



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (21) 2023 | s. 225–240
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2023.2.21-13



KULTURA AUTOBIOGRAFICZNA

BARBARA BRAID*
Uniwersytet Szczeciński

Biografemy w popkulturowych biofikcjach literackich: przypadek Edgara Allana Poeego

Streszczenie

W niniejszym artykule omówiono pokrótce praktykę narracyjną zwaną biofikcją, ze szczególnym uwzględnieniem biofikcji popkulturowej i jej specyficznego wcielenia, jakim jest biofikcja literacka, dokonująca fikcjonalizacji znanego pisarza lub pisarki. Po zdefiniowaniu biofikcji jako takiej opisuję rolę elementów referencyjnych, które nazywam biografemami – rozumianymi tutaj jako biograficzne memy – oraz wyodrębniam biografemy literackie pełniące specyficzne funkcje w popkulturowej biofikcji literackiej. Wszystkie wymienione cechy biofikcji sytuują ją jako praktykę postautentyczną i typową dla współczesnej kultury remiksu. W końcowej części artykułu przedstawiam przykłady biofikcji dotyczących Edgara Allana Poeego, wskazując na emblematyzację głównego bohatera i metafikcyjną naturę biofikcji.

Słowa kluczowe

biofikcja, biofikcja popkulturowa, biofikcja literacka, biografem, mem

* Kontakt z autorką: barbara.braid@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0002-4028-4066.

Wstęp

Nawet pobieżny ogląd powieści gatunkowej, komiksu czy też oferty platform streamingowych pozwala zauważyć popularność tekstów, których autorzy umieszczają osobę znaną z kart historii – szczególnie historii literatury – w kontekstach fikcyjnych, sensacyjnych, a często zupełnie fantastycznych. Takim przykładem może być serial *Kroniki Frankensteina* (2015–2017, ITV), którego fabuła łączy elementy horroru i kryminału, adaptując powieść Mary Shelley, a jednocześnie przedstawia autorkę *Frankensteina*, a także inne postaci historyczne – takie jak William Blake, Charles Dickens czy Robert Peel – jako pobocznych bohaterów. Taki tekst (i wiele innych mieszczących się w wielorakich gatunkach i mediach) nazwać można biofikcją literacką, a jej pierwszoplanowymi lub pobocznymi bohaterami są często kanoniczny autor lub autorka. I chociaż samo pojęcie biofikcji doczekało się już opracowań krytycznoliterackich (szczególnie w literaturoznawstwie anglojęzycznym¹), to zagadnienie popkulturowej biofikcji literackiej pozostaje nadal na poboczu głównych zainteresowań literaturoznawców. Niniejszy artykuł jest przyczynkiem do wypełnienia tej luki. Skupiono się w nim przede wszystkim na zdefiniowaniu biofikcji, ze szczególnym uwzględnieniem popkulturowej biofikcji literackiej, oraz na omówieniu roli elementów referencyjnych, czyli weryfikowalnych pozatekstowo, w formie biografemów.

Definicja biofikcji

Początki terminu „biofikcja” sięgają ostatnich trzydziestu lat: jako pierwszy tego pojęcia użył Alain Buisine w swoim artykule z 1991 roku, definiując biofikcję jako postmodernistyczny rodzaj pisarstwa biograficznego, w którym biografia jest nierozzerwalnie związana z fikcją².

¹ Należałoby tu przede wszystkim wymienić prace amerykańskiego badacza Michaela Lackeya, m.in. najnowszą książkę *Biofiction: An Introduction* (London–New York: Routledge, 2022), oraz badania nad biofikcją neowiktoriańską, w których prym wiedzie Marie-Luise Kohlke (zob. Marie-Luise Kohlke, Christian Gutleben, red., *Neo-Victorian Biofiction: Re-Imagining Nineteenth-Century Historical Subjects* (Boston–Leiden: Brill Rodopi, 2020). W polskojęzycznej krytyce literackiej najważniejsze definicje i charakterystyka biofikcji zostały przedstawione przez Joannę Cymbrykiewicz, *Biografia jako pretekst. Modele współczesnych duńskich biofikcji* (Poznań: Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, 2019) oraz Katarzynę Thiel-Jańczuk, „Jak umiera pisarz? Śmierci urojone (*Morts Imaginaires*) Michela Schneidera jako nekrofikcje”, *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein* 9 (2012): 206, dostęp 20.04.2023, DOI: 10.14746/cbes.2012.9.12.

² Alain Buisine, „«Biofictions» from *Revue des Sciences Humaines* (1991)”, w: *Biographical Fiction: A Reader*, red. Michael Lackey (New York: Bloomsbury Academic, 2007), 163–164. Do tej definicji odnosi się również Thiel-Jańczuk („Jak umiera pisarz?”, 206). Podobne definicje, sugerujące mariaż faktu i fikcji, proponują też: Alexandre Gefen, „Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine”, w: *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, red. Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, Bruno Blanckeman (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005): 305, dostęp 15.04.2023, <https://books.openedition.org/psn/1615>;

Na hybrydowe pojmowanie terminu wskazywałaby sama jego struktura: zbitka wyrazowa słów „biografia” i „fikcja”. Należy jednak pamiętać, że ta hybrydowość niekoniecznie musi implikować równowagę pomiędzy komponentem faktograficznym (biografia) a zmyślnym (fikcja), szczególnie w tekstach popkultury, o których mowa w niniejszym artykule. Trzeba też zaznaczyć, że element fikcji jest w różnym stopniu obecny w każdej powieści biograficznej. Można się zatem zastanawiać, czy biofikcja jest czymś nowym i odmiennym od powieści i filmu biograficznego. Na to, że istnieje odrębność między powieścią biograficzną a biofikcją wskazują m.in. kontrfaktualność i fragmentaryczność tekstów biofikcyjnych, przede wszystkim popkulturowych. Należałoby zatem odnaleźć definicję biofikcji, która z jednej strony sygnalizowałaby jej specyficzny charakter w odróżnieniu od innych form biograficznych, a z drugiej obejmowała swoim zasięgiem również teksty popkulturowe, wykorzystujące m.in. techniki remiksu, pastiszu i anachronizmu.

