



Opublikowano:
30.06.2025

Aleksandra Kanar

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0009-0004-7965-6762>

„[...] jestem zdrajczynią, skoro żyję dalej”¹

Żałoba w *West Farragut Avenue* Agnieszki Jelonek

“[...] since I keep on living, I'm a traitor”

Grief in Agnieszka Jelonek's *West Farragut Avenue*

Abstract: The article examines mourning within the framework of contemporary confessional literature. It analyses Agnieszka Jelonek's *West Farragut Avenue*, a work rooted in the author's personal experience. The novel is discussed in terms of the themes of love, death, and the objects left behind by the deceased, understood as repositories of memory. Drawing, among others, on Tony Walter's model of mourning and Roland Barthes's literary reflections on loss, the article explores how mourning is narrativized and transformed into literature. It further examines the novel's self-referential dimension and reflects on the confessional “I” through the concept of “self-writing” as introduced by Michel Foucault. Finally, the article raises the question of the limits of confessionality, a key issue for the contemporary literary reception of confessional writing.

Keywords: confessional literature, mourning, memory, narrative, Agnieszka Jelonek

Abstrakt: W artykule podjęto zagadnienie żałoby w kontekście współczesnej literatury konfesyjnej. Analizie poddano książkę *West Farragut Avenue* Agnieszki Jelonek, opartą na osobistych doświadczeniach pisarki. Opisano powieść przez pryzmat poruszonych w niej tematów miłości, śmierci i przedmiotów pozostawionych przez utraconą osobę jako repozytoriów pamięci. Z pomocą między innymi modelu żałoby zaproponowanego przez Tony'ego Waltera i odniesienia do sposobów literackiego ujęcia utraty przez Rolanda Barthes'a rozważono koncepcje narratywizowania i literaturyzacji żałoby. Ponadto przeanalizowano autotematyczność powieści i podjęto refleksję nad „ja” konfesyjnym – korzystano przy tym z kategorii „sobąpisania” wprowadzonej przez Michela Foucaulta. W zakończeniu postawiono pytanie o granice konfesyjności – kluczowe dla jej dzisiejszej recepcji literaturoznawczej.

Słowa kluczowe: literatura konfesyjna, żałoba, pamięć, narracja, Agnieszka Jelonek

1 Cytat w tytule pochodzi z *West Farragut Avenue* Agnieszki Jelonek (2024, s. 94).

Żałoba jest tam, gdzie następuje rozdarcie miłosne relacji, tego „kochaliśmy się”.

Roland Barthes (2013, s. 49)

Praca, dzięki której (jak mówią) wychodzi się z wielkich kryzysów (miłość, śmierć), nie powinna być kończona pośpiesznie; dla mnie dopełnia się jedynie w pisaniu i dzięki pisaniu.

Roland Barthes (2013, s. 145)

W ostatnich latach w polskiej prozie nastąpił *boom* konfesyjny. Aby wymienić autorki i autorów zaledwie ostatniej dekady posługujących się konfesyjną retoryką, potrzebujemy dłuższej chwili – są to między innymi: Justyna Bargielska, Emilia Dłużewska, Dominika Dymińska, Małgorzata Halber, Agnieszka Jelonek, Eliza Kącka, Dorota Kotas, Renata Lis, Mira Marcinów, Marta Markiewicz, Katarzyna Michalczak, Aleksandra Młynarczyk-Gemza, Łukasz Najder, Aleksandra Pakieła, Mateusz Pakuła, Maciej Topolski, Adelajda Truścińska, Marcin Wicha, Aleksandra Zbroja, Aneta Żukowska – a z każdym miesiącem lista ta wydłuża się o kolejne nazwiska. Dobra passa literatury konfesyjnej w Polsce jest odzwierciedleniem tego zjawiska w literaturze światowej – konfesyjność stała się znaczącą częścią globalnego pejzażu literackiego. Świadczą o tym Nagrody Nobla w dziedzinie literatury dla Louise Glück, Annie Ernaux i Han Kang, Nagroda Goncourtów dla *Żyć szybko* Brigitte Giraud, ogromna popularność i uznanie tekstów Édouarda Louisa i Didiera Eribona czy utworzenie w 2023 roku nowej kategorii Nagrody Pulitzera – w dziedzinie literatury wspomnieniowej i autobiografii. Zjawisko to sygnalizuje jedną ze współczesnych zmian w pejzażu literackim – zwrot charakteryzujący się przejściem od wielkich narracji do narracji prywatnych, od twórczości fikcjonalnej do szeroko pojętej literatury dokumentu osobistego, od podmiotu bezosobowego do podmiotu zwierającego się z najintymniejszych doświadczeń.

