

Jerzy Smulski

Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna : na materiale współczesnej prozy polskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/4, 83-101

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY SMULSKI

AUTOBIOGRAFIZM JAKO POSTAWA
I JAKO STRATEGIA ARTYSTYCZNA
NA MATERIALE WSPÓŁCZESNEJ PROZY POLSKIEJ

Uwagę obserwatora przemian zachodzących w literaturze polskiej ostatnich lat 20 przyciągają dwa, w pewnym stopniu związane ze sobą, procesy. Pierwszy z nich to — przywołajmy określenia funkcjonujące w pracach krytyczno- czy historycznoliterackich — „obecność żywiołu autobiograficznego” (M. Czermińska), „kariera »autentyku«” (J. Jarzębski), „powracająca fala autobiografizmu” (E. Balcerzan) czy „popularność »nowego autobiografizmu«” (A. Zieniewicz). Początków owej ekspansji żywiołu autobiograficznego upatrywać należałoby w prozie końca lat sześćdziesiątych (*Dżoker* K. Brandysa), najpełniej ujawnił się on jednak dopiero później — w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Proces drugi to wzrastające zainteresowanie krytyków i historyków literatury problematyką autobiografizmu, swoista „moda na autobiografizm”. Symptomatyczny wydaje się przy tym fakt, że obiektem zainteresowania badaczy jest nie tylko proza autobiograficzna ostatnich lat 20. Przedmiotem opisu staje się też autobiografizująca proza epoki modernizmu i dwudziestolecia międzywojennego; lata osiemdziesiąte przyniosły dwie ciekawe i wartościowe książki dotyczące tej problematyki — rozprawy Jana Zielińskiego (*Pępek powieści. Z problemów powieści autobiograficznej przełomu XIX i XX wieku*) i Ireny Skwarek (*Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*).

Celem niniejszego artykułu nie jest znalezienie odpowiedzi na pytanie o przyczyny owej ekspansji żywiołu autobiograficznego w prozie ostatnich dwóch dziesięcioleci. Nie jest nim też wyjaśnienie przyczyn „mody na autobiografizm”. Nie wydaje się — zaznaczmy na marginesie — by istniała prosta i jednoznaczna odpowiedź na sformułowane tu pytanie. Na pewno czynnikiem ważnym jest zmęczenie — tak pisarzy, jak czytelników — mniej lub bardziej tradycyjną formą powieściową, której istotą jest operowanie fikcją (niechęć do fikcji deklaruje zarów-

no Kuncewiczowa w *Fantomach*, jak Konwicki w *Nowym Świecie i okolicach*). Są jednak i przyczyny inne; wskazują na nie badacze tej problematyki: Małgorzata Czerwińska, Jerzy Jarzębski czy — przy okazji rozważań o twórczości Konwickiego — Anna Nasalska. Ta ostatnia badaczka widzi w sięganiu po element autobiograficzny pragnienie usankcjonowania jednostkowego uczestnictwa w dziejach, potrzebę buntu indywiduum przeciw niwelującym działaniom czasu i historii skazujących człowieka na pogrążenie w niepamięci. Nasalska zwraca jednak uwagę i na element inny: możliwość uwierzytelnienia zawartej w dziele wizji świata czy postawy wobec rzeczywistości poprzez powiązanie jej z biografią realnego autora¹.

Zadaniem artykułu jest ustosunkowanie się do istniejących metod badania autobiografizmu na przykładzie prozy (przede wszystkim: powieści) autobiograficznej i związanego z nimi aparatu terminologicznego oraz zaproponowanie własnej koncepcji służącej badaniu tej prozy i — co za tym idzie — poczynienie elementarnych ustaleń terminologicznych. Ta ostatnia czynność wydaje się tym bardziej konieczna, że mimo rozwoju badań nad zagadnieniem autobiografizmu nadal można spotkać się z pracami, w których panuje „dziwne materii pomieszanie”². Egzemplifikacji dla zarysowanej poniżej koncepcji dostarczy głównie twórczość Stefana Otwinowskiego.

Zacznijmy więc od ustaleń terminologicznych. Zajmująca nas gatunkowa odmiana powieści ma wiele nazw — ich pełny zestaw przynosi książka Ireny Skwarek³. Nie interesują nas tutaj *quasi*-nazwy, którymi operowała międzywojenna krytyka, lecz jedynie te kategorie, które funkcjonują na gruncie powojennej refleksji historycznoliterackiej nad problematyką autobiografizmu, a więc przede wszystkim terminy: „powieść autobiograficzna”, „powieść autobiografizująca”, „powieść kryptoautobiograficzna”, „powieść o strukturze autobiografii”. Wybór spośród wskazanych tu możliwości zawsze będzie miał charakter w dużym stopniu arbitralny, zwłaszcza że różnice między wymienionymi terminami sprowadzają się w gruncie rzeczy do sfery konotacji, a nie denotacji.

¹ Zob. A. Nasalska, *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata przedstawionego w twórczości T. Konwickiego*. W zbiorze: *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*. Lublin 1985, s. 286—287.

² Przykład tego rodzaju rozważań stanowi rozdział 3 książki M. Jankowicka *Przemiany poetyki Parnickiego* (Bydgoszcz 1985), dotyczący autobiografizmu w twórczości autora *Nowej baśni*. Badacz ten wprowadza termin „poetyka autobiografii”, a następnie — stosując tę kategorię najzupełniej dowolnie — uznaje za autobiografię *Treny* czy *Pieśni* Kochanowskiego. Jankowiak myli tu istnienie pierwiastka autobiograficznego z konwencją gatunkową autobiografii (jej najogólniejszą definicję zawiera artykuł Ph. Lejeune'a *Pakt autobiograficzny*. <Przełożył A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5>).

³ I. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 1985, s. 15 n.

O odrzuceniu terminu „powieść o strukturze autobiografii”⁴ zdecydowała zawarta w nim sugestia, że autobiografia posiada wyznaczniki strukturalne (relacja: autobiografia — powieść o strukturze autobiografii, byłaby analogiczna do relacji: dziennik — powieść-dziennik). Gdyby zaakceptować tezę, że autobiografia posiada te wyznaczniki (choć na pewno są one mniej wyraziste niż w przypadku dziennika), to można by dojść do wniosku, że istnieje wiele powieści autobiograficznych, które nie są równocześnie powieściami o strukturze autobiografii. Struktura autobiografii zakłada bowiem — według Michela Beaujoura⁵ — chronologiczne przedstawienie toku losów jej bohatera, podczas gdy inne typy uporządkowania (np. logiczny lub tematyczny) charakterystyczne są dla autoportretu (jego klasyczny przykład w XX-wiecznej literaturze to *Wiek męski* Michela Leirisa).

Również termin „powieść kryptoautobiograficzna” nie wydaje się właściwy, gdyż sugeruje ukrycie pierwiastków autobiograficznych, gdy tymczasem w świetle koncepcji, którą dalej proponujemy, muszą się one charakteryzować pewnym stopniem wyrazistości, by utwór mógł funkcjonować w ramach określonej konwencji gatunkowej. Ostatecznie więc będziemy operować terminem „powieść autobiografizująca”, sugerującym, że istnieją pewne — mniej lub bardziej wyraziste — związki między fabułą utworu a biografią jego twórcy. W obrębie tej odmiany gatunkowej mieszczą się utwory, w których ustanowiona została pewna relacja odpowiedniości między układami fabularnymi a biografią pisarza. Tego rodzaju definicja jest najzupełniej oczywista; formuły zbliżone znaleźć można w każdym słowniku terminów literackich.

