



Autobiografia Literatura Kultura Media  
nr 1 (20) 2023 | s. 93–106  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2023.1.20-07



## PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

MARCIN WOŁK\*

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

# Autografie współczesne

### Streszczenie

Nawiązując do propozycji Jacquesa Derridy, H. Portera Abbotta i Jeanne Perreault, autor przedstawia autografię jako kategorię transgatunkową i transmedialną, obejmującą wszelkie manifestacje tekstowe osobowego „ja” autorskiego, traktowane przy tym raczej jako akt niż jako dzieło. Obok wypowiedzi referencjalnych (autobiografii, autoportretów, wspomnień, esejów) obejmuje ona teksty fikcyjne (powieści, dramaty, wiersze itp.); obok wypowiedzi pojedynczych – ich zespoły, które odsyłają do postaci autora lub składają się na jego wizerunek; obok tekstów jako całości – ich poszczególne elementy; obok wypowiedzi literackich – autoprezentacje fotograficzne, filmowe, teatralne, plastyczne. Ich wspólną cechą jest kierowanie uwagi odbiorców nie tylko na dzieło, lecz także na osobę twórcy, dążenie do opatrzenia kreowanej rzeczywistości autorskim znakiem autentyczności. Stanowią próbę przekształcania zmediatyzowanej komunikacji poprzez sztukę w żywy dyskurs, postulują powrót od wytworu do autografu – czegoś, co wciąż nosi ślad ludzkiej ręki.

### Słowa kluczowe

autografia, autoprezentacja, sygnatura

---

\* Kontakt z autorem: [wolkmarc@umk.pl](mailto:wolkmarc@umk.pl); ORCID: 0000-0002-5103-7730.

Mimo że termin „autografia” (*autographie*) ma w humanistyce pięćdziesięcioletnią historię<sup>1</sup> i używany był w zbliżonym znaczeniu przez różnych badaczy, pozostaje nieprzyswojony. Celem niniejszego artykułu jest doprecyzowanie i skonkretyzowanie pojęcia w taki sposób, by mogło posłużyć do analizy określonego typu nowoczesnych praktyk autobiograficznych, zwłaszcza – choć nie tylko – literackich.

## 1. Tradycja

Terminem „autografia” po raz pierwszy we współczesnej refleksji teoretycznej posłużył się Jacques Derrida w 1972 roku w *La Dissémination*, nie definiując go jednak ani nie opatrując wyjaśnieniami<sup>2</sup>. Gregory Ulmer wiąże Derridiańskie pojęcie autografii z problematyką sygnatury i imienia własnego oraz praktykami kryptonimowania piszącego podmiotu i jego ujawnianiem się poprzez rozmaite gry tekstowe. Analizując autografie twórcy *Gramatologii* wbudowane w jego dekonstrukcyjne analizy pism Freuda, Heideggera, Ponge’a i innych, a nawet kryjące się w samym wyborze tematów, Ulmer zauważa: „Podpisać to coś więcej niż przyczepić nazwisko/imię do tekstu. By to zrobić, trzeba raczej wpisać sygnaturę w sam tekst (...)”. Tak właśnie „Derrida wpisuje własne nazwisko/imię na kartuszu [tekstu] Freuda”<sup>3</sup>, rozsiewając tam swoje ślady (ślady siebie): anagramy, pseudonimy, aluzje, gry literowe i osobliwości słowne, które wywołują „efekt sygnatury” – poczucie obcowania z tekstem nieodparcie czymś, nieusuwalnie naznaczonym podmiotowo. Chodzi przy tym o sygnaturę nie tyle w rozumieniu unikatowości stylistycznej, ile w znaczeniu niepodważalnego autoryzowania tekstu, złączenia go z osobą i biografią autora – i włączenia owego tekstu w projekt osoby i biografii. „Nowa autobiografia”, czyli autografia jako dekonstrukcja autobiografii tradycyjnej, „ma niewiele wspólnego z wyznaniem czy ekspresją”<sup>4</sup> albo bezpośrednim opowiadaniem o życiu, rodzi się bowiem ze świadomości, że są one niemożliwe. Treść jej przekazu daje się sprowadzić – tak to ujmuje sam Derrida, pisząc m.in. o Genecie – do stwierdzenia (czy nawet tylko gestu) znaczącego: to ja „odcinam się, okopuję – za – krwawię na dnie mojego

<sup>1</sup> Historia samego słowa jest dłuższa: H. Porter Abbott za *Oxford English Dictionary* datuje jego pierwsze użycie w języku angielskim na rok 1661. Zob. H. Porter Abbott, „Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories”, *New Literary History* 19 (1988), 3: 615.

<sup>2</sup> Korzystam z wydania: Jacques Derrida, *Dissemination*, tłum., przedmowa i komentarze Barbara Johnson (Chicago: The Athlone Press Ltd., 1981), 41.

<sup>3</sup> „To sign requires more than simply affixing the name to a text. Rather, one must literally inscribe the signature *in the text* (...)”; „(...) Derrida inscribes his own name on Freud’s cartouche”. Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys* [1985] (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019), open access edition, 131, 129.

<sup>4</sup> Tamże, 134.

tekstu”<sup>5</sup>. Autografia nie opowiada więc historii, lecz pokazuje, jak tekst wyrasta z „ja” i jak „ja” staje się wraz z tekstem.

