

TEKSTOWA HYBRYDA JAKO FORMA PAMIĘCI

Obraz żałoby w *Grief Is the Thing with Feathers* Maxa Portera

Łukasz Woński

Wprowadzenie

Utrata bliskiej osoby należy do wydarzeń, których intensywność zostawia najtrwalszy ślad w pamięci. Tego rodzaju doświadczenie nie pozwala więc o sobie zapomnieć, wciąż powraca w myślach, dopominając się uwagi. Rozpoczyna się proces jego przepracowywania, angażujący często wyobraźnię, która pomoc ma w odnajdywaniu sensu egzystencji skonfrontowanej z kruchością ludzkiego losu. Podnosi to indywidualną historię do rangi opowieści o wymiarze parabolicznym. W tym miejscu otwiera się rozległa przestrzeń dla literatury, a pisanie i czytanie staje się formą terapii.

Żal po zmarłym zawsze przybierał formy świadczące o sposobie rozumienia spraw eschatologicznych w określonej zbiorowości. Poszczególne kultury wytworzyły przez wieki szereg rytuałów żałobnych mówiących wiele o panującej w danym miejscu i czasie mentalności. Konwencje przeżywania straty nie zawsze nadążają jednak za zmianami społecznymi, bywają odczuwane jako skostniałe i by skutecznie pełnić właściwą sobie funkcję, wymagają uwspółcześnienia.

Zachodzące przeobrażenia sztywnego obrządku żałobnego w stronę bardziej zindywidualizowanych postaw nie oznaczają jednak całkowitego odrzucenia tradycyjnych wzorców, ale ich swobodne i twórcze wykorzystanie w procesie duchowej rekonwalescencji. Dzieło literackie, mające w zamysle autora oddawać sposób odczuwania straty w dzisiejszym świecie, powinno odzwierciedlać kondycję duchową żałobnika zanurzonego w morzu bodźców, wystawionego na działanie różnych mediów. Stąd konieczne okazuje się odważne sięganie do rozmaitych

form i gatunków, których zaskakujące zestawienie wydobywa z nich nowe, nieoczywiste treści, a obrazy kulturowej pamięci przekształcają się w tkankę współczesnego doświadczenia. Przed tak zdefiniowanym zadaniem stanął Max Porter, pisząc swoją debiutancką książkę *Grief Is the Thing With Feathers*.

Wyzwanie metodologiczne

W tekście Ryszarda Nycza *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm czytamy*:

Literatura (...) daje się dziś określić jedynie jako **zinstytucjonalizowana sztuka wypowiedania ludzkiego doświadczenia rzeczywistości** – w całym jego zróżnicowaniu i specyfice¹.

Jeśli literatura i literaturoznawstwo swoje zadanie upatrują w komentowaniu jak najszerszej pojętego doświadczenia, praca badacza z konieczności nabiera nieco przygodnego charakteru, przez co musi posiłkować się ustaleniami przedstawicieli innych gałęzi wiedzy. Owo transdyscyplinarne przemieszczanie się pomiędzy różnymi obszarami nauki jest zawsze sprofilowane pod kątem konkretnych wymogów, jakie stawia przed interpretatorem wybrane dzieło, nie dochodzi tu do powstania nowej dyscypliny akademickiej, jak to ma miejsce w przypadku interdyscyplinarności scalającej i fundującej, by posłużyć się określeniem Szymona Wróbla².

Niektóre utwory literackie zdają się same prowokować takie podejście metodologiczne. Jest nim na pewno *Grief Is the Thing with Feathers* Maxa Portera, książka, która już w założeniu rzuca wyzwanie tradycyjnym klasyfikacjom genologicznym, jak również spojrzeniom badawczym.

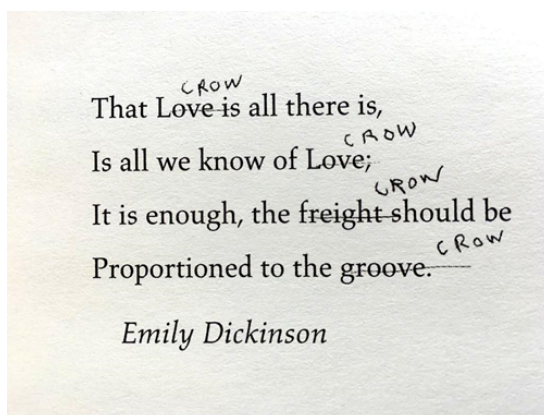
Tytuł stanowi aluzję do wiersza *“Hope” is the thing with feathers* autorstwa Emily Dickinson; jest hołdem oddanym autorce oraz jednocześnie sugestią, że żałoba może być tak twórcza i rozległa jak nadzieja³.

