

(stalinizm). Powołując się jeszcze raz na notę z „Rocznika Literackiego”, zacytowaną na początku, można powiedzieć, że MN są z pustki, z tego niecenzuralnego miejsca w życiorysie, które w 1968 roku musiało zostać z biografii poety wycięte, są z tej dziury między Wiedniem 1946 a Warszawą 1956. Biografia Leca podlegała więc tym samym manipulacjom, które poeta opisał w MN, dokonywanym w myśl zasady: Można kogoś skazać na zapomnienie, ale wyrok trzeba wykonać na pamiętających¹⁰.

Przerywam ten pasjonujący tok objaśnień. Chodzi mi tylko o to, aby dać próbkę pisania, które jednocześnie chce uchwycić prawdę o pisarzu i odsłonić tajemnice twórczości, nie rezygnując z paradoksalnego, wydawałoby się, ujęcia, pozwalającego aforyzmem oddać ducha epoki. Opowieść ta jest intrygująca dlatego, że im więcej zdań, tym autorka bardziej podsyca ciekawość tego, co będzie dalej. I rzeczywiście również o innych obszarach twórczości Leca rozprawia Kośka zajmująco. Oto fragment interpretacji poezji Leca. Wpiew autorka książki cytuje początek pierwszego wiersza tomiku Leca *W Wiedeńskim Lasku*:

Patrz synu, sarny, wiewiórki, grzyby,
Ptaki, którym brak imion
Krowy wracają do swojej sadyby
Dzwoniąc dzwonami wymion.

Następnie zaś wyklada sens liryku:

Las, zwierzęta, ptaki, sen, piosenka, twarz, oczy, odbicie – wszystkie te motywy z poprzedniego zbioru (nie o wszystkich pisałam) wkraczają już tym utworem do nowego. Podmokły las partyzancki zmienia się w „lasek”. Zdrobnienie to nie oddaje rozmiaru drzewostanu, zidentyfikować go należy z Wienerwaldem – dosłownie „lasem”, spolszczonym jako „lasek” zwłaszcza w tytule popularnego walca Johanna Straussa *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*. Ta forma oczywiście przywozi nam na myśl „valse lente” z „Wesołej wdówki” „arietkę z Nietoperza”, jednak użyta została może również ze względu na adresata niektórych przynajmniej strof, czyli kilkuletniego syna poety¹¹.

Jak zaznaczyłem, książka o Lecu reprezentuje najlepsze wzorce klasycznej biografistyki, w ramach których chodzi o to, aby zajmująco i efektywnie przedstawić życie i twórczość

¹⁰ Lidia Kośka, *Lec. Autobiografia słowa*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2015, s. 203.

¹¹ Tamże, s. 205.

pisarza. Na naszych oczach rozwijają się jednak inne wzory opowiadania. Nie chodzi mi tylko o to, że oprócz biografii osób powstają także biografie miast, co eksponuje się w tytułach książek¹². Rzecz w tym, że poszukuje się dzisiaj prawdy o ludziach, lecz również o innych mieszkańcach naszej planety, co prowadzi nas do pytań zasadniczych: Kto dzisiaj pisze biografie? Kto zasługuje na biografie? W imieniu kogo przemawia biograf? Kto/co to jest podmiot?... Coś na ten temat mówią opracowania z zakresu ekokrytyki i zookrytyki. Éric Baratay jednemu z rozdziałów swojej książki o wyzysku zwierząt nadaje tytuł: *Żywoty proletariuszcy*, a ostatniemu podrozdziałowi, o krowach w dwudziestowiecznym systemie zakładów mlecznych w latach 1950–1960: *Robotnice niewykwalifikowane w zakładzie*¹³. Warto dodać, że książki zookrytyczne zaopatrywane bywają w indeksy osób, ale i zwierząt, co łączy się z uznaniem ich podmiotowości¹⁴. W ramach zookrytyki poznajemy rozmaite sposoby wsłuchiwania się w głos natury. Anna Barcz wspomina np. o autobiografii badaczki i pisarki Héléne Cixous, gdzie pojawia się „biografia” jej psa:

Pisanie będące ekspresją ran stanowi motto twórczości Héléne Cixous. W poetykę rany wpisuje się także tekst *Stigmata, or Job the Dog*. Autobiograficzny i poetycki, pełen metafor, zanurzony w traumatycznej przeszłości pisarki, którą zapamiętała, gdy będąc małą dziewczynką z rodziny żydowskiego pochodzenia, przez jakiś czas swojego życia mieszkała w powojennej Algierii. Jej algierski dom położony był blisko arabskich slumsów, a nie w dzielnicy francuskiej. Dopóki jej ojciec pracował tam jako lekarz, rodzina była bezpieczna [...]. Nazywa go „wyjątkowym przykładem triumfu życia nad wszelkimi warunkami i zwyczajami”, szczególnie, że warunki, które opisuje po śmierci ojca, są najcięższe dla samego psa. Pies bowiem, osierocony po odejściu opiekuna, został przywiązany do smyczy, z obawy przed pogryzieniem ludzi, a kiedy Arabowie zaczęli obrzucać dom Cixous nieskończoną ilością kamieni, zwierzę oszalało. W tamtym czasie Cixous miała dwanaście lat, ale nie wyzbyła się poczucia winy z powodu cierpienia psa, czyniąc go główną osią i powodem swej narracji. Dodatkowo, przypomina jej o tym znak, który nosi na własnym ciele – ślad po zębach, kiedy pies pogryzł ją, będąc już oszalałym. Ta fizyczna rana zostaje przez nią zinterioryzowana, inkorporowana w głębokie ją¹⁵

¹² Zob. np. Peter Ackroyd, *Londyn. Biografia miasta*, przeł. Tomasz Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2011.

¹³ Éric Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. Paulina Tarasewicz, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2004, s. 81, 130.

¹⁴ Zob. Piotr Krupiński, „Dlaczego geśi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 352–353.

¹⁵ Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2016, s. 113.

Tak oto poznajemy imię psa, Fipsa, które ocalają w literaturze autorka auto/biografii i jej komentatorka. Dodajmy – działa tu feministyczna tradycja, zapoczątkowana przez Wirginię Woolf, która bohaterem powieści *Flush* uczyniła swojego spaniela. W głównej warstwie fabularnej powieść nawiązuje do poświęconego epistolarnie romansu sławnych poetów wiktoriańskich, Elizabeth Barret i Roberta Browninga. Pies rasy spaniel był zaś podarunkiem od Vity Sackville-West, która z kolei utrwalona została jako Orlando. Ten splot nawiązań, zostawionych-zmylonych tropów jest o wiele bardziej skomplikowany. W tym miejscu warto przypomnieć, iż wplatanie w fikcję losów podmiotów dzielących życie z autorkami i autorami staje się tradycją, do której sięgają następni.

W tym numerze „Autobiografii” podejmujemy klasyczne zagadnienia sztuki autobiografii i biografistyki. I w tej dziedzinie odrabiamy zaległości. Przypominamy pisarza ludowego Jana Wantułę (Katarzyna Szkaradnik, „*Przyświecały mi pewne ideały...*”. *Autokreacyjne strategie i pułapki we wspomnieniach i korespondencji Jan Wantuły*). Wracamy do ważnej postaci naszego życia intelektualnego (i literackiego) w XX wieku, Ludwika Krzywickiego (Agata Zawiszewska, *Ludwik Krzywicki i kobiety*). Podajemy też zagadnienia szersze, formułując dwie diagnozy. Pierwsza mówi, że duchowość Polaka ukształtowana jest przez kulturę wstydu (Artur Hellich, *Niechęć do wyznawania. O kulturze autobiografii w Polsce*). I druga, że współczesny Polak funkcjonuje w kulturze bezwstydu (Sławomir Iwasiów, *Cybernaryzm*). A na tym tle ukazujemy poszukiwania twórcze Ewy Kuryluk (Aleksandra Grzemska, *Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk*).

Niezwykłe miejsce w dzisiejszym pejzażu piśmienniczym zajmują biografie „choroby”. Tę kwestię podejmujemy i przenosimy do naszej teorii poręczny termin: „autopatografia” (w tekście Iwony Boruszkowskiej). Do tej problematyki nawiązuje Hanna Serkowska, przypominając głośny w swoim czasie tekst Jacka Baczaka *Zapiski z nocnych dyżurów* i proponując rewizję dawnych odczytań (*Zapiski z [przechodniości] bezradności*).

Nie zapominamy o komparatystycznych ujęciach piśmiennictwa autobiograficznego (Katarzyna Slany, *Fantazmaty dziecięce w prozie autobiograficznej José Mauro de Vasconcelosa*). A wreszcie staramy się nawiązać do rozmaitych nurtów dzisiejszej biografistyki, która rozwija się w kulturze popularnej. O auto/biografiach piłkarzy pisze Małgorzata Stadnik (*Od futbolisty do trenera. Relacyjność bohatera biografii piłkarzy*).

Bibliografia

- Ackroyd Peter, *Londyn. Biografia miasta*, przeł. Tomasz Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Barcz Anna, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2016.
- Baratay Éric, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. Paulina Tarasewicz, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2004.
- Buchholz Mirosława, *Henry James i sztuka auto/biografii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Całek Anita, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Franaszek Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011.
- Końska Lidia, *Lec. Autobiografia słowa*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2015.
- Miłosz Czesław, *Abecadło*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Shell, biography of the word, scar

Summary

The author exposes the fundamental dilemmas of the contemporary literary biography. By reminding the words by Czesław Miłosz from his *Abecadło* presents the essence of the 20th century biography. He also points to the essential transformations within life-writing practices in reference to the newest texts among which one can find ecocritical writing as well as other forms.

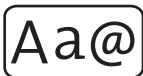
Keywords

autobiography, biography, portrait, life-writing

Translated by Jerzy Madejski

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Jerzy Madejski, „Muszla, biografia słowa, blizna”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (7) (2016): 7–13.
DOI: 10.18276/au.2016.2.7-01



ARTUR HELLICH*
Uniwersytet Warszawski

Niechęć do wyznawania. O kulturze autobiografii w Polsce¹

Streszczenie

Autor stawia tezę, że na szeroką skalę autobiografie pojawiły się w Polsce dopiero u schyłku XX wieku – ich miejsce zajmowały przedtem liczne przedsięwzięcia pamiętnikarskie. W celu udowodnienia tej tezy autor w pierwszej kolejności zarysowuje różnicę pomiędzy autobiografią a pamiętnikiem, sytuując te formy wypowiedzi intymnej w obrębie odmiennych tradycji antropologiczno-filozoficznych. Następnie dokonuje przeglądu recepcji autobiografii w Polsce, by wskazać, że właściwa autobiografii optyka wewnątrzpodmiotowa była – ze względów historyczno-politycznych oraz kulturowych – traktowana jako akt ekshibicjonizmu. Znacznie lepiej w kontekst polski wpisywała się natomiast forma wypowiedzi pamiętnikarskiej, która akcentuje relacyjne usytuowanie podmiotu (określa go wobec narodu, historii, społeczeństwa itd.).

Słowa kluczowe

autobiografia, pamiętnik, wspomnienia, podmiot, konfesyjność

* Kontakt z autorem: artur.hellich@gmail.com

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego NCN 2014/13/B/HS2/00310 „Wiek teorii. Sto lat polskiej myśli teoretycznoliterackiej”.

„Autobiografia? Odrzuca mnie takie «wypracowanie na temat»”

Jan Kott poprzedził swoje zapiski intymne (1990) mottem: „Piszę nie o sobie, piszę sobą”². Chodziło mu zapewne o to, by nie tyle czynić siebie przedmiotem swojego poznania, ile pozostawić po sobie tekst wspomnieniowy, na podstawie którego ktoś inny będzie mógłby ułożyć jego biografię. Argumentem za przyjęciem takiej interpretacji jest również tytuł: *Przyczynek do biografii*.

Autor *Szekspira współczesnego* spisywał swoje wspomnienia u progu lat dziewięćdziesiątych. Jego rówieśniczka, Irena Sławińska, poprzedziła wydane nieco później wspomnienia (1998) słowami:

[...] chciałoby się tę epokę zapisać bez nacisku „historycznych zobowiązań”, „świadczenia”, powierzając się raczej swobodnym przebiegom myśli i pióra. Jakim szlakiem jednak? Chronologia? Autobiografia? Odrzuca mnie takie „wypracowanie na temat”, chronologicznie uporządkowane³.

Stronę dalej zaś pisała:

[...] kłopoty z tożsamością. Znamy je wszyscy. Kim jestem? Kim byłam? Czy wciąż jeszcze piegowatą dziewczynką ze Snipiszek? Czy coś z niej jeszcze zostało? „Ach, któraś jestem żywa?” [...] Ani zapis epoki, ani świadectwo historyczne, ani *biographie édifiante* dla młodzieży, ani *journal intime* o wyrafinowanych horyzontach intelektualnych – chyba raczej *memorie inutili*. Może bezumyślnie odcisnie się w nich jednak formacja i styl pewnej generacji [...]⁴.

I Kott, i Sławińska deklarują niechęć do układania autobiografii. Oboje uczeni wolą pisać luźne, fragmentaryczne wspomnienia. W ich zapiskach intymnych autoanalizę zastąpiło opowiadanie, często anegdotyczne, o wydarzeniach, w których uczestniczyli, czy też o ludziach, z którymi się zetknęli (w wypadku zapisków Kotta prawdziwość niektórych wydarzeń stoi wręcz pod znakiem zapytania). Nie dbają oni o zaprezentowanie siebie jako indywidualów, które same siebie stworzyły i potrafią ten proces samostanowienia obiektywnie odtworzyć⁵.

² Jan Kott, *Przyczynek do biografii. Po zawale*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 5.

³ Irena Sławińska, *Szlakami moich wód...*, Wydawnictwo Norbertinum, Lublin 1998, s. 9.

⁴ Tamże, s. 10.

⁵ W przypadku Kotta, dodajmy, ta decyzja spotkała się ze znamienym odbiorem. „Kiedy – wspominał Tadeusz Nyczek – w 1990 roku Kott opublikował *Przyczynek do biografii*, rozległ się jęk zawodu. Oczekiwano po

Tym, co odróżnia Kotta czy Sławińską (autorów skądinąd tak światopoglądowo różnych) od większości polskich pamiętnikarzy dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, jest świadomość genologicznych rozróżnień (i wynikających z nich wyborów) – autorzy ci wiedzieli, czym jest i z jakiej tradycji filozoficznej wyrasta autobiografia i byli świadomi różnic pomiędzy tą formą wypowiedzi intymnej a pamiętnikiem, dziennikiem czy wspomnieniami.

W polskiej intymistyce gest odmowy pisania autobiografii przez długi czas nie był odosobniony czy, tym bardziej, nowatorski. Nie chodzi, rzecz jasna, o to, że utworów zawierających w tytule lub podtytule słowo „autobiografia” było w Polsce relatywnie niewiele. Pojęcia autobiografii, pamiętnika i wspomnień – najpewniej z uwagi na płynność granic gatunkowych w obszarze literatury dokumentu osobistego – stosowano i wciąż stosuje się wymiennie⁶. Zaakceptowanie ponadgatunkowego rozumienia autobiografii, nierzadko wręcz utożsamianie tego pojęcia z autobiografizmem, funkcjonowało w Polsce przed publikacją wpływowego eseju *Autobiografia jako od-twarzanie* Paula de Mana⁷. Znamienna jest pod tym względem praktyka redaktorów czasopisma teoretycznoliterackiego „Teksty”, badaczy posiadających bez wątpienia największą świadomość gatunkową. Jak po latach przyznawał Edward Balcerzan:

Swego czasu w „Tekstach” (pierwszych) powołał się na dział nazwany zrazu tradycyjnie „Autobiografią”, w jakiś czas później okazało się, że termin ten nie ogarnia wszystkich postaci ujawnionej drukiem prywatności naukowców, o nową nazwę upominał się

tej książce prawdy i ekspiacji. Prawdy o życiu Jana Kotta i ekspiacji za grzechy komunizmu. Nie doczekano się ani jednego, ani drugiego. Doczekano się za to kolejnej literackiej opowieści o życiu pewnego autora w pewnej epoce. Czyli takiej, która najpierw podlega prawom sztuki, a potem życiowej wiarygodności” (Tadeusz Nyczek, *Jan Kott: na wielkiej scenie*, [wstęp do:] Jan Kott, *Pisma wybrane*, t. 1, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991, s. V).

⁶ Przykłady można by mnożyć, wybieram bardziej reprezentatywne. Krystyna Wiśłocka-Remerowa, przedwojenna tłumaczka *Wyznań* św. Augustyna, określała tekst ojca Kościoła zamiennie jako „retrospektywny pamiętnik” i „powieść psychologiczną” (Krystyna Wiśłocka-Remerowa, *O Wyznaniach świętego Augustyna*, „Słowo Polskie”, 15.10.1930 [cz. pierwsza], s. 4; „Słowo Polskie”, 17.10.1930 [cz. druga], s. 4). Ewa Rządowska w przedmowie do *Wyznań* Rousseau z 1956 r. nazywała zapiski raz „autobiografią”, raz „autoportretem” (Ewa Rządowska, *Przedmowa*, w: Jan Jakub Rousseau *Wyznania*, t. 1, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 5–31). Roman Sobol, wydawca *Historii mego wieku i ludzi, z którymi żyłem* Franciszka Karpińskiego, określał (1987) utwór autora *Justyny* zamiennie „pamiętnikami” lub „sentymtalną autobiografią” (Roman Sobol, *Zamiast wstępu*, w: Franciszek Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 19–21).

⁷ Tekst oryginalny pochodzi z 1979 roku, polskie tłumaczenie jest o siedem lat późniejsze. Zob. Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. Maria Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. LXXVIII.

zwłaszcza pewien osobliwy rodzaj intymistyki epifanijnej, łączącej filozoficzną refleksję z poetyckim widzeniem zdarzeń rzeczowych. Wymyśliłiśmy „Przechadzki”⁸.

Dodajmy, że dział „Autobiografia” nie tyle został zastąpiony przez dział „Przechadzki”, ile istniał z nim zamiennie. Z dzisiejszej perspektywy trudno uchwycić różnice gatunkowe pomiędzy tekstami z obu tych działów. Dość powiedzieć, że raczej żaden tekst z działu „Autobiografia” nie przypominał tradycyjnej autobiografii, wszystkie zaś były niewątpliwie przesiąknięte żywiołem autobiografizmu⁹.

Przypadek założycielki polskiej genologii, Stefanii Skwarczyńskiej, która w 1930 roku zaproponowała, by *Genesis z Ducha* określić jako „duchową autobiografię Słowackiego”¹⁰, jest tylko jednym z wielu dowodów na to, że już przed wojną traktowano matrycę gatunkową autobiografii jako „pole odniesień hermeneutycznych” (termin Stanisława Balbusa), a nie zespół reguł normatywnych czy nawet ejdetyczny ideał, który jest w mniejszym lub większym stopniu realizowany w konkretnych utworach. Współczesne lektury tekstów intymnych (wystarczy sięgnąć po najnowsze przykłady¹¹) opierają się na podobnej, nierzadko apofatyycznej zasadzie: kanoniczny paradygmat traktuje się jako krytyczne pole odniesienia dla ponowoczesnych intymistów.

Przyjęcie szerokiego, ponadgatunkowego rozumienia autobiografii jest w Polsce, a przynajmniej było, przez wiele lat zrozumiałe. Modelowych autobiografii, o czym będzie mowa poniżej, pisano po prostu niewiele. Jeszcze w 1983 roku Regina Lubas-Bartoszyńska określała pamiętnik jako dominującą formę w polskiej literaturze dokumentu osobistego, nie bez kłopotów zaś wskazywała przykłady wyznań nastawionych przede wszystkim na opis osoby autora.

Trudno – pisała – [...] o znalezienie tak znamienych dla autobiografii, szczególnie typu konfesyjnego, ilustracji, jak *Wyznania* św. Augustyna czy *Wyznania* Jana Jakuba Rousseau. Można jednakże zaryzykować stwierdzenie, że ku autobiografii bardziej niż ku pamiętnikowi ciężą mocno sfabularyzowane wspomnienia Jerzego Andrzejewskiego *Książka dla*

⁸ Edward Balcerzan, *Zuchwałstwa samoświadomości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005, s. 16.

⁹ Por. np. esej autobiograficzny Romana Zimanda *Lekcje francuskiego (z listów nie napisanych)* („Teksty” 1 [1979]).

¹⁰ Stefania Skwarczyńska, *Genesis z ducha wobec Confessiones*, „Pamiętnik Literacki” 1930, t. XXVII, s. 117–118.

¹¹ Por. np. wydaną niedawno antologię: *Autobiografie (po)graniczne*, red. Inga Iwasiów, Tatiana Czarska, Universitas, Kraków 2016.

Marcina, Stanisława Pigionia *Z Komborni w świat*, Henryka Voglera *Autoportret z pamięci* czy w pewnym stopniu Jerzego Putramenta *Pół wieku (Młodość)*¹².

Cztery lata później te obserwacje potwierdziła Małgorzata Czermińska, przyznając, że niełatwo w polskiej literaturze dwudziestowiecznej wskazać tekst, który można by określić jako klasyczną autobiografię. Uwaga ta łączyła się z konstatacją, że od wieków liczyły się raczej inne gatunki pisarstwa osobistego, m.in. właśnie pamiętnik „obecny [...] od najdawniejszych czasów”. Wyznania czyniono głównie w dziennikach intymnych, pisanych najczęściej do szuflady, a także w listach. Miejscem konfesji była w kulturze polskiej zazwyczaj sfera prywatna¹³.

Między innymi tym faktem – niepopularnością gatunku autobiografii w polskiej literaturze intymnej – tłumaczyła Czermińska wprowadzenie pojęcia „postawy autobiograficznej”¹⁴. Badaczka podzielała tym samym intuicję, które przed wojną wyraził Karol Irzykowski. Autor *Patuby*, odnosząc się być może do *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, wprowadził pojęcie „kryptoautobiografizmu”, czyli nasiąkania twórczości literackiej doświadczeniami biograficznymi pisarza. Irzykowski, co wydaje się znamienne, łączył omawiane zjawisko z lękiem współczesnych mu autorów przed potencjalnym zarzutem o ekshibicjonizm – i zachęcał ich do większej odwagi¹⁵.

Niechęć do wyznawania nie wiązała się oczywiście z odrzuceniem gatunkowej matrycy narracyjno-kompozycyjnej. Sama konwencja autobiograficzna była z pożytkiem wykorzystywana przez niejednego polskiego autora pamiętników i wspomnień. Sprawdzała się najczęściej w opisach dzieciństwa i młodości, a więc wtedy, gdy autorzy musieli podejmować wysiłek strukturalizacji doświadczeń w największym stopniu jednostkowych, niedzielonych z innymi¹⁶. Klarowny szablon narracyjno-kompozycyjny wywodzący się z powieści rozwojowo-edukacyjnej niewątpliwie sprzyja intersubiektywizacji doświadczeń. (Odsetek użyć konwencji autobiograficznej – można pokusić się o hipotezę – jest wprost proporcjonalny do stopnia znaczenia doświadczeń w idiosynkratycznym „bakecie” – im trudniej mi ułożyć

¹² Regina Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Kraków 1983, s. 24.

¹³ Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987, s. 7–8. Na fakt, że autobiografia nie przeszczepiła się na polski grunt, zwracali również uwagę inni badacze. Zob. Andrzej Biernacki, *Portrety uczonych polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 5; Andrzej Cieński, *Z dziejów pamiętników w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002, s. 28–29.

¹⁴ Tamże, s. 26.

¹⁵ Karol Irzykowski, *Autobiografizm*, „Rocznik Literacki” 1936.

¹⁶ Porównaj trzy, jak sądzę, reprezentatywne przykłady: Franciszka Karpińskiego *Historię mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, Czesława Miłozza *Rodzinną Europę* i Jarosława Iwaszkiewicza *Książkę moich wspomnień*.

własne doświadczenia w zrozumiałą dla mnie i dla innych opowieść, tym chętniej korzystam z gotowej matrycy narracyjnej). Jednak autobiografia – podobnie do pozostałych form wypowiedzi intymnej – nie jest (tylko) konwencją. Czym innym bywa instrumentalne – i najczęściej wybiórcze – odwołanie do poręcznego szablonu narracyjnego, czym innym zaś – ogłoszenie drukiem tekstu z (pod)tytułem *Autobiografia*. Akt autoanalizy wystawiony na widok publiczny, konstytutywny dla tej formy wypowiedzi intymnej, był w polskiej kulturze aż do schyłku XX wieku marginalizowany i kojarzony raczej negatywnie. Ze względów, o których będzie mowa, miejsce nowoczesnych autobiografii zajmowały w polskiej literaturze liczne przedsięwzięcia pamiętnikarskie.

Kultura autobiografii i kultura pamiętnika

Spośród wszystkich odmian wypowiedzi intymnej różnica między autobiografią a pamiętnikiem jest chyba najbardziej subtelna. Genezy powstania autobiografii i pamiętnika w ich nowoczesnym kształcie upatrywać należy, jak się zdaje, w dwóch tradycjach rozwijających się równoległe od końca XVIII wieku. Pierwszą z nich jest niemiecka idea samorozwoju jednostki, *Bildung*. Początkowo, w XVI wieku, idea ta miała podłoże teologiczno-edukacyjne i wiązała się z problemem umiejętnego wykorzystywania talentów otrzymanych od Boga. W końcu wieku XVIII koncepcja *Bildung* zyskała konotacje polityczne, wtedy bowiem zaczęto postrzegać proces socjalizacji i intelektualnego rozwoju jednostki jako wyzwalenie umysłu spod jarzma tradycyjnych przekonań, co stanowiło intelektualne podłoże dla procesu liberalizacji postfeudalnych Prus¹⁷. Idea *Bildung*, rozwijana teoretycznie przez filozofów, zyskała odzwierciedlenie m.in. w powieści wychowawczej Goethego *Lata nauki Wilhelma Maistra*. Wyobrażenie rozwoju jednostki jako serii rozmaitych, inicjacyjnych doświadczeń, z których wyciągane są życiowe lekcje, ma swoje korzenie właśnie w tradycji *Bildung*, w ramach której wiązano wiedzę z doświadczeniem¹⁸. Przy czym koncepcja *Bildung*, jak zauważył Jean-François Lyotard, nie odwoływała się jedynie do faustycznej metaopowieści o zdobywaniu wiedzy. W równym stopniu wykorzystywała metanarrację emancypacyjną, wpisana w nią bowiem była nie tylko idea zdobycia wiedzy przez jednostkę, lecz również wykształcenia „prawomocnego podmiotu wiedzy i społeczeństwa”¹⁹. W konsekwencji szablon narracyjny *Bildung* wykazuje operatywność głównie w opisie początkowego stadium życia jednostki,

¹⁷ Por. Michael Eldridge, *The German Bildung Tradition*, „UNC Charlotte” <http://www.philosophy.uncc.edu/mleldrid/SAAP/USC/pbt1.html> [dostęp 12.12.2016; rok publikacji nie został podany].

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 100.

kiedy kształtuje się jej osobowość. W chwili zakończenia lat nauki, w momencie uzyskania wiedzy, jednostka staje się podmiotem i dalszy rozwój staje się zbędny. Intencja niemieckich myślicieli miała wymiar użyteczny: nie chodziło (tylko) o szerzenie idei samorozwoju jako wartości samej w sobie, raczej o sprawne wykształcenie mas, tak by stały się przydatne dla ogółu społeczeństwa.

Ten ostatni aspekt niemieckiej tradycji *Bildung* odróżnia ją od anglosaskiej tradycji promującej ideał *self-made mana*. O sile tej tradycji najlepiej świadczy fakt, że Benjamin Franklin, uważany za pierwszego *self-made mana* i jednocześnie autor modelowej autobiografii, był współtwórcą amerykańskiego ustroju politycznego, co bez wątpienia miało wpływ na uznanie tej figury jako esencjonalnie amerykańskiej²⁰. W węższym, spopularyzowanym znaczeniu określa się ją mianem jednostki, która o własnych siłach awansowała społecznie, najczęściej poprzez dorobienie się majątku, nierzadko kosztem społeczeństwa, a przynajmniej jego najmniej uprzywilejowanych grup. Interpretacja etymologiczna przydaje tej figurze większej doniosłości: *self-made man* jest to „człowiek, który sam się zrobił”, czyli samodzielnie, niezależnie od czynników zewnętrznych, ustanowił siebie podmiotem.

Zgodnie zatem z tradycją *Bildung* formowanie jednostki przedstawiano nie jako sprawę prywatną, tylko sprzęgniętą z rozwojem historii i całego społeczeństwa²¹, natomiast w modelu anglosaskim akcent kładziono na indywidualistyczny wymiar samorozwoju, co wiązało się, należy sądzić, z liberalno-kapitalistycznym ustrojem politycznym Stanów Zjednoczonych. To ważne przesunięcie: *self-made man* bierze pełną odpowiedzialność za to, kim się stał; już nie Bóg (jak u Augustyna), nie natura (jak u Rousseau) i nie historia oraz społeczeństwo (jak w modelu *Bildung*) mają wpływ na jego ukształtowanie. W żadnej z tych tradycji suwerenność podmiotu nie jest tak silnie uwytatniona, jak w figurze *self-made mana*, czym zapewne należy tłumaczyć fakt, że gatunek autobiografii zyskał największą popularność właśnie w literaturze anglosaskiej. W wieku XIX w krajach anglosaskich wytworzył się zresztą wymowny podział na egalitarne pamiętniki (*memoirs*) i elitarne autobiografie – o ile te ostatnie przystawało tworzyć tylko niektórym jednostkom, o tyle pamiętniki mógł pisać każdy²².

Różnicę pomiędzy autobiografią a pamiętnikiem można wywodzić z odmienności tych dwu równoległych, skądinąd w wielu punktach zbieżnych, tradycji; autobiografii bliżej jest do indywidualistycznej kultury anglosaskiej, pamiętnikowi zaś – do użytecznej kultury

²⁰ Irvin Wyllie, *The self-made man in America: the myth of rags to riches*, Free Press, New York 1966, s. 16–20.

²¹ Por. uwagi Michała Bachtina o powieści wychowawczej Goethego: Michał Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, opracowanie przekładu i wstęp Eugeniusz Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 303–304.

²² Por. Linda Anderson, *Autobiography*, Routledge, London–New York 2011, s. 8.

Bildung. Autor autobiografii zwraca się do własnego wnętrza, rozmawia sam ze sobą, ponieważ jego celem jest zrozumienie i opisanie tego, w jaki sposób stał się tym, kim jest. To warunek zachowania autentyczności (utożsamianej, do czasów rozwoju myśli egzystencjalistycznej, ze szczerością): pytanie o własną tożsamość trzeba postawić samemu sobie, należy to zrobić zamiast określania się względem czegoś lub kogoś. Przeszkodą na drodze do bycia autentycznym była zbiorowość, która, jak pisał Michał Warchala, „narzuca sztuczne konwencje podporządkowane zewnętrznym, obcym jednostce celom, wplątuje jednostkę w oszukańczą grę masek, w której traci się «samego siebie»”²³.

Pamiętnikarz również podejmuje próbę zdefiniowania własnej osobowości, robi to jednak w odmienny sposób. Miejsce autoanalizy zajmuje u niego wysiłek umieszczenia samego siebie (swoich losów) w szerszym kontekście: historycznym, społecznym itd. Poświęci więc niejedną stronę opisowi ustroju politycznego, który panował w jego ojczyźnie, obyczajom obowiązującym w jego rodzinnym domu czy też charakterystyce ludzi, z którymi współpracował. Wierzy bowiem, że to okoliczności uczyniły go tym, kim jest, one również pozwalają określić jego – złożoną ze zbioru klasyfikujących cech – aktualną tożsamość (np. polski arystokrata, żyjący w drugiej połowie XIX wieku, walczący w powstaniu styczniowym). Autor pamiętnika zawsze będzie przeto przedstawicielem jakiejś wspólnoty (grupy społecznej), mniejszej lub większej, mniej lub bardziej zdywersyfikowanej – w każdym razie to właśnie przez jej pryzmat będzie określał własną tożsamość.

Różnica pomiędzy autobiografią a pamiętnikiem wiąże się więc – by przywołać typologię Małgorzaty Czermińskiej – z odmiennością postaw podmiotu piszącego, która ma pośredni wpływ na warstwę tematyczną utworu. Autobiograf wykazuje postawę raczej introwertyczną (postawę wyznania), natomiast pamiętnikarz – postawę ekstrawertyczną (postawę świadectwa)²⁴. Zewnątrzpodmiotowa optyka zapisków pamiętnikarskich wpływa nierzadko na rozluźnienie konstrukcji fabularnej, zastąpienie układu chronologicznego (przyczynowo-skutkowego) układem asocjacyjnym. Pamiętniki posiadają najczęściej chronologiczną konstrukcję, sam tryb narracji nosi jednak zwykle znamiona retardacyjno-dygresyjne (gawędowe) – sprawom nieistotnym dla rozwoju osobowego jednostki (np. opisowi równoległych wydarzeń historycznych czy charakterystyce ludzi, z którym autor się zetknął) poświęca się nierzadko sporo miejsca, przez co podział na wątki główne i poboczne ulega zaburzeniom. Konstrukcja całego utworu nie jest zorganizowana wokół osoby autora, tylko wokół

²³ Michał Warchala, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczność od Rousseau do Freuda*, Universitas, Kraków 2006, s. 20.

²⁴ Por. „Postawa wyznania i postawa świadectwa sytuują się [...] jak dwa bieguny na przeciwległych końcach jednej linii, na których stoją naprzeciw siebie «ja» i «świat»” (Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, s. 15).

konkretnych, historycznych wydarzeń, w których piszący brał udział. Taka ekspozycja ustawia w centrum zainteresowań czytelnika raczej zarys dziejów historycznych niż osobowość świadka tych dziejów.

