

Prace Literackie LII
Wrocław 2012

SŁAWOMIR NOSAL
Uniwersytet Wrocławski

Autobiografia/Autobiofikcja (glosa do autobiografii Andrzeja Stasiuka)

Autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę
o swoim życiu, ale kimś, kto powiada, że ją
mówi.

Philippe Lejeune

I

Mimo iż tytułowa formuła tego tekstu może budzić wątpliwości, jestem przekonany, że zestawiając słowa „autobiografia” oraz „autobiofikcja” (na pozór aporetyczne), można najbardziej skrótowo ująć istotę zagadnienia, którym zamierzam się zająć. Pojawienie się samego terminu „autobiografia” zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, przywołuje problem relacji między zapisaną w tekście opowieścią a szeroko pojętą prawdą¹. Opozycyjna wobec niej byłaby fikcja, celowo uwydatniająca status zmyślenia, niepoddająca się weryfikacji za pomocą zewnątrztekstowych realiów, kategorii, wartości. Nie takim jednak rozumieniem fikcyjności posługuję się w tytule tego artykułu. Chodzi mi raczej o zwrócenie uwagi, że to, co staje się przedmiotem narracji autobiograficznej, podlega przekształceniom i strukturyzacji właściwej dla fikcji powieściowej.

Punktem wyjścia stanie się historia zapomnianego już pewnie sporu, jaki rozgorzał po wydaniu jednej z książek Andrzeja Stasiuka. Na przykładzie kłótni wokół tej książki można nie tylko przyrzeć się problemom wynikającym z modelu odbioru pisarstwa autobiograficznego, lecz także wnikliwiej zbadać jedną z najbardziej osobliwych książek autora *Murów Hebronu*.

¹ Może ona dotyczyć takich kwestii, jak: prawdziwość zdarzeń, szczerłość autobiograficznej opowieści, niefałszowanie motywacji opisywanych kolei losów bohatera-narratora, powstrzymanie się od zniekształcania obrazu opisywanych postaci itp.

II

Piśmiennictwo europejskie przez wieki wykształciło przynajmniej kilka możliwych schematów literackich, które — można by rzec *de iure* — dążą do wyrażania osobowości mówiącego podmiotu. Jeden z nich urosł do rangi odrębnego gatunku. Mowa oczywiście o autobiografii. W 1998 roku Stasiuk wydał niewielką książkę *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*². Jest ona dość osobliwą realizacją gatunku, co znacząco wpłynęło na jej recepcję. Książka podzieliła środowisko krytyków, zrodziła się wokół niej dyskusja dotycząca nie tylko literatury, lecz także wartości, z jakich wyrosło pokolenie urodzonych około roku 1960. Niektórzy jej komentatorzy nie ograniczali się tylko do rozpoznania w obrębie książki, czego najlepszym przykładem może być polemika między Piotrem Bratkowskim a Zbigniewem Mentzlem³. Krytycznoliteracką kłótnię zapoczątkował jednak Bronisław Maj *Autobiografią intelektualną Edka*; wyrażając krytyczne opinie na temat książki, jej autora oraz tych, którzy mu przyklaskują, pisał: „Stomil, Artur i inni wyrafinowani intelektualiści niewolniczo wielbią Edka, który wie, że cokolwiek im rzuci, przyjmą to z pokornym zachwytem, jak najcudowniejszy dar”⁴. Wkrótce na łamach magazynu „Plus-Minus” (dodatku do „Rzeczpospolitej”) pojawiły się kolejne mniej lub bardziej krytyczne opinie⁵. Pisano o kompromitacji, doszukiwano się w książce prowokacji, skandalu, mówiono, że autobiografia to wybryk pisarza, któremu „odbiło”. Szybko jednak pojawiły się głosy biorące Stasiuka i jego książkę w obronę⁶. Ganiiony przez jednych za obniżenie stylu tuż po dobrze przyjętej, uznanej przez niektórych niemal za arcydzieło *Dukli*, chwalony był Stasiuk przez innych za podjęcie autoironicznej gry, wzięcie na warsztat konwencji literackiej czy balansowanie na pograniczu biografistyki i zmyślenia.

Ze sporu tego można wyciągnąć ciekawe wnioski, stanowić on bowiem może ilustrację pewnego problemu. Otóż rzecz polega na tym, że książka Stasiuka nie spełniła oczekiwań. Nie chodzi przy tym o oczekiwania tego rodzaju,

² *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Czarne 1998, dalej: JZP i numer strony.

³ Dwugłos ten zapoczątkował tekst Piotra Bratkowskiego *Każdy miał swoje FSO*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 1, w którym autor wyraża pogląd, że książka Stasiuka ważna jest przede wszystkim dlatego, iż przełom lat 70. i 80. był w literaturze dotąd „światem nieprzedstawionym” przynajmniej jeśli chodzi o środowiska, które opisuje Stasiuk. W odpowiedzi Zbigniew Mentzel opublikował felieton pod niezwykle sugestywnym tytułem (odwołującym się zresztą do słów Bratkowskiego): *Kaszanka jako duchowa forma życia*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 3.

⁴ B. Maj, *Autobiografia intelektualna Edka*, „Plus-Minus” 1998, nr 49.

⁵ Zob. W. Ratajczak, R. Okulicz-Kozaryn, *Auto-bio-kompromitacja*, „Plus-Minus” 1998, nr 51; oraz K. Masłoń, *Kultowy Peeler*, „Plus-Minus” 1998, nr 51.