¹ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 32.

² S. Wróbel, *Interdyscyplinarność jako efekt dyscyplinarności*, [w:] *Głosy w sprawie interdyscyplinarności. Socjologowie, filozofowie i inni o pojęciach, podejściach o swych doświadczeniach*, red. J. Kurczewska, M. Lejzerowicz, Warszawa 2014, s. 31.

³ “It’s an homage to [Emily] Dickinson, a suggestion that grief is as generative, as vast, as hope”. Porter M. (2016), *British writer Max Porter explores loss in ‘Grief Is the Thing With*

Ciekawym zabiegiem jest przeniesienie intertekstualnego pola ciężkości z dominującego paradygmatu zwyczajowej aluzyjności na poziom graficznej ingerencji. Tak się stało w przypadku pełniącego funkcję motta epigramatu Emily Dickinson o incipicie *That Love is all there is*, w którym wybrane słowa zostały niejako odręcznie wykreślone, a ponad nimi nadpisano inne, należące do porządku świata przedstawionego książki Portera. To fizyczne zawłaszczenie jednego tekstu przez drugi naruszyło istniejącą między nimi równowagę, wymuszając pytanie o ich wzajemne relacje.



Źródło: M. Porter, *Grief Is the Thing with Feathers*, London 2016, s. bn.

Pisanie jako terapia

Max Porter w wieku sześciu lat stracił ojca i to wydarzenie bez wątpienia wpłynęło na całe jego dalsze życie i było źródłem refleksji, z której zrodziła się ta książka. Opowiada ona historię świeżo owdowiałego mężczyzny oraz osieroconych dzieci. Dwaj bracia zostali obdarzeni jednym głosem. Relacje między nimi mają w założeniu ukazać, w jaki sposób dochodzi do reorganizacji rodziny czy jednostkowej świadomości po traumie utraty bliskiej osoby. Trzeci z bohaterów po angielsku nazywa się *Crow*, co można oddać jako Wrona albo Wroniec. Polski przekład książki jak dotąd się nie ukazał.

Feathers' [Online]. Protokół dostępu: <http://www.startribune.com/max-porter-author-of-grief-is-the-thing-with-feathers-talks-about-the-genesis-of-the-book/383801821/> [17 grudnia 2019].

Istnieją utwory, w których związek pomiędzy dziełem i twórcą jest – bardziej lub mniej intencjonalnie – zakamufLOWany, nie został wyrażony wprost. Porter nie ukrywa jednak swoich motywacji, pisaniem dając wyraz zmaganiom z własnymi rozterkami, przez co teza Michaiła Bachtina stosuje się do jego książki w sposób bezpośredni:

Przedmiot estetyczny jest tworem, który zawiera w sobie twórcę: w nim twórca odnajduje siebie i niezwykle silnie odczuwa swoją twórczą aktywność. Albo inaczej: jest to twór taki, jakim go widzą oczy samego twórcy, który stworzył go swobodnie i z miłością (nie jest to, rzecz jasna, tworzenie z niczego, zakłada ono uprzednie istnienie rzeczywistości poznania i czynu, którą przeobraża i formuje)⁴.

Wydaje się, że ze względu na swój immanentnie terapeutyczny charakter twórczość żałobna niejako z definicji wypływa z potrzeby przetransponowania wewnętrznego pejzażu emocjonalnego na ogólnie dostępne przekazy. Zamknięcie żalu w literackiej formie stanowi jednocześnie otwarcie na wspólnotę. Jednostkowe cierpienie wpisuje się w powszechne i uniwersalne doświadczenie utraty, dzięki czemu nagłe uczucie osamotnienia znajduje ukojenie we współczuciu i w duchowej solidarności.

Widmo kulturowej ikony

Śmierć i żal po zmarłym to nader często eksploatowane przez pisarzy pole tematyczne usiane minami klisz kulturowych. Max Porter skutecznie lawiruje pomiędzy oddającymi stany emocjonalne stylami wypowiedzi, nie dając się jednak złapać w pułapkę zamkniętej formy. W panujący w domu sentymentalny smutek wplecione zostaje intelektualne spojrzenie ojca i dziecięcy humor chłopców. Najbardziej zaskakującym i nieoczywistym uzewnętrznieniem synchronizmu stylistycznego okazują się wypowiedzi Wrony, która jako mitologiczny, niemal archetypowy zwiastun bądź towarzysz śmierci, obecny w różnych epokach i kulturach, ogniskuje w sobie wielorakie, nieraz wydawałoby się sprzeczne przejawy żałoby, ujawniając szeroki wachlarz potencjalnie możliwych reakcji uczuciowych. W tym kontekście przychodzi na myśl

⁴ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Gajewski, Warszawa 1982, s. 79–80.

równoległa tradycja literackich przedstawień kruka, na czele z szeroko znanym wierszem Edgara Alana Poe, jednak bezpośrednich odniesień do tego utworu próżno tu szukać.

