

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LVII,
ZESZYT 2 (114)



Łódź 2014

SPIS TREŚCI | CONTENTS

Od redakcji	7
-------------------	---

ROZPRAWY | ARTICLES

Piotr Michałowski — Po co się pisze pastisze?	11
Artur Hellich — Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?	25
Maria Tarnogórska — Parodia w służbie nonsensu. Przypadek Stanisława Barańczaka	39
Elżbieta Sidoruk — Niejednoznaczny status tekstu parodiowanego w dyskursie satyrycznym	53
Agnieszka Gajewska — Parodie, pastisze i recykling w prozie Stanisława Lema	65
Małgorzata Leyko — Teatr jako sztuka (systemowego) przepisywania	77
Marcin Wołek — Autografia i powtórzenie	89
Agnieszka Czyżak — Przepisywanie siebie, przepisywanie obcości – przypadek Zyty Oryszyn	99
Joanna Grądziel-Wójcik — „Życie z kropką u nogi”. Poetyckie renarracje Wisławy Szymborskiej	111
Agnieszka Karpowicz — Powiedziane – zasłyszane – zapisane. Przepisywanie „z życia” w literaturze polskiej lat siedemdziesiątych XX wieku	123
Zbigniew Kopeć — Syberia przepisana	139
Przemysław Pietrzak — Reportaże, podręczniki i „kartki z podróży”, czyli przepisywanie gatunków w <i>Faraonie</i> Bolesława Prusa	149
Bożena Tokarz — Świadomość formy w powieści Jacka Dukaja <i>Inne pieśni</i>	163
Elżbieta Konończuk — Powieść geohistoriograficzna. Międzydyskursywna przestrzeń <i>Koncertu Wielkiej Niedźwiedźnicy</i> Jerzego Limona	177
Natalia Lemann — „Cichosza. Nie ma Mickiewicza i nie ma Miłosza” – alternatywna historia literatury	187

MARCIN WOŁK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika*

Autografia i powtórzenie

Autography and repetition

Abstract

The paper discusses dialectical tension between originality and repeatability in modern and post-modern autography (i.e. autobiography, or self-writing, in the broadest, trans-generic and trans-discursive sense of the term). The ideology of self-writing is based on the cult of individuality and exceptionality of life and text. Nevertheless, its realizations are inevitably marked by repetition and reproduction, both in the inner realm of given authors's oeuvre (recurring characters and relations between them, reappearing places, events and themes; self-intertextuality) and in the outer contexts (replicating conventional discourse and existential patterns, imitating textual or rhetorical structures, different forms of intertextuality).

* Pracownia Komparatystyki Literacko-Kulturowej
Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika,
Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń,
e-mail: wolkmarc@umk.pl

Todo lo que no es, directa o indirectamente autobiografía, es plagio.
(C. González-Ruano)¹

Istnienie jest plagiatem.
(E. M. Cioran)²

Indywidualność osoby — wyjątkowość tekstu

Już w samej konstrukcji terminu „autobiografia” zawiera się sugestia szczególnej jednorozowości określanej tą nazwą wypowiedzi. *A u t o – b i o – g r a f i a*: *αὐτός-βίος* i *αὐτός-γράφειν* — te kombinacje konotują nie tylko jedność, ale też jednostkowość podmiotu, życia i aktu pisania. Przekonanie o niepowtarzalności egzystencji i wyjątkowości wyrażającego ją tekstu w sposób skrajny sformułował na wstępie *Wyznań* Jean-Jacques Rousseau:

Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu i nie będzie miało naśladowcy. Chcę pokazać moim bliźnim człowieka w całej prawdzie jego natury; a tym człowiekiem będę ja.

Ja sam. [...] Nie jestem podobny do żadnego z tych, których widziałem; śmiem wierzyć, iż nie jestem podobny do żadnego z istniejących. (Rousseau 1978: 3)

Philippe Lejeune (2001: 219) komentuje tę deklarację na poły ironicznie: „Oto marzenie o tekście wymykającym się jakiegokolwiek intertekstualności, skrajne stanowisko, które — w sposób chorobliwy związane z autobiografią — wyraża ideologię oryginalności i indywidualności”. Marzenie jest oczywiście nieziszczalne: przed Rousseau byli przecież Montaigne, Augustyn, Marek Aureliusz, po nim przyjdą inni — długi łańcuch tekstów wyznaczających i utrwalających konwencje pisania o sobie. „Bolesna to myśl, że jednostka jest faktem seryjnym, oryginalność zaś — kodem” (Lejeune 2001: 219).