Projekt autobiograficzny jest dla tak pojętych zapisków pamiętnikarskich wyraźną alternatywą. Akcentowanie subiektywnego odbioru rzeczywistości – nacisk na opis autorskich impresji, motywacji i procesu myślowego w ogólności – odmiennie kształtuje sferę tematyczną utworu. Inaczej też formowana jest jego sfera narracyjno-kompozycyjna. Wysiłek strukturalizacji biegu życia zmusza autora do prezentacji własnych losów jako sekwencji zdarzeń ułożonych w ciągu logicznym, powiązanych jakimiś generalnymi założeniami czy motywami. Założenie, że autor jest w stanie opowiedzieć własne życie niejako z dystansu, obiektywizując własną perspektywę, legło u podstaw autobiograficznego projektu i jest bez wątpienia pochodną kartezjańskiej wiary w istnienie samoprzejrzystego podmiotu. Właśnie z tego względu w autobiografii wyraźniej niż we wspomnieniach i pamiętnikach dokonuje się rozszczepienie – by posłużyć się terminologią z zakresu wiedzy psychologicznej – na „ja” podmiotowe (tego, kto pisze, ocenia, tłumaczy) i „ja” przedmiotowe (tego, którego dzieje są pożywką dla literatury). To rozszczepienie skutkuje charakterystycznym dla autobiografii napięciem dialektycznym: „ja” podmiotowe dokonuje wysiłku usensownienia doświadczeń „ja” przedmiotowego w procesie autoanalizy. W konsekwencji wszystkie elementy autobiografii (choćby partie anegdotyczne czy epizodyczne) zyskują status znaczących (symbolicznych) dla rozwoju jednostki – świadczy to zarazem o redukcjonistycznym charakterze projektu autobiograficznego.

Pozorność przełomu romantycznego

W przeciwieństwie do akcentującej jednostkowy los autobiografii, pamiętnik eksponuje więc byt wspólnotowy jednostki. Widać to na przykładzie pamiętników (wspomnień) szlacheckich doby baroku i oświecenia, na czele ze sztandarowymi zapiskami Jana Chryzostoma Paska. Mickiewicz pisał:

Można na nie [*Pamiętniki Paska* – A.H.] patrzeć jako na cenny dokument historii wojskowej owych czasów i jako na poufne pamiętniki udziałnego pana, albowiem Pasek był jednym z tych tysięcy udziałnych panów, którzy władali wtedy Polską. Posiadał on wszystkie przymioty szlachcica polskiego owej epoki²⁵.

²⁵ Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, w: tenże, *Dzieła*, t. X, Czytelnik, Kraków 1952, s. 21.

Mickiewicz dostrzega w *Pamiętnikach* źródło wiedzy nie o konkretnej jednostce, lecz o grupie społecznej („tysiącach udziałnych panów”), którą autor reprezentuje. Pasek jest dla niego obiektem socjologicznym, typem społecznym, nie zaś indywiduum. Ramy życia autora *Pamiętników* ujęte są nie poprzez ukazanie dynamiki rozwoju jego osobowości, ale poprzez ukazanie powtarzalności i przewidywalności jego zachowań w rozmaitych kontekstach. W konsekwencji osobowość Paska przypomina przedmiot odgórnie dany i pozbawiony dynamiki wewnętrznej, a nie konstruowany.

Co równie istotne, *Pamiętniki* są zapisem spontanicznym, pisanym bowiem – zaświadcza Mickiewicz – „bez myśli o ich ogłoszeniu”²⁶. Istnieje więc duże prawdopodobieństwo, że sam autor postrzegał siebie jako członka określonej wspólnoty i w ramach jej struktur pojęciowych dokonywał autodefinicji. Ku takiej interpretacji skłania lektura *Pamiętników*, w których Pasek niejednokrotnie utożsamia swoje dzieje ze „służbą *sub regimine*” hetmana Czarnieckiego:

[...] gdzieś nie był, trudno o tym pisać. Bo ja przez wszystkie wojny tego trzepaczki trzymałem się, Czarnieckiego, i z nim zażywał czasem okrutnej biedy, czasem też i rozkoszy; gdyż właśnie był wódz manieri owych wielkich wojenników i szczęśliwy; *sufficit*, że po wszystkim czas mojej służby w jego dywizji nie uciekałem, tylko raz, a goniłem – mógłby razysi tysiącami rachować. Po prostu wszystka moja służba była *sub regimine* jego i miła bardzo²⁷.

Wspólnotowy byt ma wyraźne odzwierciedlenie w konstrukcji tekstowej retrospektywy. Pasek podporządkowuje organizację formalną swojego utworu określonym wydarzeniom historycznym, w których uczestniczył i które w jakimś stopniu współkształtował.

Ta właściwość – tak widoczna w literaturze pamiętnikarskiej doby baroku – z upływem lat będzie widoczna coraz mniej. Wirydianna Fiszerowa, autorka obszernego pamiętnika z początku XIX wieku – powołując się zresztą w przedmowie na *Wyznania* Rousseau i *Żywoł własny* Franklina²⁸ – opisała dzieje swojego życia od najmłodszych lat aż do starości, względnie dbając o zachowanie chronologii. Osią utworu uczyniła swój życiorys, a nie, jak Pasek,

²⁶ „Są nawet dowody – dodaje wieszcz – że nie czytał ich nigdy żonie ani przyjaciołom. Chciał tylko w wieku, gdy pamięć ludzka słabnie, przypomnieć sobie zdarzenia młodości” (Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, s. 22).

²⁷ Jan Chryzostom Pasek, *Pamiętniki*, opracowanie Roman Pollak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 6 [rok 1656].

²⁸ Wirydianna Fiszerowa, *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, przeł. Edward Raczyński, Świat Książki, Warszawa 1998, s. 3–4.

określone okoliczności historyczne. Ten gest świadczył niewątpliwie o zainteresowaniu sobą, a także o postrzeganiu siebie jako pewnej całości posiadającej sens i istotę.

Na tym jednak kończył się indywidualizm Fiszerowej. Już pierwsze zdania jej pamiętnika są symptomatyczne:

Polska przed rozbiorami dzieliła się na prowincje, a te z kolei na województwa, ziemie i powiaty. Prowincja, w której ujrzałam światło dzienne, graniczyła z Niemcami i zwała się Wielkopolską. Opowieść moja rozpoczyna się w wieku osiemnastym, kiedy najpełniej rozwieliżmożniły się wystawność i niegodziwość ustroju feudalnego²⁹.

Próba usytuowania własnej egzystencji w kontekście historyczno-politycznym jest wyraźna. W dalszej części utworu stanie się jasne, że właściwym celem autorki jest subiektywne opisanie wydarzeń, w których uczestniczyła, a nie samej siebie. Znajdzie to zresztą odzwierciedlenie w rozluźnieniu narracji pamiętnika, z czego Fiszerowa zdawała sobie sprawę:

Nie przestrzegałam dotąd ścisłej kolejności lat. Cofałam się, kiedy zaprzątnięta tematem wybiegałam zbyt śmiało naprzód. Cofnę się jeszcze więcej niż raz, a to dlatego, że podczas kiedy krzątałyśmy się w naszym mrowisku, wielkie wydarzenia miały miejsce w Polsce³⁰.

Na przykładzie *Dziejów* Fiszerowej dobrze widać wpływ przełomu romantycznego na literaturę dokumentu osobistego w Polsce. Autorka akcentuje swoje „ja” poprzez wykrojenie z ponadjednostkowej historii odcinka czasu, w którym żyła, by następnie opisać go z wyraźnym, może wręcz ostentacyjnie, subiektywnej perspektywy. Przedmiotem jej opowieści są czasy, w których żyła, krąg jej znajomych, dzieje jej ojczyzny. Miarą indywidualizmu autorki jest jednak stopień subiektywizacji opisów, nie zaś uczynienie tematem opowieści własnej osoby. Ta uwaga tyczy się również innych głośnych intymistów wieku XIX: *Pamiętników* Juliana Ursyna Niemcewicza, Kajetana Koźmiana i Józefa Kraszewskiego, *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry czy nawet *Historii mego wieku* Franciszka Karpińskiego.

Indywidualizm, przez który rozumiano wysiłek autoanalityczny mający na celu pełne ukazanie osobowości autora i realizujący się w pełni w formie autobiografii, nie był w polskiej literaturze tamtego okresu częsty, nie był też szczególnie ceniony. Jedną z pierwszych polskich autobiografii (niestety, niedokończoną), *Wspomnienia mojej młodości* Kazimierza

²⁹ Tamże, s. 5.

³⁰ Tamże, s. 111.

Brodzińskiego, ukazała się długo po śmierci autora i najpewniej nie w całości. Powodem, jak sugerował wydawca tego utworu, były względy społeczne. Spadkobiercy Brodzińskiego uznawali publikowanie jego intymnych zapisków za bezzasadne. A przecież, przekonywał Hipolit Skimborowicz:

„Nie idzie tu o początek życia, złożonego ze zwyczajnych małości, powszedniego, co dzień i wszędy dającego się spotykać człowieka. W takim razie nie tylko obawa znudzenia naszych czytelników, ale obok tego wzgląd na stosunki rodzinne, na pozostałych krewnych i. t. d. niejednogoby w podobnych wstrzymał zamiarach. Ale gdy tu rzecz toczy się o wykrzyk, jakim sposobem rozwijał się umysł tego, co miał stanąć na granicy nowej epoki piśmiennictwa narodowego, pod jakimu wrażeniami budziła się i orzeźwiała czuła dusza niezapomnianego śpiewaka ludu? – jakie środki, pomoce lub zawady działały na jego czyste uczucia? – co było powodem, że owe poezye nieporównane tak zawsze tęskną i sielską miały barwę, a w wielu zwrotach czysto ludowy nosiły odbitek na sobie? – wtedy powtarzamy, wszelkie uwagi, względy, osobistości milczeć powinny (1844)³¹.”

Słownik języka polskiego Lindego w ogóle nie odnotowuje „autobiografii”. Termin ten znalazł się dopiero w *Słowniku* Rykaczewskiego (1866) – być może pod wpływem *Encyklopedii* Orgelbranda (tom drugi – 1860). Konstrukcja hasła encyklopedycznego jest wymowna. Jego autor twierdzi, że „autobijografiję” powinni pisać tylko ci, „którzy przeświadczeni o swej moralnej wyższości, nie wahają się wyznać własnych błędów i ułomności”. Jako przykłady udanych utworów podane są przez niego *Wyznania* św. Augustyna oraz *Vita scritta da esso* Alfieriego, a wzorem negatywnym zostały obwołane *Wyznania* Rousseau, który miał zgrzeszyć „nagością prawdy, a więc częstokroć cynizmem”³².

Nie mniej symptomatyczna dla pierwszej połowy XIX wieku była praktyka tytułowania tekstów o charakterze autobiograficznym mianem „biografii”. Wprawdzie wydawca, Edward Raczyński, określił wyznania generała Jana Henryka Dąbrowskiego (zmarłego w 1818 r.) jako „autobiografię” (1839)³³, sam autor zatytułował je jednak inaczej, mianowicie *Fragment einer Biographie des Generals Dąbrowski von ihm selbst geschrieben*. Podobnie w 1828 roku uczynił

³¹ Hipolit Skimborowicz, *Wstęp*, w: Kazimierz Brodziński, *Wspomnienia mojej młodości*, „Przegląd Naukowy” 1844, t. 3, cyt. za: Józef Tretiak, *Słowa od wydawcy*, w: Kazimierz Brodziński, *Wspomnienia mojej młodości*, Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1901, s. 11.

³² *Encyklopedia powszechna*, t. 2, Wydawnictwo Samuela Orgelbranda, Warszawa 1860, s. 525.

³³ Jan Henryk Dąbrowski, *Wyprawa Generała Jana Henryka Dąbrowskiego do Wielkiej Polski roku 1794 przez niego samego opisana tudzież wyjątek z autobiografii jego*, Wydane przez Edwarda Raczyńskiego, Poznań 1839. Jest to pierwsze znane mi użycie słowa „autobiografia” w tytule polskiej książki z zakresu literatury dokumentu osobistego.

Jan Śniadecki, publikując *Życie przez niego samego opisane*. Niechęć do tytułowania zapisków intymnych mianem autobografii lub po prostu niepopularność tego pojęcia utrzymała się przez cały wiek XIX i później. *Biblijografia pamiętników polskich i Polski dotyczących* (1928) wylicza ponad pięć i pół tysiąca pamiętników opublikowanych i istniejących w rękopisach, z czego zaledwie ponad dwadzieścia pozycji zawiera w tytule lub podtytule słowo „autobiografia”³⁴.

W wieku XIX autobiografia nie była również przedmiotem namysłu teoretycznego. Rozumiano to pojęcie możliwie szeroko: jako opowiadanie o życiu autora. Z *Małej encyklopedii polskiej* (1841) można się dowiedzieć, że „autobiografią” były *Pamiętniki Paska*³⁵, z kolei autor *Historii literatury polskiej* (1851) pośród pierwszych polskich „autobiografów” wymienia poetów: Janickiego, Dantyszka, Grzegorza z Sambora i Stryjowskiego³⁶. Precyzyjne i bliskie współczesnemu rozumienie tej formy literatury dokumentu osobistego pochodzi od Sienkiewicza (1874). Autor *Trylogii*, pisząc o narratorze *Głów do pozłoty* Lama, stwierdzał, że „opowiadanie jego jest autobiografią, ale tylko pozorną, w gruncie bowiem rzeczy autorowi nie tyle chodzi o opisanie siebie i swych losów, jak o malowidło otoczenia, wśród którego urodził się, wychował i wzrastał”³⁷. Uwaga Sienkiewicza świadczy o chwalebny wycuciu różnicy między pamiętnikiem, w którym dominuje postawa świadka, i konfesyjną autobiografią. Przenikliwość i świadomość genologiczna pisarza robią tym większe wrażenie, że jego wypowiedź została sformułowana na osiem lat przed publikacją polskiego przekładu słynnej *Autobiografii* Johna Stuarta Milla (1882)³⁸, którą Henryk Sienkiewicz zapewne czytał i która stanowiła jedną z pierwszych w Polsce kanonicznych realizacji gatunku – dostępną szerokiemu gronu odbiorców.

Wcześniej przełożono na język polski *Wyznania* św. Augustyna (pierwsze dwa konkurencyjne przekłady powstały w latach 1844 i 1847³⁹), które w przeciwieństwie do *Wyznań* Rousseau nie wzbudzały wielkich kontrowersji. Chociaż w 1929 roku dostępne były w Polsce już cztery tłumaczenia zapisków intymnych ojca Kościoła, mało kto dostrzegał w nim

³⁴ Zob. Edward Maliszewski, *Biblijografia pamiętników polskich i Polski dotyczących (druki i rękopisy)*, Towarzystwo Miłośników Historji, Warszawa 1928.

³⁵ Stanisław Plater, *Mała encyklopedia polska*, t. 1, Ernest Günther, Leszno–Poznań, s. 1841, s. 212.

³⁶ Michał Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*, t. 8, Stanisław Gieszkowski, Kraków 1851, s. 140–141.

³⁷ Henryk Sienkiewicz, *Szkice literackie*, t. 2, w: tenże, *Dzieła*, t. XLVI, red. Julian Krzyżanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951, s. 13.

³⁸ John Stuart Mill, *Autobiografia*, [b.a.p.], Drukarnia Przeglądu Tygodniowego, Warszawa 1882, s. 1.

³⁹ Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Michał Bohusz Szyszko, Józef Zawadzki, Wilno 1844 [wyd. następne: 1882, 1892, 1912, 1923]; oraz św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Piotr Pękalski, Drukarnia Uniwersytecka, Kraków 1847.

prekursora nowoczesnego indywidualizmu⁴⁰, częściej próbowano tłumaczyć projekt Augustyna „pożytkiem, jakiemu służyć miało owo pismo”⁴¹. Krystyna Wisłocka-Remerowa, autorka przedwojennego przekładu *Wyznań* Augustyna i przedmowy do nich, uznała za konieczne wytłumaczenie polskiemu odbiorcy, że forma publicznej spowiedzi (której dokonał Augustyn, publikując *Wyznania*) była na przełomie IV i V wieku przyjęta i uzasadniona. „Zwłaszcza gdy idzie o osoby zajmujące jakieś stanowiska społeczne”, mogły one bowiem dawać przykład szerokim, najczęściej niewykształconym masom⁴². Inni polscy tłumacze konstatowali, że *Wyznania* są przede wszystkim rodzajem modlitwy skierowanej do Boga⁴³.

Autobiografia Rousseau znalazła tłumacza dopiero w osobie niezłomnego Tadeusza Boya-Żeleńskiego (1914–1917). Oprócz samego autora przekładu utwór ten nie miał licznych komentatorów przed wojną. Dość powiedzieć, że w dwóch poświęconych francuskiemu filozofowi i pisarzowi monografiach problematyka *Wyznań* w ogóle nie jest uwzględniana (autor *Nowej Heloizy* budził zainteresowanie raczej jako filozof społeczno-polityczny, a nie intymista)⁴⁴. Zresztą sam Boy nie był wobec Jana Jakuba szczególnie entuzjastyczny: w przedmowie przedstawił go z dystansem, jako narcystycznego i bezwstydnego geniusza, czym być może należy tłumaczyć fakt, że do pierwszego powojennego wydania *Wyznań* dołączono przedmowę Ewy Rzadkowskiej, która przedstawiła Jana Jakuba Rousseau w bardziej familiarny sposób⁴⁵.

⁴⁰ Honor trzeba oddać Józefowi Pastuszce, który przenikliwie przedstawił Augustyna jako człowieka ery nowoczesnej (badacz określa ją zamiennie również jako „nowożytną”), zwracając uwagę na jego faustyczne dążenie do zdobycia wiedzy o sobie i świecie oraz akt „wydobycia treści życiowej z własnej jaźni”. Por. Józef Pastuszka, *Pierwiastki nowoczesne w filozofii św. Augustyna*, „Ateneum Kapłańskie” XV (1929).

⁴¹ Krystyna Wisłocka-Remerowa, *Wstęp*, w: Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. i wstępem zaopatrzyła dr Krystyna Wisłocka-Remerowa, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Lwów 1929, s. XIX–XX.

⁴² Tamże, s. XX.

⁴³ Por. Michał Bohusz Szyszko, *Wiadomość o życiu i pismach św. Augustyna*, w: Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Michał Bohusz Szyszko, Gebethner i Wolff, Warszawa 1892, s. 8; Jan Czuj, *Życiorys św. Augustyna*, w: Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył Jan Czuj, Księgarnia Krakowska, Kraków 1949, s. 29.

⁴⁴ Por. Marian Szykowski, *Mysł Jana Jakóba Rousseau w Polsce XVIII wieku*, Akademia Umiejętności, Kraków 1913; Antoni Peretiatkowicz, *Filozofia społeczna J.J. Rousseau*, Fiszer i Majewski, Poznań 1921. Irena Bednarz – z tekstów naukowych lub krytycznoliterackich opublikowanych przed wojną – nie wymienia (oprócz przedmowy Boya) żadnego, który byłby poświęcony samym *Wyznaniom*. Zob. Irena Bednarz, *Rousseau w refleksji autorów polskich*, „Przegląd Filozoficzny” 4 (2012). Należy tutaj odnotować istnienie polskiego przekładu krótkiej monografii Harald Höffdinga, w którym osobny rozdział – w tonie pochwalnym – poświęcono *Spowiedzi* (sic!) Rousseau. Zob. Harald Höffding, *Jan Jakób Rousseau. Życie i dzieła*, przeł. Zygmunt Heryng, Bronisław Natanson, Warszawa 1900.

⁴⁵ Tadeusz Żeleński (Boy), *Przedmowa tłumacza*, w: Jan Jakub Rousseau, *Wyznania*, t. 1, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 61–62. Notabene Boy w przedmowie do *Wyznań* określił autobiografię, podobnie jak Sienkiewicz, jako „teksty objaśniające pod adresem potomności duchową organizację własnej istoty” (tamże).

Wiek XX – spóźniony przełom

Jeszcze w latach dwudziestych XX wieku przez autobiografię – o ile w ogóle wyróżniano to pojęcie – rozumiano raczej autobiogram: skróconą notę urzędową dotyczącą własnego życia. Tak bodaj należy rozumieć słowa autora *Bibliografii pamiętników polskich*, który, próbując ograniczyć zakres materiałowy, zastanawia się w przedmowie, czy „można tu włączyć autobiografie, ograniczające się często tylko do podawania samych suchych wiadomości o życiu autora, bez próby nawet opisu przeżyć wewnętrznych?”⁴⁶

Jako przyczynę niechęci do konfesyjności w polskiej kulturze XIX wieku wskazuje się brak społecznego zapotrzebowania na formy wypowiedzi intymnej, które sprzyjają artykulacji treści istotnych – przede wszystkim – dla (piszącej) jednostki. Badacze upatrują źródeł tego zjawiska w specyfice sytuacji politycznej Polski. Przewaga form piśmiennictwa niefikcyjnego – eksponującego zewnątrzpodmiotowy obraz rzeczywistości, a nie wewnątrzpodmiotowe przeżycia i impresje – miałyby być pokłosiem, z jednej strony, społecznikowskich i narodowyzwoleńczych ideałów polskiej inteligencji, z drugiej zaś – kolektywistyczno-tradycjonalistycznego modelu kultury wiejskiej. Andrzej Cieński pisał:

[...] do roku 1945 ogromna liczba Polaków żyła na wsi – to znaczy w wiejskich wspólnotach plemiennych niesłuchanie tradycyjnych, porządkujących całe życie jednostki systemem odziedziczonych norm, nakazów i zakazów. [...] Dopiero wyłamanie się ze wspólnoty pozwala zobaczyć ją „od zewnątrz”, prowokuje do jej opisania, a u piszącego stwarza konieczność uświadomienia sobie, czemu jakieś normy odrzucił i jakie sam na to miejsce stworzył lub przyjął⁴⁷.

We wspólnocie o silnie wykształconej tożsamości zbiorowej podstawowym kryterium oceny zeznań jednostki jest bowiem ich wymiar użyteczny, w tym wypadku informacyjno-historyczny (relacja świadka) oraz socjologiczny (motywy postępowania typowego reprezentanta danej grupy społecznej). Perspektywa „ja” jest przeto albo świadomie marginalizowana czy maskowana (w imię obiektywizacji), albo ograniczana do ekspozycji tylko jednej

⁴⁶ Edward Maliszewski, *Bibliografia...*, s. VIII.

⁴⁷ Por. „[...] rozwój autobiografii w Anglii i Stanach Zjednoczonych był silniejszy niż w Polsce, co powodowało skupienie się badaczy i teoretyków na tej właśnie odmianie pamiętnikarstwa. [...] społeczeństwa angielskie i amerykańskie znacznie bardziej niż nasze żywią przekonanie, że swobodny, niczym nie skrępowany rozwój jednostki jest autonomicznym celem samym w sobie [...]. W społeczeństwie polskim dominują (ukształtowane w dużym stopniu przez bieg historii) ideały służby społecznej, poświęcenia dla sprawy narodowej, dawanie prymatu potrzebom zbiorowym przed indywidualnymi, świadome i dobrowolne ograniczanie własnych, jednostkowych uprawnień dla zbiorowości” (Andrzej Cieński, *Z dziejów...*, s. 28–29).

ze społecznych ról, które konstytuują całokształt autorskiej podmiotowości – w innym razie zamiast charakterystyki typu społecznego otrzymalibyśmy portret złożonej osobowości (mniej wartościowy z perspektywy socjologicznej).

Na charakterystyczny stosunek Polaków do konfesyjności mogła również mieć wpływ, jak sądzę, specyfika rzymskokatolickiego obrządku spowiedzi. Wysiłek autoanalizy, którego auto-biograf dokonuje i osądza we własnym sumieniu, w konfesjonale jest zastąpiony rachunkiem sumienia przeprowadzonym przed kapłanem. Właśnie z tego względu wolno przypuszczać, Andrzej Cieński dopatrywał się załączków indywidualistycznej perspektywy w *Pamiętnikach* Józefa Kossakowskiego, biskupa inflanckiego (1738–1788). Kossakowski wyraził bowiem przekonanie, że oceny jego życia może się podjąć tylko Bóg, nie zaś inni ludzie – i to skłoniło go do analizy swych stanów wewnętrznych, niedostępnych nikomu poza nim samym⁴⁸. Wbrew pozorom również element spowiedzi powszechnej, włączony do liturgii, nie świadczy o indywidualizmie. Publiczne wyznanie grzechu jest zamknięte w konwencjonalnej formule *Confiteor Deo omnipotenti et vobis, fratres* („Spowiadam się Bogu wszechmogącemu i wam, bracia i siostry”), natomiast artykulacja prywatnych, idiosynkratycznych *confessiones* – takich, których prekursorsko podjął się św. Augustyn – ma miejsce jedynie w intymnej przestrzeni konfesjonau⁴⁹.

Jeszcze zatem w dwudziestoleciu międzywojennym nie dokonał się przełom w stosunku do konfesyjności w literaturze. Cezurą nie była także druga wojna światowa. Choć nie brakowało na rynku wydawniczym głośnych pamiętników, autobiografie nadal stanowiły zjawisko marginesowe. Wprawdzie w literaturze dwudziestowiecznej, jak dowodziła Czermińska, postawa wyznania była obecna, ale nie w klasycznych autobiografiach, tylko w utworach o charakterze medytacyjnym i eseistycznym (Brzozowski, Zawieyski, Koniński, Brandstaetter)⁵⁰, te zaś były w znacznej mierze skierowane do elitarnego grona odbiorców.

Symptomatycznie brzmią dzisiaj słowa, którymi Jarosław Iwaszkiewicz otwierał relację intymną w *Księżce moich wspomnień* (1941):

⁴⁸ Por. „[Pamiętnik Kossakowskiego – A.H.] jest w pamiętnikarstwie oświeceniowym nowością i rzadkością, gdyż nie dzieci, nie «sukcesor kochany», ale Bóg ma ocenić życie nasze jako całość. Jest to załączek koncepcji pamiętnika, która pozwoli w przyszłości wprowadzić na pierwszy plan potrzeby serca i umysłu, życie wewnętrzne, przed zdarzenia historyczne, czyny bitewne i krzątanie wokół majątności” (Andrzej Cieński, *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 135).

⁴⁹ Krystyna Wisłocka-Remerowa, autorka przedwojennego przekładu *Wyznań* Augustyna i przedmowy do nich, uznała za konieczne wytłumaczenie polskiemu odbiorcy, że forma publicznej spowiedzi (której dokonał Augustyn, publikując *Wyznania*) była na przełomie IV i V wieku przyjęta i uzasadniona. „Zwłaszcza gdy idzie o osoby zajmujące jakieś stanowiska społeczne”, mogły one bowiem dawać przykład szerokim, najczęściej niewykształconym masom (Krystyna Wisłocka-Remerowa, *Wstęp*, s. XX).

⁵⁰ Małgorzata Czermińska. *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 98.

[...] nie uważam swojej osoby za tak dalece interesującą, aby każda prawda o mnie mogła znaleźć dostęp do niniejszych wspomnień. Zwłaszcza egotyczne rozważania psychoanalityczne, jakie zmniejszają moim zdaniem znaczenie niejednych wspomnień literackich, przemieniając drukowaną książkę w konfesjonał spowiedzi powszechnej przed wszystkimi – zasadniczo będą mi obce⁵¹.

W podobnym duchu, choć mniej radykalnie, wypowiedział się Czesław Miłosz w *Rodzinnej Europie* (1958). Jego zarzut tyczył bodaj nie tyle kwestii konwencjonalno-obyczajowych, ile filozoficzno-literackich:

Pamiętnik: ta część naszego życia, którą możemy opowiedzieć nie rumieniąc się. Aforyzm Ambrose Bierce'a powinien dostatecznie zniechęcić amatorów szczerości. Jest rzeczą jasną, że szczerość jest niemożliwa i że im więcej zachowuje się jej pozorów, tym większa rola przypada konstrukcji⁵².

Znamienne były również głosy tych intelektualistów, którzy wiązali kulturę indywidualizmu z materializmem (również dialektycznym) i z tego względu tworzyli względem niej ideową opozycję. Tak uczyniła Stefania Skwarczyńska w manifestie ogłoszonym w premierowym numerze czasopisma „Znak”:

Indywidualizm jako program kultury, pielęgnując jednostkę – wszystko co nią nie było spychał w dalekość i nieważność. W kręgu „nie-ja”, w dawnym kręgu świata, zwolna znalazło się wszystko prócz „mnie”. Sprawa drugiego człowieka, sprawa społeczna, sprawa ładu i organizacji świata. [...] rozgrzeszono się z odpowiedzialności różnymi formułami liberalizmu⁵³.

Bliskie Skwarczyńskiej dziewiętnastowieczne ideały społecznikowskie i chrześcijańskie pozostawały jej zdaniem w opozycji do kultury indywidualistycznej, rozumianej jednak nie jako introwertyczny zwrot ku własnemu wnętrzu, ale jako egoizm w relacjach z innymi. Badaczka nie dostrzegała tej płaszczyzny indywidualizmu, która skłania jednostkę do zadawania pytań o własną tożsamość – ona bowiem jest w tego rodzaju ujęciach odgórnie ukonstytuowana i ograniczona regułami ponadjednostkowej etyki.

⁵¹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Zysk i S-ka, Poznań 2010, s. 6–7.

⁵² Czesław Miłosz, *Rodzinna Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 15.

⁵³ Stefania Skwarczyńska, *Człowiek zagubiony w świecie*, „Znak” 1946, nr 1, s. 53.

Z podobnego nurtu ideowego, jak sądzę, wywodzi się niezwykle popularna w okresie Polski Ludowej twórczość pamiętnikarska Stanisława Pigionia. Dowodzi tego już sam tytuł znanego pamiętnika: *Z Komborni w świat* (1946). Zasadniczym celem Pigionia nie było przedstawienie własnych losów, ale losów polskiego chłopca, który opuścił rodzinną wieś i dokonał awansu społecznego.

Przekonanie o utylitarnym charakterze twórczości intymnej wiązało się z niedostrzeganiem wartości literackich autobiografii. Publikacja intymnych wyznań powinna być czymś uzasadniona: jeśli nie stanowiła odpowiedzi na społeczne zainteresowanie prywatnością autora (*casus* osób szeroko rozpoznawalnych), to musiała komuś lub czemuś służyć. Jak konstatowała Czermińska, autobiografię „pisze się dla potomnych – jak pamiętnik. Ale pisze się ją o sobie – nie jak pamiętnik. Do tego potrzebne jest przekonanie o publicznej wartości tego, co jednostkowe, prywatne. Perypetie romantycznego indywidualizmu dowiodły, że w sytuacji polskiej literatury nie jest to przekonanie oczywiste i niewątpliwe do tej pory”⁵⁴.

Edward Franus, psycholog poproszony o napisanie autobiografii, wyraził to przekonanie wprost:

Biografia nie ma być [...] formą spowiedzi, lecz relacją z życia w formie obrazu ilustrującego jego przebieg. [...] Sądzę, że Autor powinien kierować się dewizą, aby jego autobiografia służyła młodemu pokoleniu zarówno jako światło dla sądów i wniosków pozytywnych, jak też jako przestroga przed wnioskami niekorzystnymi dla życia, profesji, kultury⁵⁵.

Autobiografia naukowa Franusa ukazała się w antologii *Historia psychologii polskiej w autobiografiach*, do której stworzenia zaproszono najwybitniejszych polskich psychologów. Wydaje się znamienne, że zdecydowana większość z nich zdaje się podzielać przekonania Franusa. A to właśnie psychologowie powinni najlepiej zdawać sobie sprawę z terapeutyczno-samopoznawczego wymiaru autobiografii (autonarracji). Nie trzeba dodawać, że w wyniku przyjęcia takich założeń powstają nie autobiografie, lecz autobiogramy, które niedostatek partii autoanalitycznych równoważą bogatą i nierzadko przytłaczającą warstwą faktograficzną. W przeciwieństwie do pogłębionych wyznań, w Polsce nie brakowało sztywnych, urzędowych życiorysów, pojawiały się one w prasie już w wieku XIX, a w pierwszej połowie XX wieku, za sprawą działalności Floriana Znanieckiego oraz aktywistów chłopskich organizujących

⁵⁴ Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, s. 7–8.

⁵⁵ Edward Franus, *Autobiografia naukowa*, w: *Historia psychologii polskiej w autobiografiach*, cz. III, red. Teresa Rzepa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1998, s. 16.

liczne konkursy na pamiętniki, ich liczba rosła lawinowo. Często nie miały one jednak wiele wspólnego z kulturą indywidualizmu i konfesyjności.

Równie istotną przyczyną opóźnienia się przełomu autobiograficznego w XX wieku były względy polityczne. Rządy komunistyczne przez czterdzieści lat nie tyle nie sprzyjały, ile wręcz zakazywały publicznych wyznań, jeśli dotyczyły one tematów obłożonych politycznym lub społecznym tabu. Tych zaś było wiele: od AK-owskiej przeszłości, przez pobyt w łagrze, nielegalną działalność opozycyjną i krytykę PRL-u, po rozmowy o (własnym) żydowskim pochodzeniu. Pomijanie istotnych wątków biograficznych uczyniłoby wyznania niepełnymi, a przez to fałszywymi (trudno się dziwić, że najchętniej o własnym życiu pisali autorzy działający na emigracji: Gombrowicz, Herling, Bobkowski, Lipski). Pisane do szuflady lub odkładane na później autobiografie „krajowe” – w ich pełnym wymiarze – mogły być opublikowane dopiero po zmianie ustroju.

Ogłaszanie drukiem autobiografii stało się popularne na masową skalę w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Intymne wyznania zaczęli publikować pisarze i badacze literatury, a także politycy, uczeni rozmaitych dziedzin oraz, czego udowodniać nie trzeba, celebryci (zjawisko „pop-autobiografistyki”). Autobiografie, nierzadko pisane przez ghostwriterów, zalewają rynek wydawniczy, w wielu przypadkach stają się jednak ważnym i inspirującym głosem w debacie publicznej (żeby przywołać chociażby *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzną* Michała Głowińskiego, autobiografię skłaniającą do dyskusji na temat antysemityzmu czy wykluczenia społecznego homoseksualistów w Polsce).

Wszystko wskazuje na to, że zmiana w stosunku do konfesyjności w literaturze polskiej nastąpiła po 1989 roku, kiedy to, z jednej strony, zakończyły się rządy ograniczające wolność słowa, z drugiej zaś – Polska przyjęła ustrój liberalno-kapitalistyczny, który przyczynił się do popularyzacji anglosaskiej kultury indywidualizmu. Dopiero jeśli weźmie się pod uwagę ów dystans do wyznawania, utrzymujący się przez blisko dwieście lat, będzie można w pełni zrozumieć słowa, którymi Edward Balcerzan w 2003 roku otwierał swoje zapiski intymne: „Autobiografia nie jest megalomanią. Jest – miłością. Któż z własnej woli zwierzałby swe tajemnice słuchaczom obojętnym lub nieprzyjaciołom?”⁵⁶. Ukrytym polemistą autora – powiedziałby Bachtin – był właśnie odbiorca polski, który nie zwykł traktować osobistych wynurzeń szerzej nieznanego autora inaczej niż jako przejawu źle pojętego narcyzmu czy egotyzmu.

