http://dx.doi.org/10.18778/8088-214-0.06

Artur Hellich

Uniwersytet Warszawski
Instytut Literatury Polskiej

Tożsamość improwizowana
Na przykładzie prozy Kazimierza Brandysa i Zofii Mitosek[1]

1.

Artykuł będzie traktował o prze-pisywaniu w autobiografii i w formach *quasi*-autobiograficznych. Chodzi mi jednak nie o prze-pisywanie, dosłownie, (z) konkretnych tekstów, ale o prze-pisywanie struktur fabularno-kompozycyjnych czy też paradygmatów gatunkowych. Tak rozumiane prze-pisywanie jest z założenia praktyką re-konwencjonalizacyjną, zrozumiałą jedynie w kontekście dwóch praktyk logicznie ją poprzedzających i związanych węzłem przyczynowo-skutkowym – wszak nie ma re-konwencjonalizacji bez uprzedniej de-konwencjonalizacji, de-konwencjonalizację zaś musi bez wątpienia poprzedzać konwencjonalizacja.

Ów trójstopniowy proces bardzo dobrze uwidacznia ewolucja twórczości Kazimierza Brandysa[2], dlatego zanim przejdę do analizy jego autobiografii (*Małej księgi*), pochylę się pokrótce nad wcześniejszymi utworami, które pozostają z *Małą księgą* w ścisłym związku. W dalszej części artykułu zajmę się „prozą wspomnieniową" (jak określa ją wydawca na tylnej stronie okładki) Zofii Mitosek, *Pelargoniami*. Choć *Pelargonie* nie są autobiografią, pozostają w orbicie oddziaływania projektu tożsamościowego wpisanego w akt pisania autobiografii. Podobnie jak *Mała księga*, książka Mitosek – poprzez ironiczne pastiszowanie wielkonarracyjnych schematów

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

[2] Postrzeganie czyjegoś dorobku w kategoriach ewolucji – czyli zmiany, która posiada początek, środek oraz koniec i jest ustrukturowana w teleologicznym ciągu przyczynowo-skutkowym – to oczywiście, jestem tego świadomy, wtłaczanie tego dorobku w tryby narracji.

fabularno-kompozycyjnych – kreuje nie wizję, lecz substytucję podmiotowości. „Tożsamość twórcy jako manipulatora, gracza, błazna – tego typu *mimesis* Ricoeur w swych długich i żmudnych opowieściach o rozumieniu nie przewidział”[3] – pisała gdzie indziej badaczka. A przecież mowa tu o najnowszych zjawiskach literackich, które, jak przekonują współcześni teoretycy, są naturalnym etapem ewolucji autobiograficznej formy[4].

2.

Z wielu tematów podejmowanych we wczesnej twórczości Kazimierza Brandysa najciekawszy – bo najbliższy współczesnym dylematom antropologiczno-literaturoznawczym – wydaje się motyw publicznej spowiedzi z życia. Wczesne, socrealistyczne utwory pisarza odwołują się do kolektywistycznego modelu tożsamości, opartego na (świadomym, ale jednocześnie bezkrytycznym i bezrefleksyjnym) akcie wpisania jednostkowego materiału idiosynkratycznego w ramy „wielkonarracyjnej”[5] (marksistowskiej) matrycy. W ówczesnym języku zwało się to, rzecz jasna, składaniem samokrytyki. Nieco późniejsze utwory – te z okresu 1959–1963, na przykład opowiadania *Sobie i Państwu*, *Sposób bycia* – są już świadectwem, powiedzielibyśmy dzisiaj, nieufności wobec funkcjonujących szablonów autobiograficznych. Pojawia się w nich przeto konkurencyjny wobec kolektywistycznego,

[3] Z. Mitosek, *Dlaczego Paul Ricoeur nie napisał studium o autobiografii?*, [w:] *Horyzonty interpretacji. Wokół myśli Paula Ricoeura*, red. A. Grzegorczyk, M. Loba, R. Koschany, Poznań 2003, s. 160.

[4] Por. uwagi Edwarda Kasperskiego, który postrzega „ironiczny i prześmiewczy stosunek do własnej biografii pisarskiej” jako trzeci etap ewolucji formy autobiografii – po „sceptycznej i samokrytycznej prozaizacji” oraz wcześniejszym etapie „heroizacji autobiografii”. Tenże, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 32–34. Por. także uwagi Mieczysława Dąbrowskiego: „[...] narracje autobiograficzne są już dziś metanarracjami, świadomość języka, którym się mówi, jest oczywista”. Tenże, *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm...*, s. 53.

[5] Odwołuję się tu, oczywiście, do koncepcji „wielkich narracji” Jeana-François Lyotarda, spośród których filozof wyróżniał między innymi marksizm (jako rodzaj „opowieści emancypacyjnej”). Por. tenże, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 108. Tu słowo wyjaśnienia: Lyotard jest przede wszystkim filozofem i z tego względu posługuje się kategorią „narracji” w znaczeniu szerokim i często abstrakcyjnym. Mnie z kolei interesują konkretne, autobiograficzne szablony kompozycyjne, wzorce gatunkowe (jak na przykład *Bildungsroman*), które wywodzą się z „wielkich narracji” i jednocześnie są żywym dowodem ich oddziaływania. Z funkcjonalnego punktu widzenia zatem owe matryce narracyjne raczej nie różnią się od tego, co formaliści rosyjscy nazywali po prostu „konwencjami”.

indywidualistyczny i autokreacyjny model konstytuowania tożsamości. Wreszcie, w autobiograficznej *Małej księdze*, co zaskakujące i najciekawsze, można zaobserwować swoisty „powrót" do tradycyjnych (czyli wielkonarracyjnych) matryc autobiograficznych, przy czym jest to powrót świadomy, ostentacyjny i naznaczony ironią; pisarz nie tyle używa danej konwencji, ile podejmuje z nią (raczej nostalgiczno-żartobliwy niż negująco-krytyczny) dialog. Zarysowany wyżej proces przejścia od strategii de-konwencjonalizacyjnych (deziluzja, parabaza) do strategii re-konwencjonalizacyjnych (ironia, pastisz) jest, jak sądzę, kluczowy dla zrozumienia tytułowego problemu „prze-pisywania" w autobiografii.

W pierwszym opublikowanym zbiorze opowiadań Brandysa, *Czerwona czapeczka* (1956), znajduje się opowiadanie *W poszukiwaniu tematów*. Z uwagi na swą socrealistyczną (w gruncie rzeczy publicystyczną) poetykę i wymowę tekst ten jest dzisiaj raczej zapomniany, może być jednak interesujący w kontekście rozważań o problemie tożsamości. W nim bowiem po raz pierwszy pojawia się wątek publicznej spowiedzi – w tym wypadku (a jakże!) dokonywanej podczas Zjazdu Komitetu Wojewódzkiego PZPR w mieście P. Pierwszoosobowy narrator, pisarz, został tam zaproszony przez poznanego na spotkaniu autorskim towarzysza Zieleckiego, jednego z sekretarzy tegoż komitetu. Tematem narracji są obrady prowadzone na zjeździe, a dokładniej – wybór delegatów na II Zjazd Komitetu Centralnego PZPR. Zasadniczą częścią obrad jest omawianie zgłoszonych kandydatur, co wymaga wysłuchiwania i komentowania autobiograficznych przemówień poszczególnych pretendentów.

