

## Metafikcyjne do-twarzanie opowieści o sobie samym

### I. Wstęp

Kategoria opowieści o sobie samym (lub opowieści tożsamościotwórczej), którą posłużyłam się w tytule artykułu, wiąże się ze szczególną koncepcją tożsamości podmiotu – koncepcją tożsamości narracyjnej, wypracowaną w drugiej połowie minionego stulecia przez badaczy różnych dziedzin: filozofów (Paula Ricoeura, Charlesa Taylora i Alasdaira MacIntyre’a), historiozofów (Davida Carra), socjologów (Anthony’ego Giddensa) i psychologów (Dana P. McAdamsa)<sup>1</sup>. W moim szkicu, w którym jako przykładowy materiał analiz wykorzystam wybrane utwory Andrzeja Stasiuka, chciałabym zwrócić uwagę na problem dotyczący aktu tworzenia opowieści o sobie samym, który, jak się zdaje, nie był dotychczas przedmiotem szczegółowych analiz<sup>2</sup>. Mam na myśli na pozór tylko oczywiste zagadnienie, związane z tym, że historia, w której konstytuuje się tożsamość *Ja*, jest

---

<sup>1</sup> P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, wstęp i opac. M. Kowalska, Warszawa 2003 oraz Idem, *Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1992; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001; A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, tłum. i wstęp A. Chmielewski, Warszawa 1996; D. Carr, *Time, Narrative and History*, Bloomington 1986; A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2002; D. P. McAdams, *Power, Intimacy and the Life Story: Personological inquiries into identity*, Homewood 1985.

<sup>2</sup> Alasdair MacIntyre był przekonany, że „opowieści są najpierw przeżywane w normalnym życiu” i z tego względu nie analizował związku, jaki zachodzi między cechami historii fikcyjnych i historii tożsamościotwórczych; zob. Idem, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, op. cit., s. 378. Charlesa Taylora zainteresowanie językiem koncentrowało się wokół krytyki solipsystycznego pojmowania podmiotu; zob. Idem, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, op. cit., s. 66–81. Anthony Giddens stwierdził wprawdzie, że „Refleksyjne biografie różnią się od siebie tak, jak różne opowieści, na przykład formą czy stylem”, lecz myśli tej nie rozwinął; zob. Idem, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, op. cit., s. 78. Więcej uwagi językowo-tekstowemu ukształtowaniu opowieści, w których konstytuuje się tożsamość *Ja*, poświęcił Paul Ricoeur. Już w *Temps et récit* stwierdził, że logika działania, aby stała się logiką narracji, musi zwrócić się ku schematom przebiegu określonym przez typy narracji przekazane przez tradycję. Koncepcję tę dobitnie sformułował w *Filozofii osoby*: „(...) po raz pierwszy posługujemy się naszymi narracyjnymi zdolnościami na płaszczyźnie trzecioosobowych opowiadań, (...) owe opowiadania składają się na niewyczerpany skarbiec, z którego zapożyczamy niezliczone wzorce samorozumienia”; Idem, *Filozofia osoby*, op. cit., s. 40–41. Filozof uważał, że dzięki naszej zdolności odnoszenia do siebie *plotów*, które czerpiemy z kultury i wypróbowywania różnych ról, przyjmowanych przez naszych ulubionych bohaterów opowieści, możemy zmniejszyć dystans między życiem a narracją; zob. Idem, *O sobie samym jako innym*, op. cit., s. 245, 263.

szczególną odmianą tekstu, nie zaś zestawem bezpośrednio dostępnych danych, możliwych do spontanicznego uchwycenia.

Z tezą zakładającą, że historia, w której konstytuuje się tożsamość podmiotu, zmienia życie w kodowaną literacko opowieść, zgadza się wielu współczesnych badaczy, nawiązujących do ustaleń Jacques'a Lacana, Paula de Mana, H. R. Picarda czy Gerharta von Graevenitza<sup>3</sup>. Wskazują oni na to, że szczerść w opowieści o sobie samym jest złudzeniem. Warto jednak zadać pytanie, jakie konsekwencje wynikają z tego faktu dla strategii budowania historii tożsamościotwórczych, ich kształtu i znaczenia. Narracja, w której jednostka wypowiada własną prawdę, zastępuje jej życie przedstawieniem życia, a jednocześnie przedstawienie to czyni składnikiem jej egzystencji. Metamorfozy te sprzyjają, bez wątpienia, fikcjonalizacji opowieści o sobie samym. Już w połowie lat siedemdziesiątych Philippe Lejeune dowodził, że „pakt autobiograficzny” polega na tym, iż czytelnik skłonny jest dopatrywać się elementów autobiograficznych również tam, gdzie ich nie ma, zaś nadawca tekstu godzi się na wynikające z tego konsekwencje<sup>4</sup>. Obecnie coraz liczniejsi badacze przyznają, że posługiwanie się elementami fikcji, zmyśleniem, tym, co Ewa Rewers (za Arjunem Appadurai) określiła mianem „praktyk wyobraźni”<sup>5</sup>, jest integralną częścią snucia opowieści o sobie; więcej nawet – iż ze względu na językowo-tekstowy charakter tej opowieści, niejako musimy łamać pakt, jeżeli chcemy przekazać w niej własną prawdę. Za pierwszy proces związany z omówionymi zagadnieniami byłabym zatem skłonna uznać beletryzację historii tożsamościotwórczych, czyli ich **fikcjotwórcze do-twarzanie**. Drugie zjawisko

---

<sup>3</sup> Należy do nich między innymi Dirk Uffelmann, zob. Idem, *Autobiografizm i antropologia. „Ecce homo” F. Nietzschego i „Pan Cogito” Z. Herberta* [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, pod red. E. Kasperskiego, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 1998. Z polskich prac do tego nurtu można zaliczyć książkę Małgorzaty Czerwińskiej (zob. Eadem, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987), a także teksty Hanny Gosk (zob. Eadem, *Autobiografizm w prozie debiutantów przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych* [w:] *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicz, op. cit.), Mieczysława Dąbrowskiego (zob. Idem, *Autobiografia, czyli próba tożsamości* [w:] *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicz op. cit.) i Edwarda Kasperskiego (zob. Idem, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, op. cit.).