⁶ Zob. P. Bratkowski, *op. cit.*; A. Niewiadomski, *Notatki do „dziela”*, „Kresy” 1999, nr 1; M. Lengren, *Buszujący w PRL-u*, „Twórczość” 1999, nr 6; H. Gosk, *Trzy w jednym*, „Nowe Książki” 1999, nr 2; M. Orski, *Powrót do „krajiny cudowności”*, „Przegląd Powszechny” 2000, nr 5.

jak zgłaszane przez krytyków negatywnie oceniających książkę, nie o estetyczne czy światopoglądowe aspekty tu idzie. Sedno sporu tkwi w tym, że książka *Jak zostałem pisarzem* nie spełnia oczekiwań genologicznych, które sama zapowiada już w tytule. Trafnie rzecz rozpoznała Hanna Gosk, pisząc:

Autor raczej podkpiwa z czytelnicznych oczekiwań wywołanych gatunkowym przyporządkowaniem własnych zapisków.

Serio zawiera z odbiorcą pakt referencjalny i autobiograficzny. Co prawda nie obdarza bohatera żadnym nazwiskiem, lecz przypisuje mu własne losy⁷.

W komentarzu tym padają dwa ważne określenia: a) pakt referencjalny, b) pakt autobiograficzny. Odsyłają one wprost do ustaleń francuskiego teoretyka, znawcy i miłośnika autobiografii, Philippe'a Lejeune'a⁸. Warto tu przypomnieć rozumienie pojęcia „autobiografia” zaproponowane przez badacza. Mimo że on sam ma wiele wątpliwości wobec własnej definicji, co zresztą podkreśla w swoich późniejszych pismach, to ona właśnie stała się z czasem szeroko cytowana i przyjmowana niemal za kanoniczną. Dla Lejeune'a jest ona jednak punktem wyjścia, a nie dojścia⁹, dlatego w moich rozważaniach spełni funkcję papierka lakmusowego. Należy bowiem na początek sprawdzić, czy autobiografia intelektualna Stasiuka mieści się w polu wyznaczonym przez francuskiego badacza.

Autobiografia to „retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”¹⁰. Lejeune do tej definicji dodaje jeszcze cztery kategorie: językową, tematyczną, referencjalną oraz poetologiczną, które w tekście muszą być odpowiednio reprezentowane, by utwór mógł być nazwany autobiografią. Lista tych kategorii przedstawia się następująco:

Forma językowa: opowieść, proza

Temat: losy jednostki, dzieje osobowości

Sytuacja autora: tożsamość autora (którego nazwisko odsyła do rzeczywistej osoby) z narratorem

Status narratora: tożsamość narratora z głównym bohaterem, retrospektywna wizja opowiadania¹¹.

W odniesieniu do książki Stasiuka należałoby skomentować dwie ostatnie kategorie; pozostałe są jasne, a ich sposób realizacji w książce tak łatwy do rozpoznania, że można pominąć je milczeniem.

Najmocniejszym bodaj sygnałem wskazującym na jedność autora i narratora jest pojawienie się jego nazwiska w tekście. W *Jak zostałem pisarzem* nie dochodzi wprawdzie do takiej sytuacji, ustalenie tożsamości między bohaterem-narratorem

⁷ H. Gosk, *op. cit.*

⁸ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Gajewski *et al.*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

⁹ *Ibidem*, s. 1.

¹⁰ *Ibidem*, s. 22 (kursywa oryginału).

¹¹ *Ibidem*.

a samym pisarzem staje się jednak możliwe przez porównanie tego, co opowiadane, z tym, co wiadome z biografii Stasiuka. Należy zresztą dodać, że Lejeune początkowo się mylił¹², uważając wpisanie nazwiska autora w tekst za przesadzające o realizacji paktu autobiograficznego. Z czasem okazało się też, że wcale nie jest to jeden z najmocniejszych dysponentów reguł tego paktu. Jeśli zaś rozpatrywać status Stasiukowego narratora, może pojawić się tu pewna wątpliwość, Stasiuk prowadzi bowiem narrację na dwa sposoby, raz po raz przechodząc od narratora pierwszoosobowego do opowieści prowadzonej w pierwszej osobie liczby mnogiej. Nie są to jednak dwie osobne narracje, podążające w swym toku obok siebie. Zmiana osoby ma zgoła inny cel. Chodzi jedynie o określony sposób uprawomocnienia własnej tożsamości (pojętej jako „ja”) i wyprowadzania tejże z pewnej genealogii. O tym jednak za chwilę.

W tym miejscu jeszcze kilka słów o samym pojęciu paktu autobiograficznego. O jednej z kluczowych jego kwestii była już mowa — zakłada się mianowicie tożsamość trzech funkcji: bohatera, narratora i autora. Pakt autobiograficzny jest rodzajem umowy między autorem a czytelnikiem, zgodnie z którą pierwszy staje się w tekście bohaterem, drugi zaś zawiera, że tak właśnie jest. Lejeune pisze przy tym o paradoksie, do jakiego dochodzi niejednokrotnie w chwili zawarcia paktu — twierdzi, że w wypadku braku uznania dla tej tożsamości (czyli jeśli będziemy mieli do czynienia z fikcją, z paktem powieściowym) czytelnik skłonny będzie szukać podobieństw wbrew autorowi. Jeśli natomiast tożsamość ta będzie podkreślana, w trakcie lektury dojdzie do wzmoczonego poszukiwania odstępstw od umowy, przekształceń, zniekształceń czy nawet przekłamań¹³. Co ciekawe, taką zależność zauważyć można także, obserwując reakcję krytyki na *Jak zostałem pisarzem*. Nieraz zdarzało się krytykom upominać autora, na przykład co do cen papierosów.

