

„Wieczne pióro” kontra „długopis BIC” o dwóch matrycach narracyjnych tekstów żałobnych wydanych w ostatnim dwudziestoleciu (perspektywa antropologiczna)

Anna Folta-Rusin*

DOI 10.24425/rl.2023.146701

ruh literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 2 (377) PL • w głąb siebie

PL ISSN 0035-9602

...jeśli się mówi,
to dlatego by nie zostawać samemu ze swoim szaleństwem [...],
tekst jest niezbędny śmierci, więc żyje. [...] ¹
Pamięci prof. dr hab. Antoniny Lubaszewskiej

Współcześni pisarze chętnie czerpiący z własnych doświadczeń (autobiografizm) na tyle często przedmiotem opisu czynią śmierć rodziców, że krytycy piszą dziś o nurcie literatury żałobnej², czy zwróconej ku grobom³. Grzegorz Olszański w artykule charakteryzującym zjawisko popularności nurtu w literaturze, analizuje teksty, które wydają się wyróżniać na tle innych

* Anna Folta-Rusin – dr, Zakład Lingwistyki Komputerowej ISI UJ.
ORCID: 0000-0003-1883-1876

- 1 A. Lubaszewska, *Śmierć w tekście – przeciw śmierci tekstu*, „Ruch Literacki” 1996 nr 5, s. 583.
- 2 Zob. D. Nowacki, *Umarli im. O prozie żałobnej Ingi Iwasiów i Anny Augustyniak*, [w:] Tenże, *Kobiety do czytania*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2009, s. 271–287.
- 3 Zob. J. Sobolewska, *Zaduszki i żałoba w literaturze*, [online:] <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1769478,1,zaduszki-i-zaloba-w-literaturze.read> (17.01.2022).

oryginalnością ujęcia tematu (m.in. Aglai Veteranyi *Dlaczego dziecko gotuje się w mamaladze* i Michała Szymanika *Dziury w policzkach*)⁴, wylicza większość tych tematyzujących doświadczenie straty, nie precyzując przy tym adresata żałoby (Olszański wymienia teksty żałobne upamiętniające śmierć ojca, matki, dziecka i męża). W niniejszym artykule interesować mnie będą wydane na przestrzeni ostatniego dwudziestolecia teksty, które problematyzują doświadczenie śmierci rodzica. Istotnym wyróżnikiem tego nurtu są ujęcia celowo surowe, badające granicę między literaturą i nie literaturą – nie ma w nich nacisku na oryginalność. Z jednej strony pojawiają się teksty silnie zakorzenione w tradycji prozy funeralnej, które często tradycyjność tę podkreślają, sięgając po sieć relacji intertekstualnych, figurę powtórzenia, zabiegi stylizacyjne i toposy. Mamy tu do czynienia z komentarzami natury metaliterackiej, tekst żałobny okazuje się tekstem, w którym pisarze układają własne definicje literatury. Z drugiej strony wyróżnić można, głównie tworzoną przez pisarki, pozornie surową prozę wspomnieniową, która od literackości stroni, literackość tuszuje na rzecz tematyzowania relacji ze zmarłym. Margaret Atwood, próbując scharakteryzować doświadczenie pisania, w eseju pt. „Zejdźcie pod ziemię. Negocjacje ze zmarłymi” stawia hipotezę, „że najgłębszą motywacją w wypadku nie tylko wybranych utworów, lecz także pisarstwa narracyjnego w ogóle, są lęk przed śmiercią i fascynacja śmiertelnością – pragnienie odbycia ryzykownej wyprawy do podziemi i przywrócenia czegoś, lub kogoś, do życia”⁵. Udowadniając słuszność tej tezy, chciałabym zaprezentować dwie kontrastujące ze sobą grupy tekstów, które za Vinciane Despret nazywam „matrycami narracyjnymi”. Matrycę wsobną stanowią teksty żałobne pisane przez pisarzy (relacja matka–syn, rzadziej ojciec–syn), rzadziej pisarki (córnka–ojciec). Doświadczenie śmierci rodzica pełni w nich rolę bodźca do autorefleksji, zaś okres żałoby okazuje się momentem pozwalającym określić pisarską profesję, prowadzi najpierw do utożsamienia zmarłego i pisarza, później do sformułowania definicji literatury. W tych tekstach doświadczenie żałoby, doświadczenie pisania, doświadczenie czytania (interpretacji) są ze sobą nierozzerwalnie związane. Punktem wyjścia jest wspomnienie zmarłego, punktem dojścia zaś rozważania teoretyczne nad istotą danej dziedziny artystycznej. Dominują tu relacje intertekstualne o charakterze wsobnym, autorzy przywołują klasyczną, w rozumieniu często cytowanej, powtarzanej, prozę żałobną. W przypadku matrycy alternatywnej mamy do czynienia z tekstami stroniącymi od komentarzy metaliterackich, jawnie nieautotematycznymi. Podmiot tekstowy wspomina, opisuje wspólne chwile spędzone z rodzicem, identyfikacja ze

4 G. Olszański, *Twój ból jest lepszy niż mój? (dwuaktówka literaturoznawcza)*, [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021, s. 14.

5 M. Atwood, *O pisaniu*, przeł. A. Pokojńska, Karakter, Kraków 2021, s. 253.

zmarłą matką lub zmarłym ojcem służy jego uobecnieniu, nie zaś autodefinicji i autorefleksji. Teksty te mają charakter dialogiczny, dopuszczają do głosu zmarłego rodzica, a podmiot wycofuje się, literacka tradycja ujawnia się tutaj w postaci zabiegów stylizacyjnych, imitacji form funeralnych. Pisarki, rzadziej pisarze, przytaczają znaczące fragmenty rozmów ze zmarłym (charakterystyczne słowa i zdania, rady i przestrogi) – nie tylko, jak to ma miejsce w przypadku matrycy wsobnej – ostatnie słowa zmarłego rodzica. Podmiot piszący, narrator sytuuje się tutaj na drugim planie, nie ekspozuje swojej profesji.

W pierwszej części artykułu prezentuję wydane w ostatnim dwudziestolecu teksty żałobne poświęcone śmierci rodzica, jednocześnie zwracając uwagę na te z nich, które miały wpływ na rozwój gatunku. W kolejnej – zastanawiam się nad przyczynami tworzenia tego typu tekstów i ich rolą w procesie żałoby. Narzędzi metodologicznych dostarcza mi nie psychoanaliza, zgodnie z którą tekst literacki to narzędzie do przepracowywania straty, lecz antropologia. Jest raczej tak, że śmierć rodzica stanowi dla pisarza bodziec do kompulsywnej twórczej aktywności. Odtwarzanie biografii służy budowaniu nowej tożsamości piszącego. Oprócz pisania podstawową potrzebą okazuje się doświadczenie czytania i interpretowania tekstów. Trzecią część artykułu stanowi prezentacja klasyfikacji wyłonionej w trakcie badań nad współczesnymi utworami żałobnymi. Analiza porównawcza przeprowadzona pod kątem: tematyki, miejsc wspólnych i powracających motywów, narracji, charakteru relacji intertekstualnych, a także stylistyki doprowadziła mnie do wniosku, że czynnikiem warunkującym podział w ramach tego gatunku jest funkcjonująca w kulturze interpretacja relacji dziecko-rodzic, w której znaczącą funkcję pełni płeć kulturowa osoby piszącej, wpływająca na sytuację podmiotu. Wykorzystane w tytule przybojy pisarskie: „wieczne pióro” oraz „długopis BIC” są symbolami dwóch matrycy narracyjnych.

I. Zestawienie bibliograficzne⁶ (wybrane teksty wskazujące na popularność nurtu żałobnego)

Listę tekstów żałobnych otwiera tom Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi* (1999), który oprócz wierszy o rodzicach, zawiera przede wszystkim zapiski dziennikowe obejmujące czas agonii matki oraz pierwszy tydzień po jej śmierci. Dodatkowo, co typowe dla poetyki tekstów żałobnych, tom mieści fotografie z rodzinnego archiwum autora. Obok tekstów Tadeusza Różewi-

⁶ Zestawienie nie uwzględnia niezwykle istotnych tekstów Tahara Ben Jelloun’a, a także Erwina Mortiera (za uwagę dziękuję recenzentowi). Zob. T.B. Jelloun, *O mojej matce*, przeł. J. Kozłowska, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2010; E. Mortier, *Pieśni belkotu*, przeł. Ł. Żebrowski, W.A.B., Warszawa 2014.

cza, znajdują się w nim: wspomnienia Stefanii Różewicz, matki poety, teksty napisane przez jego braci (Janusza i Stanisława). Uwzględniam sytuujący się poza periodyzacją tom poety, aby podkreślić, że jego kompozycja często stanowi wzór dla później powstających utworów. Mamy tu do czynienia z albumem pamiątek rodzinnych, który naśladuje szlachecką księgę domową, tzw. sylwę [łac. *silva rerum*], z jedną wszak istotną różnicą – główną bohaterką spajającą tom jest matka poety. Tekst otwiera fotografia i fraza: „Oczy matki spoczywają na mnie”⁷. Jest to oczywiście czytelna nić intertekstualna łącząca tekst Różewicza ze *Światłem obrazu* Rolanda Barthesa.