⁵⁶ Edward Balcerzan, *Perehenia i słoneczniki*, wstępem poprzedził Sergiusz Sterna-Wachowiak, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Poznań 2003, s. 23.

Bibliografia

- Anderson Linda, *Autobiography*, Routledge, London–New York 2011.
- Augustyn, św., *Wyznania*, przeł. Michał Bohusz Szyszko, [druk.] Józef Zawadzki, Wilno 1844.
- Augustyn, św., *Wyznania*, przeł. Piotr Pękalski, Drukarnia Uniwersytecka, Kraków 1847.
- Autobiografie (po)graniczne*, red. Inga Iwasiów, Tatiana Czerska, Universitas, Kraków 2016.
- Bachtin Michał, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, opracowanie przekładu i wstęp Eugeniusz Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Balcerzan Edward, *Perehenia i słoneczniki*, wstępem poprzedził Sergiusz Sterna-Wachowiak, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Poznań 2003.
- Balcerzan Edward, *Zuchwalstwa samoświadomości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005.
- Bednarz Irena, *Rousseau w refleksji autorów polskich*, „Przegląd Filozoficzny” 2012, nr 4.
- Biernacki Andrzej, *Portrety uczonych polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Cieński Andrzej, *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981.
- Cieński Andrzej, *Z dziejów pamiętników w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Mor-skie, Gdańsk 1987.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Czuj Jan, *Życiorys św. Augustyna, Św. Augustyn, Wyznania*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył ks. prof. Jan Czuj, Księgarnia Krakowska, Kraków 1949.
- Dąbrowski Jan Henryk, *Wyprawa Generała Jana Henryka Dąbrowskiego do Wielkiej Polski roku 1794 przez niego samego opisana tudzież wyjątek z autobiografii jego*, Wydane przez Edwarda Raczyńskiego, Poznań 1839.
- De Man Paul, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. Maria Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. LXXVIII.
- Eldridge Michael, *The German Bildung Tradition*, „UNC Charlotte”, <http://www.philosophy.unc.edu/mleldrid/SAAP/USC/pbt1.html> [dostęp 12.12.2016].
- Encyklopedia powszechna*, t. 2, Wydawnictwo Samuela Orgelbranda, Warszawa 1860.
- Fiszcerowa Wirydianna, *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, przeł. Edward Raczyński, Świat Książki, Warszawa 1998.
- Franus Edward, *Autobiografia naukowa*, w: *Historia psychologii polskiej w autobiografiach*, cz. III, red. Teresa Rzepa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1998.

- Höfdding Harald, *Jan Jakób Rousseau. Życie i dzieła*, przeł. Zygmunt Heryng, [wyd.] Bronisław Natanson, Warszawa 1900.
- Irzykowski Karol, *Autobiografizm*, „Rocznik Literacki” 1936.
- Iwazkiewicz Jarosław, *Książka moich wspomnień*, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Kott Jan, *Przyczynek do biografii. Po zawale*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.
- Lubas-Bartoszyńska Regina, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Kraków 1983.
- Lytard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
- Maliszewski, Edward, *Bibliografia pamiętników polskich i Polski dotyczących (druki i rękopisy)*, Towarzystwo Miłośników Historji, Warszawa 1928.
- Mickiewicz Adam, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. X, Czytelnik, Kraków 1952.
- Mill John Stuart, *Autobiografia*, [b.a.p.], Drukarnia Przeglądu Tygodniowego, Warszawa 1882.
- Miłosz Czesław, *Rodzinną Europą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Nyczek Tadeusz, *Jan Kott: na wielkiej scenie*, [wstęp do:] Jan Kot, *Pisma wybrane*, t. 1, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991.
- Pasek Jan Chryzostom, *Pamiętniki*, opracowanie Roman Pollak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Pastuszka Józef, *Pierwiastki nowoczesne w filozofii św. Augustyna*, „Ateneum Kapłańskie” XV, 1929.
- Peretiatkowicz Antoni, *Filozofja społeczna J.J. Rousseau*, Fiszer i Majewski, Poznań 1921.
- Plater Stanisław, *Mała encyklopedia polska*, t. 1, Ernest Günther, Leszno–Poznań 1841.
- Rzadkowa Ewa, *Przedmowa*, w: Jan Jakub Rousseau, *Wyznania*, t. 1, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Sienkiewicz Henryk, *Szkice literackie*, t. 2, w: Henryk Sienkiewicz, *Dzieła*, t. XLVI, red. Julian Krzyżanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951.
- Skimborowicz Hipolit, *Wstęp*, w: Kazimierz Brodziński, *Wspomnienia mojej młodości*, „Przegląd Naukowy” 1844, t. 3.
- Skwarczyńska Stefania, *Człowiek zagubiony w świecie*, „Znak” 1946, nr 1.
- Skwarczyńska Stefania, *Genesis z ducha wobec Confessiones*, „Pamiętnik Literacki” 1930, t. XXVII.
- Sławińska Irena, *Szlakami moich wód...*, Wydawnictwo Norbertinum, Lublin 1998.
- Sobol Roman, *Zamiast wstępu*, w: Franciszek Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Szykowski Marian, *Myśl Jana Jakóba Rousseau w Polsce XVIII wieku*, Akademia Umiejętności, Kraków 1913.

- Szyszko Michał Bohusz, *Wiadomość o życiu i pismach św. Augustyna*, w: Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Michał Bohusz Szyszko, Gebethner i Wolff, Warszawa 1892.
- Tretiak Józef, *Słowa od wydawcy*, w: Kazimierz Brodziński, *Wspomnienia mojej młodości*, Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1901.
- Warchala Michał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczność od Rousseau do Freuda*, Universitas, Kraków 2006.
- Wisłocka-Remerowa Krystyna, *O Wyznaniach świętego Augustyna*, „Słowo Polskie”, 15.10.1930 [cz. pierwsza].
- Wisłocka-Remerowa Krystyna, *O Wyznaniach świętego Augustyna*, „Słowo Polskie”, 17.10.1930 [cz. druga].
- Wisłocka-Remerowa Krystyna, *Wstęp*, w: Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. i wstępem zaopatrzyła dr Krystyna Wisłocka-Remerowa, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Lwów 1929.
- Wiszniewski Michał, *Historia literatury polskiej*, t. 8, Stanisław Gieszkowski, Kraków 1851.
- Wyllie Irvin, *The self-made man in America: the myth of rags to riches*, Free Press, New York 1966.
- Zimand Roman, *Lekcje francuskiego (z listów nie napisanych)*, „Teksty” 1979, nr 1.
- Żeleński Tadeusz (Boy), *Przedmowa tłumacza*, do: Jan Jakub Rousseau, *Wyznania*, t. 1, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

**The unwillingness to confess.
On the culture of autobiography in Poland**

Summary

The author argues that autobiographies appeared in Poland on a large scale in the late 20th century – unlike the memoirs which were previously the most popular form of intimate expression. In order to prove the point the author explains at first the distinction between autobiography and memoirs by situating them within different philosophical and anthropological traditions. Subsequently, he reviews the reception of autobiographies in Polish culture arguing that so far – due to historical, political and cultural reasons – an introvert point of view which is an inherent attribute of autobiography was treated like an act of exhibitionism. The extrovert point of view proper to memoirs in which the subject is defined in relation to somebody or something (nation, history, society) seems to suit better the Polish context.

Keywords

autobiography, memoirs, subject, confession

Translated by Artur Hellich

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Artur Hellich, „Niechęć do wyznawania. O kulturze autobiografii w Polsce”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (7) (2016): 15–37. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-02



MARTYNA PAŃCZAK*
Uniwersytet Wrocławski

Walka o wizję świata. Ujawnienia diarysty Gombrowicza

Streszczenie

Artykuł jest omówieniem walki o osobowość, którą narrator *Dziennika* Witolda Gombrowicza toczy w imię swobody autokreacji i możliwości nieskrępowanego nadawania znaczeń. Nadrzędną zasadą owej walki autorka widzi w konsekwentnie realizowanej przez diarystyczny podmiot strategii ujawniania. Dzięki wysuniętemu postulatowi jawności – przeciwstawionej konwencjonalnej idei „intymności” oraz pożytkującej dynamiczny charakter i sprawczy potencjał języka – *Dziennik* staje się przestrzenią, w której mówiące „ja” jest w stanie wypowiedzieć to, co przemilczane lub zapomniane. Tym samym może zapoczątkować pracę symboliczną, konieczną, zdaniem Pierre’a Bourdieu, do wyjścia poza ograniczenia powszechnie uznanego, opresyjnego porządku dyskursu. Osiągnięty w ten sposób dystans jest podstawą, by stworzyć dla siebie (i świata) nowe, nieortodoksyjne możliwości utożsamień.

Słowa kluczowe

Gombrowicz, Bourdieu, dziennik, jawność, walka o osobowość, praca wypowiedzenia

Popadnięciem w trudny do usprawiedliwienia banał grozi dziś stwierdzenie, że *Dziennik* Gombrowicza był narzędziem walki toczonej w imię wyzwolenia się od dyktatu formy czy też, idąc dalej, presji oceniających i rozdysponowujących definicje odbiorców. Gombrowiczowska

* Kontakt z autorką: martyna.panczak@wp.pl

walka o osobowość, której synonimami były walka o uznanie i walka o wybitność, a w której istotną stawką była swoboda autokreacji rozumiana jako możliwość nieskrępowanego nadawania znaczeń – zarówno sobie, jak i innym – to jeden z częściej omawianych aspektów diarystycznego przedsięwzięcia pisarza. Rozmaicie przy tym pojmowane były zasadnicze strategie owej walki. W zależności od przyjętej perspektywy podkreślano to ogólne dążenie do przewartościowania tradycji gatunkowej¹, to fakt silnego sproblematyzowania, a nawet rozproszenia mówiącego „ja”², to znowu kluczową rolę publiczności, dla której, a raczej wobec której, pisany był *Dziennik*³.

Nie sposób odmawiać słuszności znaczącej części owych rozpoznań. Zdaje się jednak, że kwestia dążenia diarysty Gombrowicza do niezależności to wciąż temat otwarty – ciągle pozostaje bowiem wiele do powiedzenia o samej jego metodzie. Dążenie to pożytkuje, owszem, przede wszystkim niedostrzegane wcześniej, zwłaszcza w polskiej intymistyce, możliwości autobiograficznej formy wyrazu, jednak jego niebywałą wprost siłę upatrywałabym w pewnej ogólniejszej zasadzie, której podporządkowane byłyby wszelkie twórcze zabiegi mające uniemożliwić czytelnikom przypisanie utworowi (i jego autorowi) zbyt oczywistych znaczeń. Zarówno więc wybory dotyczące stylu i technik narracyjnych, jak i zestaw tematów poszerzających zakres możliwych podmiotowych wcieleń; zarówno tendencje do przekraczania gatunkowych konwencji, choćby poprzez jawne wprowadzanie elementów fikcyjnych, jak i mogące sugerować niestałość poglądów zaciekle, ale ambiwalentne, polemiki diarystycznego „ja”. Zasada ta zasadzałaby się na przekonaniu o dynamicznym charakterze i sprawnym potencjale samego języka oraz tworzonych przezeń wypowiedzi, a miałyby na celu nie tyle nawet trwałe, ostateczne przejęcie władzy nadawania sensu⁴, ile raczej wywołanie nieustającego ruchu rozbijania „ciasnej klatki pojęć” i uwalniania się z pęt cudzych sądów, by samemu „wyznaczyć sobie rolę”. Najlepiej zaś wiele różnych ról, nieustannie się ścierających,

¹ Por. np. Aniela Kowalska, *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986; Katarzyna Chmielewska, *Strategie podmiotu. „Dziennik” Witolda Gombrowicza*, IBL PAN, Warszawa 2010.

² Por. zwłaszcza Krzysztof Uniłowski, „Dziennik” Witolda Gombrowicza. Rozproszenie „ja”, w: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 50–80.

³ Rola ta m.in. posłużyła Małgorzacie Czermińskiej do sformułowania cennej tezy o przyjętej przez Witolda Gombrowicza narracyjnej postawie wyzwania. Por. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2004.

⁴ Do takiego wniosku dochodzi m.in. Katarzyna Chmielewska, która choć trafnie diagnozuje Gombrowiczowskie pragnienie uwolnienia się od zewnętrznej władzy dominującego dyskursu, zbyt pochopnie w moim przekonaniu przypisuje działaniom podmiotu *Dziennika* przemocowy charakter. Por. Katarzyna Chmielewska, *Strategie podmiotu...*, s. 31–50.

konstruujących w ten sposób nowe układy nieprzewidzianych znaczeń i prowadzących do „nie znanych wtajemniczeń” (DI 58)⁵.

Podając się prowadzenia swych prywatno-publicznych notatek, autor *Ferdydurke* faktycznie więc zdaje się wierzyć w możliwość wyznaczenia dla siebie przestrzeni gwarantującej podmiotową niezależność. W tym celu poszukuje takiego sposobu użycia słów, który zamiast skazywać na jednoznaczne samookreślenie, umożliwi wyswabdzający ruch, nieprzerwaną zmienność, zbawczą dynamikę kreacji. „Przyzwycailiśmy się do słów martwych – zauważa narrator *Dziennika* – które tylko stwierdzają, ale lepsze jest słowo, które powołuje do życia. *Spiritus movens*” (DI 58). Tę życiodajną moc języka dostrzega Gombrowicz we wszystkim, co niestałe, nieokreślone, niedokształtowane – co zwraca się w stronę nieobliczalności egzystencji i co jest w stanie zbliżyć się do człowieka w jego nagości, niedoskonałości i fundamentalnej niepowadze. Nic dziwnego zatem, że sytuuje on swoje piarstwo na przeciwległym biegunie wobec „niestrawnych luksusów” pisarzy Zachodu (DI 35) albo – jeszcze konkretniej – wobec Paryża jako figury będącej metaforą artystycznego wyrafinowania, obejmującej wszelkie przejawy literackiej megalomanii, wszelkie tendencje do elitaryzacji sztuki. W literaturze, która bronić ma autentyczności ludzkiego doświadczenia, nie ma przecież miejsca na delektowanie się „rzekomą precyzją stylu” czy epatowanie „nie istniejącą matematyką języka”. By zachować artystyczną swobodę, „stylista współczesny musi mieć wycucie języka jako czegoś nieskończonego i w ruchu, nie dającego się opanować”, musi odnieść się do słowa „nieufnie, jak do czegoś co mu się wymyka” (DI 107).

Bardzo podobnie kwestie te ujmuje Gombrowicz, odnosząc się do tradycji samej intymistyki. Znamienne, że za centralne punkty odniesienia własnej diarystycznej praktyki, w opozycji do których „się ustawia i organizuje”⁶, uznaje powszechnie cenionych autorów francuskich – André Gide’a, François Mauriac, Anatola France’a. W swych wyrazach niechęci wobec ich wydelikaczonego, wystudiowanego stylu, nieadekwatnego wobec złożoności i ruchomości egzystencji, a więc będącego jedynie substytutem autentyczności, nie pozostaje zaś jedynie na poziomie słownych deklaracji. Dzięki podejściu do autobiograficznych konwencji z dystansem i istic karnawałową dezynwolturą, dzięki możliwości zejścia w najniższe rejestry mowy, a nade wszystko dzięki zwróceniu się bezpośrednio do swego czytelnika Gombrowicz rzeczywiście dokonuje tego, czego nie byli w stanie dokonać Francuzi piszący swoje dzienniki, „z taktem” wymuszającym na diarystę zarówno bezwzględność szczeroci, jak

⁵ Cytaty z *Dziennika* Gombrowicza opatruję w tekście skrótami, podając symbol tomu i numer strony: DI – Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986; DII – Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986; DIII – Witold Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

⁶ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 11.

i układną skromność (DI 57). Wykonuje gest, którego nigdy nie odważył się doprowadzić do końca Gide – chyba najważniejszy inspirator Gombrowiczowskiego diariusza⁷. Mianowicie, konsekwentnie obnażając stylizacje, zafałszowania i niedociągnięcia własnego dziennika, autor *Pornografii* burzy u podstaw samą ideę „intymności”. W zamian wysuwa natomiast postulat *ja w n o ś c i*, która miałyby stać się antidotum na ograniczające paradoksy tradycyjnej formuły diarystycznego wyznania.

O owej jawności narrator *Dziennika* mówi często i wprost, wielokrotnie w zapisach tak znaczących dla interpretacji całości, że skłania do wzięcia ją wręcz za rozmyślnie stosowaną, organizującą tekst kategorię. Jako taka byłaby, co prawda, nie mniej wieloznaczna i dynamiczna od innych terminologicznych propozycji Gombrowicza, pomimo jednak pozornej dowolności czy niekonsekwencji w posługiwaniu się tym pojęciem w diariuszu, dają się zarysować specyficzne konteksty jego wykorzystania. To one rzucają w moim przekonaniu najjaśniejsze światło na motywy i nadrzędną zasadę podmiotowych strategii działania.

Wobec symbolicznej przemocy

Jawność to dla Gombrowicza przede wszystkim kwestia stylu, przeciwstawiona, jak już wskazywałam, nieautentycznej skromności, prowadzącej do „lekceważenia siebie” i będącej „dowodem złego «rozwiązania wewnętrznego»” (DI 57). Waga jawności jest pierwszorzędna, ponieważ to właśnie ona sankcjonuje otwarte sformułowanie przez podmiot najważniejszego założenia dziennika, jakim jest toczenie z czytelnikami walki o własną wybitność. Co więcej, jest ona zarazem niezbędnym warunkiem przystąpienia do realizacji owego założenia. Gombrowiczowska walka zaczyna się bowiem od jawnego wypowiedzenia posłuszeństwa licznym i rozmaicie zdefiniowanym przeciwnikom, którzy stojąc na straży z góry ustalonych wartości (narodowych, moralnych, artystycznych), a tym samym znormatywizowanych wzorców zachowań czy modeli tożsamości, nie dają diaryście perspektywy innej niż zamknięcie bądź dostrojenie głosu do chóru śpiewającego na obowiązującą nutę. To przecież równoznaczne byłoby ze złożeniem broni i poddaniem się stopniowej ztracie podmiotowej indywidualności, dlatego Gombrowicz stawia na wyraz jawnej, radykalnej autoafirmacji – eksponuje

⁷ Już w często przywoływanym liście do Jerzego Giedroycia z 6 lipca 1952 r. wspominał Gombrowicz o diariuszu Gide’a, który mu „odkrył możliwość prywatno-publicznego dziennika” (Jerzy Giedroyc, Witold Gombrowicz, *Listy 1950–1969*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Andrzej Kowalczyk, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 59–60). Ambiwalentny stosunek polskiego pisarza do autora *Fałszerzy* ciekawie komentuje też w swym wspomnieniu Alejandro Rússovich (por. Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Zofia Chądzyńska, Anna Husarska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 151).

słowo „ja”, które „jest tak zasadnicze i pierworodne, tak wypełnione najbardziej namacalną a przeto najuczciwszą rzeczywistością, [...] iż należałoby paść przed nim na kolana” (DI 179).

Inicjujące książkowe wydanie *Dziennika*, czterokrotnie powtórzone „Ja” wybrzmiewa tu zatem jako upragniony „głos rzeczywisty” pośród głosów fałszywych, głos przerywający „gigantyczne milczenie”, w którym „kształtuje się nasza niewyznana, niema i zakneblowana rzeczywistość” (DI 10). Taką retoryką Gombrowicz już na wstępie sygnalizuje, jaką zasadniczą rolę odegrają dziennikowe ujawnienia. Może nawet należałoby napisać: ujawnienia, gdyż zabiegi owe niejednokrotnie przywodzą na myśl uwikłania Foucaultowskiego podmiotu, konstytuowanego m.in. przez dyskurs roszcujący sobie prawo do powszechności i uniwersalności, to znaczy podmiotu ujarzmionego, jak tłumaczył na język polski ową skomplikowaną relację Tadeusz Komendant⁸. Skoro mowę, pismo, wypowiedzi uznaje autor *Ferdydurke* za wartościowe dopiero wtedy, gdy uda im się przeciwstawić krępującym autentyczność obiegowym prawdom oraz wyznaczyć coś do tej pory niewyznanego, również *Dziennik* ma znaczyć dopiero wtedy, gdy uda się wypowiedzieć (wyjawić) niewypowiedziane – wszystko to, co jednostkowe i niepowtarzalne; co sytuuje się na marginesie powszechnego doświadczenia.

Nazwisko Michela Foucaulta przywołuję nieprzypadkowo. Sądzę, że Gombrowicz bliski jest w tej mierze tym kierunkom europejskiej refleksji humanistycznej, które dążą do unacznienia przemocowych działań podejmowanych wobec jednostek przez wszelkie grupy dominujące, znajdujące się na uprzywilejowanej pozycji nadawania znaczeń. Obok konceptów autora *Nadzorować i karać* mam tu na myśli przede wszystkim teorię władzy symbolicznej zaproponowaną przez Pierre’a Bourdieu, którego język wydaje mi się przydatniejszy o tyle, o ile większy nacisk kładzie na wewnętrzne zakorzenienie, a więc i uzasadnienie, pozornie zewnętrznych form przymusu⁹. Dla francuskiego socjologa akty symboliczne, w tym operacje nazywania, to jedne z zasadniczych czynników konstrukcji społecznej rzeczywistości¹⁰. Jest ona ustanawiana za pośrednictwem ortodoksyjnego dyskursu, który determinuje dające się

⁸ Por. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. i posłowiem opatrzył Tadeusz Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1993. Jak postaram się dowieść, ujawnianie, z którego „ja” czerpie swoją niezależność, ma być owego roszczeniowego dyskursu kwestionowaniem, dlatego pozwalam sobie podkreślić tę przeciwstawną relację podobnym rozwiązaniem graficznym.

⁹ Por. np. Pierre Bourdieu, Loïc J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. Anna Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 162–163; Pierre Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. Krzysztof Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 238–244. Ten aspekt myśli Pierre’a Bourdieu, a konkretnie kluczowe tutaj pojęcie „habitusu”, obszernie omawiał w odniesieniu do Gombrowiczowskiej formy Marian Bielecki (por. Marian Bielecki, *Widma nowoczesności. „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*, IBL PAN, Warszawa 2014, s. 150–177).

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, trans. Gino Raymond, Matthew Adamson, edited and introduced by John B. Thompson, Polity Press, Cambridge 2012, s. 105.

rozpoznać w jej obrębie podziały i klasyfikacje – płciowe, klasowe, etniczne czy narodowe. Będąc odbierany jako obiektywny, dyskurs ortodoksów zyskuje sobie autoryzację i sankcję ogółu aktorów społecznych, a tym samym sprawia, że są oni zobligowani do identyfikowania się z przypisanymi im rolami i zajmowanymi pozycjami, do podejmowania aktywności w granicach nadanych im znaczeń i wynikających z owych znaczeń społecznych kompetencji.

Działanie to podstępne i wyrachowane, skłaniające bowiem członków społeczności do uznania arbitralnie narzuconej struktury stosunków społecznych za słuszną i obowiązującą głównie dzięki wykorzystaniu do jej opisu odpowiedniej retoryki, odwołującej się do języka i symboliki natury, stwarzającej pozór neutralności, bezstronności, a więc obiektywności i uniwersalności. Raz określone, nazwane jednostki znajdują w tak ukształtowanym dyskursie niejako naturalne potwierdzenie nadanej im z zewnątrz definicji, dlatego też utożsamienie się z nią może być ratunkiem przeciwko poczuciu braku sensu czy nieistotności własnej egzystencji. W ten oto sposób, niczym Gombrowiczowska identyfikacja z formą, rozpoznanie się w ramach instytucjonalnie narzuconej tożsamości daje swoistą gwarancję autonomii i znaczenia siebie samego jako podmiotu. Zapewnia o indywidualnej, ale też społecznej wartości, która uzasadnia prawo do bycia, jednocześnie pozwalając zaakceptować nieuchronnie związane z owym rozpoznanie ograniczenia. Nawet jeśli bywają one krzywdzące bądź upokarzające.

W obrębie tak wytwarzanej powszechnej wiedzy o świecie społecznym, a więc i w obrębie samego świata, którego sposób istnienia uzależniony jest od jego percepcji, możliwe są jednak pewne przekształcenia. Dokonywane są one na drodze politycznej subwersji, która rozpoczyna się „wraz z wypowiedzeniem (*denunciation*) tej milczącej umowy przynależności do ustalonego porządku, jaka definiuje pierwotną doksię”¹¹, a polega na stworzeniu takich przedstawień i wyrażen słownych odnoszących się do rzeczywistości, takich „paradoksalnych” projektów czy programów, które będą w stanie zmienić jej wizję oraz na nowo zaprojektować i prze-powiedzieć (*pre-dict*) jej kształt. Bourdieu pisze w tym miejscu o konieczności przeciwstawienia doksie heretyckiego dyskursu, który, by być skuteczny, musi „wytworzyć nowy zdrowy rozsądek oraz włączyć w jego ramy uprzednio przemilczane lub stłumione praktyki i doświadczenia całej grupy, obdarzając je legitymacją udzieloną poprzez publiczne ich wyrażenie i zbiorowe uznanie”¹². Chodzi więc o uzyskanie takich efektów „pracy wypowiedzenia” (*labour of enunciation*), „pracy dramatyzacji” (*labour of dramatization*) bądź transgresji, które pozwolą złamać cenzurę, nazwać nienazwane, dać wyraz temu, co niedostrzegalne

¹¹ Tamże, s. 127.

¹² Tamże, s. 129.

i niewypowiadalne, i tym samym przetworzyć te wyrażenia w doświadczenia powszechne, komunikowalne, a więc jednocześnie znaczące i społecznie usankcjonowane¹³.

Dziennik Gombrowicza, wraz z jego raz po raz akcentowanym dążeniem do jawności i poruszania mową tego, co wstydlive i niewyznane, daje się czytać jako modelowy niemalże przykład tak scharakteryzowanego heretyckiego dyskursu. Trzeba jednak zachować ostrożność, gdyż trudno przypisywać praktyce diarystycznej autora *Ferdydurke* intencje bezpośrednio polityczne czy uznawać ją za działanie o rozmyślnie kolektywnym znaczeniu. Należy pamiętać, że *Dziennik* to przede wszystkim walka o „ja”. Gombrowicz niejednokrotnie przypomina, że „gdy człowiek pojedynczy mówi «my», popełnia nadużycie, nikt go do tego nie upoważnił, jemu wolno przemawiać tylko we własnym imieniu” (DII 245). Warto zresztą zdawać sobie sprawę, że jakakolwiek próba „wytworzenia nowego zdrowego rozsądku” z konieczności wiązałaby się z przemocą – wymagałaby powtórzenia gestu narzucania jakiegoś zobowiązującego stanu rzeczy. Od tego zaś, jak sądzę, Gombrowicz był daleki. Nawet jednak biorąc pod uwagę wszystkie te zastrzeżenia, socjologicznie zorientowany język Bourdieu okazuje się pomocny do omówienia mechanizmów Gombrowiczowskiej walki o uznanie. Cóż innego bowiem niż pragnienie znalezienia swoiście heretyckiej formy wyrazu mógł sygnalizować Gombrowicz, kiedy pisał np.:

[...] problematyka moja, cały ten zespół zagadnień i to stwarzanie się na oczach publiczności domaga się większej krańcowości, bardziej stanowczego wyodrębnienia z normalnego toku pisarskiego [...]. Powiniennem też ujawnić się bardziej i obnażyć – ale tych rzeczy nie można robić połowicznie. Pocięszam się, że kiedyś może, powolutku, stopniowo, zdołam wprowadzić dziennik we właściwe rejony i nadam temu procesowi ugniatania i kształtowania mej publicznej istoty odpowiednią ostrość (DI 198–199; podkr. moje – M.P.).

Ujawnianie to stwarzanie się właśnie przez nieustanną pracę wypowiedzenia, która podejmowana jest w *Dzienniku* jako wyraz niezgody na milczące posłuszeństwo wobec ograniczającego, „normalnego” toku pisarskiego. Nawet pomimo nierzadko deklarowanej chęci oderwania się od czytelników jest to stwarzanie się z istoty swojej publicznej, demonstracyjnie dokonywane na oczach odbiorców, którzy w akcie lektury rozpoznają ujawnienia i obnażenia „ja” jako wypowiedzenia znaczące, tym samym potwierdzając je i sankcjonując. To „ugniatanie”, „kształtowanie” publicznej istoty, polegające na wypowiedaniu, to znaczy nazywaniu siebie

¹³ Por. tamże.

(ale nigdy ostatecznie), i wskutek doprowadzenia do uznania owego nazywanego „ja” i jego doświadczeń przez innych – upodmiotowianie się na własnych, nienormatywnych warunkach.

Heterodoksyjne pozycje „ja”

Znamienne, że cytowane słowa, kończąc zapiski z roku 1954, bezpośrednio poprzedzają dwa rozdziały wspomnieniowe, XIV i XV, obejmujące wczesne lata pobytu Gombrowicza w Argentynie. Rozdziały, które spośród wszystkich kompozycyjnych części *Dziennika* wymieniałbym jako najbardziej wyraziste przykłady subwersywnego kwestionowania prawd obowiązującego dyskursu. To tu diarysta po raz pierwszy łączy „wieczyste urzeczenie młodą, więc czarującą, niższością” (DI 204), której podporządkowane są poczynania Gombrowicza-bohatera, z „nocą Retiro”, będącą sugestywną, wielokrotnie stosowaną peryfrazą nieheteroseksualnego doświadczenia. Gdyż nawet jeśli dosłownie czytać słowa: „nie szukałem więc na Retiro przygód erotycznych” (DI 208), nawet jeśli zawierzyć deklaracjom o stłumionym wówczas pociągu fizycznym (DI 225), wspomnień z burzliwych lat wojennych, oznaczających dla Gombrowicza powolne zgłębianie obcego mu i mamiącego Młodością argentyńskiego świata, trudno nie odbierać jako bardzo szczególnego procesu *coming outu*, który znakomicie wpisuje się w interesujące mnie strategie ujawnień podmiotu. Nie chodzi bowiem o przyznanie się do określonej seksualnej tożsamości czy zdefiniowanie się jako reprezentant którejś z grup, mniejszościowej bądź dominującej. Przeciwnie, wprowadzając narrację w tryb zwierzenia, a więc rzekomo szczerego, a jednak wieloznacznego i pokrętnego wyznania, autor zmierza do udaremnienia możliwej próby przypisania mu jakiegokolwiek z nasuwających się znaczeń. Pisząc: „nigdy, z wyjątkiem sporadycznych przygód w bardzo wczesnym wieku, nie byłem homoseksualistą” (DI 208), ani stanowczo nie odcina się od własnych homoerotycznych doświadczeń, ani nie sugeruje – tak można by bowiem przewrotnie interpretować owo przerwane wtrąceniem zaprzeczenie – mniejszościowej przynależności. Raczej umiejscawia się gdzieś pomiędzy dwoma biegunami opozycji: hetero- i homoseksualnością; Mężczyzną i Kobieta w sobie¹⁴. Podkreśla więc swoją pośredniość, niedookreśloność, czym zbliża się do realizacji jednego z najważniejszych założeń diariusza, ujętego w zakrawających na paradoks słowach: „pragnę, ujawniając siebie, przestać być dla was zbyt łatwą zagadką” (DI 58).

Zabieg, który Gombrowicz nazywa ujawnianiem, działać ma zatem podobnie do napisu, jaki bohater *Dziennika* zostawia na ścianie kawiarnianej toalety. Napisu, w którym jest coś

¹⁴ W tym duchu Gombrowicz również po latach, odpowiadając na rozważania Artura Sandauera, pisze: „Dla czego konfidencje są połowiczne? A nuż dlatego, że jest się homoseksualistą i nie jest [...]; że – to moja opinia – nie ma prawie mężczyzny, który by mógł zeznać pod przysięgą, że nigdy nie doświadczył tego pokuszenia. Trudno w tej dziedzinie domagać się spowiedzi zbyt kategorycznej” (DIII 210).

„dziwnego i upajającego... wynikającego prawdopodobnie ze strasznej *jawności* napisu [...] w połączeniu z absolutnym *zatajeniem* sprawcy” (DI 236). Zatajenie, to znaczy specyficznie rozumiana autorska anonimowość, wiąże się z niemożliwością jakiegokolwiek pewnego podmiotowego określenia, dlatego też połączona z nim jawność okazuje się świetnym sposobem, by wyznaczyć to, co niewyznaczone, a zarazem uniknąć wzięcia za owo wyznaczenie odpowiedzialności. Wobec tego jest także ucieczką od poczucia wstydu i poniżenia rodzących się wraz ze strachem przed publicznym osądem dokonywanym nad tymi, którzy rozpoznali swą tożsamość poza granicami normy. To właśnie spotkało przecież Gombrowicza, gdy w *La Falda* odkrył w sobie prymat „pragnienia młodości”:

Powróciłem do Buenos Aires w przeświadczeniu, że nic mi nie pozostaje... nic przynajmniej co by nie było surogatem. Jechałem z moją upokarzającą tajemnicą, z której wstydiłem się zwierzyć komukolwiek, gdyż było to „niemęskie” a ja, mężczyzna, byłem przecież poddany mężczyznom – i huczny a rubaszny śmiech tych szorstkich samców groził mi za to jedno, że się wyłamałem z ich zaborczego kodeksu (DI 218).

Zaborczy kodeks to oczywiście sztywne ramy identyfikacyjnych możliwości oraz dopuszczalnych zachowań, wyznaczane i nadzorowane przez męską homospołeczność. Ramy, w których mieści się wszystko, co „męskie”, to znaczy silne, władcze, brutalne, poważne, a poza którymi znajdują się wszelkie konotacje z kobiecością, czyli słabością, poddaństwem, łagodnością, lekkomyślnością. Bardzo znaczące, że za wyłamanie się z kodeksu grozi przede wszystkim „huczny a rubaszny śmiech”, który choć nie prowadzi w *Dzienniku* do form przemocy potocznie uznawanej za najdotkliwszą, to znaczy przemocy fizycznej, to i tak może stać się dla jednostki traumą ze względu na jego osobliwą moc ingerowania w poczucie subiektywnej tożsamości, w wewnętrzny proces symbolizacji „ja”. W tej zaś mierze pochodzący od mężczyzn, a konkretnie od „męskich” mężczyzn (DI 224), nakaz rozpoznania się w ramach któregoś z ogólnie określonych społecznych porządków to jeden z najbardziej dojmujących dla Gombrowicza przejawów opresji – opresji symbolicznej, która zmusza do tłumienia i przemilczania nieodpartych, ale nieodpowiednich do wypowiedzenia doznań i doświadczeń.