¹ „Wszystko, co nie jest bezpośrednio lub pośrednio autobiografią, jest plagiatem. Wszystko w literaturze, co nie jest nostalgią, jest udawaniem” (González-Ruano 1979: 621; tłumaczenie cytatu: Zbigniew Wołk). Pedro Almodóvar (2012) przypisuje ten aforyzm Francisco Umbralowi, wskazując zarazem na autograficzny — w rozumieniu przyjętym w niniejszym artykule — charakter swojej twórczości: „Paco Umbral powiedział kiedyś, że wszystko, co nie jest autobiograficzne, nosi stygmat plagiatu. Ten film [*Prawo pożądania* — M. W.] jest autobiograficzny, ale w głębszym znaczeniu tego słowa. Ja jestem w każdej z tych postaci, lecz nie opowiadam za ich pomocą historii swego życia”.

² E. M. Cioran, *Écartèlement* (cyt. za: Lejeune 2001: 219).

Owe konwencje występują w wielu wariantach i możliwe jest podejście do kwestii oryginalności całkowicie odmienne od przyjętego przez Rousseau. Dwieście lat przed nim Michel de Montaigne naszkicował koncepcję autobiograficzności szeroko otwartej na intertekstualność i nie lękającej się powtórzeń egzystencjalnych: „każę [...] mówić innym, nie wedle mej głowy, ale wedle mego wyboru, by mnie wspomogli w tym, czego nie umiałem tak dobrze powiedzieć, bądź dla niezaradności języka, bądź słabości pojęcia. Nie liczę swoich zapożyczeń, jeno je ważę” (Montaigne 1985: 105). Odmienności założeń filozoficznych towarzyszy tu różnica koncepcji tekstu: Rousseau pisał autobiografię konfesyjną, Montaigne stworzył intelektualny autoportret. A przecież to tylko dwie spośród wielu form autobiograficznych. Zwłaszcza od czasów romantyzmu pisanie o sobie, niekoniecznie o swoim życiu, przybiera tak różne postaci, że nadawanie im wszystkim miana autobiografii byłoby mylące i niepotrzebnie rozmywałoby granice znaczeniowe gatunkowej nazwy „autobiografia”.

Stąd w tytule niniejszego artykułu termin „autografia” (przejęty od Serge’a Doubrovsky’ego 2007: 191). Chciałbym nim objąć obok ciągłych opowieści o własnym życiu takie wypowiedzi autoprezentacyjne, które tej ciągłości nie zachowują, jak i takie, które wcale nie skupiają się na dziejach osoby; obok tekstów referencjalnych — jawnie autokreacyjne lub całkowicie fikcjonalne fantazje autora na własny temat; obok odrębnych wypowiedzi — ich zespoły i konstelacje, które dopiero potraktowane łącznie tworzą pewien obraz autora; obok form literackich — autoprezentacje filmowe, teatralne czy plastyczne; obok tekstów domkniętych, ukończonych — wypowiedzi fragmentaryczne i brulionowe. Oprócz wielopostaciowości współczesnego autobiografizmu proponowana nazwa odzwierciedla także charakterystyczny dla kultury (po)nowoczesnej powrót od dzieła do autografu o wyraźnie widocznym, choć czasem trudno czytelnym autorskim „charakterze pisma”. Autografia jest więc kategorią transgatunkową i transmedialną ogarniającą wszelkie artystyczne manifestacje osobowego „ja” autora, ujmowane przy tym bardziej jako akt, działanie niż jako wytwór. Klasyczna autobiografia jako forma gatunkowa pozostaje, rzecz jasna, jednym z najważniejszych mediów aktywności autograficznej.

Autobiograficzne powtórzenie

Wbrew indywidualistycznej ideologii nowożytnego autobiografizmu, tendencja do powtarzania za innymi lub choćby upodabniania własnej wypowiedzi do tekstów innych osób pojawia się często także w autobiografiach *sensu stricto*. Wynika ona, po pierwsze, z powszechnego charakteru prawidłowości antropologicznych i psychologicznych (ogólnych reguł rządzących ludzkim życiem, mechanizmów pamięci warunkujących panowanie nad materiałem biograficznym, właściwego danej kulturze pojmowania tożsamości wpływającego na wyodrębnienie jednostki spośród innych etc.) oraz ze stałości podstawowych wyznaczników autobiograficznej sytuacji narracyjnej (pisanie/opowiadanie o sobie dla/wobec innych). Drugie źródło autobiograficznych powtórzeń ma naturę już czysto kulturową: to podchwytywanie konwencji, inspiracje lekturowe, nawiązania do innych tekstów, wreszcie moda.