Tożsamość bohatera z autorem może objawiać się także zupełnie inaczej. Jednym ze sposobów „zawierania” paktu autobiograficznego jest narzucenie go w tytule dzieła — z takim rodzajem identyfikacji mamy do czynienia w omawianej książce Stasiuka. Jest to jednak zabieg przewrotny. Po pierwsze Stasiuk nazywa swoją książkę „próbą”, tym samym stawiając pakt pod znakiem zapytania, jakby mogła istnieć możliwość niepowodzenia jego realizacji. To jednak tylko gra z czytelnikiem i krytyką oraz ich zwodzenie. Po drugie zaznacza, że jest to

¹² Do czego zresztą przyznaje się po latach, kiedy w 1986 roku publikuje *Pakt autobiograficzny (bis)*, w którym pisze: „bez wątpienia byłem ślepy”. W ten sposób komentuje własne przeoczenie, uznając tym samym, że w wypadku równoważności nazwiska autora i postaci może dochodzić do realizacji paktu powieściowego. Dopiero opublikowana w 1977 roku (czyli dwa lata po ogłoszeniu *Paktu autobiograficznego* Lejeune’a) powieść Serge’a Dubrovskiego *Fils* unaocznia mu pomyłkę. Można — w ramach dygresji — zauważyć, że książka podważająca teorię Lejeune’a powstała znacznie wcześniej przed *Paktem autobiograficznym* i książką Dubrovskiego, jednak nie w obszarze frankofonicznym. Mam tu na myśli *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza, który nie był zapewne znany Lejeune’owi, albowiem w przekładzie Konstantego A. Jeleńskiego pojawił się we Francji dopiero w 1977 roku.

¹³ P. Lejeune, *op. cit.*, s. 35–36.

autobiografia intelektualna pisarza. Próbuje sobie wyobrazić kanoniczny wzorzec takiego typu pisarstwa autobiograficznego (uprawiany przecież przez pisarzy bardzo często), należałoby spodziewać się wspomnień z lektur, reminiscencji pewnych wpływów i wydarzeń, które zadecydowały o zostaniu literatem. Jeśli nawet w autobiografii Stasiuka można doszukać się takich elementów, to przywoływane są one jakby mimochodem i w sposób zbanalizowany. „Stasiuk banalista!” — pisał Paweł Dunin-Wąsowicz na czwartej stronie okładki pierwszego wydania *Jak zostałem pisarzem*. Ale przecież zarówno w słowach Dunina-Wąsowicza, jak i w geście samego autora jest sporo przekory. Wskazywał na nią Bratkowski, gdy wyliczał zarzuty wysuwane przeciw książce: schyłkowy temat podejmowany przez niespełna czterdziestoletniego wówczas autora, autobiografia intelektualna, w której za intelektualne ma uchodzić picie wódki niewiadomego pochodzenia, branie narkotyków i odbywanie bezcelowych podróży. Bratkowski, odpierając te zarzuty, zbijał też ten o rzekomo nieprzemyślanym sposobie autoprezentacji. Kwestię ową widział z zupełnie innej perspektywy. Twierdził mianowicie, że opowieść jest celowo tak skonstruowana, by dać czytelnikom do zrozumienia: „że w zapisie tamtych lat wszystko jest równie ważne”¹⁴. Kształtowanie opowieści w taki sposób, aby wchodziła ona w dialog z utrwalonymi wzorcami autobiografii intelektualnych, należy odczytać jako pewien gest demaskatorski. Autobiografia intelektualna, tak jak całe pisarstwo, to gra konwencji. Stasiuk, idąc pod prąd głównego nurtu tradycji, stosuje antykonwencję intelektualnej autobiografii, która przecież wcale nie sprawia, że pakt autobiograficzny traci cokolwiek na swym znaczeniu, a opowieść na swej referencjalności.

Najważniejszą cechą konstytuującą autobiografię nie jest zresztą wcale — według Lejeune’a — możliwość konfrontacji jej treści z pozatekstową rzeczywistością. Jak pisze: „autobiografia zakłada [...] przede wszystkim *afirmację tożsamości* na poziomie aktu wypowiedzania, a wtórnie dopiero *podobieństwa* budujące się na poziomie wypowiedzi”¹⁵.

Mówienie o tekstach autobiograficznych jako o afirmujących tożsamość jednostki w szczególny sposób projektuje lekturę książki Stasiuka. Oto pisarz stawia swoją sygnaturę, dając jednocześnie czytelnikowi do zrozumienia, że opowie mu historię kształtowania swej osobowości oraz zwierzy się z doświadczeń, które wpłynęły na jego artystyczne wybory.

III

Autobiografia zaczyna się niekonwencjonalnie. Pisząc „zaczyna się”, popełniam zresztą pewnego rodzaju nieścisłość. Dzieje się tak dlatego, że czytelnik zostaje wrzucony w autobiograficzną narrację — można rzec — *in medias res*,

¹⁴ P. Bratkowski, *op. cit.*

¹⁵ P. Lejeune, *op. cit.*, s. 34 (kursywa oryginału).

w chwili gdy jej podmiot ma szesnaście lat. Pozbawia siebie Stasiuk w ten oto sposób tradycyjnie konstruowanej genealogii, rezygnuje z konwencji stosowanej zazwyczaj przez autobiografów i umniejsza rolę genezy. Przecież wysnuwanie narracji od narodzin, czy nawet sięganie do zdarzeń wcześniejszych w celu odnajdywania korzeni, stanowi dawno utrwaloną topikę stosowaną w tego rodzaju dziełach. Skoro jednak ma to być autobiografia intelektualna, to ów wiek szesnastu lat można przyjąć jako narodziny człowieka intelektualnego — młodzieńca rozpoczynającego myślenie na własny rachunek.

Warto przytoczyć kilka początkowych zdań:

Kurczę, nikt nie jeździł taksówkami, przynajmniej nikt z nas. Taryfiarze byli podejrzani. Jak się ma szesnaście lat, to większość jest podejrzana. A zresztą nie mieliśmy kasy. Jak się nie ma kasy, to wszystko od razu robi się podejrzane, zwłaszcza ci, co mają. My w każdym razie nie mieliśmy (JZP, 9).