<sup>4</sup> Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda [w:] Idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

<sup>5</sup> Zob. E. Rewers, *Więźniowie transkulturowej wyobraźni* [w:] „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 38–39.

wiąże się, w moim odczuciu, z coraz wyraźniejszym akcentowaniem poziomu wypowiedzenia w utworach wykorzystujących materiał autobiografii twórców, szczególnie tych publikowanych po 1989 roku. W tekstach tego typu uwypuklany bywa fakt, że narracja, w której konstytuuje się tożsamość *Ja*, jako swego rodzaju „dzieło literackie”, podlega kulturowym i literackim konwencjom. Odsłaniane są w nich operacje sensotwórcze, które wygładzają różnicę między jaźnią mówiącą *Ja* (termin Dirka Uffelmann) oraz samym *Ja*. Słowem, pojawiają się w nich sygnały dyskursu, który – w nawiązaniu do terminu wprowadzonego przez Przemysława Czaplińskiego<sup>6</sup> – można określić mianem dyskursu metafikcyjnego. Z tego względu szeroko pojęte powracanie do konwencji i podkreślanie literackości autonarracji, stanowiące drugą – obok beletryzacji – konsekwencję ich językowo-tekstowego charakteru, nazywam **metafikcyjnym do-twarzaniem** opowieści o sobie samym. Należy przy tym pamiętać, iż relacja dotycząca egzystencji jednostki jest praktyką sensotwórczą, w której konstytuuje się tożsamość *Ja*, a zatem proces uzupełniania elementami fikcji oraz dyskursu metafikcyjnego dotyczy nie tylko autonarracji, lecz również samego *Ja* jednostki snującej opowieść o sobie.

W niniejszym szkicu skoncentruję się na drugim zespole zjawisk, związanych z uzupełnianiem autonarracji elementami metafikcji. Fikcyjotwórcze do-twarzanie opowieści o sobie samym (oraz fikcyjotwórcze do-twarzanie *Ja*, którego tożsamość konstytuuje się w opowieści) – choć stanowi interesujący i złożony proces – nie będzie tu przedmiotem moich szczegółowych dociekań<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Zob. P. Czapliński, *Wobec literatury (I): Metafikcja i powrót fabuły* [w:] Idem, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997. Badacz utworzył pojęcie „metafikcja” jako propozycję określenia prozy samoświadomej, powracającej do konwencji i zintelektualizowanej. Termin Czaplińskiego pozostaje w pewnym związku z pojęciami „metaproza” Roberta Scholesa (zob. Idem, *Metaproza*, tłum. A. Kołyszko [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, tłum. J. Anders, G. Cendrowska, A. Kołyszko, Z. Lewicki, J. Wiśniewski, Warszawa 1983) oraz „surfikcja” Raymonda Federmana (zob. Idem, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. J. Anders [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, op. cit.). Pojęcie „metafikcja” w stosunku do propozycji Scholesa jest szersze, w stosunku do propozycji Federmana nie zawiera skojarzeń z surrealizmem i nie zakłada konieczności eksperymentowania.

<sup>7</sup> Zjawisko fikcyjotwórczego do-twarzania opowieści o sobie samym analizuję szczegółowo w tekście pt. *O literackich aspektach opowieści tożsamościotwórczej*, stanowiącym rozszerzoną wersję rozdziału mojej pracy magisterskiej.

## II. Mechanizmy metafikcyjnego do-twarzania opowieści o sobie samym

Rozpocznę od cytatu:

„Życie każdego człowieka jest ciągłą alegorią – tylko nieliczni dostrzegają tajemnicę życia – życia przypominającego Pismo, przenośne...”<sup>8</sup>

Fragment utworu poetyckiego Johna Keatsa jest niezwykle, ponieważ przy odrobinie dobrej woli można w nim dostrzec prefigurację XX-wiecznego sposobu myślenia o języku autonarracji. Mianem „odrobiny dobrej woli” określiłam konieczność dokonania pewnego zabiegu translacyjnego, który odsłoni wyjątkowo nowoczesny sens ostatniego wersu. Przymiotnik „*figurative*” przetłumaczyłam, zgodnie z wymogami XIX-wiecznej angielszczyzny, jako „przenośny”, dziś jednak można w nim dostrzec i takie znaczenie, które opisowo należałoby oddać jako: „posługujący się figurami retorycznymi”, „skupiający uwagę na sobie samym”<sup>9</sup>. Jak zatem brzmiałaby uwspółcześniona wersja wiersza romantycznego poety? Życie ludzkie jest Pismem, którego językowa materia ma naturę retoryczną i skupia uwagę na samej sobie. Trudno pomyśleć zdanie, które trafniej oddawałoby nowoczesne rozumienie autobiografii. To w XX wieku bowiem upowszechniło się przekonanie, dziś będące już niemal truizmem, że „życie” zaczyna coś znaczyć dopiero wtedy, gdy zostanie przeobrażone w opowieść o nim. W XX wieku, podobnie, zwrócono uwagę na charakter tej opowieści, będącej „werbalnym artefaktem raczej niż naturalnym fenomenem”<sup>10</sup>. W XX wieku, w końcu, zaczęto ze szczególnym zainteresowaniem przyglądać się językowemu charakterowi autonarracji i podkreślać, że tak samo ważne lub wręcz ważniejsze od tego, co mówiący opowiada o sobie, jest to, w jaki sposób ujawnia się w samej sytuacji

---

<sup>8</sup> Fragment wiersza Johna Keatsa cytuję za: A. Fleishman, *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, Berkley, Los Angeles, London 1983, s. VII: „A man’s life of any worth is a continual allegory – and very few eyes can see the mystery of his life – a life like the scriptures, figurative...”

Fragment utworu podaję we własnym tłumaczeniu.

<sup>9</sup> Zob. hasło “*figurative*” [w:] Collins Cobuild, *English Dictionary*, London 1999, s. 623.