Powtórzenia pierwszego typu częściej bywają nieświadome, a zwłaszcza przy słabej znajomości tradycji może im nawet towarzyszyć „złudzenie oryginalności” (określenie Lejeune’a) podobne do tego, które przekuł w program Rousseau. Powtórzenia typu drugiego częściej unikają ze świadomej identyfikacji z wzorcem lub gry z nim, choć oczywiście i one nie zawsze

są zamierzone. Trzeba jednak pamiętać, że granica między tym, co z l e k t u r a, a tym, co z ы c i a, jest płynna. Nasza autoidentyfikacja i rozumienie siebie niemal od narodzin kształtowane są przez rozmaite teksty, z którymi mamy kontakt: opowieści, przedstawienia wizualne i inne zachowania komunikacyjne. Jak zauważa Lejeune (2001: 221), „Autobiografia zaczyna »pisać się« już w samym życiu, intertekstualność nie zaczyna się w chwili, kiedy pochyłamy się nad białą kartką, i dlatego właśnie tak łatwo ją przegapić”.

Nad antropologicznymi „uniwersaliami” i odpowiadającymi im schematami egzystencjalnymi nadbudowują się zespoły tematyczne i sekwencje narracyjne, które autorom i czytelnikom autobiografii wydają się całkowicie naturalne, należą jednak do sfery kultury. Od narracji autobiograficznej oczekujemy na przykład (lub jeszcze do niedawna oczekiwaliśmy), że przedstawi określone etapy życia i że uczyni to w określonym porządku i w ustalony sposób. Jeśli początek życia, to pochodzenie, okoliczności narodzin, pierwsze wspomnienia, ważne osoby i rzeczy...; jeżeli okres dojrzewania, to szkoła, przyjaźnie, miejsca szczególnych doświadczeń...; jeśli dojrzałość lub starość, to refleksja nad czasem, pożegnania, rozliczenie z życiem³. Te ujęcia tematyczne i sekwencje fabularne to *loci communes* autobiografii, wykładniki jej retoryki, schematyzującej indywidualne przeżycia i wpisującej je w powtarzalne wzorce. Tak jak pozornie „naturalne” początki nowożytnych autobiografii europejskich („Urodziłem się <czas> w <miejscu> w rodzinie...”), odzwierciedlają one system wartości i sposób pojmowania tożsamości właściwy określonej kulturze.

Powtórzenie jako zwornik biografii

„Życie człowieka to bardzo problematyczne przedsięwzięcie”, pisał Carl Gustav Jung. „Jest tak płynne, tak niedoskonałe, iż jest rzeczą zakrawającą na cud, że coś [takiego — M.W.] może istnieć i rozwijać się” (Jung 1993: 16) — a potem dać się ogarnąć i opisać. Przyczyny tego stanu to oczywiście wybiórczość, fragmentaryczność i nietrwałość pamięci, jej achronologiczna praca, ale też rzecz bardziej pierwotna — złożoność i zmienność „ja” w czasie. Ową dynamikę jaźni uświadomili sobie wyraziście romantycy. Dlatego już w pierwszej połowie XIX w. spójna dotąd autobiografia przekształcała się coraz częściej w zbiór heterogenicznych elementów, stając się całością raczej domyślną niż istniejącą. „Nie mogę dać żadnej innej próbki siebie, mojego *ego*, lecz tylko system fragmentów, ponieważ to jest to, czym jestem”, pisał Friedrich Schlegel (cyt. za: Kurska 1986: 12). Romantyczne, a zwłaszcza późniejsze formy autograficzne są więc często nieciągłe (jak listy, dzienniki, kolekcje fragmentów, „alfabety wspomnień”) lub niecałościowe (rekonstruuja tylko wyimki biografii) (zob. Woźnicka 2002). Pojawiają się „ciągłości niechronologiczne” (Sturrock 1979), oparte np. na tekstowej imitacji pracy (nie)świadomości, w których rządzą zasady skojarzenia, nawrotu, powtórzenia. Mozaikowy autoportret staje się czymś bardziej naturalnym od autobiografii (Beaujour 1979).

W tych nowych trybach wypowiedzi autograficznej (auto)repetycja — powracanie do pewnych osób, zdarzeń, miejsc, wrażeń, sekwencji tekstowych — pełni rolę uspojującą. Pośród wielości danych różnego typu, powtórzenie pozwala dostrzec motyw przewodni, wyłowić regularność, zbudować sieci związków, przekształcić zbiór informacji w dynamiczny, migotliwy wizerunek życia i osobowości autora — s t w o r z y ć b i o g r a f i ę.

³ Demetrio (2000: 120) ujmuje nawet owe „stałe” autobiografii w formie tabelarycznej.

Autorepetycja jako sygnał autobiografizmu

Wewnętrzne powtórzenia w obrębie czyjejś twórczości działają także jak o z n a k i jej auto-(bio)graficzności. Charakterystyczne, że większość konwencjonalnych tekstowych sygnałów autobiografizmu (zob. Smulski 1988) ma aspekt intertekstualny — stają się one łatwiej dostrzegalne, jeśli czytelnik zna większą liczbę tekstów danego autora, czasem zaś znajomość kontekstu jest wręcz warunkiem ich dostrzeżenia.

