

Agnieszka Czyżak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu
agaczyz@amu.edu.pl

Role dla oplakujących stratę – Dzień przed końcem świata Aleksandra Jurewicza i *Umarł mi Ingi Iwasiów*

ABSTRACT: Czyżak Agnieszka, *Role dla oplakujących stratę – Dzień przed końcem świata Aleksandra Jurewicza i Umarł mi Ingi Iwasiów* (Roles for Sorrowing after Loss. – *Day Before the End of the World* by Aleksander Jurewicz and *He Passed Away* by Inga Iwasiów). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 11. Poznań 2016. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 307–317. ISSN 2084-3011.

The main aim of the article is recognition of current manners of transforming deep sorrow after loss of relatives in literature. The theme of two novels written by Polish authors – man and woman – in 21st century is death of their fathers. Preparing for funerals intensifies mourning and recalls memories of the past. Those experiences demand expression. Interpretations of two autobiographical novels prove that the traditional roles for sorrowing after loss which were highly dependent on gender, later in 20th century were submitted certain changes and this process accelerates. Strong feelings of mourning belong to human being, the ways of manifesting those feelings are connected with gender but are not entirely determined by this category.

KEYWORDS: death; funeral; mourning; gender parting rituals; loss experience; burial tradition

Rytuał pochówku zmarłych wyznacza początek kultury tworzonej przez ludzką wspólnotę. Obrzędy pogrzebowe, których przebieg, charakter i znaczenie zmieniały się w toku cywilizacyjnych przemian, pozostają niezbędnymi składnikami egzystencji jednostek i zbiorowości¹. Philippe Ariès już w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku wskazywał na typowe dla

¹ Jak od każdej reguły i tu znaleźć można odstępstwa. Najnowsze badania pokazują niezwyczajną akcelerację procesów derytualizacji obrzędów pogrzebowych w Czechach. Desakralizacja rytuału pochówku okazała się początkiem coraz powszechniejszych gestów odrzucenia powinności grzebania bliskich zmarłych – Czesi, w znaczącym procencie populacji, decydują się cedować obowiązek pochówku członków rodziny na rzecz państwa, rezygnując nawet z uczestnictwa w czynnościach pogrzebowych (Glensk, Gawliński 2011).

naszej epoki przyspieszenie przemian kulturowych i obyczajowych związanych ze sferą śmierci. Zwracał uwagę przede wszystkim na marginalizowanie społecznego wymiaru umierania, spychanie go na obrzeża wspólnotowego trwania. Umysłowieniu tego procesu służyć miały tworzone przez niego terminy takie jak: „śmierć odwrócona”, „śmierć na opak”, czy nawet „śmierć wyklęta” (Ariès 2007: 246–283). Ariès diagnozował także nasilającą się tendencję odrzucania żałoby manifestowanej publicznie, wręcz nakaz usuwania jej oznak z życia społecznego. Wcześniejsze, ściśle regulowane obyczaje noszenia stroju stosownego w okresie żałoby (jej długość zależała od stopnia pokrewieństwa oraz od płci) zostało zastąpione przez zrównanie oplakujących stratę i skazanie ich na przeżywanie smutku w samotności. Rytuał głośnego oplakiwania zmarłych (którego jednym z symbolicznych znaków mogą być wynajmowane niegdyś na pogrzeby płaczki, trudniące się tym niejako zawodowo) zmienił się w nakaz pełnego powagi milczenia towarzyszącego pogrzebowym konduktom.

Literatura XXI wieku ukazuje kolejne przemiany obyczajów i ról odgrywanych wobec śmierci. Zmienia się także duchowy wymiar przeżywanej jednostkowo straty – coraz częściej pozbawionej religijnego pocieszenia i nadziei na przyszłe spotkanie w wieczności². Przykładem mogą być dwa utwory, silnie nacechowane autobiograficznie, ukazujące trudny czas pomiędzy otrzymaniem wiadomości o śmierci najbliższych a ich pochówkiem. To moment graniczny – zmarły już odszedł spośród żywych, ale jeszcze nie został oddany ziemi. Rodzina natomiast zmuszona jest dzielić czas i uwagę między uciążliwe obowiązki związane z przygotowaniem uroczystości pogrzebowych a próby oswojenia traumatycznych doznań straty. Właśnie temu etapowi żałoby poświęcony został *Dzień przed końcem świata* Aleksandra Jurewicza (wydany w roku 2008) oraz *Umarł mi. Notatnik żałoby* Ingi Iwasiów (z 2013 roku).