Kolejny istotnym tekstem jest *Ojciec* Miljenka Jergovicia, którego tłumaczenie ukazało się w 2012 roku. Esej chorwackiego pisarza z pozoru tylko wydaje się być typową sagą rodzinną, która w centrum sytuuje paletę uczuć syna względem ojca i *vice versa*, w rzeczywistości jest to tekst autotematyczny, ujawniający czytelnikowi programowe założenia jego prozy (wymowa moralna na równi z walorami estetycznymi). Nie mamy tu do czynienia, jak twierdzi Dariusz Nowacki, z typową „prozą polityczną”⁸, lecz z manifestem zawierającym credo pisarza. Odnajdywane przeze mnie w prozie żałobnej aluzje intertekstualne względem *Ojca* świadczą o tym, że tekst oddziałuje, stanowiąc swoisty wzorzec. Zamknięcie w książce wspomnień o ojcu służy Jergoviciowi do rekonstrukcji własnej tożsamości. W otwierającej tekst telefonicznej rozmowie z ojcem padają pierwsze i ostatnie słowa Dobroslava Jergovicia na temat twórczości syna:

Jestem winien, mówię, bo nigdy nie mogłem ci okazać całej wdzięczności.

Za co?

Za to, że piszesz? Za etykę.⁹

Jergović sugeruje w ten sposób czytelnikowi, że ma zamiar przedstawić okoliczności, które sprawiły, że został pisarzem. Esej Jergovicia wydaje się ważny, ponieważ ośrodkiem opowiadania czyni konstytutywną cechę współczesnych utworów żałobnych, którą stanowi powtórzenie – znak tożsamości podmiotu piszącego i osoby zmarłej (identyczność). Jergović podkreśla swoje podobieństwo względem Ojca, wymieniając: podobieństwo fizyczne, które dostrzegalne jest od momentu narodzin pisarza, podobieństwo charakteru, które ujawnia się stopniowo, kiedy autor dorasta, podobieństwo światopoglądowe i podobieństwo losu, które Jergović zauwa-

⁷ T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 5; s. 12.

⁸ Zob. D. Nowacki, *Umarli im. O prozie żałobnej Ingi Iwasiów i Anny Augustyniak*, [w:] tegoż, *Kobiety do czytania. Szkice o prozie*, Katowice 2019, Śląsk Wydawnictwo Naukowe, s. 276.

⁹ Wszystkie cytaty według wydania (dalej w tekście skrót „O”): M. Jergović, *Ojciec*, przeł. M. Petryńska, Wołowiec 2012, Czarne, s. 6.

ża w momencie śmierci rodzica. Fraza: „jestem kropka w kropkę jak on” (O, 7; 9) narzuca czytelnikowi metaforę lustrzanego odbicia, znak tożsamości, który stanowi, obok segmentacji tekstu i układu chronologicznego, figurę porządkującą ten wywód. Kolejną z „figur tożsamości” jest zdanie: „umarł mi ojciec” – okazuje się na tyle sugestywne, że wykorzystuje je Inga Iwasiów w tytule książki pt. *Umarł mi. Notatnik żałoby*¹⁰.

W roku 2013 okazuje się tłumaczenie *Dziennika żałobnego* Rolanda Barthesa. Tekst powstał w momencie przełomowym: „śmierć wywołała pragnienie pisania”¹¹. Mimo że Barthes napisał dziennik pod koniec lat 70., ślad jego oddziaływania na prozę polską jest w ostatnich dwudziestu latach szczególnie widoczny – aluzje do niego zawiera większość współczesnych tekstów żałobnych. Marek Bieńczyk w *Kontenerze* (tekście będącym swoistym leksykonem współczesnej literatury żałobnej) twierdzi, że dla Barthesa rola żałobnika może zostać wypełniona tylko poprzez pisanie:

Innych żałobników musi uderzać, być może nawet zdumiewać, że Barthes kładzie pierwsze zdanie już w parę godzin po śmierci matki. Tak szybko? Tak od razu? Skąd tyle siły? Refleks pisarski czy refleks fizjologiczny – bo coś trzeba zrobić z własnymi rękami? Albo raczej fizjologiczny refleks pisarski: w chwili rozpaczony nasze ciało każe mimowolnie uruchomić, szukając równowagi, naszą najbardziej machinalną czynność – a taką było dla Barthesa codzienne pisanie [podkr. A.F.R.] (K, 112).¹²

Na początku czynność pisania jest mechaniczna, jak dobieranie składników do potrawy. „Książki nie mógł z nich wprost przyrządzić, lecz w zgodzie z całym swoim dotychczasowym życiem przygotowywał machinalnie składniki” (K, 113). Pisanie w sytuacjach granicznych staje się potrzebą biologiczną, której domaga się ciało¹³.

Kolejno w 2017 i 2018 książki żałobne wydają: Marcin Wicha *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*¹⁴ oraz Marek Bieńczyk *Kontener*. Wymieniam je razem, ponieważ są to swoiste dzienniki lektury, książki o życiu z książkami. Doświadczenie śmierci rodzica wyzwała tu jednocześnie potrzebę pisania i potrzebę interpretowania cudzych tekstów.

Grupę utworów problematyzujących relacje matka–córka otwiera wydana w 2010 roku powieść Vedrany Rudan *Oby cię matka urodziła* (tłum.

¹⁰ I. Iwasiów, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Czarne, Wołowiec 2013.

¹¹ D. Nowacki, *Zmartwiony. O Kontenerze Marka Bieńczyka*, [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021, s. 206.

¹² Wszystkie cytaty według wydania (dalej w tekście skrót „K” z podaniem strony): M. Bieńczyk, *Kontener*, Wielka Litera, Warszawa 2018, s. 112.

¹³ Por. A. Dziadek, *Styl somatyczny – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, [w:] *Tenże, Projekt krytyki somatycznej*, Katowice 2014, s. 84.

¹⁴ M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Karakter, Kraków 2017.

2016 r.). Na łamach powieści pisarka rozprawia się z funkcjonującym w kulturze mitem, zgodnie z którym matkę i córkę łączy duchowa i fizyczna więź¹⁵. W powieści tej nie znajdziemy refleksji autotematycznych, narratorka nie zastanawia się również nad rolą pisania w procesie żałoby – podmiot piszący funkcjonuje w niej wyłącznie w roli córki i żony, przy czym Rudan skupia się na opisie swoich uczuć względem matki i partnera. Choroba nowotworowa, na którą cierpi matka bohaterki, zostaje odkryta dopiero w ostatnich godzinach życia – do końca staruszka samotnie mierzy się z bólem. Córka – pragnąca postępować w zgodzie z obowiązującymi normami społecznymi – codziennie odwiedza matkę, mimo że nie ma na to ochoty. Mityczna więź ostatecznie okazuje się być konstruktem kulturowym.

Kolejnym tekstem jest *Kochałam, kiedy odeszła* Anny Augustyniak (2013) – podmiot piszący, córka, jest – jak to było w przypadku Rudan – świadkiem odchodzenia matki, profesja autorki i sam akt pisania nie są akcentowane. Tekst wypełniony jest apostrofami do zmarłej, narratorka usiłuje nawiązać z nią rozmowę, w tym celu wypróbowuje różne, nie tylko typowo żałobne, formy literackie. Podobnie w wydanej w 2020 roku książce *Bezmatek* Miry Marcinów¹⁶, w której znajdziemy tylko jeden komentarz metaliteracki. Sam akt pisania jest tu istotny o tyle, o ile pozwala opisać specyfikę relacji matka–córka. Ogniwiem, które łączy wszystkie teksty żałobne jest akt utożsamienia podmiotu piszącego i zmarłego, uzyskany za pomocą takich figur stylistycznych, jak: powtórzenie, diafora, apostrofa. Teksty te należą też niewątpliwie do prozy somatycznej – najczęściej w aspekcie podejmowanej tematyki, rzadziej w aspekcie rytmu nadawanego samemu tekstowi (*Dziennik żałobny* Rolanda Barthesa, *Kontener* Marka Bieńczyka).

Zdaniem Olszańskiego autorów opowieści żałobnych łączy: „autobiograficzne uwikłanie w przedmiot opisywanych zdarzeń, deskrypcja dojmującej

15 Por. Hélène Cixous pisze: „Matka to też metafora: trzeba i wystarczy, jeśli kobiecie inna podaruje najlepszą część, aby mogła ona sama się zaakceptować i by w miłości przyjęła to, co z niej się «zrodzi». Ty, jeśli tego chcesz, dotykaj mnie i pieść, daj, ty, żyjąca bezimienna, którą i ja sama jestem. Podobnie jak związek z dzieciństwem (dziecko, którym ona była, którym jest, które pocznie, wyżywi, wyda, gdy ona wciąż się zmienia), więź z «matką» — ta nieprzerwana rozkosz i gwałt — nie została przecięta”. H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, „Teksty Drugie” 1993, nr. 4/5/6, s. 154. Biorąc pod uwagę ironiczny wydźwięk zakończenia powieści (matka bohaterki dostaje wysokiej gorączki, a wkrótce po przewiezieniu do szpitala umiera na nowotwór, córka zaś, aż do momentu diagnozy, przekonana jest, że rodzicielka udaje chorobę) – należy uznać, że Rudan polemizuje w ten sposób z twierdzeniem, że matkę i córkę łączy nierozzerwalna emocjonalna więź, która sprawia, że pozostające w takim związku osoby są względem siebie empatyczne.