W 1988 roku Porter Abbott zdefiniował termin „autografia” w sposób nieco odmienny, inaczej też określając jego relację z pojęciem „autobiografia”. Dla Derridy i Ulmera autografia była typem czy wariantem autobiografii (autobiografią świadomą własnej paradoksalności, niefabularną, zapośredniczoną w innych tekstach), a zarazem aspektem każdego tekstu kierującym uwagę na piszące „ja”. Według Abbotta „autobiografia” odnosi się do podzbioru obejmującego tylko teksty narracyjne (z fabułą przedstawiającą historię życia podmiotu autorskiego lub jej autonomicznie potraktowany fragment/fragmenty), podczas gdy „autografia” jest szerszym co do zakresu terminem ogarniającym zbiór wszelkich form pisania o sobie (*self-writing*)<sup>6</sup>. Taka dystynkcja pozwala na zachowanie gatunkowego charakteru nazwy „autobiografia”, a jednocześnie umożliwia objęcie wspólnym terminem tych wszystkich tekstów, w których nakierowaniu uwagi na osobę autora nie towarzyszy dążenie do odtworzenia „życia” (*bíos*) i/lub nie mają one formy narracyjnej (jak choćby *Pieśń o sobie* Walta Whitmana, *List do ojca* Franza Kafki, *Cahiers* Paula Valéry’ego). Inny wyrazisty przykład literatury autograficznej to proza Samuela Becketta, której Abbott poświęcił osobną książkę. W kontekście tej twórczości badacz uzasadnia zarówno wewnętrzne zróżnicowanie pola pisarstwa autobiograficznego, jak i wprowadzenie nowego terminu w miejsce zadomowionego nie tylko w anglosaskim literaturoznawstwie *self-writing*, odpowiednika Foucaultowskiego *écriture de soi*:

Termin „autobiografia”, z sylabą „bio” w środku, to dosłownie samo-życio-pisanie [*self-life-writing*]. Wskazuje on na historię życia, spisaną przez kogoś, kto je przeżył. (...) Lepszy jest termin „autografia”, który omija nie tylko sugestię narracji historycznej, zawartą w „bio”, lecz także pozbywa się bagażu znaczeniowego zawartego w „ja” [*self*], które dla Becketta było terminem równie problematycznym co „opowieść/historia” [*story*]. Najlepszym terminem wydaje się „działanie autograficzne” [*autographical action*], skupiające uwagę na tekście zarówno jako pisaniu „siebie” [*self-writing*], jak i jako bezpośrednim działaniu, którym jest właśnie pisanie tego tekstu<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> „I cut myself off, I entrench myself – behind – I bleed [*je saigne*] at the bottom of my text”. Jacques Derrida, *Glas*, tłum. na język angielski John P. Leavey, Jr., Richard Rand (Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1986), 84.

<sup>6</sup> Porter Abbott, „Autobiography, Autography, Fiction”, 613, przyp. 1.

<sup>7</sup> H. Porter Abbott, *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph* (Ithaca – London: Cornell University Press, 1996), x, wersja ebook (De Gruyter 2019), dostęp 8.12.2022, <https://doi.org/10.7591/9781501735653>.

Obok podkreślenia aktywizmu po stronie autorskiej (autografia to forma bezpośredniego pisarskiego zaangażowania w świat – to ją odróżnia od fikcji) koncepcja Abbotta zwraca uwagę na odpowiedź czytelnika, dostrzegając występowanie postawy autograficznej (*autographic attitude*) także w odbiorze. Ujawnia się ona samorzutnie, m.in. w przypadku tych autorów, których życie silnie oddziałuje na sztukę: „Naprawdę trudno nam czytać prozę Hemingwaya *nieautograficznie* (choć podjęty wysiłek mógłby się opłacić)”<sup>8</sup>. Warto też zauważyć, że w swoich pracach Abbott używa terminu „autografia” w dwóch znaczeniach: szerszym, jako określenia wszelkich praktyk i tekstów autobiograficznych (w tym autobiografii w sensie Lejeunowskim), oraz węższym – jako nazwy tych działań autograficznych, które odbiegają od gatunkowo rozumianego wzorca autobiografii.

Trzecim przypadkiem twórczego posłużenia się pojęciem autografii – bez nawiązania do poprzednich<sup>9</sup> – jest monografia Jeanne Perreault *Writing Selves: Contemporary Feminist Autography*<sup>10</sup>. Autografie feministyczne w ujęciu Perreault to różnogatunkowe teksty (dzienniki, „medytacje”, utwory poetyckie) stanowiące zarazem zapis, środek i rezultat stawania się feministycznego podmiotu. W pisarstwie Audre Lorde, Adrienne Rich, Kate Millett i Patricii Williams badaczkę interesuje proces „powoływania do istnienia ‘siebie’, którą autorki nazywają ‘ja’, ale której parametry i granice opierają się monadyczności”<sup>11</sup> oraz relacja między „pisanym »ja«” tekstu a współkształtującym je „»my« wspólnot feministycznych”<sup>12</sup>. Dostrzeżenie, jak zazębiają się, nakładają na siebie „subiektywność, tekstualność i wspólnota”, było czymś nowym, również na gruncie amerykańskiego feminizmu tamtych czasów, podporządkowanego – jak pisze Perrault – „niemal obsesyjnej ideologii skupienia na «jednostce»”<sup>13</sup>. W stosunku do nieświadomie androcentrycznych i indywidualistycznych koncepcji autografii przedstawionych wyżej nowości u Perrault jest więcej: silnie podkreśla ona procesualność

<sup>8</sup> Abbott, „Autobiography, Autography, Fiction”, 612.