Stasiuk już pierwszym zdaniem dokonuje autobiograficznego ekscesu. Rezygnując z wypowiedzania się we własnym imieniu, pragnie przynajmniej częściowo prowadzić narrację z punktu widzenia jakiegoś „my”, które nie zostaje w żadnym miejscu dokładnie określone. Wybór gramatyczny powinien powodować tu ważne konsekwencje. A jednak nie są one tak daleko idące, jak można się tego spodziewać. Nie jest wcale pewne, czy stosowanie narracji w pierwszej osobie liczby mnogiej (która pojawia się zamiast mocno identyfikującej narracji w trybie „ja”) sprawia, że bohater-narrator traci coś na swej podmiotowości. „Bolesna to myśl, że jednostka jest faktem seryjnym”¹⁶ — pisze Lejeune, z którym trudno się nie zgodzić. Nie o rozproszenie tożsamości w zbiorowości czy o seryjność idzie tu jednak Stasiukowi, a właśnie o tę pewną genealogię i zakorzenienie, które rzekomo tak łatwo i sprytnie porzucił.

Pisarz kilkakrotnie deklaruje, że jego autobiografia nie jest książką plotkarską, dystansując się tym samym od nazbyt osobistych wynurzeń (JZP, 11, 45, 115). Od intymistyki oddziela go również niepozbawiony ironii tytuł, wskazujący na autobiografię intelektualną. Była już o tym zresztą mowa. Jerzy Madejski pisał, że w książce czytelnik „śledzić może napięcie pomiędzy składnikiem osobistym i kronikarskim”¹⁷. Mówił on zatem o dwóch biegunach, które w badaniach nad literaturą dokumentu osobistego¹⁸ zdążyły się utrwalić, jako kategorie *w y z n a n i a* oraz *ś w i a d e c t w a*. Nie wymienia jednak trzeciej kategorii, którą wyróżnia się często jako jeszcze jedną z możliwości kształtowania autobiograficznego dyskursu.

Chodzi oczywiście o kwalifikator *w y z w a n i a*, zaproponowany przez Małgorzatę Czermińską¹⁹. To trzeci z wierzchołków autobiograficznego trójkąta, które-

¹⁶ *Ibidem*, s. 219.

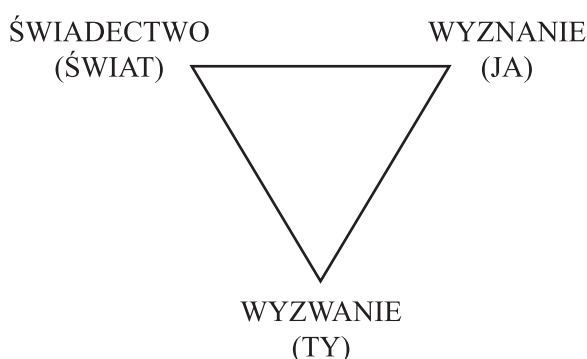
¹⁷ J. Madejski, *Zamieszanie*, Kraków 2003, s. 46.

¹⁸ Określenie Romana Zimanda. Zob. *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a o diarystyce w szczególności*, [w:] R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż*, Wrocław 1999, s. 6–45.

¹⁹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

go model tworzy badaczka, traktując go jako narzędzie pomocne w odczytywaniu pism o charakterze autobiograficznym. Pierwsze dwa wierzchołki wyznaczają kolejno: postawę wyznania, w której to nie stroni się od uwag o charakterze osobistym, a także dba się o ekspozycję „ja”, niemal nieschodzącego z autobiograficznej sceny, oraz postawę świadka, czyli naocznego uczestnika jakichś wydarzeń, kronikarza będącego medium ściszącym własny głos na rzecz relacji świadczącej jakąś prawdę. Kolejny (trzeci) wierzchołek — wierzchołek wyzwania — kieruje ku autorskiej postawie wobec tekstu, dla której cechą charakterystyczną jest, by tak rzec, moc kreacyjna podmiotu. Jest to moc stawania się, siła niemal demiurgiczna literatury kreującej tożsamość wobec czytelnika. Wyzwanie bowiem to taki rodzaj narracji autobiograficznej, w którym nie dominuje na pewno „świat, ani (wbrew pozorom) JA, ale oba te bieguny podporządkowane są zwróceniu się ku TY”²⁰.

Czermińska, przedstawiając swą koncepcję, zaznacza, że rozdzielenie tej triady jest zabiegiem czysto teoretycznym i tylko jako taki może być realizowany z pełną konsekwencją. Wierzchołki trójkąta autobiograficznego w teorii są modelami idealnymi zapisu autobiograficznego, w praktyce pisarskiej zaś wszystkie trzy możliwości się przenikają. Zazwyczaj można odnaleźć pewną dominantę, dzięki której narracja ciąży wyraźnie ku jednemu z wierzchołków autobiograficznego trójkąta. Pozostałe dwa mogą być lekceważone przez autora bądź niezauważane przez czytelnika, nie znaczy to jednak, że nie istnieją. Wręcz przeciwnie: „Są obecne i działają choćby »pod powierzchnią«, nawet jeśli zdają się nie mieć widocznego wpływu na charakter przekazu”²¹. Łatwo wyjaśnić problem autobiograficznego trójkąta, posługując się prostym schematem, który zilustruje towarzyszącą mu refleksję:



²⁰ *Ibidem*, s. 24.

²¹ *Ibidem*, s. 25.

Dwa typy narracji autobiograficznej: świadectwo i wyznanie są sobie przeciwstawne jako postawa ekstrawertywna i introwertywna. Biegun trzeci był w dziejach rozwoju literatury dokumentu osobistego tak przytłumiony, że niemal niedostrzegalny, choć w ukryciu oczywiście istniał od samego początku.

Ten typ autobiograficznej postawy, sytuujący się poza linią przebiegającą w obrębie pierwotnej dyktomii świadectwa i wyznania, pojawił się w polskiej literaturze dokumentu osobistego zaledwie pół wieku temu. Jeśli utajony dawniej trzeci biegun wyobrazimy sobie jako punkt sytuowany ponad lub poniżej linii przebiegającej między biegunami ekstrawersji (postawą świadectwa) i introwersji (postawą wyznania), otrzymamy „trójkąt autobiograficzny”²².