²Jan Białostocki, analizując motywy śmierci w sztuce, wskazał w opracowaniu *Pleć śmierci* znamienne, niejako komplementarny wobec ujęć literackich, punkt dojścia sztuki przednowoczesnej. W zakończeniu interpretacji uznanego za arcydzieło obrazu Aleksandra Gieryskiego *Trumna chłopska* stwierdził: „Przeminięło wszystko, co w ikonografii śmierci, cmentarza i pogrzebu było heroiczne, budujące moralnie, malownicze, arkadyjskie i nadziemskie. Tym, co pozostało, jest ludzki ból, który – wyrażony przez malarza artystycznymi środkami, nadającymi mu moc symbolu – staje się jakby niemyym wyrazem skargi na całkiem już doczesną dolę człowieczą” (Białostocki 2007: 160).

Utwory wyrastające z najbardziej osobistych doświadczeń rejestrują także genderowo dookreślone role przeznaczone dla pozostałych przy życiu członków rodziny zmarłego, choć jednocześnie uświadamiają nieostrość ich zakresu i nieostateczność związanych z nimi wskazań publicznego uzewewnętrzniania przeżyć. Anna Łebkowska w swoim podsumowaniu historii badań genderowych w Polsce podkreślała, że „światy fikcji literackiej w swoje ukształtowanie wpisują reprezentacje genderowe, odtwarzają je bądź podważają, za każdym razem kreują na nowo świat, dany uprzednio w języku” (Łebkowska 2006: 396). Fikcje literackie każdorazowo – w mniejszym lub większym stopniu – przekształcają zbiór mitów, tradycji, motywów, toposów a także stereotypów (ideologicznych, estetycznych, społecznych), co szczególnie uwidacznia się w przypadku szeroko pojmowanych tematów tanatologicznych. Podobnie wykorzystują wyobrażenia istniejące w języku i w nim utrwalone, gotowe klisze i formuły, konwencje literackie.

W procesie rekonstruowania porządków i znaczeń wpisanych w tekst ważne okazuje się badanie związków między bohaterami a kulturowo wyznaczanymi dla nich rolami, badanie sposobów kreowania świata przedstawionego oraz przyjętej perspektywy narracyjnej. Łebkowska podkreśla: „reprezentacje genderowe przejawiać się mogą wielorako, w sposób najbardziej uzewewnętrzniony – gdy problematyka tego typu jest w tekście tematyzowana, dana bezpośrednio w toku dyskursywnym, bądź pośrednio” (Łebkowska 2006: 396). Pośrednim przejawianiem się reprezentacji może okazać się przejrzysta konstrukcja świata przedstawionego, tropy stylistyczne (zwłaszcza metafory), przede wszystkim jednak kreacje postaci oraz ukazywanie relacji między bohaterami – szczególnie wyrazistych w czasie próby, zmiany, przejścia.

Śmierć rodziców stanowi ważny moment graniczny w egzystencji człowieka. Vladimir Jankelevitch – w przełomowych dla antropologii tanatologicznej latach sześćdziesiątych – postawił diagnozę:

Jeśli chodzi o śmierć naszych rodziców, to przyczynia się ona 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 (...). W rozdzierającym smutku i żalu, który wywołuje w nas śmierć ukochanej istoty, przeżywamy śmierć kogoś bliskiego, tak jak naszą własną śmierć (Jankelevitch 1993: 70).

Śmierć rodziców niszczy ostatecznie bezpieczną przesłonę między człowiekiem a spychaną na margines egzystencji świadomością własnej śmiertelności. Inga Iwasiów ujęła wprost tę gorzką wiedzę, pisząc w zakończeniu swego utworu, że po odprowadzeniu na cmentarz członków starszego pokolenia „zostajemy z poczuciem obowiązku. Musimy umrzeć, nikt nas nie wyręczy” (Iwasiów 2013: 124).