Blizsze takiej konceptualizacji biofikcji są te definicje, które kładą nacisk na charakterystyczne dla tej praktyki narracyjnej³ konstruowanie protagonisty jako postaci fikcyjnej lub quasi-fikcyjnej⁴, odzwierciedlające „wyobrażone życie postaci rzeczywistej”⁵. Michael Lackey idzie nawet dalej, definiując biofikcję jako tekst, w którym główny bohater lub bohaterka dzielą imię i nazwisko z postacią historyczną⁶. Takie rozumienie biofikcji zdaje się nieco radykalne; w końcu nie tylko nazwisko protagonisty⁷ łączy go z postacią historyczną. Narracje biofikcyjne zawierają również pewne fakty oraz „rozpoznawalne cechy życiorysu”⁸ bohatera. Lackey także to zauważa, mówiąc o konieczności „zakotwiczenia”⁹ (anchoring) biofikcji w empirii za pomocą faktów biograficznych. Jego definicja pozwala jednak odróżnić

Cora Kaplan, *Victoriana – Histories, Fictions, Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007): 65; Marie-Luise Kohlke, Christian Gutleben, „Taking Biofictional Liberties: Tactical Games and Gambits with Nineteenth-Century Lives”, w: Kohlke, Gutleben, *Neo-Victorian Biofiction*, 3.

³ Cymbrykiewicz pisze o biofikcji nie jako gatunku, ale praktyce literackiej, ponieważ może ona mieścić wiele gatunków i form. Zgadza się z autorką, używam jednak sformułowania „praktyka narracyjna” dla podkreślenia, że pojęcie biofikcji jest stosowane nie tylko do literatury, lecz także do filmu, serialu telewizyjnego, komiksu i innych mediów narracyjnych. Cymbrykiewicz, *Biografia*, 30–33.

⁴ Kaplan, *Victoriana*, 65.

⁵ Thiel-Jańczuk, „Jak umiera pisarz?”, 206. Kohlke również pisze o wyobrażeniu postaci na nowo (*re-imagining*): Marie-Luise Kohlke, „Neo-Victorian Biofiction and the Special/Spectral Case of Barbara Chase-Riboud’s *Hottentot Venus*”, *Australasian Journal of Victorian Studies* 18 (2013), 3: 4. Cymbrykiewicz z kolei mówi o „projekcji [autora biofikcji] na temat protagonisty”. Cymbrykiewicz, *Biografia*, 33.

⁶ Lackey, *Biofiction*, 1.

⁷ Cymbrykiewicz, *Biografia*, 40.

⁸ Tamże.

⁹ Lackey, *Biofiction*, 36.

biofikcję od tradycyjnie rozumianych powieści i filmu biograficznego, w których wyobrażenia i spekulacja służą uzupełnieniu czy udramatyzowaniu faktów; w biofikcji natomiast to fakty mają rolę służebną wobec fikcji¹⁰, spełniając funkcje jedynie referencyjne względem dominującego, głównego zamysłu artystycznego twórcy biofikcyjnego tekstu. W biofikcji – szczególnie popkulturowej – to zmyślenie, wyobrażenie i wizja autora dominują nad elementami, które można zweryfikować pozatekstualnie; narracje te nie powinny więc być poddawane historycznej czy biograficznej weryfikacji¹¹. Stąd też m.in. biofikcyjne traktowanie postaci historycznej jako symbolu czy figury literackiej¹², nazywanej przez Cymbrykiewicz „emblematyzacją” bohatera, ponieważ w biofikcji wybitna jednostka zostaje „zredukowana do roli nośnika określonych treści, wartości czy problematyki”¹³. Tak rozumiany bohater-figura jest wskaźnikiem na egzystencjalnej mapie, odwołującym się do tematów istotnych dla utworu z punktu widzenia współczesnego odbiorcy¹⁴. Podsumowując zatem, należałoby zdefiniować biofikcję jako tekst literacki lub audiowizualny, w którym nad faktem prym wiedzie fikcja, tworząc, jak mówi Cymbrykiewicz, podwójny i ambiwalentny pakt z czytelnikiem¹⁵, oferując nową, wyobrażoną wersję postaci historycznej, w której bohater staje się znakiem odnoszącym się do współczesnych kontekstów społeczno-kulturowych, co Lackey i Cymbrykiewicz nazywają „podwójną czasowością” (*dual temporality*)¹⁶.

Definicja ta jest na tyle szeroka, że swoim zasięgiem obejmuje różnorakie formy i gatunki biofikcyjne, a jednocześnie pozwala wykazać odrębność biofikcji w stosunku do innych rodzajów biograficznego pisania. Tym, co jednak wybija się na pierwszy plan w charakterystyce biofikcji, jest jej specyficzne korzystanie z archiwum historycznego i biograficznego, a także z rozmaitych referencji mitobiograficznych i literackich, które w biofikcji popularnej poddawane są rewizji, pastiszowi, parodii i innym zabiegom o proveniencjach postmodernistycznej i metafikcyjnej, tworząc kontrfaktualny obraz życiorysu osobistości historycznej.

¹⁰ Tamże, 107.

¹¹ Cymbrykiewicz, *Biografia*, 33.

¹² Lackey, *Biofiction*, 130.

¹³ Cymbrykiewicz, *Biografia*, 41.

¹⁴ Lackey, *Biofiction*, 74.

¹⁵ Cymbrykiewicz, *Biografia*, 41.

¹⁶ Tamże, 43. Por. Michael Lackey, *The American Biographical Novel* (New York: Bloomsbury Academic, 2016), 165–227.

Elementy referencyjne, czyli biografemy

Pomimo kontrfaktualności biofikcja popkulturowa nie stroni zupełnie od elementów referencyjnych. Są one jednak, po pierwsze, często skąpe i fragmentaryczne, ograniczone do najważniejszych i powszechnie znanych faktów biograficznych; po drugie, pojawiają się w niekiedy zupełnie fantastycznym kontekście lub ich interpretacja poddawana jest dowolnym i arbitralnym przeróbkom; po trzecie, są wykorzystywane na równi z anegdotami, plotkami, legendami i mitami biograficznymi.