<sup>10</sup> A. Fleishman, *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing...*, op. cit., s. 13.

mówienia. Podobne przesunięcie akcentów dokonało się w konstrukcji utworów wykorzystujących materiał biografii twórcy. Mniej istotna stała się w nich prawdziwość faktów, ważniejszy zaś akt snucia opowieści, czy, mówiąc inaczej, czynność autobiografizowania. Przy interpretowaniu takich utworów pomocne okazały się koncepcje, ujmujące język jako sferę transcendentną wobec człowieka, jak choćby psychoanalityczna teoria Jacques'a Lacana. Zdaniem autora *Écrits*, to nie my mówimy językiem, lecz język mówi nami, pozwalając nam w wyniku analizy własnego przekazu odczytać ukryte treści, które chcemy zakomunikować<sup>11</sup>. Ustalenie Lacana, że język jest zewnętrznym wobec indywiduum symbolicznym systemem, legły u podstaw przekonania, iż *Ja* jest w pełni określone przez całość kodów wypowiedzi, zarówno przez kody kulturowe, jak i unormowane kody semantyczne, w tym kolokwializmy, stereotypy, skojarzenia automatyczne. Zdaniem komentującej ów pogląd Barbary Skargi, takie *Ja* przypomina kategorię lingwistyczną, nie jest bowiem źródłowe, lecz wtórne wobec aktów komunikacji<sup>12</sup>.

Przekonanie autorki *Tożsamości i różnicy* koresponduje z tezą Hanny Gosk, skłonnej uznać bohatera utworu, w którym uwypuklony został poziom wypowiedzenia, za lingwistyczną strukturę, a odniesienie do rzeczywistości takiego tekstu – za efekt retoryczny<sup>13</sup>. Między przywołanymi tezami istnieje jednak pewna odmiennność. Podczas gdy interpretatorka myśli Lévinasa, nie przekonana do pojęcia podmiotowości zrodzonej z języka, poszukuje dla *Ja* oparcia w eidetycznej, teleologicznej i egzystencjalnej teorii sobości, autorka *Bohatera swoich czasów* zdaje się upatrywać w przytoczonej wyżej koncepcji nowych możliwości interpretacyjnych. Wszak zaakcentowanie czynności autobiografizowania w utworach, zwłaszcza tych, opublikowanych po 1989 roku, powoduje, że język, w którym bohaterowie opowiadają swoje historie, zaczyna skupiać uwagę na samym sobie, na środkach stylistycznych, pomysłach

---

<sup>11</sup> Zob. Y. Bertherat, *Freud z Lacanem, czyli nauka i psychoanalitik* [w:] *Wiek XX – przekroje. Antologia współczesnej krytyki francuskiej*, tłum. I. Kania, Kraków 1991, s. 95.

<sup>12</sup> Zob. B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 163–164.

<sup>13</sup> H. Gosk, *Bohater swoich czasów. Postać literacka w powojennej prozie polskiej o tematyce współczesnej*, Izabelin 2002, s. 57.

konstrukcyjnych i odwołaniach intertekstualnych, często implikujących treści ciekawsze niż anegdota biograficzna<sup>14</sup>. Powoduje to, że rekonstruowanie przeszłości we wspomnieniu autobiograficznym jest coraz częściej, zwłaszcza w literaturze najnowszej, uzupełniane elementami dyskursu metafikcyjnego lub wręcz staje się pretekstem do dyskursu tego typu. Wprawdzie posługuję się pojęciem „metafikcji” w takim znaczeniu, w jakim używał go Przemysław Czapliński w pracy poświęconej sytuacji literatury polskiej po 1976 roku, lecz, aby wyjaśnić powyższą konstatację, nawiążę do ustaleń Roberta Scholesa, poczynionych w tekście zatytułowanym *Metaproza*. Jak wiadomo, amerykański badacz wyróżnił cztery typy prozy, prozę idei (posługującą się mitem), prozę egzystencji (mimetyczną w takim sensie, jaki Erich Auerbach nadał pojęciu *mimesis*), prozę esencji (zajmującą się ideami etycznymi i wartościami absolutnymi) oraz prozę form (świadomie posługującą się kulturowymi i literackimi konwencjami). W tekstach literackich cechy wyżej wymienionych typów mieszają się, tworząc bardziej lub mniej doskonałe kompilacje. Stawiając tezę, że w utworach publikowanych w ostatnim piętnastoleciu biograficzna *storia* przeplata się z sygnałami metafikcyjnego dyskursu, mam na myśli to, że rekonstruowaniu określonych zdarzeń z przeszłości bohatera towarzyszy tu świadome wykorzystanie języka chwytów literackich. Informacji dotyczących podmiotu tego typu tekstów dostarcza czytelnikom nie tylko egzystencjalno-esencjalny wymiar funkcjonowania owego podmiotu, lecz również forma, w jakiej mówi on o swoich życiowych przypadkach. Język opowieści o sobie nie jest w tych utworach traktowany jako przezroczysta materia, lecz jako zbiór różnorodnych konwencji, stylów i klisz, które współtworzą autonarrację i wiele mówią o snującym opowieść bohaterze.

## II.1 Ujawnianie reguł gry literackiej

W moim odczuciu, w analizowanych tu utworach Stasiuka nie mamy do czynienia z odsłonięciem konwencjonalności sytuacji mówienia o sobie idącym

---

<sup>14</sup> Zob. Ibidem, s. 60.

tak daleko, że pozwalałoby określić podmiot tych tekstów mianem struktury lingwistycznej. Niemniej jednak i w *Jak zostałem pisarzem...*, i w *Dukli*, i w *Jadąc do Babadag* można wskazać różne przejawy metafikcji przeplatające się z biograficzną anegdotą i uzupełniające ją na poziomie dyskursu. Pierwszą kategorię metafikcyjnych śladów występujących w utworach tego autora tworzą informacje mówiące o tym, według jakich reguł został skonstruowany dany tekst i według jakich zasad można go czytać, aby dotrzeć do sensów pożądaných przez jego nadawcę. Interesujących przykładów tego typu dyskursu metafikcyjnego dostarcza utwór *Jak zostałem pisarzem...* Bez wątpienia należą do nich „taksonomiczne wskazówki”, rozsiane w różnych partiach tekstu. Architekturalna informacja zawarta w podtytule oraz terminy: „kronika formacji duchowej”, „rozprawa społeczno-historyczno-obyczajowa”, a także „nie-dziennik intymny”, „nie-plotkarska książka”, „nie-tekst z kluczem” to nazwy, które w zestawieniu z przeżyciami narratora, rekonstruowanymi na poziomie *story*, uwypuklają ironiczny sens przekazu i nie pozwalają odbiorcy z dobrą wiarą przyjąć wszystkich stwierdzeń bohatera. Tworzą one swoisty metajęzyk analizowanego utworu, język, w którym zawarte są wskazówki nadające kierunek procesowi lektury i podpowiadające czytelnikowi metodę odbioru. Lecz na tym nie kończy się arsenał przykładów nazywania reguł tekstowej gry w *Jak zostałem pisarzem...* Narrator utworu wielokrotnie formułuje refleksje dotyczące sposobu, w jaki tworzy swą autobiograficzną wypowiedź: mówi, że, jeśli zdąży, podejmie przerwany wątek, podkreśla, że pewne szczegóły dodaje z kronikarskiego obowiązku lub zastrzega sobie prawo do intymności i informuje czytelnika o tym, że nie będzie pisał o swoich romansach, „ponieważ jest to wysoce nieeleganckie” (A, s. 96). Co więcej, sugeruje, iż jest świadomy, że opowieść o sobie, jako utwór literacki, podlega kulturowym i literackim konwencjom. Pisze na przykład: „Widzę, że wpadam w tony elegijne, ale obiecałem sobie, że skończę tę historię dokładnie na setnej stronie i powoli robi mi się żal. No a poza tym dzieło literackie powinno być trochę inne na końcu niż na początku” (A, s. 105). W wydzielonym za pomocą