Należy zatem spojrzeć na *Jak zostałem pisarzem* w sposób zaproponowany przez Czermińską. Otóż zarówno z deklaracji samego Stasiuka, jak i z czytelniczej obserwacji wynika jasno, że nie jest to autobiografia hołdująca postawie introwertywnej. Autora w najmniejszym stopniu nie zajmuje pisarski ekshibicjonizm, któremu można by nadać rangę wyznania. Czy książkę można nazwać świadectwem? W jednym z miejsc autor pisze: „nie są to intymne wyznania, tylko rozprawa społeczno-historyczno-obyczajowa” (JZP, 115). Gdyby Stasiuk chciał faktycznie nadać taki charakter swojej autobiografii, musiałby zachować nieco więcej powagi. Czytelnik zwyczajnie może mu nie dowierzać, tym bardziej że narrator, jak na kogoś, kto daje świadectwo, zbyt często przyznaje się do tego, że pewnych rzeczy może nie pamiętać (JZP, 17, 18, 28). Jeśli nawet czas zaciera pamięć o pewnych rzeczach, to narracja pretendująca do roli świadectwa wymaga od swego narratora pewnej konsekwencji. W końcu polega ona przecież na tym, by czytelnik wierzył w to, o czym czyta.

Trzeci wierzchołek zdaje się bliższy poetyce autobiograficznej narracji *Jak zostałem pisarzem* niż dwa wcześniej wspomniane. Jest po temu kilka powodów. O niektórych była już mowa: reakcje krytyki, przekształcenia poetyki i gry konwencją, wreszcie wpisywanie w tekst czytelnika, choćby przez bezpośrednie zwracanie się do niego, niekiedy nader znacząco, tak jak gdy autor podkreśla swą całkowitą kontrolę nad tekstem, zwracając się do czytelników: „niczego się nie dowiecie, choćbyście pękli” (JZP, 115). Brzmi to jak wyzwanie. To już nie tylko myśl o przyszłym odbiorcy, uruchamiająca pisarską autocenzurę, ale świadome zaproszenie czytelnika do tańca, w którym narrator prowadzi „po swojemu” z pominięciem klasycznych figur, choć ubrany w strój wieczorowy²³. Tym strojem ma być tu konwencja autobiografii — pisarstwa w tonie poważnym, wręcz intelektualnym. Stasiuk postępuje zaś przekornie, posługując się żartem, budując ironiczną retrospektywę, uprawiając autoironiczną demaskację pewnych mitów (np. mitu opozycji, pacyfizmu) czy przekonań, jakie narosły wokół jego osoby. Ale nie chodzi tylko o kpinę. Przecież:

²² *Ibidem*, s. 23.

²³ Z pewną premedytacją posuwam się tu do metafory pisarstwa jako tańca. W tym jednym być może nie mylił się Maj, gdy pisał *Autobiografię intelektualną Edka*. Stasiuk rzeczywiście — zupełnie jak Edek — zaprasza do tańca. Nie można jednak stawiać kroków menueta do muzyki Sex Pistols, Pink Floyd i Janis Joplin, o czym krakowski poeta chyba zapomina.

każdy dobry żart mówi nam coś i o żartującym, o jego stanie ducha, i przekazuje jakąś część prawdy o przedmiocie żartu. **Oto kpina, w tle której czai się całkiem poważna refleksja dotycząca możliwości opisu indywidualnego i zbiorowego doświadczenia i wyboru narzędzi takiego opisu**²⁴.

IV

Autobiografię intelektualną Stasiuka, o czym powiedziano tu wcześniej, cechuje wzajemny układ pewnych uprawomocnień. „Indywidualna biografia ma uwiarygodniać los zbiorowy i odwrotnie”²⁵, dlatego też narrator przechodzi od mówienia w imieniu „ja” do „my”. Oprócz tego, że narrację charakteryzuje ironia²⁶ (na którą przez cały czas należy być wyczulonym), znamionuje ją też niepośledniej wagi nostalgiczny ton. Bohater/bohaterzy tej autobiograficznej opowieści wyraźnie pielęgnują w sobie poczucie melancholii. „Melancholia peryferii brała nas w objęcia jak najlepsza kochanka” (JZP, 24) — wspomina narrator. Nie dotyczy ona jedynie schyłkowego okresu rzeczywistości Peerelu. Nostalgia wnika głęboko w wyobrażenie o grupie. Pisał o tym Andrzej Niewiadomski:

Jakież to pokolenie? Ano, zgodnie z nostalgicznym schematem, ostatnie: ostatnie „takie”, ostatnie szczęśliwe i ostatnie... zagubione. Pokolenie puszczone samopas, ukształtowane w równym stopniu przez życie jak i przez literaturę, przez kulturę masową i sztukę wysoką. Zgubione w sensie różnorodności lektur i bodźców, w sensie nierozdzielności biografii i pisma²⁷.

Owa nierozdzielność biografii i pisma powinna być w wypadku autobiografii pisarza kwestią zasadniczą. Autobiografię taką można sobie wyobrazić jako kalendarium przeczytanych książek, jako notatnik z wpływów, spotkań i zdarzeń, które popychają człowieka ku literaturze. Przykładem pisarza, który realizuje ten zamiar z najwyższą pieczołowitością, mógłby być Teodor Parnicki. Jego *Dziennik z lat osiemdziesiątych* to przecież świadectwo składane z przeczytanych lektur, własnej żmudnej pracy twórczej oraz wypitego alkoholu. Ale Stasiuk rzuca wyzwanie, celowo umniejsza więc wpływ literatury, podrzuca sobie z pokoleniowych lektur, a swoje życie opisuje nie w kategoriach celu i konsekwencji, lecz pomyłki i przypadku.

