

MAGDALENA STEFAŃSKA

 <https://orcid.org/0000-0002-3237-7991>

Instytut Badań Literackich PAN

ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa, e-mail: magdalena.stefanska@ibl.waw.pl

Dokument żałobny jako dokument osobisty

The Mourning Document as Personal Document Literature

Abstract

This article examines the mourning document as a distinct form within personal document literature in contemporary Polish autobiographical writing. It focuses on texts that emerge from the experience of losing a close family member and explores how grief functions both as an impulse for writing and as a principle shaping narrative form. These works are situated within the twentieth-century tradition of personal document literature, particularly diaristic practices, while also understood as hybrid structures combining diary, memoir, essay, and therapeutic record. The analysis is organized around three interrelated categories: the moment of narrative initiation, the material and medial dimension of the record, and autothematic reflection. First, the article distinguishes between texts written during illness, in anticipation of death, and those composed retrospectively, demonstrating how temporal positioning influences narrative structure and perspective. Second, it considers the materiality of mourning testimony, including notebooks, photographs, and digital recordings, showing how the medium participates in shaping the representation of loss. Third, it examines autothematic gestures through which authors reflect on the act of writing itself, revealing a tension between the perceived inadequacy of language and the compulsion to continue writing. Drawing on works by Anna Augustyniak, Justyna Bargielska, Marek Bieńczyk, Wojciech Czuchnowski, Inga Iwasiów, Mira Marcinów, Mateusz Pakuła, Tadeusz Różewicz, Michał Turowski, Agata Tuszyńska, Justyna Wicenty, Marcin Wicha, Aleksandra Zbroja, the article argues that contemporary mourning documents both inherit and transform the conventions of personal document literature, redefining the relationship between grief, memory, and literary form.

mourning document; personal document literature; autobiographical writing; grief narrative; autothematism



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Received: 2026-02-12 | Revised: 2026-03-10 | Accepted: 2026-04-25

1. Pisanie żałobne a literatura dokumentu osobistego

W polskiej literaturze autobiograficznej ostatnich lat można wyodrębnić wyrażną grupę tekstów podejmujących doświadczenie śmierci osoby najbliższej — rodzica, partnera, dziecka — i sytuujących je w centrum narracji. Są to zapisy, w których utrata bliskiego inicjuje zarówno akt pisania, jak i refleksję nad relacją ze zmarłym przerwana przez śmierć, a zarazem podtrzymywaną w języku. Dokumentują one rodzinne dramaty: choroby terminalne, długotrwałe umieranie, śmierci obciążone społecznym milczeniem. Obecność tych tematów wpływa bezpośrednio na kształt zapisu (kreację podmiotu żałobnego, strategię narracyjną, konstrukcję czasu i portret zmarłego), tworząc nową odmianę dokumentu osobistego (żałobny dokument osobisty), w której strata wykracza poza ponadczasowy temat, a staje się katalizatorem przemian formalnych dotychczasowych gatunków autobiograficznych. Analizowane w niniejszym tekście utwory¹ mają charakter hybrydyczny², sytuują się zwykle między dziennikiem, prozą wspomnieniową, esejem a zapisem o funkcjach terapeutycznych. Wpisują się one także w szerszy kontekst pisania żałobnego — którego istotnymi punktami odniesienia (i paragatunkowym wzorcem) są *Dziennik żałobny* Rolanda Barthesa czy *Rok magicznego myślenia* Joan Didion. Oba teksty formułują rozpoznania, które powracają w analizowanych tu zapisach: opór wobec językowo-tekstowego domknięcia oraz pojmowanie aktu pisania jako podtrzymywania relacji ze zmarłym³.

¹ Do analizowanej grupy tekstów należą: *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza, *Obsoletki* Justyny Bargielskiej, *Kochałam, kiedy odeszła* Anny Augustyniak, *Umarł mi. Notatnik żałoby* Ingi Iwasiów, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* Marcina Wichy, *Kontener* Marka Bieńczyka, *Bezmatek* Miry Marcinów, *Kołysanka z huraganem* Justyny Wicenty, *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* Mateusza Pakuły, *Dziadka nie ma* Michała Turowskiego, *Mireczek. Patoopowieść o moim ojcu* Aleksandry Zbroi, *Ćwiczenia z utraty* Agaty Tuszyńskiej oraz *Dzbanek rozbity. Sceny z życia, choroby, śmierci i żałoby* Wojciecha Czuchnowskiego. Zbiór ten nie ma charakteru zamkniętego; traktuję go jako wyraźnie zarysowującą się odmianę dokumentu osobistego, skupioną wokół doświadczenia straty osoby najbliższej.

² O gatunkach hybrydycznych pisali m.in.: Grzegorz Grochowski (zob. 2000), Irena Chawrińska (zob. 2013), Dawid Maria Osiński (zob. 2021).

³ Marek Bieńczyk wprost nawiązuje do twórczości Barthesa, podejmując problem nieadekwatności samego pojęcia żałoby (zob. Bieńczyk 2018: 19–20). Z kolei Agata Tuszyńska w *Ćwiczeniach z utraty* włącza utwór Didion w refleksję na temat możliwości trwania relacji w języku (zob. Tuszyńska 2021: 276).

Współczesna refleksja nad autobiografią nie zatrzymuje się już na klasycznym zestawie pytań o referencyjność i status „prawdy” zapisu; coraz wyraźniej przesuwają się ku ujęciom relacyjnym i pragmatycznym, traktując tekst autobiograficzny jako szczególny modus działania komunikacyjnego⁴. Przesunięcie to okazuje się szczególnie istotne w przypadku tekstów żałobnych, które — mimo silnego zakotwiczenia w doświadczeniu — funkcjonują jako narzędzie reorganizacji przeżyć, renegocjowania podmiotowości żałobnej oraz podtrzymywania (w języku i pamięci) relacji ze zmarłym. Utwory te są równocześnie zapisem doświadczenia straty i świadomym gestem literackim: z jednej strony afektywną reakcją na stratę, z drugiej — wypracowaną formą, która to doświadczenie organizuje, zmieniając całe uniwersum życiopisania; strata staje się doświadczeniem tożsamościotwórczym⁵. Utwory te czerpią z tradycji dokumentu osobistego, w którym zapis życia spleta się z refleksją nad samym aktem pisania, a zarazem tę tradycję przekształcają.

Pojęcie „literatury dokumentu osobistego” wprowadzone do polskiego literaturoznawstwa przez Romana Zimanda (zob. 1990: 6–45) porządkuje pole form autobiograficznych, obejmując dzienniki, pamiętniki, listy czy raptularze. W obrębie literatury dokumentu osobistego natomiast szczególny status ma dokument osobisty tworzony przez pisarza. W tym wariantcie zapis intymnego doświadczenia zostaje zapośredniczony przez literacką samoświadomość podmiotu piszącego: refleksję nad językiem, wybory stylistyczne, narracyjne oraz strategie autoprezentacji. Dokument osobisty pisarza może przyjąć formę zarówno zapisków nieprzeznaczonych do druku, jak i świadomie cyelowanego dzieła literackiego. Na tym tle dokument żałobny wyróżnia się nie tylko tematyką, ale i poetyką, stąd rodzi się potrzeba jej opisu — a zarazem pytanie o narzędzia, jakimi tę poetykę można uchwycić, skoro analizowane teksty sytuują się na przecięciu dokumentarności i literatury, nie wypełniając w pełni żadnego pojedynczego paradygmatu gatunkowego.

