

CYKL I POWIEŚĆ

W serii
WOKÓŁ CYKLU
ukazał się:

Cykl literacki w Polsce

W przygotowaniu:

Semiotyka cyklu

Polskie cykle narracyjne

CYKL I POWIEŚĆ

Pod redakcją Krystyny Jakowskiej,
Dariusza Kuleszy i Katarzyny Sokołowskiej



Białystok 2004

Pan Wołodyjowski jest niewątpliwie najbardziej uzależnioną od poprzednich części powieścią cyklu. Związek ten podkreśla także słynne końcowe zdanie o „krzepieniu serc”¹².

W Trylogii nakładają się zatem na siebie oba plany: historyczny i fikcyjny jako czynniki generujące strukturę cykliczności. Jednak nie na planach osobnych. Jak na to wielokrotnie wskazywali badacze Sienkiewiczowska koncepcja uhistoryczniania fikcji sięga zarówno w sferę mentalności i zachowań postaci, jak i w sferę struktur wypowiedzeniowych kształtowanych na wzór literatury dawnej (na przykład pamiętnikarskiej), w taki sposób, aby dla czytelnika owe granice były niedostrzegalne. Sienkiewicz dba o spójność powieściowej wizji i jej jednolitość przedstawieniowo-stylistyczną. Dbą również o ciągłość historyczną. I dlatego tak znacząca stała się presja modelu Sienkiewiczowskiego na dalsze dzieje gatunku powieści historycznej.

History in a Novel Cycle („The Trilogy” model)

Summary

A cycle structure is a frequent phenomenon in the development of a historical novel. In the 19th century Poland cycles of historical novels were written by J. I. Kraszewski, T. T. Jeż, Z. Kaczkowski, T. Jeske-Choiński, A. Krechowiecki and others. Undoubtedly, the most famous is *The Trilogy* by H. Sienkiewicz. Its cyclical structure is determined by the popular title of the three novels on the 17th century. It is noteworthy that the title „Trilogy” was not suggested by Sienkiewicz himself. He also did not give any subtitles to link the three texts. It is surprising, however, that while beginning his work, the author did not intend to write the subsequent parts of the cycle. They were „imposed” on the writer because of the developing plot, a common message („to comfort hearts”) and the readers’ pressure. Consequently, the three novels – seen both as historical texts and a fiction – have common features. To reach this goal, Sienkiewicz used the technique of referring to common characters, events and the characters’ memories. He also used history as something „given”, linear and justified by sources. The present world is dominated by the same narrator who is a competent authority and who also embraces historical reality. This authority justifies the idea of *The Trilogy* as a „series of books” written „to comfort hearts”. This message (however not intended by the author) plays a secondary role as a linking factor.

¹² Jest rzeczą interesującą, że Sienkiewiczowska Trylogia została „obramowana” dwiema powieściami napisanymi przez innych autorów: „ekspozycyjną” powieścią *I u możnych dziełny* Teodora Parnickiego oraz „dalszym ciągiem” *W ręku Boga* Andrzeja Stojowskiego.

MARCIN WOŁK

Autobiografizm i cykliczność

Cykliczność i autobiografizm są zjawiskami innowacyjnymi. Cykliczność, rozumianą jako cecha pewnych form artystycznych, wiążemy najczęściej ze sferą genologii, czasem – jako rodzaj ukształtowania kompozycyjnego – także z morfologią dzieła literackiego. Z kolei autobiografizm, traktowany jako typ postawy czy strategii autorskiej, rodzaj paktu proponowanego czytelnikowi, jest pojęciem z zakresu literackiej pragmatyki. Należąc do odmiennych porządków, autobiografizm i cykliczność są jednak wielorako powiązane, a podobieństwo rządzących nimi prawidłowości pozwala je opisywać jako zjawiska nie tylko analogiczne, lecz także oświetlające się nawzajem. Analiza form cyklicznych może nam wiele powiedzieć o autobiografizmie, autobiografizm – lepiej zrozumieć istotę cykliczności.

Najwyraźniejszym punktem stycznym omawianych kategorii jest forma cyklu autobiograficznego. Poświęcę jej więcej miejsca w zakończeniu swojej pracy. Przede wszystkim chcę się jednak zająć tym, co nazwać można „autobiograficznymi ciągami narracyjnymi” (ACN). Określam tak zespoły fikcjonalnych i niefikcjonalnych tekstów jednego autora, połączonych intencją autobiograficzną (a w konsekwencji posiadających często wspólnego bądź podobnego bohatera-narratora, powiązanych wzajemnymi odniesieniami, odznaczających się tożsamością, ciągłością lub pokrewieństwem świata przedstawionego oraz powtarzalnością motywów), zespoły nie mające przy tym formalnych cech cyklu. Z cyklem literackim łączy to zjawisko względności autonomii poszczególnych utworów, nadbudowywanie się sensów i jakości (artystycznych oraz po-

zaartystycznych) nad całością większymi niż pojedynczy tekst; różni – jego niegenologiczny status: cykl jest fenomenem tekstualnym i gatunkowym, ciąg autobiograficzny nie tworzy struktur o charakterze tekstowym i gatunkowość przelamuje.

1. Oto kilka przykładów ACN z literatury współczesnej, gdzie zjawisko to występuje w największym nasileniu. W autobiograficzny łańcuch układa się przeważająca część pisarstwa Kazimierza Brandysa, cała niemal twórczość Tadeusza Konwickiego, Kornela Filipowicza, Adolfa Rudnickiego, Mirona Białoszewskiego, Edwarda Stachury czy Henryka Grynberga – by przywołać ilustracje najbardziej jaskrawe. U wszystkich wymienionych autorów w obrębie rozległych ciągów autobiograficznych odnajdujemy także właściwe cykle (o różnym stopniu spójności). Wypami mniej lub bardziej klasycznej cykliczności w cyklopodobnym żywiole autobiografizmu są zespoły sylwicznych utworów Konwickiego, Brandysa, Rudnickiego. U Konwickiego przynależność kolejnych książek do cyklu wynika przede wszystkim z podobieństwa poetyki, u dwu pozostałych pisarzy bywa także zaznaczana paratekstowo – w tytule lub podtytule (na przykład *Niebieskie kartki* Rudnickiego). W nowelistyce Filipowicza o tożsamości cyklu wędkarskiego (podobnie jak kilku innych) decydują głównie tematyczne związki utworów, publikowanych w różnych konfiguracjach i nigdy nie zebranych przez autora w całość, która nie podlegałaby zmianom¹. Cyklami jednoznacznie wyodrębnionymi na mocy edytorskiej decyzji autora są natomiast *Donosy rzeczywistości* Białoszewskiego (z podcyklami *Ulizesy* i *Garwolineum*) i *Się* Stachury, przy czym spójność tego ostatniego zbioru podkreślana jest przez zastosowanie we wszystkich tworzących go tekstach tego samego wyrazistego chwytu formalnego. Z kolei *Życie ideologiczne, osobiste, codzienne i artystyczne* Grynberga to, moim zdaniem, cykl okazjonalny, całkowicie zależny w swym bycie od wydania kilku tekstów pod jedną okładką².