> Niektórzy uważają publiczne wygłaszanie życiorysów za rzecz wstydliwą czy przesadną. Zdaje mi się – pisze narrator – że wielu ludzi, nawet zbliżających się do partii, odczuwa niejasny opór na myśl o dniu, w którym będą musieli złożyć ustne i publiczne sprawozdanie z własnego życia. Rzeczywiście, często jest to trudna chwila, ponieważ nie przywykliśmy opowiadać o sobie w sali pełnej ludzi. Pierwszym odruchem człowieka w takiej sytuacji bywa nieraz lęk przed upokorzeniem – czuje się sądzony. Przez kogo? – Przez obcych. [...] Trzeba sumiennie zdać sprawę z własnych przeżyć i samemu je ocenić bezstronną, pełną miarą. Dopiero zrozumienie istoty partyjności pozwala człowiekowi pojąć sens tego obyczaju, który wyrósł z zasady nadrzędności kolektywu wobec jednostki. To nie są ludzie obcy i niepowołani, ażeby cię sądzić; nie są od ciebie ani gorsi, ani lepsi. Po prostu – tworzą w tej chwili wyższy stopień twojej woli i twojej świadomości; a zatem sam siebie poprzez nich osądzasz i sam siebie poznajesz[6].

Przytoczone uwagi nie pojawiają się w opowiadaniu bez powodu. Jeden z kandydatów na delegata, Józef Skromny, wygłasza przemówienie, które wzbudza liczne podejrzenia. Skromny przemilcza dwie sprawy: „w jakich

[6] K. Brandys, *Czerwona czapeczka. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1956, s. 197–198.

okolicznościach został w roku 1946 powołany na stanowisko sekretarza powiatowego PPR" i „w jakich okolicznościach w roku 1948 z tego stanowiska ustąpił"[7]. Kiedy pod naciskiem pytań zebranych uczciwie spowiada się z – jak się okazuje – wstydliwego epizodu swej biografii, w uznaniu za szczerość zostaje wybrany. Opowiadanie kończy się puentującą uwagą narratora, iż „głównym przedmiotem powyższej historii jest nie to, co Józef Skromny chciał ukryć przed konferencją, lecz to, co było ukryte w głębi jego serca i do czego z takim trudem musieliśmy docierać"[8].

Sytuacja, w której znalazł się Józef Skromny, jest sytuacją autobiograficzną. Bohater ma umieścić swoje *curriculum vitae* w formie narracyjnej, by ukazać towarzyszom partyjnym, w jaki sposób to, kim był kiedyś, ustanowiło go tym, kim jest w momencie wygłaszania sprawozdania. Aby opowieść była przekonująca, musi być sensowna, a więc ukonstytuowana w porządku teleologicznym. Z tego względu wszystkie dotychczasowe decyzje powinny być ukazane jako kolejne etapy na jego drodze do komunizmu. Początkowo Skromnemu nie udało się przekonać słuchaczy do własnej opowieści, ponieważ nie obudował jej wokół klarownej relacji przyczynowo-skutkowej rozciągającej się pomiędzy zdarzeniem z 1948 roku a obecnym zgłoszeniem swojej kandydatury na delegata na II Zjazd. Toteż jego sprawozdanie stało się dla słuchaczy niewiarygodne; nieprzekonujące, bo niespójne. Ale co tak naprawdę zarzucano Skromnemu: nieszczerość czy niespójność autobiograficznego wyznania? W opowiadaniu Brandysa jedno sprowadza się do drugiego. Z punktu widzenia narratora i odbiorców, gdyby Skromny był absolutnie szczery, jego wywód musiałby być absolutnie spójny. Wiąże się to z implikowaniem w utworze takiej oto zasady: życiorys bohatera, jeśli tylko „sumiennie zda z niego sprawę", wymaga ustrukturowania fabularnego, to znaczy sensowności wynikającej bezpośrednio z logicznego uporządkowania ciągów przyczynowo-skutkowych. Wszelkie zaś przemilczenia czy kłamstwa amorfizują fabułę autonarracji, tworząc miejsca niejasne, wymagające konkretyzacji ze strony sprawozdającego. Innymi słowy, świadoma manipulacja autobiograficznym wyznaniem, której dopuścił się Skromny, jest krytykowana jako niedopuszczalna ingerencja jednostki w domenę tego, co kolektywne. Gwarantem sensowności jego biografii powinna być raczej ponadjednostkowa, po Heglowsku rozumiana logika dziejów, pisana wielką literą Historia, dla której Skromny jest tylko przedmiotem działań. W ramach partyjnego sprawozdania z życia jednostka może jedynie relacjonować to, co jej się przytrafiło, zatem jako podmiot prezentuje się tylko w sensie gramatycznym.

[7] Tamże, s. 206.
[8] Tamże, s. 213.

Tu ujawnia się paradoksalność praktyki autonarracyjnej w odwołaniu do „wielkiej narracji" marksistowskiej. Z jednej strony bowiem Skromny, wtłaczając swe prywatne idiosynkrazje w gotowy szablon narracyjny „mojej drogi do komunizmu", poświadcza, że jest t y p o w y m reprezentantem społeczeństwa, i że koleje jego losu tłumaczą się przez analogię do kolei losów historii. To przesuwa ciężar odpowiedzialności za podejmowane przezeń decyzje na ponadjednostkową logikę dziejową, reprezentowaną tu przez partyjnych kolegów „tworzących wyższy stopień jego woli i jego świadomości". Z drugiej strony w samą praktykę autonarracyjną wpisany jest przecież potencjał upodmiotawiający jednostkę. Wykorzystanie „wielkiej narracji" marksistowskiej w procesie autoidentyfikacji może zatem dać Skromnemu poczucie, że jest podmiotem swych życiowych decyzji (*ergo*: autorem swojego życia), a wysłuchujących go kolegów partyjnych utwierdzi w przekonaniu, że Skromny pojmuje samego siebie jako przedmiot działań Historii (*ergo*: można go uczynić delegatem na II Zjazd). Jedno z drugim nie pozostaje w sprzeczności. Dopóki bowiem podmiot autobiografii nie jest świadomy, że wpisuje swoje życie w ramy – *de facto* uprzedmiotawiającej go – „wielkiej narracji", dopóty akt opowiadania o własnym życiu będzie miał dla niego wymiar terapeutyczny; da mu poczucie, że jest panem swojego życia. W gruncie rzeczy – powiedzmy na marginesie – dotyczy to nie tylko marksistowskiej, ale każdej „wielkiej narracji"[9].