Jeśli Gombrowiczowski sposób przeciwdziałania owej przemocy nazwać transgresją, byłaby ona najbliższa znaczeniu, jakie przypisywał temu pojęciu podążający za myślą Georges’a Bataille’a Michel Foucault. Autor *Historii erotyzmu* uczył, co prawda, że ruch przekraczania granicy nie równa się jej anihilacji, a przeciwnie, jest on jej przywróceniem, podtrzymaniem¹⁵, jednak

¹⁵ Por. np. Georges Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. Ireneusz Kania, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, s. 115–123.

warto pamiętać, że bez utrwalonego w ten sposób istnienia granicy samo pojęcie transgresji również straciłoby sens. Foucault rozwija tę argumentację, uznając przekraczanie za „niepozytywną afirmację”, w której nie ma nic negatywnego, ale też nic pozytywnego: „Być może jest ona tylko afirmacją podziału. Należałoby jednak odciążyć to słowo ze wszystkiego, co przypominać może gest przecięcia [...], a pozostawić mu jedynie to, co jest zdolne określać w nim byt różnicy”¹⁶. W podobny zaś sposób, to znaczy nie znosząc granic, ale afirmując to, co różne i bezgraniczne, narrator *Dziennika* uwydatnia umowny charakter kategoryzacji. Chce być przecież zarówno poza mężczyzną, jak i poza kobietą, chce znaleźć pozycję, „która by wszakże nie miała nic wspólnego z «trzecią płcią» – pozycję pozaseksualną i czysto ludzką, z której mógłbym przystąpić do wentylowania owych dusznych i płcią skażonych okolic” (DI 230). O „Korydonizmie” zaś, będącym bezpośrednią aluzją do apologizującego homoseksualizm *Korydona* André Gide’a, narrator w końcu wypowie się w tych słowach:

Nie podzielam ciasnego myślenia, które widzi tu jedynie „zboczenie płciowe”. Zboczenie, tak – ale mające swój początek w tym, że sprawy wieku i piękności nie są w ludziach „normalnych” dostatecznie j a w n e i dostatecznie s w o b o d n e [...]. Ja więc chcę mówić. Ale muszę powiedzieć o tym co mówię: nic z tego nie jest kategoryczne. Wszystko jest hipotetyczne... Wszystko jest uzależnione – dlategoż miałbym ukrywać? – od efektu jaki wywoła (DI 231; podkr. moje – M.P.).

Kwestionowanie granic, binarnych podziałów łączy Gombrowicz z jawnością i swobodą, a następnie z mówieniem, które polega na próbowaniu rozmaitych ról i przybieraniu różnych postaw oraz które przeciwstawia się skrępowaniu, zakneblowaniu i niewyznaniu, będącym domeną obowiązującego dyskursu (DI 231). Podejmowana w taki sposób transgresywna praca wypowiedzenia albo, innymi słowy, przeprowadzane w taki sposób ujawnianie podmiotu ma doprowadzić do sprzeciwienia się cenzurze ustanawianej przez dominujących i tym samym do wysunięcia propozycji nowych, choćby tylko hipotetycznych, znaczeń – potencjalnych sensów, które znajdowałyby się poza obrębem narzuconego z zewnątrz wyobrażenia o rzeczywistości. W owych znaczeniach diarystyczny podmiot mógłby utrwalać się tymczasowo, bez konieczności ulegania symbolicznej przemocy większości¹⁷. Staje się tu jasne, że jawność

¹⁶ Michel Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. Tadeusz Komendant, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował Tadeusz Komendant, posłowie Michał Paweł Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 53.

¹⁷ Podążając innymi ścieżkami argumentacji, jednak dochodząc do podobnego, jak sądzę, rozumienia kwestii radzenia sobie Gombrowicza z narzuconymi mu znaczeniami, Jan Błoński wysunął ciekawą tezę dialektycznego działania gestów odrzucenia i przyswojenia: „Odrzucona o tyle, o ile przyszła z zewnątrz, dana forma

dla Gombrowicza nie ma nic wspólnego z tradycyjnie w intymistyce pojmowaną szczerością. Raczej, rozumiana jako pewien tryb wypowiedzi, jako metoda prowadzenia dyskursu oparta na dewizie *placet experiri*, równa się przystąpieniu do swobodnego, nieograniczonego obwarowaniami ortodoksów konstruowania własnego „ja”. Polega na unaocznianiu, demaskowaniu własnowolności i opresyjności procesów nazywania i kategoryzacji, a także na eksperymentowaniu z własnymi tekstualnymi kreacjami oraz możliwymi wcieleniami. Nadaje więc tekstowi *Dziennika* burzycielskiego i zarazem sprawczego charakteru.

Niewyznane hierarchie, nieujawniona młodość

Subwersywne działania podmiotu nie dotyczą, rzecz jasna, jedynie przemocy związanej z rozumieniem społecznych znaczeń płci czy seksualnej tożsamości. W omówionych przeze mnie fragmentach być może najwyraźniej zarysowane są osobliwe strategie ujawniania, jednak w istocie działają one w utworze Gombrowicza w kontekście dużo szerszym niż problem opozycji męskie – kobiece. Ich krytyczna funkcja pożytkowana jest wszędzie tam, gdzie „ja” *Dziennika* spotyka się z jakąkolwiek krzywdzącą, bo ograniczającą jego suwerenność i zawężającą zakres kreacyjnych możliwości, próbą narzucenia mu definicji bądź wyznaczenia określonej pozycji mówienia czy podejmowania aktywności. Interesująca pod tym względem okazuje się na przykład wypracowana i wyłożona przez narratora „metoda podejścia do arystokracji” (DI 80), a raczej podejścia do wytworzonego przez arystokrację mitu wrodzonych jej godności i dystynkcji, który decyduje o zdolności wyższych sfer do imponowania oraz na którym oparte są upodrzedniające klasowe hierarchie.

„Dla mnie arystokracja to było jedno z tych niedojrzałych zaburzeń, potwornych, zielonych urzeczywistnień, nie wiedzieć – zrodzonych ze mnie, czy też mnie narzuconych” (DI 78). Tym, co w relacjach z salonowym towarzystwem doskwiera Gombrowiczowi najbardziej, jest jego ambiwalentny doń stosunek, który nie pozwala zwyczajnie zlekceważyć hierarchicznego porządku. Diarysta odrzuca możliwość prostej negacji oczarowania owym „wielowiekowym luksusem”, dlatego też chcąc skutecznie rozliczyć się z własną słabością, musi uciec się do nieco zmyślniejszych metod działania. Jak nietrudno przewidzieć, kolejny raz będą one polegać na przekroczeniu, a więc unaocznieniu, uznanych granic; na złamaniu tabu, które stawia w nieznośnej sytuacji. „Na te choroby znam tylko jedno lekarstwo: jawność. Choroby

(wartość, idea) będzie w końcu uszanowana pod warunkiem, że zostanie wewnętrznie uznana. Uznana zaś oznacza – przemodelowana, przekształcona tak, aby mogła zostać uznana za własną. [...] Kiedy człowiek raz zapanuje nad formą, może jej nawet składać – tymczasowy – hołd. Hołd miarkowany przeświadczeniem, że nie opiera się ona na żadnym absolutnym, społecznym czy transcendentnym fundamencie”. Por. Jan Błoński, „*Dziennik*”, czyli *Gombrowicz dobrze utemperowany*, w: tenże, *Forma, śmiech i rzeczy ostatnie (Studia o Gombrowiczu)*, Universitas, Kraków 2003, s. 162.

sekretne leczą się tylko ujawnieniem” (DI 80) – stwierdza narrator, przystępując do opowieści o swoich niegdysiejszych wizytach u księcia Kajetana w Sztokholmie. Opowieści znaczącej, ponieważ to na salonie księcia Gombrowicz decyduje się ujawnić „ordynarną prawdę” o własnym niedostatecznym dystyngowaniu.

Za sprawą ostentacyjnej fikcyjności przytoczonej historii inaczej niż w omawianych już rozdziałach rozłożone są w niej stylistyczne akcenty. Pomimo jednak lekkiego, zgrywnego tonu anegdoty mechanizm ujawniania działa tutaj podobnie – znów uzależniony jest przede wszystkim od transgresywnego potencjału mowy, który pobudzony zostaje za sprawą bezceremonialnie rzuconego pytania: „croyez-vous que je suis assez distingué?” (DI 81). To pytanie kluczowe, ponieważ już sama potrzeba posłużenia się jawnością wywiedziona jest od stwierdzenia: „te hierarchie opierają się na tym, że są niewyznane” (DI 81). A zatem, by je przezwyciężyć, należy podjąć się ich wypowiedzenia – obwieszczenia własnej słabości i zaakcentowania wzajemnych różnic, które dopiero uwydatnione uwolnią arystokrację od konieczności utrzymywania, że jej wyższość jest cechą uprzednią czy esencjalną. Podmiotowi natomiast umożliwią wyswobodzenie się z narzuconej hierarchii, pozwolą usytuować się zarówno poza pozycją dominującego arystokraty, jak i poza pozycją zdominowanego. Słowem, pozwolą się od klasowego porządku zdystansować, a dzięki „odciążającemu elementowi uciechy i rozbawienia” (DI 82) również zabawić swoim pozaarystokratycznym stanowiskiem.

Ciekawe, że to właśnie pojęcie dystynkcji posłużyło Gombrowiczowi do unaocznienia granic i stwarzanych przez nie klasowych podziałów. To na nim bowiem, wykorzystując wieloznaczność francuskiego słowa *distinction*, oznaczającego zarówno wytworność, jak i różnicę, zarówno odznaczenie, jak i czynienie rozróżnień, Bourdieu ukuł teorię struktury społecznej, w której klasy, aspirujące do pozycji najwyższych, ustanawiają hierarchię za sprawą odróżniania się, odpychania od tego, co związane z dołem i materią oraz co masowe, wulgarne, potoczne lub zwyczajne¹⁸. Podtrzymują ją zaś dzięki powszechnemu wyobrażeniu, że tak uformowany dwubiegunowy podział jest czymś immanentnym dla społecznego porządku. Bardzo mocno przypomina to sposób ujęcia klasowych nierówności przez narratorkę *Dziennika*, który uzmysławia, że „salon, właśnie dlatego, że dystynkcja jest jego naczelnym zadaniem, udaje, że nic o tym nie wie, przyjmuje że dystynkcja jest czymś wrodzonym wszystkim bywalcom jego” (DI 81). Zdaniem francuskiego socjologa tak utrwalone rozróżnienia stają się dla jednostki przyczyną poczucia ograniczeń, a „istotą poczucia ograniczeń jest to, że

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, przeł. Piotr Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005. Jako pierwszy analogię tę sygnalizował Konstanty A. Jeleński, który wspominając prace *De la séduction* Jeana Baudrillarda oraz *La distinction* Pierre’a Bourdieu, zauważył: „S é d u c t i o n i D i s t i n c t i o n to słowa kluczowe dzieła W.G.” (Konstanty A. Jeleński, *Chwile oderwane*, wybrał i opracował Piotr Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 551).

implikuje ono zapomnienie granic¹⁹. Wobec tej niepamięci podziały i hierarchiczne społeczne relacje akceptowane są przez zdominowanych jako pierwotne, jako zrozumiałe same przez się i dlatego niewymagające dodatkowego usprawiedliwienia. Gombrowicz dostrzega ten problem – przecież właśnie z zapomnieniem, z wymazaniem ze zbiorowej świadomości konstrukcyjnego charakteru hierarchii walczy bohater *Dziennika*. Przywracając do dyskursu samą kwestię rozdziału społecznej przestrzeni na „dość” i „nie dość” – godną, wykwinną, imponującą – nie znosi, co prawda, rzeczywistych nierówności, ale dobitnie wykazuje ich arbitralność, dzięki czemu stwarza sobie pole do zainicjowania pracy symbolicznego wyzwania się od ograniczeń tak skonstruowanej wizji społecznego świata.

Podobną pracę w odniesieniu do rozmaitych problemów podejmuje Gombrowicz w diariuszu wielokrotnie. Traktuje ją jako charakterystyczną dla siebie metodę, która „polegałaby na jawnym omawianiu wszystkich tych bolączek (impotencji, braku oryginalności, zależności od innych kultur), na ujęciu ich jako tematu, aby w ten sposób uzyskać dystans, wziąć z tym rozbrat” (DII 162). Bolączki te, niezależnie od tego, czy dotyczą kwestii płci, pozycji społecznej, narodowości, miejsca zajmowanego w światowej literaturze czy też po prostu usytuowania własnej podmiotowości wobec powszechnie uznanych wzorów tożsamości, ujęte są najczęściej pod wspólnym pojęciem Niższości lub Niedojrzałości. To one przede wszystkim – zresztą nie tylko w *Dzienniku*, a w całym dziele Gombrowicza – domagają się ujawnienia. Kłopot w tym, że ze swej istoty, a raczej z powodu braku tejże istoty, niedojrzałość lub niższość oznacza dla podmiotu zawsze „znajdować się poniżej pełni swych możliwości, swego *maximum*, być «nie całkiem»”²⁰, a przecież „tylko to, co w nas jest już uładzone, dojrzałe, nadaje się do wypowiedzi, [...] cała reszta, czyli właśnie niedojrzałość nasza jest milczeniem” (DII 9–10). Autor *Ferdydurke* podejmuje jednak wyzwanie, czyniąc ujawnianie nadrzędną zasadą konstrukcji tekstu *Dziennika*. To jej podporządkowane są wszelkie konwencjonalne wybory i stylistyczne rozwiązania utworu, w znacznej mierze oparte na mówieniu nie wprost, na stylizacji i fikcjonalizacji, na nieustannym multiplikowaniu znaczeń – wszelkich zabiegach, które zwalniają podmiot z przymusu jednoznacznego samookreślenia, zbliżają zaś do owego „poza” oraz owego „tylko do pewnego stopnia”, będących dla Gombrowicza fundamentami egzystencjalnego doświadczenia.

Zadanie to karkołomne, bo wobec niemożliwości mnożenia sensów w nieskończoność niosące ze sobą całkiem zasadną groźbę ostatecznego niepowodzenia i ulegnięcia tożsamościotwórczej opresji. Pomimo to warte największego wysiłku, dokonywane bowiem w ten

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*, s. 578.

²⁰ Witold Gombrowicz, *Byłem pierwszym strukturalistą*, przeł. Maciej Broński, w: Witold Gombrowicz, *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 326.

sposób – choćby trwające krótką chwilę – symboliczne wyzwolenie jest jedynym dostępnym narzędziem walki, którą programowo zakłada *Dziennik*. W końcu zabawa w salonowe prowokacje daleka jest od niewinności. Ujawnianie własnej arystokratycznej niedojrzałości kończy się przecież tymczasowym przejściem władzy: „Kłękając przed książętami, ja, Plan-tagenet, cieszę się nimi i sobą i światem – nie oni moimi są książętami, ja jestem księciem tych książąt!” (DI 83).

*

W świetle omówionych strategii podmiotowych ujawnień widać wyraźnie, jak głęboko dyskusyjny charakter ma toczona przez Gombrowicza walka o własną osobowość. To, powiedzmy raz jeszcze, walka o najwyższej egzystencjalnej wadze, będąca podstawą nieskrępowanego stawania się i umożliwiająca tym samym utrzymanie podmiotowej niezależności. Walka, która pożytkuje wywrotowy potencjał samego aktu wypowiedzania, by zainicjować pracę symboliczną, konieczną, jak mówi Bourdieu, „do wyrwania się z milczącej oczywistości doksy i do wypowiedzenia i oskarżenia ukrywanej przez nią arbitralności”²¹. Dopiero dzięki tak przeprowadzonej rewizji mówiące „ja” może wyznaczyć sobie nowe role, stworzyć dla siebie nowe, nieortodoksyjne możliwości utożsamień.

Tu właśnie uwidoczniają się perspektywy, jakie otworzył przed Gombrowiczem *Dziennik*, ta doprawdy twórcza i oryginalna realizacja gatunku autobiografii. Otóż bez formy autobiograficznej, konwencjonalnie rozumianej jako ujawnianie prawdy o sobie samym oraz zakładającej szczerłość czynionego wyznania²², podjęta praca wypowiedzenia nie miałaby tak wielkiej siły oddziaływania. Dzięki temu, że w dzienniku osobistym Gombrowicz może powiedzieć „ja”, zapewniając przy tym o fundamentalnym znaczeniu owej możliwości, sensy konstruowane wokół podmiotu stają się obowiązujące. To natomiast, że sensy te są rozmaite, nietrwałe i – co najważniejsze – niepoddające się wyjaśnianiu opartemu na zdroworozsądkowej, binarnej logice, sugeruje konieczność odniesienia ich do jakiegoś dotąd nieprzewidzianego, ale dającego się wykonypować symbolicznego porządku. Nieustanny ruch rozbijania i wyzwiania się z klatki pojęć, to znaczy wysiłek ujawniania, którego podejmuje się Gombrowicz, nie jest więc celowy wyłącznie dla jego sprawcy – wydobywa bowiem na jaw także pewien ogólny „margines swobody”, o którym pisze Bourdieu w końcowym rozdziale

²¹ Pierre Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, s. 267.

²² Nawet jeśli to szczerłość umowna, o jakiej pisze Philippe Lejeune, wykładając koncepcję paktu autobiograficznego. Por. Philippe Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. Aleksander Labuda, w: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001, s. 47–48.

*Medytacji pascaliańskich*²³. Mianowicie dzięki własnym wyzwalającym autokreacjom pozwala na wyobrażenie sobie, że poza powszechnie uznanymi strukturami symbolicznymi można ustanowić inne, wcale niewymagające ścisłych definicji, urządzenie rzeczywistości. Przekraczając granice zastanych znaczeń, potwierdza w praktyce, że możliwy jest, wcześniej trudny nawet do pomyślenia, alternatywny porządek.

Słusznie Jean-Pierre Salgas nazywał Witolda Gombrowicza „ulicznym *bourdianinem*”²⁴. Chociaż autor *Trans-Atlantyku* pozostawał nieufny wobec wyjaśniania naukowego, a spotykając socjologa, miał, jak mówił, „wielką ochotę napluć mu w twarz”²⁵, w istocie grał z francuskim intelektualistą w tej samej drużynie. Jego *Dziennik* to bezkompromisowa praktyka stawiania oporu temu, co Bourdieu nazywał przemocą symboliczną. Praktyka artysty, a zatem niejednoznaczna i głęboko osobista, jednak pomimo wątpliwości autora *Dystynkcji*, który nie wierzył w skuteczność jednostkowo podejmowanej pracy kontestacji, posiadająca siłę krytyczną zdolną do przepowiadania wizji innego, otwartego na różnicę – ale nie wyłącznie prywatnego – świata.

Bibliografia

- Bataille Georges, *Historia erotyzmu*, przeł. Ireneusz Kania, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.
- Bielecki Marian, *Widma nowoczesności, „Ferdynand” Witolda Gombrowicza*, IBL PAN, Warszawa 2014.
- Błoński Jan, „*Dziennik*”, czyli *Gombrowicz dobrze utemperowany*, w: Jan Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostatnie (Studia o Gombrowiczu)*, Universitas, Kraków 2003.
- Bourdieu Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. Piotr Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Bourdieu Pierre, *Language and Symbolic Power*, trans. Gino Raymond, Matthew Adamson, edited and introduced by John B. Thompson, Polity Press, Cambridge 2012.
- Bourdieu Pierre, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. Krzysztof Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc J.D., *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. Anna Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001.

²³ Pierre Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, s. 334–338.

²⁴ Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz, „socjolog w stanie nieważkości”. Bourdieu tłumaczy Gombrowicza, Gombrowicz rozumie Bourdieu*, przeł. Beata Hrekowicz, w: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza. Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22–27 marca 2004*, red. Jerzy Jarzębski, Universitas, Kraków 2010, s. 168.

²⁵ Piero Sanavio, *Gombrowicz: forma i rytuał*, przeł. Katarzyna Bielas, Francesco M. Cataluccio, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio, Jerzy Illg, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 33.

- Chmielewska Katarzyna, *Strategie podmiotu. Dziennik Witolda Gombrowicza*, IBL PAN, Warszawa 2010.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadcstwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2004.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. i posłowiem opatrzył Tadeusz Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1993.
- Foucault Michel, *Przedmowa do transgresji*, przeł. Tadeusz Komendant, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował Tadeusz Komendant, posłowie Michał Paweł Marowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
- Giedroyc Jerzy, Gombrowicz Witold, *Listy 1950–1969*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Andrzej Kowalczyk, Czytelnik, Warszawa 1993.
- Gombrowicz Rita, *Gombrowicz w Argentynie. Świadcstwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Zofia Chądzyńska, Anna Husarska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Gombrowicz Witold, *Byłem pierwszym strukturalistą*, przeł. Maciej Broński, w: *Witold Gombrowicz, Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1957–1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1961–1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Gombrowicz Witold, *Ferdynurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Jeleński Konstanty A., *Chwile oderwane*, wybrał i opracował Piotr Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Kowalska Aniela, *Conrad i Gombrowicz w walce o swoją wybitność*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Lejeune Philippe, *Pakt autobiograficzny*, przeł. Aleksander Labuda, w: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
- Salgas Jean-Pierre, *Witold Gombrowicz, „socjolog w stanie nieważkości”. Bourdieu tłumaczy Gombrowicza, Gombrowicz rozumie Bourdieu*, przeł. Beata Hrekowicz, w: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza. Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22–27 marca 2004*, red. Jerzy Jarzębski, Universitas, Kraków 2010.
- Sanavio Piero, *Gombrowicz: forma i rytuał*, przeł. Katarzyna Bielas, F.M. Cataluccio, w: *Gombrowicz filozof*, wybór i opracowanie Francesco M. Cataluccio, Jerzy Illg, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991.
- Uniłowski Krzysztof, *Dziennik Witolda Gombrowicza. Rozproszenie „ja”*, w: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.

The battle for world vision: the openness in Witold Gombrowicz's diary

Summary

The article discusses the battle for personality, which the narrator of Witold Gombrowicz's *Diary* wages in the name of a free self-creation and an unhampered capability to impose meanings. The author argues that this fight's most important rule is a strategy of revealing oneself. It is the call for openness – being the opposite of the concept of „intimacy” and taking advantage of the dynamics and performative qualities of language – that makes *Diary* a space enabling an enunciation of what is unspoken or forgotten. Thereby, the speaking subject can initiate a symbolic labour, which is necessary, as Pierre Bourdieu claims, to go beyond the limits of the widely recognized and oppressive order of discourse. The distance, which is thus attained, is fundamental for creating new, unorthodox possibilities of self-identification and visioning of the world.

Keywords

Gombrowicz, Bourdieu, diary, openness, battle for personality, labour of enunciation

Translated by Martyna Pańczak

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Martyna Pańczak, „Walka o wizję świata. Ujawnienia diarysty Gombrowicza”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (7) (2016): 39–55. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-03



KATARZYNA SLANY*
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Fantazmaty dziecięce w prozie autobiograficznej José Mauro de Vasconcelosa

Streszczenie

W artykule omawiam trylogię autobiograficzną José Mauro de Vasconcelosa: *Moje drzewko pomarańczowe*, *Rozpalmy słońce* i *Na rozstajach*. Utwory te postrzegane mogą być jako powieści fantazmatyczne dla dzieci i młodzieży, gdzie wspomnienia z dzieciństwa zostały przez pisarza obudowane fantazmatami, które kreował jako dziecko. Istotny jest tu sposób prezentowania dzieciństwa z perspektywy dziecka jako podmiotu wyobrażającego, stojącego się dzieciństwem bogatym w obrazy o proveniencji baśniowej. Odczytanie znaczenia tych wyobrażeń pozwala podkreślić ich katartyczny charakter. Dziecięce przeżywanie momentów granicznych osadzone jest tutaj celowo w sferze kompensacyjnych projekcji. W swej prozie autobiograficznej Vasconcelos odtwarza zatem nie tylko zdarzenia, które go ukształtowały, ale przede wszystkim sferę dziecięcych fantazmatów jako przykład magicznego myślenia dziecka o sobie i świecie, skłaniającego go do ważnych, czasami jednak tragicznych refleksji.

Słowa kluczowe

autobiografia, autobiografizm, dziecko, fantazmat, sen

* Kontakt z autorką: k.slany@interia.pl

„Samotne dziecko mieszka w obrazach”¹

José Mauro de Vasconcelos należy do najpopularniejszych pisarzy brazylijskich XX wieku i takich, którzy odnieśli komercyjny sukces². Autor ten znany jest na gruncie europejskim z trylogii autobiograficznej, w której skład wchodzi: *Moje drzewko pomarańczowe*, *Rozpalmy słońce* i *Na rozstajach*. W jego dorobku znajduje się około piętnastu powieści, nowel i opowiadań, w których odwołuje się do doświadczeń życiowych, szczególnie do kluczowego krajobrazu dzieciństwa i młodości³. Vasconcelos urodził się w 1920 roku w Rio de Janeiro⁴ w robotniczej rodzinie, jego matka była Indianką, ojciec Portugalczykiem. Kulturowa genealogia odziedziczona po rodzicach była jednym z przewodnich wątków jego pisarstwa, zwłaszcza prozy poświęconej tematyce indiańskiej⁵. Dzieciństwo spędził w Natalu u bogatych krewnych, którzy przejęli nad nim opiekę, gdy miał sześć lat i jego biologiczna rodzina stanęła na granicy ubóstwa. Uczęszczał do katolickiego gimnazjum i uczył się gry na fortepianie, następnie studiował medycynę, miał bowiem odziedziczyć po wuju gabinet lekarski. Po przerwaniu studiów medycznych studiował prawo, malarstwo oraz filozofię. Wykonywał szereg zawodów, pracował jako bokser, model, robotnik portowy, rybak, nauczyciel nauczania początkowego i pielęgniarz w dżungli⁶. Pełne przygód życie stało się głównym tematem jego twórczości. Malcolm Silverman twierdzi, że José Mauro de Vasconcelos nie był w stanie uwolnić się od literackiego opracowywania materiału biograficznego oraz portretowania samego siebie⁷. Badacz zauważa, że w prozie tej dochodzi do utożsamienia autora z bohaterami i narratorami, którym każe przeżywać swoje życie i zmagać się z własną melancholijną i pesymistyczną osobowością⁸. Silverman stawia więc tezę, że obecny w tej twórczości autobiografizm jest kluczem jej komercyjnego sukcesu⁹.

¹ Gaston Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, w: tenże, *Poetyka marzenia*, przeł. Leszek Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 118.

² Malcolm Silverman, *The fictional world of José Mauro de Vasconcelos*, „Kentucky Romance Quarterly” 1975, Vol. 22, Issue 2, s. 169–191.

³ Tamże, s. 169.

⁴ Zmarł w 1984 r. w São Paulo.

⁵ Malcolm Silverman, *The fictional world...*, s. 170.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 190.

⁸ Tamże, s. 191.

⁹ Tamże.

W artykule omawiam wymienioną na początku trylogię autobiograficzną, którą polscy badacze kwalifikują do literatury dziecięcej i młodzieżowej¹⁰, jednak – jak twierdzi Silverman – jest ona pod względem tematycznym i konstrukcyjnym podobna do tych powieści pisarza, które kierował do dorosłych odbiorców¹¹. Teksty te nastrojowo melancholijne, zbudowane są w dużym stopniu jako ciąg monologów wewnętrznych, eksponujących osobowości społecznych outsiderów, w biografie których wpisane jest magiczne myślenie o świecie, utożsamienie z naturą, empatyczność, naiwność, samotność oraz nomadyczny tryb egzystencji¹². Trylogia Vasconcelosa mieści się w planie tematycznym i gatunkowym prozy autobiograficznej poświęconej dzieciństwu¹³. Uwypukla przeżycia, niepokoje, lęki i pragnienia dziecka spragnionego miłości najbliższych. W omawianych utworach można mówić o autobiografizmie, żywiole autobiograficznym czy postawie autobiograficznej zgodnie z założeniem Małgorzaty Czermińskiej, która twierdzi, że:

Autobiografizm traktuje się jako wartość kulturową właśnie ze względu na zawarty w nim wysiłek autointerpretacji, jednostkowy punkt widzenia, niesprawdzalny do kryteriów zewnętrznych. W tak rozumianej autobiografii nawet oczywiste mistyfikacje czy przeinaczenia elementarnych danych nie wymagają sprostowania, ale interpretacji jako szczególne znaczące np. w porządku fantazmatycznym¹⁴.

Badaczka podkreśla, że poszukując w dzieciństwie klucza tożsamości, wprowadza się do opowieści celowy montaż wybranych zdarzeń¹⁵. Wspomnienia z dzieciństwa cechuje zatem fikcjonalność, nieciągłość, ale i intensywność, która wydaje się gwarantować ich wiarygodność¹⁶. Zdecydowane utożsamienie się autora z bohaterem i narratorem dziecięcym poprzez

¹⁰ Grzegorz Leszczyński, *Wielkie małe książki. Lektury dla dzieci. I nie tylko*, Media Rodzina, Poznań 2015, s. 10–11. *Moje drzewko pomarańczowe* ukazało w kolekcji książek dla dzieci wydawanej przez Fundację Cała Polska Czyta Dzieciom i tygodnik „Polityka”. Badacz omawia nieuzasadnione, ostre reakcje polskiego społeczeństwa oraz mediów na treść książki. Sam przyznaje jej miano arcydzieła literatury i sytuuje obok *Małego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, *Piotrusia Pana* Jamesa M. Barriego, *Muminków* Tove Jansson czy baśni Hansa Ch. Andersena.

¹¹ Malcolm Silverman, *The fictional world...*, s. 191.

¹² Tamże, s. 170.

¹³ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, s. 128.

¹⁴ Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987, s. 16.

¹⁵ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 244–245.

¹⁶ Tamże, s. 245.

imię i nazwisko¹⁷, obszerne dedykacje skierowane do przyjaciół i rodziny, a także epilogi, w których z perspektywy terażniejszej wyznaje tęsknotę za dzieciństwem, niewątpliwie świadczą o jego postawie autobiograficznej. Silverman zaznacza jednak, że pisarz do swoich narracji świadomie wprowadzał motywy fantazmatyczne (wyobraźniowe), dlatego nazywa je powieściami fantazmatycznymi¹⁸, w których kluczowym zjawiskiem jest wybór takich wspomnień, dzięki którym autor prezentuje uwarunkowany „ja dziecięcym” obraz samego siebie¹⁹. Wyłonione zdarzenia interpretować można jako rytuały wtajemniczenia, odpowiedniki aktu inicjacji oraz zapowiedzi wyboru drogi życiowej – charakterystyczne dla powieści rozwojowych i inicjacyjnych.

Aby odtworzyć mowę i sposób myślenia dziecka, autor przekazuje bohaterowi dziecięcemu funkcję narratora (najpierw pięcioletkowi, potem dwunastolatkowi, w końcu dwudziestolatkowi). Narracja nie jest prowadzona konsekwentnie z perspektywy dziecka. Niewinność dziecięca zderza się tu ze spojrzeniem dojrzałym, bliższym refleksji egzystencjalnej dorosłego. Vasconcelos kładzie nacisk na genezę swej twórczej osobowości i podkreśla symboliczny język dziecka marzyciela, z którym identyfikuje się jako dorosły człowiek i poprzez który dokonuje interpretacji swojego losu²⁰. Dziecięca refleksja o świecie staje się więc refleksją dorosłego, co, jak twierdzi Czermińska, znamienne jest dla powieści o dzieciństwie, w której:

[...] czerpie się bezpośrednio z głębi siebie, ze źródła dzieciństwa. Oto dlaczego powszechną zasadą wspomnień z dzieciństwa jest ich liryzm. Jesteśmy tu w krainie

¹⁷ Odwołuję się do koncepcji Philippe’a Lejeune’a dotyczącej paktu autobiograficznego między autorem a czytelnikiem. Pakt ów, według badacza, pojawia się wówczas, gdy: (1) istnieje wyraźne utożsamienie (poprzez nazwisko) autora z bohaterem i narratorem, (2) tekst napisany jest prozą w pierwszej osobie, (3) tematem są dzieje jednostki i afirmacja jednostkowej tożsamości: Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001, s. 22–23. W przypadku trylogii Vasconcelosa mamy do czynienia z paktem autobiograficznym i z kodem powieściowym. O istnieniu takich połączeń pisali: Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, s. 14–15; Ryszard Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*, w: *Studia o narracji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 77.

¹⁸ Badacz powieść fantazmatyczną rozumie podobnie jak Alicja Baluch, znawczyni tej odmiany literatury, która postrzega ją jako model osobny względem fantastyki i realizmu magicznego, w którym tworzywem są sny na jawie, indywidualne wyobrażenia czy projekcje nacechowane, np. surrealistycznie lub baśniowo, które składają się na świat wewnętrzny bohatera. Zob. Alicja Baluch, *Sięgnąć do źródeł (o powieściach fantazmatycznych i agoralnych)*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. Joanna Papuzińska, Grzegorz Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002, s. 102–108.

¹⁹ Malcolm Silverman, *The fictional world...*, s. 175.

²⁰ Małgorzata Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji...*, s. 223.

wiary. Wspomnienie jest nie tylko postrzegane jako wierne, ale daje ono również dostęp do takiego doświadczenia, które jest prawdziwsze od zwykłego doświadczenia ludzi dorosłych²¹.

Temat przewodni trylogii José Mauro de Vasconcelosa ująć można słowami Gastona Bachelarda, który twierdził, że „samotne dziecko mieszka w obrazach”²² oraz że „pomiędzy samotnością dorosłego marzyciela i samotnością dzieciństwa istnieje porozumienie”²³. Według filozofa istnieją dwa bieguny twórczości autobiograficznej, które, jak sądzę, dają się przywieść do prozy brazylijskiego pisarza. Jeden biegun reprezentuje sfera pamięci, czyli odtwarzane przez podmiot dziecięcy zdarzenia dzieciństwa. Drugi biegun stanowi sfera wyobrażeń, czyli przywoływane przez podmiot dziecięcy fantazmaty dzieciństwa. Oba bieguny ukazują naiwność i przenikliwość dziecka w zgłębianiu świata²⁴. Takie rozgraniczenie pamięci i wyobraźni pokazuje, że dzieciństwo to domena obrazów wyobraźniowych. Bachelard twierdzi, że „wyobraźnia bez ustanku ożywia pamięć, ilustruje ją”²⁵. Wyobrażenia dzieciństwa przywołane zostają, aby „ożywić terytorium życia dorosłego”²⁶ oraz aby przypomnieć, że „dobrze jest czasem żyć z dzieckiem, którym się było. Bierze się stąd świadomość źródła”²⁷. W prozie Vasconcelosa widać Bachelardowską strategię wprowadzania materiału biograficznego, którą określić można jako próbę „ubaśniowienia” dramatycznych zdarzeń dzieciństwa, rozumianą jako dziecięce „uzbrojenie się w zaufanie do świata poprzez marzenie”²⁸.