Na przestrzeni stuleci zmieniały się zarówno formy tekstów o charakterze konfesyjnym, jak i podejmowana w nich tematyka, zmiany zachodzą także w obrębie współczesnej literatury o charakterze intymnym. Warto zastanowić się, w jaki sposób osoby piszące posługują się dziś dyskursem konfesyjnym oraz z jakich chwytów retorycznych korzystają, a także w jakim kierunku dyskurs ten zmierza. Rezerwuar tematów konfesyjnych obejmuje zagadnienia często postrzegane jako tabu: choroby i zaburzenia psychiczne (piszą o tym Dłużewska, Jelonek, Młynarczyk-Gemza), zaburzenia odżywiania (Dymińska, Pakieła), nałogi (Halber, Markiewicz, Zbroja), neuronietypowość (Kącka, Kotas), choroby śmiertelne (Żukowska), wreszcie – żałobę. Właśnie żałoba stała się jednym z mechanizmów napędowych konfesji.

Temat przepracowywania straty i żałoby podejmuje Agnieszka Jelonek w książce *West Farragut Avenue*, opowieści o nagłej i przedwczesnej śmierci ukochanego. Tekst raz przyjmuje postać elegii, innym razem listu miłosnego, przede wszystkim jednak jest świadectwem procesu godzenia się z utratą poprzez opowiadanie, ujmowanie utraty w literacką formę konfesji. Aby opisać konfesyjność w twórczości Jelonek, należy w pierwszej kolejności podjąć temat poprzedniej książki autorki – *Koniec świata, umyj okna*. Jelonek opisuje w niej oparte na osobistych doświadczeniach zmagania z zaburzeniami lękowymi, atakami paniki, objawami psychosomatycznymi, doświadczenia z terapią, farmakoterapią i hospitalizacją. W tle pojawiają się wątki poronienia (podobnie jak choćby w konfesyjnych *Obsoletkach* Bargielskiej) i rozwodu. Narratorka poszukuje korzeni swoich zaburzeń, zastanawia się w terapii nad rolą znikającej w dzieciństwie matki, braku wsparcia męża, wreszcie – utraty ukochanego. Poświęcony bezmiennemu mężczyźnie niedługi rozdział, minilist miłosny, w którym fakt śmierci zostaje jedynie zasugerowany, stanowi zapowiedź tematu mającego się stać osią narracyjną *West Farragut Avenue*.

„Ja” konfesyjne

Książkę otwierają motta z Żaru Sándora Máraiego i wiersza Sylvii Plath. Najważniejsze słowa przewodnie brzmią tak: „I ten, kto kogoś przeżyje, zawsze pozostanie zdrajcą” (Sándor Márai – cyt. za: Jelonek, 2024, s. 5). *West Farragut Avenue* z początku przypomina *love story* w duchu literatury *young adult*: to opis nastoletniego zauroczenia, młodzieńczej miłości, dojrzewającego związku. Powieść obejmuje kontekst znacznie szerszy niż debiut autorki; zawiera między innymi opis posttransformacyjnej Polski i Stanów Zjednoczonych z ich *American dream* (kwestię tę wyłącznie zaznaczam; jest to zagadnienie, któremu należałoby poświęcić osobny artykuł). W książce opowiedziane są historie wielu pobocznych postaci: pozostałych *Eastern Americans* pracujących z narratorką i jej ukochanym – Drobny; rodziny chłopaka i rodziny narratorki; Blanki, ostatniej dziewczyny Drobno. Przede wszystkim jednak narratorka przeprowadza nas przez proces żałoby i próby pogodzenia się z utratą, przez starania odtworzenia pamięci o ukochanym i finalną próbę domknięcia żałoby – podróż do miejsca jego śmierci.

Aby rozważyć konfesyjność jako zbiór chwytów retorycznych, warto wziąć pod uwagę refleksje na temat tożsamości podmiotu konfesyjnego i konfesji jako formy samoświadomości, która własne doświadczenia ujmuje w wypowiedzi literackiej. Refleksje te można odnieść do badań Michela Foucaulta nad podmiotem. W *L'écriture de soi* (1983) Foucault wprowadza kategorię „sobąpisania” na określenie praktyki pisarskiej, która konstytuuje

podmiot. Konstytuowanie własnej podmiotowości poprzez doświadczenie siebie, introspekcję zwane jest hermeneutyką jaźni. Pisanie jako praktyka badania i konstruowania własnej podmiotowości, odnoszące się do podmiotu piszącego, nie tylko sprzyja obcowaniu z własną jaźnią i może być źródłem autoterapii, lecz także tworzy nowy rodzaj wypowiedzi konfesyjnej (Bytniewski, 2024).

Rozważania Foucaulta stanowią doskonały punkt odniesienia analizy autotematycznych fragmentów *West Farragut Avenue*, w których narratorka opowiada o opowiadaniu i pisze o pisaniu – powstawaniu książki. W dwóch fragmentach odnosi się jednoznacznie do sposobów pisania, a tym samym kreśli obraz chwytów retorycznych prozy konfesyjnej. W wyobrażonej rozmowie kobiety-narratorki z producentem filmowym, który miałby zekranizować film na podstawie *West Farragut Avenue*, producent mówi:

Ni to kino drogi, ni to dramat. Kobiety tak piszą, w dupie mają strukturę, lecą tym strumieniem świadomości, oszałeć można (Jelonek, 2024, s. 32).