Tej samoświadomości prawdopodobnie nie posiadał Józef Skromny, z pewnością zaś nie miał jej narrator relacjonujący obrady. Żywiąc przekonanie, że szlachetny postulat *gnothi seauton* może być zrealizowany jedynie w odwołaniu do kolektywnego poczucia sensu i sprawiedliwości (a kolektyw

[9] Psycholożka Maria Straś-Romanowska, powołując się na książki Leszka Kołakowskiego i Alaina Badiou, przekonuje, że w ostatnich czasach obserwujemy rehabilitację „wielkich narracji". „[...] antropologowie kultury – pisze badaczka – są zgodni, że człowiek potrzebuje uniwersalnych, niezawodnych reguł rozumienia świata jako sensownej całości. [...] potrzebuje zewnętrznych ram odniesienia, stałych i wiarygodnych wzorców czy heurystyk [...] pomagających porządkować doświadczenia i rozumieć świat w jego złożoności, nieciągłości (przypadkowości), w logicznych sprzecznościach, racjonalnej bezcelowości i egzystencjalnej bezsensowności". Tejże, *Psychologia wobec małych i wielkich narracji*, [w:] *Psychologia małych i wielkich narracji*, red. B. Bartosz, M. Straś-Romanowska, M. Żurko, Warszawa 2010, s. 27. Ta (wyrażona zresztą wprost) polemika z koncepcjami Jeana-François Lyotarda tłumaczy się, oczywiście, względami praktycznymi. Schematy narracyjne po prostu sprawdzają się w autoterapii. Lyotardowskie „prawo do narracji" jest ogólnym (i szlachetnym w założeniach) postulatem teoretycznym, dla zwyczajnych pacjentów cenniejsze jest jednak posiadanie „kompetencji narracyjnej". Dowodem na słuszność racji psychologów jest, jak sądzę, współczesna popularność autobiografistyki w kręgach celebryckich czy biznesowych. Często wykorzystywany jest tu szablon narracyjny oparty na wzorze „od zera do milionera", który można nazwać swoistą (kapitalistyczną) odmianą modelu powieści o rozwoju.

ten jest aktualnie reprezentowany przez członków Komitetu Wojewódzkiego PZPR w mieście P.), wierzy, że istnieje tylko jeden, prawdziwy i słuszny, szablon autobiograficzny. Nie trzeba dodawać, że „publiczne wygłoszenie życiorysu" zostanie uznane za szczere i przekonujące tylko wtedy, gdy będzie zaakceptowane przez ogół słuchaczy (Skromny wszak musi „sam siebie poprzez nich [towarzyszy – A.H.] osądzić"), a więc gdy zostanie wpisane w konwencjonalne (formalne) ramy partyjnej spowiedzi.

3.

Zupełnie odmienne przekonania żywi narrator (również pierwszoosobowy) trochę późniejszego opowiadania *Sobie i Państwu* (1959). Sytuacja wyjściowa jest podobna: narrator jest doświadczonym, znanym literatem z czterdziestoletnim stażem. Czeka go jubileuszowy wieczór autorski, podczas którego ma wygłosić przemówienie podsumowujące jego dotychczasowy dorobek, „złożyć parę wyjaśnień nie w odpowiedzi na zarzuty, lecz dobrowolnie i bez zdenerwowania"[10].

Tak przynajmniej on sam każe nam sądzić. Całe opowiadanie jest bowiem umieszczone w formie przemówienia, silnie zdialogizowanego monologu (albo sprozaizowanego monodramu), zaczynającego się od słów: „Szanowni Państwo, wczorajszej nocy nie mogłem zmrużyć oka"[11], a kończącego się zwrotem do strażaka, który jako jedyny miał wytrwać do końca przemówienia: „Proszę, już po wszystkim, niech pan zdejmie kask"[12]. Czy przemówienie jest wygłoszone w sali pełnej odbiorców, czy tylko w myślach narratora, nie ma to większego znaczenia. Istotne jest, że w procesie samostanowienia narrator wadzi się z „cudzym słowem" na swój temat, polemizuje z nim i określa się wobec niego (terminologia Bachtinowska jest tu bardzo na miejscu). Powiada na przykład: „O moim tomie «Psia łapa» napisał ktoś [...], że brak mu wewnętrznej tożsamości. Bardzo słuszna uwaga! «Psia łapa» chce być jednocześnie kataryniarzem, detektywem i dowódcą pułku, jest nimi na przemian"[13]. Pierwsza różnica pomiędzy jego przemówieniem a sprawozdaniem Józefa Skromnego polega więc na tym, że Skromny wprowadził do swojej autobiografii poprawki już *post factum*, pod wpływem realnego odzewu odbiorcy (pytań i uwag z sali), natomiast narrator *Sobie i Państwu* konstytuuje swoją autobiografię w dialektycznym nastawieniu wobec wyimaginowanych lub antycypowanych replik czy

[10] K. Brandys, *Romantyczność*, Warszawa 1962, s. 66.
[11] Tamże, s. 65.
[12] Tamże, s. 109.
[13] Tamże, s. 70.

zarzutów odbiorcy, wprowadzając je na bieżąco do samego przemówienia. Dla Skromnego odbiorca jest realnym człowiekiem, gotowym przerwać mu w pół zdania, dla narratora-literata odbiorca jest tylko ideą odbiorcy: tym, co on sam myśli o tym, co myślą o nim inni.

Pojawia się tu zasadnicze pytanie: czy narrator-literat, ustanawiając swą tożsamość w procesie autonarracji, odpowiada tak naprawdę przed „Państwem", czy przed „sobą"? Jeśli bowiem „Państwo" są tylko uprzedmiotowionym w jego myślach głosem Innego, to można się zastanawiać, czy sytuacja komunikacyjna w opowiadaniu Brandysa nie przypomina raczej modelu „ja wobec siebie" niż „ja wobec innych". Ten rozdźwięk został zresztą wyrażony wprost: „Państwo [...] uważacie, że trzeba się na coś zdecydować i następnie pozostać temu wiernym. [...] Nigdy do tego nie dorosłem. Nie potrafiłem się określić wobec widowni, nie potrafiłem się określić wobec samego siebie [...]"[14]. Może lepszy byłby więc tytuł: „Sobie c z y Państwu"?

Powyższe dylematy mają odzwierciedlenie w strukturze formalnej opowiadania, którego tok jest nieustannie zakłócany przez zwroty do słuchaczy i polemiki z ich przewidywanymi opiniami. W efekcie logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy zostaje zastąpiony porządkiem asocjacyjnym. Ta asocjacyjność wiąże się w równej mierze z samoświadomością jubilata, który w przeciwieństwie do narratora *W poszukiwaniu tematów* nie wierzy w referencjalną moc języka (to zresztą kwestie ściśle powiązane, do czego wrócę). Właściwym problemem narratora-literata jest, jak opowiedzieć swoje życie w języku, o którym wie, że „myślom kłamie". Wyznaje: „Sprawa autobiografii. Także myślałem o tym, bo przecież każdego kusi"[15]. Następnie przedstawia trzy przykładowe możliwości jej napisania (jedną z nich byłaby na przykład trzecioosobowa powieść z głównym bohaterem o imieniu Kacperek), po czym komentuje: „Moi drodzy, we wszystkich trzech wypadkach czułbym się nieświeżo. To nie byłbym ja, wierzcie mi, nie byłbym sobą, nie namawiajcie mnie Państwo na żaden styl, w samej gramatyce jest coś generalnie sprzecznego z moją egzystencją. Nie, nie i nie!"[16].

---

[14] Tamże.

[15] Tamże, s. 71.