16 Wszystkie cytaty według wydania (dalej w tekście skrót „BM” z podaniem strony): M. Marcinów, *Bezmatek*, Czarne, Wołowiec 2020, s. 128.

obecności nieobecnego, praca żałoby jako materia pisarskiej profesji”¹⁷. Praca żałoby bywa wykorzystywana przez pisarzy jako motywacja do budowania własnej teorii tekstu. Utwory te z jednej strony wydają się podążać za ukształtowaną w literaturze dawnej konwencją gatunkową (lament, tren, nenia, epitafium, traktat konsolacyjny, nekrolog) i stylistyczno-retoryczną (środki stylistyczne, toposy¹⁸), z drugiej strony zaś w wielu miejscach mają charakter Nieliteracki, ich stylistyka albo chyli się ku potoczności, albo podąża w stronę dyskursu naukowego. Jeśli chodzi o kompozycję, dominuje poetyka niedopowiedzenia, zaś najczęściej pojawiającą się figurą stylistyczną jest powtórzenie – można powiedzieć zatem, że formy te są celowo amatorskie, niedopracowane, jakby nieprzeznaczone dla czytelnika. Nie bez przyczyny Marek Bieńczyk zbiór esejów upamiętniających śmierć matki nazwał „kontenerem”. To rzeczownik-metafora symbolizujący pojemnik na przedmioty pozostałe po zmarłym.

II. Matryce narracyjne (perspektywa antropologiczna)

Wypracowana na gruncie psychoanalizy teoria, a raczej, jak zauważa TONY WALTER¹⁹, selektywna recepcja tekstu Zygmunta Freuda *Żałoba i melancholia*, redukująca proces żałoby do okresu przepracowywania straty (jednostka opłakuje i wspomina zmarłego, godzi się z jego zniknięciem, a następnie zapomina, powracając do codziennej egzystencji²⁰), wyraźnie nie koresponduje z doświadczeniem pisarzy, których teksty nie mają charakteru terapeutycznego:

Tłumaczenie czynnego zaangażowania osoby żyjącej w relację ze zmarłym jako procesu o charakterze autoterapeutycznym, którego racjonalność nie ulega wątpliwości, jest zabiegiem interpretacyjnym dość zbliżonym do metody długo stosowanej przez antropologów, umieszczających dziwne wierzenia i praktyki badanych przez siebie ludzi w rejestrze symbolicznym.²¹

17 G. Olszański, *Twój ból jest lepszy niż mój? (dwuaktówka literaturoznawcza)*, [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, dz. cyt., s. 15.

18 Zob. E.R. Curtius, *Topika mowy pocieszającej*, [w:] *Literatura europejska i łacińska średniowiecza*, przeł. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 87–89.

19 T. Walter, *Nowy model żałoby: strata i biografia*, przeł. A. Piskozub-Piwosz, [w:] *Spółeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, red. A.E. Kubiak, M. Zawila, Nomos, Kraków 2015, s. 209–231.

20 „Teoria żałoby, [...] ponieważ zasadza się na wymogu zerwania więzów i oferuje relacjom jedynie zamkniętą przestrzeń psychiki, może stanowić środowisko zabójcze” – przestrzega Vinciane Despret. V. Despret, *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, przeł. U. Kropiwek, Karakter, Kraków 2021, s. 20.

21 Tamże, s. 10–11.

Celem utworów żałobnych jest – jak ustaliła Vinciane Despret – nawiązanie relacji ze zmarłym, ustanowienie [franc. *instauration*]²² nowego sposobu istnienia w trakcie pisania tekstu. Od momentu rozpoczęcia zapisu twórca wyznacza zmarłemu miejsce, z którego rodzic będzie „mógł doprowadzić do końca to, do czego był tworzony”²³. Ponieważ „w momencie śmierci jednostki jej aktywność jest niedokończona i można powiedzieć, że dotąd pozostaje niezakończona, dopóki żyją pojedyncze istoty zdolne ponownie ożywić tę czynną nieobecność, ziarno świadomości i działania”²⁴ – pisarze stawiają się w roli kontynuatorów egzystencji rodzica, własną tożsamość budują w oparciu o ich historię:

Kiedys sądziłem, że ludzi pamiętamy, dopóki możemy ich opisać. Teraz myślę, że jest odwrotnie: są z nami, dopóki nie umiemy tego zrobić.

Dopiero martwych ludzi mamy na własność, zredukowanych do jakiegoś obrazka czy kilku zdań. Postaci w tle. Teraz już wiadomo – byli tacy albo śmacy. Teraz możemy podsumować całą tę szarpaninę. Rozplątać niekonsekwencje. Postawić kropkę. Wpisać wynik.

Ale jeszcze nie wszystko pamiętam. Dopóki nie mogę ich opisać, jeszcze trochę żyją.²⁵

Marcin Wicha wskazuje, że teksty o zmarłym traktuje jako przedłużenie jego egzystencji. Literatura jest tutaj narzędziem sprawczym. Celem pisarza nie jest pogodzenie się ze stratą bliskiej osoby i zapomnienie, przeciwnie – pragnieniem jest ustanowienie nowej „formy istnienia”²⁶ zmarłego. Staje się to możliwe dzięki wykonywanej profesji, wszak pisarz na co dzień powołuje do istnienia postaci literackie. W tekście Miljenka Jergovicia ojciec pełni funkcję bohatera, na co wskazuje następujący komentarz metanarracyjny:

Umarł i nie mogę się o nim dowiedzieć niczego więcej niż to, co powstaje z literackiej wyobraźni. Mój ojciec jest istotą nierzeczywistą, hobbitem, Królewiczem Markiem, trollem, Harrym Potterem, Saladynem z tysiąca i jednej nocy i Flashem Gordonem w górze na niebie, więc wszystko, co opowiadam o nim i o czasach, w których żył, jest wy-

22 Pojęcie zaczerpnięte przez Despret od Étienne’a Souriau. É. Souriau, *Les différents modes d'existence*, [cyt. za:] *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, Presses universitaires de France, Paryż 2009.

23 V. Despret, *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, dz. cyt., s. 18.

24 G. Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Jérôme Millon, Grenoble 2005, s. 21, [cyt. za:] V. Despret, *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, dz. cyt., s. 9.

25 M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, dz. cyt., s. 5.

26 Zgodnie z terminologią Bruno Latoura.

myślone. Nie istnieje prawda o martwych poza tą, że są martwi i już ich nie ma, jakby ich nigdy nie było. Ale i kiedy żył, tak mało o nim wiedziałem, że ojciec był dla mnie istotą z wyobraźni. (O, 131)

Marcin Wicha zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny warunek, który musi zostać spełniony, żeby zmarły odnalazł nowe miejsce – tekst musi mieć odpowiednią kompozycję – pozostać niedokończony. Zakończenie pisanie to zamknięcie, które powoduje symboliczną śmierć postaci, dlatego gatunek żałobny preferuje dzisiaj kompozycję otwartą.

Pisząc o pojęciu matrycy narracyjnej, Despret podkreśla rolę nadawcy i adresata tekstów żałobnych, czyli osób, które zbierają historie, podążają za wskazówkami, kolekcjonują je, by „wziąć ze sobą”. Funkcję matryc narracyjnych pełnią wszystkie teksty żałobne, stanowią one bowiem:

maszynę do mozolnego wytwarzania kolejnych opowieści, matrycę dla opowieści, które łączą się ze sobą, ale nie jedną nicią, lecz w taki sposób, że tworzą tkaninę – można by to nazwać pisanem w trzech wymiarach; z każdego punktu osnowy może zrodzić się nowy kierunek narracji. Każdy splot, który się tworzy, prowadzi do kolejnego lub do innego, zależnie od zbieżności motywów.²⁷

Wyróżnikami tekstów żałobnych są: silnie zaznaczona odrębność podmiotu piszącego, przez co tekst zyskuje idiosynkratyczny kształt, kontrastująca z wymienioną cechą konwencjonalność polegająca na powtarzaniu tych samych motywów – służąca podkreśleniu przynależności do żałobnej grupy tekstów. Ponadto proza ta jest zazwyczaj silnie nasycona intertekstualnie. Matryca służy do powielania, stanowi swoisty wzór, który jest gotowy do odcisnięcia na kartce papieru, podobnie jest z tekstami żałobnymi.

Tworzyć matryce narracyjne – pisze Despret – to przyjąć, że każda historia angażuje inne (i że jest odpowiedzialna za te formy angażowania), w podwójnym sensie tego słowa [badaczka ma na myśli dwa znaczenia słowa w języku francuskim: „angażować” i „rozpoczynać”]. Każda historia nie tylko tworzy i wikła się w nowe dalsze ciągi, do których powstania się przyczynia, lecz także zmienia przestanie tych, które ją poprzedzają, dodaje im mocy, wzbogaca je o nowe znaczenia.²⁸

Marek Bieńczyk w „Kontenerze” umieszcza opowieść o umieraniu matki wśród interpretacji kanonicznych żałobnych tekstów kultury. Aluzja intertekstualna – „pisanie w trzech wymiarach”, o którym wspomina Despret, należy do obligatoryjnych składników literatury żałobnej. Trójwymiaro-

²⁷ V. Despret, *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, dz. cyt., s. 31.