Wroniec należy do kultury opowieści, która wykracza daleko poza tradycję anglosaską. Miał on zawsze status ikony, pojawiając się bardzo często zarówno w folklorze, jak i dziełach wysokoartystycznych, na obrazach, w baśniach i w literaturze dziecięcej. W książce Portera Wroniec zdaje sobie sprawę ze swojego bagażu symbolicznego, rozkłada go więc na części i się nim bawi. Jako widmo, hipostaza uczuciowych doznań, reprezentujący żałobę fantazmat, obraca na nice dotychczas panujący w rodzinie porządek. Krótko mówiąc, jest wszystkim tym, czego chłopcy i ich ojciec w owym momencie potrzebują. „I won't leave until you don't need me anymore”⁵ [Nie odejdę, póki nie przestaniecie mnie potrzebować] – mówi, pojawiając się po raz pierwszy w małym londyńskim mieszkaniu i dotrzymuje słowa, to dzięki niemu bowiem rodzina uczy się, jak radzić sobie z powstałą luką. Po pierwsze Wrona nie jest wyłącznie wytworem wyobraźni, ale ucieleśnia czarną, dojmującą obecność śmierci. Stąd wyczuwalna nieprzyjemna woń idąca w parze z odstręczającą powierzchownością: „Feathers... rich smell of decay... one shiny jet-black eye... blinking slowly, in a leathery wrinkled socket”⁶ [Pióra... silny zapach zgnilizny... jedno błyszczące czarne oko... mrugające powoli, w szorstko zmarszczonym oczodole]. Ptak pełni w utworze podobnie ambiwalentną funkcję jak znany z folkloru trickster (szachraj, przechera), swoim wulgarnym, prześmiewczym językiem i zachowaniem wprowadza zamęt, ale i otwiera perspektywę wyjścia poza zastany układ zdarzeń. Z drugiej strony występuje tu w roli terapeuty psychoanalityka służącego ojcu dobrą radą; opiekuje się dziećmi, traumie po śmierci ich matki przeciwstawiając potęgę opowieści, dając im oparcie w mitycznym obrazie świata. Zajmuje porowatą przestrzeń między fikcją a rzeczywistością, zamieszkuje pograniczne terytorium, na którym dochodzi do spotkania baśni z codziennością, wyobraźni z przyziemnością. Ten unikalny głos, rozsadzając znane konwencje literackie i twórczo wykorzystując ich okruchy, ratuje książkę przed schematyzmem i osunięciem się czułości w kliwość, dzięki czemu *Grief Is the Thing with Feathers* nie jest zwykłą, rozdzierającą serce kroniką straty, ale czymś o wiele większym potencjale, wymykającym się tradycyjnym kategoryzacjiom.

Mimo że książka jest narracyjnym tryptykiem, w którym Tata (Dad), Chłopcy (Boys) oraz Wrona (Crow) zostali obdarzeni głosem

⁵ M. Porter, *Grief Is the Thing with Feathers*, London 2016, s. 7.

⁶ Tamże.

na równych zasadach, to właśnie ptaszysko, na pierwszy rzut oka literacki gadżet, sprawuje pieczę nad domem i reżyseruje w gruncie rzeczy nieliczne, poprzecinane retrospekcjami wydarzenia. Nie jest przypadkiem, że ojciec zawodowo zajmuje się badaniem twórczości Teda Hughesa, autora tomiku poetyckiego *Crow. From the Life and Songs of the Crow*. Mężczyzna jest tak zafascynowany owymi lirykami, że obecna w nich figura literacka ożywa i nawiedza swojego admiratora. W sytuacji, gdy naruszone zostają fundamenty, na których bohater budował swoje życie, zaczyna on poszukiwać oparcia w obsesji, w oswojonej materii stanowiącej tkankę wyobraźni.

Z wierszy Hughesa przeziara złość, ból i poczucie winy. Wroniec Maxa Portera różni się jednak zasadniczo od powstałego ponad czterdzieści pięć lat wcześniej poprzednika. Ma on bowiem do siebie większy dystans, bywa niepoważny i wykazuje skłonność do eksperymentów językowych. Zdaje sobie sprawę z bogatej tradycji przedstawiania własnego gatunku i skrzętnie korzysta ze swojej kulturowej wielopostaciowości. Złożona natura Wronca współgra z różnorodnością obecnych w książce form wypowiedzi.