²⁴ A. Niewiadomski, *op. cit.* (wyr. w oryg.).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ironiczność opowieści Stasiuka daje się nieprzerwanie odczuć podczas lektury książki, dlatego też poprzestaję jedynie na zasygnalizowaniu tego i nie poświęcam mu więcej uwagi, skupiając się na tym, co mniej wyraziste. Dodam tylko, że ironia dotyczy zarówno stosunku narratora wobec opisywanej rzeczywistości PRL, jak i wobec samego siebie czy opowiadanej historii. Cechuje ona także jego podejście do literatury. Krócej: polega — mając na uwadze etymologię greckiego słowa *eirōneia* — na udawaniu przez narratora głupszego i celowym umniejszaniu rangi przedmiotów opisu.

²⁷ A. Niewiadomski, *op. cit.*

Mogłem mniej czytać. Tym bardziej że większość tych książek to był szajs. Mogłem nauczyć się dobrze na czymś grać. Zostałbym gwiazdą rokendrola i nie musiałbym pisać tych wszystkich książek. Zawsze podziwiałem rokendrolowców. Nigdy nie podziwiałem pisarzy. Zawsze chciałem być taki jak Iggy Pop, a nigdy nie chciałem być taki jak na przykład Ignacy Kraszewski albo Władysław Reymont. Gdzieś w moim życiu musiała zająć jakaś pomyłka. Wciąż jest we mnie rozdarcie. Do tej pory zazdroszczę Rafałowi Kwaśniewskiemu, a kompletnie nie zazdroszczę Czesławowi Miłoszowi. Zawsze chciałem mieć swój zespół. Nigdy nie chciałem mieć zespołu redakcyjnego. Życie jest grą przypadków, zdrad i zasadzek (JZP, 74).

Najsensowniej byłoby stworzyć tu kompletny spis lektur, które ukształtowały Stasiuka, chronologicznie odtworzona ścieżka prowadząca od czytelnika do pisarza mogłaby bowiem wyjaśniać niektóre inspiracje czy rzucać światło na estetyczne i światopoglądowe wybory pisarza. To jednak niełatwe zadanie. Stasiuk jako czytelnik znów podrwiwa, jedne lektury umniejsza, innym nadaje większą rangę, niż można byłoby przypuszczać. Jego uwagi czytelnicze są zazwyczaj niezwykle lakoniczne, niemniej jednak można pokusić się o stworzenie krótkiego katalogu lektur, którymi zaczytywały się roczniki 60., oraz tych rzekomo indywidualnych fascynacji pisarza.

Otóż, czternasto-, piętnastoletni Stasiuk zaczyna od buntu i poezji Rafała Wojaczka (JZP, 14). Później przychodzi czas na czytana z Napiórem *Sutrę o słoneczniku* (JZP, 17). Napiór czyta na głos. Czują się jak Ginsberg i Kerouac. Potem jest *Skowyt*. Stasiuk pisze o zatracaniu się w lekturze Ginsberga bez pamięci i jest to autor, którego namaszcza niemal na swojego idola. Przypuszczalnie dla przyszłego pisarza Ginsberg jest autorytetem, wręcz mistrzem. Pierwszymi z wymienionych lektur całego pokolenia są książki Julia Cortáзара. Argentyński pisarz staje się ważny o tyle, że oddziaływa na całą generację, narrator autobiografii jednak w znacznej mierze drwi z tego wpływu, zwracając uwagę na czysto popkulturowy wymiar sięgania po pozycje autora *Gry w klasy*. Wybór ten jest kreowany przede wszystkim czytelniczą modą. Warto zacytować krótki fragment: „Czytaliśmy Cortáзара. Jak wszyscy. Powinniśmy czytać coś innego. Cortázar był jak Muzyczna poczta UKF. Dla każdego coś miłego. Wypaczał nam charaktery” (JZP, 20–21). Zaraz zresztą pojawia się reminiscencja zupełnie innych lektur: *Greka Zorby* Nikosa Kazantzakisa i książek Michaiła Bakunina (JZP, 21). Ten ostatni doskonale wpisuje się w anarchistyczne wątki biografii pisarza, takie jak udział w Ruchu Wolność i Pokój. Lektury czasem zestawiane są w pary, na przykład William Faulkner i Fiodor Dostojewski (JZP, 22). Zaraz po tym, jak „wyznaje się wiarę” w tych dwóch pisarzy, rzuca się infamię na Edwarda Stachurę. Stasiuk pisze: „Nikt nie czytał Stachury” (JZP, 22).

Warto złapać Stasiuka za słowo. Nie po to, by zarzucić mu pisanie nieprawdy, ale by zwrócić uwagę na przywileje, a nawet powinności autobiografa. Wbrew temu, co pisze autor *Dziwięć*, to właśnie na lata 80. ubiegłego stulecia przypadło apogeum recepcji utworów Stachury²⁸. Co więcej, nie tylko te utwory

²⁸ Zob. M. Buchowski, *Edward Stachura. Biografia i legenda*, Opole 1992.

miały wpływ na popularność Steda. Wytworzona wokół niego literacka legenda, umocniona samobójczą śmiercią, uczyniła zeń jedną z ikon ówczesnej kultury, a przynajmniej tej jej części, która związana była z literaturą. Tym bardziej wyznanie Stasiuka zasługuje na uwagę i tym pilniej należy rozszyfrować jego sens. Przede wszystkim można dzięki niemu deklarywać, że pisarstwo Stachury nie miało jakiegokolwiek wpływu na jego własne artystyczne wybory. Stasiuk najpewniej pragnie wyznaczyć między sobą a Stachurą linię demarkacyjną. Pisarstwo tych dwóch autorów można przecież w łatwy sposób z sobą powiązać: outsiderstwo, bezcelowe podróże, portretowanie w prozie podobnych bohaterów to tylko niektóre z podobieństw. Podobnie rzecz się ma z kwalifikowaniem prozy Stasiuka jako tak zwanej prozy męskiej. Tu antenatami mają być rzekomo Marek Nowakowski i Marek Hłasko. Przynajmniej przeciw związkom z tym drugim Stasiuk się buntuje. Postępowanie tego rodzaju uznać można za rodzaj pisarskiej autokreacji, walki z tradycją czy nawet lęku, jak można domniemywać za Harol-dem Bloomem.