²⁸ Tamże.

wość tekstu uzyskiwana jest poprzez tworzenie sieci odwołań, zdarza się, że komentarz odnosi się, jak w tekście Miry Marcinów, do całego nurtu:

To było wtedy, kiedy matka jeszcze nie była martwa. Martwa, a nie ta, która odeszła. Matki nie odchodzą. Nie od córek. Może od synów matki odchodzą? Od autorów? Od Różewicza matka odchodzi. Ode mnie nigdy nie odeszła. Tylko umarła mi. Matka umarła. Matki nieumarłe są trudne.

Te martwe nie chcą stać się ani trochę łatwiejsze. (BM, 128)

Fragment ten to jeden z nielicznych autotematycznych partii książki, bowiem narratorka stara się nie łączyć procesu pisania i procesu umierania rodzica. W mającym charakter swoistego manifestu komentarzu Marcinów odróżnia swój tekst żałobny od tekstów wielkich pisarzy. Różnica została podkreślona poprzez użycie czasownika i zaimka osobowego („umarła mi”). Pisarka rezygnuje z formy „odeszła”, którą proponuje Różewicz (tomik „Matka odchodzi”). W centrum tekstu Marcinów znajduje się nie podmiot w żałobie, lecz postać, której tekst jest poświęcony, czyli matka – ich celem zaś jest uobecnienie zmarłej: „Szukałam jakiegoś znaku. I znalazłam zdanie [w powieści Ericha Emmanuela Schmitta *Historie miłosne*] na 276 stronie, że zostanie ze mną na zawsze”.

Uobecnienie w tekście okazuje się możliwe za pośrednictwem określonych chwytów literackich, m.in. apostrofy, a także powtórzenia nazywających zmarłą lub zmarłego antroponimów. Zgodnie z ustaleniami Despret proces żałoby przypomina prywatne śledztwo, polegające na poszukiwaniu dogodnych warunków do nawiązania kontaktu ze zmarłymi:

Co stwarza im [zmarłym] i tym, którzy biorą na siebie odpowiedzialność za ich spełnienie [życzenia zmarłych], d o b r e ś r o d o w i s k o? Są to pytania podobne do tych, jakie zadaje ekologia w odniesieniu do swoich przedmiotów badań. To dlatego mam prawo uważać, że to studium należy do ekologii. Do ekologii, gdyż przygląda się warunkom egzystencji tych, których bada i odcina się od typowych, najchętniej podejmowanych przez naukowców zagadnień. Dla nich, wyjaśnia Isabelle Stengers, kwestia istnienia, o ile jest rozważana, sprowadza się najczęściej do pytania „czy da się udowodnić, że coś (siła grawitacji, atomy, cząsteczki, neurony, czarne dziury...) »istnieje naprawdę«?”. Pytanie ekologiczne jest inne. To pytanie o potrzeby, jakie muszą być uwzględnione w nieustannym tworzeniu związków. [...] Środowisko, w którym pisanie listów do zmarłego wzbudza podejrzenia, pogardę czy ironię – lub, w wersji »tolerancyjnej«, staje się przedmiotem odruchowych wyjaśnień zaciemniających sens tych listów – może okazać się bardzo zubożające, a nawet szkodliwe [podkr. A.F.R.].²⁹

29 Tamże, s. 19–20.

Pisarze unikają słowa żałoba, ponieważ wyraźnie przeszkadza im aspekt kliniczny tego pojęcia. Miesiąc po śmierci matki Roland Barthes notuje: „Nie mówić *Żałoba*. To zbyt psychoanalityczne. Nie jestem w *żałobie*. Odczuwam smutek” (DzŻ, 87)³⁰. Podobnie Marek Bieńczyk używa rzeczownika zmartwienie:

«Zmartwienie» to dobry polski odpowiednik; słyhać w nim natychmiast – cała pierwsza sylaba jest imitacją najgorszego – solidarność z tym, kto zmarł. Sugeruje naśladowanie zmarłego: zmartwienie, czyli martwota, obrócenie się w martwego. (K, 21)

W eseju Bieńczyka słowa rzeźbią rzeczywistość, za ich pomocą pisarz może zmienić się w zmarłą, może również wskrzesić ją za pośrednictwem figury powtórzenia czy strumienia porównań.

III. „Wieczne pióro” – matryca wsobna

Ojciec używał wiecznych piór. Niektóre
odziedziczył po swoim ojcu. [...] Pisanie piórem przypomina fechtunek albo
taniec. Grubość linii zmienia się w zależności
od nachylenia stałówki. [...] Wieczne pióro
żyje. Ojciec sobie z nim radził.
Baraszkował. Czasami się popisował.³¹

Charakteryzując „nowy model żałoby”, Tony Walter zauważa, że celem postępujących zgodnie z nim osób jest „życie ze zmarłymi”³². Kluczową rolę odgrywają tu rozmowy ze znajomymi zmarłego, wymiana wspomnień po-

³⁰ Wszystkie cytaty według wydania (w tekście skrót „DzŻ”): R. Barthes, *Dziennik Żałobny*. 26 października 1977 – 15 września 1979, przeł. K.M. Jaksender, Epe-rons-Ostrogi, Kraków 2019.

³¹ M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, dz. cyt., s. 89–90.

³² „Możemy zatem powiedzieć – pisze Walter – że w klasycznych pracach o żałobie znajduje się główny wątek podkreślający oddzielenie (detachment), które osiąga się poprzez przepracowanie uczuć, oraz wątek poboczny podkreślający ciągłą obecność zmarłych i trwającą rozmowę między nimi i o nich. Ze względu na w przeważającym stopniu świecką i indywidualistyczną kulturę, zarówno autorzy, jak i czytelnicy tych tekstów zazwyczaj bagatelizowali albo ignorowali ten drugi temat, formułując przy tym tradycję kliniczną terapii żałoby”. T. Walter, *Nowy model żałoby: strata i biografia*, przeł. A. Piskozub-Piwosz, [w:] *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, dz. cyt., s. 210.

zwala żałobnikowi umiejscowić bliskiego w ramach własnej biografii. W przypadku pisarzy to akt pisanía zastępuje rozmowę, która we współczesnych społeczeństwach zachodnich pozostaje znacznie utrudniona³³. Popularność prozy żałobnej wśród pisarzy może mieć związek z obserwowanym przez antropologów zjawiskiem rozluźnienia więzów rodzinnych, które sprawia, że „jednostki stają się coraz bardziej autoreferencyjne, zmuszone ciągle konstruować i rekonstruować własną tożsamość”³⁴. Analizowanie okoliczności śmierci, rekonstruowanie biografii, śledzenie miejsc, w których bliska osoba lubiła przebywać, to sposób pisarzy na opisanie siebie, a co za tym idzie zdefiniowania samej literatury:

Odziedziczyłem wszystkie jego niezdrowe skłonności, wady i słabości charakteru, pewne zdolności towarzyskie, jedynym, czego mi zabrakło, a co on miał w obfitości, był talent do matematyki. Gdyby przeznaczył go dla mnie i przekazał mi w genach, nie pisałbym tego i nie zajmował się swymi tożsamościami.

Wtedy moja tożsamość wynikałaby z matematyki, tak jak wynikały z niej niektóre jego tożsamości. [...] We wszystkim innym byłem kropka w kropkę jak on, ale tego, co by mnie zmieniło i z czym, przypuszczam, żyłbym dzisiaj spokojnie i anonimowo w jakimś Bostonie, Chicago albo Toronto, nie obchodziliby mnie ani Serbowie, ani Chorwaci, śniłbym po angielsku albo po francusku, a nie w tym kalekim języku, który także ma problemy z tożsamością, tego mi mój ojciec poskąpił, ale bez własnej winy oczywiście.

Tylko w tej sprawie nie ma jego winy. We wszystkim innym był wobec mnie winny. A ponieważ jestem kropka w kropkę jak on, obwiniając jego, obwiniam siebie. (O, 8–9)

Jergović powtarza ten sam związek frazeologiczny („kropka w kropkę”), który w odniesieniu tekstu rozpatrywać można jako odmianę diafory. Potwórzenie przybiera tu postać kalamburu, który pozwala połączyć osoby (ojciec i syn) i gatunki (biografia, proza autotematyczna). Wymienione powiedzenie, kiedy rozpatrujemy jego znaczenie dosłowne, może wskazywać na autotematyczny charakter zbioru – kropka to przecież jeden ze znaków interpunkcyjnych, znak kończący zdanie. W cytowanym fragmencie mamy

³³ Szczegółowo przyczyny tego stanu rzeczy opisuje Tony Walter, wymieniając: różnice w zakresie przeżywania żałoby między osobami, które znały zmarłego; przemiany religijne i kulturowe, które powodują niepewność w stosunku do tego, w jaki sposób trzeba się zachować; oddzielenie miejsca pracy od domu, co oznacza, że osoby, z którymi się pracuje nie znają mojej rodziny; ostatnim powodem jest długość życia w połączeniu z mobilnością geograficzną (osoby znające zmarłego często mieszkają bardzo daleko od siebie i nie mają okazji się spotkać). Zob. T. Walter, *Nowy model żałoby: strata i biografia*, przeł. A. Piskozub-Piwosz, [w:] *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, dz. cyt., s. 219–220.