trzech gwiazdek „epilogu” również rzuca znaczącą uwagę: „(...) autobiografia bez pełnokrwistych bohaterów to nie jest autobiografia, tylko jakieś wspomnienia” (A, s. 126). Przytoczone fragmenty o charakterze metatekstowym świadczą o tym, że narrator, który wiele lat temu postanowił zostać pisarzem, obecnie dobrze zna swoje rzemiosło. Skoro wie, „jak powinna wyglądać” autobiografia, to znaczy, że ma świadomość, iż autobiografia to przede wszystkim literacka konwencja. Świadomość tę podkreśla, nie tylko zaznaczając, że ten czy inny wątek nie mieści się w porządku jego opowieści, lecz również podejmując szczególny rodzaj dyskursu z czytelnikiem – przypadkowym, do którego zdaje się mówić: żadnych pikantnych szczegółów nie poznasz, choć wiem, że jesteś ciekaw, oraz konkretnym: z panią psycholog, której, „przy okazji” mówienia o sobie, dziękuje za dobrą radę czy z właścicielami mieszkania, których przeprasza za źle wykonaną pracę. Najciekawszym, być może, przejawem analizowanego zjawiska są te, stosunkowo nieliczne, sytuacje, w których podmiot mówiący daje czytelnikowi do zrozumienia, że, opowiadając swoją historię, świadomie posługuje się nieprzezroczystym językiem chwytów literackich, korzysta ze znanych stylów i klisz. Za przykład niech posłuży następujący fragment: „Wyjeżdżaliśmy czasem z Pluszowym na wieś. (...) Słuchaliśmy odgłosów przyrody. Chodziliśmy na spacer. (...) Dzikie gęsi, dzikie kaczki, prosty lud. Istna bukolika” (A, s. 113). Przywołanie gatunku literackiego, który swą nazwę zawdzięcza słynnym utworom Wergiliusza, oraz zasygnalizowanie jego podstawowych cech, poprzez umieszczenie w tekście haseł – swoistych znaków rozpoznawczych sielankowości, sugeruje, że Stasiukowa autobiografia to proza samoświadoma, powracająca do konwencji i traktująca owe konwencje jako przedmiot gry literackiej. Skutkiem przeplatania anegdoty biograficznej z dyskursem metaliterackim, demaskującym reguły, wedle których *Jak zostałem pisarzem...* „zostało złożone”, jest wyeksponowanie literackości historii, w której narrator wypowiada własną prawdę. Ale nie tylko. Rozsiane w tekście metaliterackie sygnały uzupełniają tak autobiograficzną opowieść (poprzez wskazanie jej



uposażenia gatunkowego, sprecyzowanie jej konwencji, wskazanie czytelnikowi jej porządków formalnych), jak i wyłaniający się z tej opowieści obraz *Ja* podmiotu mówiącego, wspominającego przeszłość z ironią i humorem, na poły banalisty, na poły poszukiwacza sensu życia.

## II.2 Ujawnianie nawiązań intertekstualnych

Różnorodne sposoby sygnalizowania reguł tekstowej gry nie są jedynym przejawem dyskursu metafikcyjnego w *Jak zostałem pisarzem...* Śladów metafikcji można tu upatrywać także w interesującej, choć nie mającej w tym utworze bogatej reprezentacji, praktyce polegającej na ujawnianiu tego aspektu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od odczytania odbiorcy w innych utworach. Przyjrzyjmy się przykładom – oto pierwszy: „(...) do tej pory rzną z Grzesiuka i nikt mnie za rękę nie złapał, ponieważ jest to nie do udowodnienia” (A, s. 119) i drugi, jeszcze bardziej wymowny: „Dostałem od Gwidona *Podróż do kresu nocy* Céline’a. Kompletnie mnie wtedy Céline nie kręcił. Teraz za to rzną z niego, ile się da. To na wypadek, gdyby jakiemuś krytykowi wydawało się, że odkrywa Amerykę. Siedzę i rzną aż gwizdze” (A, s. 112). Na czym polega istota przytoczonych uwag intertekstualnych? Zapewne nie na odsłonięciu oszałamiającego bogactwa literackich odniesień utworu, bo choć na jego kartach pojawiają się nazwiska filozofów i pisarzy, raczej trudno o takim bogactwie mówić. To, co ważne i na swój sposób nowatorskie, to wydobycie na powierzchnię tekstu określeń, wchodzących w skład „informacji implikowanej”<sup>15</sup>, czyli stanowiących (zazwyczaj) ukryty element dzieła. Owa demaskacja tajników immanentnej poetyki wypowiedzi jest elementem dyskursu, na poziomie którego zostaje opowiedziana historia *O tym, jak powstaje opowieść o PRL-owskiej przeszłości narratora*, czyli historia odkrywająca tryby literackiego mechanizmu, akcentująca literackość świata przedstawionego poprzez ujawnienie samego aktu tworzenia. Omówiona technika jest ponadto jedną ze strategii

---

<sup>15</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] Eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Wrocław 1985, s. 86.

autoprezentacyjnych snującego opowieść podmiotu. Cóż bowiem lepiej charakteryzuje ironistę, który o własnej prawdzie mówi, racząc odbiorcę pozornie najprostszymi spostrzeżeniami, niż owo prowokacyjne stwierdzenie: siedzę i rżnę, a mówię o tym na wypadek, gdyby jakiemuś krytykowi wydawało się, że jest bardzo mądry...?