<sup>9</sup> Ślad powiązania z „autografią” Derridy znajdziemy jedynie w przypisie informującym o „innych użyciach terminu [«autografia»]”, gdzie obok trzech prac feministycznych (Jane Gallop, Domny Stanton i Elizabeth Meese) autorka wymienia dekonstrukcjonistyczną recenzję Michaela Ryana z *Le Pacte autobiographique* Philippe’a Lejeune’a; Jeanne Perreault, *Writing Selves: Contemporary Feminist Autography* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1995), 135, przyp. 2.

<sup>10</sup> Pomijam tu użycia akcydentalne, np. pracę Michela Beaujoura *Miroirs d’encre: rhétorique de l’autoportrait* (1980), i takie, w których termin „autografia” występuje, lecz nie zostaje sproblematyzowany; zob. np. Serge Doubrovsky, „Autobiografia / prawda / psychoanaliza”, tłum. Anna Turczyn, *Teksty Drugie* 103/104 (2007), 1/2: 191.

<sup>11</sup> „In autography, I find a writing whose effect is to bring into being a ‘self’ that the writer names ‘I,’ but whose parameters and boundaries resist the monadic”. Perreault, *Writing Selves: Contemporary Feminist Autography*, 2.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże, 2–3.

„ja” (*the process of self-in-the-making*)<sup>14</sup>, zakorzenie tego procesu wraz z jego tekstualizacją w ciele (kobięcym, ale też np. chorującym, jak w *Dziennikach raka* Lorde), wspólnotowy aspekt tworzenia podmiotowości poprzez pisanie (stawanie się sobą to m.in. dorastanie do świadomości swojej płciowej, etnicznej, politycznej, historycznej więzi z innymi) oraz rolę, jaką odgrywa udostępnienie tego doświadczenia czytelniczkom – budowanie wspólnoty poprzez pisane, czytane i komentowane teksty<sup>15</sup>.

## 2. Tezy o autografii

Wychodząc od przedstawionych ujęć, chciałbym zaproponować rozumienie autografii jako kategorii transgatunkowej i transmedialnej, ogarniającej wszelkie artystyczne manifestacje osobowego „ja” autora, ujmowane przy tym raczej jako akt, działanie niż jako wytwór<sup>16</sup>. Obok wypowiedzi referencjalnych (autobiografii, autoportretów, wspomnień, dzienników, esejów itp.) obejmuje ona teksty fikcyjne (powieści, dramaty, autofikcje, wiersze); obok wypowiedzi odrębnych, pojedynczych – ich zespoły, które wspólnie odsyłają do postaci autora lub składają się na jego wizerunek; obok tekstów jako całości – ich poszczególne elementy; obok wypowiedzi literackich – autoprezentacje wkraczające na teren fotografii, filmu, teatru czy sztuk wizualnych lub też po prostu mieszczące się na tych obszarach; obok tekstów domkniętych, ukończonych – wypowiedzi fragmentaryczne i brulionowe (jednak zaprezentowane lub tworzone z intencją przedstawienia innym). Ich wspólną cechą jest odwracanie ergocentrycznego porządku tworzenia: kierowanie uwagi odbiorców nie na samo dzieło, lecz na osobę twórcy jako kluczowy przedtekst czy niezbywalny korelat tekstu. Stanowią też one próbę przekształcenia zmediatyzowanej komunikacji poprzez sztukę w żywy dyskurs, postulują powrót od wytworu do autografu – czegoś, co nawet po zakończeniu pracy wciąż nosi ślad ludzkiej ręki. Wyrażają dążenie do nadania kreowanej rzeczywistości autorskiego znaku autentyczności, poświadczając związek tego, co przedstawione, z tym, co przeżyte, i z tym, kto przeżywa, związek niekoniecznie prosty.

Choć różne postaci naznaczania tekstu artystycznego „ja” autora pojawiały się w literaturze i innych sztukach od wieków, zyskały one szczególne znaczenie w okresie romantyzmu i w kulturze poromantycznej, kształtując postawy twórców oraz przyzwyczajenia, nastawienia

---

<sup>14</sup> Tamże, 2.

<sup>15</sup> Koncepcja Perreault stała się inspiracją dla innych. Zob. np. Gita Rajan, „Painted Selves: Autography in the Art of South Asian American Women”, w: *Transculturating Auto/Biography: Forms of Life Writing*, red. Rosalia Baena (London: Routledge, 2007), 31–46.