³⁴ Tamże, s. 218.

do czynienia z rozbudowaną kompozycją kalamburową. Pierwsze zdanie ma postać antytezy, najpierw Jergović wylicza podobieństwa, następnie przeciwstawia im różnicę. Paradoksalnie to właśnie owa różnica („talent do matematyki”), sprawia, że syn nie zostaje, jak ojciec, lekarzem, ale pisarzem zajmującym się „swymi tożsamościami”. Jergović trzykrotnie powtarza – kluczowy dla jego twórczości – rzeczownik „tożsamość”. Łączy on w książce „Ojciec” trzy ogniwa: Ojca – Dobroslava Jergovicia, syna – Miljenka Jergovicia oraz język chorwacki. W tej książce życie syna jest jakby – co podkreśla zwrot „kropka w kropkę” – kontynuacją życia ojca, pisarstwo syna wyraża poglądy ojca, zgodnie z którymi rodzic postępował, ale których nigdy nie wyraził na piśmie.

Po śmierci rodzica Barthes odtwarza życiorys matki i pracuje zawodowo – przy czym odczuwa chęć pisania tylko o zmarłej: „zanim powrócę, *mądrze i po stoicku*, do pracy (zresztą trudnej do przewidzenia) nad dziełem, muszę (dobrze to czuję) napisać książkę o mamie” (DzŻ, 150). W dalszej części dziennika pisarz zauważa, że mimo iż usiłuje zajmować się pracą akademicką, to zaczyna automatycznie pisać o mamie³⁵. Rozważania prowadzą go do następującej definicji literatury:

Literatura jest tym właśnie: czymś, czego nie mogę czytać bez bólu, bez zachłystnięcia się prawdą, wszystkim tym, co Proust napisał w listach o chorobie, odwadze, śmierci swej matki, o swej zgrzotce etc. (DzŻ, 197)

W *Dzienniku żałobnym* Barthesa czytanie i pisanie jest czynnością sprawiającą fizyczny ból, co więcej, może to być ból zagrażający życiu (zachłystnięcie się), mimo wszystko pisarz decyduje się go znosić. Na te same aspekty somatyczne zwraca uwagę Bieńczyk w „Kontenerze”. Z kolei Miljenka Jergovicia rytm prowadzi do sformułowania innej definicji literatury:

Literatura między innymi temu właśnie służy, żeby przez całe życie od nowa próbować powiedzieć coś więcej, niż to, czego nie da się wepchnąć w słowa, a pisarzowi zawsze wydaje się, że ma to na końcu języka. (O, 151–152)

Pisarz akcentuje zdolność literatury do przekraczania medium języka, dąży do zapisu doświadczenia niewyraźnego. Znamienne, że Jergović używa kolokwialnego związku frazeologicznego: „mieć coś na końcu języka” – po raz kolejny słowa ściśle związane są z ciałem.

Jeśli chodzi o pozycję odbiorcy w modelu wsobnym, nie jest ona prosta do określenia. Ścierają się tutaj dwie przeciwne tendencje: z jednej strony skłonność do zniechęcania odbiorcy za pośrednictwem chaotycznego, skró-

³⁵ 15 grudnia 1978 roku notuje: „Przygotowuję wykład i wychodzi mi spod pióra *Moja powieść*. Myślę wówczas z rozdarciem o jednym z ostatnich zawołań mamy: *Mój Rolandzie! Mój Rolandzie! Chce mi się płakać*” (DzŻ, 243).

towego, pełnego powtórzeń, nie do końca możliwego do interpretacji tekstu, z drugiej zaś pragnienie uczynienia intymnego, prywatnego doświadczenia tekstem uniwersalnym, mogącym zainteresować czytelnika – stąd wstawki autotematyczne, sieć relacji intertekstualnych i niedostatek antropimów (pisarze rzadko wymieniają imię czy pseudonim rodzica).

Roland Barthes „Dziennik żałobny” zapisuje na fiszkach, nie myśli o publikacji, jednocześnie pracuje bowiem nad książką o fotografii („Światło obrazu”) i przygotowuje cykl wykładów („Przygotowanie powieści”). Kompozycja tekstu jest luźna, Barthes często stosuje skróty, zamiast imion umieszcza inicjały, cytuje zdania z tekstów, nad którymi pracuje. Czytając fiszki, odnosimy wrażenie, że ich odbiorcą jest sam autor (Barthes wspomina o powtórnej lekturze dziennika)³⁶. „Potrzebuję nie samotności, lecz anonimowości (pracy)” (DzŻ, 148) – pisze. Chodzi tutaj o formę zapisu automatycznego – autor nie przejmie się odbiorcą i jego pragnieniem znalezienia sensu. Niewielkiego formatu fiszka opatrzona datą zmusza autora do kondensacji treści. Zwięzłość i skrótowość notatek sprawia, że stają się enigmatyczne, ale też – co charakterystyczne – w wielu miejscach przybierają formę aforyzmów. Z jednej strony uniwersalny aforyzm (ukłon w stronę czytelnika), z drugiej zagadka i prywatność, hermetyczność zapisków (ignorowanie odbiorcy).

Barthes odczuwa potrzebę wystawienia swojej zmarłej matce „Pomnika”³⁷, który pojmie jako „gest”³⁸, chwyt literacki „sprzyjający poznaniu”. Wydaje się, że rolę tę pełni ekfrazą fotografii matki umieszczona w „Świetle obrazu...”. Barthes wyraźnie akcentuje tu związek między doświadczeniem żałoby a formułowaną przez siebie teorią fotografii. Odnaleziony w trakcie przeglądania fotografii wizerunek matki pomaga pisarzowi wyodrębnić własność odróżniającą to medium od innych środków wyrazu. Chodzi o wrażenie obecności osoby, do której odnosi się fotografia³⁹. Umieszczając w centrum teoretycznego tekstu o fotografii ekfrazę zdjęcia matki oraz prywatne doświadczenie jako swoiste *exempla*, Barthes ma w głowie jedno pragnienie – o czym świadczy m.in. powracający w tekście topos „Pomnika” – zapewnić nieśmiertelność ukochanej matce⁴⁰. Rozmyślnie umieszcza

36 21 czerwca 1978 roku zapisuje: „Pierwsza lektura dziennika żałobnego. Płacze za każdym razem, kiedy jest mowa o niej – jej osobie – nie o mnie” (DzŻ, 168).

37 Rzeczownik „Pomnik” powraca w notatkach Barthesa wielokrotnie, po raz pierwszy autor zapisuje to słowo 14 listopada 1977 roku, myśl rozwija w ramach dłuższej notatki 5 czerwca 1978 roku. (DzŻ, 61; 129; 150).

38 Por. I. Gielata, *Poetyka żałobnego gestu (wokół Kontenera Marka Bieńczyka)*, [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021, s. 193–203.

39 Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 137.

40 Komentując uwagę Gastona Bachelarda, w której badacz utożsamiał śmierć z obrazem, Régis Debray pisze: „Bo pozostać chce tylko ten, kto przemija

opis zdjęcia w drugiej części traktatu, kiedy już wyjaśnił na podstawie „obiektywnych” przykładów różnicę między pojęciami: studium i punctum. Zdjęcie matki pełni tu rolę niespodziewanego olśnienia, które doprowadziło pisarza do odkrycia noematu fotografii („to-było”). Choć Barthesowi udaje się odnaleźć zdjęcie, które jest dla niego dokładnym odbiciem umarłej, finalnie nie publikuje go. Fotografia nie jest bowiem trwałą formą upamiętnienia – niszczy, co więcej – niejako blokuje wspomnienia, hiperbolizując to, co utrwalone przed obiektywem⁴¹. Zdjęcie, ze względu na swój dokumentalny charakter (pewność, że odniesienie zdjęcia istniało), jest obrazem, który nie daje się przekształcić – wbija się w pamięć, niszcząc wszelkie wyobrażenia, dlatego Barthes ostatecznie nie prezentuje go czytelnikowi. Stworzenie „Pomnika” jest możliwe tylko w piśmie. Słowo to jedyne medium mogące zapewnić umarłemu człowiekowi „nieśmiertelność”⁴², w tym właśnie kontekście Barthes przypomina następującą uwagę Sartre’a:

Sartre zauważył, że wszyscy autorzy są zgodni co do ubóstwa obrazów towarzyszących lekturze powieści: jeśli wciągnęła mnie powieść, w myśli zanika obraz. Temu *Mało-Obrazu* lektury odpowiada *Wszystko-jest-Obrazem* Fotografii. [...] Obraz fotograficzny jest pełny, napchany: brak miejsca, nic nie można dorzucić.⁴³

Barthes planuje napisać powieść, ostatecznie jednak powstaje traktat o fotografii, matka zostaje upamiętniona w ramach teoretycznych rozważań o obrazie, a zastosowane przez Barthesa chwytły literackie wydają się być skuteczną formą uobecnienia z dwóch powodów. Po pierwsze istotny jest styl i tematyka. Barthes sięga po język naukowy, by wyrazić istotę medium – do traktatu zajrzy każdy zainteresowany fotografią, co oznacza szerokie pole odbioru. Po drugie – pisarz rozmyślnie wybiera gatunek ekfrazy (narratywizacja opisu, zastosowanie czasu teraźniejszego w funkcji unaocznienia, apostrofa, zwrot do odbiorcy). Pierwsze starożytne ekfrazy najpraw-

i o tym wie. Toteż najchętniej fotografujemy i filmujemy rzeczy, o których wiadomo, że są zagrożone: faunę, florę, stare wioski i dzielnice, dno morskie. [...] Nasz pierwszy przedmiot artystyczny to mumia egipska, trup jako dzieło sztuki [...]. Zob. R. Debray, *Narodziny przez śmierć*, przeł. M. Ochab, [w:] *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk 2002, 248–251.