Występowanie oraz różnorodność form i stopni cykliczności w prozie wymienionych autorów nie powinny przysłonić faktu, że autonomia cykli na tle reszty dorobku pisarzy jest tutaj znacznie mniejsza niż u autorów uprawiających twórczość czysto fikcyjną. Zasadniczym rysem literatury zorientowanej autobiograficznie jest bowiem swoisty totalizm: tendencja do wchłaniania całości drobniejszych, nawet tak wyrazistych jak cykl, przez rozleglejsze zgrupowania tekstów – autobiograficzne ciągi narracyjne właśnie. Stopniowe zdominowanie

¹ Zob. I. Furnal, *Cykle literackie Kornela Filipowicza – modele do rozwinięcia i ułożenia*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech i K. Sokołowska. Białystok 2001.

² W tym i podobnych przypadkach wolę pisać o cyklu okazjonalnym niż przypadkowym (jak S. Skwarczyńska we *Wstępie do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 459), gdyż są to całości intencjonalne, choć uzależnione od okoliczności zewnętrznych i zwykle nietrwałe.

twórczości przez ACN, „przechwytyjący” z czasem coraz więcej zarówno pojedynczych utworów, jak i całych zespołów tekstowych, to prawidłowość rozwojowa pisarstwa wielu prozaików działających w drugiej połowie XX wieku. Modelowy wręcz jest pod tym względem przebieg drogi twórczej Brandysa. Jej najważniejsze etapy to:

1. Na wprost autobiograficzny bądź kryptoautobiograficzny debiut (w tym wypadku podwójny: *Miasto niepokonane* i *Drewniany koń*, 1946).

2. Faza „obiektywna” wypełniona zideologizowanymi powieściami (cykl *Między wojnami*, 1948–1951; *Obywatele*, 1954).

3. Faza odwilżowa, również zdecydowanie fikcyjna (szereg krótszych utworów narracyjnych oraz powieść *Matka Królów*, 1957).

4. Okres współistnienia tekstów fikcyjnych (zbiór opowiadań *Romantyczność*, 1960, powieść *Sposób bycia*, 1963) z autobiograficznymi (szereg książek opatrzonych wspólnym podtytułem *Wspomnienia z teraźniejszości*: trytomowy cykl *Listy do pani Z.*, 1958–1962, *Dzoker*, 1966, i *Rynek*, 1968, oraz – już bez podtytułu – *Mala księga*, 1970).

5. Etap nawrotu do fikcji, teraz jednak zawsze podszytej autobiografizmem (*Wariacje pocztowe*, 1972, *Pomysł*, 1974, *Nierzeczywistość*, 1977, *Rondo*, 1982).

6. Powrót do sylwicznej formy „wspomnień z teraźniejszości”, już bez cyklotwórczego podtytułu i z wariacjami w poetyce (stanowiące cykl sam w sobie *Miesiące*, 1980–1987, oraz *Zapamiętane*, 1995, i *Przygody Robinsona*, 1999); pojedyncze książki fikcyjne (*Sztuka konwersacji*, 1990) i eseistyczne (*Charaktery i pisma*, 1991).

Pojawiający się na etapie czwartym ACN z początku kształtuje się na sposób tradycyjny: jako cykl, a więc całość odrębna od reszty twórczości. Zarazem jednak sygnalizujący cykliczność podtytuł zostaje zaczerpnięty z wcześniejszego o kilka lat zbioru opowiadań, w którym nie miał jeszcze autobiograficznego wydźwięku (*Czerwona czapeczka. Wspomnienia z teraźniejszości*, 1956). Tym samym Brandys podważa autonomię owego cyklu już w trakcie jego narodzin, ustanawiając więź pomiędzy utworami autobiograficznymi a fikcyjnymi. Nie jest to więź tylko zewnętrzna, gdyż wspomnieniowe teksty opublikowane w tym okresie ujawniają biograficzną genezę wielu wątków z utworów wcześniejszych, z debiutem i powieściami socrealistycznymi włącznie, nadając im wymiar rewelacji – choćby nawet karykaturalnych – indywidualności człowieka-autora. Ten gest przygotowuje jednocześnie grunt pod autobiografizujący odbiór kolejnych książek. Gdy na etapie szóstym pisarz powróci do formy osobistego raptularza, nie odczuje potrzeby nawiązania do cyklu z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych: ów „cykl” – w gruncie rzeczy pozorny, bo obejmujący tom opowiadań, trzy zbiory stylizowanych na listy felietonów i dwie książki sylwiczne – zdążył się już rozpuścić w autobiograficznym ciągu narracyjnym, tak scharakteryzowanym przez Tomasza Burka:

Kiedy spojrzeć na całokształt twórczości Kazimierza Brandysa, to okaże się, że naruszała ona prawie zawsze i w każdym momencie zastane systemy klasyfikacji gatunkowej, że jej ideą przewodnią i konstytutywną była idea wieloksięgu, służącego jako przekaz świadomości niespokojnej, zmiennej i wzburzonej³.

W tym trafnym opisie warto podkreślić sformułowania odnoszące się do ACN: „całokształt twórczości”, naruszanie „zastanych systemów klasyfikacji gatunkowej”, konstytutywna „idea wieloksięgu”, „przekaz świadomości”.

2. Zanim szczegółowiej zajmiemy się autobiograficznymi ciągami narracyjnymi i ich relacją do cyklu, parę słów na temat samego autobiografizmu. Będę go traktował jako ogół rozwiązań pozwalających na ustanowienie zależności między światem przedstawionym powieści czy opowiadań a współkształtowanym przez pisarza obrazem jego biografii funkcjonującym w świadomości odbiorców i, w szczególności, między podmiotem lub bohaterem wypowiedzi literackich a podmiotem owego „społecznego tekstu biografii”⁴. Pojęcie autobiografizmu obejmuje więc z jednej strony wszelkie sposoby sugerowania biograficznego podłoża fikcji, z drugiej – tekstowe techniki kształtowania przez autora wizerunku swojej osoby i biografii w świadomości społecznej. Zwłaszcza w tym drugim wypadku autobiografizm pojawiający się na gruncie fikcji jest ściśle związany z autobiograficznością rozumianą tradycyjnie, jako cecha pism osobistych. Te dwa aspekty autobiografizmu nie zawsze występują razem. Oba jednak dają się sprowadzić do „pewnej postawy komunikacyjnej nadawcy oraz projektowanych przez tę postawę zachowań odbiorcy”⁵.