<sup>16</sup> Pierwsza próba takiego sformułowania zob. Marcin Wołk, „Autografia i powtórzenie”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 57 (2014), 2: 90.

i oczekiwania odbiorcze w stopniu tak wielkim, że całą najszerzej rozumianą nowoczesność nazwać można epoką autograficzną. Niezależnie jednak od epoki da się wskazać warunki egzystencjalne, kulturowe i społeczne, które szczególnie sprzyjają autograficznemu trybowi tworzenia. Są to często sytuacje inności bądź obcości – obiektywnej (tzn. wynikającej z okoliczności), narzuconej przez otoczenie lub tylko odczuwanej przez podmiot. Wydaje się, że potrzebę tekstualizowania siebie (i skłonność do egotyzowania tekstu) przejawiają zwłaszcza osoby o doświadczeniu mniejszościowym, należące do grup podporządkowanych, wykluczanych lub zagrożonych wykluczeniem, marginalizowanych albo stygmatyzowanych: kobiety w społeczeństwach patriarchalnych, przedstawiciele mniejszości etnicznych czy seksualnych, emigranci i imigranci, ale też ludzie niepełnosprawni, cierpiący na przewlekłe choroby lub z innych powodów napotyający utrudnienia w funkcjonowaniu w danej zbiorowości. (To, co wyznacza „mniejszościowość”, jest oczywiście historycznie i kulturowo zmienne).

W szczególności daje się zauważyć związek owej „mniejszościowej” sytuacji autorskiej z nietradycyjnymi przejawami autograficzności: ludzie dobrze osadzeni społecznie, pewni zarówno swojej pozycji, jak uwagi odbiorców pisali i piszą pamiętniki oraz autobiografie; osoby, które mogą się obawiać, że całość albo jakiś fragment ich doświadczenia nie zostaną przez publiczność zaakceptowane, częściej uciekają się do form pośrednich, ujawnień niecałkowitych, odsłoneń migawkowych lub zawoalowanych (co nie znaczy, że robią tak tylko one). Rezultaty takich wybiegów siłą rzeczy są bardziej różnorodne, pomysłowe, niekonwencjonalne, a często artystycznie ciekawsze od opowieści tradycyjnych. Na tym typie wypowiedzi autograficznych skupię się w dalszej części artykułu.

### 3. Sygnowanie

Najczytelniejszym znakiem autograficznym jest w mediach operujących wizualnością twarz artysty czy artystki, a w sztuce słowa – imię/nazwisko. Wprowadzenie własnego wizerunku bądź sygnatury imiennej<sup>17</sup> do wnętrza tekstu to autogram (znak autograficzny), zrozumiały w sposób oczywisty, natychmiastowo i bez potrzeby odwołania się do konwencji artystycznych czy specjalnej wiedzy dla wszystkich, którzy znają wygląd twórcy i którzy zwrócą uwagę na nazwisko w nagłówku tekstu. A ponieważ współczesna kultura niemal całkowicie wyeliminowała anonimata i nieustannie powiela wizerunki osób, nie będzie nadużyciem stwierdzenie,

<sup>17</sup> Termin za: Andrzej Stoff, „Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej”, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. Dariusz Śnieżko (Warszawa: Semper, 1996), 64–78. Wizualny „podpis” oparty na włączonym w dzieło wizerunku twarzy można by przez analogię nazwać sygnaturą facjalną.

że autografie oparte na rozpoznawalności autorskiej twarzy i imienia własnego są dziś czytelne dla wszystkich odbiorców.

Ich wykorzystanie w sztukach plastycznych, np. w postaci wizerunków artysty wbudowanych w kompozycję obrazu czy rzeźby, często pomniejszonych czy ukrytych, ma ogromną tradycję. Nie sięgając do dawniejszych przykładów, przypomnijmy ze sztuki polskiej Matejkę, dającego swoją twarz Stańczykowi (więcej niż raz), Maurycego Gottlieba portretującego się wielokrotnie w trakcie krótkiej kariery, zawsze w znaczący sposób (w tym w stroju polskiego szlachcica i jako Żyd Wieczny Tułacz), i twórczość plastyczną Brunona Schulza, który obsadzał samego siebie w męskich rolach swych graficznych inscenizacji fantazji seksualnych. Przedstawienia te nie dadzą się sprowadzić tylko do roli autoportretów, więcej też mówią o artyście, jego świecie, sytuacji społecznej, przekonaniach, zawikłaniach wewnętrznych niż tradycyjny autoportret, choć nie są przecież autobiograficzne – nie opowiadają o życiu. Podobnie jest z wizualnymi autografiami kobiecymi. W seriach autoportretowych Fridy Kahlo (tu aspekt autobiograficzny jest silniej zaznaczony), w pracach Natalii LL (która obrazy bezpośrednio wyprowadzone z klisz wizualnych pornografii inscenizuje niekiedy przy użyciu własnej twarzy i ciała, a swą fikcyjną biografię buduje, pożyczając od innych osób dane metrykalne, twarz, cielesność) czy w „autofotografiach” Ewy Kuryluk autografia zostaje rozciągnięta na cielesność, poddana rolom związanym z płcią i stereotypom kulturowym lub oczyszczona z ich wpływu, ale tożsamościowym znakiem autorskim zawsze pozostaje twarz (czasem wraz z imieniem), pozwalająca rozpoznać artystkę i sygnująca obraz.