⁴¹ Zob. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, dz. cyt., s. 162.

⁴² „Dawne społeczeństwa dbały o to, żeby wspomnienie, substytut życia, było nieśmiertelne; a przynajmniej aby sama rzecz, wyrażająca śmierć, była nieśmiertelna – to był Pomnik. Czyniąc jednak ze śmiertelnej Fotografii generalnego i jakby naturalnego świadka «tego, co było», nowoczesne społeczeństwo wyrzekło się pomnika”. Tamże, s. 166.

⁴³ Tamże, s. 158–159.

dopodobniej były opisami obrazów, które nigdy nie istniały⁴⁴. Zostały stworzone jako materiał dydaktyczny wskazujący, jak pobudzić wyobraźnię odbiorców. Jeśli założymy, że ukrytym celem Barthesowskiego traktatu o fotografii jest uobecnienie matki w tekście, ekfrazą fotografii – zgodnie ze wskazówkami Filostrata – jest do tego najlepszym środkiem.

IV. „Długopis BiC” – matryca alternatywna

Matka używała długopisów BiC, tych żółtych.
Później także modelu Cristal. Ciągłe je gubiła.
Zostawiała w pracy. Jej długopisy traciły skuwki.
Pękały. Znikały bez śladu.
[...] Moja matka nie miała czasu.
Miała sprawy. Zbyt dużo pośpiechu.
[...] Zbyt wiele rzeczy musiała okiełznać,
żeby jeszcze zabawiać się z nieposłusznym atramentem.⁴⁵

O ile pisarze realizujący matrycę wsobną oscylują między stylem naukowym a poetyckim, to w przypadku matrycy alternatywnej styl wysoki zastąpiony zostaje mieszaniną języka potocznego i języka poetyckiego. Nazywam tę matrycę alternatywną, ponieważ rozwija się ona niejako w opozycji do wyżej opisanego tradycyjnego modelu. Tworzą ją przede wszystkim pisarki, których punkt widzenia nie jest uprzywilejowany. Patetycznej i uniwersalnej skali makro zostaje przeciwstawiona skala mikro. Ponieważ styl

⁴⁴ „Otóż Biaise de Vigenère, dawny tłumacz *Eikones* na język francuski i ich komentator, wątpił w istnienie malowideł opisywanych przez Filostrata i uważał je, jak pisze jego wydawca, za „słowne ikony” skierowane do wyobraźni czytelników, które „naśladowały nie tyle obrazy rzeczywiste, co sposób, w jaki obraz pozwala cokolwiek zobaczyć”. Tekst Filostrata tworzyłby więc raczej swego rodzaju „odczucie obrazu”, które odsyłałoby nie do rzeczywistości, lecz do wyobraźni. [...] Tak więc: gdy czytamy *Eikones* Filostrata, nie przestajemy patrzeć, choć nie możemy nic zobaczyć, ponieważ obraz, o którym mowa, nie istnieje. Mamy zatem do czynienia z autoreferencjalnością dyskursu czy, mimo wszystko, istnieje coś, do czego ów dyskurs odsyła? Jeszcze inaczej: czy »patrzenie dotyczy tego, co inne (obrazu), czy też jest sztuką charakteryzującą tekst?« (s. 463). Rozwiązanie tego paradoksu polega na wprowadzeniu elementu pośredniego między tekstem a obrazem, odwołującego się do mediacyjnej sfery wyobraźni. Elementem tym jest odczucie obrazu, *Je sentiment de l'image*”. M.P. Markowski, *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 90, z. 2, s. 235.

⁴⁵ M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, dz. cyt., s. 89–91.

wysoki, właściwy mu patos i autotematyzm dominują w matrycy wsobnej, matryca alternatywna unika tych komponentów:

Stoję na jednej nodze w jeziorze, udekorowana wieńcem z lilii wodnych. Uśmiecham się do taty. Przytulam misia na Krupówkach. Uśmiecham się do taty. Poprawiam kolanówki w tle Wałów Chrobrego. Uśmiecham się do taty. [...] Poza tym wiele trudnych do odgadnięcia póż i sytuacji. Będzie jeszcze o fotografiach, jeśli damy radę wziąć je do ręki, my wszyscy zaangażowani w tę historię.

Nie wiem, czy dobrze robię. Nie lubię autotematycznych wstawek, mam wrażenie, że zastępują opowieść, gdy przychodzi impas, zagadują, zapisują pustkę. Były obowiązkowe w czasach moich studiów polonistycznych, ich obecność świadczyła o wysokim poziomie tekstu. Autotematyczne znaczyło literackie. Same historie ceniliśmy mniej od ich szwów zostawionych na wierzchu. Specyficzna moda na kożuchy, swetry i proza z zostawioną na wierzchu fastrygą, ze ścięciem na okrętkę. Na autobiografię nie jestem gotowa, ale tym razem nie mogę udawać, że proces pisania jest oderwany ode mnie. Nie wiem, czy dobrze robię, ponieważ nie wierzę w terapię, w żadne terapie poza tabletkami i samokontrolą, więc nie mogę tego pisania uznać za lekarstwo.⁴⁶

Zanim Inga Iwasiów odrzuci autotematyzm, poświęcając swoją książkę wspomnieniom o ojcu, nawiązuje do *Światła obrazu* Barthesa. W jej tekście to zmarły jest fotografem, który oświetla podmiot piszący, następuje tutaj odwrócenie ról. W ramach matrycy alternatywnej podmiot piszący demonstruje czytelnikowi swoją drugorzędność względem bohatera prozy żałobnej. Zmarły rodzic ma znaleźć się w centrum tekstu („Matki, jak czarni bohaterowie, wymagają czułości” (BM, 113) – pisze Mira Marcinów) – pisarki nie unikają antroponimów, przeciwnie – antroponimy pozwalają im zdefiniować zmarłego rodzica. Chodzi tutaj o podważenie tradycyjnych modeli tekstów żałobnych, wyeksponowanie niestereotypowej relacji. Sięgają zatem do autotematycznej prozy żałobnej tylko po to, by ją odrzucić.

Charakterystyczną cechą całego nurtu prozy żałobnej jest jej intertekstualny charakter. W modelu alternatywnym dominują nawiązania formalne, mające charakter parafraz. Teksty te rezygnują z poważnego tonu na rzecz groteski. Narratorki parafrazują tak utwory kanoniczne (jak np. inwokacja z *Pana Tadeusza*, modlitwy, pieśni – przykład tekstu „Kochałam, kiedy odeszła” Anny Augustyniak), jak i popularne piosenki, zaliczane do literatury użytkowej (*Bezmatek* Miry Marcinów). Spośród środków stylistycznych dominuje apostrofa. Proza ta jest zdecydowanie bardziej dialogiczna niż ta reprezentująca matrycę wsobną. Przy czym autorki mają wątpliwości, czy żałobny tekst może być dla kogoś interesujący:

⁴⁶ I. Iwasiów, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013, s. 8–9.

Ponoć rakowe reportaże pisze się, żeby coś sprzedać. Co mógłby sprzedać rak płuc mojej matki? Raki piersi są kobiece, ale płuc już nie. (BM, 106)

Stosując charakterystyczny dla gatunków publicystycznych skrót myślowy, odnoszący się do reportaży, których tematem jest choroba nowotworowa, Marcinów podkreśla nieatrakcyjność własnej prozy. Zauważa przy tym, że choroba, na którą zapadła jej matka, jest medialnie nieprominentna, ponieważ nie da się jej zakwalifikować jako choroby typowo kobiecej. Wy różnikiem tej matrycy jest zatem prywatność i intymność osiągana poprzez stosowanie stylu eklektycznego (kolokwializmy, wulgaryzmy, ale także profesjonalizmy) oraz unikanie patosu:

Ene due rabe, bocian połknął żabę, ene due rabi... Rabi, Nauczycielu, zdradzę ci moją tajemnicę, myślałam, że tego nie przeżyję, że jak zobaczę matkę w trumnie, serce mi pęknie. Nie pękło. Widać, wszystko można przeżyć. Wszystko można przeżyć... Powtórzyć ten frazes? Wszystko można przeżyć. Wszystko można przeżyć. Moje serce wcale nie pękło. Amadzie, ja nie mam serca.⁴⁷