Przyjęta tu pragmatyczna definicja autobiografizmu wywodzi się z koncepcji Philippe’a Lejeune’a i odpowiada jego kategorii „paktu fantazmatycznego”. U francuskiego badacza jest to taka odmiana paktu autobiograficznego, na mocy której fikcyjne utwory pisarza mogą zostać włączone w „przestrzeń autobiograficzną”, czyli w kontekst interpretacyjny wyznaczony przez jego wypowiedzi jawnie autobiograficzne. Sugerując (na przykład w autokomentarzach), że jego powieści są zapisem „fantazmatów odkrywających prawdy o osobowości autora”, pisarz rozszerza działanie paktu autobiograficznego na całą swoją twórczość⁶. Naturalną reakcją odbiorcy będzie czytanie tekstów powieściowych i autobiograficznych w zbliżony sposób oraz traktowanie ich jako mniej lub bardziej

jednolitej całości. Co ważne, owa sugerowana autobiograficzność fikcji wynika w większym stopniu z relacji powstających wewnątrz zbioru tekstów danego autora niż z cech poszczególnych elementów tego zbioru branych z osobna czy z ich odniesienia do świata rzeczywistego.

Aby lepiej ukazać ów intertekstualny wymiar autobiografizmu, dzięki któremu ACN upodabnia się do cyklu literackiego, przyjrzyjmy się rozróżnieniu autobiografizmu stematyzowanego i implikowanego w ujęciu, jakie nadał tej dysfunkcji Jerzy Smulski. Kategoria pierwsza (w terminologii badacza: „strategia autobiograficzna”) obejmuje wypadki wskazywani w tekstach wspomnieniowych, wywiadach itp. na relacje między biografią twórcy a zdarzeniami fabularnymi jego dzieł. Inaczej mówiąc, chodzi o sytuację ustanowienia odpowiedniości między dwoma szeregami tekstów pisarza: jednym operującym fikcją, a drugim ściśle autobiograficznym. „Funkcją tego drugiego szeregu jest ujawnianie związku literackich fabuł z faktami biografii autora”⁷. Ten rodzaj autobiografizmu w oczywisty sposób opiera się na relacjach intertekstualnych i nie można by o nim mówić, gdyby poszczególne utwory pozostawały w izolacji.

Pozornie inaczej ma się sprawa z „postawą autobiograficzną” – typem autobiografizmu nie wymagającym odwołania do świadectw pozafikcyjnych, bo implikowanym przez własności samego tekstu, które pozwalają rozpoznać konwencję i uruchomić właściwe normy odbioru. Smulski (częściowo za Ireną Skwarek) wymienia dziewięć takich strukturalnych sygnałów autobiografizmu immanentnego:

1. Poetyka narracji (narracja pierwszoosobowa, narrator jako pisarz, „format duchowy” narratora).
2. Sposób sformułowania tytułu, motto, dedykacja.
3. Wzmianki autotematyczne.
4. Stylizacja na dziennik lub pamiętnik.
5. Temat sztuki i artysty.
6. Konstrukcja biograficzna [fabuły] obejmująca okres dzieciństwa i młodości [bohatera – uzup. M. W.].
7. Wprowadzenie współczesnych realiów i autentycznych postaci (elementy klucza personalnego).
8. Aluzje do własnej twórczości, posłużenie się autocytatami i kryptoautocytatami.
9. Perseweracyjny charakter pewnych motywów i wątków w całej twórczości danego pisarza⁸.

³ T. Burek, *A to Polska właśnie*. „Zapis” nr 9 (styczeń 1979), s. 167.

⁴ Sformułowanie M. Czermińskiej (*Postawa autobiograficzna*. W: *też*, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987, s. 16).

⁵ J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia autobiograficzna*. W: *Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*. Toruń 1993, s. 140.

⁶ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. Labuda. W: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 54.

⁷ J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i strategia autobiograficzna*. Dz. cyt., s. 144. Warto dodać, że w pewnych wypadkach owe dwa szeregi tekstów mogą się spotkać w jednym utworze, jak dziennik pisarza i powieść w *Miazdze* Andrzeja Sandauera czy „autobiografie” i „parabiografie” w *Zapiskach z martwego miasta* Sandauera.

⁸ Tamże, s. 142. Por. I. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 1986, s. 30.

Badacz zwraca uwagę, że dwa ostatnie sygnały mogą się uaktywnić dopiero wtedy, gdy rozpatrujemy twórczość pisarza jako całość, zasadniczo pisze jednak o sposobach kreowania przestrzeni autobiograficznej na poziomie konstrukcji pojedynczego utworu. Tymczasem praktycznie wszystkie wyodrębnione przez niego sygnały pośrednio lub wprost wiążą autobiograficzność konkretnego dzieła z kontekstem innych tekstów tego samego autora, choć tylko w wypadku aluzji do własnej twórczości oraz powtarzalności motywów ta intertekstualna zależność jest obligatoryjna. W dwóch punktach ma ona charakter fakultatywny, ale istotny – gdyż jeśli już wystąpi, bardzo silnie spaja ze sobą różne teksty autora, uwypuklając zarazem ich autobiografizm. Są to sygnał 1: pierwszoosobowa forma narracji i kreacja narratora jako pisarza – funkcję scalającą pełni tu jedność lub podobieństwo osoby narratora-bohatera w różnych utworach⁹, i sygnał 6: biograficzna konstrukcja fabuły, nierzadko, szczególnie u nowelistów, rozciągnięta na wiele tekstów. Mamy też sygnały niejako zapraszające do zwrócenia uwagi na kontekst „reszty twórczości”. Należy do nich sygnał 3: występowanie wzmianek autotematycznych, akcentujących problematykę procesu twórczego, i częste ich podobieństwo co do formy lub treści w różnych utworach danego pisarza (a także naturalne współwystępowanie z autoaluzjami). To samo można powiedzieć o temacie sztuki i artysty w sygnale 5, który zresztą często jest fabularnym pretekstem do wprowadzenia autotematyzmu. Potencjalnie intertekstualny charakter mają również sygnał 7: wprowadzenie autentycznych realiów i postaci (wiele z nich siłą rzeczy pojawi się wielokrotnie w różnych tekstach pisarza, obracającego się w określonym środowisku) i sygnał 2: sformułowanie tytułu i literacka rama wydawnicza – ich podobieństwo lub powtarzalność w kolejnych utworach nie należą do rzadkości (na przykład podtytuły u Brandysa; motta, dedykacje i noty „do czytelnika” u Grynberga). Punkt 4 należałoby właściwie wyeliminować, bo stylizacja na formy autobiograficzne to przecież składnik poetyki narracji, uwzględnionej już w punkcie 1. Tym niemniej powtórzenie jednego wzorca wypowiedzi w kilku tekstach, na przykład przez Konwickiego w „łże-dziennikach”, stwarza pomiędzy nimi silną więź.