Grzegorz Grochowski, analizując relację między konwencjami gatunkowymi a sposobem obrazowania pamięci w narracjach wspomnieniowych, dowodzi, że „atrybucja gatunkowa decyduje o tym, jakiego rodzaju narracji wspomnieniowej możemy oczekiwać”, przy czym związek ten ma charakter probabilistyczny, nie deterministyczny: przynależność gatunkowa wyznacza pewien zakres możliwości i uwypukla określone rozwiązania formalne, nie czyni ich jednak obowiązkowymi komponentami tekstu (Grochowski 2018: 320). Stanisław Balbus zauważa, że zanikanie gatunków jako obowiązujących paradygmatów form nie oznacza ich śmierci, lecz przeniesienie taksonomii genologicznej „z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form” (Balbus 2000: 27) — konkretne teksty nie realizują określonych paradygmatów gatunkowych, lecz sytuują się

⁴ W polskim literaturoznawstwie najtrafniej tę zmianę akcentów oddaje propozycja Małgorzaty Czermińskiej, która w koncepcji „trójkąta autobiograficznego” (ja–świat, ja–ja, ja–ty) przesuwając refleksję nad autobiografią z problemu referencyjności na poziom relacji i pragmatyki wypowiedzi, ujmując ją jako akt komunikacji osadzony w konkretnej sytuacji i zależny od celu oraz adresata (zob. Czermińska 2020). Analizowane tu teksty wpisują się również w szeroko rozumianą przez Ryszarda Nycza kategorię „autobiograficzności” jako jednego z trybów literatury nowoczesnej, obejmującego formy hybrydyczne, łączące dokumentarność z eseistycznym namysłem i strategiami dystansu (zob. Nycz 2001: 62). Perspektywa ta pozostaje zbieżna z badaniami nad *life-writing*, rozumianym jako zbiór praktyk autoprezentacji przekraczających opozycje fikcja–dokument (zob. Smith, Watson 2018).

⁵ Konstytutywną rolę utraty w kształtowaniu podmiotowości analizuje Dobrosław Kot (zob. 2009).

w polu hermeneutycznym, w którym gatunki funkcjonują jako dostępny zasób tradycji. Większość analizowanych tu dokumentów żałobnych nie jest dziennikiem, pamiętnikiem ani esejem — ale gatunki te są w nich przywoływane jako punkty odniesienia, konteksty interpretacyjne, konwencje do przekroczenia. Monika Ładoń i Grzegorz Olszański, pisząc we wstępie do tomu *Fragmenty dyskursu żałobnego* o różnorodności tekstów o żałobie, wskazują na „[...] indywidualne zapisy ścieżki żałoby — pulsujące odmiennymi rytmemi, wyzyskujące inne afekty, ale zazębiające się, lub przynajmniej przecinające się ze sobą” (Ładoń, Olszański 2021: 9). Dokument żałobny jako odmiana dokumentu osobistego pozwala szukać tych punktów wspólnych na poziomie poetyki zapisu.

Przynależne do tej grupy dokumenty rzadko cechuje spójna, linearna relacja z przebiegu wydarzeń — doświadczenie straty prowadzi do powstawania fragmentaryzacji narracji, sprzyja formom achronologicznym i gatunkowym hybrydom. Opowieści te przeskakują między różnymi planami temporalnymi — momentem choroby i śmierci, wcześniejszymi wspomnieniami oraz późniejszymi próbami rekonstruowania wydarzeń. Mieszają się formy wypowiedzi, plany pamięci i refleksji, dzięki czemu narracja uwypukla nie tyle chronologię wydarzeń, ile dynamikę przeżycia i fluktuacje emocji. Anna Spółna, opisując doświadczenie czasu w żałobnym cyklu Władysława Broniewskiego *Anka*, zauważa, że jego bohater pozostaje „zawieszony między utraconym »niegdyś«, bolesnym »teraz« i niepewnym »jutro«” (Spółna 2007: 245). To stwierdzenie można odnieść także do współczesnych narracyjnych zapisów żałoby. Ich kolejną cechą wyróżniającą jest obecność refleksji autotematycznej: zapis przeżycia wyzwala namysł nad możliwościami jego przedstawienia, a wybory kompozycyjne i gatunkowe stają się elementem pracy żałoby dokonywanej w języku. W wielu tekstach pojawiają się analizy samego aktu pisania oraz sondowanie ograniczeń języka po doświadczeniu straty. Jak zauważa Grzegorz Olszański: „Przeglądając się tekstom, których przedmiotem jest doświadczenie żałoby, łatwo odnaleźć znaki językowych konfuzji piszących, przejawy rezygnacji związanej z niemożnością znalezienia odpowiednich słów, wyrazy niezadowolenia i niezgody na to, co podsuwa język” (Olszański 2021: 19). To właśnie te fragmenty — czyniące z dokumentu osobistego świadectwo doświadczenia i refleksji nad jego zapisem — stanowią przedmiot dalszych analiz.

2. Poetyka żałobnego zapisu: wybrane kategorie

Literatura dokumentu osobistego składa obietnicę dokumentarności. W analizowanych tekstach obietnica ta jest jednak nieuchronnie mediowana przez literacką samoświadomość podmiotu piszącego: refleksję nad językiem, wybory stylistyczne i narracyjne. Dlatego traktuję je jako dokumenty osobiste pisarzy: interesuje mnie zależność między afektywną reakcją na utratę a wymogami rygoru kompozycyjnego i namysłem nad samym aktem pisania. W centrum poetyki dokumentów żałobnych stawiam temporalność, materialność zapisu oraz autotematyzm.

2.1. *Żałoba w trybie antycypacji*

Za kategorię wyróżniającą dokumenty żałobne uznaję moment inicjacji zapisu, rozumiany jako próg wejścia w żałobną narrację. Próg ten determinuje rozpiętość opowieści oraz zakres późniejszych retrospekcji, określa proporcje między zapisem bieżącym

a narracją wspomnieniową. Dobrze ilustruje jego znaczenie tom *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza. To projekt o asamblażowej strukturze (zob. Spólna 2007; Paczkowski 2018), złożony z tekstów z różnych okresów twórczości autora: wierszy, prozy, wspomnień, fotografii i dokumentów rodzinnych. Szczególne znaczenie ma w nim *Dziennik gliwicki*, prowadzony w okresie choroby matki, który można traktować jako tanatologiczny rdzeń tomu, najbliższy bezpośredniemu doświadczeniu autora i ściśle związany z momentem nadchodzącej, spodziewanej utraty.