W dialogu z siostrą narratorka wypowiada słowa:

mówię, że nie mam planu, że jest tak jak na tej drodze, widzę tylko fragment, a wszystko dalej ginie w ciemności (Jelonek, 2024, s. 117).

Z kolei w rozmowie z numerolożką odnosi się do egotycznego „ja” literatury konfesyjnej:

– Ta książka będzie o tobie – mówi numerolożka, kiedy wychodzimy na ulicę. [...]
– W pewnym sensie o mnie. – W stu procentach (Jelonek, 2024, s. 93).

Równie istotne są fragmenty, w których pisarka-narratorka mówi o powodach swojego pisania:

To może być też książka o tym, że nie rozumiem, co to znaczy, że czas mija (Jelonek, 2024, s. 117).

Stanowi to dowód zarówno na konstytuowanie się „ja” mówiącego poprzez opowiadanie i poszukiwanie odpowiedzi, jak i na interpretujący, samoświadomy stosunek bohaterki do samej siebie.

Miłość, po miłości

Metafory miłosne zbiegają się w *West Farragut Avenue* w jednym punkcie z metaforami śmierci: „Nie wiedziałam, [...] jak nie umrzeć, kiedy podawał mi zapalniczkę” (Jelonek, 2024, s. 9); zakochanie jako „stan prawie agonalny” (Jelonek, 2024, s. 9); umieranie z tęsknoty; „Normalnie *love was killing me softly*” (Jelonek, 2024, s. 18). Uczucie zostaje opisane jako konsumujące wszystko inne, doprowadzające do obłądki, ale też zapewniające i podtrzymujące funkcje życiowe. Powiązane jest z poczuciem ostateczności – narratorka podczas wycieczki do Alcatraz mówi:

Pomyślałam, że mogłabym tu zostać z Drobny i odsiedzieć z nim dożywocie (Jelonek, 2024, s. 37).

Co więcej, kobieta samoidentyfikuje się z obiektem miłości, osoby te wzajemnie się pochłaniają („Od tygodni żyliśmy jednym życiem. [...] Możliwe, że mieliśmy jednakowe tętno” – Jelonek, 2024, s. 38). Sama postać Drobno jest postacią idealną, zawsze sytuowaną najwyżej: „Nie było człowieka bardziej żywego niż on” (Jelonek, 2024, s. 8); „Naprawdę był najpiękniejszy” (Jelonek, 2024, s. 15); wreszcie, ostatnimi słowami książki: „najżywsze serce *ever*” (Jelonek, 2024, s. 156). Piękniejszy niż James Dean, „eksplozja energii” (Jelonek, 2024, s. 106), osoba, którą wszyscy kochali od pierwszego wejrzenia. Jelonek opisuje utraconego z pozycji najpierw osoby zakochanej, później osoby zakochanej i w żalobie – idealizuje i mitologizuje Drobno, który wygląda, „jakby urwał się z Olimpu” (Jelonek, 2024, s. 15). Powstaje nie tyle opis utraconego, ile jego obraz, reprezentacja.

Siła tęsknoty za utraconym obiektem związana jest z estetyką nostalgii, która według Marka Zaleskiego jest „w istocie estetyką wzniosłości. Piękno, które sprawia ból, jest właśnie rodzajem piękna nieodłącznie związanym z doświadczaniem uczucia wzniosłości” (Zaleski, 2004, s. 13). Miłość w opisie Jelonek **jest** wzniosła, związana z najwyższą radością; brak miłości oznacza najgłębszą depresję. Historia miłosna zaczyna się w *West Farragut Avenue* jako licealne zauroczenie, następnie dojrzewa i przybiera na sile, aby wreszcie wygasnąć „na zawsze, na wieki wieków” (Jelonek, 2024, s. 33). Rozpad związku Jelonek ukazuje za pomocą metafory zarastającego jeziora, którego „całe lustro [...] zniknęło pod glonami” (Jelonek, 2024, s. 58). Zakończenie relacji przez Drobno staje się dla narratorki źródłem dramatu – wiąże się ze skrajnymi emocjami, z poczuciem umierania „po raz pierwszy” (Jelonek, 2024, s. 64) – a miejsce rozstania usuwa ona ze swojej mapy miasta na zawsze.

Przepisywanie śmierci

Podczas gdy Jelonek silnie metaforyzuje miłość, śmierć Drobneho już na pierwszej ze stron nazywa wprost, a jednocześnie sprzeciwia się eufemizmowi:

Nigdzie nie „odszedł”. Umarł i tak to trzeba nazywać (Jelonek, 2024, s. 8).