Przedstawiony wywód miał na celu ukazanie współzależności autobiografizmu i (auto)intertekstualności. Z jednej strony wszelkie dostrzegalne w czyjejs twórczości wewnętrzne nawiązania i repetycje nie tylko same mogą sygnalizować autobiografizm, ale też wzmacniają wymowę jego pozostałych oznak. Z drugiej strony autobiograficzność tekstów danego pisarza prowadzi do powstania między nimi relacji *quasi*-cyklicznych. Można chyba powiedzieć, że wyjąwszy autorów, którzy napisali tylko jedno dzieło autobiografizujące (a taka sytuacja jest rzadkością), nie tylko autobiografizm stematyzowany, lecz również implikowany manifestuje się w pełni dopiero w przestrzeni międzytekstowej, co więcej

⁹ Smulski mówi o niej osobno (s. 153).

– przestrzeń taką wyznacza. Osnuwając się wokół rzeczywistej lub wykreowanej biografii pisarza, utwory wchodzą między sobą w wielorakie zależności i tworzą całość, która staje się czymś więcej niż sumą składających się na nią części i pod wieloma względami przypomina cykl.

3. Badacze literackiej cykliczności stwierdzali wielokrotnie (choć zawsze z wahaniem), że cykl jest pewnego rodzaju tekstem¹⁰. Zapewne, trudno odnieść tę tezę do luźnych cykli powieściowych, spojonych tylko pewnymi elementami świata przedstawionego i otwartych na dopełnienia, a więc bliskich tematycznej serii utworów¹¹. Jeszcze więcej wątpliwości budzą cykle autobiograficzne, do czego wrócę w zakończeniu. Jednakże modelowe dzieła cykliczne (a z takimi, dla wydobycia kontrastu, chcę teraz zestawzić ACN) można traktować jak „teksty podzielone”¹². Posiadają one wyrażoną wprost lub dającą się zrekonstruować ramę modalną, która określa naczelny podmiot i wspólny dla całości temat; łańcuch w nich dostrzec ustalony porządek następstwa części (z wyróżnionymi członami początkowym i końcowym) oraz akcentujący spójność cyklu system wewnętrznych delimitatorów i nawiązań. Słowem, utwór cykliczny posiada strukturę nadrzędną wobec struktur składowych i odpowiadający jej całościowy sens, niesprowadzalny do znaczeń elementów objętych cyklem, bo rodzący się właśnie z relacji i napięć między nimi. Będąc tekstem, cykl może stać się również dziełem, tworem posiadającym indywidualność i odrębność nie tylko tekstową, lecz także estetyczną i aksjologiczną.

Autobiograficzny ciąg utworów tekstem w tym rozumieniu nie jest z dwóch zasadniczych powodów. Brak mu przede wszystkim autorskiej intencji wyodrębnienia, w wypadku cyklu sygnalizowanej zazwyczaj wspólną publikacją lub zbiorczym tytułem. Brak także stabilnej, linearnej struktury, do wyznaczenia której nie wystarczy przecież porządek powstawania czy publikacji utworów (jakkolwiek konsekwentne datowanie tekstów silnie wiąże twórczość z liniowym porządkiem biografii). Jeżeli ACN ma naturę do pewnego stopnia systemową i spoistą, to dzieje się tak dzięki luźnej sieci międzytekstowych związków. Rzadko opierają się one na świadomej aluzji, częściej wynikają z czynników genetycznych, takich jak psychologiczna jedność podmiotu autorskiego, ciągłość jego doświadczeń, obsesyjne powracanie pewnych wyobrażeń, typ świadomości literackiej i konsekwencja w wyborach artystycznych.

¹⁰ Zob. np. W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Warszawa 1985; K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2; B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Dz. cyt.

¹¹ Terminami „cykl luźny” oraz „seria utworów” posługuję się za J. Trzynadłowskim (*Kompozycja cyklu literackiego*. „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 67. Prace Literackie IX. Wrocław 1967).

¹² K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. Dz. cyt., s. 95.

Rezultat może przypominać siatkę nawiązań strukturalnych spajających cykl, różnica polega jednak na tym, że wykładniki koherencji cyklu z reguły grupują się wokół osi następstwa i układają według jakiegoś ustalonego, czasem nawet wyraźnie założonego porządku. Kolejność jest szczególnie ważna w cyklach mimetycznych (jako następstwo zdarzeń w czasie, łańcuch przyczyn i skutków, zasada przyległości przestrzennej), ale daje się dostrzec także w cyklach konceptualnych (jako logiczny lub retoryczny porządek oparty na gradacji, kontraście, wynikaniu, odwzorowaniu pewnego zewnętrznego układu)¹³. Cykl rozwija się więc w sposób ciągły, mówiąc najprościej – od początku do końca.

W narracyjnych ciągach autobiograficznych taka linearność jest bardzo rzadka; ich elementy istnieją jakby obok siebie. Pozycję wyróżnioną, pod pewnymi względami analogiczną do roli początkowego ogniwa cyklu, zajmuje w nich (o ile tylko istnieje) „książka-klucz”¹⁴: utwór niebeletrystyczny, często wspomnieniowy, w którym motywy występujące także w fikcjonalnych dziełach autora pojawiają się jako autentyczne, czasem dodatkowo opatrzone dyskursywnym komentarzem na temat swoich związków z powieściowymi bohaterami, zdarzeniami, miejscami. Dzięki takiemu „kluczowi” w dorobku pisarza obok autobiografizmu implikowanego przez poetykę poszczególnych utworów – niekiedy: zamiast kryptoautobiografizmu – pojawia się autobiografizm jawny, stematyzowany, zaś czytelnicza tendencja do traktowania danej twórczości lub przynajmniej jej wycinka jako pewnego rodzaju całości uzyskuje sankcję autorską. Otwarte wystąpienia autobiograficzne odznaczają się przy tym dużą mocą modyfikowania społecznego wizerunku pisarza i wpływają na interpretację jego dzieł. Wszystko, co ukaże się drukiem po tego rodzaju wypowiedziach, będzie czytane przez ich pryzmat. Podobnie jak początkowy człon cyklu, determinują one odbiór kolejnych tekstów, określając ich domyślny kod konwencjonalny (autobiografizowanie) i kontekst („społeczny tekst biografii” twórcy).