Notatka: „Dziś rano odprowadziłem Matkę do szpitala” (Różewicz 2004: 88), rozpoczyna zapis prowadzony równolegle wobec zdarzeń. W kolejnych zapisach Różewicz rejestruje fizyczne oznaki choroby, opisuje ciało matki: „żółte ręce, kości pokryte skórą” (Różewicz 2004: 98), ale notuje też własne emocje i dylematy: „Widzę, jak się ona męczy i powinienem jej życzyć śmierci”, a zaraz potem — „A tak pragnę, by jeszcze żyła, żebym mógł na nią czasem popatrzeć” (Różewicz 2004: 97).

Podobnie jak *Dziennik gliwicki*, *Ćwiczenia z utraty* Agaty Tuszyńskiej otwiera się informacją o chorobie. Pierwsze zdanie książki: „Mężczyzna, którego kocham i z którym miałam się zestarzeć, jest śmiertelnie chory” (Tuszyńska 2021: 7), stanowi jednoznaczną zapowiedź tego, co ma się wydarzyć. Autorka w początkowej części utworu konstruuje zapis równoległy wobec zdarzeń: „Tymczasem w torontońskim szpitalu oglądamy na komputerowym ekranie ciemne przekroje jego głowy” (Tuszyńska 2021: 7), by zaraz przeskoczyć w czasie o rok i przywołać okres choroby (zob. Tuszyńska 2021: 8). Następnie powraca do momentu diagnozy w charakterze wspomnienia: „Jego e-mail przyszedł rano 23 marca 2005. Wielki Tydzień, środa” (Tuszyńska 2021: 9). W dalszej części pojawia się fragment datowany — zapis dziennikowy: „4 kwietnia 2005. Dziesięć dni od ostatecznej diagnozy mówię do Ciebie, stale do Ciebie mówię” (Tuszyńska 2021: 10). Urszula Tabor podkreśla, że *Ćwiczenia z utraty* „noszą znamiona osławiania żałoby, jeszcze zanim doszło do straty” (Tabor 2014: 194), ponieważ pisarka zapisuje proces choroby równoległe do jego trwania.

Podobny wymiar pisania jeszcze w trakcie choroby znajdziemy w książce Mateusza Pakuły *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję*. Utwór otwiera się sceną: „Zastałem tatę żółtego. Siedział sobie w salonie cały żółty i źle się czuł” (Pakuła 2021: 5). Jednak zaraz potem autor przerywa zapis i dokonuje autokorekty: „Nie, to nie tak. Wszystko to się dzieje przecież w czasie teraźniejszym. Zastaję tatę żółtego. Siedzi sobie w salonie cały żółty i źle się czuje” (Pakuła 2021: 5). Kilka stron później Pakuła sam określi swój tekst jako „częściowo dziennik, częściowo dziennik pisany wstecz” (Pakuła 2021: 14). Autokorekta podkreśla świadomość rekonstrukcyjnego i współuczestniczącego charakteru zapisu, w którym początek choroby ojca zostaje odtworzony tak, jakby dopiero się wydarzał. Narracja o chorobie wymyka się konwencji pamiętnikarskiej — doświadczenie narzuca inną logikę opowiadania, za którą podąża autor: to bycie tu i teraz z umierającym i towarzyszenie w drodze ku nieuchronnemu. Ta decyzja ma olbrzymie znaczenie etyczne, jest nacechowana empatią, wymaga nie tylko miłości, ale i odwagi oraz stanowi wyraźny element pragmatyki tego gatunku: określa powinności piszącego oraz pozwala mu dokonywać aktów autoanalizy.

2.2. Rekonstrukcja doświadczenia

Większość interesujących mnie tekstów zaczyna powstawać po śmierci bliskiego — i to dopiero po upływie pewnego czasu, co ma olbrzymie konsekwencje dla ich formy. Dystans czasowy nie osłabia emocjonalności zapisu, ale nieco zmienia jego tryb — z reaktywnego, opartego na bezpośredniości doświadczenia, na refleksyjny, mający na celu organizację przeszłych zdarzeń w pamięci. W *Umarł mi. Notatniku żałoby* Ingi Iwasiów początek narracji stanowi odtworzenie chwili, w której autorka dowiaduje się o śmierci ojca: „Ten telefon odebrałam w pokoju hotelowym. Było gorąco, zapowiadano burzę, która niedługo potem na chwilę sparaliżowała miasto” (Iwasiów 2013: 7) — czytamy w otwierających partiach książki.

Podobny sposób konstruowania początku pojawia się w *Mireczku* Aleksandry Zbroi, również poświęconym żałobie po ojcu. Książka otwiera się zdaniem: „Rozmawiamy przez telefon. Ja i jej rozpacz. Mówi: ‘Mirek nie żyje’” (Zbroja 2021: 11), które przywołuje sytuację otrzymania wiadomości o śmierci, ale zaraz potem narracja przenosi się między różnymi planami czasowymi: „tydzień po śmierci”, „rok po śmierci”, „tydzień przed”. Jak zauważa Agata Berniak-Klich, Zbroja „skacze po czasie i przestrzeni”, układając własną wersję wydarzeń na wzór „śledztwa”, w którym ważną rolę odgrywają „poszlaki, świadkowie, zwroty akcji” (Berniak-Klich 2025: 165).

W *Bezmatku* Miry Marcinów dystans pisania wobec śmierci matki autorki wynosi około dwóch lat. Marcinów pisze: „Uderza mnie powolność: mijają dwa lata, od kiedy matka umarła, a żałoba dopiero się rozkręca” (Marcinów 2020: 246). Pisanie z takiej perspektywy pozwala na spojrzenie zarówno wstecz, jak i do wewnątrz — na refleksję nad samym trwaniem żałoby, nad jej „ślimaczeniem się” (Marcinów 2020: 246), rozciągnięciem w czasie.

W *Dzbanku rozbitym* Wojciecha Czuchnowskiego czasowy wymiar pisania jest dodatkowo wkomponowany w temat tekstu. Autor wspomina, że próbował prowadzić dziennik w czasie choroby żony: „Kiedy na przełomie 2017 i 2018 roku moja żona zaczęła chorować, postanowiłem pisać dziennik. Nie pierwszy raz. Poprzednich kilka prób kończyło się na zapiskach z jednego, góra dwóch tygodni. Potem dziennik szedł w kąt razem ze wszystkimi postanowieniami. Tak było i tym razem. Skończyło się na kupieniu ładnego brulionu i zapiskach z paru dni” (Czuchnowski 2023: 11). Właściwe pisanie *Dzbanka rozbitego* zaczyna się z wyraźnego dystansu. Czuchnowski decyduje się „ratować wspomnienia”, sięgając po ponad trzy tysiące fotografii z telefonu, które nazywa „swoistym fotodziennikiem sięgającym 2015 roku” (Czuchnowski 2023: 11).

Największy dystans czasowy pojawia się jednak w *Dziadka nie ma* Michała Turowskiego — autor rozpoczyna pisanie trzy lata po śmierci dziadka. Turowski pokazuje problematyczność takiego powrotu: wielokrotnie przyznaje, że pamięta coraz mniej, że wspomnienia są „kopią kopii” (Turowski 2021: 102). Pisanie z dystansu odślania rekonstrukcyjny charakter autobiografii i jej związek z niepewnością pamięci.