Z perspektywy czytelniczej powielanie tych samych, takich samych lub podobnych postaci i ich układów w kolejnych utworach (np. u Hrabala czy Stachury), jak również jedność (czyli powtarzalność) osoby narratora w różnych tekstach danego twórcy są odbierane jako znaki zakotwiczenia tych postaci w prywatnym świecie autora. Wprowadzenie w narrację personaliów autora (imienia, nazwiska, znanego pseudonimu, autoaluzji imiennej, daty urodzenia, miejsca zamieszkania, szczegółów wyglądu — zob. Wołk 2008), zwłaszcza przy powtórzeniu w kolejnych tekstach, jest w stanie ukierunkować ich lekturę na osobę twórcy, nawet jeśli są to utwory jaskrawie fikcyjne (*casus Pornografii* Gombrowicza, czytanej w kontekście *Trans-Atlantyki*). Podobnie wielokrotność odwołań do określonych elementów „społecznego tekstu biografii” (termin Małgorzaty Czerwińskiej) lub do autoikonografii (Bruno Schulz w grafikach, a Woody Allen w filmach, „pożyczający” swoje twarze bohaterom) wzmacnia ich potencjał jako sygnałów autograficzności. W konsekwencji takich powtarzalnych zabiegów, ekranowy „Harry ma przeszłość w postaci [fabuły — M.W.] wcześniejszych filmów Allena (podobnie jak polski Adaś Miauczyński z filmów Koterskiego)” (Kruk 2007: 180), ta zaś fikcyjna biografia i osobowość nakładają się na postać twórcy i ją w społecznym odbiorze współtworzą. Efektem powtarzalności tego zabiegu jest „Czytanie Allena [oraz Koterskiego, Hłaski, Stachury, Hrabala etc. — M.W.] poprzez jego bohaterów” (Kruk 2007: 180).

Sygnałem autobiografizmu, do którego istoty należy powtarzanie (za sobą samym), jest posługiwanie się autoaluzją i autocytatem. Zabieg ten, w połączeniu z perseweracjami określonych motywów na przestrzeni wielu utworów, wzmacnia związki pomiędzy różnymi tekstami danego autora, niekiedy przekształcając je w jeden rozbity na fragmenty i rozłożony w czasie wielotekst lub w luźniejszą całość — autobiograficzny ciąg narracyjny (zob. Wołk 2004). Można zasadnie argumentować, że taki zespół różnorodnych formalnie i gatunkowo tekstów krążących wokół osoby autora, często ogarniający całość jego twórczości, jest podstawową „formą” autograficzną w literaturze (i kulturze) współczesnej.

Iteratywność aktów autograficznych

Współczesna tendencja do powtarzania działań autograficznych wyrasta z wielu przyczyn. Część z nich ma naturę historyczno-kulturową, jak niewiara w możliwość stworzenia autobiografii „ostatecznej” i zgoda na niedefinitywność aktów pisania siebie, na ich niedopełnienie („niefortunność”), za czym idzie konieczność utrwalania wciąż na nowo kolejnych wersji własnej osoby czy biografii. Potrzeba ponawiania publicznych aktów autoanalizy, budowania wciąż od nowa i reinterpretowania biografii, np. w funkcji autoterapeutycznej czy autokreacyjnej, zakłada powrót do kluczowych wydarzeń i doświadczeń, ujmowanie ich ze zmieniającej się perspektywy czasowej.

Repetytywność autografii ma również źródła psychologiczne. Należy do nich np. trwałość pamięciowych śladów określonych zdarzeń, będąca — jakby na przekór poromantycznemu rozbiciu „ja” — podstawą jedności biografii, osobowości i tożsamości ludzkiej jednostki.

Jak to się dzieje, że latem 1971 roku, w obrębie tej samej czaszki (mojej), król Hassan marokański wychodzi zwycięsko z wojskowego puczu, Sudan zrywa z Irakiem, „Apollo 15” odnosi kolejny księżycowy sukces, dolar zapada na zdrowiu, a jednocześnie Bobby z lat pięćdziesiątych, Bobby, którego ślad dawno ostygł na mojej drodze, ciągle jeszcze się bawi porcelanowym Szkotem? (Kuncewiczowa, cyt. za: Woźnicka 2002: 84)

Bobby z *Natury* Marii Kuncewiczowej jest w perspektywie osobistej trwalszy, ważniejszy, bardziej realny niż aktualne — a to znaczy również: przepływające mimo — zdarzenia świata zewnętrznego; narzuca się wciąż od nowa świadomości pisarskiej i „nie przeterminowuje”. Takie prywatne „miejsca pamięci” pełnią funkcję scalającą — powroty do nich wiążą w całość zarówno auto(bio)ografię, jak życie.