Scalające prawa strategii autobiograficznej działają także, a nawet przede wszystkim, wstecz. By się o tym przekonać, wystarczy spojrzeć na zmiany, jakie nastąpiły w krytycznoliterackiej refleksji nad twórczością Marii Kuncewiczowej po wydaniu *Fantomów* i *Natury*, Konwickiego po *Kalendarzu* i *klepsydry*, Brandysa po *Malej księdze*, gdy ich wcześniejsze nawet o kilkadziesiąt lat powieści zostały wtórnie włączone w ciągi autobiograficzne. Przykłady te uświadamiają zarazem, że „książki-klucze” są z reguły publikowane późno¹⁵. Odległe miejsce w chrono-

logii dzieł pisarza osłabia ich analogię z początkiem tekstu. Osłabia ją również i to, że w dorobku autora utworów takich może być więcej. „Książka-klucz” pełni więc funkcje podobne do kodującej, metatekstowej roli początku, ale prawdziwym początkiem może stać się tylko w perspektywie odbioru. Dopiero w porządku lektury ACN nabiera charakteru synchronicznie istniejącej całości, w której dają się wskazać człony odpowiadające stałym elementom konstrukcyjnym tekstu lub cyklu (początek, punkty węzłowe, czasem także zakończenie)¹⁶. Scalający efekt przedstawienia się dominującego stylu recepcji krytycznej z lektury fikcjonalnej na autobiografizującą został dobrze udokumentowany dla twórczości Kuncewiczowej. U jej monografistki znajdujemy takie między innymi stwierdzenia:

Nowe perspektywy odczytania powieści [*Cudzoziemka* – uzup. M. W.] stworzyły *Fantomy*, które złączyły, jak chcą niektórzy, twórczość Kuncewiczowej w jedną całość, umożliwiając dostrzeżenie bliskich związków *Cudzoziemki* z innymi utworami. Zaworska uważała, iż *Cudzoziemka* wraz z *Leśnikiem* i *Fantomami* tworzy narodowy tryptyk, przedstawiający dzieje świadomości trzech pokoleń, według Czerwińskiej w sagę rodzinną układa się *Cudzoziemka* z *Leśnikiem* i *Tristanem* 1946, którym *Fantomy* nadają sens „figury polskiego losu”¹⁷.

Wątpliwości, co jest, a co nie jest składnikiem „sagi” i w jakiej występuje pozycji, przypominają, że ciąg autobiograficzny to całość znacznie mniej stabilna od cyklu i zaledwie analogiczna do tekstu. *Quasi*-tekstową, linearną strukturę ciągów autobiograficznych zdają się posiadać jedynie w tych rzadkich wypadkach, gdy czyjaś autobiografizująca twórczość rozwija się w sposób chronologiczny, to znaczy gdy porządek powstawania i publikowania utworów odpowiada chronologii tematu, czyli biografii autora-bohatera. Z fenomenem tego rodzaju mamy do czynienia w prozie Grynberga, której – jako przykładowi nietypowemu, a zarazem instruktywnemu – poświęcę teraz nieco więcej miejsca.

4. W rozwoju twórczości Grynberga obserwujemy dwa ciekawe zjawiska zachodzące niemal równocześnie: cyklizację zbioru powieści oraz „upowieściowienie” (scalenie) cyklu. Oba procesy ujęła jednym zdaniem Bogumiła Kaniewska: „Cykl żydowskich utworów Henryka Grynberga – powieści *Żydowska wojna*

... i twórczość tego rodzaju – jest nawet swego rodzaju regułą od czasów romantyzmu): otwarte manifestacje wymagają nie tylko odwagi i pewności siebie, ale i ustalonej pozycji, a zmiana utrwalonego stylu odbioru to z pisarskiego punktu widzenia zawsze ryzyko.

¹⁶ Por. uwagi B. Kaniewskiej (*Między cyklem a powieścią*. Dz. cyt., s. 26) o strategiach odbioru aktywowanych przez utwory cykliczne. Obiecująca wydaje się możliwość ujęcia cykliczności jako zdolności prowokowania pewnego typu czytelniczej postawy wobec grupy tekstów.

¹⁷ A. Szałagan, *Maria Kuncewiczowa. Monografia dokumentacyjna 1895–1989*. Warszawa 1995, s. 206. Cytowane prace to: H. Zaworska, *Żyć u siebie*. „Twórczość” 1972, nr 2 i M. Czerwińska, *Maria Kuncewiczowa*. „Literatura” 1974, nr 28.

¹³ Rozróżnienie: cykl mimetyczny – cykl konceptualny za K. Jakowską (*Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. Dz. cyt.).

¹⁴ Określenie J. Smulskiego.

¹⁵ Łatwo wytłumaczyć, dlaczego zazwyczaj dopiero dojrzały autorzy publikują teksty w sposób jawny kształtujące biograficzną ramę dla ich dzieł, podczas gdy posługiwanie się autobiografizmem ukrytym bądź implikowanym jest stosunkowo częste już u początków drogi twórczej (autobiografizujący debiut – po którym niekoniecznie następuje dal-

[wyd. 1965], *Zwycięstwo* [1969], *Życie ideologiczne* [1975], *Życie osobiste* [1979], *Kadisz* [1987] oraz opowiadania *Ojczyzna*, *Buszujący po drogach*, *Wujek Aron* i *Wujek Morris* [z tomu *Szkice rodzinne*, 1990 – uzup. M. W.] – stanowi *de facto* jedną powieść, połączoną ciągłością fabularną, bohaterami, osobą narratora i kształtem jego relacji, wreszcie – ideologicznym przesłaniem¹⁸. Do przekształcenia autobiograficznego ciągu narracyjnego w cykl *sensu stricto* prowadzi tu wyjątkowa konsekwencja w realizowaniu założeń pisarskich (biografizm, faktograficzność, narracja pierwszoosobowa). Powstała w rezultacie nową całość zespała szereg czynników: jedność poetyki, powtarzalność wzorca gatunkowego, tożsamość bohatera, stałość tematu, spójność idei, najsilniej jednak chyba zamkniętość fabularna. To właśnie możliwość całościowego ogarnięcia losów bohatera pozwala dostrzec nadrzędny sens tego zespołu tekstów i potraktować go, na przykład, jako opowieść o niszczącym wpływie doświadczenia Holokaustu na psychikę jednostki i relacje międzyludzkie lub o drodze wiodącej od przymusowego wykorzenienia do spóźnionego powrotu na łono macierzystej zbiorowości.