Metafikcyjne ślady w postaci ujawniania nawiązań do innych utworów wytropimy bez trudu również w zbiorze *Jadąc do Babadag*. Intertekstualny aspekt Stasiukowej *podróży* jest zagadnieniem złożonym i ważnym z punktu widzenia interpretacyjnego charakteru analizowanego tomu, w tym miejscu nie interesuje mnie on jednak jako sygnał każący zastanowić się nad tym, jaki jest stosunek narratora do zapomnianej części Europy i czego właściwie szuka on wśród karpackich dolin, lecz jako sposób uzupełniania opowieści podmiotu mówiącego na poziomie dyskursu. Przykładami zjawiska opisanego przez Julię Kristevą na marginesie prac Bachtina, są w *Jadąc do Babadag* zarówno bezpośrednie wskazania na inne teksty literackie, jak i cytaty oraz aluzje. Uważnego czytelnika bardziej od różnorodności intertekstów w utworze Stasiuka powinien jednak zaciekać szczególny sposób ich traktowania, polegający na wykorzystaniu literackich odniesień jako budulca świata przedstawionego. Aby nie mnożyć przykładów, skupię się na jednym tylko, lecz wiele mówiącym cytacie: „Na pięćotysięcznych [banknotach – J.W.] (...) jest Lucian Blaga, który napisał »Kur apokalipsy pieje, wciąż pije po wsiach rumuńskich«. Dziesięćotysięczne zdobi Nicolae Iorga, którego zamordowała Żelazna Gwardia, chociaż – jak twierdził Eliade – »był prawdziwym wieszczem rumuńskości« (JB, s. 183). Fragment ten nader wyraźnie pokazuje, w jaki sposób odwołania do innych tekstów mogą zostać potraktowane jako określenia rzeczy i ludzi. Lecz rola takich odniesień literackich jak te, występujące w przytoczonym przykładzie, nie ogranicza się do tworzenia bardziej lub mniej kunsztownych „intertekstualnych epitetów”. Przeciwnie, wydaje się, że istota omawianego aspektu metafikcji wyrażającego się w ujawnianiu literackich powiązań utworu i wykorzystaniu ich w charakterze budulca świata

przedstawionego polega przede wszystkim na wpisaniu tekstu w określony ciąg innych tekstów i uniemożliwieniu jego bezpośredniego odczytania, czyli odniesienia wyłącznie do świata realnego. A zatem obecność intertekstów w *Jadąc do Babadag* sugeruje, że Europa Środkowa jest u Stasiuka swego rodzaju konstrukcją kulturową – przestrzenią zmytizowaną i zliteraturyzowaną, krainą, której bliżej do mitycznej Atlantydy, niż do realnego wymiaru państw i stolic. Wskazuje także na swoistą „wtórność” opowieści Stasiukowego podróżnika – stawia ją obok tekstów tych autorów, którzy tę konstrukcję stworzyli i nie pozwala jej czytać jako „historii pierwszej”, jako „słowa niezapośredniczonego”. Co więcej, daje czytelnikowi do zrozumienia, że opowieść o sobie jest zrobiona z elementów literatury, a nie, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, z elementów „prawdziwego życia”.

### **II.3 Nadawanie rzeczywistości charakteru fikcyjnego**

Fakt, że omówione aspekty metafikcji wyraźnie eksponują literackość świata przedstawionego utworu, nie oznacza, iż proza ze śladami dyskursu metafikcyjnego nie odnosi się w ogóle do rzeczywistości. Czyni to, lecz w szczególny sposób. Relacja tekst – świat wyraża się w niej w przemianie tego, co – jak się potocznie przyjmuje – jest nie tylko pozatekstowe, ale i pozajęzykowe, w byt w pewnym sensie sztuczny, estetyczny, fikcyjny, nie mający swojego przeciwieństwa po stronie sztuki. Światopoglądowym wsparciem dla tego, jak można go nazwać, „mimetycznego” aspektu metafikcji, okazały się różne koncepcje wypracowane w drugiej połowie XX wieku, przede wszystkim spowodowana przez antropologię strukturalną semiotyzacja świata kultury<sup>16</sup>, estetyzacja rzeczywistości<sup>17</sup> oraz teoria, że świat jest tekstem<sup>18</sup>. Przejaw metafikcji wyrażający się w nadaniu rzeczywistości charakteru

---

<sup>16</sup> Zob. na przykład R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, pod red. J. Błońskiego, Warszawa 1970.

<sup>17</sup> Zob. na przykład M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czapliński, J. Lang [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996.

<sup>18</sup> Spośród licznych prac dotyczących tekstualizmu należy przede wszystkim wymienić publikacje Jacquesa Derridy: *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Bytom 1997; *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002; *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

fikcyjnego, obecny w powieściach i opowiadaniach opublikowanych po 1989 roku nie jest obcy prozie Stasiuka. Jego egzemplifikacji dostarczają właściwie wszystkie utwory tego autora, przyjrzyjmy się zatem tylko najbardziej reprezentacyjnym przykładom. Oto w jaki sposób narrator *Jak zostałem pisarzem...* opowiada o swoim życiu w końcu lat siedemdziesiątych: „Co wieczór coś się działo. Heroizm i fabuła. Rzadko pozwalaliśmy sobie na lirykę” (A, s. 25). Tak natomiast diagnozuje rzeczywistość podmiot mówiący *Dukli*: „(...) byt musi być fikcją, jeśli mamy mieć jakąkolwiek szansę” (D, s. 82). Utworem najbardziej obfitującym w sygnały omawianego typu metafikcji jest *Jadąc do Babadag*. Stasiukowy podróżnik już na początku swej opowieści informuje czytelnika, że Sygiet Marmarowski jest snem i „wygląda jak wyrafinowana fikcja” (JB, s. 18), i w miarę rozwijania swej historii coraz bardziej lubuje się w rozbudowanych opisach przestrzeni przypominających sztuczne byty, podrobione twory, halucynacje, fatamorgany, „dotknięcia nierzeczywistości, o których się wie, że istnieją mocniej niż sama rzeczywistość” (JB, s. 220). Wspólną cechą przytoczonych cytatów jest traktowanie rzeczywistości jako szyfru, opowieści, trudno czytelnego tekstu, który rozsiewa znaki, a zarazem jest tajemnicą semiotyczną, wymaga nieustannego „czytania”, upodobnienia procesu poznania do procesu lektury. Szczególny, obecny zwłaszcza w *Dukli* oraz *Jadąc do Babadag* rodzaj metaforyki ukazującej świat jako rozproszoną, wymagającą poskładania opowieść pozwala interpretować działania narratorów i stany rzeczywistości jako swego rodzaju fikcjotwórstwo. Tak można spojrzeć na czynność trzynastoletniego chłopca, który próbuje odszyfrować ślady pozostawione na piasku przez dziewczynę w białej sukience czy nieustanne obserwacje podróżnika, usiłującego ze środkowoeuropejskich majaków wyczytać prawdę swojego istnienia i świata. Interpretacja taka pozwala dostrzec głębszy sens w wypowiedzianym przez podmiot mówiący *Dukli* truizmie, że „byt jest fikcją”. Sens ten trafnie oddaje stwierdzenie Raimonda Federmana, który był przekonany, że ponieważ rzeczywistość nie jest uprzednia względem opowieści,