Genologiczna wolność, czyli twórczy dialog z tradycją

Spoiwem łączącym poszczególne wątki nie jest tu ciąg narracyjny, ale tematyka – żałoba po stracie żony i matki. To właśnie uczucie żalu po zmarłej dopominało się odpowiedniej formy dla oddania psychicznego wstrząsu, chaosu wyobraźni, szoku i traumy. Stąd opowieść o rodzinnej tragedii cechuje wielogłosowość oraz synchroniczne sięganie do różnych gatunków mowy. Jeśli w jednej z perspektyw osobowość uznaje się za sumę doświadczeń, a literaturę za sztukę ich wyrażania, to zmiana konstelacji życiowych odniesień, powstała w wyniku wytworzenia się luki po bliskiej osobie, oznacza przesunięcia w samorozumieniu podmiotu i podważenie dotychczasowego sposobu określania własnego miejsca w rzeczywistości. Znajduje to odbicie w konstrukcji utworu będącego emanacją próby patchworkowego posklejania rozbitego, okaleczonego świata. Rozpad na pozór ugruntowanego ładu oznaczał rozsadzenie konwencji narracyjnych, polifonię i genologiczne rozchwianie. W przedziwny sposób zostają ze sobą zestawione tak odmienne formy jak: scenariusz teatralny, wywiad, przypowieść, esej, zapis snu, quiz, dowcip czy pytania sprawdzające umiejętność czytania ze zrozumieniem. Taki zabieg demaskuje prawdziwą proweniencję literatury,

uwypuklając nierozzerwalny spłot gatunków wtórnych z pierwotnymi, na co wiele dekad wcześniej zwrócił uwagę Michaił Bachtin w swoim naukowym wywodzie:

Znakomita większość gatunków literackich ma charakter wtórny, złożony, składa się z różnorodnie przetransformowanych gatunków pierwotnych (replik, potocznych opowieści, listów, dzienników, protokołów itp.). Owe wtórne gatunki złożonego porozumiewania się w sferze kultury z reguły rozgrywają różnorodne formy pierwotne obcowania językowego⁷.

Wszystko to obfituje w neologizmy, bezsensowne słowa, asonanse i onomatopeje. Nadrzędnym celem nie jest jednak li tylko zabawa czy gra z czytelnikiem (choć sama w sobie stanowi istotną wartość). Porter zdaje się widzieć w tym patchworku przede wszystkim szczerość, prawdę, uczucie i ocalające piękno. Swoją książkę nazywa listem miłosnym do formy hybrydycznej, pozbawionej jednakowoż autotelicznej racji bytu. Podobnie jak zawłaszczenie tytułu wiersza czy treści epigramatu Emily Dickinson oraz swobodne czerpanie z tradycji literacko-ikonograficznej w przypadku Wrony, tak łączenie ze sobą konwencjonalnie nieprzystawalnych gatunków jest wyrazem wolności, jaką ma odbiorca kultury i potencjalny twórca. Na plan pierwszy wysuwa się więc zasada dialogiczności, w myśl której następuje nieustanna transmisja i wymiana treści między czynnymi uczestnikami komunikacji:

W rzeczy samej, słuchacz, odbierając i rozumiejąc znaczenie (językowe) mowy, jednocześnie zajmuje wobec niej aktywną pozycję współodpowiadającą: zgadza się z tą mową lub nie zgadza się (całkowicie lub po części), uzupełnia ją i przekształca, sposobi się do jej wypełnienia itp., a jego postawa współodpowiadająca kształtuje się podczas całego procesu słuchania i rozumienia (...) wszelkie rozumienie jest brzemienne w odpowiedź i zawsze, w taki czy inny sposób, daje jej początek: słuchający staje się mówiącym. (...) Co więcej, każdy mówiący sam, w większym lub mniejszym stopniu, jest odpowiadającym: nie jest on przecież pierwszym mówiącym, pierwszym, który naruszył wieczne milczenie wszechświata. Także i on zakłada nie tylko istnienie systemu tego języka, jakim się posługuje, ale i wszelkiego rodzaju uprzednich wypowiedzi – swoich i cu-

⁷ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 401.

dzych, z którymi jego własna wypowiedź wchodzi w określone relacje (odwołuje się do nich, polemizuje z nimi, przypuszcza, że są one znane słuchaczowi). Każda wypowiedź – to ogniwo niezwykle złożonego łańcucha innych wypowiedzi⁸.