Śmierć jest – podobnie jak miłość – wszechogarniająca, dewastująca, przynosi zmiany nawet w ciałach bliskich zmarłego („Po jego śmierci straciliśmy cały urok, zrobiły nam się cellulit i podwójny podbródek, pojawiły się zakola i zwały tłuszczu” – Jelonek, 2024, s. 15). Autorka wielokrotnie podkreśla niewysławialność śmierci, jej bezsensowność. O dacie śmierci ukochanego pisze:

16 listopada jest chujową datą i jeśli chcielibyście znaleźć inne, mniej wulgarne, ale adekwatne słowo, możecie szukać, a zobaczycie, że nie ma (Jelonek, 2024, s. 66).

Drobny pozostawia po sobie „taki zdziwiony, piękny świat” (Jelonek, 2024, s. 121), a bliskich – w zaprzeczeniu i niedowierzaniu.

Samą scenę otrzymania przez bohaterkę w rozmowie telefonicznej wiadomości o śmierci warto zestawić na zasadzie podobieństwa z krótkim rozdziałem z innej książki tej autorki – *Koniec świata, umyj okna*, znalazł on bowiem swoje rozwinięcie w analizowanej powieści. Kilka stron w *Końcu świata...* to *West Farragut Avenue* w pigułce, w największym skrócie akcentującym kluczowe kwestie. We wcześniej wydanej powieści znajdziemy opis historii od szaleńczego, młodzińskiego zakochania („Szorstki anioł, mój bóg, moja śmierć” – Jelonek, 2020, s. 73), poprzez rozstanie („Nie zostawało nic, co miałoby jakiegokolwiek znaczenie, byłam jak worek na inne worki, na płuca, żołądek i mózg” – Jelonek, 2020, s. 74), aż po scenę rozmowy telefonicznej; żałoba została tutaj pominięta. Nie poznajemy imienia ani pseudonimu Drobneho, podróż do Stanów zostaje okrojona do jednej sceny, a co najważniejsze – nie mamy do czynienia ani ze słowem „śmierć”, ani z żadnym z jego eufemizmów. Narratorka wyłącznie ją sygnalizuje:

Odebrałam około szesnastej i ktoś zapytał, płacząc, czy jestem jego dziewczyną [...]. Szukałam później tego aparatu [...]. Chciałam go znaleźć, położyć na betonowym krawężniku i walić w niego tak długo tłuczkiem do mięsa, aż byłby proszkiem i kabelkami, i niczym więcej (Jelonek, 2020, s. 75).

W *West Farragut Avenue* scena ta zarówno nabierze dosłowności i intensywności, jak i znajdzie swoje fabularne rozwinięcie.

Pismo żałoby

Żałoba – nazwana najpierw niedosłownie (jako strata i tęsknota), następnie już literalnie („To była żałoba, pocieszycielka nasza” – Jelonek, 2024, s. 76) – jest uczuciem wszechogarniającym, destrukcyjnym i podobnie jak miłość ostatecznym. Przynosi dojmujące poczucie pustki („próżnia jest nie do zniesienia” – Jelonek, 2024, s. 21), którą narratorka bezskutecznie usiłuje zagłuszyć lekami uspokajającymi, nadużywaniem alkoholu, przygodnymi kontaktami seksualnymi. Zachowania te są jednak wyłącznie sposobem na niedopuszczenie do siebie żałoby:

nie ma czasu na rozpacz ten, kto ledwo żyje, komu tylko hałas pomaga nie słyszeć, jak głośno napierdala jego żywe serce (Jelonek, 2024, s. 86).

Narratorka, rodzina zmarłego i jego przyjaciele wypierają fakt śmierci mężczyzny; kobieta stale dostrzega obecność Drobneho, widzi go w świecie zewnętrznym, czuje w snach. Trzymanie się zasady: „nie chciałby, żebyśmy się smucili”, i spacerowanie „w miejsca, które Drobny lubił” (Jelonek, 2024, s. 76), budują iluzję, niejako podtrzymują zmarłego przy życiu. Żałoba metaforyzowana jest jako płyn zalewający wszystkie pozostałe przestrzenie życia narratorki („Skąd to w ogóle cieknie, nie wiem. Czasem podeschnie, czasem z nową siłą jebnie gejzerem spod ziemi, masakra” – Jelonek, 2024, s. 47); data śmierci – jako sprawiająca, że „cały świat się przeterminował, walił zgnilizną” (Jelonek, 2024, s. 84). Nieobecność narratorki przy nagłej i niewyjaśnionej śmierci Drobneho wywołuje w kobiecie poczucie winy („Nie mówię dokładnie, że ja go zabiłam. Przecież wiem, że to nie ja. Ale jednocześnie wiem, że ja” – Jelonek, 2024, s. 92). Wreszcie: żałoba zmusza do pogoni za wyjaśnianiem niewyjaśnialnego, wyobrażonym domknięciem poczucia utraty – narratorka decyduje się na podróż do Stanów, gdzie spotyka się ze znajomymi Drobneho i próbuje odtworzyć ostatnie chwile życia mężczyzny, przyczynę jego wypadku.