Z powieściowego cyklu Grynberga kilka lat temu wyodrębniło się coś na kształt podcykli. Odpowiedzialne za to decyzje edytorskie autora ujawniają nie tylko jego ambiwalentny stosunek do form zamkniętych, lecz również niepewny status zjawisk cyklicznych w ogóle, a cyklu autobiograficznego w szczególności. Chodzi o dwie książki: pierwsza nosi tytuł *Żydowska wojna i zwycięstwo*, druga – *Życie ideologiczne, osobiste, codzienne i artystyczne*¹⁹. (Zadanie dla bibliografów: jak właściwie należy zapisywać te nazwy? Każda pisownia uwikłana jest w założenia na temat pozycji pojedynczych tekstów w obrębie całości. Ja wybrałem najbardziej cyklotwórczą formę zapisu.) Sugestię wewnętrznej cykliczności, zawartą już w wielocłonowych tytułach o formie koniunkcji, wzmacnia symetryczny podział każdego z tomów na dwa lub trzy osobne teksty, tych zaś na części numerowane bądź opatrzone własnymi tytułami (zarazem fragmentami tytułu nadrzędnego). Lecz te aż nazbyt jasne metatekstowe sygnały cykliczności, podobnie jak odautorski wstęp w drugim z omawianych tomów, okazują się zwodnicze. Jedna z „części” *Życia...*, ta w dodatku, której tytuł i nomenklatura rozdziałów najwyraźniej sugerują cykliczność (*Życie codzienne i artystyczne*), nie tylko jaskrawo różni się od tekstów sąsiadujących z nią pod wspólną okładką,

¹⁸ B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”. O narracji pierwszoosobowej*. Poznań 1997, s. 123.

¹⁹ H. Grynberg, *Żydowska wojna i zwycięstwo*. Wrocław 1997 (Wydawnictwo Siedmióróg); obejmuje: *Żydowska wojna* (cz. 1: *Ojciec*, cz. 2: *Matka*), *Zwycięstwo* (cz. 1 i 2). Tegoż, *Życie ideologiczne, osobiste, codzienne i artystyczne*. Warszawa 1998 (wyd. Świat Książki); obejmuje: *Od Autora*, *Życie ideologiczne* (cz. 1 i 2), *Życie osobiste* (cz. 1 i 2), *Życie codzienne i artystyczne* (cz. 1: *Życie codzienne*, cz. 2: *Życie codzienne i artystyczne*, cz. 3: *Życie artystyczne, Epilog*). To, że książki zostały opublikowane przez różnych wydawców, pozwala traktować brzmienie tytułów jako suwerenną decyzję autora.

ale jest wręcz wyjątkiem w całej twórczości Grynberga. Pozostałe dwie o wiele ściślej wiążą się z *Żydowską wojną* i *Zwycięstwem*.

Wyjątkowy charakter *Życia codziennego i artystycznego*, wynikający z nieobecności autobiografizmu²⁰ (a w konsekwencji – tematu żydowskiego), podkreśla jakby jednorodność reszty dorobku Grynberga od *Żydowskiej wojny* po *Kadisz*. Zwraca tym samym uwagę na drugie ważne zjawisko dokonujące się w jego twórczości: przeradzanie się cyklu w powieść. Aleksander Flaker pisał, że do istoty cyklu, przynajmniej na pewnym etapie jego rozwoju, należy zaprzeczenie powieściowej zwartości konstrukcyjnej: rozluźnienie kompozycji, zerwanie z jednolitym punktem widzenia oraz z ciągłością narracji, czasu, przestrzeni, fabuły i biografii bohatera²¹. Wyróżnikiem omawianego zespołu utworów Grynberga jest, przeciwnie, przestrzeganie tych powieściowych zasad. Kolejne teksty mogą być traktowane jako segmenty nie cyklu nawet, lecz po prostu jednego utworu w sposób chronologiczny opowiadającego losy tej samej postaci.

Potwierdzeniem słuszności takiego zbiorczego podejścia jest zarzucenie przez Grynberga autobiograficznej powieści-cyklu w momencie, gdy biografia bohatera, wcześniej przedstawiana z dystansu, połączyła się niejako z biografią narratora i została doprowadzona do etapu bardzo przypominającego dojrzałe stadium życia autora (w *Kadishu*). Brak kontynuacji wątku autobiograficznego nie oznacza w prozie Grynberga zerwania z biografizmem jako zasadą twórczości, lecz tylko zaprzestanie czerpania materiału z własnego życia, tak właśnie, jakby zostało ono już opowiedziane. Rozpoczynająca się od tego momentu eksploatacja biografii cudzych jest pośrednią sugestią, że zakończona opowieść o sobie była kompletna. Potraktowanie wzorca autobiografii jako dającego się wypełnić schematu „od dzieciństwa po dzień dzisiejszy” stawia pisarstwo Grynberga w opozycji do większości dwudziestowiecznych autobiograficznych ciągów narracyjnych. W nich bowiem przejawia się zazwyczaj skłonność autorów do nawracania ku wcześniejszym etapom życia i wariacyjnego opracowywania ich w rozmaitych formach i na różne sposoby.

Przedstawiona analiza pokazuje, że przynajmniej w niektórych wypadkach ACN, stając się cyklem – dzięki jednorodności gatunkowej i wyrazistości międzytekstowych powiązań – zarazem być nim przestaje, gdyż nadmiar spójności (cechy formalne plus autobiograficzna jedność podmiotu) prowadzi do przemiany cyklu w odcinkową powieść. Prawdziwość tego paradoksu jest jednak ograniczona, nie tyle nawet z uwagi na wyjątkowość strategii pisarskiej Grynberga, co

²⁰ Mimo że tekst zawiera bardzo wiele sygnałów autobiografizmu implikowanego, a nawet trop kryptoautobiograficzny, nie ma tu możliwości identyfikacji narratorki-bohaterki z autorem. Nie pozwala na nią wiedza o biografii tego ostatniego, ukształtowana w sposób kompleksowy przez wcześniejsze utwory. To kolejny dowód siły oddziaływań intertekstualnych w literaturze autobiografizującej.

²¹ A. Flaker, *Cykl jako zaprzeczenie powieści*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Dz. cyt.

przez niedostatki genologicznego podejścia do autobiografizmu. Do istoty ACN należy bowiem, rzadkie w klasycznych cyklach, przełamywanie barier gatunkowych, a nawet rodzajowych²². Ponadrodzajowość ciągów autobiograficznych (nie tylko narracyjnych) znakomicie uwidacznia się w pisarstwie Białoszewskiego, gdzie utwory poetyckie, małe i duże formy prozatorskie oraz „poezjoprozy” łączą nie tylko podobna postawa wobec świata i języka oraz kierunek wyrastających z niej eksperymentów artystycznych, ale – co znacznie ważniejsze – wspólny wszystkim tekstom układ odniesienia w postaci prywatnej biografii autora-bohatera²³.