Istotniejsze jest, że wobec tak pojętej literatury autobiografizującej badacz może zająć dwie postawy. Jedną z nich to rozważania natury genetycznej, polegające na drobiazgowym zestawianiu zdarzeń literackiej fabuły z faktami biografii twórcy, na poszukiwaniu personalnego klucza. Przy tego rodzaju ustaleniach odwoływać się można zarówno do analizy — użyjmy socjologicznego terminu — dokumentów osobistych, jak i (w wypadku twórcy współczesnego) do ustnego świadectwa osób, które pisarza znały (znają). Rezygnacja w niniejszym artykule z tego rodzaju dociekań nie oznacza, iż uważamy je za jałowe poznawczo. Interesuje nas jednak nie relacja: dzieło literackie — rzeczywistość pozaliteracka, lecz sposób ujawniania (sugerowania) autobiograficzności w sferze struktury tekstu literackiego i jego pragmatyki (czyli relacja: nadawca — dzieło — odbiorca).

⁴ Operuje nim Z. Maciejewski w artykule *Z zagadnień poetyki przestrzeni w powieści o strukturze autobiografii (na materiale rosyjskim)*. „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 1.

⁵ Zob. M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*. Przełożyła K. Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

Autobiografizm zajmuje nas jako określona postawa komunikacyjna nadawcy oraz projektowane przez tę postawę zachowania odbiorcy. Stanowisko takie nie pretenduje oczywiście do bezwzględnej oryginalności, gdyż wyraźnie nawiązuje do koncepcji Philippe'a Lejeune'a, rozwijanej na naszym gruncie przez Małgorzatę Czermińską. Istotą sformułowanych tu propozycji jest jednak wprowadzenie dość poważnych modyfikacji do pomysłów zawartych w pracach Czermińskiej⁶. W jej rozumieniu autobiografizm to pewna postawa autora wewnętrznego wraz z zakładaną w tekście postawą odbiorcy:

Z postawą autobiograficzną mamy do czynienia wówczas, kiedy stworzone zostają wyraźne punkty stykowe, zarysowują się wyraźne relacje pomiędzy podmiotem wypowiedzi a podmiotem owego społecznego tekstu biografii, funkcjonującego jako schematyczne minimum wiedzy o rzeczywistym autorze⁷.

Sądzić można, że Czermińska potraktowała zbyt marginalnie zagadnienie udziału pisarza w kształtowaniu się owego „społecznego tekstu biografii”. Stwierdza — słusznie — że

ów schemat wiadomości o życiu autora, funkcjonujący we współczesnej mu świadomości społecznej, w znacznym stopniu jest współtworzony i kontrolowany przez samego pisarza⁸.

Różna może być jednak rola pisarza w tworzeniu tego schematu i różne sposoby jego kształtowania.

Wydaje się, że ujawnianie autobiograficznego charakteru dzieła sprowadza się do kształtowania przez pisarza — użyjmy terminu Lejeune'a⁹ — przestrzeni autobiograficznej. Owa przestrzeń może być kreowana w sposób dwojaki. Kreowanie przestrzeni autobiograficznej na poziomie konstrukcji utworu (np. przez powtarzalność scen, motywów i wątków w kolejnych dziełach danego pisarza, powtarzalność sugerującą zakorzenienie tych motywów w biografii twórcy) traktowane będzie przez nas jako sygnał postawy autobiograficznej (w proponowanym poniżej rozumieniu). Przestrzeń ta może być jednak kształtowana i w sposób bezpośredni — poprzez istnienie w dorobku twórczym pisarza takich wypowiedzi, jak książki wspomnieniowe, pamiętniki, wywiady, odpowiedzi na różnego rodzaju ankiety, ujawniające fakty jego biografii i wskazujące na ich związek z przebiegami fabularnymi jego dzieł. Nie ma przy tym znaczenia stosunek faktów relacjonowanych przez autora do faktów empirycznych — istotne jest jedynie to, że owa autorska wypowiedź kształtuje obraz jego biografii w świadomości społecznej. Tego rodzaju działania pisarza, zmierzające do ujawnienia — na po-

⁶ Zob. przede wszystkim M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*. W: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987.

⁷ *Ibidem*, s. 16.

⁸ *Ibidem*, s. 15.

⁹ Zob. Lejeune, *op. cit.*, s. 37.

ziomie relacji międzytekstowych — autobiograficznego charakteru dzieła, chcielibyśmy określić mianem strategii autobiograficznej.

Postawa autobiograficzna jest więc — w naszym rozumieniu — związana z autobiografizmem implikowanym przez sygnały zakodowane w strukturze utworu bądź przez pewnego typu relacje międzytekstowe. Chodzi nam w tym miejscu o relacje między utworami literackimi tego samego autora; niektóre sygnały postawy autobiograficznej ujawniają się bowiem nie w obrębie pojedynczego utworu, lecz dopiero wtedy, gdy rozpatrujemy twórczość pisarza jako całość (zob. poniżej sygnały 8 i 9)¹⁰.

Strategia autobiograficzna natomiast to autobiografizm stematyzowany. Chodzi tu o bezpośrednie wskazanie na relacje między biografią twórcy a zdarzeniami fabularnymi jego dzieł; służą temu zarówno utwory literackie (czy paraliterackie), tj. wszelkiego rodzaju książki wspomnieniowe, pamiętniki, reportaże, jak i wypowiedzi nieliterackie (wywiady, odpowiedzi na ankiety).

Wykładnikiem postawy autobiograficznej jest istnienie w strukturze utworu (tj. w sferze zarówno wewnętrznej sytuacji komunikacyjnej, jak i świata przedstawionego) szeregu sygnałów, które decydują o tym, że czytelnik odbiera utwór jako autobiograficzny. Listę tego rodzaju sygnałów zaproponowała w przywoływanej już książce Irena Skwarek¹¹. Wydaje się jednak, że jej koncepcję należy poddać pewnym modyfikacjom, polegającym zarówno na eliminacji niektórych elementów, jak i na uzupełnieniu o czynniki nowe.

Tak więc z naszego punktu widzenia nie jest istotny sygnał wymieniony przez wspomnianą badaczkę jako pierwszy, tj. informacja na obwolucie wraz z graficzną oprawą książki. Tego rodzaju sygnał nie stanowi wykładnika autobiografizmu jako postawy, lecz związany jest z określoną praktyką edytorską. Nie ma również znaczenia — w aspekcie postawy autobiograficznej — zawartość wstępu lub posłowia. Jeśli posłowie czy wstęp nie pochodzi od autora danego utworu, to wskazanie w takiej wypowiedzi na autobiograficzny charakter tekstu łączyć należy z praktyką edytorską, a nie autorską. Jeśli natomiast wstęp czy posłowie pochodzi od autora i wskazuje na autobiograficzne korzenie pisarstwa, wprowadzenie tego sygnału wiązać należy nie z postawą, lecz z autorską strategią autobiograficzną.

W zaproponowanym przez Irenę Skwarek rejestrze sygnałów konieczne są dwa uzupełnienia. Otóż istotny jest nie tylko wskazany przez nią fakt, że narracja prowadzona jest w pierwszej osobie, ale też „for-

¹⁰ W odniesieniu do tak pojętego autobiografizmu M. Marcjan (*Autobiograficzna strategia Tadeusza Brezy w świetle genologicznej struktury „Spiżowej bramy”*. W zbiorze: *Biografia — geografia — kultura literacka*. Wrocław 1975, s. 123) używa terminu „autobiografizm immanentny”.

¹¹ Skwarek, *op. cit.*, s. 30.

mat duchowy” narratora¹², a zwłaszcza przypisanie mu roli zawodowej pisarza. Ważny wydaje się też inny sygnał pominięty przez autorkę omawianej propozycji — aluzje pisarza do własnej twórczości (wszelkiego rodzaju autocytaty czy kryptoautocytaty).