[16] Tamże, s. 72–73. To ważna uwaga, choćby ze względu na czas powstania utworu. Narrator Brandysa antycypuje to, co siedem lat później wyłoży Émile Benveniste: podmiotowość (rozumiana jako jedność psychiczna, która zapewnia świadomości poczucie stałości) może być osadzona w rzeczywistości jedynie w rezultacie językowej artykulacji, w konsekwencji użycia zaimka „ja" („ja" bowiem to „ten, kto wypowiada niniejszą wypowiedź zawierającą formę językową «ja»"). Tegoż, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, s. 259–260, cyt. za: J. Lalewicz, *Filozoficzne problemy językowej artykulacji podmiotowości*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1976, t. 22, s. 303. Lalewicz, komentując teorię Benveniste'a, wyciąga stąd logiczny wniosek, że „[...] nie można

W całym przemówieniu narratora-literata przywoływanych szablonów autobiograficznych jest więcej. W jednej z pierwszych scen relacjonuje on doświadczenie z dzieciństwa, kiedy zamęczył kanarka swojej babci ze wstrętu do niej, nie czując przy tym żadnych wyrzutów sumienia. Kwituje to dwiema autoironicznymi uwagami: „musiałem wykonać swój pierwszy autoportret: mordercy”[17], „nigdy nie czułem się tak autentycznie obnażony, tak istotnie sobą i niczym innym, tak bardzo niekonwencjonalny, jak wówczas [...]”[18]. Przeczytawszy te słowa, odbiorca rozpoznaje określoną konwencję gatunkową: ma przed sobą scenę emblematyczną i w jakiejś mierze założycielską dla późniejszego życia. Narrator opisuje transgresywne doświadczenie z dzieciństwa, które wyznaczyło koleje jego losu. Można się zatem spodziewać, że w dalszej części będzie opisywał okrutne i bezwzględne czyny, których dopuszczał się w przyszłości. Ale tak się nie dzieje. Zasygnalizowany aluzją szablon gatunkowy jest bowiem w kolejnym akapicie zdekonwencjonalizowany i odwołany, właśnie w wyniku wewnętrznej dialogizacji monologu:

> Widzę sceptyczne uśmiechy. Państwo się mylą, nie odgrzebuję znanych teorii o roli dzieciństwa w rozwoju podświadomości. Dziś, gdy zebraliśmy się tutaj, by uszanować mój dorobek, mogę Państwu oświadczyć, że nie uważam lat dziecinnych za coś zamkniętego i wyodrębnionego, co promieniuje na inne epoki życia – ani za jakiś gruczoł produkujący infantylizm do późnego wieku[19].

Narrator ujawnia tym samym strategię maskowania („od-twarzania”). Przywołał rozpoznawalną konwencję, użył jej, po czym ostentacyjnie porzucił ją na rzecz innej. Żonglerka konwencjami, gra aluzji, zmiana masek trwa zresztą do samego końca przemówienia-opowiadania. Narrator nieustannie rozpycha się pomiędzy strukturami narracyjnymi, wymyka kolejnym modelowym schematom, by nie sprzeniewierzyć się własnej indywidualności i nie zamknąć jej w sztywnych okowach „upupiającej” formy.

---

wskazać siebie jako osoby, nie ujmując siebie w gramatycznych kategoriach osoby. A ponieważ kategorie: JA i TY wskazują bezpośrednio – zgodnie z językowym znaczeniem – człony relacji stwarzanej przez akt mówienia, wystąpić jako osoba, to wystąpić jako osoba dialogu” (tamże). Jeśli więc narrator *Sobie i Państwu* żali się, że „w samej gramatyce jest coś sprzecznego z jego egzystencją”, to chce przez to powiedzieć, że nie godzi się na przymus samoupodmiotowienia poprzez język, jako że nieuchronnie wiąże się to z wejściem w dialog, a więc z samookreśleniem wobec kogoś lub czegoś. Narratorowi marzy się, jak sądzę, powrót do stanu kartezjańskiej naiwności, gdy słowo (język) uznawane było jeszcze za niezależne i pochodne wobec myśli, możliwie było przeto trwanie w błogiej iluzji samoupodmiotowienia, „ja wobec siebie”, wyrażone w znanej formule: „Cogito ergo sum”.

[17] K. Brandys, *Romantyczność*, s. 68.

[18] Tamże.

[19] Tamże, s. 68–69.

To jego właściwy cel. Zupełnie inaczej myślał narrator opowiadania *W poszukiwaniu tematów*, który nie osiągnął takiej świadomości językowej. Celem „sprawozdania z życia" było dlań uzyskanie akceptacji odbiorców – i tylko tyle. Narratorowi-literatowi z opowiadania *Sobie i Państwu* zależy zaś na wygłoszeniu takiego przemówienia, w którym nie przekłamie swej niepowtarzalności. Ale przed kim nie przekłamie? Skoro tylko on zna tajemnice swojego „ja", to tylko on jest w stanie ocenić, czy wiernie je opisał. Być może tytułowi „Państwo" są jedynie projekcją jego świadomości, czystą potencjalnością... Być może narrator rzeczywiście odpowiada jedynie przed samym sobą, jest sędzią we własnej sprawie...

4.

Lektura *Małej księgi* w kontekście wcześniejszego dorobku Brandysa jest uzasadniona. Po pierwsze dlatego, że *Mała księga* pozostaje w ścisłym kręgu problemowym poprzedzających ją tekstów, tematyzując i – ponownie – włączając w obręb swej fikcjonalnej narracji niegdysiejsze dylematy. Po drugie dlatego, że zawiera konkretne, intertekstualne odniesienia (choć może precyzyjniej byłoby powiedzieć aluzje literackie) do jednego z poprzednich opowiadań (*Sobie i Państwu*). Ostentacyjne, bo umieszczone niemal na samym początku utworu nawiązanie musi wzbudzić czujność każdego wnikliwego czytelnika. „Maciek był kanarkiem mojej babki, która z nami mieszkała"[20] – czytamy na drugiej stronie tekstu. Pamiętamy, że w *Sobie i Państwu* narrator mówił, iż jedną ze swoich możliwych autobiografii mógłby rozpocząć od opowieści, jak to zamęczył kanarka swojej babci (o imieniu Maksio). *Małą księgę* otwiera właśnie ta historia. Większość szczegółów się zgadza. Oprócz różnicy imion kanarków, trzon wydarzeń jest ten sam: z niechęci do rozpieszczonego przez babkę ptaszka, a także z niechęci do samej babki („Być może wszystko robiłem przeciw niej" – napisze Brandys) mały chłopiec zadręcza kanarka, wyjadając cukier z jego klatki. W obu tekstach Maksio/Maciek umiera w wyniku apopleksji, co wpędza babkę w depresję i nie przyprawia małego mordercy o żadne wyrzuty sumienia.

Różnica kryje się w formie. *Mała księga* jest bowiem – powiedzmy to dobitnie – klasyczną, narracyjną autobiografią, zupełnym zaprzeczeniem dotychczasowych dokonań prozatorskich Brandysa. Autor opisuje lata swojego dzieciństwa z właściwym dla tego gatunku, autoironicznym i jednocześnie nostalgicznym dystansem, co bezpośrednio wpływa na wymowę

[20] K. Brandys, *Mała księga*, Warszawa 1970, s. 6.

treści. „Później nie miałem już śmiertelnych ofiar" – pisze autor. „Maćka pochowano w parku, wśród begonii, nie- opodal ławki, na której od wielu lat codziennie przed południem siedziała moja babka ze swymi przyjaciółkami, tak samo starymi jak ona i tak samo czarno ubranymi"[21]. W cytowanym fragmencie autor zamiennie operuje dwiema perspektywami: małego chłopca, który ocenia babkę i jej przyjaciółki jako „tak samo stare", oraz dojrzałego mężczyzny, który zna swoje dalsze losy i dzięki temu może nadawać przeszłości określony sens. Każda opisana w *Małej księdze* scena urasta przez to do rangi emblematu, każda ma znaczenie zarówno literalne, jak i figuralne. Wszak kanarka babci nie zadręczał jedynie mały chłopiec, ale też przyszły pisarz.