Następni w kolejce są surrealiści. Przy okazji wspomniania wnętrza starego autobusu marki Jelcz pojawia się Marcel Duchamp. „Czytałem i oglądałem surrealistów” (JZP, 26) — zwierza się w pewnym miejscu narrator, zaznaczając na następnej stronie, że fascynacja ta była jego prywatną sprawą. A jednak surrealistyczny duch wydaje się unosić w tej autobiografii nad całym światem przedstawionym, w którym wszystko wchodzi z sobą w luźne związki, bez przyczyny, bez skutku, bez analogii. Totalne pomieszanie przypominające kolekcjonerstwo, w którym liczy się tylko efekt estetyczny, innowacyjność, atrakcyjność. Zauważyć warto, że są to cechy znamionujące kontrkulturę, a w jej klimacie narrator przeżywa przecież młodość. Zaraz po tym wspomina Stasiuk, po raz pierwszy, własne pisarstwo. Na początku pisze wiersze — „prawdopodobnie dość ponure” (JZP, 45). Uwagi dotyczące własnej pracy twórczej zawsze wypowiedane są jednak tak, jakby wartość jej efektów była dla narratora znikoma. Nie wspomina się przy tym o żadnych twórczych rozterkach i trudach, co charakterystyczne przecież dla autobiografii i dzienników pisarzy. O pierwszych wierszach napomyka się przy okazji dezercji. Czas pisania jest tu jednocześnie czasem ukrywania się przed żandarmerią.

Nieco później czas lektury związany jest z odsiadywaniem kary w więzieniu. Próbuje zainwentaryzować książki czytane przez narratora w czasie odsiadki, odnosi się wrażenie przypadkowości ich wyboru. Dokonuje się on bez szczególnej selekcji. Jeśli nawet przypuścić, że takowa istniała, nie udaje się odkryć jej reguł. Jedynym powodem, dla którego dzieła są przywoływane lub nie, wydaje się po prostu ich zapamiętanie. Jedne książki zostają w pamięci narratora na długo, inne zaś skazane są na zapomnienie.

Przyjeżdżał wózek z książkami. Czytałem „Dzwony Bazylei” Aragona. Nic nie pamiętam. Czytałem „Abaddona Anioła Zagłady” Sábato i pamiętam: „Czy dusza jest kimś samotnym na świecie” albo jakoś podobnie. Zapisywałem wszystkie tytuły, ale zapiski gdzieś przepadły. Czytałem

„Bakunowego faktora” Bartha i pamiętam ten myk z bakłazanem, czyli oberżyną. Czytałem „Plugawego ptaka nocy” José Donoso i byłem zachwycony. Gdybym odnalazł zeszyt z tymi notatkami, wszystko by wyglądało zupełnie inaczej. Dobrze było siedzieć samemu. Ale jak się siedziało z kimś, to też było nieźle. Znali lepsze historie niż John Barth (JZP, 49).

Książka i więzienie splatają się w *Jak zostałem pisarzem* w pewną zależność, która nie pozostaje tu bez znaczenia. Czytanie staje się remedium niezbędnym do zniesienia odsiadki. Ważny jest sam akt lektury; to, co jest jej przedmiotem, okazuje się sprawą drugorzędną, dlatego równie dobrze może to być *Historia filozofii rosyjskiej i radzieckiej* wydana jeszcze w sierpniowych latach 50. Sprawę doskonale tłumaczy cytata:

Tam każdy miał jakiegoś pierdolca. Jak się ma pierdolca, to czas nie jest taki groźny. Karty, domino, filozofia, brandzlowanie, opowieści, kajety z więziennymi wierszami, angielski totalizator, ostrzenie noża, kulturystyka — każdy sposób jest dobry (JZP, 63).

A jednak wyjście na wolność nie oznacza wcale porzucenia lektury. Niemal pierwsze, co Stasiuk czyni po opuszczeniu więzienia, to kupno książki (JZP, 65). Kolejne fascynacje to Jean Genet, który z czasem coraz bardziej traci w ocenie pisarza, oraz Samuel Beckett. Na dalszych kartach autobiografii wspomniani zostają autorzy tacy jak Carlos Castaneda (JZP, 70), związany z bitnikami Ken Kesey, Søren Kierkegaard (JZP, 82) czy Raymond Russel (JZP, 99). Narrator wspomina też Henry’ego Millera: „Bardziej nas bawił niż podniecał. Ryliśmy z Pluszowym do spadu. [...] To, zdaje się, miały być poważne książki. Coś tu nie grało albo byliśmy idiotami” (JZP, 101). Znacznie lepiej wypadają Anaïs Nin (JZP, 101) czy Georges Bataille (JZP, 103). Nie skąpi się także pochwał czeskiej literaturze w osobach Jaroslava Haška (JZP, 112, 123) i Oty Pavla (JZP, 112), ale już Milan Kundera lokuje się nieco niżej (JZP, 122). Tak samo francuscy egzystencjaliści:

Camusa też uważaliśmy za przereklamowanego. Owszem przystojny, ale jak to u Francuzów za grube książki na za cienkie tematy. O Sartrze w ogóle nie rozmawialiśmy, ponieważ miał umoczone prawie tak samo jak Phil Kilby albo Jewgienij Jewtuszenko (JZP, 113–114).

Trzeba jednak przyznać, że Rosjanie na ogół są chwaleni: szkoła tartuska (JZP, 114), Wieniedikt Jerofiejew (JZP, 113), Lew Szestow (JZP, 112) to przykłady, o których narrator wspomina z estymą. Jeśli chodzi o autorów polskich, Stasiuk przywołuje *Eseje dla Kasandry* Jerzego Stempowskiego (JZP, 103) oraz Stanisława Grzesiuka (JZP, 119), z którego to rzekomo pisarstwo „rżnie”, tak samo jak z Louisa-Ferdinanda Céline’a (JZP, 112). Ton, w jakim mówi o tym autor, nie pozostawia wątpliwości co do charakteru tych pisarskich łże-zwierzeń.