Ostatecznie więc przyjęta przez nas lista sygnałów postawy autobiograficznej przedstawia się w sposób następujący:

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 obejmująca okres dzieciństwa i młodości.
7. Wprowadzenie współczesnych realiów i autentycznych postaci (elementy tzw. klucza personalnego).
8. Aluzje do własnej twórczości, posłużenie się autocytatami i kryptoautocytatami.
9. Perseweracyjny charakter pewnych wątków i motywów w całej twórczości danego pisarza.

Komentarza wymaga sygnał opatrzony numerem 7. Wyjaśnienia są tu konieczne, mogłoby się bowiem wydawać, że chodzi o rozważania natury genetycznej, od których odżegnaliśmy się na początku tego artykułu. Zacznijmy od przytoczenia uwagi Jana Prokopa:

à la limite każde dzieło literackie jest tekstem z kluczem, [...] każde dla wąskiego kręgu najbliższych wtajemniczonych pełne jest sygnałów wskazujących na fakty znane skądinąd (z „życia”, tj. z zasobu informacji będącego do dyspozycji określonego środowiska, np. rodziny autora!)¹³.

Gdyby rozumowanie to rozwijać dalej, należałoby sformułować wniosek, że każdy utwór ma charakter autobiograficzny. Zwracał na to uwagę Irzykowski w głośnym artykule *Autobiografizm* pisząc, że „zawsze powieść wchłaniała w siebie pierwiastki życiorysowe autorów”¹⁴. Zauważmy jednak raz jeszcze, że w rozważaniach tych nie interesuje nas ani klucz personalny w takim rozumieniu, ani tak pojmowany autobiografizm.

Pisząc o elementach klucza personalnego jako o sygnale postawy

¹² Wyrażeniem „format duchowy» narratora” operujemy w znaczeniu zbliżonym do zaproponowanego przez S. Eilego (*Światopogląd powieści*. Wrocław 1973, s. 26 n.); chodzi więc o cechy osobowościowe narratora, jego dyspozycje intelektualne, przynależność środowiskową, pełnione role społeczno-zawodowe.

¹³ J. Prokop, *Literatura z kluczem*, „Teksty” 1977, nr 1, s. 46.

¹⁴ K. Irzykowski, *Autobiografizm*. „Rocznik Literacki” za rok 1936 (Warszawa 1937). Przedruk w: *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*. Warszawa 1976, s. 538.

autobiograficznej, mamy na myśli tego rodzaju wzmianki odsyłające do osób realnie istniejących, które to wzmianki mogą być rozszyfrowane przez czytelnika posiadającego dość ogólną wiedzę o współczesnym życiu literackim. Chodzi więc o czytelnika partycypującego w kulturze współczesnej poprzez lekturę prasy społeczno-kulturalnej czy literacko-artystycznej, poprzez odbiór audycji radiowych czy telewizyjnych, a nie o czytelnika znającego fakty biografii pisarza (czytelnika wtajemniczonego — w proponowanym niżej rozumieniu).

Wymienione sygnały postawy autobiograficznej sugerują czytelnikowi, że winien szukać podobieństw między powieściową fabułą a biografią twórcy. Trafnie zwraca uwagę Czermińska, że wśród potencjalnych odbiorców można wyróżnić dwie zasadnicze grupy: czytelników wtajemniczonych w biografię pisarza i czytelników nie wtajemniczonych (tj. posiadających o tej biografii tylko bardzo ogólną wiedzę)¹⁵. Powieść autobiografizująca proponuje inny rodzaj paktu czytelnikowi wtajemniczonemu, inny — nie wtajemniczonemu (pomijamy tu fakt, że grupy te są zróżnicowane pod względem liczebności: wtajemniczeni to niewielka grupa ludzi w jakiś sposób w biografię twórcy uwikłanych, nie wtajemniczony to każdy potencjalny czytelnik). Dodać przy tym trzeba, że podział na czytelników wtajemniczonych i nie wtajemniczonych nie jest analogiczny do zaproponowanego przez Janusza Sławińskiego rozróżnienia: znawca — zwykły czytelnik.

Odbiorcy wtajemniczonemu powieść autobiograficzna proponuje — jak się wydaje — poszukiwanie różnic między biografią powieściową a rzeczywistością. „Tekst” biografii rzeczywistej jest tu czytelnikowi dobrze znany, relewantne są więc nie podobieństwa, lecz różnice między tymi dwoma tekstami. Inaczej czytelnik nie wtajemniczony — jego zadaniem jest szukanie podobieństw między poznaną w trakcie lektury dzieła biografią fikcyjną a znaną bardzo ogólnie rzeczywistością biografią twórcy. Można by więc nieco metaforycznie stwierdzić, że powieść autobiografizująca proponuje czytelnikowi dwa style lektury (dwie instrukcje pragmatyczne): czytelnik wtajemniczony winien szukać powieści w autobiografii, czytelnik nie wtajemniczony — autobiografii w powieści¹⁶. Do-

¹⁵ Zob. C z e r m i ń s k a, *op. cit.*, s. 15.

¹⁶ Kwestię tę poruszył Prokop (*op. cit.*, s. 44), rozróżniając dwa sposoby czytania literatury z kluczem — lekturę naiwną (tj. nie uwzględniającą odniesień do realnych postaci) i lekturę pogłębioną (uwzględniającą wspomniane odniesienia). Wydaje się, że w wypadku powieści autobiografizującej w przyjętym tu rozumieniu sytuacja jest bardziej skomplikowana. Lektura dzieła przez czytelnika niewtajemniczonego nie jest lekturą „naiwną”, jeżeli zauważa on wymienione przez nas sygnały postawy autobiograficznej. „Naiwne” byłoby dopiero takie odczytanie dzieła (zaznaczmy, że nie jest to model lektury projektowany przez tekst), które całkowicie pomijałoby sygnały autobiografizmu zakodowane w dziele, tj. nie dostrzegałoby w ogóle omówionej powyżej postawy autobiograficznej. W przyjętym tu rozumieniu oba typy lektury — tj. lektura dokonywana zarówno przez czytel-

dać jeszcze należy, że nie przywiązujemy tu zasadniczej wagi — wbrew koncepcji Lejeune'a — do tego, czy w utworze zawarta jest tzw. poszlaka nazwiskowa. Pojawienie się tej poszlaki bynajmniej nie implikuje lektury autobiografizującej, czego dowodzi chociażby *casus Pornografii Gombrowicza*. Narrator-bohater został tam obdarzony imieniem i nazwiskiem pisarza („Ja, pisarz polski, ja, Gombrowicz”), a równocześnie we wstępie autor wskazuje na fikcyjny, nie mający nic wspólnego z jego biografią charakter przedstawionej w powieści fabuły.

Strategia autobiograficzna — w przeciwieństwie do postawy autobiograficznej — nie jest związana z sygnałami zakodowanymi w strukturze dzieła literackiego. Jej istota polega na ukonstytuowaniu przestrzeni intertekstualnej; intertekstualnej nie w znaczeniu zaproponowanym przez Kristevą czy Cullera (przestrzeń intertekstualna w ich koncepcjach jest niemal tożsama z osadzeniem dzieła w tradycji literackiej), lecz najbardziej dosłownym. Chodzi nam po prostu o zaakcentowanie faktu, że strategia autobiograficzna ufundowana jest na pewnych relacjach między dwoma szeregami tekstów. Z jednej strony jest to szereg utworów *stricte* literackich (powieści, opowiadania), których istotą jest — *ex definitione* — operowanie fikcją, z drugiej — szereg wypowiedzi literackich (czy paraliterackich — formy zbliżone do dziennika, pamiętnik, esej, autobiografia, reportaż) i nieliterackich (np. wywiady, odpowiedzi na różnego rodzaju ankiety, itp.).