Z powyższymi zagadnieniami wiąże się skłonność autora do projektowania teraźniejszych problemów na opisywane wydarzenia z przeszłości. Brandys czyni to ostentacyjnie. Ważną rolę w opisie wczesnego dzieciństwa odgrywa park, do którego chodził z babką. Park dzielił się na część „przednią" – oficjalną i elegancką – oraz „tylną", nazywaną „saharą". „Tam, pod murem, było nago i biednie; ostra woń po zwierzętach, rozgrzany, brudny piach i słońce atakujące bez osłony drzew, czułem w tym brutalną prawdę, w której kryła się rozpacz i szaleństwo"[22]. Trudno podejrzewać kilkulatka o podobne przemyślenia. W domu rodzinnym zaś, podczas „nudnych rozmów przy stole i niedzielnych spacerów z rodzicami", mały chłopiec odczuwał „niewolę":

> [...] coś we mnie szemrało, pod warstwą posłuszeństwa syczał mętny bunt. Przewrócić, zdeptać to wszystko. Rozwalić ów nadany porządek godzin, czynności i słów. Stworzyć inny, własny. Zedrzeć maskę i odsłonić swoją gniewną twarz. Tam, na ogołoconym zapleczu pod murem, mogłem sobie na to pozwolić. Tylko tam[23].

Brandys ironicznie pisze tu o wewnętrznym lęku przed uwięzieniem w formie, o potrzebie samostanowienia, głodzie autentyczności, a więc o problemach, które nękały bohaterów jego wcześniejszych opowiadań. Kwestia autokreacji pojawia się zresztą, w formie bardziej eksplicytnej, również w zakończeniu *Małej księgi*. „Niejasna siła przykuwała mnie do lustra. Godzinami wpatrywałem się w swoje odbicie; z przedziałkiem, w długich spodniach i luźnej marynarce wyglądałem trochę jak przebrany: ja czy nie ja?"[24]. Powyższy opis, warto zwrócić uwagę, jest niemal manifestacyjnie konwencjonalny. Podobnie jak przemyślenia dotyczące kolegów. Brandys pisze, że tworzył z nimi „niby potrójne ciało", przez co miał „poczucie

[21] Tamże, s. 9.
[22] Tamże, s. 11.
[23] Tamże, s. 12.
[24] Tamże, s. 163.

bezosobowego wyglądu". „Wyrósł przede mną problem własnej indywidualności: kim mam być w moim nowym kostiumie? [...] Czym jest ten, który myśli o sobie ja, czym był przedtem? [...] Ale rzecz w tym, że samemu nie można go [tego pytania] sobie zadać, ono musi być zadane przez – Właśnie: przez kogo? Przez co?"[25]. Jeśli czyta się *Małą księgę* w kontekście poprzedzających ją opowiadań, można powiedzieć, że tożsamościowe dylematy, z którymi zmagali się bohaterowie Brandysa, zostały tu po prostu opisane. O rozterkach autokreacyjnych jedynie się opowiada, w czasie przeszłym i bez emocji, nie próbuje się ich natomiast odzwierciedlać w strukturze formalnej prozy. Są subtelnie wprzęgnięte w tryby spójnej, autobiograficznej narracji, a przez to uprzedmiotowione i potraktowane z podszytym ironią lekceważeniem.

To świadomy chwyt literacki i zarazem podstawa dystansu: o tym, że chce się stanowić własną indywidualność poprzez zburzenie narzuconych z góry porządków, opowiada się w ramach ostentacyjnie skonwencjonalizowanej formy autobiograficznej. Tak bowiem napisana jest cała *Mała księga*. Dowodów na to można by przytaczać bez liku: 1) tekst ma kompozycję klamrową (rozpoczyna się od opisu zadręczenia kanarka babki, a kończy się śmiercią babki); 2) wykorzystano w nim – niemal manifestacyjnie – gatunkowe konwencje autobiograficzne (takie jak powieść inicjacyjna, *Bildungsroman* czy *Entwicklungsroman*), które eksponują miarowy, logiczny rozwój jednostki (widać to na przykładzie zdań w rodzaju: „Od tamtej pory [od chwili odmówienia zgody na bójkę z kolegą – A.H.] przestałem chodzić do parku. Zacząłem czytać książki"); 3) styl jest jednorodny, a przeploty partii retrospektywno-narracyjnych z refleksyjno-autoanalitycznymi – harmonijne.

Wtłaczając swe idiosynkrazje w gotowe matryce autobiograficzne, Brandys świadomie mityzuje własne wspomnienia. Pradziadek, którego nie znał, opisany jest niczym mityczny patriarcha rodziny:

> Atletyczny, brodaty Protoplasta o łysej głowie okolonej srebrnym, krętym runem czekał od 4-tej radośnie i niecierpliwie, ze swą maleńką żoną ledwie sięgającą mu piersi. Urodził się w listopadzie 1830 roku, w dniu wybuchu Powstania, zmarł zaś 11-go tegoż miesiąca w roku 1918. – Wystarczyło raz go zobaczyć – opowiadała mi Matka – żeby odtąd nie móc sobie inaczej wyobrazić Pana Boga[26].

Nawet daty narodzin i śmierci zyskują tu wymiar symboliczny. Świadomość formy, którą pisarz posiada, daje się też odczuć w (wprawdzie nielicznych i subtelnie wprowadzanych) uwagach. Pisząc o książkach, które pochłaniał, narrator stwierdza:

[25] Tamże, s. 163–164.

[26] Tamże, s. 74.

Tkwiłem w fikcjach, stałem się domatorem. W tym miejscu zwykle padają słowa o kształtowaniu wyobraźni. Owszem, coś we mnie zaczynało drgać. Postacie dziecinnych książek i osoby klasycznych dramatów mieszały mi się w głowie, ale jednocześnie trwały połączone i wzniesione do rodzaju istnienia, którego przedtem nie znałem. [...] Nieważne, czy chodziło o „Nanę" czy o Marjorie z „Gwiazdy przewodniej"[27].

Mechanizm gry z czytelnikiem jest tu widoczny jak na dłoni. Autor najpierw puszcza do czytelnika oko, zaznaczając, że zna gatunkowe prawidła („W tym miejscu zwykle padają słowa...") i wie, czego czytelnik się dalej spodziewa. Skoro jednak ujawnia „szwy" tekstowe, to – zdawałoby się – robi to po to, by następnie dokonać jakiegoś zwrotu, zerwać z dotychczasową konwencją. On jednak – przeciwnie – d o s t r a j a s i ę do niej. Wpisuje swoje wspomnienia w gotową formę. Tak jakby zadawał sobie pytanie: „Czy książki ukształtowały moją wyobraźnię?", po czym sam sobie odpowiada: „Owszem, coś we mnie zaczynało drgać". Można odnieść wrażenie, że Brandys prowadzi tu dialog z formą gatunkową: dialog z konwencją, która nie jawi mu się jako zagrażające jego wolności więzienie, ale raczej „cudzy głos"; może nawet – inny podmiot.