Anna Spólna w tekście *Ojciec patrzy. O cyklu żałobnym Marcina Świetlickiego* traktującym o człowieku w żałobie przytoczyła cytata z C.M. Parkersa, że człowiek taki „odczuwa [on – A.K.] silny impuls do poszukiwania, mimo iż zdaje sobie sprawę z jego nieużyteczności, dlatego często udaje się do miejsc kojarzonych z pobytem utraconej osoby” (C.M. Parkers – cyt. za: Spólna, 2021, s. 52–53). Zauważona przez literaturoznawczynię „nieużyteczność” podobnych poszukiwań potwierdza się w *West Farragut Avenue* – narratorce nie udaje się kolejno: odwiedzić domu, przy którym miał miejsce wypadek; porozmawiać z Blanką, kobietą, z którą Drobny był w związku w momencie śmierci; otrzymać od Blanki prawa jazdy Drobneho, przedmiotu, w którym narratorka widzi symboliczne domknięcie żałoby. Wydaje się, że żałoby

po Drobny nie da się przepracować: nie pomagają substytuty, nie daje wsparcia terapeutka nakazująca narratorce „otworzyć się na ból i wspomnienia” („Całą drogę od niej do domu, otwartą na wspomnienia i ból, przepraszałam Drobno i przekonywałam go, że w ogóle nie mam do niego żalu” – Jelonek, 2024, s. 155), nie znika żal za brak miłości; co więcej – na zakończenie książki składają się wspomnienia pisane w czasie terażniejszym sygnalizujące stałą obecność Drobno w życiu bohaterki oraz wyrażenie tęsknoty „w każdym momencie, [...] za wszystkim” (Jelonek, 2024, s. 156). Jedną z najbardziej znaczących scen książki przedstawia spacer narratorki nad jeziorem, w którym pływa umierająca ryba. Po chwili obserwowania miotającego się zwierzęcia kobieta dochodzi do wniosku:

Jesteśmy bezradne, ja i ryba, ja mogę odejść, ona musi zostać. [...] W końcu odwracam się, zostawiam umierającą rybę bez pożegnania, idę szybko w stronę miasta, w stronę ścieżki przy plaży, tam, gdzie są jacyś ludzie. [...] Chcę tylko życia, nie istnieje nic poza słońcem, tęsknotą i hukiem samochodów i to jest akurat prawda (Jelonek, 2024, s. 143–144).

W ostatnich liniżkach *West Farragut Avenue* narratorka odnosi się do ryby, która stanowi tu metonimię zmarłego ukochanego:

Tęsknię [...] nawet za rybą, która się rzuca i nie da się jej uratować, tak jak nie da się odumrzeć Drobno (Jelonek, 2024, s. 156).

Żałoba w *West Farragut Avenue* odpowiada modelowi zaproponowanemu przez Tony'ego Waltera w tekście *Nowy model żałoby: strata i biografia*. Badacz sprzeciwia się wzorcowi przedstawionemu między innymi w pracach Zygmunta Freuda czy Johna Bowlby'ego – którzy za naczelną i powszechnie obowiązującą cel żałoby uważali „rekonstrukcję autonomicznej jednostki, która potrafi generalnie pozostawić osobę zmarłą za sobą i stworzyć nowe więzi” (Walter, 2017, s. 209) – i zauważa, co następuje: po pierwsze, wiele osób przeżywających żałobę nie odnajduje się we wspomnianej „konwencjonalnej wiedzy na ten temat” (Walter, 2017, s. 212); po drugie, proces żałoby mogą ułatwić „zewnątrzne dialogi z innymi, którzy ją [osobę zmarłą – A.K.] znali” (Walter, 2017, s. 216); po trzecie, ostatnie i najważniejsze, za cel żałoby Walter uznaje nie „pójście dalej bez tych, którzy umarli, lecz znalezienie im stabilnego miejsca. [...] Aby to miejsce było stabilne, obraz zmarłego musi [...] być w miarę rozsądku adekwatny, to znaczy podzielany przez innych i sprawdzony przez porównanie z ich obrazami” (Walter, 2017, s. 224). Narratorka utratę ukochanego przeżywa

właśnie w ten sposób – opowiada, pisze, rozmawia i weryfikuje wspomnienia o Drobnym z innymi jego bliskimi. Wreszcie nie pozostawia pamięci o ukochanym za sobą – jak w klasycznie rozumianej żałobie – ale konsekwentnie ją zachowuje i podtrzymuje, aby znaleźć dla Drobnego nowe miejsce w swoim nowym życiu.