Biofikcja literacka jest zatem szczególnie uwikłana w procesy mitologizacji, demitologizacji i, potencjalnie, remitologizacji postaci z kanonu literatury. Wobec tego, mówiąc o elementach referencyjnych w biofikcji, nie mówimy wyłącznie o faktach biograficznych i historycznych, ale również o mitobiografiach¹⁷ i ich kontrfaktualnych lub quasi-faktualnych elementach. W celu omówienia ich funkcji proponuję więc użyć terminu „biografem”, który pochodzi z przedmowy Rolanda Barthesa do *Sade, Fournier, Loyola* z 1971 roku¹⁸. Oczywiście w książce Barthes nie mówi o biofikcji, ani nawet o biografii wyłącznie, ale o relacji czytelnika z autorem, która opiera się na „wielości «oczarowań», miejscem kilku zapamiętanych szczegółów”¹⁹; biografemy to dla niego „odłamki pamięci”, „ślady”, które pozostały z minionego życia²⁰. W ten sposób pisarz podważa możliwość linearnego, spójnego odtworzenia biografii, jaką obiecuje tradycyjna biografistyka, w zamian oferując fragmentaryczność i efemeryczność biograficznych śladów²¹. Jakkolwiek ułamkowość biografemów w rozumieniu Barthesowskim pokrywa się z tym, co napisałam powyżej o elementach referencyjnych w biofikcji, do tej definicji biografemu chciałabym również dołączyć koncepcję memu. Taką możliwość otwiera sugestia Lindy Hutcheon w *Theory of Adaptation*, która proponuje użycie memetyki do studiów nad adaptacją²². Mem, definiowany przez Richarda Dawkinsa jako jednostka

¹⁷ Maciej Skowera, *Carroll, Baum, Barrie. (Mito)biografie i (mikro)historie* (Kraków: Universitas, 2022), 19–24. O procesie biomitografii pisze szerzej Michael Benton, *Literary Biography: An Introduction* (Oxford: John Wiley & Sons, 2009), 48–53.

¹⁸ Roland Barthes, *Sade, Fournier, Loyola*, tłum. Renata Lis (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996).

¹⁹ Tamże, 10.

²⁰ Tamże, 11.

²¹ Tak też interpretują biografem Barthesa David Österle, „A Life in Memory Fragments: Roland Barthes’s «Biographemes»”, w: *Biography in Theory: Key Texts with Commentaries*, red. Wilhelm Hemecker, Edward Saunders (Berlin: de Gruyter, 2017), 179; Brian Cummings, „Last Words: The Biographemes of Shakespeare”, *Shakespeare Quarterly* 65 (2014), 4: 486, dostęp 7.05.2023, DOI: 10.1353/shq.2014.0047.

²² Linda Hutcheon, *Theory of Adaptation* (London–New York: Routledge, 2013), 32.

przekazu kulturowego²³, jak gen podlega jednocześnie transmisji – rozumianej tutaj jako imitacja – z pewną możliwością mutacji będącą jednocześnie płodną i długowieczną²⁴. Jeśli zatem biografem to biograficzny mem, należałoby go zdefiniować jako element referencyjny biografii, pojmowany nie tylko jako fakt biograficzny i historyczny, lecz także element mitobiografii i, w przypadku biofikcji literackiej, również element intertekstualny. Biografemami są więc drobne fragmenty, najmniejsze jednostki biografii – wydarzenia, miejsca i przedmioty o symbolicznym znaczeniu dla biografii, anegdoty i legendy lub inne fragmenty życiorysu i twórczości uważane za składniki nieodzownie związane z daną postacią – które są replikowane od jednej biofikcji do drugiej, niekiedy z mutacjami. Caitríona Ní Dhúill zdaje się podobnie rozumieć pojęcie biografemu, kiedy mówi o „materiale takim jak anegdoty, detale, jednostki biograficznego znaczenia [...], które są przekazywane przez historyczny i kulturowy kontekst ich recepcji i ponownego wykorzystania, generując złożony wielopoziomowy dyskurs podczas swojej podróży przez czas”²⁵. Biografemy zatem stanowią budulec biofikcji, reprodukując i niekiedy mutując mitobiografie²⁶.

Odwołania literackie w biofikcji pisarskiej jako biografemy

Tak konceptualizowane biografemy mają w biofikcji popkulturowej rozmaite funkcje. Mimo że często biofikcyjne teksty popkultury są zaangażowane w wysoce kontrfaktualną opowieść o znanej postaci – a może właśnie dlatego – biografemy służą uprawdopodobnieniu przedstawionej historii, tworząc ułudę jej autentyczności. Użycie takich biografemów, które są traktowane jako element „obowiązkowy”, wyjątkowo związany z daną postacią (w przypadku Edgara Allana Poeego będzie to bezwzględnie kruk, a dla sióstr Brontë wrzosowiska Yorkshire itd.), stanowi również sposób na ustanowienie jej kanoniczności. Oczywiście w przypadku popkultury mamy też do czynienia z zapożyczonym z kanonu prestiżem, który wspomaga komodyfikację danego tekstu. Elementy te mogą także zawiązywać pewnego rodzaju pakt z odbiorcą: znane biografemy, odnalezione w tekście popkultury, będą źródłem przyjemności dla czytelnika czy widza zaznajomionego z biografią postaci historycznej, zgodnie z regułą Hutcheon, która mówi o adaptacji jako tekście atrakcyjnym z racji swojej natury opartej na połączeniu tego, co znane, z tym, co nowe²⁷.

²³ Richard Dawkins, *The Selfish Gene: 40th Anniversary Edition* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 249.

²⁴ Tamże, 249–251.

²⁵ Caitríona Ní Dhúill, *Metabiography: Reflecting on biography* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020), 23.

²⁶ Tamże, 178.

²⁷ Hutcheon, *Theory of Adaptation*, 116.