Najciekawsze w *Małej księdze* są przeto partie, w których struktury gatunkowe są jawnie i ostentacyjnie prze-pisywane, a ściślej pastiszowane. Widać to na przykładzie rozdziału dziesiątego, który w całości poświęcony jest wizycie w zakładzie fryzjerskim w hotelu Metropol. Jego właścicielem jest pan Ernest Moelke o „twarzy siwego anioła", który zawsze „na widok klienta rozświetlał się, wybiegał z lóżki i wykonywał taneczne gesty szczęścia"[28]. Autor wspomina, jak zazdrościł Moelkemu tego „cudownego daru miłości". Ale pewnego razu, gdy nie było z nim jego ojca, dostrzegł przypadkiem „zimny, szyderczy wzrok" właściciela, który „poniżał go spojrzeniem" i dopiero po chwili opamiętał się, „pochylając głowę nad kwitami".

[...] zobaczyłem go. [...] Świadomość, że pan Moelke oszukiwał swym promiennym uśmiechem, i jednoczesna myśl, że ja, gdybym gardził, nie gardziłbym z ukrycia. Rozczarowanie i satysfakcja, upokorzenie wraz z wyłaniającym się poczuciem własnej wartości; przeniknięcie drugiego człowieka i zarazem wniknięcie w siebie. Ów moment błyskawicznego równania, tę wstydliwie treściwą chwilę równoczesnej utraty i zysku zapamiętałem jako bardzo ważną (1925)[29].

W powyższym fragmencie widać ironiczny dystans tyleż w stosunku do siebie, co wobec konwencji powieści wychowawczej, która w każdym – choćby, zdaje się, najbardziej nieistotnym – zdarzeniu z dzieciństwa każe

[27] Do czytania *Nany* Zoli przyznawał się też narrator-literat *Sobie i Państwu*. Zob. K. Brandys, *Romantyczność*, s. 71.

[28] K. Brandys, *Mała księga*, s. 55.

[29] Tamże, s. 56–57.

upatrywać symbolicznego przełomu kształtującego tożsamość jednostki[30]. U Brandysa wrażenie to jest spotęgowane przez podanie na końcu daty oznaczającej „bardzo ważną chwilę" w życiu młodego człowieka. Autor posługuje się określoną konwencją świadomie, podstawiając niejako dla eksperymentu swój materiał idiosynkratyczny pod gotowy wzór formy. Robi to demonstracyjnie i, dodajmy, nierzadko dość karkołomnie. Dzieje się tak, ponieważ próba dostosowania „ja" do wymogów sztywnej konwencji wymaga nieraz nie lada fantazji i pomysłowości, co bywa źródłem subtelnego komizmu o rodowodzie groteskowym. Wnioski, które po wizycie w salonie fryzjerskim wyciągnął autor (wówczas dziewięcioletni), są bez wątpienia dojrzałe i istotne, jednak motywacja do podjęcia intelektualnej refleksji (jeden krzywy uśmiech radosnego na co dzień fryzjera) zdaje się raczej błaha.

5.

Jaki obraz podmiotowości piszącego wyłania się z *Małej księgi*? Być może to pytanie nie jest postawione właściwie. Utwór Brandysa kreuje raczej substytut podmiotowości. To historia o dojrzewaniu opowiedziana z użyciem najbardziej rozpoznawalnych, najprostszych klisz narracyjnych. Autor jest tego świadomy i informuje o tym czytelnika za pomocą rozlicznych chwytów. Z jednej strony wie, że z życia ludzkiego nie da się po prostu złożyć „sprawozdania", które nie odebrałoby jednostce indywidualności i nie zmieniło jej tożsamości w schematyczny model. Koncepcja podmiotowości kolektywistycznej, „ja wobec innych", nie jest mu bliska. Ale – z drugiej strony – nie ma w nim obawy przed samouprzedmiotowieniem, która nękała bohaterów jego wcześniejszych utworów. Nie boi się, że przekłamie samego siebie, dając się uwięzić w gotowej formie. Ma dystans do autokreacyjnego postulatu, owego „ja wobec siebie".

Można by zawyrokować, że spośród dwóch opozycyjnych strategii konstrukcji podmiotowości *Małej księdze* bliżej jest do tej pierwszej. Wszak

[30] Sięgając po typologię Michała Bachtina: *Mała księga* łączy w sobie charakterystykę gatunkową powieści o dojrzewaniu z powieścią (auto)biograficzną. Tę pierwszą cechuje „powtarzający się schemat drogi rozwoju człowieka od młodzieńczego idealizmu i marzycielstwa do trzeźwej, praktycystycznej dojrzałości", tę drugą zaś fakt, że dojrzewanie opisane jest w niej „w czasie biograficznym, przechodzi przez indywidualne i niepowtarzalne etapy". Zob. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej,* przeł. D. Ulicka, oprac. przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 302–303. Rosyjski uczony pisze też o Goetheańskiej koncepcji powieści wychowawczej. Zdaniem Goethego bowiem „nawet najbardziej złożone, odpowiedzialne pojęcia i idee można przedstawić w naocznej postaci, pokazać je przy pomocy schematycznego bądź symbolicznego rysunku czy modelu lub odpowiedniego szkicu. […] Goethe nie wątpił, że w prostym, wyrazistym obrazie można odsłonić nawet podstawy światopoglądu filozoficznego" (tamże, s. 310).

Brandys z ostentacją posługuje się tradycyjnymi matrycami narracyjnymi. Raczej składa sprawozdanie z życia, niż nadaje sobie kształt na drodze indywidualistycznej autokreacji. Ktoś mógłby w tym upatrywać swoistego „kroku wstecz", rezygnacji z prób samostanowienia własnego „ja". Anna Burzyńska, powołując się na typologię Lyotarda, opowiada się stanowczo za narracjami „małymi", prywatnymi. One bowiem, zdaniem badaczki, umożliwiają „opowiedzenie tego, co nam się tylko wymyka, co nie daje się wcielić w żadną narracyjną sekwencję"[31]. Rodzi się nieśmiałe pytanie: czy to rzeczywiście jedyna droga do zachowania oryginalności i indywidualizmu w procesie twórczego samostanowienia? Czy „wielkonarracyjne" szablony istotnie należy traktować jako pułapkę, którą albo uda się szczęśliwie ominąć, albo niechybnie wpada się w jej sidła? Dystans, nieufność czy wręcz niechęć do „wielkich narracji" – o czym zaświadczają prace Hannah Arendt, Haydena White'a czy Paula Ricoeura – są (przede wszystkim z przyczyn etycznych) zrozumiałe w kontekście namysłu nad historiografią, polityką czy pamięcią kulturową. Roland Barthes w swej praktyce badawczej i artystycznej przekonywał, że „wielkonarracyjne" szablony nie stanowią także godnej propozycji dla samoświadomego intelektualisty, który pragnie pisać o swoim życiu. Dla Barthes'a, ambitnego autobiografisty, są one może nie tyle zagrożeniem, ile ograniczeniem. Jego literacki autoportret *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) jest wyrazem radykalnego odwrotu od form wymuszających utrzymanie linearnego, kauzalno-temporalnego porządku. Kazimierz Brandys (na pięć lat przed Barthes'em) wybrał inną drogę. W swej *Małej księdze* traktuje konwencje nie jako ograniczenia (ani tym bardziej zagrożenia), ale jako przedmiot namysłu i jednocześnie zabawy. Bawi się w „wielkie narracje", tak jak bawi się w podmiotowość. Przygląda im się, dostraja się do nich, testuje je w praktyce. Nie w-pisuje się w nie, ale je właśnie prze-pisuje.