Funkcją tego drugiego szeregu jest ujawnianie związku literackich fabuł z faktami biografii autora. Nie chodzi przy tym o ogólną deklarację, że dzieło danego pisarza posiada takie czy inne związki z jego biografią, bo to jest — jak stwierdziliśmy powyżej — najzupełniej oczywiste; tego rodzaju deklarację zdarzyło się złożyć niemal każdemu pisarzowi, nie jest to więc wykładnik jakiegokolwiek strategii autobiograficznej. Istotne są takie wypowiedzi, które owe związki między literacką fikcją a biografią sygnalizują w sposób uszczegółowiony.

Istnieją tu dwie możliwości. Pierwsza, bardziej wyrazista, polega na bezpośrednim wskazaniu autobiograficznych źródeł poszczególnych scen, wątków, motywów czy postaci. Druga możliwość natomiast sprowadza się do posłużenia się tymi samymi motywami czy scenami tak w wypowiedziach *stricte* literackich, jak i w tekstach należących do drugiego z wyróżnionych szeregów. Najczęściej wypowiedzi odsłaniające autobiograficzne korzenie pisarstwa powstają później niż dzieło, którego dotyczą. Może zdarzyć się jednak i sytuacja odwrotna: np. scena, która

nika wtajemniczonego, jak i nie wtajemniczonego — uwzględniają fakt, że w wypadku danego utworu występują pewne zależności między powieściową fabułą a biografią twórcy. Lektura naiwna — w naszym rozumieniu — relacji tych nie uwzględnia; powieść autobiografizująca jest tu odczytywana z pominięciem sugerowanych przez strukturę dzieła sygnałów zależności między fabułą a biografią pisarza.

najpierw pojawiła się w wypowiedzi paraliterackiej (choćby w raporcie), powraca w utworze powieściowym. Jest to w naszym przekonaniu także wykładnik strategii autobiograficznej, współistnienie tych samych motywów w wypowiedziach o różnym — ze względu na asertywność — statusie wskazuje bowiem na związki między dziełem (fikcją) a rzeczywistością (biografią).

Najbardziej widocznym wykładnikiem tak pojętej strategii autobiograficznej jest pojawienie się w dorobku danego pisarza — użyjmy metaforycznego określenia — „książki-klucza” do jego dotychczasowej twórczości. Status genologiczny tego rodzaju dzieła najłatwiej określić przez zaprzeczenie: jest to nie-powieść. Stąd zawarte w niej informacje czytelnik odnosi nie do fikcyjnego podmiotu, lecz do osoby realnego jej autora — o tej tożsamości autora i podmiotu tekstowego zaświadcza tak imię i nazwisko, jak i rezygnacja z narracji fabularnej (utożsamianej zwykle z fikcją). Mamy tu na myśli takie książki — o konstrukcji sylwicznej¹⁷, sytuujące się na pograniczu dziennika, eseju, autobiografii czy notatek — jak tryptyk Konwickiego *Kalendarz i klepsydra, Wschody i zachody księżycy, Nowy Świat i okolice*, cykl Marii Kuncewiczowej *Fantomy, Natura, Przeźrocza* (zwłaszcza jednak *Fantomy*) czy Jarosława Iwaszkiewicza *Książka moich wspomnień*, która w przeciwieństwie do wymienionych wcześniej dzieł posiada bardziej skrytykowaną formę gatunkową. Jest — zgadzamy się z Małgorzatą Czermińską — autobiografią „zamierzoną jako summa życia, pisana przez człowieka dojrzałego, mężczyznę około pięćdziesiątki, pisarza o bogatym i różnorodnym dorobku życiowym”. Ale *Książka moich wspomnień* stanowi też — przywołajmy raz jeszcze opinię Czermińskiej, potwierdzającą sformułowane powyżej obserwacje — „klucz do motywów autobiograficznych w całym obszarze twórczości pisarza”¹⁸.

Sytuacja, gdy w dziele pisarza brak tego rodzaju „książki-klucza”, nie eliminuje innych zabiegów służących realizowaniu strategii autobiograficznej. Trafnie opisała tego typu działania Maria Marcjan w szkicu o twórczości Tadeusza Brezy:

Mimo iż nie zostawił własnej autobiografii, był Breza pisarzem w sposób szczególny dbającym o ukształtowanie legendy literackiej wokół swej osoby, która jest najistotniejsza [...] dla powszechnej świadomości literackiej. Nie chodzi tu, zaznaczmy, o jakieś aranżowanie szczególnej atmosfery o posmaku skandalu, afery, szczególnego eksponowania własnej osobowości twórczej. Breza był jak najdalej od tego typu posunięć. Dlatego też używamy określenia: dbał o ukształtowanie legendy, a nie o jej tworzenie, inicjowanie. Pisarz bardzo chętnie udzielał wywiadów, brał udział w wieczorach autorskich, odpo-

¹⁷ Terminu „sylwiczny” używamy w znaczeniu, które nadał mu w swych pracach R. Nycz (zob. przede wszystkim *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984).

¹⁸ M. Czermińska, *Portret sobowtóra z czasów młodości (Jarosław Iwaszkiewicz)*. W: *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, s. 98, 99.

wiadał na ankiety literackie, angażował się w literackie polemiki, opatrywał dyskretnym komentarzem swe poczynania twórcze [...]. W szeregu znakomych esejów, wspomnień i szkiców eksploatował w przeróżny sposób swą biografie¹⁹.

Druga część artykułu stanowić będzie próbę zastosowania zaproponowanej powyżej koncepcji do analizy współczesnej prozy polskiej. Jako materiał egzemplifikacyjny posłuży — jak już wspomnieliśmy — przede wszystkim pisarstwo Stefana Otwinowskiego. Do dzieł tego twórcy tak krytycy, jak i historycy literatury odnoszą często kwalifikator „autobiograficzny”. Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, na czym ów autobiografizm — w świetle zaproponowanej powyżej koncepcji — polega w wypadku jego twórczości.

O autobiografizmie prozy Otwinowskiego pisali zarówno czołowi krytycy dwudziestolecia międzywojennego, a więc Irzykowski, Breiter, Lorentowicz, jak i recenzentka ostatniego przygotowanego do druku przez pisarza tomu opowiadań (*Stworzeni dla siebie*), Jolanta Hartwig-Sosnowska. Najczęściej recenzenci nie określali jednak, na jakiej podstawie uznali utwory Otwinowskiego za autobiograficzne. W wypadku debiutu (*Życie trwa cztery dni*) mogły tu decydować różne czynniki: Irzykowski łączył autobiografizm właśnie z faktem, że jest to debiut („Autobiografizm — bo cóż mają pisać chłopcy poniżej lat 30, których nagroda Akademii powoduje do przedwczesnej produkcji?”²⁰ — pisał autor *Walki o treść* o debiutach powieściowych Otwinowskiego, Ruth-Buczковского, Worcella i Straszewicza), a Lorentowicz — z tematem dzieciństwa w domu rodzinnym i w szkole²¹. Najczęściej jednak operowano kategorią autobiografizmu apriorycznie; recenzje nie zawierały uzasadnienia użycia tego terminu. W tej sytuacji pojawiały się obok siebie (w sensie dosłownym) bardzo różne sądy na ten temat. W tomie *Sceptyk pełen wiary*, przynoszącym nie tylko wspomnienia o autorze *Czasu niełudzkiego*, ale i wybrane recenzje jego dzieł, znaleźć można zarówno sformułowanie Michała Sprusińskiego, że jest to twórczość „jawnie autobiograficzna”, jak i — kilka stron wcześniej — sąd Zbigniewa Żabickiego: proza na pozór autobiograficzna²².

Zanalizujmy więc twórczość autora *Własnej winy* w dwóch zaryso-

¹⁹ Marcjan, *op. cit.*, s. 126.

²⁰ K. Irzykowski, *Przekładaniec, kupa czy kompozycja*. (Z powodu powieści Otwinowskiego i Buczkowskiego). „Pion” 1937, nr 7.