W *Rzeczach, których nie wyrzuciłem* Marcina Wichy początek narracji wyznacza moment porządkowania mieszkania po śmierci matki. „A teraz nie żyje. Siedzę w jej mieszkaniu. Wszystko zniknęło. Zostały tylko książki” (Wicha 2017: 20) — to zdanie ustawia sytuację podmiotu: wiemy, że znajduje się w domu zmarłej, a akt pisania pozornie współbieżnie z czynnością porządkowania. Pisanie jest tu formą organizacji doświadczenia możliwą dopiero w dystansie czasowym wobec utraty.

Dystans temporalny nie jest jednak jedynie technicznym warunkiem pisania — określa pozycję podmiotu wobec własnego doświadczenia. Anna Spiechowicz w tekście poświęconym dokumentowi osobistemu w perspektywie etycznej, idąc za Charlesem Taylorem, przypomina, że samorozumienie „wymaga połączenia teraźniejszości, przeszłości oraz przyszłości”, a narracje są „nośnikiem tej syntezy” (Spiechowicz 2021: 126). Pisanie o żałobie z oddalenia jest zatem nie odtworzeniem przeżytego, lecz jego reinterpretacją z perspektywy podmiotu, który w międzyczasie uległ przemianie.

2.3. Dziennik jako bezpośrednia odpowiedź na stratę

Spośród wszystkich analizowanych w niniejszym artykule dokumentów żałobnych najbliższej samego momentu utraty pozostaje *Kohysanka z huraganem* Justyny Wicenty. To jedyny zapis rozpoczynający się niemal bezpośrednio po śmierci — i również jedyny dziennik *sensu stricto*. W krytyce literackiej mamy jednak do czynienia z niesłusznym używaniem tej klasyfikacji gatunkowej dla większości dokumentów żałobnych, co może być efektem sukcesu tekstu Barthesa. Większość analizowanych przeze mnie utworów pozoruje diarystyczność, korzysta z pojedynczych cech gatunkowych dziennika lub po prostu rekonstruuje doświadczenie z dystansu czasowego. *Kohysanka z huraganem* to datowany, regularny zapis, który w pełni pokrywa się z definicją gatunku zaproponowaną przez Philippe’a Lejeune’a („Czym jest dziennik? Jak sama nazwa wskazuje — to rodzaj pisania dzień po dniu: seria datowanych śladów” (Lejeune 2010: 36). Grochowski, poruszając problematykę prozy niefikcjonalnej, zauważa, że zjawiska należące do tego pola „nie tworzą wyraźnie określonego zbioru, wyodrębnionego na podstawie jednoznacznie zdefiniowanych kryteriów, lecz raczej składają się na addytywny ciąg tekstów, otwarty na ciągłe korekty i uzupełnienia” (Grochowski 2018: 199). Dokumenty żałobne tworzą właśnie takie pole: *Kohysanka z huraganem* Wicenty — jedyny tekst spełniający formalne wymogi gatunku dziennika — sytuuje się w jego centrum, podczas gdy pozostałe teksty lokują się bliżej lub dalej w zależności od tego, ile cech diarystycznych faktycznie realizują.

Wicenty rozpoczyna prowadzenie dziennika 24 września 2017 roku, jedenaście dni po śmierci swojego syna. Wpisy przybierają formę codziennych, krótkich notatek, rejestrujących zarówno stan fizyczny, jak i psychiczny matki-autorki: ciało opisywane jest jako „ciężkie, zimne, ołowiane, obce” (Wicenty 2020: 10), pojawiają się zawroty głowy, drętwienie nóg, bezsenność łagodzona lekami. Jednym z pierwszych zapisów jest zdanie: „czas zatrzymał się, kiedy umierał Tadek” (Wicenty 2020: 10) — formuła, która dobrze oddaje sposób funkcjonowania całej narracji, podporządkowanej nieustannej obecności chwili śmierci jako punktu zerowego doświadczenia.

Właśnie w tym kontekście dziennik ukazuje jeszcze jedno swoje znaczenie: kolejne zapisy wymuszają minimalny ruch „naprzód”. Regularność notatek staje się kontrapunktem dla zapętlonego w pamięci momentu śmierci. Wicenty, także za sprawą symultanicznie do pisania trwającej pracy terapeutycznej, wielokrotnie powraca do tej chwili: terapeutka poleca jej nagrywać opowieść o odejściu Tadeusza i „mierzyć” poziom stresu towarzyszący temu opowiadaniu. Forma dziennika funkcjonuje więc jako przeciwwaga dla przymusu powrotu do traumatycznego doświadczenia.

3. Materialność i medialność żałobnego świadectwa

W namyśle nad literaturą dokumentu osobistego ważną rolę pełni wymiar materialny. Paweł Rodak pisze, że w dzienniku „historia i osoba spotykają się ze sobą w materialności zapisu” (2011: 112) — to pisany ręką autora nośnik, dokumentalny ślad doświadczenia. Nie każdy zapis żałobny odślania ten wymiar (co ponownie pokazuje nieadekwatność czynienia z dziennika kategorii nadrzędnej dla dokumentów żałobnych) — w wielu przypadkach materialność pozostaje przezroczysta. Właśnie dlatego te nieliczne przykłady, w których materialność zostaje ujawniona i tematyzowana, pozwalają zobaczyć, jak zapisywanie żałoby kształtuje się w relacji z medium, z notesem, fotografią czy zapisem dźwięku, i jak te formy wpływają na sposób opowiadania o stracie.

Tom *Matka odchodzi* Tadeusz Różewicz komponuje z wielu rozproszonych elementów: wierszy z różnych okresów twórczości, poetyckiej prozy wspomnieniowej, fragmentu dziennika (*Dziennik gliwicki*), fotografii i faksymili oraz tekstów członków rodziny — matki, braci — co czyni z kompletnego utworu rodzaj archiwum rodzinnego. Wewnątrz pojawiają się fotografie rodziców, które wchodzi w dialog z tekstami, przekraczając funkcję ilustracyjną. Jean Ward zwraca uwagę, że w tomie *Matka odchodzi* relacja między słowem a obrazem nie polega na prostym uzupełnieniu, lecz na wzajemnym komentowaniu się obu form (zob. Ward 2021: 82).

W *Ćwiczeniach z utraty* Agata Tuszyńska wyraźnie eksponuje narzędzia pisania: w Nowym Jorku przyjaciel kupuje jej zeszyt o czarnej okładce i białych kartkach w linie — „taki pakt”, dzięki któremu „zacniemy pisać oboje, równolegle” (Tuszyńska 2021: 171). Autorka komentuje: „Znowu nie przestaję rozstawać się z piórem i zeszytem” (Tuszyńska 2021: 171).

Materialność ujawnia się też w zdaniu: „Piszę do Ciebie najciszej, jak potrafię, żeby nie spłoszyć atramentu” (Tuszyńska 2021: 277). Ten autokomentarz kumuluje kilka istotnych dla całego tekstu kwestii: zawieszenie między adresatem żywym i umarłym, między kruchością medium a pragnieniem utrwalenia. Atrament zostaje tu uosobiony, a zarazem potraktowany jak zagrożony ślad — autorka próbuje ocalić zarówno tekst, jak i osobę, której ślad ma zostać utrwalony.