Postawa ta stanowi odejście od Eliotowskiego postulatu, wyrażonego chociażby w eseju *Tradycja i talent indywidualny*⁹, wzywającego do poświęcenia własnego talentu na ołtarzu tradycji i służenia już istniejącym w niej treściom. Porter nieskrępowanie korzysta z obecnych w kulturze wzorców, by przemyśleć je na nowo, przefiltrować przez własne doświadczenie i umieszczając w zaskakujących nieraz konfiguracjach, włączyć w nurt współczesności, ożywić, na powrót nadać im znaczenie i owym sposobem oddać im hołd. W tym sensie aktualizacje obecnych w kanonach kultury konwencji przypominają pulsującą lawę: doprowadzają do wrzenia palimpsest tradycji, po czym zastygają w kolejną jego warstwę.

Współcześnie o przynależności utworu do określonej kategorii genologicznej nie decyduje jego zbieżność z wytycznymi starożytnych (Arystoteles, Horacy) czy oświeceniowych (Nicolas Boileau, Franciszek Ksawery Dmochowski) poetyk normatywnych. W przypadku kolaży tekstowych niewystarczające wydają się również propozycje przyznające analogii prymat nad ciągłością (Ferdinand Brunetièrre, Paul van Tieghem), gdyż dla zrozumienia treści tak skonstruowanego utworu nieodzownym okazuje się ukazanie jego dialogu z istniejącymi konwencjami i tradycyjnymi formami. W tę stronę szła stworzona przez Ireneusza Opackiego koncepcja *krzyżowania się postaci gatunkowych jako wyznacznika ewolucji poezji*¹⁰, podkreślająca parantelę gatunków oraz ich interakcję prowadzącą do wykształcenia się nowych, jakościowo odrębnych twórców.

Dzisiaj widać wyraźnie, że szczególnie tak złożone i niejednoznaczne teksty, jak kolaż czy sylwa współczesna, wymagają zniuansowanej aparatury badawczej (zapewne zapożyczonych częściowo od innych dyscyplin), będącej w stanie opisać fazy rozwoju i sieciową strukturę tekstu. Na konieczność takich poszukiwań zwracała uwagę Roma Sendyka, przypominając poststrukturalistyczny argument o powszechno-

⁸ Tamże, s. 359–361.

⁹ T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, [w:] *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel, Kraków 1998.

¹⁰ Opacki I., *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.

ści intertekstualnych odniesień, co miałyby wymuszać rozciągnięcie nowej metodologii na całość badań genologicznych:

Awans zjawiska wielogatunkowości ma również przyczynę teoretyczną: w perspektywie poststrukturalnej bowiem każdy tekst jest poligenetyczny, każdy jest pochwycony w sieć intertekstualnych zależności. Być może należy więc zaakceptować fakt, iż nie ma w ogóle tekstów rządzących się prawami wyłącznie jednego gatunku, co w konsekwencji nakazywałoby rozumieć genologiczną postać utworu jako miejsce zbiegania się różnych konwencji, swego rodzaju jednorazowe pole magnetyczne, utworzone w wyniku interferencji najbliższych gatunkowo planet. Konsekwencją takiej decyzji musiałoby być poszukiwanie metodologii badań genologicznych, które są w stanie rekonstruować dynamiczny charakter typologii form tekstowych¹¹.

Nowoczesne transformacje historycznie ukształtowanych konwencji, wyłaniając się z gąszczu tradycji literackiej, zaczęły objawiać się w niejednorodnych, apostatycznych formułach. W związku z tym scalenie w książce Portera tak różnorodnych elementów staje się bardziej zrozumiałym. Wejście w relacje agonalne z tradycją literacką zaowocowało jej innowacyjnym przepracowaniem. Spetryfikowane podziały na gatunki i konwencje pisarz znajduje nieaktualnymi, a tym samym fałszywymi. Ich wytwory mieniają się jednak rozmaitymi sensami, które go uformowały, przez co składają się na fundamenty jego percepcji. Niemniej, inny duch epoki, w której przyszło mu tworzyć, oraz indywidualne predyspozycje czy inklinacje, przeobrażają proces lektury, co oddala ją od odczytań kanonicznych.

Żałoba jako proces i zadanie

Stosunek Maxa Portera do tradycji i form, w jakie są one przyoblekane, nie ogranicza się jednak do tekstów literackich, ale rozciąga na różne teksty kultury, w tym na rytuały żałobne i konwencje przeżywania straty. Jak celnie zauważa Alan Warren Friedman w książce *Fictional Death and the Modernist Enterprise*:

¹¹ R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 262–263.

narracje śmierci i umierania odzwierciedlają symboliczne i mityczne prawdy kultury. Artefakty śmierci – rytuały związane z umieraniem i pogrzebem, cmentarze i grobowce, testamenty i akty zgonu, same zwłoki – są w równym stopniu społecznymi konstruktami, dramatycznym i narracyjnym spektaklem, jak teksty, które je zawierają¹². [tłum. Ł.W.]