Trauma rzeczywistości zostaje zatem obudowana projekcjami symbolizującymi przełamywanie lęków. Narrator dziecięcy prowadzi z światem ożywionej natury nieustanne rozmowy, których celem jest „uspokajanie świadomości”²⁹. Vasconcelos przywołuje obrazy wewnętrzne, o których można mówić językiem Bachelarda, że są „przypomnieniem wyobrazonego”³⁰. Wizja

²¹ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 245.

²² Gaston Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 118.

²³ Tamże, s. 115.

²⁴ Tamże, s. 30.

²⁵ Tamże, s. 31.

²⁶ Tamże, s. 30.

²⁷ Tamże, s. 31.

²⁸ Tamże, s. 16.

²⁹ Tamże, s. 149.

³⁰ Tamże, s. 10.

dziecka bliska jest tutaj literackiej kategorii „dziecka osobnego”³¹, pogrążonego w sferze wyobrażeń, które mają funkcję eskapistyczną i terapeutyczną. Są także symbolami przejścia między dzieciństwem a młodością i antycypują dorosłość dzieciństwem podszytą. Skrzyżowanie wspomnień z towarzyszącymi im fantazmatami sprawia, że wyobrażenia stają się eufemistycznym i podprogowym omówieniem doświadczeń rzeczywistych. Filtr wyobraźni nie łagodzi smutku i goryczy codzienności, pozwala jednak czytelnikowi lepiej zrozumieć naturę dziecka marzyciela, odczytać symbolikę projektowanych przez niego obrazów i przyjąć perspektywę dorosłego, której dominantą staje się możliwość odtworzenia wyobrażeń dzieciństwa jako specyficznego szyfru katartycznego³². Przywołanie mechanizmów wyobraźniowych stosowanych w dzieciństwie, według wskazanych reguł autobiografizmu, jest zabiegiem kompensacyjnym i próbą esencjonalnego porządkowania samego siebie³³. Autobiografizm służy więc do eksploracji fantazmatów dzieciństwa i nakreśleniu dzięki nim sytuacji obecnej.

„Nawet nietoperze lubią czułość”³⁴

W omawianej trylogii głównym łącznikiem między tomami jest bohater dziecięcy, José Mauro de Vasconcelos, nazywany zdrobniale Zezé. Chłopiec nie skupia się na prezentowaniu nadających fabule tempo zdarzeń, lecz portretuje siebie oraz członków rodziny i innych dorosłych. Już na początku pojawia się konflikt pomiędzy specyficznym dzieckiem a dorosłymi, którzy wpływają negatywnie na jego psychikę. Deprawują w nim dziecięcą naiwność i niewinność, doprowadzają do depresji, tłumią naturalną energię i buntowniczą naturę³⁵. Dopiero radykalne działania chłopca, do których należą próby samobójcze, powodują, że surowi opiekunowie zaczynają dostrzegać w nim wrażliwe dziecko. Zezé, który przez zabawę i psoty próbuje manifestować swoją niezależność, ma poczucie inności. Wie, że daleki jest od normy tożsamościowej, jaką uznaje jego rodzina. Wybór zachowań buntowniczych powoduje, że zostaje pozbawiony społecznej afiliacji i traktowany jest jako życiowy surferingowiec.

³¹ Alicja Baluch, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003, s. 108.

³² O katartycznej funkcji literatury dla dzieci i młodzieży posługującej się fantazmatami pisze m.in. Joanna Papuzińska w książce *Dziecko w świecie emocji literackich* (Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1996) oraz Grzegorz Leszczyński w pracy *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku* (Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006).

³³ John Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. Grażyna Cendrowska, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 138.

³⁴ José Mauro de Vasconcelos, *Moje drzewko pomarańczowe*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2007, s. 181.

³⁵ Malcolm Silverman, *The fictional world...*, s. 176.

Niechęć otoczenia budzi także jego zainteresowanie sprawami dorosłych i tematami tabu. Z niezwykłą przenikliwością obserwuje otaczającą go rzeczywistość. Dostrzega samotność, frustrację, depresję, patologię i biedę, na które reaguje ucieczkami z domu, wałęsaniem się po ulicach, dokuczaniem sąsiadom, czyli przekraczaniem granic wyznaczonych przez dorosłych. Jego zachowanie stanowi o desperackiej potrzebie odnalezienia bliskości. W życiu chłopca niewiele jest dorosłych, którzy potrafią właściwie ocenić jego dar tworzenia wyobraźniowego świata. Większość z nich traktuje fantazmaty Zezé jako symptom szaleństwa, absurd, a nawet złośliwość. Brak zrozumienia dla sfery wyobrażeń wydaje się największą bolączką dzieciństwa pisarza. Uraża ona do rangi dyskusji na temat potrzeb dziecka, jego podmiotowości, emocjonalności oraz relacji z dorosłym. Zezé uważa, że ból istnienia dotyka człowieka od dziecka, jednak dziecko przeżywa ból egzystencjalny silniej niż dorosły. Sam nie potrafi go zrationalizować, może jedynie łagodzić poprzez ucieczkę w świat wyobraźni, gdzie jego sprzymierzeńcami stają się śpiewający w duszy ptak, baśniowy nietoperz i ożywione drzewko pomarańczowe (Maluszek), z którymi przeżywa wyobrażone przygody. Z rozczuleniem opowiada wyobraźniowym przyjaciołom o bezrobotnym ojcu, pracującej od dziecka w fabryce matce, pozbawionym szans na godne życie rodzeństwie, przejmującej biedzie i biciu. Drzewo odpowiada mu szumem liści, jego serce znajduje się w pniu. Maluszek ożywa za sprawą wymagowanej wróżki, która uznaje niezwykłość Zezé i pozwala naturze komunikować się z nim. Motyw „ubaśniowienia” świata sprawia, że na plan pierwszy w powieści wysuwają się wyobrażenia i sny bohatera.

Dziecinne fantazjowanie w niewinny sposób dotyka fundamentalnych zagadnień dobra i zła, piękna i brzydoty, *sacrum* i śmierci. Zezé zaczyna swą opowieść od słów: „Jeszcze do niedawna nikt mnie nie bił. Potem jednak moje psoty wyszły na jaw i dopiero zaczęło się gadanie, że jestem diabelskie nasienie, rudy kundel, zaraza. Nie chciało mi się tego słuchać. Jeśli nie biegałem po ulicy, to śpiewałem”³⁶. Sam także siebie deprecjonuje, mówiąc: „Jestem zerem, do niczego się nie nadaję. Bardzo złym chłopcem, naprawdę okropnym [...]”³⁷. Cechuje go ogromna wrażliwość, potrafi wnikliwie diagnozować sytuację ekonomiczną rodziny i rozumie bolączki wszystkich jej członków. Szczególnie ważny okazuje się osąd ojca, o którym mówi: „[...] nie ma szczęścia. Chyba jest taki sam jak ja, najgorszy w całej rodzinie”³⁸. W wieczór wigilijny formułuje tezę na temat całej rodziny: „Wszyscy byli dorośli, dorośli i smutni, jakby jedyną wigilijną potrawą był smutek”³⁹. Z powodu tragicznej sytuacji w domu Zezé włączy się

³⁶ José Mauro de Vasconcelos, *Moje drzewko pomarańczowe*, s. 9.

³⁷ Tamże, s. 42.

³⁸ Tamże, s. 45.

³⁹ Tamże, s. 46.

po ulicach, przekonany, że nikt go nie kocha, i podkreśla, że jedynym sposobem na czerpanie radości z życia jest ucieczka do świata wyimaginowanego. W rozmowie z wujem zdradza swój sekret, który postrzega jako dar: „Mogę śpiewać w duszy tak, żeby nic nie było słychać. [...] kiedy byłem malutki, myślałem, że mieszka w mojej duszy ptaszek, który śpiewa”⁴⁰.

Dominującym wątkiem w powieści jest przyjaźń między Zezé a Manuelem Valadaresem, którego przyjaciele nazywają Portugalem. Patrząc na powieść Vasconcelosa przez pryzmat poetyki Bachelarda, motyw przyjaźni z Portugalem można nazywać przywoływaniem „opowiedzianego ojca”⁴¹. Zezé poznaje Portugala w niezwykłych okolicznościach, postanawia bowiem przejechać się na zderzaku jego rozjeżdżonej limuzyny. Wybrzyk ten wychodzi na jaw i zdenerwowany Portugal wymierza chłopcu klapsa przy kolegach. Upokorzony Zezé, z charakterystyczną dla siebie odwagą, odgraża się: „Nic teraz nie powiem, ale co myślę, to myślę. A kiedy dorosnę, zabiję pana”⁴². Później rozżalony opowiada swojemu drzewku:

Pewnie, że się zemszczę. Pożyczę rewolwer od Toma Mixa i konia Promień Księżycy od Freda Thompsona i razem z Komańczami przygotuję na Portugalczyka zasadzkę. Pewnego dnia przyniosę ci jego skalp powiewający na końcu bambusowego kija⁴³.

Gniew Zezé szybko mija, gdy Portugal jako jedyny zwraca uwagę na jego przebitą szklę stopę, a następnie zabiera na lemoniadę. Zezé, który po raz pierwszy czuje się otoczony przez dorosłego czułością i troską, zaczyna traktować Portugala jak ojca. Zwierza się mu ze swoich wyobrażeń, introwertycznych rozmów z drzewem, imaginacyjnych zabaw, które wybrany ojciec traktuje poważnie i jest zachwycony wrażliwością chłopca. Rozmowy z Portugalem i drzewkiem rekompensują mu patologiczną sytuację w domu, w którym wszyscy traktują go jak kozła ofiarnego i bezkarnie się nad nim znęcają.

Zezé zaczyna obserwować biologicznego ojca i lituje się nad nim. Widzi bezrobotnego mężczyznę, który nie potrafi utrzymać wielodzietnej rodziny, a pocieszenia szuka w hazardzie i alkoholu. Pragnie sprawić ojcu przyjemność i postanawia zaśpiewać mu tango, którego słów nauczył się podczas licznych włóczęg z miejscowym szansonistą:

Marzę o nagiej kobiecie.
Chcę ją kochać całą noc.

⁴⁰ Tamże, s. 65.

⁴¹ Gaston Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, s. 145.

⁴² José Mauro de Vasconcelos, *Moje drzewko pomarańczowe*, s. 98.

⁴³ Tamże, s. 101.

Kiedy srebrny księżyc wszędzie,
pozna mej miłości moc⁴⁴.

Sfrustrowany ojciec nie rozumie intencji syna, wydaje mu się, że Zezé z niego kpi. W ataku szału bije go. Zrozpaczony chłopiec krzyczy z pogardą: „Morderco! Zabij mnie w końcu. I tak trafisz do więzienia!”⁴⁵. Osłonięty ciałem ukochanej siostry, widzi, jak ojciec odrzuca pas i ukrywa twarz w dłoniach. „Płakał za mnie i za siebie”⁴⁶, wyznaje rozgoryczone dziecko. Po tragicznym incydencie zwierza się Portugalowi, że rzuci się pod pociąg zwany Mangaratibą. Jednocześnie wyznaje, że zabije swego ojca i ujawnia metaforyczne znaczenie tych słów: „[...] zabijać to nie znaczy wyjąć rewolwer, jak Buck Jones i zrobić pif-paf! To wcale nie tak. Można zabijać w sercu. Po prostu przestać kogoś kochać. I wtedy ten ktoś umiera”⁴⁷. Wkrótce potem Portugal ginie przejechany przez Mangaratibę, co doprowadza chłopca niemal do śmierci.

Śmierć Portugalu jest kluczowym momentem w powieści, pokazuje bowiem niemożność pogodzenia się ze śmiercią przez dziecko. Zezé śni o swoim drzewie pomarańczowym, które cudownie przebrane w świąteczne ozdoby przybywa mu na ratunek wraz z puchatym nietoperzem. Rozmowa z drzewem jest onirycznym przetworzeniem rozmów z Portugalem. Uspokojony Zezé gładzi po głowie baśniowego ni ptaka, ni nietoperza i wypowiada symboliczne zdanie, które stanie się jego życiowym mottem: „[...] zrozumiałem, że nawet nietoperze lubią czułość”⁴⁸. Drzewo i nietoperz zabierają Zezé na nocną wędrowkę, w trakcie której Maluszek przemienia się w skrzydlatego konia, na którego wskakuje Zezé, a nietoperz staje się nocnym ptakiem, który kołysze się na jego ramieniu. Kompensacyjna fabuła snu zmienia się nagle w koszmar, w którym pojawia się zanimizowany pociąg, gwizdzący ironicznie: „to nie moja wina... To nie ja...”⁴⁹.

Mimo że Zezé wychodzi z depresji, powrót do rzeczywistości jest dla niego symbolicznym końcem dziecięcego świata marzeń. Chłopiec silnie identyfikuje się z dojrzewającym drzewem pomarańczowym i kiedy widzi na jego gałęziach pierwsze białe kwiaty, ma poczucie definitywnego końca ważnego okresu w życiu. Pełen goryczy wyznaje: „Maluszek opuszczał już moją krainę marzeń i wkraczał w świat rzeczywistości i bólu”⁵⁰ i ma tutaj na myśli samego

⁴⁴ Tamże, s. 117.

⁴⁵ Tamże, s. 141.

⁴⁶ Tamże, s. 141–142.

⁴⁷ Tamże, s. 149.

⁴⁸ Tamże, s. 181.

⁴⁹ Tamże, s. 183.

⁵⁰ Tamże.

siebie. Dziecięca biografia naznaczona zostaje traumatycznymi doświadczeniami, dlatego perspektywa życia nie cieszy chłopca. W desperacji stwierdza: „Byłem skazany na to, aby przeżyć, i przeżyłem”⁵¹. Rozstanie z drzewkiem jest także symbolicznym odpowiednikiem finałowego zderzenia obrazu wybranego ojca z ojcem biologicznym, od którego chłopiec świadomie odcina się. Kwestionuje znaczenie więzi biologicznych, a jednorazowe zainteresowanie ojca swoją osobą podczas choroby uważa za przejaw hipokryzji dorosłych:

Co chce ten człowiek, który bierze mnie na kolana? On nie jest moim ojcem. Mój tata umarł. Zabiła go Mangaratiba. [...] Spojrzałem na jego stopy, na palce wystające mu z drewniaków. On był takim starym drzewem o pociemniałych korzeniach. Był ojcem drzewem. Ale takim drzewem, którego ja prawie nie znałem⁵².

Drugi tom obejmuje okres szkolnego życia Zezé w domu bogatego wujostwa, które zdecydowało się przygarnąć go, aby dać mu wykształcenie. Miejsce drzewka w sercu Zezé zajmuje baśniowa ropucha, która otrzymuje znaczące imię i nazwisko: Adam Vasconcelos. Zmęczony ciągłym posłuszeństwem i rutyną chłopiec decyduje się reanimować swój świat wewnętrzny i powrócić do rozmów z wyobraźniowymi przyjaciółmi. Drzewko zostało magicznie przypisane Zezé przez wróżkę, ropucha pojawia się natomiast jako wysłannik ze świata bagien. Zwiastuje ona duchową przemianę bohatera, dlatego musi zamieszkać w jego sercu. Symboliczny akt pożerania serca Zezé przez ropuchę zapowiada serię przygód, w których będzie uczestniczył. Innymi słowy, ropucha jest istotą wywiedzioną z tradycji baśni, gdzie protagonistami często były stwory o proveniencji zwierzęcej. Ich zadaniem było towarzyszyć bohaterowi w wędrówce inicjacyjnej, sfinalizowanej poznaniem samego siebie i pokonaniem lęków. Zezé boi się pożarcia serca przez ropuchę, ale musi poddać się temu rytuałowi, aby zinterioryzować nową, wyobraźniową rzeczywistość:

Zamkniesz oczy, położę ci się na piersi i powolutku będę w ciebie wnikał... [...].

– Ale nie pożresz mi serca?

– Pożrę, ale bardzo delikatnie, jakbym przeżuwał chmurkę.

Widziałem, że przykłada pyszczek do mojej piersi i zaczyna w niej znikać. Adam nie kłamał. Wcale nie czułem bólu [...]. Wkrótce sterczały tylko jego tylne łapki, a potem także

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 187.

i one znikły w moim ciele. [...] Nikt się nawet nie domyśli, że nie mam już normalnego serca. Tylko kochaną ropuchę kururu⁵³.

Pod wpływem ropuchy dokonuje się w nim radykalna przemiana. Rozpoczyna nowy etap, w którym nastawiony jest na przygodę, przeżywanie wielkich emocji i próby okiełznania strachu. W wyobraźni przyjaźni się z Tarzanem i Winnetou. Jako Tarzan nocami wymyka się z domu i skacze po drzewach w ogrodach sąsiadów oraz udaje duszę pokutną w pobliskim lesie. Marzy o prowadzeniu koczowniczego trybu życia i nocowaniu w wozach cyrkowych, które toczą się po wszystkich drogach świata. Poświęca się pływaniu, rezygnuje z nauki gry na fortepianie, co powoduje, że bliscy zaczynają traktować go jak outsidera, który lekceważy szanse, jakie od nich otrzymał. Kiedy dowiaduje się, że przybrany ojciec jest chory i cała rodzina musi na pewien czas wyjechać do Rio, postanawia zamieszkać w szkolnym internacie. Jego wybraną rodziną stają się bohaterowie książek i filmów, istnienie prawdziwej wypiera z pamięci. Brak płaszczyzny porozumienia z przybranym ojcem, podobnie jak wcześniej z ojcem biologicznym, sprawia, że powraca do idei wymarzonego ojca. Zostaje nim aktor Maurice Chevalier, będący „ubaśniewionym” obliczem zmarłego Portugala. O wyśnionym ojcu chłopiec mówi: „Maurice był jeszcze jednym pięknym marzeniem w moim życiu. Zamkniętą skrytką, w której umieściłem całą przepelniającą mnie czułość”⁵⁴. Warto zauważyć, że wybór pada na postać fantazmatyczną. Śmierć Portugala była dla Zezé bowiem tak bolesna, że teraz wybiera mrzonkę, którą sam powołuje do życia: „Nie było takiego pociągu, samolotu, statku, krążownika, kopnięcia konia... Niczego, co mogłoby zrobić mu krzywdę”⁵⁵. Maurice jest zatem symbolem czułego ojcostwa, lecz na bezpieczny dystans.

Okres chłopięcych psot kończy się odejściem ropuchy, która staje się symbolem strachu okiełznanego. Wkraczanie w dorosłość wiąże się z utratą tej części siebie, która reprezentuje oswojone i bezpieczne sfery życia. Zezé postrzega odejście Adama przez pryzmat śmierci Portugala i nie jest pewien, czy będzie w stanie istnieć samodzielnie. Pożegnanie z ropuchą sugeruje zatem stawanie przed wyzwaniem młodości:

– [...] Kiedy ropucha kururu otrzymuje misję zamieszkania w czyjejs piersi, może to zrobić tylko jeden jedyny raz. Nawet gdybym chciał wrócić do twego serca, nie mógłbym, straciłem już tę magiczną moc [...].

⁵³ José Mauro de Vasconcelos, *Rozpalmy słońce*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2008, s. 16–19.

⁵⁴ Tamże, s. 274.

⁵⁵ Tamże, s. 77.

– A nasze marzenia?

– Od dziś będziemy marzyć osobno. Ty będziesz miał swoje marzenia. A ja będę snuć moje sam.

Adam przysunął się jeszcze bliżej i wziął mnie za rękę. Jego dłoń była lodowata, jak martwa [...] ⁵⁶.

W trzecim tomie na pierwszy plan wysuwają się symbole prestiżu społecznego⁵⁷ (wykształcenie, inteligencki dom, aspiracje bogatej rodziny). Są to znaki będące integralną częścią biografii młodego człowieka, jednak w tym przypadku wykorzystywane są wbrew woli bohatera i dlatego stają się jego piętnem. Tematem przewodnim są głęboko skrywane urazy do przybranej rodziny, skrajne ubóstwo rodziny biologicznej i pierwsza, intensywna miłość, która w oczach wujostwa jest mezaliansem. Opowieść utrzymana jest w tonacji depresyjnej. W dojrzewającym Zezé wszystko, co nieemocjonujące, budzi rozczarowanie. Ciągłe próby dopasowania się do woli przybranego ojca, zawsze zakończone fiaskiem, powodują, że powraca do niego poczucie pustki, beznadziei oraz pragnienie śmierci: „Czułem się naprawdę prze-grany. Wkrótce skończę dwadzieścia lat, a jestem zupełnie do niczego. Chyba lepiej umrzeć. Wejść głęboko w morze i płynąć aż do wyczerpania”⁵⁸. W innym miejscu wyznaje, że ma duszę włóczęgi: „Chciałem tylko włóczyć się bez celu i w nic się nie angażować. Tak jakby życie było nieustanną podróżą pociągiem, włóczęgą po nieznanymi drogach i niekończącą się morską żegluga. W tak odległe strony, że nigdy bym nie powrócił. Zawsze w drodze...”⁵⁹. Kluczowe okazują się słowa, które odwołują się do jego pragnień dziecięcych: „[...] wkrótce odejdę z tego domu, wyruszę w drogę, będę się włóczył po świecie, szukając czułości, żebrząc o miłość. Bezmiar przestrzeni włóczęgów przyjmie mnie obojętnie”⁶⁰. Po ukończeniu szkoły musi zmierzyć się z powrotem do rodzinnego domu w Rio. Jest to dla niego świat obcy, nieprzyjazny, budzący strach, którego „nie pokona nawet cały tuzin ropuch kururu”⁶¹. Przeraża go wspomnienie wegetującej rodziny, skazanej na pracę w fabryce, bez szans na godne życie. Przeraża sam siebie, ponieważ nie potrafi być dla nich wsparciem, gdyż nie wie, jaką drogę w życiu wybrać. Odrzucił karierę pianisty, wzgardził medycyną i lotnictwem. Pragnie jedynie

⁵⁶ Tamże, s. 236.

⁵⁷ Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 82.

⁵⁸ José Mauro de Vasconcelos, *Na rozstajach*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2009, s. 21.

⁵⁹ José Mauro de Vasconcelos, *Rozpalmy słońce*, s. 272.

⁶⁰ José Mauro de Vasconcelos, *Na rozstajach*, s. 25.

⁶¹ José Mauro de Vasconcelos, *Rozpalmy słońce*, s. 272.

być człowiekiem drogi. Decydującym wydarzeniem w jego młodzieńczej biografii jest szantaż wuja, który wymusza na nim rozstanie z Sylvią. Zezé podporządkowuje się jego woli, jednak postawa konformistyczna prowadzi go do depresji:

Czułem nienawiść do samego siebie. Dlatego próbowałem się zniszczyć. Pragnąłem umrzeć. Nie jeść, nie chodzić na plażę, nie widzieć mojego ojca podczas posiłków. Znowu zacząłem znikać z Natalu, wymykałem się na plażę Ponta Negra i wracałem dopiero ciemną nocą. Przychodziłem spalony słońcem. Jadłem cokolwiek i szedłem spać. Praca na statkach nudziła mnie. [...] Całymi dniami paliłem, wpatrując się w ładownie i zastanawiając się, dlaczego nie wyjeżdżam. Słowa ojca brzmiały jak żywe w moich uszach: „Natal to mała miejscina, a twoja żądza poznania domaga się całego świata”⁶².

W finale zdesperowany Zezé decyduje się uciec od miłości do kobiety oraz nienawiści do rodziny i postanawia pracować dla Marynarki Handlowej jako kontroler załadunku. Czuje, że jedynie włączęga uwolni go od stygmatyzacji społecznej oraz ukoji rozpacz po wyrzuceniu się Sylvi. W pesymistycznym finale pojawia się wizja dróg rozstajnych jako symbol wewnętrznego rozdarcia i odarcia z marzeń:

„Nawet gdybym chciał wrócić do twego serca, nie mógłbym, straciłem już tę magiczną moc”⁶³.

W tomie *Rozpalmy słońce* dochodzi do ważnego dla podkreślenia autobiografizmu utożsamienia dojrzałego autora z narratorem i bohaterem dziecięcym oraz próby użycia wyobraźniowego języka do poprowadzenia monologu wewnętrznego z fantazmatycznym przyjacielem. Czterdziestokilkuletni José Mauro de Vasconcelos udaje się do radia, aby zobaczyć występ Maurice’a Chevaliera, co traktuje jako konfrontację z magią dzieciństwa. Bezpośredni kontakt z aktorem wywołuje w nim ogromne wzruszenie i choć wydaje się sam sobie śmieszny, pragnie zostać przez artystę rozpoznany jako dawny Zezé, mały marzący chłopiec:

Zmieszany przytrzymałem jego rękę trochę za długo. Spojrzałem mu głęboko w oczy, czekając aż odezwie się do mnie i powie tak jak dawniej: *monpti*. Ale on puścił moją dłoń,

⁶² José Mauro de Vasconcelos, *Na rozstajach*, s. 73.

⁶³ José Mauro de Vasconcelos, *Rozpalmy słońce*, s. 236.

uśmiechając się do mnie tak jak do każdej innej osoby, która z nim się witała. Na pewno nie miał pojęcia, że kiedyś był „moim ojcem”⁶⁴.

Wspomnienia fantazmatycznego dzieciństwa ozywają z nagłą siłą. Pisarz odrzuca towarzystwo przyjaciół i postanawia samotnie powędrować pogrążoną w mroku ulicą, aby ożywić w sobie głos ropuchy kururu:

Chodniki były niemal puste. W sam raz dla mnie, bo mogłem rozmawiać sam z moim zawiedzionym sercem. Prowadzić dialog z moim bólem.

– Widzisz, jak to jest, Adamie. Ile już lat minęło? Dwadzieścia, czy dwadzieścia dwa?

A może jeszcze więcej. [...] Powiedz coś, Adamie. Naucz mnie znowu rozpalić słońce.

[...] Proszę cię, po raz ostatni, odpowiedz mi, czy ludzie dorośli mogą rozpalić słońce?

Tylko ten jeden, jedyny raz. [...] W porządku, Adamie. Dorośli nie wiedzą, jak rozpalić słońce. [...] Nieważne, będę dalej śpiewał dla ciebie, bo na szczęście ciągle wiem, czym jest tęsknota⁶⁵.

Formuła patronującej trylogii baśniowości wymagałaby dopuszczenia do głosu ropuchy – reprezentanta marzeń dziecięcych. Zakończenie tego rodzaju mogłoby zostać potraktowane jako symboliczny ukłon pisarza w stronę czytelnika, który pragnie usłyszeć głos ropuchy w jego dorosłym życiu. Głos Adama byłby wówczas kłamrą kompozycyjną oznaczającą baśniowe zamknięcie opowieści – przypieczętowaniem żywotności wyobraźni dziecięcej. Ten rodzaj zakończenia, bliski powieści fantazmatycznej, zostaje jednak zakwestionowany przez prawdę autobiograficzną. Ropucha milczy, pozostaje tylko realistyczna, pusta, deszczowa ulica, którą samotnie przemierza dorosły Zezé. Pisarz wyraźnie zaznacza zależność między obrazami wykreowanymi przez twórcze dziecko, jakim był, a ich obecnością w jego dojrzałej twórczości. Nie ma poczucia zerwania łączności ze sferą dzieciństwa, ale pesymistycznie podkreśla niemożność uaktualnienia żywiołu wyobraźni i przeniesienia jej terapeutycznej funkcji na sferę problemów dorosłego. Demaskuje swoje aktualne „ja” jako zdolne do stworzenia literackiej parafrazy wspomnień dzieciństwa i przenikających je baśniowych obrazów, niezdolne natomiast do rozbudzenia w sobie mowy drzewa, ropuchy, czyli sfery pierwotnej niewinności. Symboliczny język dzieciństwa zagłuszył głos dojrzałego wyczerpania. Pozostaje konfrontacja z rzeczywistością, której odjęto obudowę fantazmatyczną.

⁶⁴ Tamże, s. 297.

⁶⁵ Tamże, s. 298–301.

Pisarstwu brazylijskiego pisarza patronuje założenie, że najbardziej twórczy jesteśmy w dzieciństwie. Dorosły Zezé gloryfikuje sferę marzeń dziecięcych, zdolność dziecka do kreowania obrazów terapeutycznych, które konstruują świat wewnętrzny. Georges Gusdorf twierdzi, że „dialogizując z sobą samym, pisarz nie usiłuje powiedzieć ostatniego słowa, które zamknęłoby jego życie: usiłuje jedynie przybliżyć się do, na zawsze ukrytego i nieuchwytnego, sensu swego własnego losu”⁶⁶. Z taką sytuacją mamy do czynienia w powieściach Vasconcelosa, w wyniku czego powstaje historia esencjonalna, subiektywna, motywowana psychologiczną potrzebą ekspresji obrazów, które stały się konstytutywne dla jego twórczości i osobowości. Pisarz akcentuje aktualną tożsamość, dzięki temu jest w stanie zaprezentować indywidualną wizję własnego losu, którą uważa za sens trylogii biografizującej. Zastosowane w powieściach Vasconcelosa chwytły fikcjonalizacji, polegające na „ubaśniowieniu” czasoprzestrzeni dzieciństwa, nie umniejszają wartości przedstawionych wspomnień. Przede wszystkim jednak pozwalają pisarzowi w finale na identyfikację z obrazami wewnętrznymi, które budują mit osobisty w jego twórczości i stają się literackimi tropami mającymi swoje źródło w poetyce marzeń dziecięcych.

Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Marzenie ku dzieciństwu*, w: tenże, *Poetyka marzenia*, przeł. Leszek Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- Baluch Alicja, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003.
- Baluch Alicja, *Sięgnąć do źródeł (o powieściach fantazmatycznych i agoralnych)*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. Joanna Papuzińska, Grzegorz Leszczyński, CEBID, Warszawa 2002.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Czermińska Małgorzata, *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1982.

⁶⁶ Georges Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. Janusz Barczyński, w: *Autobiografia*, s. 44.

- Goffman Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Gusdorf Georges, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. Janusz Barczyński, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski i inni, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
- Leszczyński Grzegorz, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Leszczyński Grzegorz, *Wielkie małe książki. Lektury dla dzieci. I nie tylko*, Media Rodzina, Poznań 2015.
- Nycz Ryszard, *Współczesne sylwy wobec literackości*, w: *Studia o narracji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Silverman Malcolm, *The fictional world of José Mauro de Vasconcelos*, „Kentucky Romance Quarterly” 1975, Vol. 22, Issue 2, s. 169–191.
- Sturrock John, *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. Grażyna Cendrowska, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Vasconcelos José Mauro, *Moje drzewko pomarańczowe*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2007.
- Vasconcelos José Mauro, *Na rozstajach*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2009.
- Vasconcelos José Mauro, *Rozpalmy słońce*, przeł. Teresa Tomczyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2008.

Children’s phantasms in José Mauro de Vasconcelos’ autobiographical prose

Summary

The article discusses a trilogy of the author’s autobiographical works encompassing *My sweet orange tree*, *Let’s light the sun up* and *At the crossroads*. These works can be seen as phantasmal stories for children and youth, which are based on author’s memories from childhood, significantly embedded in phantasmata that he has created as a child. An important feature is presenting childhood from the perspective of a child who becomes the imagining subject. This image of a childhood thus becomes rich in depictions stemming from fairy tales. Deciphering meanings of these depictions allows to underscore their cathartic character. The child’s experiences of

transitional moments is here purposefully embedded in the sphere of compensatory projections. It is in his autobiographical prose that Vasconcelos therefore not only recreates the events that has shaped them, but first and foremost explores the sphere of children's phantasm as an example of child's magical thinking about the world and the self. These thoughts direct a child towards significant, though often tragic reflections.

Keywords

Autobiography, autobiographical writing, child, phantasm, dream

Translated by Katarzyna Slany

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Katarzyna Slany, „Fantazmaty dziecięce w prozie autobiograficznej José Mauro de Vasconcelosa”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (7) (2016): 57–73. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-04



MICHALINA KRYTOWSKA*
Uniwersytet Jagielloński

Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia¹

Streszczenie

Tekst jest próbą analizy wybranej twórczości biograficznej polskich pisarek w kontekście kulturowych zwrotów – topograficznego i materialnego. Biografie takich autorek, jak m.in. Ewa Kuryluk, Agata Tuszyńska czy Joanna Olczak-Ronikier, stanowią przykłady narracji odzwierciedlających założenia historii nieantropocentrycznej, wedle której tożsamość człowieka budowana jest w relacji z rzeczami, a rzeczywistość materialna i cała sfera tego, co „nie-ludzkie”, odsłaniają nowe możliwości interpretacji ludzkiej egzystencji. Twórcze ambicje autorek biografii coraz częściej ukierunkowane są na poszukiwanie tego, co określić można jako antropocentryczny wymiar historii, w którym to, co „boskie”, nie ma charakteru religijnego czy moralnego, ale jest wyrazem konfrontacji badaczki z tajemnicą duchowych, pozamaterialnych wymiarów egzystencji człowieka. Biografizacja przestrzeni oraz uprzestrzennienie narracji biograficznych stają się w konsekwencji manifestem duchowego potencjału współczesnych dyskursów (auto)biograficznych.

Słowa kluczowe

biografia, zwrot topograficzny, zwrot materialny, biografizacja przestrzeni, duchowość

* Kontakt z autorką: etame@poczta.onet.pl

¹ Niniejszy tekst jest fragmentem rozprawy doktorskiej pt. *Przemiany we współczesnej biografistyce kobiecej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Anny Łebkowskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Kobieca twórczość biograficzna ostatnich dwóch dekad jest świadectwem formowania się nowej wrażliwości. Twórczość ta obejmuje nie tylko pragnienie zbadania, opisanie, stworzenia jak najbardziej wiarygodnej (a zarazem w pełni subiektywnej, osobistej) narracji na temat cudzego życia, ale stanowi również swoisty manifest przestrzenny i materialny. Manifest ów uwikłany jest w pewien paradoks: z jednej strony bowiem biografia jest świadectwem dowartościowania doświadczenia realnej przestrzeni cudzego życia (deskrypcje mieszkań, domów, miejsc i przedmiotów symbolicznych, pamiątek rodzinnych itd.), z drugiej strony staje się gestem przekroczenia tego doświadczenia. Oznacza to, iż autorki biografii, pisząc o materialnym wymiarze rzeczywistości, traktują ją nierzadko jako pewną formę tkanki zewnętrznej, która ukrywa procesy wewnętrzne (duchowe) i powiązane ze światem *sacrum*, danym człowiekowi w indywidualnym doświadczeniu².