Kobysanka z huraganem Justyny Wicenty jest bodaj najbardziej „materialnym” i wielomediальnym z analizowanych tekstów — zarówno na poziomie jawnych autotematycznych komentarzy, jak i w strukturze zapisu. Wicenty kilkakrotnie opisuje akt pisania: „Siedzę na łóżku, na którym reanimowałam Tadka. Z notatnikiem” (Wicenty 2020: 89). Autorka pisze, że „celowo notuje”, korzystając z „błękitnego wytchnienia, które daje długopis” (Wicenty 2020: 218). Istotne jest także rozbudowane miejsce poświęcone samemu długopisowi Zenith 7 i jego wkładom: informacja o ich „żywołności” równej „trzem tysiącom pięciuset metrów niebieskiej kreski w linii prostej” i irytacja koniecznością częstej wymiany wkładów („jakby krótkopisy służyły dziś tylko do sygnowania umów”) wypełniają autoironiczny komentarz o „obsesyjnym” pisaniu (Wicenty 2020: 218). Długopis staje się semioforem intensywności żałoby, długości „trasy”, którą musi pokonać podmiot żałobny⁶. Jednocześnie notatnik, na

⁶ Pojęcie semioforu wprowadził Krzysztof Pomian na oznaczenie przedmiotów materialnych uznanych w danej kulturze za nośniki znaczeń, wykraczających poza ich pierwotną funkcję użytkową (zob. Pomian 2006: 98). W kontekście badań nad praktykami pisma pojęcie to omawia również Paweł Rodak (zob. 2014: 454–455).

marginesach którego dziecko „bazgroli jej długopisem” (Wicenty 2020: 129), włącza w strukturę zapisu ślady innych rąk: wpisy Róży (córkę) tworzą równoległą, nieintencjonalną warstwę materialną.

Sz szczególnie istotny jest tu jednak *pendrive* z nagraniami sesji terapeutycznych. Terapeutka nagrywa jej opowieść o śmierci Tadeusza na dyktafon i przekazuje plik na pendrive; autorka odsłuchuje ten zapis w domu w ramach terapii przedłużonej ekspozycji (zob. Wicenty 2020: 123). Mamy tu do czynienia z przesunięciem materialności w stronę nowych mediów: żałobny „dziennik” istnieje jako plik dźwiękowy — dematerializowany, lecz wciąż osadzony w konkretnym nośniku.

4. O żałobnym pisaniu — gesty autotematyczne

W obrębie współczesnych autobiograficznych zapisów żałoby szczególnie wyraźna staje się relacja między dokumentarnym charakterem tekstu a jego literacką samoświadomością. Wielu autorów oprócz opisywania przebiegu żałoby, komentuje sposób, w jaki zapis o niej powstaje. Dokument żałobny i refleksja nad warunkami jego zapisu okazują się nierozdzielne.

Relację autotematyzmu z autobiografizmem celnie uchwycił Artur Hellich w *Grach z autobiografią*, ujmując ją nie jako opozycję, lecz jako dwa różne sposoby odniesienia tekstu do rzeczywistości (Hellich 2018: 202). Autotematyzm nie tyle przeciwstawia się autobiograficzności, ile modyfikuje jej ramę odbiorczą, odsłaniając konwencjonalność wyznania i ujawniając literacki wymiar nawet dokumentarnego zapisu.

W autobiograficznych dokumentach żałobnych autotematyzm przyjmuje szczególną postać⁷. Zazwyczaj dotyczy on bowiem niemożności znalezienia odpowiedniego języka dla doświadczenia straty: pojawia się w momentach, gdy autorzy i autorki wprost deklarują niewystarczalność dostępnych środków wyrazu, rejestrują „nieprzystawalność” słów do własnego doświadczenia. W przypadku wielu twórców — z zawodu pisarzy — poczucie niemocy ma charakter kryzysu zawodowego. Język, jako podstawowe narzędzie ich pracy, nagle przestaje „współpracować”. Nieufność wobec słów przekłada się bezpośrednio na kryzys ich codziennej pracy. Skoro pisanie opiera się na przekonaniu, że język pozwala coś wyrazić, to jego nagła niewystarczalność podważa nie tylko możliwość opisanie żałoby, ale też sensowność własnego warsztatu.

4.1. Porządkowanie żałobnej opowieści

Jednym z najczęściej powracających wątków autotematycznych jest refleksja nad sposobami porządkowania materiału (zarówno wspomnień, jak i fizycznych nośników pamięci — dokumentów, notatek) oraz nad kształtowaniem struktury narracyjnej. Autorzy i autorki pokazują, że podstawową trudnością jest nie tyle samo przywołanie minionych wydarzeń, ile decyzje konstrukcyjne. Autotematyzm przyjmuje w tych fragmentach postać komentarza do pracy wykonywanej nad tekstem — do wysiłku nadania reprezentacji doświadczeniu, które samo w sobie opiera się porządkowaniu.

⁷

Analizę autotematyzmu w dokumentach żałobnych, z rozróżnieniem na matrycę wsobną („wieczne pióro”) i matrycę alternatywną („długopis BIC”), przeprowadza Anna Folta-Rusin (zob. 2023). Uważam jednak, że granice między wyróżnionymi matrycami ulegają znacznie silniejszemu zatarciu, niż sugerowałby ich dychotomiczny opis. Analizowane teksty nie tyle lokują się „po jednej ze stron”, co się przenikają.

Aleksandra Zbroja, przywołując własną pamięć o ojcu, pisze: „Trudność w opowiadaniu o Mireczku bierze się stąd, że przeszłość zlewa mi się w bezkształtną masę. Jednak czasem wpadam na trop, który pozwala nadać jej kształt — te wszystkie pisma, podania, listy do sądu, z sądu. Zdarzają się jednak ślady milsze. Nawlekam je jak koraliki na rzynek i oglądam, kiedy zamiast o Mireczku myślę o tacie” (Zbroja 2021: 25).

„Bezkształtna masa” wyznacza tu doświadczenie, które nie zostało jeszcze poddane porządkującym mechanizmom narracji. Autotematyzm polega na odsłonięciu samego procesu wyłaniania się opowieści z chaosu wspomnień oraz na podkreśleniu roli elementów zewnętrznych (dokumentów, przedmiotów, pojedynczych śladów), które inicjują impuls narracyjny⁸.

W *Dzbanku rozbitym* Wojciech Czuchnowski notuje wprost, że organizacja jego zapisu może się dokonać wyłącznie poprzez krótkie, autonomiczne segmenty: „Trudno było ruszyć z tą książką. Teraz mam już 59 scen krótszych i dłuższych. Nie wiem, ile to w znakach, bo kolejne odcinki wpisuję w pocztę i wysyłam na swój adres (w laptopie padł Word)” (Czuchnowski 2023: 141). „Scena” staje się tu podstawową jednostką kompozycyjną wybraną w odpowiedzi na doświadczenie, które nie poddaje się scaleniu i wymusza zapis oparty na fragmentach.