Dostałem od Gwidona „Podróż do kresu nocy” Céline’a. Nie, przepraszam, tylko mi pożyczył i mu oddałem. Kompletnie mnie wtedy Céline nie kręcił. Teraz za to rżnę z niego ile się da. — To na wypadek, gdyby jakimś krytykowi wydawało się, że odkrywa Amerykę. Siedzę i rżnę aż gwizdże. To jest bardzo przyjemne uczucie patrzeć, jak coś człowiekowi wychodzi. Znacznie przyjemniejsze niż ściubolenie niby to we własnym, niepowtarzalnym stylu (JZP, 112).

Pojawia się też kilka uwag dotyczących — tak jak ta ostatnia — własnego pisarstwa. Początki wiążą się z pisanem wierszy (JZP, 45). Powstawały one nocą. Narrator stwierdza, że żadnego nie pamięta, przypuszcza jedynie, że były dość ponure, dobrze więc, że wszystkie przepadły. W pisarskim doświadczeniu Stasiuka niebanalną rolę miały odgrywać pewne osoby z otoczenia narratora. To właśnie one popychają autora do pisania. Są to przede wszystkim Tadeo oraz Dziadek Jarema (JZP, 93). O obu mówi się jako o autorytetach. Wspomnienie pierwszej książki nie pozostawia jednak wątpliwości co do wartości wczesnych prób literackich:

Napisałem wtedy bardzo pacyfistyczną książkę, którą mieli gdzieś wydać. Oczywiście nie wiedziałem gdzie. Jarema podobno wiedział. Dostałem nawet jakąś kasę, ale koniec końców nikt jej nie wydał, bo podobno jednak była za bardzo jak na tamte czasy pacyfistyczna. Maszynopis na szczęście zaginął i mam nadzieję, że się nie odnajdzie (JZP, 85).

Podobna historia wiąże się z napisaniem drugiej książki. Więzienna powieść tworzona niby od niechcenia powstaje w zaledwie dwa tygodnie i to przy robotach wysokościowych w cukrowni. Narrator w uwagach o własnym pisarstwie znów kryje się za niby lekceważącym tonem, umniejszając tym samym jego rangę. Z wydaniem tej książki także wiążą się perypetie i problemy. Okazuje się ona „ciut za bardzo więzienna jak na obecne czasy. [...] Tamta za bardzo pacyfistyczna, ta za bardzo więzienna” (JZP, 95).

Kpinę Stasiuka z tradycji literackiej i pobłażliwość w stosunku do własnej pracy pisarskiej znów odczytać można jako kolejny akt rzucenia wyzwania: podważenie tradycji oraz konwencji. Czermińska zwracała uwagę na istotne dla autobiografii pisarzy odwołania do lektur. Świadczenia lektury były traktowane przez autobiografów jako możliwość dokonywania „wiwisekcji własnej duszy”, zagłębiania się we własną pamięć, wyobraźnię i sumienie²⁹. Stasiuk odrzuca tę możliwość. Jego słowa brzmią jednak niewiarygodnie, tym samym skłaniając do traktowania jego autobiograficznego ekscesu w kategoriach osobliwej afirmacji dokonującej się przez negację czy kpinę. Zgodzić się na to twierdzenie można jedynie, jeśli uzna się (za autorem *Dukli*), że „autobiografia bez pełnokrwistych bohaterów to nie jest autobiografia, tylko jakieś wspomnienia” (JZP, 126). Stasiukowi idzie zatem o autobiografię jako dobrą literaturę i zapewne trudno o mocniejsze dowartościowanie „literatury dokumentu osobistego” niż powierzanie jej estetycznych wartości literatury uważanej za wysoko artystyczną.

V

Książka *Jak zostałem pisarzem* i historia jej recepcji uzmysławiają, że w wypadku pisarstwa autobiograficznego niemal zawsze dochodzi do wytworzenia się pewnych oczekiwań, którym książki autobiograficzne potrafią sprostać lub nie.

²⁹ M. Czermińska, *op. cit.*, s. 71.

Należy jednak pamiętać, że autobiografia pisana przez literata jest narracją tyle referencjalną, ile inscenizowaną. Literatura opiera się bowiem na pewnych schematach fabularyzacji, które powiela, które przekształca, z którymi walczy. Posłużyłem się w tytule tego artykułu sformułowaniem „autobiofikcja”, aby wykazać, że środki używane na potrzeby literackich fikcji aktywizowane w czasie pisania autobiografii. Warto może dodać, że problem ten nie dotyczy jedynie literatury. Podobnym zjawiskom podlegają wszyscy, opowiadając o swoich przeżyciach i konstruując tym samym tożsamość narracyjną³⁰.

Autobiography/Autobiofiction (a footnote to Andrzej Stasiuk's autobiography)

Summary

The article is an attempt to describe *Jak zostałem pisarzem...* [*How I Became A Writer...*] by Andrzej Stasiuk as a unique example of autobiographical writing. Starting from the critical-literary dispute that began shortly after the publication of the book, the author tries to establish why Stasiuk's autobiography divided the critics. He points out that reasons for that should be looked for in the transformations of the patterns of autobiographical narrative and in the somewhat provocative gestures of the writer himself. On the one hand, Stasiuk testifies to an autobiographical nature of the book, and on the other — he tries to belittle it. The author uses a method developed by Małgorzata Czermińska, who distinguishes three modalities of the autobiographical discourse (testimony — confession — challenge) and tries to establish which of these modalities is the closest to Stasiuk's story. In addition, in his interpretation he remains close to the theories of the French scholar specialising in biographical writings and diaries Philippe Lejeune. He thus concludes that an autobiography is as much a referential narrative as a staged one, while its reception is burdened with a kind of “pact” between the writer and his readers.

³⁰ Por. H. Welzer, *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 39–57.