Należy podkreślić, że w przypadku biofikcji literackiej do biografemów związanych z biografią i mitobiografią dołączają elementy intertekstualne, a dokładniej – nawiązania do twórczości pisarza lub pisarki, którzy są protagonistami biofikcyjnego tekstu. Można wyznaczyć przynajmniej trzy typy biografemów, które nazwę literackimi (odwołującymi się do twórczości). Pierwszy z nich to opowiadanie na nowo (czyli, najczęściej, kontrfaktualnie) genezy powstania danego dzieła, najlepiej kanonicznego. Zależnie od gatunku, w którym powstał tekst biofikcyjny, mogą to być płomienny romans, nadnaturalne i przerażające wypadki lub zagadka kryminalna. Jednymi z najbardziej klasycznych przykładów biofikcji są *Zakochany Szekspir* (1999, reż. John Madden) oraz *Zakochana Jane* (2007, reż. Julian Jarrold), które oferują widzowi zmyśloną historię romantyczną jako źródła kanonicznych tekstów literackich o miłości²⁸. Drugi typ biografemów literackich to skorzystanie z typowego gatunku, stylu lub nawet cytatów kojarzonych z konkretnym pisarzem. J.C. Briggs, autorka serii o Karolu Dickensie jako detektywie²⁹, wybrała tę postać m.in. ze względu na związki jego twórczości z powstaniem gatunku detektywistycznego oraz zainteresowaniem Dickensa światem kryminalnym wiktoriańskiego Londynu i pracą policji³⁰; ale w jej powieściach znajdziemy też typowe „dickensowskie” elementy: uroczych urwisów, dzielne sierotki, upadłe kobiety o złotym sercu itd. Trzeci typ literackiego biografemu to łączenie w jednym tekście autora z jego postaciami i stworzonymi przez niego światami. Oto Mary Shelley walczy z potworem Frankenstein w komiksie *Mary Shelley: Monster Hunter* [Mary Shelley: Łowczyni Potworów]³¹, a siostry Brontë w serii powieści Belli Ellis rozwiązują zagadki kryminalne, które są zaskakujące podobne do wątków znanych z *Wichrowych Wzgórz* czy *Dziwnych losów Jane Eyre*³². Takie dowolne miksowanie biografii i twórczości sytuuje popkulturową biofikcję w kategoriach praktyki charakterystycznej dla współczesnej kultury remiksu.

²⁸ Więcej na temat tych dwóch filmów jako konstituujących gatunek literackiego biopicu pisze Hila Shachar, *Screening the Author: The Literary Biopic* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019), 23–42.

²⁹ Powieściowa seria J.C. Briggs zawiera jedenaście powieści, w której pierwszą jest *The Murder of Patience Brooke* (2012), a najnowsza, *The Waxwork Man*, została wydana w 2023 roku.

³⁰ Autorka mówi o tym w rozmowie z dr Lucyną Krawczyk-Żywko (Uniwersytet Warszawski); nagranie tej rozmowy dostępny jest na stronie: Queen Anne to Queen Victoria Research Group, *Detective Dickens Investigates: Meet the Author J.C. Briggs*, dostęp 18.06.2023, <https://qaqv.ia.uw.edu.pl/for-us/>.

³¹ Adam Glass, Olivia Cuartero-Briggs, Hayden Sherman, *Mary Shelley: Monster Hunter* (Sherman Oakes: AfterShock Comics, 2019).

³² Seria powieściowa Belli Ellis zawiera do tej pory cztery powieści: *The Vanished Bride* (2019), *The Diabolical Bones* (2020), *The Red Monarch* (2021) oraz *A Gift of Poison* (2023).

Przypadek Edgara Allana Poe'go

Edgar Allan Poe jako bohater biofikcji jest przykładem niezwykle ciekawym: chociaż pojawia się w niezliczonych powieściach (szczególnie kryminalnych)³³, komiksach³⁴, filmach, serialach telewizyjnych, a nawet adaptacjach cyfrowych w sieci³⁵ oraz grach komputerowych³⁶, to zainteresowanie badaczy tymi tekstami jest bardzo niewielkie. Popularność Poe'go jako bohatera popkultury wynika z kilku czynników. Po pierwsze, ten amerykański autor połowy XIX wieku jest twórcą gatunku detektywistycznego, a jego wiersze i opowiadania stanowią istotny element w rozwoju literatury grozy; nic dziwnego zatem, że odwołania do jego twórczości i jego samego napędzają wyobraźnię współczesnych autorów tych dwóch gatunków. Po drugie, wykreowanie Poe'go na protagonistę biofikcji związane jest z jego trwającą od niemal 200 lat legendą³⁷. Jeśli biofikcja żywi się mitobiografią – najchętniej tą najbardziej skandaliczną i kontrowersyjną – to w przypadku amerykańskiego poety trafia na wyjątkowo bogatą pożywkę. Poe był postacią kontrowersyjną i ambiwalentną jeszcze za życia; zwany człowiekiem-tomahawkiem, znany był z bezlitosnych recenzji i ciętego języka³⁸, a jego dramatyczne prelekcje i odczyty jednocześnie zachwycaly i przerażały bywalczyźnie literackich salonów³⁹. Jego tajemnicza śmierć po kilkudniowym zaginięciu w Baltimore (do dziś jej przyczyna nie jest znana) również przyczynia się do jego legendy. Niemal wyłącznym źródłem mitobiografii Poe'go był jego wydawca i rywal, Rufus Griswold. Ten ostatni nie chciał wzbudzać fascynacji tajemniczym pisarzem, lecz przedstawiać go jako osobę

³³ W tłumaczeniach na język polski ukazały się m.in. *Amerykański chłopiec* (2005) Andrew Taylora, *Kruk* (2007) Joela Rose'a, *Cień Poe'go* (2006) Matthew Pearla, *Bielmo* (2023) Louisa Bayarda oraz powieść grozy *Pokażę wam strach* (2009) norweskiego autora Nikolaja Frobeniusa.

³⁴ Niektóre z przykładów powieści graficznych i komiksów w języku angielskim, których bohaterem jest Edgar Allan Poe, to: *The Imaginary Voyages of Edgar Allan Poe* (Dwight L. MacPherson, 2019–2022), *Batman: Nevermore* (Len Wein, Guy Davis, 2003), *Poe* (J. Barton Mitchell, Dean Kotz, 2010) oraz *In the Shadow of Edgar Allan Poe* (Jonathon Scott Fuqua, Stephen John Phillips, 2002).

³⁵ Mam tu na myśli popularny serial komediowy produkcji Shipwrecked dla YouTube pt. *Edgar Allan Poe Murder Mystery Dinner Party* (2015–2016), dostęp 25.09.2023, https://youtube.com/playlist?list=PLs2T_dNZ-XW6UjWC-qUbZSWJyCLFmsdPP&si=yOn7cmSe75ThKEMq.

³⁶ Jeden z najważniejszych przykładów to *Phantasmagoria* z 1995 roku (Sierra).

³⁷ Rozwój i charakterystykę legendy Poe'go omawia szczegółowo Ian Walker, „The Poe Legend”, w: *A Companion to Poe Studies*, red. Eric W. Carlson (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996), 19–42.