Analizując konsekwencje zwrotu kulturowego, Elżbieta Rybicka zwraca uwagę na wzajemne zależności pomiędzy przestrzenią fizyczną – jako przestrzenią doświadczenia kulturowego – a literaturą:

Dla geografii kulturowej, która swoim centralnym problemem czyni ludzkie doświadczenie miejsca, literatura nie jest prostym odbiciem zewnętrznego świata, lecz częścią złożonej sieci znaczeń oraz zjawiskiem ujawniającym społeczny proces sygnifikacji [...]. W konsekwencji literatura i geografia nie są już dwoma odrębnymi trybami wiedzy, wyobraźniowym i faktograficznym, gdyż – zgodnie z ponowoczesną logiką i podobnie jak w przypadku antropologii – nastąpił proces „literaturyzacji” geografii oraz, równocześnie proces „uświatowienia” (to mało zgrabny odpowiednik *worldliness*) literatury, czyli jej powiązania z rzeczywistością³.

Zmiany, o jakich przypomina Rybicka, wiążą się ze zwrotem przestrzennym/ topograficznym⁴ oraz stanowią zachętę, by przyglądać się tym kwestiom w obrębie biografistyki.

² Por. Roger Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2009, s. 38.

³ Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 477–478.

⁴ „[...] skłonna jestem uznać – podkreśla Rybicka – zwrot topograficzny za lokalną czy też pozycyjną odmianę zwrotu przestrzennego, lokalną, to znaczy odnoszącą się do domeny *graphein*, dziedzin przyznających językowemu ujęciu przestrzeni największe znaczenie. Zwrot przestrzenny traktuję natomiast jako poręczną formułę, odnoszącą się do współczesnego wzrostu zainteresowania przestrzenią w różnych dyscyplinach i praktykach artystycznych. Pojęciami można oczywiście posługiwać się wymiennie, z zastrzeżeniem jednak, iż wprawdzie dotyczą odmiennych dziedzin i były obszarami zastosowania różnych języków, to relacje

Zwrotu przestrzennego trudno nie powiązać ze „zwrotem ku rzeczom”, o którym pisze Ewa Domańska⁵. Uczona zwraca uwagę, iż w historii nieantropocentrycznej rzecz traktowana jest jako gwarant tożsamości człowieka, eksponuje się również jej funkcje więziotwórcze (rzecz określana jest jako „inny” człowieka), a zainteresowanie historią rzeczy staje się wyrazem zwrotu ku „rzeczywistości”⁶. Uważam, iż zarówno zwrot topograficzny, jak i zwrot ku rzeczom stanowią zapowiedź nowej formy poszukiwań związanych z rzeczywistością pozamaterialną. Tendencja ta zauważalna jest zarówno na poziomie metabiograficznym – w tych fragmentach utworów biograficznych, które mają charakter autotematyczny, jak również na poziomie biografii jako właściwej narracji o cudzym życiu. Taka forma nachylenia ku przestrzeni duchowej jest – w moim przekonaniu – podejmowaniem próby dotarcia do czegoś/kogoś w człowieku, mających źródło poza/ponad nim. Jest poszukiwaniem śladów rzeczywistości pozamaterialnej, owej tajemniczej sfery, która zostawia ślady w przestrzeni fizycznej i w rzeczach, a następnie podejmowaniem próby opisanego tego doświadczenia w dyskursie biograficznym.

Mamy zatem do czynienia z przekroczeniem historii zarówno antropocentrycznej, jak i nieantropocentrycznej i wejściem w nowy wymiar historii antropocentrycznej. Ta ostatnia jednak nie może się obejść bez historii materialnej, co więcej, to rzeczywistość rzeczy staje się – jako doświadczalna, dotykalna i ujmowalna – pasażem, który łączy wymiar ludzki – człowieka i jego *bíos* – z wymiarem ponadludzkim. Tak pojęta historia jest konsekwencją, kolejnym etapem zwrotów przestrzennego i: ku rzeczom. Historia antropocentryczna rodzi się z historii nieantropocentrycznej. Przy czym wymiar „boski” nie ma tutaj charakteru religijnego: to, co duchowe, dotyczy w tym wypadku tego, co pozaludzkie, pozamaterialne, pozaprzestrzenne, a jednak warunkujące istnienie tych wymiarów⁷. Jednak to właśnie

między nimi mają obecnie charakter chiazmatyczny” (Elżbieta Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 23).

⁵ „Od końca lat dziewięćdziesiątych w humanistyce (zwłaszcza angielskiej i amerykańskiej) obserwuje się nurt określany jako «zwrot ku rzeczom» lub «powrót rzeczy», który ujawnił się wraz z pokrewnymi tendencjami, takimi jak «zwrot ku temu, co nie-ludzkie» (*turn to non-human*), czy «zwrot ku materialności» (*turn to materiality*)” (Ewa Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*, w: *taż*, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 105).

⁶ Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, s. 106–107.

⁷ Sądzę, iż biografia jako narracja na temat cudzego życia coraz częściej staje się poszukiwaniem języka będącego w stanie wyrazić duchową tożsamość człowieka. Antropocentryzm i teocentryzm, połączone w terminologicznej relacji, wskazują na – zauważalny w piśmarstwie biograficznym – problem „niedosytu tożsamości” w myśleniu o człowieku. Jest wyrazem poszukiwania (w biograficznej opowieści) nowej, mocnej tożsamości człowieka, której wartość wykracza poza relacje z przedmiotami, roślinami, zwierzętami czy innymi formami materii. W centrum takiego doświadczenia jest podmiot refleksyjny, ukierunkowany na poznawanie prawdy. Uważam bowiem, że w dyskursie biograficznym coraz częściej zadawane są pytania o prawdę jako

ów topograficzny i materialny wymiar biografii pozwala na dostrzeżenie tego (specyficznie kobiecego?) ruchu ku sferze ducha. Moja koncepcja wynika zatem z sieci interakcji teoretycznych: u jej podstaw na jednym biegunie znajduje się zwrot topograficzny, z jego polską wykładnią Elżbiety Rybickiej, na przeciwległym biegunie zwrot ku rzeczom, z jego rodzimą asymilacją w badaniach Ewy Domańskiej, a reakcją na nie jest propozycja „poruszenia” narracji ku sferze duchowej.

Najnowsze formy biografistyki kobiecej ukazują ważne zjawisko: przestrzeń jako temat biografii i jej znaczenie dla życia bohatera/bohaterki odgrywa coraz częściej rolę kluczową; wydaje się, że kobieta – zanim zacznie pisać cudzy życiorys – musi otworzyć... drzwi. Inspirowaną publikacją ilustrującą ten fakt jest trzypiętomowy *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek* – wydany pod redakcją Ewy Furgał w Krakowie w latach 2009, 2010 i 2011. Mapa – przestrzeń miasta Krakowa nadaje kształt formie narracyjnej opowieści o ruchu emancypacyjnym (w latach 1867–1918) i jego bohaterkach. Taka forma, o jakiej zdecydowały autorki pierwszego tomu *Krakowskiego szlaku kobiet*, jest nieprzypadkowa:

Zastanawiając się nad ułożeniem biogramów naszych Przodkiń w książce, rozważaliśmy wiele układów: chronologiczny, alfabetyczny, tematyczny, zgodny z podziałami lub podobieństwami światopoglądowymi, religijnymi różnicami, identyfikacją (lub nie) z ruchem kobiecym. Jednak według nas każdy z nich wpisuje się w patriarchalny porządek, każdy jest bowiem linearny, poddający kontroli, kategoryzujący lub oparty na binarnej opozycji. Chciałyśmy wyjść poza tę linearność i binarność w naszym od-twarzaniu pamięci o pokoleniach kobiet, powierzyłyśmy zatem układ książki naszym Bohaterkom i ich miastu. Wyłuskałyśmy z biogramów te miejsca na mapie Krakowa, z którymi Emancypantki (w naszym arbitralnym odczytaniu) były najmocniej związane. Poprowadziłyśmy *Krakowski Szlak Kobiet* ich tropem⁸.

o to, co istnieje „naprawdę”, stając się tym samym manifestem znużenia teoriami wszechobecnej fikcji czy nie-ludzkiej kondycji człowieka. W myśli posthumanistycznej człowiek jawi się – jak zauważa Przemysław Czapliński – jako „istota usytuowana w nie-ludzkiej historii – w dziejach cielesności, dziejach przedmiotów [...], dziejach organizmów, z którymi współżyje i które w nim żyją, dziejach technologii, przemieniających jego człowieczeństwo” (Przemysław Czapliński, *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 84). W kontekście posthumanizmu antropoteocentryzm staje się radykalną próbą zwrócenia uwagi na odmienne sposoby myślenia o człowieku otwartym na istnienie bytów duchowych. Z tej perspektywy biografistyka wskazuje nowy kierunek refleksji na temat ludzkiego życia.

⁸ *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, red. Ewa Furgał, Fundacja Przestrzeń Kobiet, Kraków 2009, s. 8–9.

Przestrzeń Krakowa odgrywa w tej publikacji podwójną rolę: po pierwsze, biografio-twórczą. Wyznacza szlak narracji na temat życia kobiet-emancypantek w Krakowie, organizując tym samym przestrzeń książki; określa trasę opowieści kobiecej, uprzestrzeniając narrację⁹. Do drugiego tomu publikacji dołączona została mapa Krakowa z oznaczonymi trasami: „śladami krakowskich emancypantek”, „śladami krakowskich Żydówek”, „śladami wybitnych Krakowianek”, która stanowi odwzorowanie ostatniego rozdziału książki, będącego wizualizacją opisywanych w książce miejsc. Po drugie, przestrzeń Krakowa pełni funkcję świadectwa o przestrzeni twórczej kobiecości – autorki wybierają te bohaterki, które trzeba odnaleźć na nowo, wydobyć z kulturowej niepamięci. Punktem wyjścia narracji staje się zatem „adres” – punkt przestrzenny na mapie Krakowa związany z życiem twórczym i/lub domowym wybranych kobiet oraz stowarzyszeń, szkół, muzeów, instytucji itd.

„Adres”, który proponuję określić w kontekście biografistyki kobiecej jako geograficzny punkt pamięci biograficznej, stanowi szczególnie istotną kategorię. Bardzo często wyznacza bowiem miejsce-wyjście narracyjne. Punkt pamięci biograficznej, czyli określona, przywoływana na początku biografii przestrzeń biograficzna (realne miejsce życia, twórczości bohaterki, bohatera) pozwala na wejście w przestrzeń biografii emocjonalnej, duchowej lub intelektualnej, innymi słowy – wewnętrznej biografii bohaterki/bohatera książki. Tak przestrzennie nasycona (w sensie narracyjnym) forma biograficzna jest szczególnym wyróżnikiem twórczości Agaty Tuszyńskiej. *W domu gorszycielki* to tytuł pierwszego rozdziału biografii Ireny Krzywickiej zatytułowanej *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*:

Kiedy zobaczyłam Irenę Krzywicką po raz pierwszy, latem 1988 roku w ogrodzie jej podparyskiego domu w Bures-sur-Yvette, siedziała w fotelu, w wiśniowym szlafroku, wyprostowana, milcząca, jakby surowa, na tle zieleni [...]. W domu, gdzie ją poznałam, gdzie spędziła ostatnie swoje lata, w wąskim, wydzielonym z reszty sporej willi ścinku

⁹ Z podobnym „uprzestrzennieniem narracji” mamy do czynienia w książce Bożeny Karwowskiej *Druga pleć na wygnaniu*: „Kluczowymi dla opowieści o imigracyjnej narracji kobiecej są pojęcia geografii społecznej: miejsce i przestrzeń, stąd też układ rozdziałów ma w tej książce przestrzenny charakter. Przestrzeń kobiet to tradycyjnie sfera domowa; rozdział pierwszy poświęcony migracyjnej tożsamości jest więc w przedpokoj, następane trzy rozdziały poświęcone kolejnym migracyjnym falom mieszczą się w salonie. Kuchnia to miejsce opowieści o zacieraniu granic między tekstem i rzeczywistością oraz o matkowaniu, podczas gdy bardziej intymne tematy związane z traumatycznymi przeżyciami końca wojny i kultem ofiary umieszczone są w sypialni. Ostatnia część pokazuje to, co mieści się już za oknem, wymaga czasem wyjścia poza dom, a czasem tylko spojrzenia przez okno, czyli imigracyjne doświadczenie przestrzeni miasta oraz spotkania z innym. A ponieważ coraz częściej wyjście poza tradycyjną przestrzeń (domową) oznacza internetową wirtualność, kończy tę część (oraz książkę) wycieczka w cybernetyczną przestrzeń internetowych portali oferujących migrantkom płaszczyznę wymiany doświadczeń” (Bożena Karwowska, *Druga pleć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieści powojennych pisarek polskich*, Universitas, Kraków 2013, s. 14).

mieszkania, nie pachniało perfumami. Trudno było doszukać się nawet zblakłego śladu ich zapachu. Jej szafy, właściwie niedostrzegalne, nie były szafami dawnej elegantki, zwracającej uwagę swoimi strojami [...]. Ubierała się jak stara kobieta, która dawno zrezygnowała z siebie. Nieforemna, grubo ciosana, niepodobna do własnych wspomnień¹⁰.

Dom pod Paryżem – intymna przestrzeń ostatnich lat życia bohaterki – jest miejscem metaforą, miejscem symbolicznym. W tej konkretnej narracji biograficznej stanowi także miejsce negatywne, będące przestrzenną formą negacji wizerunku Krzywickiej znanego z legendy biograficznej i z oficjalnych wspomnień. Autorka biografii dokonuje swego rodzaju zestawienia ciała swojej bohaterki i jej domu. Widać tutaj pewną analogię do znanego w literaturze zabiegu personifikacji katedry, której elementy porównywane są przez pisarzy do konkretnych członków ludzkiego ciała. Małgorzata Czermińska w książce pt. *Gotyki i pisarze* analizuje:

W wielu utworach wyróżnia się moment pierwszego spojrzenia na katedrę, które często nie jest przedstawiane po prostu jako oglądanie budynku, ale jako spotkanie twarzą w twarz. Ujęcie to samo w sobie sugeruje traktowanie katedry jako żywej istoty, a nawet osoby¹¹.

Dom Krzywickiej jest swoistą materializacją wewnętrznej kondycji jego mieszkanki. Wydaje się stanowić architektoniczną ekspozycję tego, co ukrywane, wewnętrzne, duchowe. Konfrontacja narratorki z fasadą domu, a następnie jego wyposażeniem stanowi preludeum do spotkania z bohaterką. Tuszyńska jako autorka i narratorka biografii rozpoczyna swoją narrację od deskrypcji miejsca-spotkania. Ta czasoprzestrzenna kategoria warunkuje biograficzne pisarstwo wielu autorek biografii.

Miejsce-spotkania oznacza konfrontację, starcie się przestrzeni, istniejących w niej rzeczy i człowieka. Najważniejsze pozostają każdorazowe *species* tego fenomenu. Jeżeli bohater/bohaterka biografii to osoby żyjące, autorka biografii podejmuje rolę rozmówczyni z osobą w dojrzałym wieku – osobą starszą. Starość jest niezwykle ważnym aspektem biograficznego spotkania: starość Ireny Krzywickiej i Wiery Gran w biografii autorstwa Agaty Tuszyńskiej, starość matki we *Frascati* Ewy Kuryluk. Te bohaterki reprezentują czas przeszły, ale także ten obecny: rozmowa odbywa się w teraźniejszości (spotkania), ale przestrzeń i rzeczy wskazują na przeszłość, która ma zostać opisana w biografii. Bohaterki tych utworów istnieją zarazem i tu, i tam. Jeżeli bohater jest w miejscu-spotkania nieobecny (już nie żyje), przestrzeń staje

¹⁰ Agata Tuszyńska, *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Iskry, Warszawa 1999, s. 5–6.

¹¹ Małgorzata Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2005, s. 281.

się miejscem przechowywania śladów, które uobecniają tego, który tutaj był, istniał, działał, żył. Paul Ricœur zauważa:

Ślad wskazuje tutaj, a zatem w przestrzeni oraz t e r a z, a zatem w terażniejszości minione przejście żyjących; nadaje on kierunek polowaniu, poszukiwaniu, badaniu, dociekaniu. [...] Ludzie przemijają, ich dzieła pozostają. Jednak pozostają one jako r z e c z y pośród innych rzeczy¹².

W centrum biograficznego myślenia o życiu jest zatem przede wszystkim Gumbrechtowskie „pragnienie uobecniania”¹³ jako pragnienie uobecniania przeszłości w rzeczach, które jest doświadczeniem biografki i dla którego biografia staje się miejscem bardzo szczególnej formy zapisu. Zapis ten dokonuje się w dwóch wymiarach: po pierwsze, jest deskrypcją zdarzenia biograficznego, dokonującego się w terażniejszości doświadczania przeszłości przez biografkę. „Adres” i „ślad” reprezentują realne przestrzenie i rzeczy, które wywołują konkretne wrażenia na autorkach biografii. Po drugie jednak, zapis tej materialno-doświadczalnej rzeczywistości, owego zdarzenia przechodzi w „zderzenie”, które rodzi się z pragnienia nie tylko uobecnienia, ale doświadczenia przeszłości, można powiedzieć: wżycia się w cudze życie, w cudzą przeszłość.

Kategoria miejsca-spotkania będzie odsyłać zatem do dwóch wymiarów: do przestrzeni, rzeczy i realnego spotkania (zdarzenie bio(geo)graficzne) oraz do doświadczenia przeniknięcia się światów wewnętrznych („zderzenie” biograficzne wyrażone w narracji biograficznej). W tym pierwszym wymiarze możemy mówić o biograficznej egzemplifikacji zwrotów topograficznego i zwrotu ku rzeczom, w tym drugim tymczasem – o próbie interpretacji doświadczenia rzeczywistości pozamaterialnej, o językowo wyrażonym poruszeniu duchowym.

Kategoria rzeczy jest nieodłączna od kategorii przestrzeni. Owe „rzeczy pośród innych rzeczy”, o jakich pisze Paul Ricœur, to rzeczy biograficznie znaczące, czyli ślady, które tutaj i teraz – w miejscu-spotkania – umożliwiają dotknięcie cudzej egzystencji. To rzeczy do odnalezienia. Biografia jako dyskurs na temat życia, poprzedzona spotkaniem z bohaterem w określonej czasoprzestrzeni, jest narracją na temat swoistej mocy świadczenia przez

¹² Paul Ricœur, *Pomiędzy czasem przeżywanym i czasem powszechnym*, w: tenże, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przeł. Urszula Zbrzeźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 173.

¹³ Hans Ulrich Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. Ewa Domańska, w: *Pamięć, etyka i historia: anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.

rzeczy. W konkretnym czasie i miejscu, w biograficznym miejscu-spotkania rzeczy zyskują status bycia świadkiem¹⁴.

Rzecz-świadek staje się świadectwem przeszłości i terażniejszości spotkania – świadczy o osobie, posiada nad nią przewagę. Heideggerowskie zapytywania o rzecz, które wskazują na jednostkowość rzeczy będących nośnikami obecnych w nich „własności”¹⁵, pozwalają nam iść – w kontekście pisarstwa biograficznego – w kierunku rzeczy, po pierwsze, jako materialnej formy pamięci, po drugie, niemego, ale specyficznie (symbolicznie) wymownego „świadczania” o przeszłości. Z perspektywy kobiecej twórczości biograficznej rzecz staje się w miejscu-spotkania rzeczywistością, co oznacza, iż rzecz obecna staje się rzeczą uobecniającą, posiadającą moc performatywną i wpływającą na międzyludzkie relacje¹⁶.

We *Frascati* Ewy Kuryluk matka formułuje wobec córki następującą prośbę:

– Obiecay, córeczko, że póki żyję, a Piotruś jest w Tworkach, nie będziesz rozgłaszać naszej historii ani szukać śladów¹⁷.

Ślad jest niebezpieczny, odsyła do tajemnicy, odsłania prawdę. Opowiedziana biografia rodzinna wraz – jak w przypadku *Frascati* – z opublikowanymi fotografiami wielu materialnych „śladów” kieruje czytelnika, „obcego”, ku najbardziej wewnętrznym faktom, jakie naznaczyły bohaterów tej biografii. W kontekście kobiecej twórczości biograficznej pojawia się nowa kategoria rzeczy biograficznej jako materialnej formy upamiętnienia biografii wewnętrznej. Rzecz biograficzna ma na celu uobecnienie faktów wewnętrznych, przede wszystkim tych, z którymi nie radzi sobie język (jako dyskurs biograficzny). Tak „wymowne” stają się np. fotografie przedmiotów związanych z Piotrusiem – chorym na schizofrenię bratem narratorki. I tak:

Strona tytułowa książeczki *Nasze żółwie* napisanej przez Piotrusia, z moimi ilustracjami, 1970¹⁸.

¹⁴ Hartmut Böhme, *Fetyszym i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. Mateusz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 106.

¹⁵ Por. Martin Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, przeł. Janusz Mizerski, „KR”, Warszawa 2001, s. 35–37.

¹⁶ Por. Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, s. 118.

¹⁷ Ewa Kuryluk, *Frascati. Apoteoza topografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 237.

¹⁸ Tamże, s. 25.

czy

Okładka i strona tytułowa pierwszego tomu *Sztuki Ameryki*, przełożonej przez Piotrusia (ja przełożyłam następane dwa tomy)¹⁹.

zaświadczać o „zdrowej” przed-przeszłości, o okresie twórczej aktywności tego, który w biografii występuje jako bohater-szaleniec. Rzecz staje się niemym świadkiem-świadcstwem – jak np. fotografia korony cierniowej – rośliny, która okazała się złowróżbnym prezentem od matki dla syna. Fotografie tych rzeczy układają się w foto-biografię. Fotografie przedstawiają rzeczy „pamiętające” i rzeczy upamiętniające twórczą i zdrową rzeczywistość bycia w świecie. Jednocześnie odsyłają do tej rzeczywistości wewnętrznej (przeżyć związanych ze śmiercią ojca, wykluwania się choroby psychicznej itd.), która z jednej strony dotyka najgłębszej sfery osobowości brata autorki, z drugiej natomiast wykracza poza wszelkie interpretacje, próby zrozumienia i granice przeżywania. Świadczy ona o niemocy epistemologicznej, a dalej o niepojmowalności wewnętrznego sacrum, a więc w konsekwencji: sacrum niepojmowalności, które należy zaakceptować. Dlatego też fotografie brata, jego przestrzeni, rzeczy z nim związanych, nie są przekąźnikami pokrzepienia, ale swego rodzaju przywróceniem ciemności, świadectwem utraty:

Zadaniem fotografii wobec utraty i śmierci nie jest zapośredniczenie procesu jednostkowej i zbiorowej pamięci, ale przywrócenie przeszłości w formie mrocznego widma, przy jednoczesnym podkreśleniu jej niezmiennego i nieodwracalnego wymiaru: przeszłość jest przeszła i niemożliwa do odzyskania²⁰.

W doświadczeniu biograficznym autorki-narratorki *Frascati* nie istnieje rozdzielność przeszłości od terażniejszości. Wysiłek myślenia, przemierzenia szlaków własnej wyobraźni i przestrzeni, po której poruszała się matka, wyzwala interpretację. Historia matki staje się historią wrażliwych zaułków miasta: miejsc (prze)życia, przez które można przejść, które można sfotografować, których można dotknąć i które można poczuć. Takie miejsce z jednej strony wyzwala doświadczenie przeżycia/emocji, a z drugiej – jako miejsce życia – staje się rodzinnym „miejscem pamięci” (w znaczeniu, jakie temu terminowi nadał Pierre Nora).

¹⁹ Tamże, s. 271.

²⁰ Marianne Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 251.

Paradoksalnie pozostaje ono także miejscem „wydrążonym z pamięci”²¹, które nie istnieje w pamięci zbiorowej, ale znalazło schronienie w pamięci indywidualnej, a poprzez dyskurs biograficzny uobecnia się w pamięci rodzinnej i publicznej. W prozie autobiograficznej Kuryluk deskrypcje szlaków miejskich i mentalnych są zapętlone. Autorka przemierza przestrzenie miasta i języka, by opisać to żywe doświadczanie przeszłości-w-teraźniejszości. Tym samym *Frascati* jest przede wszystkim biograficzną narracją topograficzną, która pomaga zorientować się w przestrzeni bycia bohaterów tej biografii:

Idziemy ciągle przez przestrzenie raczej tak, że zarazem przy nich stoimy, przebywając stale przy bliskich i dalekich miejscach i rzeczach [...]. Nigdy nie jestem tylko tu, jako to szczelnie zamknięte ciało, lecz jestem także i tam, tzn. przestrzeń jest terenem mojego postoju i tylko dzięki temu mogę iść przez nią²².

Podobną funkcję pełni narracja biograficzna – stanowi bowiem drogę poprzez przestrzenie zewnętrznych i wewnętrznych faktów życia – jest budowaniem i myśleniem, które pozwala na „zamieszkiwanie”²³: sensowne bycie w świecie, w narracyjnej drodze. Przestrzeń i narracja (auto)biograficzna wzajemnie się warunkują wskazując na znaczenie tej relacji z perspektywy pytań o własną tożsamość (autorki-narratorki):

Propozycja auto/bio/geo/grafii [...] przekierowuje zainteresowania w inną stronę, pytając o znaczenie doświadczenia miejsc i przestrzeni dla samopoznania, o napięcia pomiędzy lokalizacją i dyslokacją na trajektorii życia, o rolę miejsc autobiograficznych jako miejsc pamięci indywidualnej i kulturowej, o tworzenie i rozumienie siebie w interakcji z przestrzenią geograficzną. Autobiograficzne „ja” tworzy się bowiem nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni²⁴.

Biografia staje się formą miejsca (pamięci), do którego dotrzeć można poprzez wysiłek podróży obejmującej bardzo różne przestrzenie-wymiary. Biografia jest podróżą do realnych

²¹ Miejsca „wydrążone z pamięci” „są w gruncie rzeczy śladem amnezji, wyparcia, zniszczenia zarówno w sferze materialnej, jak i pamięci zbiorowej” (Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 312).

²² Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, przeł. Krzysztof Michalski, Krzysztof Pomian, Marek J. Siemek, Józef Tischner, Krzysztof Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 329.

²³ Por. tamże, s. 329.

²⁴ Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, s. 284.

miejsc egzystencji bohaterów w poszukiwaniu materialnych aspektów przeszłości (miejsc i przedmiotów życia: domów, pamiątek itd.). Dyskurs biograficzny to podróż do archiwum, czyli do pozostałych po bohaterach pism, wspomnień, dzienników, listów i dokumentów. Biografię określić można także podróżą-do-wnętrza – swego rodzaju peregrynacją do „wewnętrznego świata bohaterów”. Dokonuje się ona równolegle i jest raczej formą pielgrzymki niż zwykłej podróży. Ten ostatni, peregrynacyjny charakter biograficznego podróżowania wydaje się jednym z najważniejszych aspektów biograficznego pisarstwa kobiet. Po stronie takiego pisania-podróżowania-peregrynowania sytuuje się przede wszystkim doświadczenie: zrozumienia, spotkania i uchwycenia namiastki tego, co niewyraźne i ukryte.

W *Ćwiczeniach z utraty* – autobiograficznym zapisie ostatnich miesięcy walki o życie męża – Agata Tuszyńska notuje:

Chyba zawsze marzyłam o życiu w drodze. Pomiędzy. W poszukiwaniu. Jeden adres, jeden widok z okna, obrazy w tym samym miejscu – to znaczyło bezruch i brak [...]. Dla mnie domem było pomiędzy. Były dwa domy. Przestrzeń samolotu stawała się co kilka miesięcy granicznym czasem przemiany jednego w drugie [...]. Zwykle mapa świata była dla mnie mapą ludzi²⁵.

Biografie autorstwa Tuszyńskiej są zatem zapisem szczególnej formy zadomowienia w świecie – w historiach innych ludzi, które należało opowiedzieć. Co najważniejsze, na tę nomadyczną praktykę nakłada się poczucie zadomowienia. W doświadczeniu kobiety-biografki przestrzeń geograficzna („mapa świata”) jest zarazem przestrzenią biograficzną („mapą ludzi”). Co więcej, *casus* Tuszyńskiej (a w pewnej mierze także Kuryluk) pozwala postawić tezę, iż mamy w tym przypadku do czynienia z formą biografizacji przestrzeni, co oznacza, iż sama podróż, bycie w drodze, podążanie ku „miejscu pamięci” staje się pierwszym etapem pisania biografii i konstytuowaniem się nowej formy „zadomowienia”. A zatem już nie konkretny punkt geograficzny („adres”) jest wyznacznikiem „bycia u siebie”, ale poszukiwanie rozumiane jako realna podróż, zadawanie pytań, pisanie, odnajdywanie i postrzeganie terytorium świata jako „mapy ludzi”, czyli dynamicznej sieci relacji i interakcji.

W kobiecej twórczości biograficznej centralnym doświadczeniem staje się uprzestrzeniona wrażliwość, czyli zdolność do interakcji. Przemieszczanie się, poszukiwanie staje się realizacją zdolności kobiecej duszy, o jakiej pisze Edyta Stein:

²⁵ Agata Tuszyńska, *Ćwiczenia z utraty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 97–99.

Dusza kobieca ma być dla innych dusz ochroną i domem, gdzie mogłyby się rozwijać²⁶.

Kobieta-biografka ma poczucie zadomowienia nawet w przestrzeni „pomiędzy” – a zwłaszcza tam, to znaczy „wszędzie”. Do tego nie jest potrzebny „grunt pod nogami” ani konkretny adres. Przeciwnie – raczej gotowość bycia „pomiędzy” i przemieszczania się. Kobieta pisząca (biografię) sama jest domem: przestrzenią, w której inni (historie innych) odnajdują swoje „miejsce” prze-życia. Kobieta, która decyduje się na podjęcie wysiłku twórczości – zwłaszcza biograficznej – staje się uosobieniem przestrzeni przetrwania, przestrzeni pamięci-ku-przyszłości. Kolejną formą „przestrzeni” biograficznej będzie zatem kobieta-autorka jako swego rodzaju aktywna „przestrzeń” asymilowania i formowania, kobieta-pisarka jako „przestrzeń twórcza”.

Przestrzeń spotkania biograficznego ludzi (bohaterów biografii) staje się miejscem współ-bycia. Przestrzeń geograficzna jest fizycznym, doświadczanym w relacji (spotkaniu) miejscem, które może się stać tylko pretekstem, geograficzną formą innego wymiaru rzeczywistości. Ten ostatni proponuję określić terminem „archiwum wewnętrznego”. To forma przestrzeni relacji, która obejmuje sferę geograficzną wraz z obszarem inter-geobiograficznym, czyli przestrzenią współprzeżywania jako doświadczenia poddanego następnie próbie narratywizacji.

Uznając za punkt wyjścia Ricœurowską refleksję nad pisemnym oraz geograficznym i społecznym wymiarem archiwum²⁷, warto zatem przestudiować biograficzne znaczenia archiwum wewnętrznego. Ricœur pisze:

Archiwum objawia się zatem jako miejsce fizyczne, które chroni tego rodzaju ślady, które pieczołowicie odróżniliśmy od śladów w mózgu i śladów uczuciowych, mianowicie ślady dokumentalne. Jest jednakże miejscem nie tylko fizycznym, przestrzenią, lecz także miejscem społecznym²⁸.

Tymczasem wyróżniona przeze mnie kategoria miejsca-spotkania prowadzi refleksję ku przestrzeni wewnętrznej: archiwum, jako miejsce społeczne, w praktyce spotkania staje się

²⁶ Edyta Stein, *Zasady kształcenia kobiet*, w: *Edyty Stein refleksje o kobiecie*, wprowadzenie Zofia Binggeli, opracowanie Maria Amata Neyer OCD, przeł. J. Immakulata Adamska OCD, Małgorzata Grzywacz, Borne Sulimow 2005, s. 39–40.

²⁷ „Archiwum – twierdzi Paul Ricœur – to moment wkroczenia operacji historiograficznej w fazę pisemną. Pierwotnie świadectwo ma charakter ustny – jest słyszane, wysłuchiwane. Archiwum to pismo – odczytuje się je, trzeba do niego sięgnąć. W archiwum zawodowy historyk zostaje czytelnikiem” (Paul Ricœur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 220.

²⁸ Tamże, s. 223.

formą „wewnętrznego archiwum”, archiwum *in statu nascendi* – w ten sposób wkraczamy w niespołeczny, personalny i duchowy wymiar czytania dokumentów wewnętrznych. Kategoria dokumentu wewnętrznego jako formy śladu dokumentalnego pozwala wskazać na istnienie paradygmatu (do)świadczenia biograficznego: doświadczenie (biografki) jest możliwe dzięki praktyce świadczenia, które ma charakter podmiotowy (wypowiedź/zwierzenie bohatera) i geograficzno-materialny (przestrzeń i rzecz jako rzeczywistość doświadczana).

Zwróćmy w tym miejscu uwagę na opis kobiecego doświadczenia biograficznego w książce Joanny Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci*:

28 października 1998 roku, we wtorek, w Centrum Kultury Żydowskiej w Krakowie spotkała mnie metafizyczna przygoda. Nieoczekiwanie pojawił się tam na chwilę mój pradziadek czy też raczej cień jego cienia²⁹.

