielesnych, fizjologicznych. Prowadzona w ten sposób opowieść służy odsłanianiu doświadczeń z przeszłości, a zarazem ich przesłaniu. Skryte za zasłoną gęstej, przesyconej odwołaniami intertekstualnymi narracji, pozostają sygnałami, które odbiorca musi wypełniać w zgodzie z własnym doświadczeniem.

W przejmującym fragmencie zatytułowanym *Dzielnica* pojawia się tytułowy „kontener”, do którego wyrzucane są przedmioty należące do samotnej staruszki, zaniedbanej, schorowanej, dotkniętej manią zbierania niepotrzebnych rzeczy. Akt usuwania zbędnych – śmierdzących, zatęchłych, rozpadających się w rękach – śmieci przekształca się w gest odrzucenia równie „zbędnej” egzystencji:

Podwórko trwało w kwarantannie, ani żywego ducha. Nie licząc gołębi. Czulo się, nie wiedzieć czemu, że wszyscy wokół starej nienawidzą; może i w nas to było. Ma za swoje, za te gołębie i za koszmar swojej starości, za swoje pokręcone skurczone nędzne ciało i za to, że wkrótce umrze, za to, że tu łązi i za to, że tu siedzi. Tkwiła na swej ławce nieruchomo, przodem do kontenera (Bieńczyk 2018, 132).

Duszący smród unoszący się przez dłuższy czas w powietrzu, to jedyne „namacalne” świadectwo istnienia zmierzającej ku śmierci starej kobiety, jedyna już pozostałość po jej życiu. Czy trwałszym „śladem” może okazać się literacki zapis zdarzenia?

Projekt tworzenia swoistych tekstowych amalgamatów, w których zmieszane zostają najrozmaitsze niejednorodne typy i gatunki wypowiedzi, jest wyzwaniem dla czytelnika, nieraz gubiącego się w gąszczu przywoływanych i interpretowanych utworów, portretów osób fikcyjnych i realnych, historycznych i współczesnych. Z pewnością jednak taka strategia utrudnia możliwość prostej lektury empatycznej. Nie prowadzi tylko do wywoływania odruchów współczucia, lecz do aktywnego dekodowania, a tym samym współtworzenia przekazu (czy raczej uobecniania własnej jego wersji). Współczesny status podmiotu,

każący opatrywać go przymiotnikami: nomadyczny, procesualny czy performatywny, określany jest w związku z kategoriami zmienności, stawania się, wytwarzania. W ramach funkcjonujących dziś obiegów komunikacyjnych najprostszym sposobem nawiązania kontaktu z czytelnikiem wciąż pozostaje płaszczyzna biografii. W przypadku Bieńczyka ślady autora – definiowane przez Małgorzatę Czermińską jako odbicie polifonicznej struktury „ja”, złożonej z wielu głosów (Czermińska 2005, 216) – są świadomie pozostawianymi tropami, których odczytanie ma prowadzić do aktywnego obcowania odbiorcy nie tylko z materiałą życiorysową, ale i z uniwersum doświadczeń kulturowych twórcy.

Tożsamość wytwarzana procesualnie i relacyjnie może stać się tożsamością wyrazistą i rozpoznawalną właśnie poprzez eksponowanie aktu autokreacji – sygnałów podmiotowego, jednostkowego porządkowania materii wspólnych (wspólnotowych, a nawet gatunkowych) doświadczeń. W utworach Bieńczyka dochodzi do szczególnego przemieszczenia – biograficzna procesualność aktu samopoznania wydaje się pozostawać poza tekstem. Obcując z esejami, odbiorca ma jedynie dostęp do już przekształconego w literackie zapisy, artystycznie przeformułowanego i uporządkowanego odbicia owe go procesu. W przedostatniej części *Kontenera*, zatytułowanej *Jutro w Bogocie*, pada seria pytań: „Powiedz, po co to wszystko? To zmartwienie, te powroty, te melancholie? Te groby, to rozpamiętywanie?”. Odpowiedź może być tylko następująca: „To dlatego, że tak bardzo nie chcę umierać” (w wersji osobistego wyznania) lub „Wszystko dlatego, że tak bardzo chcemy żyć” (Bieńczyk 2018, 295) w wariancie ciężącym ku ponadjednostkowemu i ponadgatunkowemu uogólnieniu. W całym tomie możliwość nadejścia własnej śmierci, dogłębniej odczuwana po stracie bliskiej osoby, staje się punktem odniesienia dla narracji, którą możemy odczytywać jako opowieść o życiu, jego niezbywalnej wartości i egzystencjalnej potrzebie odnajdywania własnych miejsc. „Dialog ze śmiercią” to także dyskursywny zapis najgłębszych przeświadczeń o nieredukowalnej roli sztuki oraz trwałości i ponadczasowości literackich świadectw istnienia.