każde doświadczenie, także doświadczenie życia, nabiera znaczenia dopiero, gdy przyjmie kształt werbalny, czyli kiedy zostanie powołane do istnienia w narracji<sup>19</sup>. Jaka jest konsekwencja uznania życia i świata za fikcję? Wydaje się, że poważna... Jeśli bowiem przyjmiemy, iż to, co otacza bohatera-narratora to hieroglify tekstu wymagające wytrącenia z literackiego snu, wówczas ślady metafikcyjnego dyskursu przeplatające biograficzną anegdotę wypada uznać za język bytu, w którym zostaje wypowiedziana najistotniejsza prawda dotycząca istnienia.

#### II.4 Fabularyzatorstwo

Na zakończenie rozważań dotyczących przejawów metafikcji w prozie Stasiuka chciałabym omówić zjawisko, które określam mianem „fabularyzatorstwa”<sup>20</sup>. Fabularyzatorstwo, należy dodać gwoli ścisłości, jest nie tyle jednym ze śladów dyskursu metafikcyjnego, który możemy zidentyfikować w materii utworu, ile zjawiskiem związanym z obecnością tych śladów w tekście, ich pochodną, czy wręcz ich produktem. Cóż znaczy ten odrobinę staromodny termin, wywodzący się z języka angielskiego? Aby oddać jego sens, zgodny z normą XV-wiecznej angielszczyzny, należałoby go wyjaśnić jako „bajanie”<sup>21</sup>. By jednak uwspółcześnić jego znaczenie i wydobyć z niego najciekawsze treści, rozsądniej – jak się zdaje – jest wytłumaczyć go przy pomocy następującego omówienia: „opowiadanie interesujących historii”. W zaproponowanej przeze mnie peryfrazie akcent logiczny pada na słowo „interesujących”, ten bowiem, kto fabularyzuje, nie musi mówić prawdy ani dostarczać słuchaczom satysfakcji etycznej; przeciwnie, perspektywę satysfakcji

---

<sup>19</sup> Zob. R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, op. cit., s. 424–425.

<sup>20</sup> Termin „fabularyzatorstwo” wchodzi w związek z zaproponowanymi przez Roberta Scholesa pojęciami „fabulator” oraz „fabulacja”, zob. R. Scholes, *Fabulatorzy*, tłum. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4. Według amerykańskiego eseisty, proza współczesnych fabulatorów łączy w sobie elementy czarnego humoru, satyry i alegorii. Choć wywód Scholesa okazał się bardzo inspirujący dla moich rozważań, w czynności fabularyzowania postaram się raczej zaakcentować aspekt związany z przewagą anegdoty nad dyskursem, czyli swoistą opowieściowością, na którą zwrócił uwagę Przemysław Czapliński, omawiając zjawisko „powrotu fabuły” w prozie publikowanej po 1989 roku, zob. P. Czapliński, *Ślady przełomy. O prozie polskiej 1976-1996*, op. cit., s. 109–139.

<sup>21</sup> Termin „fabulator” w znaczeniu „ten, kto opowiada bajki”, „bajarz” występuje w ósmej opowieści Piotra Alfonsa (w wersji angielskiej opracowanej przez Caxtona w 1484 roku). Tom Alfonsa *Nauki i przypowieści* ukazał się w języku polskim w przekładzie L. Joachimowicza (Warszawa 1958).

etycznej powinien zastąpić obietnicą satysfakcji estetycznej, a prawdę – uwodzicielską mocą kunsztownej, silnie działającej na wyobraźnię historii. Czymże zatem jest fabularyzatorstwo? Po pierwsze, rozkoszą stwarzania i snucia opowieści, wymyślaniem nieopanowanym, nie liczącym się z regułami prawdopodobieństwa, nie chcącym – jak król z bajki Piotra Alfonsa – „zadowolić [się – J.W.] skąpymi słowami”. Po wtóre, reaktualizacją w obrębie utworu znanych wzorców kompozycyjnych i schematów fabularnych jako struktur gwarantujących punkt oparcia poszczególnym partiom (lub nawet całości) historii, nadających jej spójność, ułatwiających porozumienie z odbiorcą i umożliwiających oddziaływanie na niego.

Skoro fenomen fabularyzatorstwa został wyjaśniony, sięgnijmy do prozy Stasiuka w poszukiwaniu egzemplifikacji. Zarówno *Dukla*, jak i *Jadąc do Babadag* dostarczają stosunkowo licznych przykładów pasji opowiadania, wyrażającej się w nagromadzeniu uwag formułowanych na poziomie dyskursu, dotyczących rozpoczynania opowieści, podejmowania wątku lub konstruowania alternatywnych wersji historii. Tak oto brzmi wypowiedź Stasiukowego podróżnika, którą z konieczności przytaczam w formie skróconej, choć z uwagi na swą dosłowność mogłaby wystarczyć za komentarz do analizowanego zjawiska: „Teraz przypominam sobie to wszystko i widzę, że na przykład właśnie tam mogła się zacząć jakaś opowieść. Na przykład: »Tego dnia, kiedy widziałem ojca po raz ostatni, bo trzech mężczyzn wsadziło go do samochodu i dokądś zabrało, tego dnia dotknąłem piersi Andrei Nopritz«. Albo: »Tego dnia Gizella Weisz ruszyła w drogę, wszyscy ją chwalili (...)«” (JB, s. 22). Przytoczony cytat wyraża nie tylko charakterystyczną dla fabularyzowania fascynację snuciem opowieści i urzekaniem czytelnika jej formą, lecz również – i to wydaje się istotniejsze – samą świadomość fabularyzowania. Fabularyzujący narrator chce uwodzić swą historią i, choć sam wydaje się zakochany w czynności opowiadania, wie, że opowieść to oczarowujący wyobraźnię odbiorcy spektakl, rozgrywający się na scenie słowa oraz iż za kulisami ukryty jest nie kto inny jak on, fabulator-demiurg panujący nad kreowanym światem. Bardziej