Również Grynberg uprawia autobiografizm nie tylko w powieściach, lecz także w utworach nowelistycznych, poezji, esaju, dramacie, publicystyce. W żadnej ze wskazanych dziedzin pisarz nie trzyma się przestrzeganej w powieściach zasady chronologii, a ich zróżnicowaniu gatunkowemu odpowiada różnorodność poetyk i ujęć. Co więcej, z dzisiejszej perspektywy – po *Kronice*, opowiadaniach „drohobyckich” i *Memorbuchu* – widać, że autobiografizm jest u Grynberga tylko jedną z postaci przywiązania do autentycznego życiorysu jako podstawowego obiektu obserwacji, probierza wartości, a zarazem tekstowej jednostki miary. Rozpatrywana na tle całej jego twórczości „autobiograficzna powieść w odcinkach” traci zatem wiele ze swej odrębności i wyjątkowości. Ulega ona rozproszeniu, jak każdy cykl autobiograficzny rozpluwający się w ACN. O specyfice twórczości Grynberga decyduje to, że proces dyfuzji nie zatrzymuje się na tym etapie. Ciąg autobiograficzny przeistacza się tu stopniowo w ciąg biograficzny, a osobowość autora zaczyna się zlewać z postaciami bohaterów – postaciami, co ważne, autentycznymi. Częściowe zrównanie własnego życia z biografiami innych ma u Grynberga, jak u wielu pisarzy z jego pokolenia i o podobnym życiorysie, wymiar etyczny i wyrasta z podstawowego nakazu dawania świadectwa Zagładzie. Ten imperatyw prowadził Grynberga najpierw do autobiografizmu, a później do wyjścia poza autobiografizm ku innym odmianom autentyku. Była to zarazem droga od cyklu do biograficznego ciągu utworów.

²² Przykładem przełamania gatunkowej spójności cyklu jest wykorzystanie przez Lema postaci Pirxa i Tichego poza macierzystymi cyklami opowiadań (w powieściach). Zabieg ten można za A. Stoffem („Opowieści o pilocie Pirxie” Stanisława Lema wobec problematyki cyklu literackiego. W: *Cykl literacki w Polsce*. Dz. cyt., s. 456) uznać za „przejaw obowiązującego w tej twórczości prymatu zasady antologiczności nad zasadą cykliczności”. Antologiczność, definiowana w języku „psychologii twórczości i porządku bio-bibliograficznego” jako tendencja autora do „ujmowania nowych aspektów interesujących go stale problemów według jednej z wypracowanych już indywidualnych konwencji” (Tamże, s. 447–448), pod wieloma względami przypomina autobiografizm.

²³ Zob. np. uwagi M. Janion o roli *Pamiętnika z powstania warszawskiego* w wyznaczaniu biograficznego kontekstu interpretacyjnego dla poezji Białoszewskiego, zawarte w szkicu *Wojna i forma*. W: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1976.

8. Pora na sformułowanie ogólniejszych wniosków, jakie dla refleksji nad zagadnieniem cykliczności płyną z analizy cyklopodobnych form autobiograficznych. Wniosek pierwszy dotyczy chwiejnego statusu cyklu autobiograficznego jako formy pogranicznej między właściwym cyklem a autobiograficznym ciągiem utworów. O tożsamości klasycznego cyklu decyduje jedność poetyki: układ odniesienia dla jego poszczególnych elementów stanowi nadrzędna konstrukcja o charakterze tekstowym, a naczelnym podmiotem jest pochodną czynników strukturalnych, nie zaś odwrotnie²⁴. Natomiast o tożsamości cyklu autobiograficznego, jak i o związkach między jego członami, przesądza nie tyle struktura czy wspólny temat²⁵, co system odwołań do wykraczającego poza konstrukcję literacką „tekstu biografii” i do osoby autora. Założenie istnienia autora jako osoby z krwi i kości, której można przypisać przetwarzany w tekstach życiorys, to warunek rozpoznania spójności zbioru. Zależność struktury tekstu od czynników poprzedzających go w porządku genezy jest tu nie tylko konieczną hipotezą interpretacyjną, ale i czymś zupełnie obiektywnym. Dopóki autor żyje, cykle autobiograficzne pozostają bowiem otwarte na dopełnienia, a otwarcie to wynika w większym stopniu z uwarunkowań pozaliterackich niż z przyjętych reguł konstrukcji. Chwiejność cykli autobiograficznych najlepiej widać w tym, że zawsze grozi im utrata bytowej odrębności przez włączenie w ciąg autobiograficzny.

To ostatnie dotyczy nawet cykli kryptoautobiograficznych w rodzaju *Śmierci liberała* Artura Sandauera. Jej reedycja wraz z *Zapiskami z martwego miasta* – tekstem jawnie autobiograficznym, a zarazem prowadzącym grę z konwencjami autobiografizmu – nie tylko uprawomocniła odczytywanie debiutanckich opowiadań przez pryzmat biograficznych doświadczeń autora, lecz także usankcjonowała istnienie nowego obiektu (ACN właśnie), który znalazł kontynuację w późniejszym tomie *Byłem...*, ogarniając dodatkowo wzmianki autobiograficzne pojawiające się w krytycznoliterackich i eseistycznych tekstach Sandauera od *Moich odchyień* po tom *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego*.

Paradoksalnie, o względności pojęcia cyklu autobiograficznego może świadczyć także łatwość, z jaką cykle takie bywają powoływane do istnienia. Warunek jest jeden: niewielka objętość tekstów, które mają stanowić cykl. Autobiografizm nowelistów zdaje się bowiem posiadać znacznie większą moc cyklotwórczą niż

²⁴ Pokazuje to doskonale artykuł K. Jakowskiej *Podmiot cyklu opowiadań* (W: *Polonistyka toruńska uniwersytetowi. Literaturoznawstwo*. Red. J. Kryszak. Toruń 1996.), gdzie ów podmiot opisany jest jako korelat spójności (cykliczności) zbioru utworów, domagająca się rekonstrukcji osoba odpowiedzialna za utrwalone w nim wartościowania oraz „utajony w tekście nadawca przesłania” (Tamże, s. 45).

²⁵ Cykl autobiograficzny (nowelistyczny bądź poetycki) uwzględniają w swoich typologiach opartych na kryteriach tematycznych K. Jakowska (*Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Dz. cyt., s. 42) oraz R. Fieguth, A. Martini i Ph. Sudan (*Fryburski projekt badawczy: „Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku spoehodnego”*. Tamże, s. 570).

autobiografizm powieściopisarzy. Dzieje się tak po pierwsze dlatego, że rozmiar opowiadania czy mikropowieści wymusza rozbitcie życiorysu autora-bohatera na wiele tekstów, które tym samym zostają połączone więzią fabularną. Po drugie, w odróżnieniu od powieści drobne utwory publikowane są zazwyczaj razem, w tomach opatrywanych wspólnym tytułem – najprostszym znakiem istnienia całości ponadtekstowej (potencjalnie: cyklu). Po trzecie, ich sąsiedztwo w obrębie tej samej jednostki wydawniczej zachęca czytelnika do poszukiwania zasad jednoczących teksty na poziomach struktury i sensu, a niewielkie rozmiary oczywiście ułatwiają wszelkie porównania.