Umieszczona w zakończeniu książki Anny Augustyniak dziecięca wyliczanka zostaje przekształcona w apostrofę do Boga. Mamy do czynienia z połączeniem popularnych tekstów pochodzących z różnych rejestrów – wyliczanka banalizuje modlitwę, pozbawia ją powagi. Eklektyczny tekst wydaje się niestosowny. Dla zabawy i modlitwy wspólnym ogniwem jest powtarzalność oraz rytualny charakter. Połączenie czynności wywołującej radość (wyliczanka) z działalnością przynoszącą zaspokojenie potrzeb duchowych (modlitwa) wskazuje na emocjonalną kondycję narratorki, która podważając konwencję kulturową, łamiąc zasadę odpowiedniości stylu, tematu, doboru odpowiednich relacji intertekstualnych (*decorum*), manifestuje swoją niezgodę względem obowiązującej patetycznej i uniwersalizującej doświadczenie podmiotu poetyki utworów żałobnych. Pisarka podkreśla, że utrwalone w kulturze sposoby zachowania, sposoby pisania o śmierci rodzica są dla niej niewystarczające. W ostatnich słowach tekstu, zwracając się do kochanka, narratorka niejako godzi się z brakiem akceptacji i zrozumienia. Stworzenie książki, w której to, co zabawne i dziecięce, miesza się z tym, co poważne, a tekst składa się tak z cytatów zaczerpniętych z literatury popularnej, jak i kanonicznej, jest sposobem na stworzenie alternatywnej matrycy, która sięga poza role społeczne wyznaczone jednostce przez kulturę. Eksperymenty stylistyczne to typowa dla tej matrycy forma walki o niezależność żałobnego doświadczenia. Przy czym tekście Augustyniak pojawiają się także stałe motywy właściwe dla całego

⁴⁷ A. Augustyniak, *Kochałam, kiedy odeszła*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2013, s. 193.

nurtu funeralnego: oglądanie pustego miejsca zamieszkania, opis choroby rodzica, wspomnianie ostatnich słów, opis momentu śmierci, ubieranie zmarłego, widok zwłok⁴⁸, przygotowanie pogrzebu i mowy pogrzebowej, przeglądanie rzeczy (w tym zdjęć), tekstowa „rozmowa” ze zmarłym. Porządek motywów odtwarza tu sekwencję zdarzeń rzeczywistych. Motywy są ułożone chronologicznie. Poza eklektyzmem stylistycznym i intertekstualnym, istotnym wyróżnikiem jest tutaj opis przebiegu żałoby, zaś sposobem na poradzenie sobie ze stratą rodzica (matka) okazuje się seks i rozmowa z partnerem (*Kochałam, kiedy odeszła* A. Augustyniak; *Oby Cię Matka urodziła* V. Rudan) lub partnerami i partnerkami (*Bezmatek* Miry Marcinów). Teksty te w zakresie opisu relacji łączącej podmiot ze zmarłym rodzicem unikają ujęć stereotypowych, starając się podkreślić ich idiosynkratyczny charakter (świadomość teorii). Jeśliby próbować określić źródła stylistyczne tych utworów, byłyby to po pierwsze mowa potoczna, po drugie literatura popularna – ze szczególnym uwzględnieniem literatury dziecięcej, po trzecie tzw. literatura wysoka, po czwarte zaś – choć w mniejszym stopniu – słownik feministyczny. Autorki świadome charakteru więzi i sposobów ich opisu narzuconych kobiecie przez kulturę patriarchalną traktują pisarstwo żałobne jako pretekst do prezentacji własnej relacji.

Niejako na przecięciu dwóch scharakteryzowanych matryc usytuować można notatnik żałoby Ingi Iwasiów *Umarł mi*. Styl tego tekstu jest bardzo oszczędny i wyważony, dominuje w nim niedopowiedzenie. Narratorka nie kryje, że jest pisarką, nie stroni również, wbrew początkowym deklaracjom, od komentarzy autotematycznych. Wykonywany zawód (literaturoznawczyni i prozaiczka) pozwala jej oswoić żałobę⁴⁹, dzięki poznanym w literaturze schematom zachowania, wie jak ma postąpić w momencie nagłej śmierci ojca.

48 Por. M. Ładoń, *Nekromantka. O jednym przystanku żałoby w „Kochałam, kiedy odeszła” Anny Augustyniak*, [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021, s. 57–68.

49 Wspominając wizytę bliskich zmarłego kolegi w Dziekanacie uczelni, na której Iwasiów pracuje, pisarka zauważa: „Przyniosły chorobę, cierpienie i odejście do nas, do Instytutu zajmującego się literackimi emanacjami chorób, cierpienia i śmierci. Powinnyśmy być szczególnie wrażliwe. Nasi koledzy zajmowali się przecież bibliografią śmierci, poetyką nagrobków, motywem *danse macabre* od średniowiecza do współczesności. Siedziałyśmy w kółku ze spuszczoneymi głowami”. I. Iwasiów, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, dz. cyt., s. 64.

* * *

[...] Później prezydenci i wodzowie mogli
odprawić swój cyrk z wiecznymi piórami.
Położyć parafę pod porozumieniem pokojowym
lub sojuszem.
Wcześniej całą robotę wykonał jakiś bombardier
i zanotował długopisem współrzędne
celu oraz liczbę bomb spuszczonej
na Budapeszt czy Drezno.⁵⁰

Powstałe w minionym dwudziestolecu teksty żałobne poświęcone śmierci rodzica powtarzają typowe dla gatunku toposy i motywy: opis choroby i momentu śmierci rodzica, reakcja podmiotu (w matrycy męskiej kompulsywne, mechaniczne pisanie i praca, w matrycy kobiecej – miłość i seks), wspomnianie ostatnich słów, przygotowanie zwłok i pogrzebu, pochówek, oskarżenia i prośby wobec adresata żałoby, ale także próbują zmierzyć się z tradycją, by wypracować własny język żałobny. Jednym z charakterystycznych motywów dla dzisiejszej prozy jest pojawienie się opisu biblioteki zmarłego i jego ulubionych lektur. Istotną kategorią wydaje się tzw. „przedmiot żałobny”⁵¹ – pojmowany bardzo szeroko, jako rzecz niepragmatyczna ściśle ze zmarłym związana, albo mająca na sobie podobiznę zmarłego, albo jego ślad (odcisk, zapach).

O ile pod względem motywów nurt prozy żałobnej jest jednorodny, o tyle inaczej przedstawia się kwestia stylistyki: z jednej strony mamy teksty ciężące w stronę dyskursu naukowego i teorii, z drugiej mowy potocznej. Lektura wydanej w ostatnim dwudziestolecu prozy żałobnej poświęconej śmierci rodzica pozwala dostrzec, że jedną z własności, która warunkuje przynależność danego tekstu do danej matrycy narracyjnej jest płeć kulturowa podmiotu piszącego. Zapiski żałobne kobiet-pisarek to

⁵⁰ M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, dz. cyt., s. 91–92.

⁵¹ „Wiele lat temu poszedłem przypadkiem na seminarium Georges’a Didi-Hubermana. Dzisiaj zakładam, że nie było to przypadkiem – pisze Marek Bieńczyk. Przez pół roku miał opowiadać o wielościanie Dürera; zostałem na cały semestr, zafascynowany. Nie mówił o meteorycie, wówczas jeszcze nie powstała jego hipoteza, a wielościan wykładowca uznawał za nieokreślony przedmiot żałobny. Bo też tak odczytywał go Giacometti, o którym na seminarium było najwięcej mowy. Alberto Giacometti po śmierci ojca wyrzeźbił podobny wielościan, figurę zmartwienia. I podobnie jak Dürer umieścił na nim pewien powidok. Na jednej ze ścian wielościanu widać na rycinie Dürera widmowe, bardzo widmowe przedstawienie twarzy, przypominające ono – odkrył Didi-Huberman – autoportret Dürera (K, 107–108).

świadczenia nieutralnej, znajdującej się poza konwencją kulturową relacji z rodzicem. Mamy tu do czynienia z próbą ukształtowania nowego gatunku, *écriture féminine*⁵² – tak jest w przypadku tekstów: Rudan, Augustyniak, Marcinów, a także notatnika Iwasiów. Różnicę tę akcentuje zresztą w blurbie umieszczonym na okładce książki Marcinów Marek Bieńczyk, autor *Kontenera*⁵³. Okazuje się, że problemy takie, jak: potrzeba spełnienia społecznych oczekiwań, wpisania się w powszechnie aprobowaną rolę – uwidaczniają się zwłaszcza w sytuacji granicznej (śmierć rodzica) i okresie żałoby, zmuszając pisarki do poszukiwania nowego języka. Na marginesie warto dodać, że „Spór o płeć i jej prawa”⁵⁴ jest także – jak pisze Ryszard Kosiński – głównym tematem najnowszej, powieści Olgi Tokarczuk *Empuzjon*⁵⁵, będącej czymś w rodzaju feministycznej trawestacji *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna.