Na pograniczu między przedstawieniami malarskimi a literackimi sytuują się autografie filmowe. Znajdziemy tu np. Woody’ego Allena, w wielu filmach udzielającego swej fizyczności (twarzy, mimiki, gestykulacji, głosu, nawet stroju) postaciom bliskim sobie społecznie, pochodzeniowo, psychologicznie, „grającego siebie” (a dodatkowo często obsadzającego w rolach żeńskich swoje aktualne partnerki życiowe)<sup>18</sup>. Mamy też Marka Koterskiego, który filmowe, skarykaturowane alter ego buduje za pośrednictwem ciał i twarzy innych aktorów, sugerując autograficzność na sposób literacki, dzięki ironicznej aluzji imiennej (Miauczyński jako filmowy odpowiednik Koterskiego), pierwszoosobowej narracji słyszanej zza kadru lub wewnątrz niego, ale też – w późnych filmach – przez zaangażowanie własnego syna do roli syna bohatera. Inni filmowcy (np. Xavier Dolan) oscylują pomiędzy biegunami bezpośredniej i pośredniej obecności w utworze. Wielu, jak Pedro Almodóvar, ujawnia świadomość autograficzności swoich dzieł: „Ten film [*Prawo pożądania*] jest autobiograficzny, ale w głębszym znaczeniu tego słowa. Ja jestem w każdej z tych postaci, lecz nie opowiadam za ich

---

<sup>18</sup> Teatr pozwala pójść o krok dalej: twórca może być bezpośrednio, fizycznie obecny na scenie, jak Tadeusz Kantor w przedstawieniach *Umarłej klasy*, podkreślając tym osobisty charakter widowiska.



pomocą historii swego życia”<sup>19</sup>. Cytowane zdanie to niejako formuła autografii, chwytająca jej odmiennosć w stosunku do autobiografii.

Ciekawym przypadkiem są filmowe adaptacje literackich tekstów autograficznych dokonane przez reżyserów niebędących ich autorami. Mam na myśli np. *Panny z Wilka i Kronikę wypadków miłosnych*, w których Andrzej Wajda (na sposób, chciałoby się powiedzieć, malarski) wprowadza do świata przedstawionego osoby autorów ekranizowanych tekstów – Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Konwickiego – z ich autentyczną (sfilmowaną) cielesnością. Te filmy Wajdy są oczywiście „heterografiami”, doskonale jednak oddają mechanizm działania autografii: to, jak wprowadzenie spersonalizowanego „obrazu autora” do fabuły wyposażonej we własne, autonomiczne znaczenia przydaje jej wymiar opowieści o twórcy. Dodajmy, że o ile w *Kronice...* reżyser zreprodukował chwyt nawiedzenia rzeczywistości fabularnej przez pisarza występujący już w literackim pierwowzorze, o tyle w *Pannach...* włączył go do ekranizowanego utworu (kryptoautobiograficznego) niejako w imieniu autora.

Sam Konwicky jako pisarz jest jednym z najkonsekwentniej autograficznych twórców literatury polskiej. Właśnie autograficznych, nie autobiograficznych: jego narracje, osadzone w powtarzających się przestrzeniach ważnych dla autora – na Wileńszczyźnie, w jej powojennych powidokach oraz w skonstrastowanym z tą źródłową przestrzenią śródmieściu Warszawy – i zaludnione jego własnymi awatarami, poza wyjątkami nie opowiadają historii życia autora. Biograficzny pre-tekst zostaje w nich zredukowany do niewielkiej liczby znaczących epizodów, emblematycznych postaci i miejsc oraz kluczowych motywów, poddany przekształceniom, zapętlony (lejtmotywem tej prozy jest spotkanie starego Konwickiego z młodym, wyeksponowane przez Wajdę w jego adaptacji *Kroniki...*), niekiedy staje się on też punktem wyjścia mniej lub bardziej fantastycznych hipotez, dotyczących dziejów rodziny pisarza (*Bohin*) albo wyobraźalnego finału jego własnej biografii (*Mała apokalipsa*). Celem nie jest tu opowiedzenie życia, ale „opowiedzenie siebie”, zakomunikowanie światu splotu doświadczeń, intelektu i pamięci, czynników rodowodowych, geograficznych, kulturowych, psychicznych, językowych, które składają się na osobę autora.

Sygnatury imienne – u Konwickiego poza *Kompleksem polskim*, *Bohin* i tekstami sylwicznymi niewystępujące – stanowią ośrodek autograficzności powojennej prozy Witolda Gombrowicza<sup>20</sup>. Jego autofikcje, *Trans-Atlantyk*, *Pornografię* i *Kosmos*, można oczywiście odczytywać jako metatekstualną grę z instytucją autorstwa, konwencjami opowiadania,

<sup>19</sup> Pedro Almodóvar, „Z Pedro Almodovarem rozmawia Pedro Almodovar” [2012], dostęp: 19.12.2022, <https://www.charlie.pl/index.php?pg=czytelnia&nr=42>.