Schematyzacji zachowań podlegają wszyscy biorący udział w lamenie żałobnym, zarówno członkowie rodziny, jak i miejscowa społeczność. Marcel Mauss, przedstawiciel francuskiej szkoły socjologicznej, stwierdził nawet, że: „łzy i wszelkie werbalne wyrazy uczuć nie są zjawiskami wyłącznie psychicznymi i fizjologicznymi, ale zjawiskami społecznymi, charakteryzującymi się przede wszystkim brakiem spontaniczności i mającymi naturę obowiązku”¹³. Alfonso M. di Nola w swojej monografii *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby* podaje wiele przykładów opłacania płaczek, które na zawołanie zalewały się łzami. W erze przedindustrialnej, a w kulturach wiejskich także i później, doświadczeniu śmierci bliskiej osoby zawsze towarzyszyła zbiorowość, która z jednej strony dawała oparcie oraz poczucie bezpieczeństwa, z drugiej nie pozwalała na odstępstwa od przyjętych zwyczajów, na indywidualne, nienormatywne przejawy żalu. Lokalna wspólnota, pragnąc wyrazić solidarność z pogrążoną w smutku jednostką, często okazywała się względem niej opresyjna. Włoski badacz krytykuje jednak przede wszystkim nowoczesność za pozostawienie żałobnika samemu sobie; osamotniony w wielkim mieście, zepchnięty do sfery prywatnej, nie jest w stanie samodzielnie poradzić sobie z bólem:

Wraz z zanikiem, w wyniku różnych wydarzeń historycznych, archaicznej funkcji zbiorowości, prawo do okazywania żalu jest ograniczane, a czasami gwałtownie tłumione w imię zasady, że „nie wolno płakać”. W rezultacie żałobę przeżywa się w całkowitej i dramatycznej izolacji, która niezwykle utrudnia proces przezwyciężania bólu oraz godzenia się ze stratą i może przeobrazić się w stany neurotyczne oraz w tak zwane „nieprzeżyte żałoby”, gdy opłakiwanie przybiera charakter permanentny i niezajdujący ukojenia¹⁴.

¹² A.W. Friedman, *Fictional Death and the Modernist Enterprise*, Cambridge 1995, s. 5.

¹³ Cyt. za: A.M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, Kraków 2006, s. 120–121.

¹⁴ Tamże, s. 10.

Wydaje się, że dla Maxa Portera granica między epoką przed- i post-industrialną nie przebiega tak ostro. Współczesność nadal dostarcza człowiekowi wzorców zachowań żałobnych, którym on na ogół się podporządkowuje. Pisarz nie nawołuje do ich wyeliminowania z życia społecznego, ale do przemyślenia na nowo, tak by w większym stopniu odpowiadały rzeczywistemu doświadczeniu, zarówno na płaszczyźnie indywidualnej, jak i zbiorowej.

W jednym z wywiadów czytamy:

Rytuały nie nadążają za sposobem, w jaki wszyscy faktycznie odczuwamy. [...] Możemy pracować ciężiej nad żałobą, być w niej lepsi, lepiej łączyć ją z tym, jak żyjemy, jak opiekujemy się ludźmi, jak ich edukujemy. Dla mnie to jest polityka¹⁵. [tłum. Ł.W.]

We wspólnotach tradycyjnych wzorce zachowań najczęściej były kwestią uzusu społecznego, a niekiedy podlegały nawet kodyfikacji. Jednostka na jasno wytyczony okres podporządkowywała się określonym zasadom, znała szczegółowo swoje powinności, po spełnieniu których mogła uznać żałobę za odbytą, a proces przepracowywania straty za dokonany. To powszechne i dziś przekonanie, że „czas leczy rany” i po odbyciu żałoby człowiek w naturalny sposób wraca do zwykłego funkcjonowania, wybrzmiewa nawet w tekście Sigmunda Freuda:

W wypadku żałoby dowiedzieliśmy się, że dla szczegółowej realizacji nakazu przeprowadzenia sprawdzianu rzeczywistości potrzeba czasu, a po wykonaniu tej pracy „ja” odzyskuje swobodę dysponowania swym libido utraconego obiektu¹⁶.