Jeszcze inny komentarz na temat pracy organizacyjnej pojawia się u Mateusza Pakuły, który rejestruje próby nadania kształtu powstającemu tekstowi: „Niech to będzie strumień świadomości”, po czym natychmiast je unieważnia: „Nie, to nie będzie żaden zasrany strumień świadomości” (Pakuła 2021: 13–14).

Marek Bieńczyk natomiast *Kontener* określa jako „nieksiążkę” (Bieńczyk 2018: 71), a dalsze uwagi sugerują, że żałoba unieważnia możliwość spójnej narracji⁹. Bieńczyk wskazuje, że forma musi odpowiadać rozpadowi doświadczenia, którego nie da się scalać: „Śmierć przynosi w ofercie fragment. Bierze go albo nic. Ciągła opowieść o niej powstać nie może; szkło rysuje się lub pęka w dłoniach. Podnieść da się tylko pojedyncze odłamki; zbiera się je i układa w nieskończony puzzel, skład odprysków” (Bieńczyk 2018: 137). Formułę fragmentu jako zasady kompozycyjnej *Kontenera* Ireneusz Gielata ujmuje następująco: „Pismo żałoby składa się z odłamków, drobiuńskich okruchów, odprysków obrazowych, niepełnych i eliptycznych wyimków, którymi Marek Bieńczyk zapelnia swój narracyjny kontener” (Gielata 2021: 194). Fragment przestaje być zatem wyłącznie wyrazem kryzysu narracyjnego, a staje się zasadą etyczną: odmową domknięcia opowieści o utracie.

4.2. Autor wobec straty

W wielu omawianych tu tekstach autotematyzm przybiera formę namysłu nad własną pozycją jako osoby piszącej. Żałoba modyfikuje wcześniejsze poczucie stabilności tej roli i zmusza do ponownego rozpoznania, na jakich zasadach pisanie jest możliwe.

⁸ Metaforę „nawlekania koralików na rzynek” Agata Berniak-Klich proponuje czytać w kluczu arachnologicznej koncepcji kobiecego pisarstwa (zob. 2025: 165).

⁹ Aleksandra Zdanowicz wskazuje, że to sposób myślenia autora uniemożliwia stworzenie spójnej narracji: „Melancholijno-poststrukturalistyczne myślenie uniemożliwia Bieńczykowi tworzenie spójnej narracji autobiograficznej” (Zdanowicz 2024: 169).

W *Umarł mi. Notatniku żałoby* Inga Iwasiów deklaruje wprost: „Nie lubię autotematycznych wstawek, mam wrażenie, że zastępują opowieść, gdy przychodzi impas, zagadują, zapisują pustkę”, ale zaraz potem przyznaje, że „tym razem nie mogę udawać, że proces pisania jest oderwany ode mnie” (Iwasiów 2013: 8–9). Podobny problem pojawia się u Tuszyńskiej. W *Ćwiczeniach z utraty* samoświadomość pisania rozwija się w relacji z H., „czytelnikiem idealnym” (Tuszyńska 2021: 309), który pyta: „Kim jesteś bez tego?” (Tuszyńska 2021: 106). Silnie autotematyczny wymiar ma także namysł nad własną pozycją w polu literackim i poza nim, obecny u Michała Turowskiego i Wojciecha Czuchnowskiego. Turowski podejmuje kwestie roli i aspiracji: nazywa siebie „niespełnionym literatem”, wspomina wcześniejsze próby pisarskie, porzucone opowiadania, felietony, „długie i kwieciste facebookowe posty o niczym” (Turowski 2021: 31). Równocześnie twierdzi, że „pisanie nie jest problemem, problemem jest pisanie dobre” (Turowski 2021: 31). Autotematyzm ma tu postać autoironicznego raportu z własnych ambicji — szczególnie wtedy, gdy fantazjuje o blurbie znanego pisarza, który miałby potwierdzić „ważność” jego opowieści, po czym natychmiast unieważnia to marzenie jako kłamstwo. W *Dzbanku rozbitym* kwestie związane z samym procesem pisania pojawiają się w ścisłym powiązaniu z deklaracją zawodowej tożsamości Czuchnowskiego i namysłem nad realnymi warunkami pracy nad tekstem. Autor zauważa, że jako ktoś, kto „żyje z systematycznego pisania”, nie był w stanie zachować dyscypliny, by „odnotowywać każdy dzień” (Czuchnowski 2023: 11).

W *Kochałam, kiedy odeszła* Anny Augustyniak narratorka formułuje przekonanie, że jej jedynym realnym zasobem są słowa: „Była całym moim życiem, powiedziała siostra. Teraz już nic nie mam. Masz wszystko, mówił mi Amad, masz mnie. Promieniałam wtedy, choć przecież nie miałam nic. Tylko słowa były moje. Lubiłam je, ciągle byłam ich głodna” (Augustyniak 2013: 10). Status piszącej zostaje tu określony poprzez „posiadanie” władzy nad językiem w sytuacji utraty wszystkiego innego. Ma to jednak wymiar głębszy niż tylko kompetencja pisarska — Monika Ładoń czyta *Kochałam, kiedy odeszła* jako narrację, w której język jest medium, dzięki któremu relacja ze zmarłą matką w ogóle może trwać: pisanie staje się „komunikacją zatrzymaną na pierwszym przystanku żałoby” (Ładoń 2021: 61).

Kompetencja językowa jako zasób pojawia się też u Wichy, tyle że w wymiarze rodzinnym, dziedzicznym: „To nasza siła. Potrafimy opisać ciekący kran. Niesłowność hydraulików. Ułożymy wypracowanie, w tym jesteśmy dobrzy” (Wicha 2017: 98). Wicha, przedstawiając anegdotę o hydrauliku, komentuje autoironicznie samą umiejętność pisania jako rodzinną strategię radzenia sobie ze światem — i tym samym wyrażnie wskazuje, że jego własna książka również z tej dziedzicznej umiejętności wyrasta. Strata radykalnie kwestionuje etos pisarza — jest próbą dla etyki i poetyki.

4.3. Opór języka i przymus zapisu

Najszerzej rozbudowane komentarze autotematyczne pojawiają się tam, gdzie deklarowana niemożność wypowiedzenia straty zderza się z werbalizowaną koniecznością pisania. Autorzy i autorki podkreślają ograniczenia języka, kwestionują własne narzędzia, a zarazem przedstawiają pisanie jako jedyne możliwe działanie w sytuacji utraty. Tuszyńska stwierdza: „Tego nie można dotknąć słowem, myślałam. Po raz pierwszy,

odkąd pamiętam, SŁOWO jest bezsilne. [...] To musi zostać dotknięte słowem. Nie umiem wyjaśnić tej konieczności” (Tuszyńska 2021: 7).