<sup>20</sup> Trzeba pamiętać, że w wypadku wystąpień autograficznych silnie działa prawo serialności (świetnie widoczne w powieściach Gombrowicza), dlatego wprowadzenie nazwiska autora do tekstu *Kompleksu polskiego* rozciąga się niejako na inne utwory Konwickiego z opowiadającym bohaterem o podobnych cechach, w szczególności



statusem fikcji literackiej i jej rozmaitych instancji podmiotowych. Jednak ani nadanie bohaterowi-narratorowi tych trzech powieści imienia i/lub nazwiska autora, ani manifestacyjnie autobiograficzny początek *Trans-Atlantyku*, ani umieszczenie akcji *Pornografii* w rodzinnych stronach pisarza podczas II wojny światowej, gdy rzeczywisty Gombrowicz-autor przebywał już od kilku lat w Argentynie, nie tracą przez tę metaliterackość osobistego znaczenia. Gombrowicz tworzy sieć znaków pozwalającą mu ukazać siebie, w tym np. swoją seksualność, w sposób nieangażujący i niezobowiązujący, a przecież czytelny. Gra aliteracji uruchomiona w *Trans-Atlantyku* („Gówniarz” – „Geniusz” – Gombrowicz)<sup>21</sup>, włączenie w nią, dzięki tej samej aliteracji, Gonzala – ukrytego alter ego autora (wcielenia jego wyswobodzonej seksualności), wraz z ramą narracyjną późniejszych powieści jako „dziwnych” przygód wewnętrznych („moich”), ale też z utrzymanymi w tonacji serio wtrętami narracyjnymi (np. wzmianką o niepokojąco pustym – po wymordowaniu Żydów – Ostrowcu Świętokrzyckim), wszystko to są składniki autoopowieści pisarza.

Nie znaczy to wcale, że sygnatura imienna jest prostym znakiem autorstwa: i u Gombrowicza, i w tekstach innych współczesnych pisarzy jest ona często problematyzowana i komplikowana, ukazywana jako punkt spotkania (styku/oddzielenia) tego, co głęboko prywatne, i tego, co konwencjonalne, społeczne, zewnętrzne. Najpełniej chyba widać to u twórców polsko-żydowskich. Leopold Tyrmand w samozaprzeczonej wywodzie zaczynającym się od słów: „Nazywam się Leopold Tyrmand i lubię me imię i nazwisko” przechodzi od hipotezy o skandynawskim pochodzeniu nazwiska do niedwuznacznego zasugerowania jego żydowskości, by zakończyć deklaracją: „(...) bardzo jestem doń przywiązany. Tak dalece, że w czasie wojny, gdy fałszowałem swoje dokumenty, zmieniałem narodowość, datę i miejsce urodzenia, zaś zostawiałem imię i nazwisko w autentycznym, pełnym brzmieniu”<sup>22</sup>. Hanna Krall w *Sublokatorce* nadaje swe nazwisko „majorowi Krallowi”, ojcu swojej „jasnej” (a więc szczęśliwszej, mniej żydowskiej, bardziej polskiej) odpowiedniczki. Julian Strykowski i Kazimierz Brandys do swoich nazwisk, identyfikowanych z pochodzeniem rodzinnym i żydowskością, nawiązują poprzez skomplikowane gry wewnątrztekstowych pseudonimów. Stanisław Lem, w przedmowie do *Dzienników gwiazdowych* bawiący się ze swobodą statusem nazwiska jako wyczyszczonego z etniczności znaku firmowego, w *Wysokim Zamku*, gdzie kontekst mógłby zbyt wyraźnie sugerować żydowskość rodziny, ukrywa je za zaklęciem-anagramem „EMELEN”<sup>23</sup>.

---

na następną powieść, czyli *Małą apokalipsę*, ale także na utwory wcześniejsze, w odbiorze czytelniczym układające się w jedną autograficzną całość.

<sup>21</sup> Zob. Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyka* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988), 20–21.

<sup>22</sup> Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954*, wstęp Jan Zieliński (Warszawa: Res Publica, 1989), 375–376.

<sup>23</sup> Więcej na temat sygnatur imiennych u twórców polsko-żydowskich: Marcin Wołk, „Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys”, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. Maria Korytowska, Iwona

Oczywiście grę własnym imieniem czy nazwiskiem obserwujemy nie tylko u wskazanych twórców; w XX wieku sięgali po nią Miron Białoszewski, Halina Poświatowska, Edward Stachura, Jerzy Krzysztoń, Erwin Kruk i wielu innych, a dziś czynią to – w rozmaitych celach – m.in. Magdalena Tulli, Dorota Masłowska, Michał Witkowski, Szczepan Twardoch.

Paradoksy relacji między przedtekstowym, nieskategoryzowanym istnieniem „ja” a usankcjonowanym instytucjonalnie podmiotem wypowiedzi oraz społecznym bytem oznaczonym przez nazwisko uchwycił w autograficznym eseju Jorge Luis Borges:

To jemu, Borgesowi, to wszystko się zdarza. (...) Ja żyję, jakoś sobie żyję, ażeby Borges mógł snuć swoją literaturę, i ta literatura jest moim usprawiedliwieniem. (...) Spinoza uważał, że wszystkie rzeczy chcą przetrwać w swoim jestestwie; kamień wiecznie chce być kamieniem, a tygrys tygrysem. Ja muszę pozostać w Borgesie, nie w sobie (o ile jestem kimś), chociaż odnajduję się mniej w jego książkach niż w książkach wielu innych czy w pracowitym szarpaniu strun gitary. Przed laty usiłowałem uwolnić się od niego i przeszedłem od mitologii przedmieścia do gier z czasem i nieskończonością, ale te gry są teraz własnością Borgesa i będę musiał wymyślić sobie coś innego. Tak więc moje życie jest ucieczką i tracę wszystko, i wszystko należy do niepamięci – albo do niego. Nie wiem, który z nas dwóch pisze tę stronicę<sup>24</sup>.