Odejście ojca spośród żywych zawsze było, zwłaszcza w kulturach dawnych, wydarzeniem szczególnie istotnym. Powodowało zmianę w rodzinnej hierarchii, często prowadziło do zmiany jej statusu (społecznego, majątkowego, klasowego). Patriarchalny porządek wymagał, by na czele rodziny stał dojrzały mężczyzna, zapewniający byt najbliższymi, a zwłaszcza zależnym od niego, niesamodzielnymi kobietom. Przedwczesna śmierć ojca mogła okazać się prawdziwą tragedią dla pozostałych przy życiu członków rodziny – nie tyle ze względów emocjonalnych, ile bytowych, egzystencjalnych. Dzisiaj odejście ojca z reguły nie prowadzi do katastrof ekonomicznych na dawną skalę – ważniejszym aspektem zdarzenia okazuje się utrata więzi z człowiekiem bliskim, ważnym, trudnym do zapomnienia.

Utwór Aleksandra Jurewicza rozpoczyna scena powrotu młodego człowieka do rodzinnego domu na wieść o śmierci ojca. W progu spotyka roztrzęsioną matkę, która żąda od syna niemożliwego: „Ty na pewno go obudzisz, on na pewno ciebie posłucha – lamentuje rozdygotana” (Jurewicz 2008: 8). Taki początek sugerowałaby tradycyjną opowieść o przemijaniu i utracie oraz o przejmowaniu obowiązków protoplasty przez potomka, zmuszonego do zajęcia jego miejsca w rodzinnej hierarchii. Tymczasem od początku mamy do czynienia z przepełnioną emocjami opowieścią o „końcu świata” i o próbach odnalezienia sposobu na życie po katastrofie. Narrator bohater opisuje pierwszą straszną noc, w której zaczęło się odliczanie czasu życia bez ojca, ukazywaną jako moment graniczny rozdzielający to, co znane, zrozumiałe, dobre od niepewnego, niepojmowalnego, a przede wszystkim niechcianego – paradoksalnie wykraczającego poza naturalny porządek – jutra.

W takiej chwili najważniejsze okazuje się osobiste pożegnanie ze zmarłym, przeżywane w samotności emocje, a w szczególności próba ich wyrażenia:

Jestem w śmiertelnym domu sam. W czarnej szybie odbija się maszyna do szycia i syn siedzący przy niej na miejscu odwiecznie zajmowanym przez ojca. Nie jestem przy nim

w kaplicy, już nie jestem ojcu do niczego potrzebny. Nie może syn kopać grobu dla ojca swego, bo jeszcze tylko to mógłbym dla niego zrobić w podziękowaniu za ojcostwo i jako pokutę. Ale każda upływająca chwila jest jak sól na otwartą ranę i nie można się niczego uchwycić jak zbawiennej trawy (Jurewicz 2008: 26–27).

Wzywanie na pomoc Anioła Stróża z dziecięcych pacierzy nie jest pustym gestem, lecz próbą odnalezienia łącznika z utraconym bezpowrotnie czasem dzieciństwa i młodości, w którego centrum trwała niewzruszenie postać ojca.

Kolejna noc oczekiwania na pogrzeb okazała się znacznie trudniejsza. Syn postanowił wówczas w specyficzny sposób połączyć się po raz ostatni z ojcem. Leżąc w jego łóżku i w jego piżamie (uszykowanej na nieodbyłą nigdy podróż w rodzinne strony, położone w granicach dzisiejszej Białorusi), raz jeszcze próbował pojąć i oswoić jego śmierć. Okazało się to jednak zadaniem ponad siły:

Ojcovska piżama stała się całunem, którym musiałem okryć swoje życie. (...) poczułem tępy ból ogarniający ciało i przyplływ nieznanego lęku. Ostry, lodowaty strach, nie przypominający żadnych do tej pory zaznanych lęków, nie mogłem unieść się w pościeli, jakbym był przyklejony do przedśmiertnego potu ojca, na pewno zachowanego pod prześcieradłem (Jurewicz 2008: 106–107).

Niezależnie od odprawianych rytuałów jedynym sposobem na przeciwstawienie się śmierci okazuje się zapisywanie wspomnień, zanim nieuchronnie przepadną w niepamięci. Zamykająca utwór scena pogrzebu jest równocześnie zatamowaniem przepływu wspomnień. Razem z ojcowską trumną bowiem zasypana została cała przeszłość, symbolizowana przez drobne, codzienne przedmioty: czerwone, białoruskie sanki, drewniane obsadki, sznurowaną futbolówkę, dzinsy i adapter. Pożegnanie ma charakter ostateczny i nieodwołalny. Jedynym jego śladem, po powrocie do nowego domu w innym mieście, pozostać musi krótki tekst, świadectwo – przesyconej poczuciem niespełnienia – próby dotknięcia tajemnicy śmierci i fenomenu rodzinnych więzi.