złożonym aspektem fabularyzowania w prozie Stasiuka wydaje się zjawisko reaktywacji wzorców fabularnych w poszczególnych utworach. Byłabym skłonna twierdzić, że nadrzędnym schematem realizowanym w interesujących mnie tekstach tego autora jest matryca określona przez Przemysława Czaplińskiego mianem epistemologicznej<sup>22</sup>. Model ów wspierający się na procesie dochodzenia bohatera do prawdy można porównać do wzorca prozy detektywistycznej przy założeniu, że wzorca tego nie potraktujemy całkowicie dosłownie, czyli, najprościej mówiąc, że pozwolimy sobie na utożsamienie kryminalnej zagadki, do rozwiązania której zmierza detektyw, z tajemnicą ludzkiej egzystencji. Fabuła poznawcza realizuje bowiem taki typ powieści detektywistycznej, w której podejrzanym jest świat i życie bohatera, śledczym – sam bohater, przedmiotem śledztwa – szeroko pojęty sens, narzędziem, przy pomocy którego przeprowadza się śledztwo – opowieść, a metodą – interpretacja. Choć omówiony schemat uwidacznia się w różnym stopniu w różnych partiach *Jak zostałem pisarzem...*, *Dukli* oraz *Jadąc do Babadag*, fabuła każdego z analizowanych utworów zdaje się opierać na dociekaniu przez bohatera-narratora znaczeń tekstu, jakim okazało się jego własne życie. Każde, nawet najbardziej błahe lub zabawne zdarzenie nie jest w omawianej prozie tylko tym, czym jest, lecz skrywa w sobie jakiś sens, znaczy jako znak tajemnicy ludzkiego istnienia. Nie jest to, naturalnie, dowód na to, że matryca epistemologiczna jest jedynym wzorcem obecnym w tekstach Stasiuka. Przeciwnie, w *Dukli* z powodzeniem towarzyszy jej Proustowski model opowieści o cudownej epoce oraz wątek dotyczący na poły dziecięcej, na poły młodzieńczej fascynacji nieznaną dziewczyną. W *Jadąc do Babadag* fabuła czysto poznawcza przeplata się ze schematem prozy podróżniczej i przygodowej, a także z wątkami sensacyjnymi. W *Jak zostałem pisarzem...* natomiast została na nią nałożona inna matryca – popularna, łącząca w sobie wiele odmian prozy (na przykład rozwojową, edukacyjną, pedagogiczną) konwencja *Bildungsroman*, przyprawiona zresztą sosem ironii i humoru do tego

---

<sup>22</sup> Zob. P. Czapliński, *Ślady przełomy. O prozie polskiej 1976-1996*, op. cit., s. 134.

stopnia, że rozsmakowanie się w epistemologicznych akcentach utworu wymaga pewnego wysiłku interpretacyjnego. Zwróćmy uwagę na to, że w tych partiach analizowanych tekstów, które znajdują oparcie w znanych wzorcach kompozycyjnych, respektowane są podstawowe wymogi powieściowego porozumienia, takie jak: odrębność planu narracji od planu świata przedstawionego, uprzedniość opowiadanych zdarzeń wobec aktu mowy narratora oraz dominująca rola „wielkich figur semantycznych” (postaci, akcji, czasu, przestrzeni) w znaczeniowej strukturze wypowiedzi<sup>23</sup>. W konsekwencji można w nich dostrzec cechy prozy realistycznej – obecność intrygi, ład kompozycyjny, dominację finalizmu i osiągnięcie spójności dzięki ciągowi przyczynowo powiązanych zdarzeń. Te gwarancje „bezpiecznego”, by się tak wyrazić, odbioru są jednak w każdym z omawianych utworów zakłócane na różne sposoby. Najbardziej oczywistą metodą owego zakłócania jest łączenie ze sobą wielu schematów fabularnych w obrębie jednego tekstu oraz unikanie jednoznaczności poprzez komplikowanie obrazu świata przedstawionego. Bardziej skomplikowane wydaje się tworzenie złożonego modelu kompozycyjnego, w którym popularne matryce prozatorskie stanowią szkielet dla fabuły poznawczej oraz równoległe do niej rozwijanych dygresji. W ramach dygresji, co ciekawe, mogą pojawiać się uwagi o charakterze metatekstowym, tematyzujące na przykład krytyczną świadomość kultury wysokiej skierowaną przeciwko fabularyzowaniu<sup>24</sup> (niezwykle rzadkie w prozie Stasiuka) lub świadczące o wyposażeniu narratora w wiedzę dotyczącą uczestnictwa w opowieści albo faktu tworzenia fikcji literackiej (bogato reprezentowane zwłaszcza w tomie *Jadąc do Babadag*). Inny typ uwag występujących w dygresjach obejmuje wypowiedzi narratora o budowaniu autonarracji, jego sobości i kondycji ludzkiej, rozsiane we wszystkich interesujących mnie utworach tego autora. Obecność wypowiedzi tego typu pozwala przypuszczać, że fabularyzowanie w Stasiukowej prozie sytuuje się na przecięciu pasji

---

<sup>23</sup> Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 10.

<sup>24</sup> O zjawisku tym pisał Robert Scholes, zob. Idem, *Metaproza*, op. cit., s. 131–135.



stwarzania i snucia opowieści oraz tendencji do formułowania (bardziej lub mniej poważnych) refleksji filozoficznych i antropologicznych – zgodnie z formułą zaproponowaną przez Scholesa: „(...) nowoczesna fabulacja, podobnie jak starożytne bajki Ezopa, odchodzi od przedstawiania rzeczywistości i zajmuje się konkretnym życiem ludzkim dzięki ukierunkowanej etycznie fantazji”<sup>25</sup>. Jaki wniosek można wysnuć z faktu, że w omawianych tekstach urzeczaniu opowieścią oraz typowemu dla fabularyzowania łączeniu sztuki z ludycznością<sup>26</sup> towarzyszy eksponowanie sprawności w budowaniu historii, podkreślanie fikcyjności lub wręcz jej komentowanie? Przede wszystkim taki, że Stasiukowe uwodzenie opowieściami nie oznacza naiwnego romansu prozy tego autora z fabułą. Wzorce kompozycyjne nie są tu bowiem jedynie nośnikami historii, lecz także świadomie wykorzystanymi pretekstami do rozważań autotematycznych oraz formułowania uogólnień dotyczących istnienia człowieka.