#### 4. Techniki współczesnej autografii

Wewnętrzne sygnowanie tekstu, któremu poświęciłem tu najwięcej miejsca, nie jest oczywiście jedyną techniką autograficzną właściwą nowoczesnej prozie, choć pozostaje z pewnością najbardziej charakterystyczne i najwyrazistsze. Obok niego – często w tych samych tekstach (vide: Borges) – znajdujemy grę form narracyjnych: pierwszo- i trzecioosobowej. Podkreślać ona może odmiennosc spojrzenia wewnętrznego i spojrzenia zewnętrznego na siebie, pękniętą tożsamość osoby skazanej na ukrywanie tego, kim jest, nieprzekazywalność doświadczenia wewnętrznego albo nieuniknione zafałszowanie czy klisze kulturowe wpisane w introspekcję (Artur Sandauer, Roland Barthes, Wilhelm Mach, Ida Fink, Hanna

---

Puchalska, Magdalena Siwiec (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 345–363; tenże, „«Ukrywałem przez jakiś czas Żyda». Stanisław Lem jako pisarz polsko-żydowski”. *Konteksty Kultury* 19 (2022), 3: 353–373.

<sup>24</sup> Jorge Luis Borges, „Borges i ja”, tłum. Krystyna Rodowska, w: *Jorge Luis Borges, Twórca* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998): 57. Swoistym dopełnieniem tego tekstu jest zakończenie eseju *Nowa refutacja czasu*: „Świat, niestety, jest rzeczywisty; ja, niestety, jestem Borgesem”; Jorge Luis Borges, *Poszukiwania*, tłum. Andrzej Sobol-Jurczykowski (Warszawa: Przedświt, 1990), 113.

Krall, Janusz Anderman i inni). Zabieg bardziej tradycyjny to wprowadzanie postaci masek, literackich sobowtórów, na które autor projektuje siebie, sygnalizując to przy pomocy gry imion/inicjałów lub na inne sposoby (Kafka, Robert Walser, Iwaszkiewicz, Konwicki). Wymiar autograficzny ma także rezygnacja z doskonałości tekstu, akceptacja błędu – na poziomie językowym, fabularnym, czasem faktograficznym – i idąca za nim idiomatyzacja wypowiedzi, podkreślająca własność autorską tekstu (takie „znaki firmowe” znajdziemy w pisarstwie Białoszewskiego, ale też w *Kosmosie* Gombrowicza, subtelnie naznaczonych regionalizmami narracjach Myśliwskiego czy śmiało „przeiętej” prozie Witkowskiego). Jeszcze inna metoda to budowanie w kolejnych utworach geo- czy topografii osobistej, odnoszenie jej do doświadczenia prywatnego lub rodzinnego, które czasem dodatkowo zostaje zmitologizowane (Schulz, Fink, Myśliwski, a także Krall, Białoszewski, Witkowski, Joanna Bator). Charakterystyczna dla pisarstwa autograficznego jest także wewnętrzna intertekstualność korpusu tekstów danego autora, system nawiązań, repetycji, parafraz, perseweracji, korekt (Lem, Brandys, Jerzy Andrzejewski)<sup>25</sup>. Osobny zespół chwytów, bliski wewnątrztekstowemu sygnowaniu nazwiskiem, opiera się na wciąganiu do tekstowej gry tożsamościowej tego, co paratekstowe czy tylko akcydentalnie towarzyszące tekstowi, choć w tej grupie nieraz trudno odróżnić działania autorskie w tradycyjnym sensie literackim od zabiegów edytorskich czy marketingowych (do wdzięczniejszych przykładów należy opatrzenie notki na tylnej okładce *Madame* Antoniego Libery fotografią autora z czasów licealnych, gdy był w wieku bohatera). Co istotne, te rozwiązania zwykle nakładają się na siebie w najprzeróżniejszych konfiguracjach – nie ma jednego, uniwersalnego kodu autografii.

Jak widać z powyższego przeglądu, autograficzność przybiera różne formy, pełni też w poszczególnych utworach rozmaite funkcje – trudno w tym względzie o uogólnienia. Tekstualizowanie siebie może służyć autokreacji, stwarzaniu się na oczach czytelników, ale bywa nakierowane na utrwalanie, potwierdzanie indywidualnego istnienia w jego dotychczasowym kształcie i kruchej niedoskonałości. Służy autoekspresji bądź autoanalizie, terapii albo dydaktyce. Dążenie do samointegracji, na wzór Foucaultowskiego *écriture de soi*, spotyka się tu równie często jak nastawienie na to, by pozostawić ślad swego niepowtarzalnego życia i jednostkowego doświadczenia świata<sup>26</sup>. Niezależnie jednak od odmiennych celów

<sup>25</sup> Zob. np. Inga Iwasiów, „Autoparafraza jako sygnatura”, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. Dariusz Śnieżko (Warszawa: Semper, 1996), 163–175.