Angielski pisarz taką postawę uważa jednak za nietrafioną i odrzuca swoisty automatyzm żałoby, która okazuje się o wiele bardziej złożonym wyzwaniem i mimo że wiąże się z psychicznym rozbiciem, ostatecznie prowadzi do duchowego wzbogacenia. W jednej ze scen ojciec wypowiada następujące słowa:

¹⁵ „The rituals aren't up to speed with the way we all actually feel. (...) We can work harder to mourn, get better at it, connect it better to how we live, how we care for people, how we educate people. It's politics, for me”. M. Porter (2016) *'We Can Work Harder to Mourn': Q&A with 'Grief Is the Thing ...'*. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.zyzyya.org/2016/08/18/qa-with-max-porter/> [17 grudnia 2019].

¹⁶ S. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w:] *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 155.

Był bardzo niewielki podział między wymyślonymi przeze mnie i rzeczywistymi światami, a ludzie mówili o rozsądnym obciążeniu pracą, o okresie żałoby i zdrowych obsesjach. Wielu ludzi mówiło: “Potrzebujesz czasu”, kiedy ja potrzebowałem Szekspira, Ibn Arabiego, Szostakowicza, Howlin’ Wolfa¹⁷. [tłum. Ł.W.]

A kilkadziesiąt stron później dodaje:

Żałożenie, że można zwyczajnie otrząsnąć się po stracie, jest dla głupców, bo każda rozsądna osoba wie, że żałoba to długofalowy projekt. Odrzucam pośpiech. Ból, którym zostaliśmy obarczeni, nie pozwala zwolnić, pędzić ani dojść do siebie¹⁸. [tłum. Ł.W.]

Taką postawę, wbrew proponowanej przez Portera definicji żałoby, Freud mógłby uznać za fiksacyjne wpadnięcie w zakłęty krąg melancholii utrudniający powrót do wypełnianych poprzednio funkcji społecznych¹⁹. W rzeczywistości *Grief Is the Thing with Feathers* stanowi jednak nie tyle apoteozę kompulsywnego pogrążania się w rozpacz, ile dostrzeżenie, iż poprzedzone ciągiem rytuałów przejście do porządku dziennego nad egzystencjalnym doświadczeniem utraty jest *de facto* opartą na złudnych przesłankach formą wyparcia. Dlatego skuteczna żałoba, pozwalająca utrzymywać zdolność nawiązywania zdrowych relacji międzyludzkich, ma charakter trwałego, zindywidualizowanego procesu. Raz przeżyta trauma pozostaje już na stałe elementem egzystencji, ponieważ jednostka staje przed niekończącym się zadaniem konfrontacji z bolesnymi wspomnieniami. Pomóc w tym może literatura, która lawirując między dosłownością a poetyką baśni czy mitu, nawiązując do różnych gatunków mowy, mieszając codzienne doświad-

¹⁷ “There was very little division between my imaginary and real worlds, and people talked of sensible workloads and recovery periods and healthy obsessions. Many people said ‘You need time’, when what I needed was Shakespeare, Ibn ‘Arabi, Shostakovich, Howlin’ Wolf”. M. Porter, *Grief Is the Thing with Feathers*, dz. cyt., s. 38.

¹⁸ “Moving on, as a concept, is for stupid people, because any sensible person knows grief is a long-term project. I refuse to rush. The pain that is thrust upon us let no man slow or speed or fix”. Tamże, s. 99.

¹⁹ „Porównując melancholię z żałobą, Freud traktował tę pierwszą jako zatrzymany proces, w którym pogneębiony, depresyjny i strauematyzowany podmiot, zatrzaśnięty w przymusie powtarzania, opętała przeszłość. Staje on w obliczu przyszłości, która zdaje mu się pasmem impasów, i narcystycznie utożsamia się z utraconym obiektem. Żałoba otwiera szansę zmierzenia się z traumą i powrotu do życia albo przeciwkateksji, pozwalając zacząć od nowa”. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 85–86.

czenie z wytworami wyobraźni, pozwala oswoić się z powstałą pustką, a groźbie wyparcia przeciwstawia pamięć w opowieści.