Kolejny aspekt powtarzalności działań autograficznych wiąże się z „utrata” tego, co już raz opowiedziane, w wyniku obiektywizacji: podczas opowiadania o sobie „ja” podmiotowe nieuchronnie przekształca się w „ja” przedmiotowe, „ja” — w „nie-ja”. „Opowiadam, a więc nie mogę utożsamiać się z moim przedmiotem. I nawet, kiedy opowiadam o sobie: zyskując temat, tracę siebie!” (Grajewski 2003: 42). Im doskonalsza narracja, tym silniejszy efekt alienacji. „Jak gdyby dzieło, które się udało, było jeszcze dziełem swego autora; jak gdyby jego udaność nie polegała na tym, że ono od niego się odłącza, że poprzez niego realizuje się coś obiektywnego, że on w tym niknie” — słowa Theodora Adorno (1990: 326) brzmią dramatycznie, gdy odnieść je do autobiografii.

Powtórzenie, które pozwala przywrócić „dyskurs w dziele” (Ricoeur 1996: 160), otworzyć tekst na przed-tekst (biografię i osobę autora, jego przeżycia, dążenia, inspiracje, lektury), może być lekarstwem na to zjawisko zatracania siebie w opowieści. Powracanie do pewnych tematów, motywów i postaci na przestrzeni wielu tekstów to sygnał, że nie są one własnością dzieła czy publiczności, lecz autora, elementem jego prywatnego świata. Autor „słaby”, rezygnujący z roli mistrza — doskonałego twórcy dzieł skończonych i niepodlegających korektom — autor godzący się na błędy i powtórzenia, to autor żywy.

Autokreacje i mitobiografie

„Człowiek już nie jest artystą, stał się dziełem sztuki [...]” — czytamy w *Ecce homo* (Nietzsche 1989: 26). Dzisiaj, zgodnie z podtytułem dzieła Nietzschego (*Jak się staje — kim się jest*) oraz doświadczeniami kultury XX i XXI w., należałoby powiedzieć: człowiek nie tyle stał się swoim „dziełem sztuki”, ile nieustannie się nim staje, jest sekwencją auto-kreacji, samotworzającym się „dziełem w toku”. Nasze życie to ciąg autokreacyjnych przekształceń, gdyż w procesie społecznego istnienia niezadowolenie z jednej wersji siebie, niedosyt, jaki ona pozostawia, rodzi wersje następne. Tekstowym rezultatem tego zjawiska jest cyklizacja współczesnych autografii, układanie się ich w ciągi, w których powtórzenie aktu autograficznego jawi się jako część jego istoty (Jarzębski 1984: 413, 426; Wołk 2004).

Autokreacja nie jest po prostu zmyśleniem siebie na użytek własny lub cudzy, to raczej stanie się sobą w wyniku działań komunikacyjnych, wypadkowa prób obiektywnego spojrzenia, „marzeń na temat własnej osoby” (Dudek 1993: 84) i interakcji z innymi. Nasza tożsamość tworzy się dzięki opowiadaniu — dzięki prezentowaniu siebie innym i „przepowiadaniu” na użytek własny. Jej „narracyjność” oznacza m.in. podatność na oddziaływanie wzorców społecznych i kulturowych, które — świadomie bądź nie — powtarzamy w skryptach naszej *ipseitas*. „Oczywiście, próbując widzieć siebie lepiej, wciąż siebie stwarzam, przepisuję na czyśto szkice mojej tożsamości, a gest ten poddaje je prowizorycznej stylizacji lub uproszczeniu. Ale nie bawię się w wymyślanie siebie. [...] Jeśli tożsamość jest wyobrażeniem, autobiografia przylegająca do tego wyobrażenia mieści się po stronie prawdy” — pisał Lejeune (2001: 5). Trzeba jednak pamiętać, że owo wyobrażenie o sobie samym jest zawsze w jakiejś mierze repetitioną wyobrażeń zastanych i podsuniętych z zewnątrz, stereotypów i konwencji. I odwrotnie: autokreacje, zwłaszcza pisarskie, mają wymiar perswazyjny — są narzucane innym. Powtórzenie aktu autokreacyjnego pełni w tym wypadku funkcję środka retorycznego pomagającego uprawomocnić lub utwierdzić swój wizerunek. Nie przypadkiem Gombrowicz jako medium narzucenia siebie światu wybrał formę publikowanego na bieżąco dziennika, pozwalającą na ponawianie interakcji z czytelnikami.