³⁸ Evert Jan van Leeuwen, „Hero of Horror: Edgar Allan Poe (1809–1849)”, w: *Celebrity Authorship and Afterlives in English and American Literature*, red. Gaston Franssen, Rick Honings (London: Palgrave Macmillan, 2016), 46.

³⁹ Tamże, 45.

niezrównoważoną, nieodpowiedzialną i uzależnioną⁴⁰. Nekrolog Poego opublikowany przez Griswolda w „New York Daily Tribune” kilka dni po śmierci poety w 1849 roku opisuje go jako niemal szalonego, krążącego po ulicach w alkoholycznym stuporze, słusznie opuszczonego przez niewielu przyjaciół⁴¹. Ponieważ Poe nie był dobrze znany poza literackim kręgiem, jego obraz jako awanturniczego, uzależnionego i ekscentrycznego geniusza o mrocznej wyobraźni⁴², którego prześladowała śmierć bliskich mu kobiet (od matki Elizy Poe do żony Virginii Clemm Poe, które zmarły na gruźlicę), utrwalił się w kolejnych biografiami.

Jednak najważniejszym aspektem legendy Poego zapoczątkowanej przez Griswolda jest skojarzenie gotyckich motywów z jego twórczości (np. szaleństwo, strata ukochanej, narkotyczne wizje i uzależnienia) z biografią pisarza⁴³. W nekrologu Poego Griswold twierdzi, że w twórczości poety można odnaleźć ledwo ukryte odniesienia do jego własnej biografii⁴⁴; odtąd jako *enfant terrible* amerykańskiego romantyzmu, uzależniony od alkoholu i opium hazardzista i kobieciarz, Poe złął się w jedno z szalonymi, zbrodniczymi bohaterami swoich wierszy i opowiadań. Ta tendencja widoczna jest w biografiami, pracach krytycznych (należy tu wspomnieć przede wszystkim psychoanalityczne odczytania twórczości Poego przez Marię Bonaparte w 1933 roku) oraz tekstach kultury, których Poe jest bohaterem. Pierwszy film biograficzny o Poem powstał już w 1909 roku; niemy film w reżyserii Davida Warka Griffitha *Edgar Allen Poe (sic!)* łączy fabułę *Kruka* z biografią poety⁴⁵. Pielęgnując Virginie w chorobie, Poe dostrzega kruka na stojącym nad łóżkiem chorej posągami Ateny; pisze swój najśłynniejszy poemat, po czym bezskutecznie próbuje go sprzedać wydawcom. Kiedy już udaje mu się tego dokonać i powraca do domu z lekarstwami i wiktuałami dla Virginii, zrozpaczony odkrywa, że podczas jego nieobecności ukochana umarła. Jego cierpieniu przygląda się spoczywający na posągu kruk. Ta krótka fabuła niewiele ma wspólnego z rzeczywistością (*Kruk* został wydany w styczniu 1945 roku, a Virginia Clemm Poe zmarła na gruźlicę dwa lata później), jednak dobrze oddaje tendencję typową dla trwającej nadal legendy Poego, czyli utożsamienie biografii autora z jego utworami.

⁴⁰ Mark Neimeyer, „Poe and Popular Culture”, w: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, red. Kevin J. Hayes (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 210.

⁴¹ Kyle Dawson Edwards, „«Poe, You Are Avenged!»: Edgar Allan Poe and Universal Pictures' *The Raven* (1935)”, *Adaptation* 4 (2010), 2: 119.

⁴² Leeuwen, „Hero of Horror”, 52.

⁴³ Tamże, 47–48.

⁴⁴ Edwards, „«Poe, You Are Avenged!»”, 119.

⁴⁵ Cult Cinema Classics, *Edgar Allen Poe (1909) D.W. Griffith*, YouTube, 27.03.2020, dostęp 25.09.2023, https://youtu.be/r00p1BG3inA?si=EDIo_pGd6gp8xPLR.

W ostatnich kilku dekadach Edgar Allan Poe stał się ikoną popkultury; jego podobiznę można odnaleźć w tłumie postaci na okładce płyty The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), a w 2023 roku podczas Eurowizji Teya & Salena śpiewały o duchu Poego, który miał je opętać i zapewnić sukces, pisząc przebój⁴⁶. Mówiąc językiem marketingu, kruk stał się logiem Poego, a refren jego najsłynniejszego wiersza, „nigdy już!” (*nevermore*) – chwytliwym sloganem⁴⁷. Według Marka Neimeyera postać Poe na kubkach, torbach i innych produktach ma reprezentować literaturę czy kulturę wysoką jako taką, dodając prestiżu tym, którzy do niej się odwołują, nawet jeśli te odwołania są jedynie odbiciem jego legendy i niewiele mają wspólnego z jego utworami czy życiorysem⁴⁸. Podobnie obecność Poego w popkulturze odczytuje Evert Jan van Leeuwen, mówiąc, że jest on specyficzną „marką” horroru, bardziej doświadczeniem estetycznym niż bohaterem z krwi i kości⁴⁹. Poe (i jego kruk) stały się memem.

W najnowszych filmowych biofikcjach widać wyraźnie emblematyzację Poego jako bohatera biofikcyjnego. Jednak, co ciekawe, w dwóch niedawnych produkcjach dostępnych na Netflixie – adaptacji powieści Louisa Bayarda *Bielmo* (reż. Scott Cooper, 2022) oraz serialu *Altered Carbon* (stworzonym przez Laetę Kalogridis, 2018–2020) – obrazowanie Poego jako bohatera tych narracji rozluźnia więzy z jego legendą. W obu tych dziełach nie jest on głównym bohaterem. *Bielmo* jest osadzone w West Point w 1830 roku, gdzie emerytowany detektyw Augustus Landor poproszony jest o rozwiązanie tajemniczej serii morderstw; po rozmowie z inteligentnym, acz niezwykłym kadetem o nazwisku Poe (podczas której ten wywodzi, że morderca musi być poetą) Landor prosi go o pomoc w rozwikłaniu zagadki. Film podważa jednak konwencję opowiadania detektywistycznego ustaloną przez Poego, ponieważ ma dwa rozwiązania; wcześniejsze, fałszywe, ma odwrócić uwagę od prawdziwego, gdyż to sam detektyw jest mordercą kadetów z West Point. Co jest ciekawe z punktu widzenia konwencji biograficznych, wskazówką dla widza, że pierwsze rozwiązanie jest błędne, jest fakt, że opiera się ono na motywach gotyckich nietypowych dla „marki” Poego, o której wspomina Leeuwen. Satanistyczny kult, który ma stać za zbrodniami, w niczym nie przypomina motywu z opowiadań amerykańskiego poety. Drugie rozwiązanie, w którym morderstwa okazują się zemstą za gwałt na córce Landora i jej samobójczą śmierć, jest bliższe mrocznym toposom

⁴⁶ Eurovision Song Contest, Teya & Salena, *Who The Hell Is Edgar?*, YouTube, 8.03.2023, dostęp 25.09.2023, <https://youtu.be/ZMmLeV47Au4?si=ArDVWpvjCiL6Kwkj>.