²¹ J. Lorentowicz, rec.: S. Otwinowski, *Życie trwa cztery dni*. „Nowa Książka” 1936, nr 10.

²² Zob. M. Sprusiński, *Przygody człowieka eleganckiego*. „Literatura” 1976, nr 20. Przedruk w zbiorze: *Sceptyk pełen wiary. Wspomnienia o Stefanie Otwinowskim*. Wstęp E. Otwinowska. Opracowanie i noty biograficzne W. Maciąg. Kraków 1979, s. 318. — Z. Żabicki, *Samosąd i samourzeczenie*. „Nowe Książki” 1966, nr 15. Przedruk w zbiorze: *Sceptyk pełen wiary*, s. 289.

wanych powyżej aspektach: postawy autobiograficznej i strategii autobiograficznej.

Rozpocznijmy od kwestii związanych z narracją. Dominuje zdecydowanie w prozie Otwinowskiego narracja pierwszoosobowa (*Życie trwa cztery dni*, *Marionetki*, *Nagrobek*, tryptyk *Własna wina*, większość opowiadań z tomu *Cicha leśniczówka*, wszystkie teksty w *Stworzonych dla siebie*). We wszystkich niemal wyliczonych powyżej utworach wyeksponowany został fakt, że narrator jest pisarzem. Tak dzieje się zarówno w *Marionetkach*, które zawierają cytaty literackich prób narratora-bohatera, jak i w *Nagrobku* czy *Własnej winie*; w cyklu tym fabuła w znacznym stopniu zorganizowana została wokół literackiego charakteru profesji narratora. Odnotować warto jednak i to, że nawet w utworach, w których narracja prowadzona jest w trzeciej osobie, medium personalnym bywa pisarz. Z taką sytuacją spotykamy się w *Czasie niehumanicznym* oraz — w pewnym stopniu — w *Julii* (Jan Kłobucki przedstawiony został wprawdzie jako tancerz i działacz społeczny, ale wspomina się też o jego publikacjach).

Za bardzo istotną uznać trzeba względną tożsamość psychologiczno-biograficzną wizerunku narratora-bohatera w poszczególnych utworach. Biografie narratorów-bohaterów (czy też — w utworach opowiadanych w trzeciej osobie — bohaterów, z których punktu widzenia prowadzona jest narracja) zawierają te same pierwiastki. Elementem podstawowym są tutaj informacje dotyczące dzieciństwa powieściowych protagonistów. Obraz dzieciństwa w małym wielkopolskim miasteczku, w którym ojciec bohatera był właścicielem apteki, oraz lat szkolnych w większym już mieście, także w Wielkopolsce, przynosi debiut Otwinowskiego — powieść *Życie trwa cztery dni*. Motywy te powracają w następnych utworach. Narrator-bohater *Marionetek* mówi:

Mój ojciec był aptekarzem w małym wielkopolskim miasteczku. [M 80²³]

W *Czasie niehumanicznym* odnajdujemy następujące myśli jednego z bohaterów powieści, pisarza Marka Omieckiego:

Dziwiłem się: jestem to ja — który urodził się w miasteczku P., który wykształcił się w mieście K., skończył szkoły, napisał trzy książki [...]. [Cz 169]

Te same motywy powracają konsekwentnie w poszczególnych częściach tryptyku *Własna wina* (zob. S 24, 68; O 168; Św 304).

Biorąc pod uwagę zarówno pojawienie się wskazanych tu elementów, jak i wielu innych o podobnym charakterze, można wyciągnąć wniosek ogólny: kolejne utwory Otwinowskiego zmierzają do opisan

²³ Skrótom M odsyłamy do wyd.: S. Otwinowski, *Marionetki*. Warszawa 1958. Skrótami literowymi oznaczone są również inne utwory tego pisarza: Cz = *Czas niehumaniczny*. Kraków 1964; N = *Niedyskrecje i wspomnienia*. Kraków 1957; O = *Okoliczności łagodzące*. W: *Własna wina*. Kraków 1973; S = *Samosąd*. W: jw.; Sw = *Świadek nieoczekiwany*. W: jw. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

biografii tej samej postaci. Chronologia powstawania tych utworów odpowiada przy tym chronologii losów bohatera: *Zycie trwa cztery dni* to opis jego dzieciństwa i wczesnej młodości, *Marionetki* opowiadają o wkraczaniu w dojrzałe życie i pierwszych doświadczeniach artystycznych. Do tego samego okresu w biografii bohatera odsyła *Nagrobek*, a *Czas nieludzki* przynosi opis jego doświadczeń okupacyjnych. Opowiadania z tomu *Cicha leśniczówka* oraz tryptyk *Własna wina* zawierają wizerunek człowieka dojrzałego, gorzko doświadczonego, który wkracza w conradowską „smugę cienia” (motyw „smugi cienia” pojawia się wcześniej w *Julii*).

Tożsamość narratora-bohatera polega nie tylko na nieustannym odsyłaniu przez pisarza w jego kolejnych dziełach do tych samych elementów biografii, ale też na jedności psychicznej, wyrażającej się w określonym stosunku do świata. Bohatera kolejnych utworów Otwinowskiego charakteryzuje nasilający się coraz bardziej sceptycyzm, stanowiący efekt jego doświadczeń życiowych. Pojawiające się w twórczości autora *Własnej winy* motywy pomyłki losu, niespełnionej miłości, wczesnej i niespodziewanej śmierci mają przekonać odbiorcę o znikomym znaczeniu ludzkich działań wobec potęgi losu oraz zasugerować mu, że jedyna postawa właściwa to sceptyczna rezerwa wobec życia i melancholijna rezygnacja.

Nie bez znaczenia dla rozważanej przez nas obecnie postawy autobiograficznej jest też „format duchowy” narratora. Narrator-bohater prozy Otwinowskiego charakteryzowany w tym aspekcie jawi się jako intelektualista, o postawie raczej introwertycznej, obracający się w kręgach inteligencji o literacko-artystycznych profesjach. Ważna wydaje się też rola zawodowa narratora-bohatera: pisarz, dziennikarz, redaktor. Uwagi powyższe zmierzają do konstatacji, że taki obraz narratora-bohatera koresponduje z funkcjonującym w świadomości społecznej stereotypem pisarza, czytelnik nie widzi więc przeciwwskazań do utożsamiania go z realnym autorem i — tym samym — domniemywania autobiograficznego charakteru interesujących nas tu utworów.

W kontekście zarysowanego powyżej wizerunku narratora-bohatera prozy Otwinowskiego ważne wydaje się nieustanne poruszanie w jego pisarstwie tematu sztuki i artysty. Artysta (pisarz, tancerz, aktor) to postać, którą odnajdujemy — najczęściej jako głównego bohatera — we wszystkich niemal utworach autora *Cichej leśniczówki*. Tak dzieje się w *Marionetkach*, *Dziwakach* (Daniel Topowicz), w *Nagrobku*, w *Czasie nieludzkim* (Marek Omiecki), we *Własnej winie* (Konstanty Skabowski). Wymieniliśmy tu jedynie powieści, ale można by wskazać też wiele opowiadań, w których na pierwszym planie znajdują się postaci o artystycznej profesji. Chodzi o takie utwory, jak *Pięćdziesiątka* (tancerz Piotr Radoń), *Romeo* (aktor Roman Bukowski) czy *Zaplecze* (pianistka Wanda Siewierska). Rzecz sprowadza się przy tym nie tylko do uczy-

nienia artystów bohaterami utworów, ale i — co chyba oczywiste — do wyeksponowania problematyki związanej z artystycznym obliczem tych zawodów, a więc „tematu sztuki”. Wątek ten przewija się w całej niemal twórczości Otwinowskiego — od *Marionetek* począwszy. *Marionetki* dotyczą takich zagadnień, jak relacje: artysta — społeczeństwo czy człowiek — sztuka (*resp.* kultura). Warto też zwrócić uwagę na dyskursywne formułowanie przekonań o funkcjach pisarstwa. Problematyka ta — również stale poruszana w prozie interesującego nas twórcy — najbardziej widoczna jest w cyklu powieściowym *Własna wina*. Twórczości literackiej przypisuje narrator omawianych utworów zarówno walor autoanalityczny, jak i etyczny. Chodzi przy tym nie tyle o conradowskie „oddawanie sprawiedliwości widzialnemu światu”, ile o fakt, że zrozumienie motywacji własnych czynów i ich miejsca w biografii jednostki prowadzi nieuchronnie do refleksji etycznej.