Autokreacja obejmuje wsteczne redagowanie własnej przeszłości oraz projektowanie swojego wizerunku w tekst i poza tekst. Może też działać w przeciwną stronę, gdy mamy do czynienia z tekstowym wykorzystaniem publicznego wizerunku autora, z — często ironicznym — „zacytowaniem” go w tekście. Taki charakter ma np. opis wyglądu odwiedzającego swoją przeszłość pisarza w *Kronice wypadków miłosnych*: „wielkie okulary w grubej oprawie” i „długie palce o obgryzionych paznokciach” (Konwicki 1974: 53, 160) są jak zaproszenie czytelnika do reakcji — zachęta do sprawdzenia (na fotografiach prasowych, w kronikach filmowych, wywiadach telewizyjnych, wreszcie podczas przechadzki po Krakowskim Przedmieściu), czy ten Konwicki naprawdę wygląda tak, jak siebie opisuje. Osobiste wystąpienie pisarza w ekranizacji powieści, dokonanej przez Andrzeja Wajdę, wprowadziło tę grę z publicznym wizerunkiem na nowy poziom.

Autokreacje „przeświecające” przez autograficzne konstrukcje powieściowe, budowane w wyniku powtarzania się pewnych elementów w kolejnych tekstach, są nie mniej ważne dla tworzenia społecznego obrazu własnej osoby od utworów podporządkowanych dominancie autobiograficznej/autokreacyjnej. Książki-klucze do biografii, jak w wypadku Konwickiego *Kalendarz i klepsydra* czy *Nony Świat i okolice*, stwarzają natomiast możliwość konfrontacji owego wyinferowanego obrazu autora z „autostylizowanym portretem własnym” (Nasalska 1985: 319), a wtedy między tymi dwoma typami tekstów nawiązuje się gra podobieństwa i różnicy.

Szczególnym przykładem autokreacji są prywatne mitologie pisarskie, włączające autoportret czy biografię autora w większą całość i pełniące wobec nich rolę integrującą. Takim prywatnym mitem może być określona i zazwyczaj pozytywnie waloryzowana wizja dzieciństwa, historii, przestrzeni, męskości czy kobiecości. Także one budowane są z powtórzeń, powstają dzięki nawarstwieniu w kolejnych tekstach pewnych przedstawień. Tworzenie prywatnej mitologii bywa przyrównywane do „kształtowania się [...] życiowego słownika znaczeń” (Nasalska 1985: 301). Katalogi powtarzających się prywatnych czy „sprywatyzowanych” symboli spisywano np. dla Miłosza czy Konwickiego. Ten ostatni sam zauważał autoironicznie: „właściwie przez całe życie piszę jedną i tę samą książkę [...] a nawet nie wysiłam się przy opisach przyrody [...]” (Konwicki 1986: 6–7). „Cegiełki” tworzące tę jedyną

Książkę, będąc zarazem nadającym się do wielokrotnego wykorzystania budulcem wszystkich niemal powieści autora, zna każdy czytelnik prozy Konwickiego. Sens owych powtórzeń również jest oczywisty: świat pamiętany z dzieciństwa i wczesnej młodości jest ważniejszy i bardziej realny od przeżywanego aktualnie, do niego odnoszone są wszystkie późniejsze doświadczenia, z niego wyrastają i do niego powracają teksty.

Autobiokopia

Miejszem szczególnie dramatycznego spotkania autografii i powtórzenia jest ten typ wypowiedzi, który Lejeune (2001) nazwał autobiokopią. Chodzi o teksty jawnie i na wielką skalę operujące cytatem, budujące narrację osobistą z tego, co stanowi własność powszechną. Przebija z nich zazwyczaj zgoda na nieuniknione uwikłanie w tradycję pisania o sobie i pisania w ogóle, chęć wzięcia odpowiedzialności za intertekstualność własnej wypowiedzi, dążenie do zapamiętania nad nią i pokierowania nią. Przy tym jednak jawność i sprawność operowania intertekstualnością są tu rozmaite, gdyż kategoria autobiokopii obejmuje zarówno teksty wyrafinowane artystycznie, samoświadome, jak zupełnie naiwne.

Podanym przez Lejeune'a przykładem ostatniego rodzaju są opublikowane nakładem autora wspomnienia niejakiego Henry'ego Hirscha. Dziesiątą część tekstu stanowią w nich cytaty, pojawiające się zwłaszcza we fragmentach relacjonujących kluczowe momenty życia autora. Ich status jest podwójny: „należą do historii (cytowane jest to, co czytał, w momencie kiedy to czytał) i zastępują opowiedzenie tej historii” (Lejeune 2001: 233–234). Powtórzenie cudzego tekstu jest tu zarazem dokumentem dawnego przeżycia (także lekturowego), jego interpretacją, jak i hołdem złożonym tradycji literackiej. Cytowane są przy tym głównie teksty autobiograficzne, dzięki czemu cudza (auto)biografia występuje jako pierwowzór własnej. Wydaje się, że dostarczanie wzorów do (autobio)kopiowania jest jedną z istotnych funkcji literatury i kultury w ogóle, szczególnie ważną w wypadku aforystyki, wprost zapraszającej do „pożyczenia”, a jednocześnie często autograficznej; „Książki moralistów (od La Rochefoucaulda do Ciorana) można czytać jako rodzaj odcedzonego dziennika, który czytelnik może sobie przywłaszczyć” (Lejeune 2001: 237).