Biografka poszukuje znaczeń wnętrza – konkretnej przestrzeni i człowieka. Materia – jako pozór, ruina – musi ustąpić miejsca tajemnicy. Tylko materia, konkretne ciało, doświadczalne zmysłowo istnienie umożliwi rozpoczęcie poszukiwania tego, co wewnętrzne. To właśnie określam mianem ruchu ku sferze duchowej. Opiera się on jednak na paradoksie: im więcej faktów, im grubsza jest materialna, detaliczna warstwa opowieści biograficznej, tym rezultat archiwalnych poszukiwań doskonalszy. Człowiek i rzeczy zbliżają się wobec siebie, wchodzą w relację:

Dopiero poprzez używanie, poznawanie i różnorakie wciąganie w krąg aktywności człowieka rzeczy stają się nieobce, następuje pewna z nimi zażyłość, umiejętność obchodzenia się, stają się swojskie i pozostające w bliskich stosunkach z jestestwem. Rzeczy pod ręką stają się częścią świata, pojawiając się wokół człowieka jako elementy jego otoczenia. W tym też sensie wyłaniają się z nieznamiennej inności, tracąc swą obcość³⁰.

Rzecz o Elsie Morante Hanny Serkowskiej stanowi – jako forma monografii poświęconej twórczości włoskiej pisarki – kolejny przykład ilustrujący bio(geo)graficzne znaczenia pisarstwa kobiecego. Ta inspirująca rozprawa naukowa jest również intrygującą próbą biografii autorki *Wyspy Artura*. Moją uwagę zwrócił zamieszczony w książce *Dodatek II – Elsa Morante i Rzym. Topo-biografia pisarki*. Serkowska – jako uczona odpowiedzialna za badania

²⁹ Joanna Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Znak, Kraków 2002, s. 7.

³⁰ Hanna Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006, s. 100.

związane z każdym aspektem twórczości Morante, ale także jako wrażliwa biografka – pyta w tym rozdziale:

Na jakie ślady pisarki natrafi dzisiaj podróżnik, odwiedzający Rzym? Nie jest ich wiele. Nie doczekała się pisarka ani swojego archiwum, ani funduszu czy stowarzyszenia jej imienia, przechowującego dokumenty, inedita, pamiątki, fotografie, choćby takiego, jakie w 1991 roku powstało w hołdzie Moravii³¹.

W tym topobiograficznym wątku pojawia się istotna kwestia: autorka nie tylko postuluje konieczność zinstytucjonalizowania biografii i twórczości Morante, nie tylko poszukuje przestrzeni archiwum jako społecznego miejsca pamięci, ale wskazuje na problem dyskryminacji biografii i twórczości kobiecej – jej przestrzennej i instytucjonalnej marginalizacji. Brak takiego miejsca oznacza brak uczuciowej relacji z żyjącymi, brak interpretacji, niemożność porozumienia. Zauważmy bowiem, iż przemierzanie szlaków adresów bohaterek/bohaterów analizowanych biografii staje się podążaniem śladami ich tożsamości, zarówno tej z przeszłości, jak i tej – w przypadku, gdy dochodzi do spotkania biografki z żyjącym jeszcze bohaterem – „zastanej” w momencie konfrontacji autorki z miejscem życia bohaterki/bohatera. To właśnie owo starcie, literackie spotkanie w konkretnym miejscu, staje się pierwszym momentem nadania sensu opowieści biograficznej.

Tymczasem biografia sama narzuca znaczenia opisywanych w niej przestrzeni. Przestrzeń biograficzna – w zależności od rodzaju opowieści – może posiadać następujące znaczenia: po pierwsze, pełni funkcję wizualizacji wewnętrznego statusu bycia-w-świecie bohatera/bohaterki. Po drugie, jest świadectwem tego, co pozostało po znanej z legendy biograficznej przeszłości bohatera/bohaterki; przedstawia skondensowaną w detalach przestrzennych jakość życia osoby; staje się dokumentem biograficznym. Po trzecie, może wyrażać potrzebę schronienia przed koniecznością opowiadania. Jest metaforą zamknięcia biograficznego, widzialnym znakiem milczenia, manifestem niezgody na narrację (auto)biograficzną. Po czwarte, to także temat biograficzny, poprzez który czytelnik dociera do kulturowych aspektów biografii. Po piąte, miejsce – jako przestrzeń zapisu „dokonywania się” procesu biograficznego – stanowi terytorium żywej eksploracji słowa.

Kategoria przestrzeni odsyła nas – jak już wspominałam – do kategorii „miejsca pamięci”. Andrzej Szpociński zwraca uwagę na powiązania „miejsca pamięci” z procesem podtrzymywania więzi międzypokoleniowych: „Praktyki związane z ich «nawiedzaniem» (rozpamiętywanie może być rozumiane jako specyficzny sposób nawiedzania) stają się wówczas jedną

³¹ Hanna Serkowska, *Rzecz o Elsie Morante*, Universitas, Kraków 2004, s. 161.

z form dochowania wierności przodkom i ocalenia cennych dla potomności wartości, idei, wzorców zachowań³². Przestrzeń: domy, cmentarze, ogrody czy ulice w dyskursie biograficznym zaczynają pełnić funkcje świadków. Mamy tutaj do czynienia z formą biografizacji miejsc, które zyskują status personalny, w pewien sposób namaszczone zostają obecnością tych, którzy „stąd” się wywodzą, którzy je zamieszkiwali i ich doświadczali. W tym sensie mamy do czynienia z uprzestrzennieniem biografii: biografia staje się „miejscem znaczącym”: formą ekspozycji pewnych zdarzeń historycznych, politycznych, kulturowych, a narracja osobista zaczyna pełnić funkcję narracji dialogiczno-polemicznej. W biografii – jak w przypadku *Krakowskiego szlaku kobiet* – uczynienie z kategorii przestrzeni funkcji porządkującej narrację stanowi ważny aspekt kobiecej twórczości biograficznej. Autorka biografii, opisując przestrzeń, miejsca, miejskie i wiejskie zakamarki życia oraz działania swoich bohaterek/bohaterów, sama wyrusza w biograficzną podróż, wdając się w spór, polemikę lub przyjazny dialog z przeszłością. W ten sposób pisanie biografii staje się przede wszystkim jej doświadczaniem.

Bibliografia

- Böhme Hartmut, *Fetyszizm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. Mateusz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006.
- Caillois Roger, *Człowiek i sacrum*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2009.
- Czapliński Przemysław, *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 63–93.
- Czerwińska Małgorzata, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005.
- Domańska Ewa, *Ku historii nieantropocentrycznej*, w: Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 104–130.
- Gumbrecht Hans Ulrich, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, przeł. Ewa Domańska, w: *Pamięć, etyka i historia: anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 117–126.

³² Andrzej Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 15.

- Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, przeł. Krzysztof Michalski, Krzysztof Pomian, Marek J. Siemek, Józef Tischner, Krzysztof Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Heidegger Martin, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, przeł. Janusz Mizera, KR, Warszawa 2001.
- Hirsch Marianne, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 247–280.
- Karwowska Bożena, *Druga płeć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieści powojennych pisarek polskich*, Universitas, Kraków 2013.
- Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, red. Ewa Furgał, Fundacja Przestrzeń Kobiet, Kraków 2009.
- Kuryluk Ewa, *Frascati. Apoteoza topografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Olczak-Ronikier Joanna, *W ogrodzie pamięci*, Znak, Kraków 2002.
- Ricœur Paul, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przeł. Urszula Zbrzeźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Ricœur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006.
- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 471–488.
- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.
- Rybicka Elżbieta, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21–38.
- Serkowska Hanna, *Rzecz o Elsie Morante*, Universitas, Kraków 2004.
- Stein Edyta, *Zasady kształcenia kobiet*, w: *Edyty Stein refleksje o kobiecie*, wprowadzenie Zofia Binggeli, opracowanie Maria Amata Neyer OCD, przeł. J. Immakulata Adamska OCD, Małgorzata Grzywacz, Borne Sulinowo 2005, s. 35–53.
- Szpociński Andrzej, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11–20.
- Tuszyńska Agata, *Ćwiczenia z utraty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Tuszyńska Agata, *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Iskry, Warszawa 1999.

Women's bio(geo)graphies – spatial dimension of experience

Summary

The text is an attempt to analyse selected biographical works of Polish female writers in the context of cultural turns: the turn to materiality and the topographical turn. The biographies of authors such as Ewa Kuryluk, Agata Tuszyńska and Joanna Olczak-Ronikier constitute examples of narratives reflecting the foundations of non-anthropocentric history which stipulates that the human identity is built in relation with objects, and the material reality and the entire “non-human” sphere provide new possibilities for the interpretation of human existence. The creative aspirations of female authors of biographies are increasingly oriented towards the search for the anthropo-teo-centric aspect of history where the “divine” has no religious or moral nature but is an expression of the researcher's confrontation with the mystery of spiritual, non-material aspects of human existence. In the consequence, biographisation of space and spatialisation of biographical narratives become a manifest of spiritual potential of modern (auto)biographical discourses.

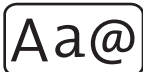
Keywords

biography, topographical turn, turn to materiality, biographisation of space, spirituality

Translated by Paulina Wątor

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Michalina Krytowska, „Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (7) (2016): 75–91. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-05



ALEKSANDRA GRZEMSKA*
Uniwersytet Szczeciński

Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk

Streszczenie

Tekst dotyczy malarskiej, literackiej, autofotograficznej i przestrzennej twórczości Ewy Kuryluk. Autorka interpretuje autonomiczny i idiomatyczny projekt Kuryluk, który niekiedy bywa nawet autoteliczny, funkcjonuje jako świadectwo minionej epoki oraz zalicza się do międzynarodowych nurtów sztuki nowoczesnej, ale przede wszystkim kształtuje i reprezentuje doświadczenia artystki, wpisane w ramy modalne różnych dziedzin sztuki. Przedrostek auto- spaja, modeluje i transponuje twórcze działania i procesy biograficzne, które przekładają się na konsekwentnie realizowane przez Kuryluk działania artystyczne w polu autobiograficznym. W jego obrębie wyróżnić można trzy najbardziej znaczące obszary: autoportret i autofotografię, autonarrację, autokomentarz.

Słowa kluczowe

praktyki autobiograficzne, projekt artystyczny, autoportret, autofotografia, autonarracja, autokomentarz

* Kontakt z autorką: a.grzemska@gmail.com

5 maja 2016 roku, w dniu siedemdziesiątych urodzin Ewy Kuryluk, w Muzeum Narodowym w Krakowie odbyła się pierwsza w Polsce retrospektywna wystawa malarstwa artystki z jej udziałem¹. Ekspozycyjna narracja, którą rozpoczął tytułowy autoportret *Nie śnij o miłości, Kuryluk* z 1977 roku, a kończył *Helmut oplakuje bażanta* z 1967 roku, to efekt działań kuratorskich Anny Budzałek, ale przede wszystkim autorskiej koncepcji Kuryluk, prezentującej w ten konkretny sposób jeden z ważniejszych, lecz nie jedynych okresów jej twórczości. W krakowskich przestrzeniach muzealnych ukazane zostały wybrane obiekty z lat 1967–1978, obrazujące przemiany, jakie przechodziło malarstwo uprawiane w młodości przez autorkę *Hiperrealizmu – nowego realizmu*². Znalazły się tam m.in. przykłady z barwnego i nieco surrealistycznego cyklu *Człkopejzaże*³, wielowłatkowe obiekty znane jako *Ekrany*, do których należy tryptyk *Kto się boi czerwonej myszy?* (1973), a także – wykonane w technice akrylowej i kolażowej płótna – *Et in Arcadia* (1976), *Maszyna do pisania* (1977), *Obrys mojego cienia* (1978) – najsłynniejsze, najbardziej doceniane przez krytykę i jednocześnie wieńczące malarską twórczość artystki. Po tej serii bowiem Kuryluk – na skutek kryzysu kolorystyki obrazów, ale i kryzysu wewnętrznego – zakończyła okres „czystego” malarstwa w swojej sztuce i zmieniła medium na rysunek na luźnym materiale, surówce bawełnianej, jedwabiu.

Tym, co leży u podstaw twórczości Ewy Kuryluk i pozostaje w niej niezmiennie – mimo ewolucji stylu, zmian technik i medium – są praktyki autobiograficzne. W ten sposób konsekwentnie tworzony projekt artystyczny opiera się na kilku głównych elementach: autoportrecie i autofotografii, autonarracji oraz autokomentarzu. Ów autonomiczny i idiomatyczny projekt, który niekiedy wydaje się autoteliczny, funkcjonuje jako świadectwo minionej epoki oraz zalicza się do międzynarodowych nurtów sztuki nowoczesnej, ale przede wszystkim kształtuje i reprezentuje doświadczenia artystki, wpisane w ramy modalne różnych dziedzin sztuki (fotografia, malarstwo, przestrzenna instalacja, literatura). Przedrostek auto- spaja, modeluje i transponuje twórcze działania oraz procesy biograficzne, które przekładają się

¹ Zob. katalog wystawy: *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978 / Don't Dream about Love, Kuryluk. Paintings by Ewa Kuryluk 1967–1978*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016. Kilka lat temu, przy okazji wystawy Ewa Kuryluk: instalacje – autofotografie – malarstwo, która odbyła się 25.03–23.04.2011 w galerii Design – BWA we Wrocławiu, także został wydany katalog dotyczący malarstwa artystki: *Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978 / Ewa Kuryluk. Outlining the Shadow*, Galeria Design – BWA, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011.

² Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Naukowe, Warszawa 1979.

³ Cykl *Człkopejzaże* Kuryluk rozpoczęła dużo wcześniej, już w 1959 roku, realizując ten temat w innych technikach: rysunkach na papierze, kolażach, akwafortach, litografiach czy linorytach. Zob. *Ewa Kuryluk. Człkopejzaż 1959–1975. Prace na papierze / Ewa Kuryluk. Human landscape. 1959–1975. Work on Paper*, Wydawnictwo Galerii Artemis, Kraków 2016.

na praktykę artystyczną Kuryluk⁴. Kształtuje ona rzeczywistość, nie zaś ją jedynie odwzorowuje czy opisuje – jej postawa twórcza jest równoznaczna z postawą egzystencjalną. Sztuka determinuje biografię artystki i odwrotnie – w jej sztuce znajdują się ślady biografii.

W galerii zaczynamy od śladu ręki. Bez względu na główny cel, którym może być auto-terapia, nostalgia, przepracowanie lęków, dekonstrukcja – artyści muszą pozostawić ślad. W wyjątkowych przypadkach wypowiadają się jednocześnie tekstem i obrazem. Przykładem stosowania takich pasm autobiograficznych jest twórczość Ewy Kuryluk⁵.

Artystyczna ekspresja to wynik pracy na osobistych wspomnieniach, doznaniach, te zaś zwielokrotnione, zaszyfrowane, poddane retoryzacji czy figuracji, wplecione są w zawsze zaplanowane i nigdy przypadkowe formy autobiograficznych praktyk, których efekty Kuryluk przenosi do sfery publicznej, kodując treści i konteksty. Ten proces zajmuje artystkę tak samo, jak analizowanie powstających w trybie interpretacyjnym relacji z odbiorcą modelowym. Hermetyczne narracje, enigmatyczne rysunki, celowo wieloznaczne kolaże, upozowane autofotografie, zainscenizowane przestrzenne instalacje mogą być odbierane wyłącznie na poziomie percepcji, w odniesieniu do prądów sztuki nowoczesnej (jak np. hiperrealizm) czy nurtów współczesnej literatury, lecz czytane w kluczu autobiograficznym nabierają nieoczywistych i zaskakujących znaczeń.

⁴ Ślady autobiograficznej praktyki artystycznej można odnaleźć również w twórczości Andrzeja Wróblewskiego. Zob. *Unikanie stanów pośrednich – Andrzej Wróblewski (1927–1957) / Avoiding intermediary states – Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, koncepcja i red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, przeł. Krzysztof Kościuczuk, Zuzanna Głowacka, Anna Taraska-Pietrzak, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa 2014.

⁵ Inga Iwasiów, *Autobiografia jako akt wyboru / Autobiography as an Act of Choice*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. Magdalena Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013, s. 22.

Autoportret i autofotografia

Fotografia przenosi wizualną intymność ponad czasem i przestrzenią tak naturalnie, jak żadne inne medium. Zdjęcie to esencja intymności⁶.

Ewa Kuryluk

Opowieść o początkach swojej twórczości artystycznej Kuryluk rozpoczyna zawsze od jednej z trzech anegdot. Pierwsza mówi o znalezionych w papierach matki dwóch wycinankach wykonanych w szkole podstawowej w 1953 roku, na których artystka umieściła siebie na warcie przy portrecie Stalina oraz odświętnie ubraną na pochód pierwszomajowy. Druga odnosi się do zdjęcia, które trzynastoletnia Kuryluk zrobiła w 1959 roku w Misano Mare we Włoszech podarowanym przez ojca aparatem z funkcją samowyzwalacza. Trzecia natomiast wiąże się z przełomowym dla artystki momentem, kiedy to w wiedeńskiej szkole podczas lekcji rysunku nieznaną niemieckiego dziewczynką została poproszona o namalowanie swojego autoportretu nie z pamięci, lecz patrząc w lusterko. Aparat i lusterko, autofotografia i autoportret – okazują się nierozzerwalnym spłotem i wyznaczają ramy, wewnątrz których Kuryluk lokuje twórcze „ja”⁷. Przytaczane przez nią anegdoty oddają sposób obrazowania procesów wyłaniania się i krystalizowania jej artystycznego języka, u podstaw którego leżą biografia i doświadczenie. Ukazują również to, w jaki sposób reprezentacja i autokreacja wpływają na podmiotowość rozumianą w podwójnym znaczeniu – jako podmiot artystki i podmiot jej dzieła.

Postawa [autobiograficzna – przyp. A.G.] w przypadku artystów polega na obserwacji samego siebie, towarzyszącej działaniom twórczym (i włączonej w nie), na uważnym patrzeniu na siebie jako na obiekt eksperymentu pod nazwą „jestem autorem/autorką”. Takie patrzenie zakłada dystans w stosunku do siebie, cały eksperyment zaś – rozdwojenie, bycie na zewnątrz siebie i wewnątrz jednocześnie⁸.

Kuryluk pracuje na warstwach pamięci własnej, ale także rodzinnej pamięci odzyskanej lub zapośredniczonej. Owo rozdwojenie polega na tym, że choć portretuje siebie, to nie bez

⁶ Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia / Ewa Kuryluk. Kangaroo with the Camera 1959–2009. Autophotography*, Artemis, Art+on, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 39.

⁷ *Na warcie i Pierwszy Maja*, wycinanki, 1953; *Z koleżanką*, po prawej, Misano Mare, 1959; *Ewa w lusterku*, akwarela, 1959, w: Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia...*, s. 7–9.

⁸ Magdalena Ujma, *Drugie życie autorów / The Other Life of Authors*, w: *Dzień jest za krótki...*, s. 6.

odniesień do historii rodzinnych – matki, ojca, brata Piotra; ślady ich losów rezonują na jej biografii i akty kreacyjne, odciskając się nawet na najbardziej intymnych wizerunkach. Artystka filtruje przez siebie głównie dramatyczne doświadczenia holocaustowej traumy matki, choroby psychicznej brata, altruistycznej i tajemniczej postawy ojca, tworząc wizualny zapis domniemanej przeszłości oraz rzeczywistości, w której uczestniczy.

W wieloplanowym cyklu *Ekrany*, powstającym do połowy lat siedemdziesiątych i poprzedzającym okres hiperrealistyczny, trudno, co prawda, znaleźć jawne portretowe wizerunki, ale uwagę zwracają liczne odniesienia do losów własnych i rodzinnych. *Egzekucję* skojarzyć można z echem wojennej traumy odziedziczonej przez drugie pokolenie⁹, *Plaża* i *Warany* odsyłają do elektrowstrząsów i agonii w (psychiatrycznych?) szpitalnych salach, *Tenn* unaocznia zaś dysonans pomiędzy prywatnym, domowym dramatem a zewnętrznym światem wirtualnym.

Hiperrealistyczny okres doskonale odzwierciedla procesualność i relacyjność dwóch mediów sztuki, które wykorzystuje Kuryluk. Obraz *Trend* z 1975 roku powstał między innymi na podstawie fotografii zrobionej w Wiedniu w 1973 roku¹⁰, słynny *Obrysowuję cień* z 1978 roku jest odwzorowaniem zdjęcia z Lido w Wenecji z 1977 roku¹¹, *Maszyna do pisania* z 1977 roku to natomiast wierna, lecz namalowana w lustrzanym odbiciu, kopia autofotografii *Przy olimpii w pokoju mamy na Frascati* z 1975 roku, wykonanej w warszawskim mieszkaniu na tle legendarnej sekretary Marii Kuryluk¹². Takich przykładów można by mnożyć wiele.

We wszystkie autonomiczne oraz zwielokrotnione autoportrety malarskie¹³ zostały wpisane detaliczne i symboliczne winiety¹⁴, które odsyłają do prywatnych, a więc często niedostępnych kontekstów – osobistych tabu, intymnych związków, skrytych szczegółów rodzinnej przeszłości. Artystka za ich pośrednictwem zdaje się coś odbiorcy sugerować, zwodzić go, prowadzić z nim swoistą grę, odkrywając jedne, a przykrywając inne tropy – wszystko jednak ma rozgrywać się na poziomie estetycznym. Fakty, wspomnienia, fantazmaty spletają się z logiką snu czy transu, z której czerpie autorka instalacji *Trio dla ukrytych* i w obrębie której zmuszony jest poruszać się odbiorca.

⁹ Ciekawą analogię można odnaleźć między przedstawieniami egzekucji ukazanej przez Kuryluk w telewizorze a rozstrzelaniem na obrazie Wróblewskiego *Rozstrzelanie surrealistyczne (Rozstrzelanie VIII, Egzekucja, 1949)*.

¹⁰ Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia...*, s. 38.

¹¹ Tamże, s. 58–59.

¹² Tamże, s. 134; Ewa Kuryluk. *Obrysować cień 1968–1978...*, s. 81.

¹³ O zwielokrotnieniu w malarstwie Kuryluk pisze m.in. Kinga Kawalerowicz, *Realizm symbolizujący*, w: Ewa Kuryluk. *Obrysować cień 1968–1978...*, s. 69–79.

¹⁴ „[Miniatury na malowidłach – przyp. A.G.] to moich obrazów sedno i sekret [...], choć czy słodki, czy gorzki, sama często nie wiem. A jeśli się domyślę, nie zdradzam” (Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016, s. 146).

W czasie pracy, a najczęściej w trakcie robienia sobie zdjęć, wpadam niekiedy w rodzaj transu czy hipnotycznego snu i przychodzą mi do głowy karkołomne pomysły. Są zwykle nie do wykonania, ale wpływają na moją pracę. Ten trudny do opisanego stan między snem a jawą staram się uchwycić w swoich autofotografiach¹⁵.

Wykonywane przez kilkadziesiąt lat autofotografie oraz malowane przez ponad dekadę autoportrety Kuryluk – od cyklu *Sto razy ja* (Wiedeń 1977)¹⁶ przez intymne akty z Helmutem (*Golasy w Stuttgarcie*, 1978)¹⁷, cykl *Bikini i czarne szpilki* (Nowy Jork 1986)¹⁸, *destroy* (Nowy Jork 1988)¹⁹ aż po wystylizowane pozy w maskach i przebraniach (Paryż 2000–2002; *Kangór rozbaraszkowany* i *Kangór z kamerą*, Paryż 2009)²⁰ – składają się na spójny fotograficzny album, foto-dziennik, w którym zabiegi autodokumentacyjne przekształcają się w autoinscenizacje²¹.

Autofotografia to część mojego życia. Ale z wiekiem wypala się eros i zaczyna mnie nudzić własny wizerunek. Znów mam grypę, ale nie chce mi się już robić zdjęć. Wolę występować w nowych strojach, kostiumach, maskach. Życie codzienne to prywatny teatr, byle co może zostać rekwizytem. Ale od inscenizacji w stylu Cindy Sherman, która wciela się w rozmaite role i stereotypy, interesuje mnie bardziej autodokumentacja²².

Aby utrwalić i zachować nieprzetworzoną rzeczywistość oraz wytworzyć napięcie i podkreślić ekspresję, Kuryluk stosuje technikę kolażu, którą wprowadziła najpierw do akrylowego malarstwa, a następnie do przestrzennej instalacji. Cytaty i klisze z innych tekstów kultury i rzeczywistości, ale przede wszystkim własnej twórczości – autofotografii, zdjęć i pamiątek rodzinnych oraz pisarstwa – pozwalają na interpretację jej transmedialnej sztuki według estetyki *ready made*. Oparta na wielości medium i ich montażu działalność artystyczna pozostaje

¹⁵ Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia...*, s. 153.

¹⁶ Tamże, s. 78–81.

¹⁷ Tamże, s. 112–113.

¹⁸ Tamże, s. 42–43.

¹⁹ Tamże, s. 85.

²⁰ Tamże, s. 164–181.

²¹ Tamże, s. 35.

²² Interesująco wypadłaby analiza porównawcza autofotograficznej twórczości Kuryluk z autobiograficznymi projektami fotograficznymi Teresy Gierzyńskiej (np. cykl *O niej*, z lat osiemdziesiątych) oraz Ewy Partum (np. *Samoidentyfikacja*, 1980).

domeną kolażu²³ nie tyle awangardowego, ile postmodernistycznego, który przybiera także formę brikolażu, poszerzającego jeszcze bardziej pole semantyczne wypowiedzi. Modelowym przykładem zastosowania takiej techniki jest ostatnia instalacja, *Tryptyk na żółtym tle*, którą artystka stworzyła z powiększonych, wyciętych i upozowanych fotografii rodziny, przyczepionych do żółtej tkaniny. Na jednej z nich widnieje postać samej Kuryluk, siedzącej na parkowej ławce, ubranej w rzeczy po matce, z jej twarzą zamiast swojej. To nawiązanie do historii ocalenia matki przez Karola Kuryluka w parku Stryjskim we Lwowie, opisanej w *Frascati*²⁴. Wykonując takie gesty kreacyjne, artystka zajmuje pozycję niezdystansowanego, lecz stojącego się częścią dzieła *bricoleur*, który:

[...] musi sięgnąć do już istniejących narzędzi i materiałów; zestawić, ewentualnie zmienić ich inwentarz: wreszcie, co najważniejsze, wszcząć z nimi rodzaj dialogu, by uprzytomnić sobie, nim dokona wyboru, wszystkie możliwe odpowiedzi owego zasobu na postawiony problem²⁵.

Wynikiem takich autobiograficznych praktyk artystycznych jest zatem nie tyle statyczny autoportret, ile dynamiczna autobiografia – od początku tworzona na podstawie autofotografii²⁶, przy użyciu techniki kolażu czy brikolażu oraz przez dialog z przeszłością i widzami – wpisana w określoną matrycę retoryczną i estetyczną, stanowiącą sygnaturę artystki.

²³ Ciekawie mogłaby przedstawiać się zależność między twórczością Kuryluk wykonywaną w technice kolażu a jej przyjaźnią z małżeństwem Themersonów, która rozwinęła się podczas kilkuletniego pobytu w Londynie. Awangardowe dzieła Franciszki i Stefana Themersonów, które artystka znała dobrze dzięki częstemu przebywaniu w ich domu i pracowni, z pewnością nie pozostały zupełnie bez wpływu na jej własne rozpoznania artystyczne. Szczególnie kolaże Stefana Themersona, w których ujawniają się próby przekładalności różnych mediów (słowa, dźwięku, obrazu). Szerzej na temat kolażowej sztuki Themersona zob. Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji – Themerson, Buczkowski, Białośzewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007. O bliskich relacjach z Themersonami świadczy dedykacja zawarta w *Podróży do granic sztuki* (Kraków 1982), a opowiada o niej Kuryluk dokładniej w najnowszej książce, wywiadzie rzece: *Ewa Kuryluk. Manhattan i Mała Wenecja...*

²⁴ *Tryptyk na żółtym tle: malarstwo, instalacje i autofotografie*, Galeria Design-BWA, Wrocław 2011. „[O]jciec – przyp. A.G.] zobaczył na ławce młodą dziewczynę o kamiennej twarzy, takiej, jaką mają tylko ludzie idący na śmierć, ludzie, dla których nie ma już wyjścia. Była to dziewczyna, której udało się wymknąć w getta lwowskiego. Kuryluk, niewiele rozmyślając, wziął tego obcego człowieka do siebie do domu” (Ewa Kuryluk, *Frascati. Apoteoza topografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 98, zob. także s. 287–313).

²⁵ Claude Levi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajęczkowski PWN, Warszawa 1969, s. 33, cyt. za: Karolina Koprowska, *Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk*, „Wielogłos” 2015, nr 1 (23), s. 51.

²⁶ „W czasie wakacji letnich [ok. 1960 r. – przyp. A.G.] zaczęłam robić zdjęcia i zdałam sobie sprawę, że fotografia pomoże mi w malarstwie. W oparciu o swoje czarnobiałe zdjęcia, z których większość zaginęła, namalowałam w Austrii sporo czarnobiałych gwaszy i olei” (Ewa Kuryluk, *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia...*, s. 9).

Autonarracja

*Moja praca pisarska i artystyczna przebiega dwutorowo: to obraz stymuluje słowo, to słowo stymuluje obraz. Kiedy się znudzę malowaniem czy rysowaniem, marszczeniem szmatek i fotografowaniem, wracam do pisania*²⁷.

Ewa Kuryluk

Kolaż to cecha charakterystyczna i domena nie tylko sztuki, lecz także twórczości literackiej Kuryluk. Stosowana przez nią technika kolażu wizualnego w prozie przybiera formę kolażu tekstowego, który jest:

[...] neoawangardową formułą manifestacyjnego zaspokojenia istotnej dążności twórczości lat ostatnich do przekroczenia granic autonomicznej sztuki i odsłonięcia zarówno swych związków z historyczną rzeczywistością – czemu służy jej aspekt dokumentalny (radikalnej reprezentacji przedmiotu) – jak i swego zakorzenienia w dyskursywnym uniwersum kultury, o czym z kolei zaświadcza, ostentacyjnie stematyzowany, uczyniony pierwszoplanową kwestią, wymiar intertekstualny²⁸.

W *Wiek 21*, *Encyklopedioerotyku*, a po części także *Goldim* i *Frascati*, wysuwający się na pierwszy plan wymiar inter- czy nawet transtekstualny, węzłowość, wielopoziomowość i rozciągłość narracji pozwalają na traktowanie prozatorskiej twórczości Kuryluk w kategoriach hipertekstu. Stymulowanie obrazu przez słowo i słowa przez obraz, odesłania do własnych tekstów, korzystanie z cudzych historii składają się na polifonijną kompozycję prozy, którą należy odczytywać w odpowiedniej kolejności i według określonych kodów²⁹.

Tak jak cechą malarskich autoportretów i autofotografii jest podwojenie, a nawet potrojenie własnej postaci, tak zasadą konstruowania narracji jest zwielokrotniony kamuflaż. Nielinearność, hermetyczność, eliptyczność, niekiedy hiperboliczność opowieści wynika

²⁷ Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja...*, s. 52.

²⁸ Ryszard Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 222.

²⁹ „[...] nadstawiam uszu, podsłuchuję rozmowy i staram się zapamiętać ton, który «robi piosenkę». Unikam urzeczowienia protagonistów opisem, oddaję im głos. Dlatego sprawia mi trudność *Feluni*, książka o Piotrusiu, który przestał mówić i istniał już tylko «omawiany» przez innych. [...] Opis bliskich, szczególnie tak tajemniczych i tragicznych jak mój brat, ma coś z nadużycia. Może się więc okazać, że to właśnie w Wiek 21 udało mi się sportretować Piotra najtrafniej w postaci mojej bliźniaczki Carol i Księżycowego Badacza” (Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja...*, s. 25).

nie tyle z niespójnej tożsamości autorki i próby odcięcia się od rodzinnej przeszłości, ile ma związek ze strategią ukrycia, zaszyfrowania i tabuizacji. Z formalnego punktu widzenia natomiast wynika z literackich wzorców postmodernistycznych. Tajemnice, luki, zaszyfrowane ślady pozwalają na fabulację i aranżację, z których korzysta autorka *Podróży do granic sztuki* w procesie tworzenia. Jego esencją jest reprodukcja wybranych elementów własnych praktyk artystycznych, umiejscawianie ich w rozmaitych przestrzeniach, a w konsekwencji przerezegowywanie w nich siebie.

W *Wieku 21* fikcja wyprzedza niejednokrotnie moją znajomość rodzinnej historii. [...] to książka bezwstydną, ekshibicyjną, otwartą jak „rana”. Ale jest to także, jedno drugiemu nie wadzi, książka zakamuflowana jak mama i ja sama. To karkołomne hokus-pokus nie powstałoby raczej, gdybym znała losy rodziców. Gdy dziś odnajduję notesy mamy, cierpnę, widząc zbieżności wyobraźni³⁰.

Nawet jeśli więc Kuryluk tworzy surreálną fikcję, zmienia biografie znanych postaci, nadając im rysy swoich bliskich oraz umieszczając je w innych porządkach i alternatywnych rzeczywistościach albo też pisze wspomnienia o rodzinie, to tylko pozornie umieszcza siebie w tle tych opowieści. Ich dominantą jest pozycjonowanie autorskiego podmiotu w centrum tekstów, a co za tym idzie – przyznawanie im wyraźnie autobiograficznego statusu. Wbrew wrażeniu rozproszenia, zapętlenia, niekiedy przypadkowości narracje opierają się na zakamuflowanym, lecz spójnym autoportrecie, przez co stają się autonarracjami.

[S]pójność [autoportretu – A.G.] konstituuje się według systemu przypomnień, powtórzeń, nakładów lub odpowiedniości elementów homologicznych i wymiennych w ten sposób, że wygląda on jak coś nieciągłego, jak anachroniczne zestawienie, jak montaż, który przeciwstawia się syntagmatyce opowiadania nawet najbardziej zagmatwanego, gdyż gmatwanina opowiadania jest zawsze zaproszeniem do „konstruowania” chronologii³¹.

Nie jest tajemnicą, że ładunek tych autonarracji jest silnie związany z reprezentacją doświadczenia ocalenia z Holocaustu, zmagania się z traumą matki, odziedziczoną przez drugie pokolenia, czyli Ewę i Piotra, mierzeniem się ze wstydem i tabu żydowskiego pochodzenia, z katalizowaniem afektywnego ładunku doświadczenia. Interpretując jednak jej sztukę

³⁰ Tamże, s. 15, 21.

³¹ Michel Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, tłum. Krystyna Falicka, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 100–101.

i pisarstwo wyłącznie przez pryzmat mechanizmów dawania świadectwa, (nie)wyrażalności Zagłady³², można stracić z oczu to, co jest w tej twórczości dużo bardziej znaczące, co prze-wija się przez wszystkie jej obszary, co ujawnia motywy i ułatwia rekonstrukcję kreacyjnych procesów. Chodzi o żałobę, która stała się m.in. powodem kryzysu w malarstwie³³, inspiracją dla przestrzennych instalacji³⁴, wywołała potrzebę opisanego losów nieżyjącej rodziny.