Pisanie a pamięć

W jaki sposób narratorka usiłuje przepracować żałobę i traumę, a przy tym nie zapomnieć o Drobnym i podtrzymać pamięć o nim przy życiu? Poprzez opowiadanie, narratywizowanie, literaturyzację – poprzez pisanie książki. Jak mówi w autotematycznym fragmencie narratorka-autorka, od momentu, w którym zaczęła myśleć o napisaniu książki, czuje głód – głód metaforyczny, głód opowiadania o Drobnym, postawienia mu pomnika. O fragmentach raportów policyjnych z miejsca wypadku mówi:

Nie chcę, żeby to była jedyna literatura dotycząca Drobnego (Jelonek, 2024, s. 113).

W podobnym duchu o zmarłej matce pisał Roland Barthes w *Dzienniku żałobnym* („Konieczność »Pomnika«. *Memento illam vixisse*. [Pamiętaj o tej, która żyła]” – Barthes, 2013, s. 127). Zarówno Jelonek, jak i Barthes wyznaczyli swojemu pisaniu tę właśnie misję. Jelonek wychodzi naprzeciw „programowej”, z góry zakładanej wsobności literatury konfesyjnej, i tworzy tekst zarówno reprezentatywny dla tego nurtu, jak i poświęcony drugiej osobie i jej pamięci. W swoją opowieść wplata również głos samego Drobnego, znajduje bowiem w pudełkach z pamiętkami notatki, „opis [...] wyjazdu ujęty w formę z zamierzenia literacką” (Jelonek, 2024, s. 47).

Należy tu zauważyć, że akt twórczy, akt pisania pełni funkcję autoterapeutyczną. Jak pisze Piotr Piekutowski w tekście *Śmierć między obrazem a słowem. Zarys współczesnego komiksu żałobnego*, zarówno na akt, jak i na jego efekt – dzieło – „przenosi się libido po stracie ukochanego obiektu” (Piekutowski, 2021, s. 148). Badacz przytacza kanoniczne pismo *Żałoba i melancholia* Freuda, w którym ojciec psychoanalizy twierdził, że „sprawdzian rzeczywistości pokazuje nam, że umiłowany obiekt już nie istnieje, po czym domaga się, by ze wszystkich związków, jakie łączyły nas z tym obiektem, wycofać całe libido. Łatwo zrozumieć, że powstaje przeciwko temu opór” (Z. Freud – cyt. za: Piekutowski, 2021, s. 147–148). Narratorka książki Jelonek, na nowo przeżywając – jak się zdaje – zakochanie w Drobnym (Jane Littlewood nazywa to „zakochiwaniem się wstecz” – podaje za: Walter, 2017, s. 213), nie wycofuje swojego libido definitywnie, ale znajduje dla niego dodatkowe ujście w akcie twórczym, akcie opowiadania. *West Farragut Avenue* to nie historia Drobnego, a zaledwie

zapis wspomnień o Drobny, historia wobec niego wtórna – potwierdza to motto z *Otwartych wód* Caleba Azumah Nelsona: „Za każdym razem, kiedy sobie coś przypominasz, twoja pamięć słabnie, ponieważ przywołujesz tylko to wspomnienie, a nie to, co się naprawdę wydarzyło” (C.A. Nelson – cyt. za: Jelonek, 2024, s. 90). Przed podróżą do Stanów po dwudziestu dwóch latach od wypadku narratorka składa wizytę rodzicom ukochanego, których chce powiadomić o swoim zamiarze napisania o mężczyźnie książki:

Słysz, jak moje słowa robią uniki. Coś niby mówię, ale bardzo cicho – że pojadę do Stanów i że może coś tam popiszę. I że w sumie nie o wypadku (choćby chęć o wypadku), tak tylko pojadę powspominać (Jelonek, 2024, s. 97–98).

Zdaje sobie jednak sprawę z tego, że ponownym opowiadaniem o śmierci otwiera zasklepione rany żałoby. Narratorka stale wspomina Drobno, poruszając mechanizmy pamięci, którą opisuje jako „jakiś burdel na kółkach” (Jelonek, 2024, s. 22); mówi:

To ma być moja przeszłość? Taka prawda-nieprawda, nie wiadomo, którego więcej? (Jelonek, 2024, s. 22).

W tego rodzaju autotematycznych cytatach odbija się echo pytań o kategorię autentyczności i prawdy w literaturze konfesyjnej: Na ile możemy jej ufać? Czy nie stanowi ona tylko zbioru chwytów retorycznych? W jakim stopniu odnieść można do niej pakt autobiograficzny Lejeune’a? W końcu „żadne wspomnienie nie jest tym, za co się podaje” (Jelonek, 2024, s. 107) – pamięć zaciera granice między prawdą a zmyśleniem, pozostają wadliwe wspomnienia. Podsumowaniem refleksji na temat relacji między opowiadaniem i pamięcią niech będą słowa Zaleskiego: „To nie przeszłość przeżyta, ale tekst jest faktem autobiograficznym. Historie z życia stające się punktem wyjścia [...] narracji nie są przeżywane, lecz opowiadane” (Zaleski, 2004, s. 67).