Inga Iwasiów także otwiera swój „notatnik żałoby” obrazem krzątania przed pośpiesznym powrotem do domu wywołanym wiadomością telefoniczną o śmierci ojca. Opowieść o doświadczeniu z dokładnie wskazanego dnia, 30 czerwca 2012 roku, przeradza się wkrótce w katalog wcześniejszych doświadczeń ze śmiercią członków bliższej i dalszej

rodziny. Kolejnym zabiegiem przypominającym unik wydają się opisy przygotowań do pogrzebu, a także procedury związanej ze spalaniem zwłok. Jednak nieustannie w nurt pobocznych opowieści, ironicznych obserwacji i „autotematycznych wstawek” włączane są zapisy najgłębszych emocji, takich jak te z sali pożegnań: „Podeszłam do ojca bez płaczu, właściwie nieprzygotowana. Czekałam przed kaplicą cmentarną, nie myślałam, na co czekam. Emocje skondensowały się we mnie, jak wstrzymane pod wodą powietrze. Nie chciałam poczuć, że jest zimny. Nie chciałam go tak beznadziejnie żałować” (Iwasiów 2013: 46–47).

Powrót do chwilowo odzyskiwanej równowagi wymusza na narratorkę bohaterce *Umarł mi* z reguły (podobnie jak u Jurewicza) konieczność okazania wsparcia matce. Wyrazistym przykładem odpychania przez córkę rozpaczy poprzez skupienie się na tak ważnych dla matki, uznawanych za konieczne i powszechnie akceptowanych rytuałach może być „wielokrotnie powracająca sprawa niewłaściwego garnituru”, w którym ojciec został skremowany. Przywołanie rzeczywistego problemu żony zmarłego (poczucia, że zawiodła męża, nie dopełniła bowiem obowiązku przygotowania odpowiedniego ubioru) służy budowaniu osobistego dystansu wobec śmierci w narracji córki:

Mama w litanii rozpaczy, odprawianej co parę dni, mówi, że pochowała ojca w złym garniturze. Pochowała. Kwestia tego, że materiał spłonął razem z ciałem, nie jest istotna. Prowadzimy tę rozmowę tak, jakby tata leżał w trumnie przyodziany w czerń i z dobrze dobranym krawatem. Jakby chadzał w tym czarnym odzieniu na przyjęcia. Jakby miało mu tam, gdzie jest, zapewnić powodzenie. Prowadzimy tę rozmowę tak, jakbyśmy wierzyły w zmarłych wstanie w odświętnych ubraniach (Iwasiów 2013: 48).

Zachowania wyrastające z bezwiednie, niejako naturalnie przyjmowanej przez matkę tradycyjnej roli wdowy nie są jednak poddawane krytycznemu oglądowi – wydają się komplementarne wobec działań córki, dla której najistotniejsze okazuje się przekształcenie w tekst, a tym samym utrwalenie pamięci o ojcu.

Tytuł utworu brzmi *Umarł mi*, co jednoznacznie wskazuje na perspektywę narracyjną. Odtworzona biografia ojca jest przede wszystkim opowieścią o zmieniających się relacjach między dzieckiem i rodzicem, córką i ojcem, samodzielną kobietą i wspierającym jej wybory „pocieszycielem”. Poprzez przywoływane obrazy z dzieciństwa, wspomnienia

z młodości, przypuszczenia na temat możliwych reakcji ojca na obecne doświadczenia narratorka buduje opis więzi, która łączyła ją z ojcem. Za niezwykle istotne uznaje późniejsze formy tej relacji, w szczególności zaś porozumienie osiągnięte na poziomie wspólnej lektury³. Choć niemożliwe było uzgodnienie interpretacji czytanych utworów, ważny był akt czytania tego samego tekstu, wchodzenie w tę samą przestrzeń uniwersum kultury.