### III. Podsumowanie

**Nazywanie reguł tekstowej gry, wskazywanie intertekstualnych powiązań utworu, tematyzacja jego wymiaru transmimetycznego oraz fabularyzowanie – oto cztery sposoby metafikcyjnego do-twarzania opowieści o sobie samym w prozie Stasiuka.** Do-twarzanie to odbywa się na różnych poziomach, nie tylko na poziomie dyskursu, co wydaje się najbardziej oczywiste, lecz również w stylistycznej i kompozycyjnej warstwie tekstu. Wszystkie omówione strategie przeplatające się z anegdotą biograficzną lub ujawniające się w jej materii zdecydowanie pogłębiają wrażenie literackości opowieści tożsamościotwórczej, stwarzane już przez jej fikcyjne przekształcenia. Co więcej, zdradzają, że opowieść, z której narrator stara się wysnuć siebie, swą najbardziej własną, intymną prawdę, stanowi paradoksalnie zbiór cytatów, stylów, literackich chwytów i konwencji, słowem, iż jest ona

---

<sup>25</sup> R. Scholes, *Fabulatorzy*, op. cit., s. 253.

<sup>26</sup> Zob. tezy Scholesa dotyczące czarnego humoru i satyry w prozie fabulatorów, *Ibidem*, s. 260.

zbudowana z socjolektu, którego prawdziwą figurą jest klisza – elementarna jednostka intertekstualnych procesów i podstawowa cegielka literackiej *mimesis*<sup>27</sup>. Owe style i konwencje nie tylko uzupełniają na różnych poziomach historię życia narratora, lecz również dopełniają jego obraz. Jak rozumieć tę malarską metaforę? Bynajmniej nie tak, że ujawnienie konwencjonalności opowieści o sobie odpowiada ostatnim pociągnięciom pędzla portrecisty. Przeciwnie, ujawnienie owo przypomina raczej odkrycie wstępnych szkiców do obrazu, w których model po raz pierwszy zostaje zaklęty w kresce mistrza, a które znikają później pod warstwami farby i werniksu. Dotarcie do projektu często ukazuje nowy wymiar dzieła malarskiego. Nie inaczej dzieje się w przypadku ujawnienia konwencyjności opowieści o sobie, ukrytej pod wyczelowanymi zdaniami. Jest ona jakby dodatkową perspektywą, w której możemy zobaczyć podmiot mówiący tekstu: ironistę, pokpiwającego siebie z własnego wtajemniczenia w życie i literaturę, poszukiwacza straconego czasu, który, powracając do podkarpackiego miasteczka, chce odkryć tajemnicę własnego istnienia i bytu w ogóle, oraz podróżnika – kolejnego eksploratora przestrzeni Środkowej Europy usiłującego dotrzeć do jakichkolwiek śladów autentyczności w mitycznej krainie i we własnym życiu.

Omawiając metafikcyjne sposoby do-twarzania historii życia bohaterów prozy Stasiuka, starałam się dowieść, że opowieść o sobie samym posiada nie tylko szczegółowo zanalizowaną przez Ricoeura, Taylora, MacIntyre’a czy Giddensa funkcję tożsamościotwórczą polegającą na nadawaniu narracyjnej jedności doświadczeniom człowieka, lecz również funkcję literacką. Funkcja ta związana jest z odbywającym się w procesie tworzenia opowieści o sobie samym zastępowaniem „życia” przedstawieniem tego życia, czyli zaklinaniem przeszłości w jednostkach narracji, które zarówno pod względem stylistycznym, jak i kompozycyjnym powinny być dostosowane do całości przekazu. Sprawia ona, że historia życia, w której – jak zgodnie podkreślają narratwiści –

---

<sup>27</sup> Pojęciem „socjolektu” posługuję się za Ryszardem Nyczem, zob. Idem, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2, s. 106–109.

konstytuuje się tożsamość podmiotu, jako tekst, przynależy do królestwa słowa ze wszystkimi tego konsekwencjami. Jakie to konsekwencje? Takie, że historia ta może zachwycać językową sprawnością, uwodzić sposobem obrazowania, oczarowywać wielością kulturowych odniesień, prowokować do stworzenia własnego tekstu... lub, przeciwnie, zniechęcać trywialnością anegdoty, odpychać jednowymiarowością skojarzeń, nudzić pospolitością konstatacji... jak każde dzieło literackie. Analiza szeroko rozumianego językowo-tekstowego wymiaru opowieści tożsamościotwórczej, przejawiającego się między innymi w akcie jej uzupełniania elementami dyskursu metafikcyjnego, ma niebagatelne znaczenie. Ujawnia bowiem, że opowieść o sobie samym jest zorientowana na obecną chwilę jej tworzenia, zaś konstytuująca się w niej tożsamość to – by posłużyć się zgrabną formułą Jeana Starobinskiego – tożsamość „trzymającego pióro”<sup>28</sup>, czyli tego, kto przekuwa przeszłość w materię literatury, a nie tego, kto przeżywał minione zdarzenia. Krótko mówiąc, analiza taka wyraźnie pokazuje, iż człowiek, który, przywołując swe życie, wyrusza na spotkanie z samym sobą, nie jest biernym kontemplatorem samego bytu, lecz twórcą. Prawda zaś, której poszukuje, to jego własna kreacja, nie zaś ukryty skarb, który wystarczy wydobyć na jaw, odtwarzając go takim, jakim jest. Pod pretekstem przedstawiania się takimi, jakimi byliśmy, zawsze bowiem realizujemy nastawione na terażniejszość dzieło budowania własnej osobowości i własnego świata. Dzieło godne artysty wcielającego w życie formułę Julesa Lequieria: „Tworzyć i, tworząc, tworzyć siebie”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> J. Starobinski, *Styl autobiografii*, W. Kwiatkowski [w:] „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1, s. 309.

<sup>29</sup> Cyt. za: G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, s. 274.