Żałoba jako narracja

Wspominaniem Drobno narratorka wywołuje u jego bliskich głęboką, niepowstrzymaną potrzebę opowiadania o śmierci mężczyzny, ujęcia jej w narrację, na tyle zrozumiałą, na ile jest to możliwe.

Nie chcę dłużej o tym nie mówić (Jelonek, 2024, s. 109);

Nareszcie ktoś mnie pyta, pytaj mnie, proszę, niech to już opowiem, chcę to opowiadać ciągle i ciągle. Pytaj mnie (Jelonek, 2024, s. 103)

– świadkowie nie tylko wypadku, lecz także życia Drobneho opowiadają sobie historie o nim, wspominają go, raz w czasie przeszłym, raz w czasie teraźniejszym. Narratorka jest tą, która wprawia pamięć i żałobę w ruch narracji; sama mówi:

opowiadałem tę historię wielu osobom i nie mogę przestać. Mam ochotę zaczepiać ludzi i mówić, mówić. [...] bo może to się jakoś da opowiedzieć do końca i już o tym nie myśleć (Jelonek, 2024, s. 153).

Znamienne „do końca” sygnalizuje, że żałoba w wyobrażeniu bohaterki miałyby przyjąć postać narracji, która opatrzona kropką, sfinalizuje także proces przepracowywania straty.

Grzegorz Olszański w tekście *Twój ból jest lepszy niż mój?* (dwuaktówka literaturoznawcza) pisał o narratywizowaniu wydarzeń: „Narracja jako struktura rozumienia? To jak najbardziej logiczna sugestia, bo też chodzi w końcu o zdarzenie, którego »fabuła« stawia opór rozumieniu, zdarzenie, które potrzebuje opowieści jako środka pozwalającego usensownić to, czego doświadczył podmiot” (Olszański, 2021, s. 32). Natomiast Hayden White, jeden z czołowych narratystów, utrzymywał, że życie samo w sobie jest anarracyjne, natomiast narracja sposobem percepcji, formą doświadczenia narzuca określony wzór uporządkowania (podaję za: Zaleski, 2004, s. 72). Narratorka *West Farragut Avenue*, ujmując zdarzenie śmierci oraz proces żałoby w niechronologiczną, fragmentaryczną narrację, dąży do zrozumienia, usensownienia tego, co zdaje się niemożliwe do pojęcia. Wspomniana fragmentaryczność formy ma dodatkowy sens w pracy żałoby; jak pisze Ireneusz Gielata w *Poetyce żałobnego gestu* (wokół „Kontenera” Marka Bieńczyka), „Słowa żałobne nie układają się w spójną narrację, nawet jeśli przyjmują literacką postać. [...] A jeśli już udaje się z nich zbudować jakąś opowieść, to nigdy nie zdoła ona wykroczyć poza formułę fragmentu, a więc mowę rozproszoną, bez konkluzji, nieukończoną” (Gielata, 2021, s. 194).

Przedmioty – repozytoria „żarliwej energii pamięci”²

Pamięć o Drobnym zostaje ożywiona nie tylko ciągłym opowiadaniem o nim czy aktem twórczym, lecz także kontaktem z przedmiotami związanymi ze zmarłym; podobny wątek na większą skalę podejmują Marcin Wicha w *Rzeczach, których nie wyrzuciłem*, Inga Iwasiów w *Umarł mi. Notatniku żałoby* czy przywołana już Brigitte Giraud w tekstach równie jak *West Farragut Avenue* elegijnych. Pudełka z pamiętkami z okresu związku z Drobnym

2 V. Nabokov – za: Zaleski, 2004, s. 43.

pełnią funkcję, jak mówi narratorka, „testowania pamięci” (Jelonek, 2024, s. 23); z założenia mają sprawiać przeglądającej przedmioty ból:

postawiłam je przy wejściu, [...] żebyśmy mogła się o nie boleśnie potykać o dowolnej porze dnia (Jelonek, 2024, s. 23).

Ulgę przynosi kobiecie jedynie fantazja o rozpaleniu ogniska i zniszczeniu wszystkich oglądanych przedmiotów.

Kluczowymi pamiątkami okazują się zapiski Drobego z podróży do Stanów, o których narratorka mówi:

Znajduję coś jeszcze gorszego niż stare bilety. Coś naprawdę, nie mów nikomu, sama powiem, dobra, ale nie rób mi presji, już mówię (Jelonek, 2024, s. 47).

To właśnie w tych miejscach książki Drobny wydaje się najbardziej obecny, pamięć o nim najmocniej dochodzi do głosu. Co więcej, zapiski weryfikują wspomnienia narratorki, okazuje się bowiem, że niektórych scen z podróży bohaterka nie pamięta wcale, inne wspomina inaczej niż zostało to zapisane przez Drobego. Równie istotnym przedmiotem okazuje się na końcu książki prawo jazdy mężczyzny, które dwadzieścia dwa lata po wypadku jest w posiadaniu Blanki. Staje się ono – podobnie jak sama opowieść ostatniej kobiety, z którą Drobny był w związku – wyobrażonym domknięciem żałoby, domknięciem ostatecznie niezrealizowanym.