Egzystencjalne identyfikowanie się z wzorcem kulturowym, prowadzące — jak u Hirscha — do zapośredniczonej autoekspresji, współcześnie występuje masowo w kulturze młodzieżowej i ogólnie w obiegu popularnym. Cytaty z filmów, teksty (cudzych) piosenek, rzadziej poezja czy fragmenty prozy traktowane są jak wypowiedzi własne i w takim charakterze umieszczane jako sygnaturki na forach internetowych, w blogach, na prywatnych stronach internetowych, koszulkach czy wprost na własnym ciele (tatuże). Ale świadectwem podobnej postawy są przecież, i to od zarania gatunku, także dzienniki pisarzy, często zawierające wypisy z lektur lub przywołujące teksty diaryistyczne czy autobiografie innych autorów jako wzory lub antywzory własnej wypowiedzi.

Utworem z pogranicza autobiokopii naiwnej i samoświadomej jest rzecz Edwarda Stachury zatytułowana *W labiryncie świata bez wijącej się nitki Ariadny cytatów ciąg jak wędronny ptaków klucz*. Ten autograficzny centon, złożony z cytatów, z podanych jako cytaty wypowiedzi bohaterów prozy pisarza (jego literackich hipostaz) i z otwartych autocytatów, jest jakby dziennikiem podróży i dziennikiem lektury jednocześnie. Tematyczny związek fragmentów oraz zawarta w tytule i wynikająca z innych tekstów tomu *Wszystko jest poezja* sugestia notowania w podróży

budują swoistą fabułę utworu, osnutą wokół toposów życia jako wędrówki i książki jako towarzyszk. Niektóre cytaty opatrzone zostały tu autorskimi komentarzami i podkreśleniami, stanowiącymi jakby znak przejścia, przywłaszczenia sobie tekstu. Również „cytat” z „Edwarda Stachury” umieszczony w zakończeniu przypomina o podmiocie tekstowych powtórzeń, ostatecznym sprawcy całej wypowiedzi.

Starań o potwierdzenie swojego autorstwa nie podejmuje natomiast Marcel Bénabou. Jego książka *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (*Dlaczego nie napisałem żadnej z moich książek*) to autotematyczna autografia intelektualna utkana z cytatów, trawestacji, parafraz, i to w sposób uniemożliwiający ich jednoznaczną identyfikację i odróżnienie od tekstu „odautorskiego”. Bénabou — sekretarz grupy OuLiPo, w której sformułowano m.in. koncepcję „plagiatu przez antycypację” — stwierdza: „Świat w istocie wydaje mi się pełen plagiatów; czyni to z mej pracy długie polowanie, uparte poszukiwanie wszystkich tych drobnych fragmentów w niewyjaśniony sposób skradzionych z moich przyszłych książek” (cyt. za: Lejeune 2001: 225). Lejeune (2001: 228) komentuje ten wewnątrztekstowy manifest: „Ktoś, kto głosi taki program, jawnie szydzi z ideologii autobiograficznej: wasze życie już opowiedziano, jego kawałki są rozrzucone w literaturze powszechnej, poszukajcie, znajdźcie, odtwórzcie i mocno przyklejcie”.

Owszem, jawnie szydzi, autografię jednak tworzy — właściwą „skryptom” metodą literackiego samplingu, podobną do tej, przy pomocy której Roland Barthes napisał *Fragments dyskursu miłosnego* — tekst pozszywany „niczym suknia” (Barthes 1999: 33) z odniesień, cytatów i komentarzy, ale też z własnych uczuć, bólu, życia:

Aby skomponować podmiot miłosny, „zmontowano” w tej książce fragmenty różnego pochodzenia. Są wśród nich takie, które wywodzą się z ciągłej lektury jednej książki, *Wertera* Goethego. Są takie, które pochodzą z lektur natrętnych [...]. Są takie, które pochodzą z lektur przypadkowych. Takie, które pochodzą z rozmów z przyjaciółmi. Takie wreszcie, które pochodzą z mojego życia. (Barthes 1999: 45)

Autor tych źródeł nie różnicuje, ale czy nie różnicuje ich czytelnik? Czy podczas lektury nie mamy wciąż niedyskretnej nadziei, że między zapożyczonymi i zapośredniczonymi tekstami błysnie nam czyjeś skąpo ubrane w kulturowe powtórzenia „ja”? I czy mimo deklaracji i zastrzeżeń autora tekstu pt. *Roland Barthes*:

Pisać fragmentami: są one wtedy kamieniami na obwodzie koła: cały mój mały świat w kawałkach; a co w środku? (Barthes 2011: 105)

Wszystko to należy uznać za wypowiedziane przez postać z powieści — a raczej wiele postaci [...] liczne maski (*personne*), ustawione na scenie jedna za drugą (a mimo to z tyłu nie ma nikogo, *personne*). (Barthes 2011: 132)

— nie mamy jednak pewności, że środek koła nie jest pusty, a zwielokrotnione maski nie są przedmiotami, lecz formami komunikującymi istnienie człowieka (*personne*)? Istnienie zaś, nawet istnienie w kulturze, nie jest plagiatem, choć jako „lektura tekstu, w którym żyjemy” (Lejeune 2001: 236), nie jest też nigdy całkowicie oryginalne.