Dlatego pisanie „notatnika żałoby” ukazywane jest nie tylko jako trybut pamięci, ale jako specyficzny przymus: „Strasznie się spieszę z tą książką. Bardziej niż zwykle, boję się, że wyparuje. A przecież temat nie ucieknie, nie zapomnę planu fabuły” (Iwasiów 2013: 93). Zapisywanie emocji okazuje się jednak zarówno koniecznością, jak i niedosiężnym celem. Narratorka tak definiuje rozdziew pomiędzy pragnieniem a spełnieniem:

Chodzę po ulicach, a ta książka mówi we mnie gotowymi zdaniem. Nie nadążam z powrotem przed komputer, przewracam po drodze krzesła, szklanki z niedopitą herbatą. Brzęczą we mnie zdania jak srebro wytrącane przez tatę ze starych kopert zanurzanych w roztworze kwasu, jak złoto kąpiane w wodzie królewskiej. Potem okazuje się, że są tombakiem, niklem, żelazem, miedzią. Zapisuję hasła (Iwasiów 2013: 77).

Mimo wszystko zapisywanie strzępów przeżyć, emocji, wspomnień, choćby ułomne i pozbawione twórczej satysfakcji, pozostaje jedynym ważnym gestem darowanym ojcu, na przekór jego śmierci.

Zwraca uwagę fakt, że w obu utworach portrety ojców rysowane są z pieczołowitością, oddaniem – delikatną kreską, pozwalającą jednak odczytywać głębię związanych z ich utratą emocji. Vladimir Jankélévitch przekonywał, że to właśnie śmierć określa wstecz sens życia, ponieważ „szokująca absurdalność śmierci, skandal ostatecznego unicestwienia paradoksalnie uświęcają pośmiertny sens dokonanej już życia” (Jankélévitch

³Zmiany w relacjach między ojcem a córką, które zachodzą w okresie jego starości, choroby i śmierci są szczególnie widoczne w świadectwach badaczek związanych z krytyką feministyczną. Grażyna Borkowska w artykule „Zwrot” w *badaniach genderowych* przywołuje dwa wyraziste przykłady. Susan Bordo w książce *The Male Body* opisuje przełomową dla niej rozmowę z ojcem, który dopiero w podeszłym wieku pozwolił córce nawiązać ze sobą równorzędną relację, dając jej tym samym „dziką kartę nadziei” na rzeczywisty przełom we wzajemnych kontaktach. Z kolei Nancy K. Miller w eseu *My Father Penis* opowiada o sprawowaniu opieki nad umierającym ojcem, które doprowadziło do przeformułowania wcześniejszych rozważań o jego fallicznej sile (Borkowska 2005: 206–207).

2002: 348). Portrety skromnych rzemieślników (krawca i zegarmistrza, nieustannie zmagających się z nieprzychylną im rzeczywistością PRL-u) zyskują w żałobnych wspomnieniach potomków nowy wymiar. Stają się – i dla syna, i dla córki – uosobieniem minionego czasu, jakże różnego od współczesnej nam rzeczywistości. Uzmysławiają ten fakt również okładki pierwszych wydań – jedna ze staroświecką maszyną do szycia, druga z zegarkami z cyferblatem.

Śmierć zdaje się też w naszej epoce niwelować różnice pomiędzy męskim a kobiecym doświadczeniem straty. Zapisy przeżywania żałoby wpisują się w nowy sposób funkcjonowania rozważań nad genderowo determinowaną ludzką egzystencją i potwierdzają dokonujący się w nich zwrot. Grażyna Borkowska zdecydowała się opisać ów „zwrot” poprzez figurę rozproszenia: z jednej strony przyswojenia pewnych reguł dyskursu genderowego przez badaczy niezwiązanych bezpośrednio z *gender studies*, z drugiej zaś otwarcia „genderowego (i feministycznego) myślenia” na inne, „cudze” konteksty duchowe i badawcze oraz na płynące z nich inspiracje (Borkowska 2005: 198). Jej zdaniem zachodzące przemiany mają zdecydowanie pozytywny charakter:

Zamieszanie w badaniach *genderowych* może zbliżyć je do badań antropologicznych, nakierowanych na odkrywanie doświadczenia ludzkiego zafiksowanego w tekstach kultury (...) ich cechą może być uwzględnienie różnicy płci rozumianej nie jako źródło opresji, lecz jako źródło barier, które wymagają przezwyciężenia (Borkowska 2005: 208).

Można także spodziewać się współbrzmienia zwrotu genderowego ze zwrotem etycznym (także często kwestionowanym), tym samym wszelkie sytuacje, których źródłem lub konsekwencją będzie ból, krzywda, cierpienie, będą mogły zyskiwać nowy wymiar interpretacyjny.