Czy odda mi jego prawo jazdy? Chcę jego prawo jazdy. Oddać. Oddychaj (Jelonek, 2024, s. 112).

Granice konfesyjności

„Zauważyłam, że pisząc tę książkę, prawie nie udaję” (Iwasiów, 2013, s. 120) – wyznaje Inga Iwasiów w *Umarł mi*. Podobne autotematyczne refleksje możemy zauważyć w literaturze konfesyjnej nader często, nadal nierozstrzygnięta pozostaje więc kwestia dostępu do pozatekstowej prawdy: Czy podmiot lub narrator konfesyjny mówi o tym, co wydarzyło się faktycznie, **poza** literaturą, a jeśli tak, to w jakim zakresie? Jeżeli założymy, że literatura konfesyjna zalicza się do literatury autobiograficznej – a jest to założenie powszechnie czynione przez literaturoznawców – to „ja” konfesyjne, postawa konfesyjna, podobnie jak postawa autobiograficzna, będą ukazywać się „w przyjętym przez autora sposobie mówienia” (Zaleski, 2004, s. 62). Marek Zaleski w *Formach pamięci* przywołuje jednego z najważniejszych badaczy dyskursu autobiograficznego, Paula de Mana, który „tryb opowieści autobiograficznej uznaje za manifestację pewnej struktury językowej:

autobiografizowanie jest w jego ujęciu tylko pewną figurą »odczytywania« lub »rozumienia« tekstu” (Zaleski, 2004, s. 64). Za badaczami autobiografizmu należałoby uznać, że tekst jest dyskursem konfesyjnym wtedy, gdy „po prostu deklaruje intencję bycia takim, stanowi realizację przyjętych konwencji mówienia, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z prawdą, czy też nie” (Zaleski, 2004, s. 66).

* * *

Sama autorka *West Farragut Avenue* w jednym z wywiadów wskazała, że jest świadoma podejmowania swoistej gry z zabiegami charakteryzującymi literaturę autofikcjonalną: „Podróż do Stanów była dla mnie bardzo ciekawym doświadczeniem, bo stałam się swoją własną bohaterką literacką. Nagle wszystko, czego tam doświadczałam, było fikcją” (Szarejko, Jelonek, 2024). Narratorka konfesyjna omawianej książki to zatem jednocześnie autorka, bohaterka i osoba mówiąca w tekście – za pomocą chwytów retorycznych opowiada o śmierci, miłości i utraconym ukochanym, tworząc w ten sposób literacką reprezentację żałoby.

Bibliografia

- Barthes Roland, 2013: *Dziennik żałobny. 26 października 1977–15 września 1979*. Tekst przygot. i oprac. Nathalie Léger. Tłum. Kajetan Maria Jaksender. Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław.
- Bytniewski Paweł, 2024: *L'écriture de soi. Inspiracje Foucaultowskie*. „Biografistyka Pedagogiczna”, nr 9 (1), s. 129–140. <https://doi.org/10.36578/BP.2024.09.22>.
- Gielata Ireneusz, 2021: *Poetyka żałobnego gestu (wokół „Kontenera” Marka Bieńczyka)*. W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, s. 193–204.
- Iwasiów Inga, 2013: *Umarł mi. Notatnik żałoby*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Jelonek Agnieszka, 2020: *Koniec świata, umyj okna*. Wydawnictwo Cyrancka, Warszawa.
- Jelonek Agnieszka, 2024: *West Farragut Avenue*. Wydawnictwo Cyrancka, Warszawa.
- Olszański Grzegorz, 2021: *Twój ból jest lepszy niż mój? (dwuaktówka literaturoznawcza)*. W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, s. 13–46.
- Piekutowski Piotr, 2021: *Śmierć między obrazem a słowem. Zarys współczesnego komiksu żałobnego*. W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, s. 146–160.

- Spółna Anna, 2021: *Ojciec patrzy. O cyklu żałobnym Marcina Świetlickiego*. W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, s. 46–57.
- Szarejko Marta, Jelonek Agnieszka, 2024: *Agnieszka Jelonek w „West Faragut Avenue” pyta, jak pamiętamy dawną miłość*. Vogue, 28.04.2024. <https://www.vogue.pl/a/pisarka-agnieszka-jelonek-o-tym-jak-pamietamy-dawna-milosc> [dostęp: 28.06.2025].
- Walter Tony, 2017: *Nowy model żałoby: strata i biografia*. W: *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci*. Red. Anna E. Kubiak, Małgorzata Zawila. Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków, s. 209–232.
- Zaleski Marek, 2004: *Formy pamięci*. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.