Przeszłość istnieje w terażniejszości jako jej niezbywalny składnik, przybierać jednak może rozmaite kształty i w różnoraki sposób wpływać na poznający siebie podmiot. Zaleski przekonywał:

nawet jeśli nie odnajdujemy pełni sensu przeszłych wypadków i naszych zachowań, to nabierają one znaczenia stopione w anachronii, dalej jawią się nam jako dotkliwe, idiosynkratyczne. Zyskujemy poczucie, że stanowią część naszej przeszłości, niezbywalny depozyt, z którym wkraczamy w przyszłość (Zaleski 2021, 9).

Śmierć najbliższych bywa jednym z najważniejszych takich depozytów. Strategie autoterapeutyczne w literaturze nie prowadzą tym samym do usuwania pamięci o utraconej osobie oraz momencie jej utraty, lecz służą takiemu pochwyceniu i utrwaleniu wspomnień, które pozwolą na scalenie siebie po traumatycznym doświadczeniu – przede wszystkim dla przyszłej egzystencji.

Bibliografia:

- Aries Philippe, 2007, *Rozważania o historii śmierci*, Marczevska K. (przeł.), Warszawa.
- Augustyniak Anna, 2013, *Kochałam, kiedy odeszła*, Warszawa.
- Bieńczyk Marek, 2015, *Jabłko Olgi, stopy Dawida*, Warszawa.
- Bieńczyk Marek, 2018, *Kontener*, Warszawa.
- Czermińska Małgorzata, 2005, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, Czermińska M. i in. (red), Kraków, s. 211-223.
- Czyżak Agnieszka, 2011, *Matki odchodzą – wariacje 2009*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 18, s. 163-173.
- Głowiński Michał, 1998, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków.
- Jankelevitch Vladimir, 1993, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, Cichowicz S. (przeł.), w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Godzimirski J. (red.), Warszawa, s. 43-76.
- Marcinów Mira, 2020, *Bezmatek*. Wołowiec.
- Nycz Ryszard, 2010, *Tekstowe doświadczenia*, „Teksty Drugie”, nr 1/2, s. 6-12.
- Pietrych Krystyna, 2010, *Elegie Piotra Sommera*, w: *Wyraży życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, Śliwiński P. (red.), Poznań, s. 195-205.
- Różewicz Tadeusz, 2000, *Matka odchodzi*, Wrocław.
- Thomas Louis Vincent, 1993, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, Godzimirski J. (przeł.), w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Godzimirski J. (red.), Warszawa, s. 158-190.
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, 2009, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, Wrocław.
- Wicha Marcin, 2017, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Warszawa.
- Zaleski Marek, 2021, *Intensywność i rzeczy pokrewne*, Warszawa.

O Autorce:

Agnieszka Czyżak – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej IFP UAM, badaczka literatury współczesnej, przede wszystkim powstałej po roku 1989. Współredaktorka tomów zbiorowych m.in.: *Powroty Iwaszkiewicza* (1999), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (2010), *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (2016). Autorka książek *Życiorysy polskie 1944-89* (1997), *Kazimierz Brandys* (1998), *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (2011), *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian* (2015), *Przestrzenie w tekście, w przestrzeni tekstów. Interpretacje* (2018), *Pasja przemijania, pasja utrwalania. O dziennikach pisarek* (2019, współautorstwo) oraz *Przeciw śmierci. Opowieść o twórczości Wiesława Myślińskiego* (2019).