Te następujące zaraz po sobie, wykluczające się deklaracje, ujawniają podwójny stosunek autorki do języka. Z jednej strony, tego doświadczenia „nie można dotknąć słowem”, które jest bezsilne, z drugiej — „to” (żałoba) właśnie dotknięte być musi. Stąd też późniejsze wyznania o przymusie pisania: „Nie mam wyjścia. Mogę pisać albo oszaleć. Pisać” (Tuszyńska 2021: 171). Żałoba unieważnia dotychczasową wiarę w język, a jednocześnie polega na nim całkowicie, wymagając wysłowienia jako zobowiązania.

W *Obsoletkach* Justyna Bargielska podkreśla, że słowa pojawiają się wcześniej, niż doświadczenie — jakby rozpoznanie w słowie poprzedzało realne zdarzenia: „Lepiej pisałam o rzeczach, gdy ich jeszcze nie znałam, bo pisałam z głowy. Napisałam, dla przykładu, piękny wiersz o poronieniu, a dopiero potem poroniłam” (Bargielska 2010: 65).

Gdy temat był dla piszącej abstrakcyjny, język funkcjonował swobodnie; w obliczu własnego doświadczenia staje się narzędziem niewystarczającym. Stąd to odwrócenie porządku, które w istocie wskazuje, że to dopiero doświadczenie generuje opór słów¹⁰. Ciekawą paralelę odśladania tu zestawienie ze słowami Miry Marcinów, która w *Bezmatku* pisze: „Jest coś jeszcze. Język. To on nie nadąza za jej nieobecnością” (Marcinów 2020: 248). Pisarka rejestruje wyraźną „asynchronię” między tym, co przeżywa, a tym, co daje się zapisać. Język tym razem okazuje się spóźniony wobec doświadczenia.

Marek Bieńczyk zastanawia się „jak nie wyrazić wypowiadalnego, jak zacieśnić mówienie” (2018: 91), pozostawiając jedynie „słowo widmo, jej imię, nieznaczne załamanie na gładkiej fali milczenia” (Bieńczyk 2018: 91). Zdanowicz podkreśla, że melancholia organizuje *Kontener* jako strukturę opartą na powtórzeniu, kołowym ruchu, braku początku i końca — co odpowiada „językowi utraty, zbudowanemu z ułamków niewyraźnej i nieosiągalnej całości” (Zdanowicz 2024: 168). W *Kontenerze* ograniczenia języka pełnią funkcję zasady kompozycyjnej.

Iwasiów w tekście o tomie *Matka odchodzi* Różewicza pisała: „Ból jest konwencją, śmierć jest konwencją, matka jest konwencją, poezja jest konwencją” (Iwasiów 2002: 120). Zadawała wówczas pytanie: „Czy istnieje wobec tego jakiś prześwit, w którym można umieścić swoje przeżywanie, nadając mu walor jednokrotności” (Iwasiów 2002: 120). Justyna Wicenty natomiast wiąże przymus pisania z samym faktem przetrwania. W *Kohysance z huraganem* pokazuje, że żałoba generuje nadmiar zapisów: autorka notuje „obsesyjnie dużo” (Wicenty 2020: 218), co mąż komentuje żartem, a ona sama potwierdza, przywołując formułę Apellesa: „Nulla dies sine linea, ani dnia bez kreski” (Wicenty 2020: 218). Nazywa siebie „sultaniem i Szeherazadą w jednej osobie”, zmuszoną opowiadać „aż daruj[e] sobie życie” (Wicenty 2020: 247).

W *Rzeczach, których nie wyrzuciłem* Marcina Wichy refleksja nad pisaniem żałoby skupia się na relacji między pamięcią a możliwością jej zapisania. W zdaniu: „Kiedyś sądziłem, że ludzi pamiętamy, dopóki możemy ich opisać. Teraz myślę, że jest odwrotnie: są z nami, dopóki nie umiemy tego zrobić” (Wicha 2017: 5), autor formułuje

¹⁰ Adam Lipszyc komentuje ten paradoksalny komentarz Bargielskiej w ten sposób: „Gdy się pisze »z głowy« [...] pisze się bardzo pięknie i wielozdaniowo, wypełnia się język tym, co się w tej głowie ma. Nowe pisanie wymaga poniekąd odwrotnej operacji. Teraz ziejąca pustka fizycznej utraty musi zostać wprowadzona do języka, sam język musi ulec wypatroszeniu, wiersz musi zrobić w sobie miejsce, musi stać się budką na utratę” (Lipszyc 2013: 59).

przewrotne rozpoznanie: opis nie utrwała, lecz wyznacza moment oddalenia. Dopóki brakuje słów, bliski pozostaje „przy nas”; kiedy udaje się go opowiedzieć, zmarły, paradoksalnie, odchodzi od nas po raz drugi. Folta-Rusin odczytuje to zdanie jako kluczowy element żałobnej ontologii Wicha: pisarz traktuje tekst jako narzędzie „ustanowienia nowej formy istnienia zmarłej”, ale tylko do momentu, gdy opowieść pozostaje niedokończona — „zakończenie pisania to zamknięcie, które powoduje symboliczną śmierć postaci” (Folta-Rusin 2023: 166–167). Nieskończoność i fragmentaryczność narracji okazują się więc formą oporu wobec ostateczności oraz wyznacznikiem etosu żałobnika (a także składnikiem pragmatyki gatunku).

Wicha komentuje także własną niezdolność znalezienia adekwatnych środków wyrazu: „Powinien istnieć specjalny znak interpunkcyjny. Graficzny odpowiednik skurczu krtani” (Wicha 2017: 14). Ta typograficzna fantazja to krótka diagnoza niewystarczalności¹¹, ograniczeń języka w obliczu chęci opisanego własnej utraty — wskazanie, że brakujący znak mógłby wypełnić lukę, której istniejące środki wyrazu nie są w stanie pokryć.

Wybrane kategorie (moment inicjacji zapisu, materialność nośnika i autotematyzm) pozwalają czytać współczesne dokumenty żałobne jako teksty zakorzenione w tradycji literatury dokumentu osobistego, zwłaszcza w jej wariacie tworzonej przez pisarza. Analizowane utwory dziedziczą po dokumencie osobistym podstawową obietnicę referencyjności, zapis bliski doświadczeniu, a zarazem kontynuują jego tendencję do rozszczęlnienia gatunkowych ram i powstawania hybryd. Podobnie jak XX-wieczne praktyki diarystyczne, analizowane w niniejszym tekście utwory są z jednej strony świadectwem doświadczenia, z drugiej — projektem pisarskim, w którym decyzje kompozycyjne i autotematyczne komentarze wypełniają opowieść o utracie bliskiej osoby. Wśród gatunków związanych z życiem rodzinnym ta grupa tekstów wnosi nowy ton: przesuwają punkt ciężkości z obecności na b r a k, analizują, co dzieje się z relacjami rodzinnymi, gdy jeden z jej członków znika. Nierzadko wypracowują nowy język szczerości, portretując fizyczność odchodzenia, choroby i umierania, dają też upust uczuciom wstydliwym, nierzadko tłumionym (wściekłości jak Pakuła czy zadziwienia odkrywaniem rodzica jako nie do końca znanego, obcego, co pokazują Wicha i Zbroja).