Analizując utwory pisane przez poetów poświęcone pamięci zmarłych „przyjaciół po piórze”, prof. Antonina Lubaszewska zwraca uwagę na ich intertekstualne nasycenie, chodzi głównie o cytowanie rozpoznawalnych fragmentów tekstów zmarłych pisarzy, tzw. „skrzydlatych słów”. Zauważa, że wielość aluzji może świadczyć o specjalnym statusie bohatera żałobnego:

To jakby zacytowanie świętej księgi, rodzaj liturgii żałobnej. Jesteśmy tu w sytuacji, która wskazuje na antropologiczne przesłanki form żałobnych: sztuka może dawać aksjologiczny wzór osoby [...]. Takiego wzoru nie wybiera się – powiada Max Scheler – jest się przezeń owładniętym. Ów człowiek zupełny (*homo totus*) unaocznia każdemu jego powołanie, z »nimi się porównujemy, aby z trudem odnaleźć samych siebie.«⁵⁶

Popularność prozy żałobnej świadczy o skuteczności utrwalonego w literaturze wzorca. Pisarze cytują słowa zmarłych rodziców, ujawniają przed czytelnikami ich biografie, otwierają puste mieszkania i porzucone książki, aby – poprzez prezentację autorytetu – zdefiniować siebie. Utrwalenie

52 Por. *Matki nie odchodzą, rozmowa z Mirą Marcinów*, rozm. przepr. Z. Zaleska, [online:] <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8860-matki-nie-odchodza.html> (05.09.2022).

53 „Najpierw jest drżenie; po tej lekturze trudno wrócić do siebie. Później jest zazdrość; facetowi tak trudno przedrzeć się w gorzki i wspaniały świat matki i córki” – pisze Bieńczyk na okładce powieści *Bezmatek* Miry Marcinów.

54 „Spór o płeć i jej prawa to główna różnica między powieścią Manna i Tokarczuk. Dla tej ostatniej ideologiczna i polityczna interpretacja różnicy między płciami jest przyczyną całego pasma dramatów, jakie gotujemy sobie wzajem, jak również naturze”. R. Kosiński, *Rozbieranie. O nowej powieści Olgi Tokarczuk*, [online:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/rozbieranie-o-nowej-powieści-olgi-tokarczuk-174499> (05.09.2022).

55 O. Tokarczuk, *Empuzjon*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2022.

56 A. Lubaszewska, *Śmierć w tekście – przeciw śmierci tekstu*, dz. cyt., s. 583.

w tekście osoby, która „nie pisała”⁵⁷, bo „nie każdy pisze wiersze”⁵⁸ okazuje się w gruncie rzeczy zwycięstwem tekstu nad śmiercią.

⁵⁷ 29 marca 1979 roku Roland Barthes notuje: „Żyję [...], bez najmniejszego pragnienia, aby być w przyszłości czytany [...], lecz nie mogę znieść, by było tak z mamą (być może dlatego, że ona nie pisała i że wspomnienie o niej zależy całkowicie ode mnie)” (DzŻ, 262).

⁵⁸ Marek Bieńczyk, w wierszu będącym pastiszem utworów Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego pisze: „Nie każdy pisze wiersze // Na przykład moja matka Róża // Choć na lotnisku w Heluszu // Dziewczynki miały czas” (K., 270). Jako motto do tego jedynego wierszowanego utworu w zbiorze Bieńczyk umieszcza fragment wiersza Tkaczyszyna-Dyckiego „Piosenka wierszoroba”, w którym poeta przyznaje, że to choroba matki wywołała potrzebę pisania („i przez tę chorobę matki // jestem dziś wierszorobem, przez nic więcej” K, 270).

Anna Folta-Rusin

Department of Computer Linguistics, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-1883-1876](https://orcid.org/0000-0003-1883-1876)

The fountain pen versus the BIC pen: Two narrative matrices of 21st-century bereavement texts (an anthropological approach)

Summary

This article is an attempt to describe and classify an array of contemporary texts about the death of a parent. Rather than drawing on the methodology and conceptual apparatus developed on the basis of psychoanalysis this study makes use of the anthropological approach, which, it is assumed, can do full justice to the specific nature of the texts and the motivation declared by their authors. The first part of the article contains a catalogue of selected bereavement texts published in Poland in the last twenty years, arranged in a hierarchical order indicative of their canonical significance. The justification, methodology and criteria of that arrangement are discussed in the following section. The third part presents a typology of the collected material. The classification takes into account the following characteristics: subject, commonplaces and recurring themes, narration, intertextual relations, and style. Generally, the classificatory scheme reveals two narrative matrices (as defined by Vinciane Despret). They are the ‘inbred’ (i.e. traditional, or high) matrix, and the alternative (i.e. low or eclectic matrix). A comparative analysis of the texts about loss and grief caused by the death of a parent suggests that the division and the choice of discourse is determined by the ideological and political interpretation of the child-parent relationship functioning in the culture, which, in turn, is conditioned by the social role, status and gender of the writer. The writing utensils from the title, the fountain pen and the BIC pen (ball pen) in a way emblemize the two narrative matrices and offer a clue to the writer’s gender.

Key words

21st-century texts of loss and grief – child-parent relationship – narrative matrices – the writers’ social role and gender – Vinciane Despret (b. 1959)

Słowa kluczowe

matryca narracyjna, proza żałobna, relacja rodzic-dziecko, rola społeczna, uobecnienie

Bibliografia

- Atwood Margaret, 2021, *Zejsście pod ziemię. Negocjacje ze zmarłymi*, przeł. A. Pokojka, [w:] *Tejże, O pisaniu*, Kraków: Karakter, s. 247–288.
- Augustyniak Anna, 2013, *Kochałam, kiedy odeszła*, Warszawa: Nisza.
- Barthes Roland, 2019, *Dziennik żałobny* (26 października 1977 – 15 września 1979), przeł. K.M. Jaksender, Kraków: Eperons-Ostrogi.
- Barthes Roland, 2008, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Bieńczyk Marek, 2018, *Kontener*, Warszawa: Wielka Litera.
- Cixous Hélène, 1993, *Śmiech Meduzy*, „Teksty Drugie”, nr. 4/5/6, s. 147–166.
- Curtius Ernst Robert, 1997, *Topika mowy pocieszającej*, [w:] *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków: Universitas, s. 87–89.
- Despret Vinciane, 2021, *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, przeł. U. Kropiwek, Kraków: Karakter.
- Dziadek Adam, 2014, *Styl somatyczny – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, [w:] *Tenże, Projekt krytyki somatycznej*, Katowice: IBL PAN, s. 83–96.
- Ernst Gilles, 2002, *Śmierć jako temat opowiadania „Dianus” Georges’a Bataille’a*, przeł. M.L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, oprac. S. Rosiek, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, s. 227–242.
- Gielata Ireneusz, 2021, *Poetyka żałobnego gestu (wokół Kontenera Marka Bieńczyka)*, [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, s.193–203.
- Iwasiów Inga, 2013, *Umarł mi. Notatnik żałoby*, Wołowiec: Czarne.
- Jarzębski Jerzy, 1997, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków: Znak.
- Jelloun Tahar Ben, 2010, *O mojej matce*, przeł. J. Kozłowska, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Jergović Miljenko, 2012, *Ojciec*, przeł. M. Petryńska, Wołowiec: Czarne.
- Koziółek Ryszard, *Rozbieranie. O nowej powieści Olgi Tokarczuk*, [online:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/rozbieranie-o-nowej-powieści-olgi-tokarczuk-174499> (05.09.2022).
- Lubaszewska Antonina, 1996, *Śmierć w tekście – przeciw śmierci tekstu*, „Ruch Literacki”, nr 5, s. 577–590.
- Ładoń Monika, 2021, *Nekromantka. O jednym przystanku żałoby w „Kochałam, kiedy odeszła” Anny Augustyniak*, [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, s. 57–68.

- Marcinów Mira, 2022, *Matki nie odchodzą, rozmowa z Mirą Marcinów*, rozm. przepr. Z. Za-leska, [online:] <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8860-matki-nie-odchodza.html> (05.09.2022).
- Mortier Erwin, 2014, *Pieśni bełkotu*, przeł. Ł. Żebrowski, Warszawa: W.A.B.
- Nowacki Dariusz, 2009, *Umarli im. O prozie żałobnej Ingi Iwasiów i Anny Augustyniak*, [w:] tenże, *Kobiety do czytania*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, s. 271–287.
- Nowacki Dariusz, 2021, *Zmartwiony. O Kontenerze Marka Bieńczyka*, [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, s. 204–210.
- Olszański Grzegorz, 2021, *Twój ból jest lepszy niż mój? (dwuaktówka literaturoznawcza)*, [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, s. 13–45.
- Różewicz Tadeusz, *Matka odchodzi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Rudan Vedrana, 2016, *Oby cię matka urodziła*, przeł. M. Dobrowolska-Kierył, Warszawa: Wydawnictwo Drzewo Babel.
- G. Simondon, 2005, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Jérôme Millon, Grenoble 2005, s. 21, [cyt. za:] V. Despret, 2021, *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, przeł. U. Kropiwiec, Kraków: Karakter, s. 9.
- Sobolewska Justyna, *Zaduszki i żałoba w literaturze*, [online:] <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1769478,1,zaduszki-i-zaloba-w-literaturze.read> (17.01.2022).
- Souriau Étienne, 2009, *Les différents modes d'existence*, [cyt. za:] *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, Paryż: Presses universitaires de France.
- Tokarczuk Olga, 2022, *Empuzjon*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Walter Tony, 2015, *Nowy model żałoby: strata i biografia*, przeł. A. Piskozub-Piwosz, [w:] *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, red. A.E. Kubiak, M. Zawila, Kraków: Wydawnictwo Nomos, s. 209–231.
- Wicha Marcin, 2017, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków: Karakter.