⁴⁷ Leeuwen, „Hero of Horror”, 45.

⁴⁸ Neimeyer, „Poe and Popular Culture”, 206.

⁴⁹ Leeuwen, „Hero of Horror”, 52.

autora *Opowieści miłosnych. Groteski i makabreski*. Jednak, co istotne, wbrew legendzie Poe go to nie on jest mordercą popchniętym do szaleństwa przez żal i gniew, lecz Landor, którego kadet podziwiał jako detektywa. Poe – oszukany i zdradzony przez Landora – staje się emblematem konwencji kryminału, która zostaje w tej opowieści podważona, a wskazówką w kryminalnej intrydze jest obecność – lub nieobecność – biografemów literackich.

Bielmo zawiera jednak niewiele biografemów odnoszących się do życiorysu poety: chociaż Poe rzeczywiście był kadetem w West Point w 1830 roku, nie znajdziemy wielu odniesień do jego biografii czy osobowości (choć w filmie pojawiają się nawiązania do niektórych wierszy i opowiadań), a legenda Poe go jest jedynie zaznaczona przez kilka kadrów z krukami. Jeszcze mniej biografemów odnajdziemy w *Altered Carbon*. W serialu tym Poe nie jest nawet bohaterem *sensu stricto* – jest awatarem, programem komputerowym, który generuje dla protagonisty Hotel Kruk (a w sezonie drugim – Hotel Nevermore). Ten cyberpunkowy serial sensacyjny osadzony w przyszłości ukazuje możliwość życia bez końca, którą można osiągnąć przez transplantację umysłu do nowego ciała, co zdaje się motywem właściwym poetyce Poe go. Jednak, co ciekawe, chociaż serial stanowi adaptację powieści *Modyfikowany węgiel* (2017) Richarda Morgana, to Poe jest inwencją jego twórców⁵⁰. Emblematyzacja bohatera – który jest awatarem, zatem z historycznym Poem łączy go jedynie wygląd i nazwisko – jest tutaj wyjątkowo widoczna ze względu na niemal brak biografemów; należą do nich drobne odniesienia do poety, jak recytacja wiersza *Annabel Lee* w ostatnim odcinku pierwszego sezonu lub tom opowiadań, który czytuje serialowy Poe. W tym przypadku Poe symbolizuje dwa zasadnicze tematy serialu, czyli przeszłość i pamięć, które w świecie bez śmierci mają charakter problematyczny. Poe – w stroju z połowy XIX wieku, wyrażający się kwiecistą frazą poetycką i zamieszkujący przestrzeń hotelowe o wyraźnie nostalgicznym charakterze – jest łącznikiem bohaterów z przeszłością, a jego własne problemy z pamięcią w sezonie drugim ukazują wpływ traumy na wspomnienia. Jednocześnie Poe-awatar jest najbardziej humanistycznym bohaterem serialu, który reprezentuje romantyczną nostalgię za „starymi” wartościami, co odróżnia go od tradycyjnych wyobrażeń zgodnych z legendą Poe go.

Chociaż wśród powieści kryminalnych i powieści grozy można odnaleźć wiele biofikcji Poe go, to jednym z ciekawszych przykładów jest powieść Lynn Cullen *Pani Poe* (2015). Autorka skupia się na krótkim okresie w życiu Edgara Allana Poe go, tj. latach 1845–1847, kiedy to ze swoją żoną Virginią i jej matką (a swoją ciotką) Marthą „Muddy” Clemm przebywał w Nowym Yorku. W tym okresie – pod koniec choroby Virginii, która zmarła w styczniu 1847 roku – w świecie literackim krążyły plotki o romansie autora z poetką Frances „Fanny”

⁵⁰ W powieści sztuczna inteligencja nazywała się Hendrix, nie Poe.

Sargent Osgood⁵¹, pozostającą w separacji ze swoim mężem Samuelem Osgoodem, samotnie wychowującą dwie córki i walczącą o utrzymanie rodziny z pisania literatury. W 1845 roku Poe i Osgood zaczęli prowadzić poetycki flirt, wymieniając się miłosnymi wierszami na łamach pism literackich, co doprowadziło do skandalu i plotek na temat ich rzekomego romansu. Ponieważ w 1846 roku poetka urodziła trzecią córkę, Fanny Fay, niektórzy domniemają, że romans ten został skonsumowany, a Fanny była jego owocem (choć w tym okresie Samuel Osgood wrócił do żony po separacji). Do dziś nie jest wiadome, czy wymiana romantycznych wierszy między Poem a Osgood nie była swego rodzaju literackim chwytem reklamowym mającym wzbudzić zainteresowanie pisarstwem obojga⁵². Jednak plotki i niedopowiedzenia w sprawie tego związku stanowią doskonałą pożywkę dla powieści biograficznej, której celem jest wyobrażenie tego, czego biografia historyczna nie może bezsprzecznie udowodnić⁵³.

Powieść Lynn Cullen zdaje się należeć do nurtu rewizyjnej powieści historycznej i biograficznej, w której autor lub autorka oddają głos żonie bądź partnerce sławnego mężczyzny⁵⁴; czytelnik, który po raz pierwszy bierze *Panią Poe* do ręki, może się domyślać, że przeczyta opowieść przedstawioną z punktu widzenia żony Poego. Jednak tytuł ma w sobie pewną przewrotność: to nie Virginia Clemm Poe jest główną postacią w tej powieści, ale domniemana kochanka Poego Frances Sargent Osgood. To ona jest „panią Poe”: na początku powieści, kiedy wydawca namawia ją do imitowania mrocznej prozy i poezji Poego, Frances pyta: „Chciałby pan, abym stała się kimś w rodzaju pani Poe?”⁵⁵. Z czasem to przezwiśko staje się coraz bliższe prawdy, gdy Osgood i Poe zbliżają się do siebie, aby w końcu zameldować się w hotelu w Baltimore jako pan i pani Poe⁵⁶ w celu skonsumowania swojego romansu⁵⁷.