<sup>26</sup> Chociaż określenie *écriture de soi* (zwłaszcza pod postacią angielskiego *self writing*) zdobyło popularność jako nazwa wszelkich tekstów autograficznych, warto pamiętać, że Foucault określił tym mianem konkretną praktykę: pisanie jako ćwiczenie osobiste. Ma ono więc znaczenie węższe od proponowanego tu pojęcia autografii. Mało fortunny tytuł nadany esejowi Foucaulta w polskim przekładzie dodatkowo zawężył i zniekształcał sens pierwotnego określenia, sugerując jego bliskość z „życiopisaniem” Henryka Berezzy, czyli modernistyczną ideą stopienia egzystencji z twórczością. Tłumacz eseju Foucaulta nie zdecydował się

współczesne autografie jako próby dokonania zapisu osoby – nie tylko jej biografii – przypominają, że autor, pomimo dotyczących go przypadłości, nie umarł; że nawet jeśli istnieje dla czytających, a oni dla niego tylko poprzez medium tekstu, może ku nim – ku nam – poprzez ten tekst sięgać, a my możemy starać się go tam odnaleźć.

## Bibliografia

- Abbott, H. Porter. „Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories”. *New Literary History* 19 (1988), 3: 597–615.
- Abbott, H. Porter. *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*. Ithaca–London: Cornell University Press, 1996. Wersja ebook (DeGruyter 2019). Dostęp 8.12.2022, <https://doi.org/10.7591/9781501735653>.
- Almodóvar, Pedro. „Z Pedro Almodovarem rozmawia Pedro Almodovar” [2012]. Dostęp: 19.12.2022. [www.charlie.pl/index.php?pg=czytelnia&nr=42](http://www.charlie.pl/index.php?pg=czytelnia&nr=42).
- Borges, Jorge Luis. „Borges i ja”. Tłum. Krystyna Rodowska. W: Jorge Luis Borges, *Twórca*, 57. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Poszukiwania*. Tłum. Andrzej Sobol-Jurczykowski, 100–113. Warszawa: Przedświt, 1990.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Tłum., przedmowa i komentarze Barbara Johnson. Chicago: The Athlone Press Ltd., 1981.
- Derrida, Jacques. *Glas*. Tłum. na język angielski John P. Leavey Jr., Richard Rand. Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1986.
- Doubrovsky, Serge. „Autobiografia / prawda / psychoanaliza”. Tłum. Anna Turczyn. *Teksty Drugie* 103/104 (2007), 1/2: 189–203.
- Foucault, Michel. „Sobąpisanie”. Tłum. Paweł Markowski. W: Michel Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. Tadeusz Komendant, 303–319. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Gombrowicz, Witold. *Trans-Atlantyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.

---

niestety na trafniejsze, choć też metaforyczne, „pisanie siebie” (mimo że wymienił je jako jeden z możliwych wariantów); zob. Michel Foucault, „Sobąpisanie”, przeł. Michał Paweł Markowski, w: Michel Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. Tadeusz Komendant (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999), 303, przyp. tłum. Ze względu na te zawikłania, a także wobec niedogodności posługiwania się określeniem angielskim bądź francuskim w polszczyźnie (terminologia grecka jest o wiele bliższa naturze języków flekcyjnych i polskiej nomenklaturze naukowej), wreszcie z uwagi na istniejącą już tradycję terminologiczną wskazaną na początku artykułu (dawniejszą niż tekst Foucaulta), zdecydowałem się na termin „autografia”.

- Iwasiów, Inga. „Autoparafraza jako sygnatura”. W: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. Dariusz Śnieżko, 163–175. Warszawa: Semper, 1996.
- Perreault, Jeanne. *Writing Selves: Contemporary Feminist Autography*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1995.
- Rajan, Gita. „Painted Selves: Autography in the Art of South Asian American Women”. W: *Transculturating Auto/Biography: Forms of Life Writing*. Red. Rosalia Baena, 31–46. London: Routledge, 2007.
- Stoff, Andrzej. „Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej”. W: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. Dariusz Śnieżko, 64–78. Warszawa: Semper, 1996.
- Tyrmand, Leopold. *Dziennik 1954*. Wstęp Jan Zieliński. Warszawa: Res Publica, 1989.
- Ulmer, Gregory L. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019, open access edition.
- Wołk, Marcin. „Autografia i powtórzenie”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 57 (2014), 2: 8798.
- Wołk, Marcin. „Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys”. W: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. Maria Korytowska, Iwona Puchalska, Magdalena Siwiec, 345–363. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008).
- Wołk, Marcin. „«Ukrywałem przez jakiś czas Żyda». Stanisław Lem jako pisarz polsko-żydowski”. *Konteksty Kultury* 19 (2022), 3: 353–373.

## Modern autographies

### Summary

Referring to the terminology proposed by Jacques Derrida, H. Porter Abbott and Jeanne Perreault, the article presents autography as a trans-genre and trans-media category, encompassing all textual manifestations of the author's self. In addition to referential texts (autobiographies, self-portraits, memoirs, essays), it includes fictional ones (novels, dramas, poems); apart from separate, individual works – groups of them, which together refer to the author or make up his/her image; apart from the text as a whole – its individual elements; apart from the works of literature – film, theatrical and visual self-presentations. Their common feature is directing the audience's attention not to the work itself, but to the person of the author. Modern autographies express the desire to give the created reality a sign of authenticity, represent an attempt to transform mediated communication through art into a lively discourse, and postulate a return from the product to the autograph – to something which bears the trace of a human hand.



Keywords

autography, self-representation, signature

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Marcin Wołk, „Autografie współczesne”, *Autobiografia Literatura Kultura Media 1* (2023), 20: 93–106.  
DOI: 10.18276/au.2023.1.20-07.