Z formułowanymi *explicite* przemyśleniami na temat roli sztuki w życiu jednostki korespondują w planie konstrukcyjnym utworów elementy narracji autotematycznej²⁴. Refleksje autotematyczne umieszczone są w obrębie rzeczywistości przedstawionej, nie mają więc charakteru *stricte* warsztatowego (tj. nie ujawniają literackiego, fikcyjnego charakteru utworu), ale samo pojawienie się oraz ich sens są bardzo istotne, sugerują bowiem odbiorcy określony styl lektury. Zacytujmy — tytułem przykładu — jedną z tego rodzaju wzmianek:

Potrzeba tworzenia konstrukcji z faktów, z domniemanych faktów i z fikcji stała się główną treścią mego życia nawet w okresie, gdy nie pisałem.
[S 12]

W interesującym nas tu aspekcie nie ma znaczenia fakt, że wzmianka ta nie dotyczy prozy Otwinowskiego, lecz odnosi ją do swego pisarstwa bohater, Konstanty Skabowski. W perspektywie pragmatyki utworu chodzi bowiem o zasugerowanie określonej strategii interpretacyjnej. „Tworzenie konstrukcji z faktów, z domniemanych faktów i z fikcji” to przecież nic innego jak zacieranie granic między *fiction* i *non-fiction*, co we współczesnej prozie polega najczęściej (i tak właśnie dzieje się w twórczości Otwinowskiego) na autobiografizowaniu²⁵. Tego rodzaju *quasi*-autobiograficzna refleksja ma więc zwrócić uwagę odbiorcy na autobiografizujący charakter percypowanego utworu.

Za sygnał postawy autobiograficznej uznaliśmy również stylizację na dziennik lub pamiętnik. Sygnał ten nie należy w prozie Otwinowskiego do najbardziej wyrazistych, gdyż pojawia się dopiero w dojrzałej twór-

²⁴ Terminami „autotematyczny” i „warsztatowy” operujemy w znaczeniu zaproponowanym przez B. Marczewską (*Powieść autotematyczna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 1975, z. 2; *Powieść warsztatowa*. Jw.).

²⁵ Zob. J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*. W: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 348—353.

czości pisarza. Spośród wczesnych utworów autora *Czasu nieludzkiego* wymienić tu można jedynie *Marionetki*, w których forma dziennika narratora pojawia się na zasadzie cytatu, gdyż dzieło jako całość nie realizuje paradygmatu gatunkowego powieści-dziennika. W interesujący sposób łączy natomiast formy gatunkowe pamiętnika i dziennika pierwsza część *Własnej winy — Samosąd*. W powieści tej narracja o charakterze pamiętnikarskim przeradza się w konstrukcję zbliżoną do notatek diarysty.

Kolejne utwory autora *Cichej leśniczówki* przynoszą mniej lub bardziej widoczne aluzje do dzieł poprzednich. Wskażmy niektóre z takich aluzji. O jednym z bohaterów *Czasu nieludzkiego*, pisarzu Marku Omieckim, narrator powiada, że napisał powieść, która „była pamiętnikiem okresu dzieciństwa i chorób. Jedno wspierało drugie — była to prawie straszna rzecz” (Cz 133). Przytoczony passus stanowi oczywistą aluzję do debiutanckiej powieści Otwinowskiego *Życie trwa cztery dni*. W opowiadaniu *Wysoko* (z tomu *Moje okolice*) narrator wspomina o swojej świeżo wydanej powieści dotyczącej okupacji hitlerowskiej w Warszawie (dodajmy, że akcja wymienionego opowiadania rozpoczyna się w połowie 1946 roku). I tym razem rozszyfrowanie wzmianki nie następuje kłopotu — chodzi o *Czas nieludzki*. Najwięcej tego rodzaju aluzji znaleźć można we *Własnej winie*. Wzmiankuje się w poszczególnych ogniwach tryptyku o debiucie bohatera:

Gustaw przyniósł z miasta pismo z moim opowiadaniem [...]. Był to prawie autentyczny opis nabożeństwa żałobnego, fragment pogrzebu mojego ojca. Zapamiętałem ten czas sprzed wielu lat. Ojciec leżał w trumnie, a rodzina i znajomi aprobowali łacińskie sentencje księdza kanonika. Kanonik, nasz bliski krewny, był świetnym celebrantem. Dałem opis idealistyczny. {S 38}

Opisałem w tym utworze okoliczności pogrzebu mojego ojca. Rzecz była, jak to się mówi, napisana w pierwszej osobie. Klęczę przy trumnie ojca w czasie mszy żałobnej i przy trumnie zaczynam uczyć się życia. Teza? Tak, była więc i teza. Tyle się doznań tłoczy w ciągu kilku dni, kilku godzin w psychice dziecka, że dalsze życie musi mieć swój przebieg uwarunkowany. {S 79}

Znów chodzi o powieść *Życie trwa cztery dni*, a ściślej o jej fragment opublikowany pod tytułem *Nabożeństwo żałobne* na łamach „Gazety Artystów” (1935, nr 17).

Kwestia następną związana jest z perseweracyjnym charakterem pewnych wątków, motywów czy scen w twórczości autora *Własnej winy*. Wspominaliśmy już o tym przy okazji uwag o narratorze-bohaterze. W każdej niemal powieści Otwinowskiego pojawiają się informacje odwołujące do tych samych okoliczności związanych z dzieciństwem bohatera (małe wielkopolskie miasteczko, rodzina aptekarsko-lekarska, itp.). Zwróćmy uwagę na jeszcze kilka tego rodzaju persewerujących motywów: motyw pobicia bohatera przez hitlerowskich żandarmów i porzu-

cenia w rowie przy torze kolejowym (*Czas nieludzki, Samosąd*), motyw pobicia bohatera przez endecką młodzież ze względu na semickie rysy (*Czerwony goździk* z tomu *Moje okolice, Spaść z drzewa* z tomu *Stworzeni dla siebie*). W kilku utworach biografia bohatera zawiera epizod związany z powstaniem warszawskim (*Julia, Wakacje* z tomu *Cicha leśniczówka, Samosąd, Wywoływanie duchów* z tomu *Stworzeni dla siebie*) oraz pobytem w obozie przejściowym w Pruszkowie (*Julia, Naukowy traktat o szczęściu, Samosąd*).

Warto też wskazać pojawiający się w różnych wariantach motyw kobiety młodszej od bohatera, pięknej, czulej i opiekuńczej (*Julia* w powieści pod tym samym tytułem, *Maria Nowacka* w *Okolicznościach łagodzących*, *Judyta Denis-Wichlińska* w *Świadku nieoczekiwanym* oraz drugoplanowe postacie kobiece w innych utworach), a także motyw niespełnionej, często tragicznie przerywanej przez los miłości, występujący w *Samosądzie* (*Wanda Amort*), w *Okolicznościach łagodzących* (*Klara Simel*) i w innych utworach (opowiadania: *Jadran, Wczoraj, Wywoływanie duchów, Stworzeni dla siebie, Nic więcej nie udało się ustalić*).