⁵¹ Frances Sargent Osgood (1811–1850), popularna za życia jako poetka, została niemal zapomniana po śmierci, z wyjątkiem plotek o jej związku z Poem. To dość znamienne, że chociaż do tej pory nie została wydana żadna pełnowymiarowa biografia ani krytyczna edycja jej wierszy, to istnieje obszerna monografia na temat rzekomego romansu między Poem a Osgood: John Evangelist Walsh, *Plums in the Dust: The Love Affair of Edgar Allan Poe and Fanny Osgood* (Kingston Upon Thames: Burnham Inc., 1980). Zob. też: Ina Bergmann, „In Poe’s Shadow: Frances Sargent Osgood”, w: *Imagining Gender in Biographical Fiction*, red. Julia Novak, Caitríona Ní Dhúill (London: Palgrave Macmillan, 2022), 252.

⁵² Bergmann, „In Poe’s Shadow”, 253.

⁵³ Ten sam okres w życiu Poego i romans z Osgood są również kanwą wcześniejszej powieści, *Poe & Fanny* Johna Maya (2004).

⁵⁴ Bergmann, „In Poe’s Shadow”, 249.

⁵⁵ Lynn Cullen, *Pani Poe*, tłum. Bernadeta Minakowska-Koca (Warszawa: PWN, 2014): 28.

⁵⁶ Tamże, 406.

⁵⁷ Bergmann, „In Poe’s Shadow”, 257.

Jest to zatem biofikcja, która nie skupia się wyłącznie na Poem; jego bohaterką jest również Osgood; z tego względu Ina Bergmann nazywa tę powieść „podwójną biofikcją historyczną”⁵⁸. Ważnymi bohaterkami są tu również Virginia i pani Clemm. Jako powieść gotycka zainspirowana twórczością Poe *Pani Poe* stawia Osgood w roli damy w opałach, podczas gdy Virginia jest domniemanym, a pani Clemm prawdziwym złoczyńcą, natomiast Poe – wybawicielem, rycerzem w lśniącej zbroi⁵⁹. W powieści wymienione są również inne postaci z literackiego świata Nowego Jorku: Grimswold to kolejny czarny charakter, który niszczy reputację Poego i staje pomiędzy nim a Osgood, a wśród bliższych i dalszych znajomych i przyjaciół bohaterów odnajdziemy m.in. Margaret Fuller, Louise May Alcott, Hermana Melville’a, Walta Whitmana czy Nathaniela Hawthorne’a⁶⁰. To epatowanie znanymi nazwiskami (obecność tych postaci często nie jest konieczna dla zbudowania fabuły) reprezentuje typowe dla biofikcji wykorzystanie prestiżu kanonicznych pisarzy w literaturze popularnej, a bogate użycie biografemów – od detali biograficznych i historycznych począwszy, przez cytowanie wierszy autorstwa obu bohaterów, na odwołaniach do motywów z twórczości Poego skończywszy – ma uprawdopodobnić fabułę.

Powieść Cullen stanowi również metafikcyjny komentarz na temat pamięci kulturowej i mitobiografii. Sławny i fascynujący Poe jest na ustach bohaterów powieści, którzy przestrzegają Osgood przed poetą jako mężczyzną niebezpiecznym i nieprzewidywalnym. Grimswold i inne postaci z kręgu salonów literackich utożsamiają Poego z jego bohaterami, mordercami i szaleńcami. Kiedy Frances dostrzega, że wypadki, które stają się jej udziałem – wypadnięcie z łódki podczas pikniku, wyciek gazu z lampy w domu przyjaciół – mogą być próbą zamachu na nią i jej rodzinę, początkowo podejrzewa zazdrośną Virginie. Jednak gdy w kluczowej scenie powieści znajduje się w niebezpieczeństwie, zaczyna wierzyć, że to Poe może pragnąć jej śmierci. Ostatecznie niedoszłą morderczynią okazuje się pani Clemm, która w swoim szaleństwie wierzy w jedno z opowiadań Poego, w którym pisze on, że za pomocą mesmeryzmu można zatrzymać śmierć, i pragnie porwać Frances, aby uratować Virginie przed niechybnym końcem. Poe nie jest zatem mrocznym zabójcą, ale czułym i odważnym wybawcą Frances, a ta sensacyjna fabuła stanowi satyrę na legendę Poego przedstawiającą poetę jako wcielenie jednego z mrocznych bohaterów jego opowiadań.

⁵⁸ Tamże, 259.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże, 256.

Zakończenie: postautentyczność popkulturowej biofikcji

Omówione przykłady tekstów kultury, których bohaterem jest Edgar Allan Poe, pokazują, że popkulturowa biofikcja nie tylko – i nie zawsze – rewiduje przeszłość, lecz także przede wszystkim poddaje ją remiksowi, dowolnie żonglując nazwiskami, faktami biograficznymi, odniesieniami intertekstualnymi i gatunkami, proponując kontrfaktualną historię z elementami biograficznymi zamiast biograficznej opowieści z elementami fikcji. Elementy życiorysu i twórczości stają się biograficznymi memami – biografemami – których nieskrępowany melanz w popkulturowej biofikcji wskazuje na zupełnie inne rozumienie koncepcji autentyczności niż wierność faktom. Biofikcja popkulturowa podważa możliwość ustanowienia autentyczności na fundamentach faktu biograficznego, w zamian rozumiejąc ją afektywnie i opierając ją na wspólnocie doświadczeń między bohaterem a odbiorcą⁶¹ i na współczesnej perspektywie społeczno-kulturowej i ideologicznej, która w podwójnej czasowości biofikcji zostaje nałożona na historyczny kontekst. W biofikcji zatem, szczególnie popkulturowej, mamy do czynienia z postautentycznością⁶², czyli autentycznością pojmowaną nie jako wierność uznanego zapisu historycznego i biograficznego, ale jako taką, która oferuje na nowo odkrytą, odbrazowaną czy wręcz sensacyjną „prawdę” o postaci historycznej – nawet jeśli ujawnione rewelacje niewiele mają wspólnego z tym, co uznajemy za fakty.