Dlatego *Małą księgę* można określić jako autobiografię ironiczną[32]. W odróżnieniu od autobiografisty nienaiwnego[33], który jest świadomy

[31] A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratywistycznym w humanistyce*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 26–27.

[32] Philippe Lejeune zaliczyłby *Małą księgę*, jak sądzę, do rzędu autobiokopii, a więc tekstów operujących cytatem na szeroką skalę, budujących osobistą narrację z tego, co stanowi własność powszechną. Por. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2001, s. 233–234. Przy czym w praktyce francuskiemu badaczowi chodzi o cytowanie konkretnych passusów, na przykład o cytowanie fragmentów cudzej autobiografii jako pierwowzoru własnej, mnie zaś chodzi o „cytowanie" struktur (wielkonarracyjnych).

[33] O (auto)biografiach nienaiwnych pisze Danuta Ulicka. Badaczka przeciwstawia je biografiom eksperymentatorskim, próbującym „przekroczyć linearny porządek historyczno-biologiczny, w który wpisane jest indywidualne życie, a tym samym usunąć lub

swojego warsztatu i – z cynizmu, pragmatyzmu lub po prostu zamiłowania – posługuje się gotowymi strukturami gatunkowymi niczym narzędziami, autobiografista ironiczny prowadzi z nimi życzliwy dialog. Opowiada o sobie w świetle danej konwencji, przez co lektura jego autobiografii traktuje tyleż o autorze, ileż o formie, której używa. To zresztą zabieg doskonale znany i posiadający bogatą liczbę literackich konkretyzacji. Jak pisał Bachtin:

> Człowiek nowożytny nie wieszczy, lecz mówi, to znaczy mówi z zastrzeżeniami. [...] W życiu nie spotyka się już podmiotów mowy właściwych gatunkom profetycznym – kapłanów, proroków, wieszczów, sędziów, wodzów czy ojców patriarchalnych. Ich miejsce zajął pisarz, po prostu pisarz – spadkobierca ich stylów, które bądź stylizuje (tzn. odgrywa rolę proroka, profety itp.), bądź też parodiuje[34].

Bądź też, dopowiedzmy, pastiszuje[35]. Taktyka autobiografisty ironicznego jest w jakimś stopniu zbliżona do strategii kampu. „Kampowa powieść – pisał Przemysław Czapliński – powstaje nie przez prześmianie wysokich form, lecz poprzez wyrafinowaną ich celebrację"[36]. Czyli poprzez pastisz (o ile rozumieć pastisz jako strategię dyskursywną, a nie gatunek). W znanym eseju *Postnowoczesność i kres historii* Gianni Vattimo próbował wskazać drogę pośrednią pomiędzy (radykalnymi) postulatami

---

zneutralizować czas, który skłania do narracji": „Tylko na pozór te eksperymentatorskie biografie są bardziej realistyczne, wierniejsze «życiu» niż narracyjne. Reprezentują inną koncepcję zapisu cudzego doświadczenia, ale ostatecznie działają na tej samej synekdochicznej zasadzie jak narracyjne, tak samo bowiem wydają to cudze doświadczenie, do którego próbują się przedrzeć na pastwę semiotyzacji. W wysiłku powstrzymywania przyrastającego w interpretacjach ciągu symboli są może jeszcze bardziej niewydolne niż biografie tradycyjne, które świadomie, nienaiwnie akceptują narracyjną konwencję"; D. Ulicka, *Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*, Warszawa 2013, s. 16. Trudno nie odnieść wrażenia, że analizowane przeze mnie opowiadania Brandysa z lat 1959–1963 odpowiadają porządkowi (auto)biografii eksperymentatorskich. Abstrahując od ich fikcjonalnej natury, próba opowiedzenia o życiu jednostki odbywa się w nich na analogicznych zasadach.

[34] M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, s. 476.

[35] Pojęcie pastiszu – rozumianego czy jako gatunek, czy jako kategoria estetyczna – było w terminologii Bachtina (i innych rosyjskich literaturoznawców z jego pokolenia) praktycznie nieobecne. Craig Brandist, referujący poglądy Jurija Tynianowa, Wiktora Szkłowskiego, Michała Bachtina, Wiktora Winogradowa oraz autorów zbioru *Parnas dubom*, przywołuje eksploatowaną przez wszystkich Rosjan (raczej sztywną) opozycję parodii i stylizacji, w obrębie której nie było miejsca – tak jak choćby w literaturoznawstwie polskim – dla „pośredniego" pastiszu. Por. C. Brandist, *Parodia w rosyjskiej literaturze i literaturoznawstwie rosyjskim lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, przeł. S. Głowacki, „Przestrzenie Teorii" 2007, nr 8, s. 237–239.

[36] P. Czapliński, *Kamp – gry antropologiczne*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 24.

Habermasa i Lyotarda, by uciec od sztywnej opozycji ostentacyjnego powrotu do „metaopowieści" i równie ostentacyjnej prywatyzacji tego ogromnego obszaru, który „metaopowieści" pozostawiły nam w niechcianym spadku.

> [...] kiedy już raz odkryjemy – przekonuje Vattimo – że wszystkie systemy wartości nie są niczym innym, jak tylko produkcją ludzką [...], to co nam pozostaje do zrobienia? Zlikwidujemy je jako kłamstwa i błędy? Nie. Zatrzymamy je jako jeszcze droższe, bo są wszystkim, czym dysponujemy na świecie, są samą gęstością, szczelnością i bogactwem naszego doświadczenia, są samym „byciem"[37].

Literatura re-konwencjonalizacji, ironicznego powrotu do „wielkich narracji", pisarstwo drugiego stopnia rozumiane właśnie jako prze-pisywanie, formy prozatorskie, które nie tyle negują podmiotowość swojego narratora, ile podważają sam postulat samostanowienia na drodze konstruowania narracji o „ja" – wydają się współgrać z przytoczonym postulatem włoskiego filozofa.

6.

Twórczość Kazimierza Brandysa zajmuje bez wątpienia osobne miejsce w historii polskiej literatury, sądzę jednak, że wyznaczone przez autora *Wariacji pocztowych* kierunki poszukiwań twórczych odnalazły współczesnych kontynuatorów. Książką w jakiejś mierze paralelną wobec *Małej księgi* są *Pelargonie* Zofii Mitosek.

Podobnie jak *Małą księgę*, *Pelargonie* traktuję jako swoisty punkt dojścia autorki w jej poszukiwaniach intelektualno-artystycznych. Wszak ich publikację poprzedziła wieloletnia praca badaczki nad teoriami literatury, przyglądanie się możliwym dyskursom i strategiom pisarskim, praktyka de-konwencjonalizacyjna wymagająca dystansu i cierpliwej analizy. *Pelargonie* siłą rzeczy jawią się odbiorcy jako owoc poszukiwań twórczych, rodzaj opowiedzenia się Mitosek za określonym typem pisarstwa.