Do omówienia pozostał jeszcze jeden — spośród wyliczonych powyżej — sygnał postawy autobiograficznej: wprowadzenie do twórczości literackiej współczesnych realiów i autentycznych postaci. Czytelnik o określonej kompetencji (tj. śledzący współczesne życie literackie) z łatwością rozpozna w osobie pani *Cecylii Sułowskiej*, tłumaczki *Pirandella*, wdowy po pianście, rysy tłumaczki z włoskiego, wdowy po profesorze muzykologii, *Zofii Jachimeckiej*. Kłopotów nie sprawi też czytelnikowi rozszyfrowanie pierwowzoru zmarłego wkrótce po wojnie reżysera i aktora *Romana Horyzny* — był nim niewątpliwie *Juliusz Osterwa*. Również w osobie *Tomasza Liwińskiego*, pisarza piastującego ważną funkcję państwową, a w młodości aktora teatralnego łatwo rozpoznać cechy *Jerzego Zawieyskiego*. Wskazane powyżej przykłady pochodzą wyłącznie z tryptyku *Własna wina*. Nie znaczy to jednak, że inne utwory *Otwinowskiego* tym bardzo czytelnym kluczem nie operują. Można tu przypomnieć chociażby *Julię*, w której oczywisty jest pierwowzór *Erazma Lubienieckiego*, kolekcjonera zegarów słonecznych, kustosa muzeum tych zegarów (*Tadeusz Przyppkowski*) czy epizodycznej, przywoływanej jedynie we wspomnieniach bohaterów, postaci *Karola Jezierskiego*, pisarza przebywającego w Ameryce Południowej i namiętnie grywającego w szachy (*Witold Gombrowicz*); autor *Ferdydurke* — jako *Bogusław Gosiewski* — sportretowany został także w *Samosądzie*.

Klucz personalny w opisywanym powyżej sensie jest jednak — jako sygnał autobiografizmu — czytelny jedynie dla odbiorcy współczesnego pisarzowi. Zwracali na to uwagę recenzenci *Miazgi* *Andrzejewskiego*; a więc powieści również operującej aluzjami do autentycznych postaci i realiów. Opublikowanie *Miazgi* za lat kilkadziesiąt związane będzie z koniecznością opatrzenia jej przypisami (służącymi rozszyfrowaniu

klucza) obszerniejszymi niż tekst utworu — taki był sąd recenzentów powieści Andrzejewskiego.

Obok postawy autobiograficznej widoczna jest w twórczości Otwinowskiego strategia autobiograficzna w zaproponowanym powyżej rozumieniu. Pora na wskazanie jej przykładów w twórczości autora *Własnej winy*. Zaczniemy od elementarnej obserwacji: pisarz nie unikał wypowiedzi o charakterze autobiograficznym. Nie znajdziemy wprawdzie w jego twórczości tego rodzaju „książki-klucza”, jak *Fantomy* czy *Kalendarz i klepsydra*, ale odnotować warto, że udzielał on wielu wywiadów, chętnie odpowiadał na ankiety, ogłaszał artykuły wspomnieniowe. Istotna wydaje się też podjęta przez pisarza decyzja zebrania tego rodzaju wypowiedzi i wydania ich w osobnej książce (*Niedyskrecje i wspomnienia*). Nie brak wśród enuncjacji autora *Marionetek* oświadczeń o charakterze ogólnym, sygnalizujących autobiograficzny charakter jego pisarstwa. Mniej nas one — jak już stwierdziliśmy — interesują, ale odnotujmy je dla porządku:

Moją przedwojenną twórczość oceniam jako trudny, często bardzo smutny pamiętnik ²⁶.

W relacji, to znaczy w mojej epice, dużą rolę odgrywa nurt pamiętnikarski. Zapiski, szkice czy opowiadania wracały i były mi pomocą przy pisaniu powieści ²⁷.

Moje pisarstwo jest autobiograficzne. Jest stałą konfrontacją, przymierzaniem się do rzeczywistości ²⁸.

Donioślejsze są te wypowiedzi, które w sposób uszczegółowiony wskazują na związki między fikcją a biografią.

Sięgnijmy do przykładów. Otwinowski zasygnalizował fakt, iż swój pierwowzór w rzeczywistości empirycznej posiada postać felczera Arbuza, jednego z bohaterów nie ukończonej powieści *Jaskinie i miasta* ²⁹ oraz opowiadania *Pan Ambroży* (z tomu *Cicha leśniczówka*):

Arbuz, felczer z naszego miasteczka, Żyd, który nigdy nie myślał o nawróceniu, także bardzo szanował kościół katolicki. [N 14]

Przy głównej ulicy stała apteka — warsztat mojego ojca, naprzeciw zaś apteki znaczył się zakład fryzjersko-felczerski trzema złotymi talerzami. Felczer Arbuz mieszkał właściwie w aptece, nieliczni pacjenci brali go stamtąd do pracy, w której, gdy zachodziły trudniejsze wypadki, pomagał mu właśnie mój ojciec. [N 85]

²⁶ S. Otwinowski, *Droga do ludzkiego czasu*. „Od A do Z” 1954, nr 40. Podkreśl. J. S.

²⁷ S. Otwinowski, *Polemiki i spotkania*. „Życie Literackie” 1963, nr 34. Podkreśl. J. S.

²⁸ W. Penar, *Powroty*. [Wywiad ze S. Otwinowskim]. „Gazeta Krakowska” 1975, nr 73.

²⁹ Fragmenty tej powieści były publikowane w prasie w latach 1948—1949; zob. przede wszystkim S. Otwinowski, *Sprawa felczera Arbuza*. „Prawo Człowieka” 1948, nr 1.

Autor *Własnej winy* wskazał również na istnienie życiowego pierwowzoru bohatera *Spotkań z uśmiechem*, Olchowskiego:

Miałem w życiu szczęście do dobrych, interesujących przewodników. Jednego z nich wspominałem często w opowiadaniach i szkicach. Dałem mu literackie nazwisko Olchowski i stworzyłem filuternego pozytywnego bohatera. W rzeczywistości był wykształconym historykiem — żyje zresztą, pracuje naukowo i pozostaje w dobrym zdrowiu — ofiarnym człowiekiem nie zawodowego, lecz naprawdę społecznego powołania³⁰.

Wymieńmy jeszcze jeden przykład, dotyczący tym razem opowiadania *Wysoko* (z tomu *Moje okolice*). Jego fabuła również posiada odpowiednik w życiowych doświadczeniach Otwinowskiego:

Nauczyciel z Makowa pisuje do mnie od kilku już lat. Jest byłym więźniem faszystowskich obozów śmierci. Początkowo zwierzał mi się jedynie z potwornych zdarzeń i bardzo denerwujących myśli, przed trzema laty spostrzegł znowu świat, dumny jest ze swych uczniów — dwóch z nich pracuje przy budowie Nowej Huty — rok temu ożenił się wreszcie. Przytaczam tu autentyczne fakty. Ich bliższe lub dalsze reminiscencje znajdzie czytelnik w tomie opowiadań *Moje okolice*³¹.

W wielu wypowiedziach — ich cytowanie znużyłoby czytelnika — autor wspomina o swym dzieciństwie, środowisku lat szkolnych, profesji ojca, zaświadczać o autobiograficznym charakterze realiów, ukazanych po raz pierwszy w powieści *Życie trwa cztery dni*, a powracających w wielu innych utworach (głównie we *Własnej winie*)³².

Istnieją też wypowiedzi świadczące o dość ścisłych odpowiedniościach między życiem powieściowych bohaterów a pewnymi etapami biografii pisarza. W wywiadzie udzielonym Krystynie Zbijewskiej autor *Cichej leśniczówki* wspomina swoją młodość, swój życiowy start:

Taniec nie był jedynym źródłem mego utrzymania. Praktykowałem też inne zawody. Na przykład akwizytora. I właśnie mój awans literacki narodził się z tego, że jako akwizytor rozpocząłem w stołecznym piśmie handlowym zamieszczać notatki oraz prowadzić coś w rodzaju propagandy handlowej. Kolejny etap to praca reporterska już w piśmie codziennym (moim pierwszym szefem był Ossendowski). Główna tematyka: reportaże z przedmieść Warszawy³³.