Bibliografia

- Benton, Michael. *Literary Biography: An Introduction*. Oxford: Wiley Blackwell, 2009.
- Bergmann, Ina. „In Poe’s Shadow: Frances Sargent Osgood”. W: *Imagining Gender in Biographical Fiction*, red. Julia Novak, Cairtriona Ní Dhúill, 247–270. London: Palgrave Macmillan, 2022.
- Buisine, Alain. „«Biofictions» from *Revue des Sciences Humaines* (1991)”. W: *Biographical Fiction: A Reader*, red. Michael Lackey, 161–166. New York: Bloomsbury Academic, 2007.
- Cult Cinema Classics. *Edgar Allen Poe (1909) D.W. Griffith*. YouTube, 27.03.2020. Dostęp 25.09.2023. https://youtu.be/r00p1BG3inA?si=EDIo_pGd6gp8xPLR.
- Cummings, Brian. „Last Words: The Biographemes of Shakespeare”. *Shakespeare Quarterly* 65 (2014), 4: 482–490. Dostęp 7.05.2023. DOI: 10.1353/shq.2014.0047.
- Cymbrykiewicz, Joanna. *Biografia jako pretekst. Modele współczesnych duńskich biofikcji*. Poznań: Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, 2019.

⁶¹ Thiel-Jańczuk, „Jak umiera pisarz?”, 206.

⁶² Kohlke, Gutleben, „Taking Biofictional Liberties”, 42.

- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene: 40th Anniversary Edition*. Oxford: Oxford University Press, [1976] 2016.
- Edwards, Kyle Dawson. „«Poe, You Are Avenged!»: Edgar Allan Poe and Universal Pictures' *The Raven* (1935)”. *Adaptation* 4 (2010), 2: 117–136. Dostęp 3.03.2021. DOI: 10.1093/adaptation/apq015.
- Eurovision Song Contest. Teya & Salena, *Who The Hell Is Edgar?* YouTube, 8.03.2023. Dostęp 25.09.2023. <https://youtu.be/ZMmLeV47Au4?si=ArDVWpvjCiL6Kwkj>.
- Gefen, Alexandre. „Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine. W: *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, red. Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, Bruno Blanckeman, 305–319. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. Dostęp 15.04.2023, <https://books.openedition.org/psn/1615>.
- Hutcheon, Linda. *Theory of Adaptation*. London–New York: Routledge, 2013.
- Kaplan, Cora. *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Kohlke, Marie-Luise, Christian Gutleben. „Taking Biofictional Liberties: Tactical Games and Gambits with Nineteenth-Century Lives”. W: *Neo-Victorian Biofiction: Re-Imagining Nineteenth-Century Historical Subjects*, red. Marie-Luise Kohlke, Christian Gutleben, 1–56. Boston–Leiden: Brill Rodopi, 2020.
- Kohlke, Marie-Luise. „Neo-Victorian Biofiction and the Special/Spectral Case of Barbara Chase-Riboud's *Hottentot Venus*”. *Australasian Journal of Victorian Studies* 18 (2013), 3: 4–21. Dostęp 22.04.2020. <https://openjournals.library.sydney.edu.au/AJVS/article/view/9382>.
- Lackey, Michael. *Biofiction: An Introduction*. London–New York: Routledge, 2022.
- Lackey, Michael. *The American Biographical Novel*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Leeuwen, Evert Jan van. „Hero of Horror: Edgar Allan Poe (1809–1849)”. W: *Celebrity Authorship and Afterlives in English and American Literature*, red. Gaston Franssen, Rick Honings, 43–66. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Neimeyer, Mark. „Poe and Popular Culture”. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, red. Kevin J. Hayes, 205–224. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Ní Dhúill, Caitríona. *Metabiography: Reflecting on Biography*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2020.
- Österle, David. „A Life in Memory Fragments: Roland Barthes's «Biographemes»”. W: *Biography in Theory: Key Texts with Commentaries*, red. Wilhelm Hemecker, Edward Saunders, 178–185. Berlin: de Gruyter, 2017.
- Queen Anne to Queen Victoria Research Group. *Detective Dickens Investigates: Meet the Author J.C. Briggs*. Dostęp 18.06.2023. <https://qaqv.ia.uw.edu.pl/for-us/>.
- Shachar, Hila. *Screening the Author: The Literary Biopic*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.
- Skowera, Maciej. *Carroll, Baum, Barrie. (Mito)biografie i (mikro)historie*. Kraków: Universitas, 2022.

- Thiel-Jańczuk, Katarzyna. „Jak umiera pisarz? Śmierci urojone (*Morts Imaginaires*) Michela Schneidera jako nekrofikcje”. *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein* 9 (2012): 202–214. Dostęp 20.04.2023. DOI: 10.14746/cbes.2012.9.12.
- Walker, Ian. „The Poe Legend”. W: *A Companion to Poe Studies*, red. Eric W. Carlson, 19–42. Wetsport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.
- Walsh, John Evangelist. *Plums in the Dust: The Love Affair of Edgar Allan Poe and Fanny Osgood*. Kingston Upon Thames: Burnham Inc., 1980.

Biographemes in popular literary biofictions: the case of Edgar Allan Poe

Summary

The following article briefly presents a narrative practice of biofiction, focusing predominantly on popular biofiction and its specific subtype, literary biofiction, which fictionalises a well-known writer. Once a general definition of biofiction is established, the article offers an examination of the role of referential elements, which are identified as biographemes – understood here as biographical memes – especially literary biographemes, which play a specific role in popular literary biofictions. The features enumerated in this paper situate biofiction as a post-authentic practice, typical for the contemporary remix culture. In the final section, Poe biofictions are discussed to examine the emblematisation of the biofictional character and metafictionality of biofiction.

Keywords

biofiction, popular biofiction, literary biofiction, biographeme, meme

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Barbara Braid, „Biografemy w popkulturowych biofikcjach literackich: przypadek Edgara Allana Poeego”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2023), 21: 225–240. DOI: 10.18276/au.2023.2.21-13.