Doświadczenia, zarówno realne, jak i przekształcane w fikcję literacką, powinny być rozpatrywane jako szczególne przypadki, interpretowane zawsze z osobna. Przeżycia dotyczące każdego człowieka, wywołujące odmienne (wyznaczane przecież nie tylko genderowo) reakcje, wymagają za każdym razem podjęcia wysiłku analizowania ich na poziomie indywidualnym, a nie w ramach generalizującego uproszczenia. W takim ujęciu utwory Jurewicza i Iwasiów zdradzają więcej podobieństw niż różnic – pozostają świadomie przekształcanym w tekst aktem oplakiwania najbliższych, pisarskim gestem sprzeciwu wobec przemijania, autobiograficznym

świadectwem i literacką grą z tradycją obrazowania śmierci. Wyraziste zróżnicowanie kreacji narratorów okazuje się podrzędne wobec najistotniejszej płaszczyzny podobnych zadań i celów narracji. W utworze Iwasiów córka z jednej strony nie próbuje symbolicznie przejmować miejsca przynależnego ojcu (inaczej niż w tekście Jurewicza), z drugiej strony czułość zawarta w jej wypowiedzi nieraz wykracza poza zwyczajowo przyjęte ramy relacji ojciec–córka (podczas gdy Jurewicz utrzymuje stały rejestr przepełnionych melancholią wspomnień). W obu przypadkach jednak na pierwszy plan wysuwa się potrzeba/przymus uzewnętrznienia żalu po nieodwracalnej stracie.

W artykule *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość* Louis Vincent Thomas pisał o płaczu (jakoby charakterystycznym dla kobiecej natury) nad utratą bliskich jako o uniwersalnej ludzkiej reakcji⁴ na niepojęte okrucieństwo ludzkiego przeznaczenia:

Oplakując kogoś drugiego, oplakuję także siebie samego, a mówiąc ściślej przeżywam śmierć kogoś drugiego jako radykalną nieobecność: „przeżywam także nie moją własną śmierć, lecz moje umieranie”. Wiem odtąd, iż zacząłem dokonywać żywota przeżywając śmierć, która mnie dotyka (...). Z chwilą odejścia kogoś drugiego, które pozbawia mnie łączących z nim związków określających mnie samego, będących zatem częścią mnie, które pozbawia mnie także jego spojrzenia, odzwierciedlającego moją postać lepiej niż lustro, doświadczam wewnętrżności mojej własnej śmierci (Thomas 1993: 170).

Zwracając uwagę na to, co wspólne, przynależne ludzkiej kondycji, nie należy tracić z pola widzenia jednostkowego przeżycia, osobistego zapisu, pojedynczej realizacji skonwencjonalizowanego tematu, odślaniającej zarówno swe podobieństwo, jak i odmienność, społeczno-kulturowe zdeterminowanie i próby jego przewyciężenia. W przypadku tekstów Jurewicza i Iwasiów najbardziej interesujące okazują się charakterystyczne dla każdego z nich sposoby przekraczania stereotypów związanych z przeżywaniem żałoby.

⁴Z pozoru wydawać by się mogło, że rozdział między dobrowolnie przyjętą rolą płaczki, zobowiązanej (tu: wewnętrznym nakazem) do publicznego przejawiania żalu po stracie a płcią autorów jest większy w przypadku Jurewicza niż Iwasiów. W obu wariantach opowieść jest jednak przede wszystkim świadectwem autonomicznych (czynionych także na własny użytek) gestów twórcy/twórczyni dążących do pochwylenia niewyraźnych doświadczeń w opornej materii języka.

Pojawia się pytanie, dlaczego tak intymne doświadczenia domagają się tekstowych przetworzeń. Pisanie o śmierci bliskich, powtórzmy raz jeszcze, bywa z reguły pisanem przeciw śmierci. Nie jest wyrazem rzeczywistego buntu przeciw nieuchronnemu, lecz raczej protestem przeciwko znikaniu w niepamięci śladów po tych, którzy odeszli, oraz powszechnym zubożeniu na los cierpiących po stracie. Można je uznać za symboliczne łamanie dawnego, archaicznego nakazu milczenia, zakazu wymawiania imienia zmarłego. Jean-Thierry Maertens przekonywał, że istnieje potrzeba uwznioślenia mowy, aby zachować jej koherencję w obliczu śmierci, a nawet pojawia się „wrażenie, iż trzeba wyrzec się własnej mowy, żeby nazwać śmierć” (Maertens 2002: 273). Tym samym pisanie o śmierci staje się podejmowaniem szczególnego wyzwania, jakim jest odnalezienie języka zdolnego nie tyle ją przedstawić, ile przybliżyć ostateczny wymiar jej wyroków.