Bibliografia

- Adorno Theodor W. (1990), *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wyb. i wstęp K. Sauerland, PIW, Warszawa.
- Almodóvar Pedro (2012), *Z Pedro Almodovarem rozmawia Pedro Almodovar* [online:] http://stopklatka.pl/artykuly/-/5677149_z-pedro-almodovarem-rozmawia-pedro-almodovar.
- Barthes Roland (1999), *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- (2011), *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Beaujour Michel (1979), *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Demetrio Duccio (2000), *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, wstęp O. Czerniawska, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Doubrovsky Serge (2007), *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*, przeł. A. Turczyn, „Teksty Drugie”, nr 1/2.
- Dudek Dorota (1993), *Powieści Bohumila Hrabala jako „cykl autokreacyjny”*, „Pamiętnik Słowiański”, t. 43.
- Gonzalez-Ruano César (1979), *Memorias. Mi medio siglo se confesa a medias*, Tebas, Madrid.
- Grajewski Wincenty (2003), *Maszyny dialogowe. Szkice teoretycznoliterackie*, Universitas, Kraków.
- Jarzębski Jerzy (1984), *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jung Carl Gustav (1993), *Wspomnienia, sny, myśli*, oprac. A. Jaffé, przeł. R. Reszke i L. Kolaniewicz, Wydawnictwo WROTA – Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Konwicki Tadeusz (1974), *Kronika wypadków miłosnych*, Czytelnik, Warszawa.
- (1986), *Nony Świat i okolice*, Czytelnik, Warszawa.
- Kruk Adam (2007), *Syllepsis w twórczości Woody’ego Allena*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 60.
- Kurska Anna (1989), *Fragment romantyczny*, PAN Komitet Nauk o Literaturze Polskiej, Wrocław.
- Lejeune Philippe (2001), *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski i in., Universitas, Kraków.
- Montaigne Michel de (1985), *Próby. Księga druga*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. Z. Gierczyński, wyd. 2, PIW, Warszawa.
- Nietzsche Friedrich (1989), *Ecce homo. Jak się staje — kim się jest*, przeł. L. Staff, Wydawnictwo bis, Warszawa.
- Nasalska Anna (1985), *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata przedstawionego w prozie Konwickiego* [w:] *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, red. J. Święch, Lublin.
- Ricoeur Paul (1996), *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, przeł. P. Graff [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rousseau Jan Jakub (1978), *Wyznania (nybór)*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. E. Rządowska, Ossolineum, Wrocław.
- Smulski Jerzy (1988), *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Sturrock John (1979), *Nony wzorzec autobiografii*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Wołk Marcin (2004), *Autobiografizm i cykliczność* [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza i K. Sokołowska, Wydawnictwo UwB, Białystok.
- (2008), *Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys* [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Woźnicka Eliza (2002), *Fragment jako forma autobiografii: „Fantomy” i „Natura” Marii Kuncewiczowej*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest dialektyka oryginalności i powtarzalności we współczesnych wypowiedziach autograficznych (czyli autobiograficznych w najszerszym, transgatunkowym i transdyskursywnym sensie tego terminu). Ideologia autobiografizmu oparta jest na kulcie jednostkowości i wyjątkowości (w tym samym stopniu życia, co tekstu), jednak jej realizacje odznaczają się dużym nasyceniem powtórzeniami — zarówno w wewnętrznym porządku twórczości danego autora (repetycje postaci, ich typów i wzajemnych relacji, miejsc, sekwencji zdarzeń, motywów tematycznych; autocytaty i autonawiązania), jak i w porządku zewnętrznym (powielanie konwencjonalnych wzorców wypowiedzi, chwytów retorycznych, naśladownictwo struktur tekstowych i schematów egzystencjalnych, nawiązania intertekstualne różnego typu, cytaty z rzeczywistości). Część z tych powtórzeń ma naturę intencjonalną, inne są mimowolne. Ich występowanie leży u podstaw zasadniczego dylematu twórczości autograficznej, uwidocznionego w zestawieniu skrajnych tez: „Wszystko, co nie jest [...] autobiografią, jest plagiatem” (C. González-Ruano) oraz „Istnienie jest plagiatem” (E. M. Cioran).

autobiografia, autoprezentacja, oryginalność, powtórzenie, intertekstualność