Jej krótka książeczka (albo „mała księga") zaczyna się od słów:

> Ciemne pomieszczenie. Na rękach trzyma mnie mężczyzna, o którym rodzicie mówią „pan starszyna". Daje mi cukier, kostki cukru, które gryzę jak cukierki. Przytula mnie i całuje. Pewnie jestem rozkosznym szkrabem.

---

[37] G. Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. B. Stelmaszczyk, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 141–142.

To ostatnie zdanie pochodzi z dzisiejszej świadomości, nie tamtej, tamtego dnia obudzonej. Myślę, że nie miałam jeszcze dwóch lat[38].

I stronę dalej:

Nie mogę uchronić się od dzisiejszej świadomości, która wyjaśnia, zaokrągla, nadaje sensy. A chciałabym uchwycić tylko obrazy. Strzępy ukryte w pamięci, ciągle żywe, ciepłe, czerwone jak pelargonie, które przesadzałam z matką w ziemię z naszego lasu[39].

Narrację tej – jak można przeczytać na odwrocie okładki – „prozy wspomnieniowej z pierwszych lat powojennych" już w szóstym zdaniu rozbija wyznanie autotematyczne. Narratorka chciałaby uniknąć wprowadzania teraźniejszej perspektywy, która fikcjonalizuje zapis jej wspomnień. Wie jednak, że odtworzenie własnego punktu widzenia z lat dzieciństwa jest niemożliwe. Autorka, Zofia Mitosek – profesor literaturoznawstwa, teoretyczka powieści i autorka podręcznika o teoriach literatury – jest bez wątpienia świadoma zagrożeń, jakie czyhają na współczesnego autobiografistę. Wszelki zapis własnego doświadczenia nieuchronnie wydaje je na pastwę semiotyzacji. Współczesny autobiografista ma przeto dwie zasadnicze możliwości: 1) nienaiwną akceptację (czy też tolerancję) narracyjnej konwencji, czyli wzięcie w nawias całego zaplecza teoretycznoliterackiego, by nie osłabiać referancjalnej mocy tekstu; 2) autokreację, a ściślej – za Jarzębskim – „autotematyczny zapis doświadczenia autokreacyjnego"[40], czyli ostentacyjne przekraczanie linearnego porządku historyczno-biologicznego, ucieczkę od zorientowanej czasowo i teleologicznie narracji, grę z szablonami i konwencjami, rozpychanie się pomiędzy strukturami. A to przecież ten sam dylemat, z którym zmagał się Brandys przed publikacją *Małej księgi*.

Wbrew wrażeniu, które stwarza metarefleksyjny wstęp *Pelargonii*, Mitosek nie wybrała tej drugiej – sygnowanej nazwiskami Nietzschego, a później Barthes'a – możliwości. Jej proza nie jest nieustannym obnażaniem schematów i rozbijaniem struktur, tak jak choćby powstałe w tym samym czasie *Nagrobek ciotki Cili* Stefana Szymutki czy *Perehenia i słoneczniki* Edwarda Balcerzana (by wymienić jej dwóch kolegów po fachu, reprezentantów polskiej szkoły strukturalistycznej). W *Pelargoniach* Mitosek próbuje właśnie, nieco prowokacyjnie, „uchwycić obrazy", owe „strzępy ukryte w pamięci".

Ale jednocześnie nie pisze tradycyjnej autobiografii. Z całej książki – wprawdzie subtelnie – przeziera blask ironii. W jednym z pierwszych

[38] Z. Mitosek, *Pelargonie*, Kraków 2006, s. 5.

[39] Tamże, s. 6.

[40] J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984, s. 421.

rozdziałów (fragmentów) narratorka lokalizuje swój dom rodzinny: „[...] my mieszkamy koło kirkuta. Tam, gdzie rosną poziomki. Pola grobów, których nie widać, trawa, polne kwiatki”[41]. Jeśli te słowa przypisać naiwnej, kilkuletniej narratorce (Elce), należy je rozumieć dosłownie – wokół jej domu rosły poziomki, a nieopodal znajdował się kirkut. Jeśli jednak przypisać je narratorce świadomie snującej wspomnienia, trzeba w nich dostrzec wyraźną aluzję do tytułu wczesnego filmu Ingmara Bergmana (*Tam, gdzie rosną poziomki*, 1957)[42]. W książce przeplatają się bowiem dwie odmienne perspektywy: naiwna (mała Elka) oraz ironiczna (dorosła Elka). Ale narratorka jest w istocie tylko jedna – to dorosła Elka, która wspomina poprzez odtwarzanie własnego językowego obrazu świata z dzieciństwa, co jakiś czas jednak puszczając do czytelnika oko, tak jakby sugerowała: „To tylko fikcja”.

Tyle że te mrugnięcia do czytelnika nie dezautomatyzują jego percepcji. Mitosek stosuje w swej prozie taktykę nie tyle transgresyjną (przesuwanie granic), ile ingresyjną (odsłanianie i problematyzowanie granic)[43]. Anarchistyczny gest deziluzji zastępuje bardziej reakcyjnym gestem ironii, czyli – jak sama pisała w swojej ostatniej książce (teoretyczno-krytycznej) – „zdystansowanej, chociaż podszytej nostalgią refleksji”[44]. Tradycyjny podmiot epicki – przejrzany, wyśmiany – staje się tu obiektem tyleż krytyki, co nostalgii, tyleż ironii, co sentymentu.

Improvised identity. The case of Kazimierz Brandys’ and Zofia Mitosek’s prose

Summary

The purpose of this paper is to analyse the act of re-writing genological structures in postmodern autobiography and in *quasi*-autobiographical forms. I consider that phenomenon as a part of an ingressive rather than

[41] Z. Mitosek, *Pelargonie*, s. 12.

[42] Który z kolei nawiązuje do tradycyjnego szwedzkiego frazeologizmu określającego idylliczne, niezwykłe miejsce – *där Smultronstället* (za tę uwagę dziekuję Justynie Tuszyńskiej). Te zaś skojarzenia skłaniają do poszukiwania dalszych analogii. Dzieło Bergmana opowiada historię starzejącego się profesora, który wyrusza w sentymentalną podróż do miejsca, gdzie spędził lata dziecięce. Na poziomie tekstu *Pelargonii* zarysowanie tej analogii jest właściwym (a nie tylko deklarowanym) dowodem na fikcjonalizację wspomnień Mitosek.

[43] Tak właśnie Czapliński definiuje strategię kampu. Por. tenże, *Kamp – gry antropologiczne*, s. 43–44.

[44] Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013, s. 293.

transgressive tactic which aims at pastiching well-known traditional conventions of describing one's own life. The strategy of pastiche is presented neither as (simply) using nor (parodistically) unmasking narratives but as a method of re-thinking literary paradigms by tuning them up to one's own experience. The examples of *Mała księga* (The Little Book) by Kazimierz Brandys and *Pelargonie* (Geraniums) by Zofia Mitosek show precisely the consequences of this approach: these books create not a vision but an illusion of subjectivity. I suggest calling them – travesting Roland Barthes – autobiographies *au second degré*. Analysing them should be a part of a larger antropological project aiming at describing the identity of postmodern writers.