Moim tematem nie jest Zagłada, ale żałoba. Oraz niepozorna pociecha, jaką daje sztuka – jej tworzenie i jej percepcja. [...] Moje ostatnie instalacje [np. *Tryptyk na żółtym tle* – przyp. A.G.] to żałoba promienna jak słońce, żałoba przynosząca ulgę, choćby i tylko mnie. Wycho-wana w spalonej Warszawie przez mamę w depresji, byłam podatna od dziecka na żałobę, a skłonności te wzmożyły się na skutek rodzinnych chorób, śmierci ojca, samobójstw brata³⁵.

Temat Zagłady w twórczości Kuryluk należy zatem wiązać z rytuałami żałobnymi, jednak nie tyle w ramach dyskursu etycznego, ile w odniesieniu do nadrzędnych wobec niego wartości estetycznych, organizujących strukturę narracyjną oraz profilujących strategię autokreacyjną.

³² Spośród interpretacji twórczości Kuryluk w kontekście Zagłady na uwagę zasługują teksty autorstwa Marty Tomczok (Cuber). Zob. np. Marta Cuber, *Hologramy Zagłady*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 134–141.

³³ „[...] płótno przemalowywane od miesiąca na coraz ciemniejsze barwy, zamalowałam w nocy na czarno. Chciałam dodać, że to skutek żałoby, która nie przechodzi, lecz przeciwnie, rośnie, bo Piotrusiowi się nie poprawia. Ale się powstrzymałam, żeby się nie rozmazgać” (Ewa Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja...*, s. 158).

³⁴ „Kiedy moja sytuacja w Stanach ustabilizowała się, przyszła pora na czern i żałobę. Na początku grudnia 1985, kiedy spadł pierwszy śnieg, ustawiłam na kampusie uniwersytetu w Princeton *Siedem czarnych krzesel w śniegu* i «posadziłam» na nich jak płaczki autoportrety-akty, namalowane białą farbą na czarnym szantungu” (tamże, s. 153–154).

³⁵ Tamże, s. 132, 158.

Autokomentarz

*Moje ja składa się z nieznośnej gromady skonfliktowanych alter ego.
[...] unikam autointerpretacji i nie rozczulam się nad swoimi
rozlicznymi alter ego, kpię z nich raczej³⁶.*
Ewa Kuryluk

Tym, co spaja wszystkie wymienione obszary autobiograficznych praktyk artystycznych autorki *Wiedeńskiej apokalipsy*, jest autokomentarz. W twórczości Kuryluk wyróżnić można komentarz wizualny (odnoszący się do twórczości literackiej i biografii), narracyjny (zwracający się ku sztuce plastycznej i biografii), a także krytyczny (obejmujący swym zasięgiem i sztukę, i literaturę). W eseistyce, katalogach wystaw i wydanym w tym roku wywiadzie rzece pojawiają się metarefleksyjne fragmenty, które dotyczą praktyk artystycznych. Autointerpretacje pojawiły się już w *Hiperrealizmie – nowym realizmie*, jedynej publikacji na temat tego nurtu w sztuce wydanej w Polsce, gdzie autorka – opisując historię powstawania kierunku i jego artystyczne wyznaczniki – powołuje się przede wszystkim na własne realizacje malarskie.

W latach 1973–1974 namalowałam sporo obrazów, opierając się na dawnych zdjęciach rodzinnych [...]. Ostatni cykl prac z roku 1976 ma charakter autoportretowy, [...] zaczynam intensywnie obcować [...] ze swoim drugim, trzecim ja – z sobowótami czasu minionego i przyszłego. Ukazujące moją postać często zwielokrotnioną, obrazy te świadczą, być może, o poczuciu znikomego uczestnictwa w aktywnym życiu i o samotności³⁷.

Opis norm estetycznych i zasad użycia środków wyrazu artystycznego oraz interpretacja własnej twórczości zbliżają autokomentarz do efkrazy (literackiej i/lub krytycznej). Ten gatunek czy też kategoria/figura teoretyczna³⁸ w narracjach Kuryluk unaocznia sposoby konceptualizacji jej utworów, to, w jaki sposób przebiega komunikacja między rzeczywistością, sztuką a literaturą, oraz warunki reprezentacji z uwzględnieniem sytuacji podmiotowej.

Wszystkie lektury, zobaczone obrazy, zdarzenia, uczucia, wspomnienia zyskują ten sam status i wszystkie odniesione są do podmiotu. [...] W późniejszych komentarzach [...]

³⁶ *Nie śnij o miłości, Kuryluk...*, s. 11.

³⁷ Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm...*, s. 190–191.

³⁸ Szerzej na ten temat zob. Bożena Witosz, *Ekfaza w tekście użytkowym – w perspektywie geneologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 105–126.

Kuryluk rozszyfrowuje niektóre z tych elementów. Tylko niektóre i to w dodatku bardzo lakonicznie, raczej identyfikując niż tłumacząc, co kryje się za danym obrazem. Bardziej pokazuje zasadę konstruowania tych auto-narracyjnych epizodów, niż dostarcza ich objaśnienie³⁹.

Obecna w każdej sferze twórczości nadidentyfikacja z rodzinnym dziedzictwem, ujęta w retoryczne ramy opowieści o przeszłości i (nie)pamięci, skłania do postrzegania jej działań w kategoriach aktów czy gestów performatywnych⁴⁰. Nawet w *Manhattanie i Małej Wenecji* – najnowszej książce, mającej być swoistym przewodnikiem po twórczości – Kuryluk replikuje znane historie, ujawnia ich dogłębsze aspekty i zbieżności, lecz inscenizuje i kontroluje własne szczegółowe, choć wciąż w wielu miejscach hermetyczne opowieści, owijając narrację wokół własnego palca czerwoną nitką, jak na podwójnym autoportrecie *Et in Arcadia*.

Tonację krwi i różowych płatków włoskich kasztanów ma *Trio dla ukrytych* (2000): moja ostatnia różowa instalacja i ostatnia za życia mamy. Zrobiłam ją dla niej, ale tak, by jej nie urazić i nie złamać przysięgi, że nie zdradzę sekretu mamy. Opowiadam więc o jej dozgonnym ukrywaniu się metodą kamuflażu i zamaskowania. Niełatwo więc było odczytać tę instalację, nawet gdy się ją oglądało razem z moim komentarzem w katalogu, bo i tekst zasztyfowałam⁴¹.

Wydaje się, że Kuryluk – sytuując siebie jako podmiot artystyczny w podwójnej, a nawet potrójnej roli – twórczyni, uczestniczki i obserwarki dzieła – stwarza sytuację nie tylko autobiograficzną, ale również antropologiczną. We wpisywaniu „ja” autobiograficznego w szerszy kontekst historyczno-społeczny, umiejscowieniu wobec europejskiej twórczości, podkreśleniu własnej transnarodowości i kosmopolityczności, a także skupieniu uwagi nie tyle na relacjach z Innym, ile na relacji z samą sobą można dostrzec antropologię siebie. Jest to tylko jedna z wielu sfer charakterystycznych dla pola praktyk autobiograficznych Ewy Kuryluk.

³⁹ Agata Jakubowska, *Auto-narracje Ewy Kuryluk / Ewa Kuryluk's Self-Narrations*, w: *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978...*, s. 42–43.

⁴⁰ Zob. Dorota Głowacka, *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holokaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, „Artmix” 2009, nr 22 (12), <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392> [dostęp 20.09.2016].

⁴¹ Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja...*, s. 121.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Ewa Kuryluk. *Człkopejzaż 1959–1975. Prace na papierze / Ewa Kuryluk. Human lanscape. 1959–1975. Work on Paper*, Wydawnictwo Galerii Artemis, Kraków 2016.
- Ewa Kuryluk. *Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia / Ewa Kuryluk. Kangaroo with the Camera 1959–2009. Autophotography*, Artemis, Art+on, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016.
- Ewa Kuryluk. *Obrysować cień 1968–1978 / Ewa Kuryluk. Outlining the Shadow*, Galeria Design – BWA, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011.
- Kuryluk Ewa, *Frascati. Apoteoza topografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Kuryluk Ewa, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Naukowe, Warszawa 1979.
- Nie śnij o miłości, Kuryluk. *Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978 / Don't Dream about Love, Kuryluk. Paintings by Ewa Kuryluk 1967–1978*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016.

Literatura przedmiotu

- Beaujour Michel, *Autobiografia i autoportret*, tłum. Krystyna Falicka, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 98–126.
- Cuber Marta, *Hologramy Zagłady*, „Opcje” 2011, nr 1/2, s. 134–141.
- Głowacka Dorota, *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holocaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, „Artmix” 2009, nr 22 (12), <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392> [dostęp 20.09.2016].
- Iwasiów Inga, *Autobiografia jako akt wyboru / Autobiography as an Act of Choice*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. Magdalena Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013, s. 16–23.
- Jakubowska Agata, *Auto-narracje Ewy Kuryluk / Ewa Kuryluk's Self-Narrations*, w: *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978 / Don't Dream about Love, Kuryluk. Paintings by Ewa Kuryluk 1967–1978*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, s. 42–43.
- Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji – Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Kawalerowicz Kinga, *Realizm symbolizujący, w: Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968–1978 / Ewa Kuryluk. Outlining the Shadow*, Galeria Design – BWA, Wrocław–Gliwice–Kraków 2011, s. 69–79.
- Levi-Strauss Claude, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969, s. 33, cyt. za: Karolina Koprowska, *Kolaż jako akt profanacji? O twórczości Ewy Kuryluk*, „Wielogłos” 2015, nr 1 (23), s. 43–55.

Nycz Ryszard, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 247–292.

Ujma Magdalena, *Drugie życie autorów / The Other Life of Authors*, w: *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red./ed. Magdalena Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013, s. 4–9.

Unikanie stanów pośrednich – Andrzej Wróblewski (1927–1957) / Avoiding intermediary states – Andrzej Wróblewski (1927–1957), koncepcja i red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, przeł. Krzysztof Kościuczuk, Zuzanna Głowacka, Anna Taraska-Pietrzak, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa 2014.

Witosz Bożena, *Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 105–126.

Ewa Kuryluk's autobiographical practices

Summary

The text refers to painting, literary, auto-photographic and spatial creation by Ewa Kuryluk. The author interprets the autonomous and idiomatic, almost auto-telic project by Kuryluk which operates as a testament of past time and falls into the international trends of modern art, but most of all shapes and represents the experience of the artist, encompassed the modal frames of various fields of art. The prefix “auto-” binds, shapes and transposes creative activities and biographical processes which transform into Kuryluk's consistently implemented artistic activities in the autobiographical field. Within the field one can single out three most important areas: self-portrait and auto-photography, auto-narrative, self-commentary.

Keywords

autobiographical practices, artistic project, self-portrait, auto-photography, auto-narrative, self-commentary

Translated by Aleksandra Grzemska

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Aleksandra Grzemska, „Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (7) (2016): 93–106. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-06

ADRIAN GLEŃ

Ruiny i dobro bycia (wyimki z niecodziennika)

1.

Czytając zapisek Eliasa Canettiego z *Prowincji człowieka* o dobroci, która wybiera mowę i człowieka, przypomniałem sobie naraz młodzieńczy „wiersz”, wypowiadający nieśmiało i ułomnie intuicję, jakiej mimo upływu lat (prawie ćwierćwiecza), po wielu lekturach, pozostaje wierny. Zadziwiające, w jednej chwili otwarły się śluzы pamięci i te, dawno zapadłe (nie zdawałem sobie nawet sprawy, że pamiętałem kiedyś tych kilka słów), frazy wypłynęły gładko na powierzchnię, na światło:

mam lat 17
to mniej więcej
tyle co świadomość
ktoś pali mną w piecu

ale czyż można wyśnić
sobie piękniejszy koniec
może właśnie ogrzałem
czyjeś zmarznęte dłonie

Aluzja do wiersza Tadeusza Różewicza, wiążąca demony historii ze śmiercią niepotrzebnego nikomu „poezjowania”, literę z duchem, ciało z pismem, co dostrzegam w tych ubogich słowach, w zdumiewający sposób zawraca mnie do myśli o służbie językowi, a przezeń – Byciu i Drugiemu. Nawet, gdy język ten miałby się wyrzekać, osuwać, wymykać, gdy zostaje zniweczony i ubity.

Patrick Declerck we wspaniałej (ach, właśnie, jakimi słowy ją określić?...) książce o paryskich kloszardach zaciągających się dobrowolnie na galerników Charonowych łodzi powie o swojej pracy pisarskiej: „niech tych kilka stron pozwoli im się ogrzać”. Pozostaje myśl o trudzie, wysiłku zrozumienia innego człowieka, próbie zawiązania kruchej wspólnoty, na przekór rozpaczy. Nawet jeśli nie staje już języka. I poetyka gnije się i ginie. I gnije.

Trud wielki, jak ich skoki w ciemność.

2.

Byłem daleko. Doszedłem do miejsca, z którego można było już tylko zawrócić. Droga, podczas której odmieniasz wszystkie znane ci określenia kresu. Końca, kapitulacji, rejterady. Ta cienka szczelina, linia, granica niknąca w oczach. Nić nieledwie, dzieląca – jeszcze dzieląca – byt i nic. Byt od nic.

W H.-im, nieistniejącej osadzie wysiedlonych, ruiny cerkwi zjadanej przez czas, czyli nicość. Jej forpoczty – oset, pokrzywa (ale także łopian, dziewanna i malina) szczelnie przykryły kamień na kamieniu, który ostał się po świętej budowli. Że było tu sioło, znać jedynie po zdziczałych gruszach, które – jak starcy – chylą się ku ziemi wśród sosen, na tle silnych buków. Ich popękana skóra we wszędobylskim zielsku bluszczy. W Zieleni – kolorze niczego. Natury.

Tu wszystko się plecie. Głos cykady zdaje się odgłosem cyklisty. Ludzkie jest tylko wypatrywanie śladów. Nauka zanikania, spektakl ubywania. Było i nie jest. Jest tylko zbieranie, rejestr. Rachuba – dopóty ślad bycia trwa, dopokąd kamień na kamieniu złożony.

3.

Macewy w L.-ach. Kładę kamyk na tej, która jeszcze stoi. Teraz są dwa. Bo szlaczki jidisz wyżarła erozja.

4.

Coś się odblokowało. I pisze się. Skąd ten pęd? Z jeszcze-bycia? Z pragnienia? Zatem z Natury? Która jest Czasem? Czyli nicością?

Pochłanianiem.

5.

Kultura to wiązanie. Soli fosfatów. Betonu i cegły, drewna i gwoździa. Natura zaś upartym, bezrozumnym, dzikim [...]. *Ad infinitum, ad absurdum.*

6.

Taka ruina, o której wszyscy zapomnieli i nikt nie widzi już w niej żadnej wartości. Dlaczego do niej gnam? Co ciągnie mnie do tych wszystkich pozamykanych przed laty hoteli, fabryk, walących się, zapomnianych przez Boga i ludzi, chałup? I co sprawia, że po stokroć wolę je obchodzić, oglądać, zatrzymywać się w nich, aniżeli wygrzewać się na nadmorskiej plaży, spacerować po deptakach znanych kurortów, pływać, latać, skakać na bungee, słowem – miło, brr!, „spędzać wolny czas”?

7. Stara fabryka płyt wiórowych (Nida)

Nie wiem, czy to miejsce tak jeszcze wygląda. Byłem tam już dobrych kilka lat temu (bodaj w roku 2006). Skok przez płot wykonałem nienagannie, aparat wprawdzie wysunął mi się z ręki, ale wylądował w kupie zielska, która zamortyzowała upadek.

Najpierw błędzenie. Kilka fabrycznych hal, które są już jedynie geometrycznymi bryłami. I niczym więcej. Przerażliwe przeciągi, wiatr jest niemal namacalny, zaciska moją twarz w sieci grymasu, choć to przecież lipiec.

Staję na środku podstawowej kondygnacji, ogromnej, prostokątnej sali, w której nie ma nic... Albo raczej: jest NIC. Jestem we wnętrzu czegoś, co dawno przestało pełnić jakąkolwiek funkcję i teraz, uwolnione od zadań i znaczeń, stanowi czystą formę, gigantyczne pudło próżni. W jednej chwili znajduję się w innej rzeczywistości, w której czas – jak w prymitywnych społecznościach starożytnych – mierzony być może jedynie przesuwanymi się po płaszczyznach smugami jasności i cienia. Przestrzeń matematycznej światłości. Monochromatyczna. Wyzwolona z tego, co nieistotne. Cała w sobie złożona z linii, okręgów. Układających się w elementarne figury. (Przypominam sobie pierwszych filozofów pochodzących z greckiej Jonii, którzy siłą swojego umysłu przedzierali się ku niewidzialnej, abstrakcyjnej zasadzie świata, owej *arche*, odrzucając barwy, smaki, zapachy... Zapatrzony w oko atomu Demokryt, przesypujący dłońmi kryształki piasku uśmiecha się do mnie, kiedy odczuwam ziarnistość swojego istnienia – ja, ta drobina w kosmosie sfer). To miejsce jest niczym i wszystkim. Doskonałym punktem, do którego już niczego nie trzeba dodawać, który rozwinąć się może w cokolwiek, stać się wszystkim. Z tego odarcia, zniszczenia w każdej chwili może narodzić się jakiś boczny świat. Ze światła.

Wyciągam aparat. Mam poczucie, że moje oko potrzebne jest tej przestrzeni. Że mogę uczestniczyć w rzadkim spektaklu ciszy, w którym główne, a właściwie jedyne, role grają cienie kładące się cierpliwie na odrapanych ścianach. Światło i mrok – przemieniają z nagłą ruinę w idealny świat geometrycznej kompozycji.

8. Żarnowiec (nieczynna, a właściwie niedoszła elektrownia jądrowa)

Widziana z daleka. Bo raczej nie da się tam wejść (siatka wysoka jest na blisko trzy metry, z jakiegoś powodu pełno tutaj psów i ochroniarzy). System jakby bunkrów, które rozsiadły się na północnym brzegu żarnowieckiego jeziora. Wokół tylko piach i żwir. I setki malutkich, bielusięnkich skorupki ślimaków, przedziwne...

W tym pustynnym krajobrazie ogromne wrażenie na mnie robią posklejane ze sobą wielkie bryły betonowych bloków, w które powtykane są niezliczone ilości metalowych żerdzi. Gdy zbliżyć do nich oko obiektywu, przesłaniają całkowicie dookolny pejzaż. Wrastają w stalowe niebo, strzępiąc je drucianym grzebieniem.

Smutek konstrukcji, która przenicowała samą siebie, przeraża mnie. Jakże szalony jest ludzki umysł! Wznosimy monstrualne budowle, aby je porzucić, zainfekować nimi naturę. Wielkie płyty z ogłupiałą gębą spoglądają na spokojne wody jeziora, szczerzą swoje żeliwne zęby w oczekiwaniu na wskreszenie, które nigdy nie nastąpi. Nasze dzieła, obce nam samym, niezrozumiałe, niedokończone – czyż nie powinny dawać nam do myślenia o naszej małości? Są niemym, niezmiennym w swym wyrazie wyrzutem sumienia.

Wracam do samochodu. W lustrze wody obmywającej brzeg dostrzegam jeszcze raz odbijające się, sterczące kikuty ścian. Obraz faluje. Miraż naszej wielkości.

9. Hotel pracowniczy (Nadole k. Żarnowca)]

Byłem w tym miejscu dwukrotnie. Kiedy ujrzałem tę budowlę po raz pierwszy, była ona jednym z największych w Polsce hoteli, przeznaczonym pierwotnie dla pracowników, którzy mieli zostać zatrudnieni w żarnowieckiej elektrowni. Gdy stało się pewne, że ta nie powstanie, hotel został sprzedany prywatnemu inwestorowi. W miejscu tym wielokrotnie organizowane były turnieje szachowe. Na jednym z nich właśnie miałem przyjemność być i wówczas (prawdopodobnie był to rok 1997) gościłem w owym hotelu.

Składał się on z kilku (jeśli nie kilkunastu) skrzydeł, każde kilkupoziomowe, z siecią labiryntowych korytarzy. Te korytarze były niepokojące, olbrzymie prostopadłości, zupełnie puste, na podłodze typowe dla późnego Peerelu dywaniki (jakie zwykło się spotykać i dziś w niektórych urzędach). Mimo iż spędziłem w tym miejscu blisko dziesięć dni, nie byłem w stanie zorientować się w przewrotnej topografii hotelu. Wszędzie wisiały wprowadzające instrukcje z wyrysowanymi starannie planami budynku, ich studiowanie jednak wydawało mi się sztuką dla wtajemniczonych, korytarze na mapie rozwidlały się, zapętlały, nachodziły na siebie, tworząc świat na opak, chaos, w którym nie sposób się było poruszać. Za każdym razem, gdy stawałem przed tablicą o wymiarach dwa metry na dwa, dostawałem zawrotu głowy, czułem w gardle uporczywą suchość i wiedziałem już, że będę skazany na

długie, upiorne wędrowanie po omacku (przede wszystkim, choć owych planów widziałem na różnych piętrach hotelu kilkadziesiąt, na żadnym z nich nie było oznaczonego miejsca, w którym aktualnie się znajdowałem).

Był listopad, nikłe światło dzienne zdawało się w ogóle tu nie docierać, olbrzymie okno, które wieńczyło każdy korytarz, widziane z drugiej jego strony, zdawało się zaledwie wentylacyjnym lufcikiem. Półmrok panował tu więc o każdej porze.

Pamiętam też, że prawie czterysta osób, które brało udział w turnieju, było prawie niewidocznych... Ludzie gubili się gdzieś w plątaninie korytarzy, w pancernych pokojach i widywało się ich nagle, zgromadzonych tłumnie, na turniejowej sali czy w hotelowej restauracji. Jak zjawy, które naraz zmaterializowały się, wcześniej nieobecne, w jednym miejscu.

Dziesięć lat później widok hotelowego frontonu znów wprowadził mnie w zdumienie. Tym razem jednak poprzez obraz tego, co z niego pozostało...

Teraz światła było już zdecydowanie więcej! Światłne plamy kładły się na zmianę z łachami cienia, tworząc symetryczne mozaiki. I nagle odkrycie: oto lekcja kubizmu. Rzeczy odsłaniają się w jednej chwili z wielu stron, nalegają, aby je obchodzić, bawić się ich nakładającymi się nieustannie na siebie płaszczyznami. Korytarze uczyły zasad perspektywy, zapraszały do wszystkich swoich wymiarów...

10.

Od kilku lat, za sprawą świadomego wyboru, mieszkam na podopolskiej wsi. Lubię, czując wciąż swoją obcość (tak, długo zapewne będę tutaj obcy, więcej, mam nawet taką nadzieję, że moja „polskość” zawsze będzie tutaj wychwytywana, widoczna gołym okiem; jeśli ja będę obcy, znaczyć to będzie, że wioseczka pozostaje nadal „śląska”), przemierzać i odkrywać miejsca, które tutejsi mieszkańcy pozostawili na marginesie własnego świata, porzucili w zatroskaniu o codzienność.

Jednym z nich jest położony w sąsiedniej wiosce kompleks zabudowań będący pozostałością po założonej przez króla pruskiego Fryderyka II hucie żelaza (celowo nie lokalizuję tego obiektu, jego dzisiejszy stan winien być powodem i do wstydu, i do natychmiastowego działania władz gminy, aby zrujnowaną odlewnię i młotownię uczynić na powrót muzeum techniki, ale nie mnie w tym miejscu apelować do sumień decydentów; poza tym jestem rozdarty w tej mierze przez moją skłonność do estetycznych ruin...). Niszczące budynki co rusz przestaje, nie wiedzieć dlaczego, otaczać ogrodzenie i miejsce to zdaje się zamknięte na oścież...

Nie tylko ja przekraczam nieistniejącą granicę. Oto dwóch chłopców, dla których najwyraźniej miejsce to stanowi centrum wszechświata zabawy, spłoszonych moim najściem, pospiesznie oddala się. Starszy jeszcze przez moment się waha, patrząc w stronę, gdzie zaczyna się

linia traw, w których za chwilę zniknie jego braciszek. Ale i on wymknie się z kadru, opuści tajemniczą przestrzeń, strach, zarówno przed pozostawieniem młodszego bez opieki, jak i pozostaniem samemu, weźmie górę (następny kadr, którego nie udało mi, niestety, uwiecznić przedstawia twarz owego starszego chłopca ze ściągniętymi policzkami i wyciągniętym z dezaprobatą w moim kierunku językiem...). Teraz jednak, w tym ujęciu, które rozciąga się w nie-skończoność mojego oglądania, jego splecione rączki i skrzyżowane nogi stanowią obraz zagubienia, dziecięcej rozterki i lęku przed rozdzieleniem.

A wewnątrz... Muzeum zmienione w graciarnię. Uporządkowane dłonią historyka przedmioty w spójną kolekcję, którą wystawiano w celu odtworzenia działania narzędzi, jakby rozpierchły się nagle, pogubiły swoje imiona i więzi je łączące, dziwią się swojemu sąsiedztwu, pragnąc zachować względem siebie odrębność i autonomię. Każde narzędzie, mówi filozof, jest rzeczą, kiedy „jest poręczne i niezawodne”, zdolne i gotowe do użycia, nastawione siłą naszego technicznego namysłu na określone działanie. Te oto rzeczy naraz przestały być sobą, nieumyślnie uwolnione od krępujących je funkcji. Ustawioną przy wejściu machinę ogarnia postępujące zdumienie, iż przyszło jej pełnić honory *majordomusa*, wstydliwie stara się przeto ukryć własne niedoskonałości, ni to kłękając, ni to kłaniając się grubymi i chudymi, drżącymi z napięcia przed niespodziewanymi gośćmi, kolanami. Porzucone pośrodku „koryto” (nie mam pojęcia do czegoż mogła służyć owa rzecz i na jaką nazwę sobie w swoim czasie zasłużyła...) nie wie, co odegrać w samym sercu sceny: być wanną, kołyską czy może trumną?

Byłoby piękne studium przedmiotu, gdybym potrafił opisać to przedziwne miejsce, wykreślić mapę, upleść sieć znaczeń, jaka łączy teraz te wszystkie rozrzucone kapryśną ręką demiurga (w tej roli, bardzo możliwe, miejscowi kloszardzi...) „narzędzia”, które uspione i zapomniane oczekują na wielki renesans. Ale nie znam tajemnego kodu, zasad metafizycznej kartografii, mam tylko przedłużenie mojego banalnego oka – aparat, który ściga niepewne w swoim byciu przedmioty. Ściga i zatrzymuje, choć tak naprawdę one już się poddały, z rozdziawioną buzią czekają, aż ktoś wybawi je z kłopotliwej roli w teatrze absurdu, podniesie z powrotem do istnienia. Bo teraz balansują na krawędzi żywota, mogą być wszystkim (są niczym, czystą potencjalnością), w zależności od światła, które – kapryśne – kładzie się na ich zimnych ciałach. A one cierpliwie odbijają rozmaite strumienie jasności, odmawiając współpracy, zamieniając się w lustra, zapraszając nieustannie w głąb nicości. Nie chcą grać, chcą służyć – jak kiedyś. Pokrywają się więc szczególnie świetlistym kirem, kiedy szaleje cyklon mojego oka...

Mam odejść z niczym, słyszę, jak wszystkie chore sprząty (czy zjawi się tutaj jeszcze kiedyś ów słynny dziwak z magicznym środkiem – unijnym – o nazwie: „rewitalizacja”?...), sprzy sięgają się za moimi plecami, aby niczego więcej już nie pokazywać, aby zasłonić wreszcie kurtynę światła. I w żaden świat (uczył ksiądz Józef Tischner: „patrzmy! bo w naszym języku świat świeci”) przed uzbrojonym okiem człowieka już się nie układać.

Przyląpuję więc na odchodnym, zły i rozżalony, „okno na piasku”. Ziarna ostatnich światel przecięte ramą pozostającego poza kadrem „prawdziwego” okna. Lecz słyszę – kiedy zachwycony milknę przed ujawnionym z nagłą, szczodrobliwą dłonią tego miejsca, obrazem – „oto masz co chciałeś!”. Rozbłysk nicości – twoje żniwo, fotografie! Zamknij go sobie w czarnej skrzyni oka¹.

Owszem, zamykam to zdjęcie granicy bytu i nicości, które być może splecione są tak szczelnie, iż nikt ich nie rozdzieli. Świadectwo tego, że przemijamy i nic trwałego pod słońcem... Ale to ironiczne dzieło, samo zarażone zniknięciem, daje mi trwałą (dopóki będzie oglądane), wgląd w istotę świata: kruchość tego, co się nigdy nie powtarza.

A przynajmniej ja tak chcę o tym opowiadać...²

11.

Rowerem do Okołów. Wjeżdżamy leśną drogą (odbijając w prawo za przystankiem PKS z szosy łączącej Murów z drogą Opole – Namysłów), mijając małą wydmnę i gospodarstwo z licznymi pastwiskami. Przez mostek nad wijącą się tutaj leniwie Stobrawą. Do ruiny dawnych zabudowań, wśród których górował niegdyś młyn. Po tym, jak uda się wreszcie utorować drogę z piętrzącego się zawsze już o tej porze roku zielska, zaczynamy błądzić po kilku pustych „pokojach”.

Gdy stajemy na piętrze – jakież to dreszcz niesamowity towarzyszy wejściu na próchniejące schody, dokąd wiodące? – uderzają obrazy okien. Dosłownie! W okiennych (ale czy na pewno „okiennych”? czy okno jest jeszcze oknem, kiedy nie chroni, a jedynie otwiera widok, pozbawione szyb i klamek?) ramach staje nagle świat. Obrysowany, jak na malarskim płótnie, drewnianą granicą ramy. Na pierwszym obrazie pobliski budynek (kiedyś zapewne

¹ Pamiętają Państwo „obsesję przezroczywości”, która wydarzyła się Markowi Bieńczykowi? Od czego się wzięła? Od obrazu najpierwszego – zapamiętanego z wczesnego dzieciństwa, narysowanego przez słoneczny blask na ścianie „żółtego kwadratu”, metafory, praobrazu przezroczywości. Wszelkie pisanie, biorące początek od owej potwornej – bo geometrycznej? – jasności jest zakreślaniem kręgów wokół nicości. „[...] czysty byt i czyste nic – pisał po lekturze książki Marka Bieńczyka Michał P. Markowski – są tym samym [...] świetlisty kwadrat na ścianie [...] wzywa nie do pisania, nie do szukania zgrabnej metafory, ale do świata czystego, przejrzystego, nieobecnego [...], poza dotykiem i – niestety – poza czułością” (Michał P. Markowski, *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009, s. 373). Nicość odbita na fotografii również paraliżuje, każe nieustannie wpatrywać się weń, aż do zawrotu głowy, aż do mdłości.

² W tym sensie widzę fotografię nie jako autonomiczną sztukę (nie ma to jednak w moim przekonaniu żadnego deprecjonującego dla fotografii znaczenia), lecz jako grunt, na którym wspierać się może opowieść, która podtrzymuje i rozwija istnienie fotograficznego obrazu. Gdy chcemy zaś absolutyzować jego status ontologiczny, trzeba by faktycznie przyznać, jak uczynił to Barthes, iż zdarzenie „uwiecznione” na fotografii „nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuje, do rzeczy, którą spostrzegam. Fotografia jest Istnieniem Poszczególnym w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością, niewyróżniającą się i jakby głupią. Jest *tym właśnie* [...]” (Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 9).

stajnia lub chlewnia...) jawi się niczym dziewiętnastowieczna chata, jakie spotkać można dziś jeszcze tylko w skansenach. Pobielone ściany, dach, zda się, jakby kryty strzechą – włożone w ramę – nabierają cech rodzajowego obrazka, który tyle co wyszedł spod ręki jednego z mistrzów malarskiego realizmu. W drugą ramę wkracza żarłoczna natura, pleniąca się niemal na naszych oczach zieleń chmielu, jak zapatrzona w siebie tancerka, chce przesłonić całą rzeczywistość. A nawet więcej – przebija blejtram portrecisty i buńczucznie wysuwa swoje macki poza jednowymiarowe płótno...

Odmykamy kolejne drzwi, jak bohaterowie *Niekończącej się historii* albo *Opowieści z Narnii*, niepewni, co odnajdziemy za następną odsłoną. W jaki spektakl złożą się światła i cienie? Jakie jeszcze światy otworzą się za następną kurtyną z kurzu wirującego na słupkach słońca?

Ruina. Pozornie wszystko tu się skończyło, przestrzeń wydaje się martwa. Ale za sprawą naszego wejścia w jej obręb, choćby na chwilę, miejsce to – jak każda inna ruina – może się przeistoczyć. W co? To zależy od tego, co ze sobą przyniesiemy. Ale właściwie wystarczy jedynie zamknąć oczy, trzymając mocno pod powieką wielkie puste sale, a powstać w nich może absolutnie każda opowieść.

11.

Dzisiaj nagle się okazało – wprawdzie jeszcze niejasno, jak ujawnia się poranek zimą, przeczuwanie prześwitu o szóstej piętnaście w styczniu, więc niejasno, ale jednak – skąd może brać swój początek fascynacja ruinami. Wszedłem do zmaltretowanego Czasem zamku w Łące Prudnickiej (trzeba by przeczytać, kto tam w swoim czasie gospodarował), długo błądziłem labiryntem korytarzy, przyglądając się jak zawsze bezmiłosiernie odrapanym ścianom, łuszczącej się farbie, cudem ocalałym, drewnianym rzeźbieniem sufitu, pełgającym światłem, kontrastom cieni. Czemu jeszcze? Samosiejkom, bluszczom przebijającym blejtramy wybitych okien. Wszystkiemu, co niszczeje. I wszystkiemu, co niszczy. Truposzom ludzkiego i pasożytom matki natury. Temu, co żyje. I temu, co jest zżywane, wyzuwane z resztek życia.

I na co temu wszystkiemu moje (uzbrojone po pióro) oko? Po co kadry wycinane z tej fugi śmierci?

Bo służę w szwadronie życia. Bo odciskam swój żywotny sprzeciw. Upominam się o zmarłych.

2010–2015

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Adrian Gleń, „Ruiny i dobro bycia (wymyki z niecodziennika)”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (7) (2016): 107–114. DOI: 10.18276/au.2016.2.7-07