Tworzenie obrazów śmierci jest wpisywaniem się w istniejące dyskursy tanatologiczne lub próbą ich naruszenia, rozszczelnienia ich granic. Michel Vovelle przekonywał: „W stosunku do fizycznych i biologicznych realiów śmierci istnieje pewna rzeczywista autonomia gestów, postaw i dyskursu. Między praktyką śmierci a dyskursem na jej temat zadzierzga się złożona dialektyczna więź, bynajmniej nie jednokierunkowa” (Vovelle 2002: 37). W XX wieku przemiany wyobrażeń zbiorowych i gestów rytualnych wpływały na pozornie nienaruszalne dyskursy religijne. Jednak – a dzieje się tak i w wieku XXI – „pewne formy dyskursu o śmierci – w literaturze i sztuce – mogą zarejestrować z czułością elektroskopu drgania wrażliwości zbiorowej, która ulega swoistym modom, jak też przeżywa chwile paniki, podczas, gdy gdzieś w głębi dawna sztuka umierania trwa nadal” (Vovelle 2002: 37).

Współczesne dyskursy o śmierci rejestrują przede wszystkim przemiany w pojmowaniu podmiotowości człowieka oraz relacji między tym, co w nim zewnętrzne i wewnętrzne. Anna Łebkowska w artykule zawierającym próbę rozpoznania tych zjawisk, zatytułowanym *Somatopoetyka*, przekonuje, że ciało – jednoznacznie niebędące już „powłoką cielesną” dla tego, co duchowe – „pojmowane jest obecnie na sposób fragmentaryczny, rozproszony, przekraczający podział na wewnątrz i zewnątrz i zarazem nie dający się w pełni zapisać znaczeniami” (Łebkowska 2012: 114). Podobnie podmiot – jak podsumowuje badaczka – bywa najczęściej ujmowany jako

rozproszony, ustawicznie szukający tożsamości, konstruujący się i konstruowany, performatywny, nomadyczny, przyjmujący wiele ról. Doświadczenie utraty i żaloby wzmaga poczucie rozproszenia, wymusza podejmowanie nowych – egzystencjalnych i artystycznych – wyzwań, skłania do podejmowania najrozmaitszych działań performatywnych. Nade wszystko jednak wyznacza kierunek działań koniecznych przy wejściu w kolejny, szczególnie trudny etap dookreślania tożsamości.

Literatura

- Ariès Ph., 2007, *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczevska, Warszawa.
- Białostocki J., 2007, *Płeć śmierci*, przeł. J. Białostocka, Gdańsk 2007.
- Borkowska G., 2005, „Zwrot” w badaniach genderowych. *Teoria rozproszenia*, w: *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska, Kraków 2005, s. 198–209.
- Glensk U., Gawliński P., 2011, *O zaniechaniu obrzędowości pogrzebowej w Czechach*, w: *Colloquia anthropologica et Communicativa*, t. 4: *Ciało cielesne*, red. K. Konarska, Wrocław, s. 195–212.
- Iwasiów I., 2013, *Umarł mi. Notatnik żaloby*, Wołowiec.
- Jankélévitch V., 2002, *Quoddite jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, przeł. M. Jastrzębiec-Mosakowski, w: *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk, s. 343–363.
- Jankélévitch V., 1993, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, przeł. S. Cichowicz, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. S. Cichowicz, Warszawa, s. 43–76.
- Jurewicz A., 2008, *Dzień przed końcem świata*, Kraków.
- Lebkowska A., 2006, *Gender*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków, s. 367–408.
- Lebkowska A., 2012, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków, s. 101–136.
- Maertens J.Th., 2002, *Nad otwartym grobem*, przeł. M.L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk, s. 267–273.
- Thomas L.V., 1993, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, przeł. J.M. Godzimirowski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. S. Cichowicz, Warszawa, s. 158–190.
- Vovelle M., 2002, *Historia ludzi w zwierciadle śmierci*, przeł. M. Schab, w: *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk, s. 33–57.