Żałoba inicjuje zarówno impuls zapisu, jak i przesunięcie w obrębie kompetencji pisarskiej: język, dotąd porządkujący przeżycie, zostaje wystawiony na próbę, a jego ograniczenia stają się przedmiotem refleksji wpisanej w sam tekst. Autotematyczne komentarze wskazują na rozdarcie między przymusem kontynuowania praktyki pisarskiej a zawieszeniem zaufania do własnego warsztatu.

¹¹ O typografii w kontekście stanów granicznych pisze Dorota Korwin-Piotrowska (zob. 2015).

Bibliografia

- Augustyniak Anna (2013), *Kochałam, kiedy odeszła*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa.
- Balbus Stanisław (2000), *Zagłada gatunków* [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Bargielska Justyna (2010), *Obsoletki*, Czarne, Wołowiec.
- Barthes Roland (2013), *Dziennik żałobny*, przyg. i oprac. N. Léger, przeł. K.M. Jaksender, Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław.
- Berniak-Klich Agata (2025), *Życia zespolone — biografia ojca autobiografią córki. „Mireczek. Patoopowieść o moim ojcu” Aleksandry Zbroi*, „Prace Literaturoznawcze” t. XIII, DOI: [10.31648/pl.10758](https://doi.org/10.31648/pl.10758).
- Bieńczyk Marek (2018), *Kontener*, Wielka Litera, Warszawa.
- Chawrińska Irena (2013), *Doświadczenie znaku. Ku poetyce dzieła hybrydycznego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” nr 56, z. 1, HDL: [11089/46073](https://hdl.handle.net/11089/46073).
- Czerwińska Małgorzata (2020), *Autobiograficzny trójkąt. Świadek, wyznanie, wyzwanie*, wyd. 2 zm., TAiWPN Universitas, Kraków.
- Czuchnowski Wojciech (2023), *Dzbanek rozbity. Sceny z życia, choroby, śmierci i żaloby*, Agora, Warszawa.
- Didion Joan (2021), *Rok magicznego myślenia*, przeł. H. Pasierska, Relacja, Warszawa.
- Folta-Rusin Anna (2023), „*Wieczne pióro*” kontra „*długopis BIC*”. O dwóch matrycach narracyjnych tekstów żałobnych wydanych w ostatnim dwudziestolecu (perspektywa antropologiczna), „Ruch Literacki” z. 2, DOI: [10.24425/r.l.2023.146701](https://doi.org/10.24425/r.l.2023.146701).
- Gielata Ireneusz (2021), *Poetyka żałobnego gestu (wokół „Kontenera” Marka Bieńczyka)* [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Grochowski Grzegorz (2000), *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław.
- Grochowski Grzegorz (2018), *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Hellich Artur (2018), *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Iwasiów Inga (2002), *Matka mówi, matka patrzy. Lektura feministyczna* [w:] „*Matka odchodzi*” *Tadeusza Różewicza — Rozbiory*, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin.
- Iwasiów Inga (2013), *Umarł mi. Notatnik żaloby*, Czarne, Wołowiec.
- Korwin-Piotrowska Dorota (2015), *Białe znaki. Milczenie w strukturze oraz znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kot Dobrosław (2009), *Podmiotowość i utrata*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków.
- Lejeune Philippe (2010), „*Drogi zeszycie...*”, „*drogi ekranie...*”. O dziennikach osobistych, przeł. A. Karpowicz, M. Rodak, P. Rodak, wyb., wstęp i kom. P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Lipszyc Adam (2013), *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Ładoń Monika (2021), *Nekromatka. O jednym przystanku żaloby w „Kochałam, kiedy odeszła” Anny Augustyniak* [w:] *Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.

- Ładoń Monika, Olszański Grzegorz (2021), *Choroba współlistniejąca? (planctus zamiast wstępu)* [w:] *Fragmety dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Marcinów Mira (2020), *Bezmatek*, Czarne, Wołowiec.
- Nycz Ryszard (2001), *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności* [w:] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Olszański Grzegorz (2021), *Twój ból jest lepszy niż mój? (dwuaktówka literaturoznawcza)* [w:] *Fragmety dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Osiński Dawid Maria (2021), *Hybrydy gatunkowe — między niemożliwością przejściową a poszukiwaniem pełni*, „Tekstualia” nr 3(66), DOI: [10.5604/01.3001.0015.4511](https://doi.org/10.5604/01.3001.0015.4511).
- Paczkowski Mikołaj (2018), „Matka odchodzi” Tadeusza Różewicza jako asamblaż narracyjny, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 61, z. 4, DOI: [10.26485/ZRL/2018/61.4/6](https://doi.org/10.26485/ZRL/2018/61.4/6).
- Pakuła Mateusz (2021), *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję*, Nisza, Warszawa.
- Pomian Krzysztof (2006), *Historia. Nauka wobec pamięci*, przeł. H. Abramowicz, J. Pietrzak-Thebault, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Rodak Paweł (2011), *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rodak Paweł (2014), *Semiofor* [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Scholar, Warszawa.
- Różewicz Tadeusz (2004), *Matka odchodzi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Smith Sidonie, Watson Julia (2018), *Archiwa zapisów życia: czym i gdzie są?*, przeł. D. Boni Menezes, „Teksty Drugie” nr 6.
- Spiechowicz Anna (2021), *W stronę dobrego życia. Dokument osobisty w przestrzeni moralnej (o „Dzienniku” Jana Józefa Szczepańskiego)*, „Konteksty Kultury” z. 1, DOI: [10.4467/23531991KK.21.008.13538](https://doi.org/10.4467/23531991KK.21.008.13538).
- Spółna Anna (2007), *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Tabor Urszula (2014), *Cierpienie i strata w narracjach autobiograficznych* [w:] *Biografie edukacyjne. Wybrane konteksty*, red. E. Dubas, J. Stelmaszczyk, „Biografia i badanie biografii” t. 3, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Turowski Michał (2021), *Dziadka nie ma*, Instant Classic, Kraków.
- Tuszyńska Agata (2021), *Ćwiczenia z utraty*, wyd. nowe, uzupełnione, Marginesy, Warszawa.
- Ward Jean (2021), „O cierniu który rozdziera nasze oczy usta teraz i w godzinie śmierci”. Czym i o czym jest „Matka odchodzi” Tadeusza Różewicza?, „Tekstualia” nr 1(64), DOI: [10.5604/01.3001.0015.0226](https://doi.org/10.5604/01.3001.0015.0226).
- Wicenty Justyna (2020), *Kołysanka z huraganem*, Dowody na Istnienie, Warszawa.
- Wicha Marcin (2017), *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Karakter, Kraków.
- Zbroja Aleksandra (2021), *Mireczek. Patoopowieść o moim ojcu*, Agora, Warszawa.
- Zdanowicz Aleksandra (2024), „Byłaby zbiornikiem, kontenerem zdolnym pomieścić różnorodne formy, tony i głosy”. Żałobny dyskurs Marka Bieńczyka, „Przestrzenie Teorii” nr 42, DOI: [10.14746/pt.2024.42.8](https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.8).
- Zimand Roman (1990), *Diarysta Stefan Ż.*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.