W praktyce do zasugerowania cykliczności zbioru niewielkich tekstów autobiografizujących wystarczy ich wyłuskanie z ACN i wspólne opublikowanie pod cyklotwórczym tytułem. Przyzwyczajeni do form zamkniętych i tradycyjnych jednostek gatunkowych czytelnicy (krytycy, literaturoznawcy) zadbają o dopasowanie odpowiedniego wykładnika jedności – czy to będzie schemat powieści rozwojowej, czy powtarzający się motyw domu rodzinnego, wzorzec introspekcji czy konwencja faktograficznego zapisu. Tego rodzaju uspojnienie jest możliwe dzięki naturalnej intertekstualności autobiografizmu. W większości wypadków przywołanie szerszego kontekstu twórczości pisarza uświadamia jednak, że okazjonalne cykle autobiograficzne są tyleż osobnymi bytami, co fragmentami większej całości, wyodrębnionymi z niej na mocy edytorskiego gestu autora²⁶.

Prowadzi to nas do drugiego wniosku, mówiącego o niewielkiej przydatności kategorii cykliczności przy opisie tego nurtu prozy współczesnej, w którym dominuje tendencja do zaznaczania autorskiej podmiotowości. Klasyczny cykl jako dzieło (zamknięte, skończone, ustrukturuwane) i jako wytwór (stabilny, wyodrębniony z kontekstu egzystencjalnego) jest formą odległą od takiego modelu uprawiania literatury. Bliski temu wzorcowi jest natomiast autobiografizm z jego wizją twórczości jako zbioru jednostkowych, autorskich aktów poznawania, porządkowania bądź po prostu oddziaływania na rzeczywistość i na własną biografię. Ostatecznym punktem odniesienia dla ciągu autobiograficznego, w jeszcze większym stopniu niż dla autobiograficznego cyklu, jest wykraczająca (projektowana) poza tekst osobowość i egzystencja autorskiego podmiotu. Przy tym autor ACN chce być podmiotem w sensie nie tylko tekstowym, lecz także antropologicznym, intymizuje więc relację z czytelnikiem, dopuszcza go do swojej prywatności, zaciera granicę między „życiem” a „twórczością”. W rezultacie zamiast statycznego dzieła lub szeregu odrębnych dzieł otrzymujemy dynamiczny, posegmentowany byt o płynnych granicach, który odwzorowuje proces twórczego zmagania się człowieka ze światem, instytucjami literatury i samym sobą; ponawiany – bo skazany na niedoskonałość – zapis istnienia.

²⁶ Zob. przykłady formowania okazjonalnych cykli edytorskich przez Filipowicza podane w pracy I. Furnal (*Cykle literackie Kornela Filipowicza*. Dz. cyt.).

Jerzy Jarzębski w przekonujący sposób związał z autobiografizmem pojęcie autokreacji, akcentując nieusuwalną sztuczność wszelkich rezultatów pisania o sobie²⁷. Lejeune na pozór podobnie mówi, że wypowiedzi autobiograficzne uczestniczą w kreowaniu „tożsamości narracyjnej”, podkreśla jednak, że choć proces ten posługuje się konstrukcją i fikcjonalizacją, jego rezultat nie ma nic wspólnego z zafalszowaniem:

Oczywiście, próbując widzieć siebie lepiej, wciąż siebie stwarzam, przepisuję na czysto szkice mojej tożsamości, a gest ten poddaje je prowizorycznie stylizacji lub uproszczeniu. Ale nie bawię się w wymyślanie siebie. Postępuję się regułami opowiadania, mimo to pozostając wierny mojej prawdzie (...). Jeśli tożsamość jest wyobrażeniem, autobiografia przylegająca do tego wyobrażenia mieści się po stronie prawdy²⁸.

Dążenie do samookreślenia, badanie i wypróbowywanie własnej tożsamości w naturalny sposób łączy się z pisaniem „w ciągu autobiograficznym”, które redukuje poszczególne teksty (autobiograficzne i fikcyjne, opowiadające i dyskursywne) do roli fragmentów i pozwala autorowi szkicować swój wieloaspektowy autoportret w ruchu. Być może wyjaśnia to, dlaczego w XX wieku tak często wybierali tę strategię twórczą pisarze o złożonym rodowodzie, a autobiografizm przybierał nieraz postać dramatycznej walki o tożsamość²⁹.

Autobiographic Touch and a Cyclical Composition

Summary

The aim of the article is to analyse relationships between an autobiographic touch and a cyclical composition. The analysis focuses on the so-called autobiographical narrative sequences (ANS), typical for the second half of the 20th century. They are sets of fictitious and non-fictitious cycles of texts by the same author and their common feature is an autobiographical background. Consequently, the texts are linked by common references, similarities in showing the

²⁷ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984.

²⁸ Ph. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?* Przeł. R. Lubas-Bartoszyńska. W: *Wariacje na temat pewnego paktu*. Dz. cyt., s. 5. Pojęcie tożsamości narracyjnej jest zapożyczone z filozofii Paula Ricoeura.

²⁹ O zjawisku, które określam jako autobiograficzny ciąg narracyjny, wspominali zarówno Jerzy Jarzębski w cytowanej książce (nazywając je „cyklem autokreacyjnym”), jak i Ryszard Nycz w znanej pracy o „sylwach współczesnych”. Wadą pierwszego terminu jest potraktowanie ACN jako odmiany cyklu, drugi stał się użyteczną nazwą gatunkową, określającą pewien typ tekstu, a nie rodzaj formacji ponadtekstowej. Stąd potrzeba wprowadzenia nowego terminu.

present world and repetition of motives. Autobiographical narrative sequences appear in the writings of M. Białoszewski, K. Brandys, K. Filipowicz, H. Grynberg, T. Konwicki, M. Kuncewiczowa, A. Rudnicki, A. Sandauer and E. Stachura. This technique is similar to that of a literary cycle. Both of them are characterised by an intertextual dimension, relative autonomy of individual texts and „superstructuring” of senses and qualities in pieces longer than a separate text. However, while a cycle is a complex structure, a narrative sequence does not constitute a text; it is not an „intentional” whole, has not a stable, linear structure and often consists of different genres. Apart from that, it is „changeable” in terms of time and its elements are connected not by structural links, but the writer’s biography and personality. The phenomenon of ANS in contemporary prose is a sign of a change in understanding literature – from being a work of art to writing as an aspect of a human existence.

O TE

I
w cze
w lite
równi
narrac
stwo
polska
dróży
niu 54I
wistolet