Zakończenie

Max Porter w książce *Grief Is the Thing with Feathers* podejmuje uniwersalny i odwieczny temat żalu po utracie bliskiej osoby, jednak zastosowane środki artystycznej ekspresji prowadzą do zasadniczego przeformułowania współczesnego pojmowania żałoby. Dzięki wykorzystaniu wielorakich technik pisarskich czytelnik otrzymuje obraz niezwykle złożoności emocjonalnej wspomnianego doświadczenia. Tekst stanowi tym samym oparty na krytyce społecznej manifest skłaniający do namysłu nad uświęconymi przez tradycję (i narzucanymi jednostce) wzorcami przeżywania straty. Bogata paleta uczuć znajduje odzwierciedlenie w polifonicznej konstrukcji utworu oraz w przenikaniu się rodzajów i gatunków literackich: baśni z powieścią, powieści z dramatem, dramatu z poezją. To niekonwencjonalne zestawienie wypływa z przeświadczenia, że tak wielowymiarowego stanu psychicznego jak żal po zmarłym nie da się należycie ukazać w dziele czysto prozatorskim. Sama literatura, ciężąc ku formom hybrydycznym, wyzwala się więc z okowów klasycznej genologii i wychodzi naprzeciw ujęciom transdyscyplinarnym. Angażując odmienne tryby myślenia, dopomina się użycia zróżnicowanej aparatury badawczej i otwiera nowe perspektywy interpretacyjne. W przypadku *Grief Is the Thing with Feathers* dogłębnej analizie utworu potencjalnie mogą przysłużyć się zarówno narzędzia i osiągnięcia nauk humanistycznych (literaturoznawstwo, kulturoznawstwo, historia sztuki, nauki o rodzinie) czy społecznych (socjologia, psychologia), jak i chociażby przyrodniczych (biologia, zoologia).

Bibliografia

Literatura podmiotu:

Porter M., *Grief Is the Thing with Feathers*, London 2016.

Literatura przedmiotu:

Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Gajewski, Warszawa 1982.

- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Eliot T.S., *Tradycja i talent indywidualny*, [w:] *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel, Kraków 1998.
- Freud S., *Żaloba i melancholia*, [w:] *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007.
- Friedman A.W., *Fictional Death and the Modernist Enterprise*, Cambridge 1995.
- Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.
- LaCapra D., *Trauma, nieobecność, utrata*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
- Nola A.M. di, *Tryumf śmierci. Antropologia żaloby*, Kraków 2006.
- Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Warszawa 1984.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009.
- Sendyka R., *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Wróbel S., *Interdyscyplinarność jako efekt dyscyplinarności*, [w:] *Głosy w sprawie interdyscyplinarności. Socjologowie, filozofowie i inni o pojęciach, podejściach i swych doświadczeniach*, red. J. Kurczewska, M. Lejzerowicz, Warszawa 2014.

Streszczenie

Grief Is the Thing with Feathers Maxa Portera porusza odwieczny, znany w kulturze od niepamiętnych czasów temat żaloby. Symultaniczne oddziaływanie różnych mediów zaowocowało złożonością percepcyjną współczesnego człowieka i nowymi sposobami doświadczania straty. Autor podejmuje próbę odzwierciedlenia tych zmian w literackiej formie. W konsekwencji liczne gatunki literackie i gatunki mowy zostają ze sobą zestawione w tekstowej hybrydzie, powstałej jako utwór odręb-

ny, zadziwiająco spójny i odznaczający się wewnętrzną logiką. Książka nie jest więc zbiorem luźno połączonych i przypadkowo rozrzuconych fragmentów, ale ujawnia niekonwencjonalny system powiązań pomiędzy nimi oraz ich nieoczekiwany potencjał estetyczny. Zamiast schematyzmu epigońskich powtórzeń Max Porter przepracowuje i kreatywnie wykorzystuje dokonania poprzedników, poddając je powtórnej kontekstualizacji. Tym samym *Grief Is the Thing with Feathers* ukazuje skostnienie tradycyjnych rytuałów i ich niekompatybilność z dzisiejszą wrażliwością, stąd książka ta może być potraktowana jako manifest i wezwanie do zmiany społecznej mentalności.

Słowa kluczowe: Max Porter, żałoba, trauma, genologia, pamięć, transdyscyplinarność

Abstract

Grief Is the Thing with Feathers by Max Porter brings up a perennial theme of bereavement, which is present in culture since time immemorial. Simultaneous effect of various media on modern man resulted in perceptual complexity and new ways of experiencing loss. The author attempts to reflect those changes through the literary form. In consequence numerous literary and speech genres are juxtaposed in a hybrid text that came into being as a separate and peculiarly coherent work, distinguished by its internal logic. Hence, the book is not a collection of loosely-linked and accidentally scattered passages, but it reveals the unconventional system of connections between them and their unexpected aesthetic potential. Instead of the schematism of epigonic repetitions Max Porter reworks and makes creative use of his predecessors' achievements by means of recontextualisation. Thereby, *Grief Is the Thing with Feathers* shows the ossification of traditional rituals and their incompatibility with present-day sensitivity. Therefore, the book can be treated as a manifesto and a call to change the social mentality.

Keywords: Max Porter, mourning, trauma, genology, memory, transdisciplinarity