³⁰ Otwinowski, *Polemiki i spotkania*. Do postaci Olchowskiego nawiązuje Otwinowski także w *Notiesie krakowskim* (Kraków 1975, s. 205), rozszyfrowując jej imię i nazwisko.

³¹ S. Otwinowski, odpowiedź na ankietę „Pisarze wobec dziesięciolecia”. „Nowa Kultura” 1954, nr 6.

³² Zob. *ibidem*, a także: S. Otwinowski: odpowiedź na ankietę „Biografia i jej ekspresja twórcza”. „Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 33; *Notes krakowski*, s. 86.

³³ Ze *Stefanem Otwinowskim — jubileuszowo*. Rozmowę przeprowadziła K. Zbijewska. „Dziennik Polski” 1970, nr 59.

Każdy czytelnik *Samosądu* z łatwością zauważy ściśle związki między życiorysem bohatera tej powieści, Konstantego, a zreferowaną przez Otwinowskiego biografią.

Tyle przykładów. I jeszcze dwie uwagi ogólne. Po pierwsze, nie ma kluczowego znaczenia fakt, czy ujawnione przez autora zdarzenia są istotnie elementami jego biografii. Ważne jest jedynie, że pisarz chce, by za takie były uważane. Czym jest autobiografizm? — zapytuje Jerzy Jarzębski w eseju *Powieść jako autokreacja*:

Czy bardziej sprawozdaniem z własnego życia autora, czy raczej kreacją, lepieniem biograficznego mitu z materiału rzeczywistych faktów?³⁴

Zaznaczmy raz jeszcze, że w świetle przyjętych tu założeń nie ma znaczenia fakt, czy to „sprawozdanie”, czy „kreacja”. Ważne jest dla nas samo istnienie sygnałów wskazujących mniej lub bardziej bezpośrednio na autobiograficzne zakorzenienie twórczości.

Po drugie, nie zakładamy oczywiście, że czytelnik zna wszystkie wypowiedzi pisarza ujawniające zależność między biografią a literaturą. Znaczące jest już samo opublikowanie tego rodzaju wypowiedzi, fakt, że pojawiają się one w czasopismach czy funkcjonują jako osobne pozycje książkowe. Właśnie ich stałe eksponowanie — dzięki czemu czytelnik ma możliwość zapoznania się z nimi — jest wykładnikiem strategii autobiograficznej w zarysowanym tu rozumieniu.

W twórczości autora *Czasu nieludzkiego* spotykamy się z sytuacją, w której współistnieje i postawa autobiograficzna, i strategia autobiograficzna. Wydaje się jednak, że — ogólnie rzecz biorąc — występowanie postawy nie warunkuje pojawienia się strategii (i na odwrót). Warto więc na zakończenie tych rozważań wskazać przykłady twórczości pisarzy, u których mamy do czynienia tylko z postawą lub tylko strategią autobiograficzną.

Jako egzemplifikacja pierwszego wariantu posłużyć może twórczość Kornela Filipowicza. Istnienie w jego pisarstwie nurtu związanego z postawą autobiograficzną wydaje się niewątpliwe. Nie obejmuje on całej twórczości pisarza (pozostają poza nim przede wszystkim jego *long short stories* — *Jeniec i dziewczyna*, *Romans prowincjonalny*, *Ogród pana Nietzsche*, *Mężczyzna jak dziecko*, *Pamiętnik antybohatera*, a także nieukończony cykl powieściowy *Nauka o ziemi ojczystej*), ale łatwo wskazać wiele utworów, w których sygnały postawy autobiograficznej są wyraźne. Chodzi tu głównie o opowiadania z tomów wydanych w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i później, choć wspomniane pierwiastki — na pewno mniej wyraziste — występują i w utworach wcześniejszych (*Krajobraz niewzruszony*, cykl *Niepokój młodego serca*). W opowiadaniach Filipowicza pojawiają się liczne elementy właściwe postawie auto-

³⁴ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*. W: *Powieść jako autokreacja*, s. 412.

biograficznej. Dominuje więc zdecydowanie narracja pierwszoosobowa; jedność osoby narratora-bohatera sugerowana jest przez wielokrotne wymienianie tych samych elementów jego biografii: dzieciństwo na tzw. wschodnich kresach, praca w kamieniołomach (pierwiastek ten łączy później powstałe opowiadania z *Krajobrazem niewzruszonym*) i doświadczenia obozowe podczas okupacji, po wojnie praca pisarska, wędkarstwo jako hobby. „Format duchowy” narratora pozwalający na utożsamianie go z realnym autorem jest w tym wypadku wyrazistym sygnałem postawy autobiograficznej.

Trudno natomiast dostrzec w pisarstwie autora *Krajobrazu niewzruszonego* pierwiastki związane ze strategią autobiograficzną. Wypowiedzi wspomnieniowych Filipowicza odnaleźć można stosunkowo niewiele, również wywiadów pisarz udzielał dość rzadko. Nie liczba jest tu jednak ważna, lecz treść. W żadnej właściwie wypowiedzi prozaik ten nie wskazywał bezpośrednio na związek między twórczością a biografią. Wątek ten pojawia się wprawdzie we wspomnieniach czy wywiadach, ale znaleźć tam można wyłącznie sformułowania bardzo ogólne. Zdarzają się i wypowiedzi, które służą raczej tuszowaniu związków między biografią a literaturą niż ich ujawnianiu.

W twórczości Filipowicza spotykamy się więc z istnieniem postawy autobiograficznej przy braku strategii autobiograficznej. Inaczej przedstawiają się relacje między postawą a strategią autobiograficzną w twórczości Marii Kuncewiczowej. W jej pisarstwie współistnieją dwa nurty; każdy z nich tworzą utwory o odmiennym kształcie gatunkowym. Do nurtu pierwszego, *stricte* literackiego, powieściowo-nowelistycznego, należą takie książki, jak *Przymierze z dzieckiem*, *Twarz mężczyzny*, *Dwa księżyce*, *Cudzoziemka*, *Zmowa nieobecnych*, *Leśnik*, *Gaj oliwny*, *Tristan 1946*. W nurcie drugim, pamiętnikarsko-reportażowym, mieszczą się utwory zróżnicowane pod względem formalnym — od reportażowego *Dyliżansu warszawskiego* poprzez wspomnieniowe *Klucze* aż po sylwiczne *Fantomy*. Cechą charakterystyczną tych utworów jest fakt, że opisane w nich przeżycia czy zawarte przemyślenia odsyłają nie do osoby fikcyjnego narratora, lecz do realnego autora; są to więc utwory w swej warstwie — jeśli można tak rzec — fabularnej jawnie autobiograficzne.

Odmienne przedstawiają się sprawy w nurcie powieściowo-nowelistycznym. Sygnały postawy autobiograficznej są w wymienionych powieściach i opowiadaniach nikłe. Pojawienie się pojedynczych elementów w poszczególnych utworach (temat sztuki i artysty w *Cudzoziemce* i *Zmowie nieobecnych*, temat dzieciństwa i dojrzewania w *Twarzy mężczyzny*) nie pozwala na dostrzeżenie postawy autobiograficznej w pisarstwie Kuncewiczowej. Istnienie szeregu wypowiedzi literackich (np. *Fantomy*, *Natura*) i Nieliterackich (liczne wywiady) wskazujących na związki między biografią a dziełem skłania więc do wyciągnięcia wniosku, że autobiografizm w pisarstwie autorki *Leśnika* nie ma charakteru immanentnego, lecz związany jest ze strategią autobiograficzną.