


Magdalena Popiel  <https://orcid.org/0000-0002-0424-2985>
Uniwersytet Jagielloński

Narracje o tworzeniu, czyli „ciemność i magia”

Narratives on Creating, or “Darkness and Magic”

Abstract: The presence of autothematic narratives in the three basic models of culture – literary, audiovisual and digital – is a crucial factor influencing the diversity and dynamic evolution of the story on creating. The notion of *autopoiesis* introduced by the neurobiologists and sociologists widens the spectrum of research on creative process in literary texts, and more broadly in texts of culture. In the connection with these two functional aspects of *autopoiesis*: in the traditions of different medias and multiple research directions analysing the creative process, the author presents three models of modernist novel on creating. The interpretation of *Testament* by Witold Gombrowicz allows us to indicate, firstly, the process of narrative identity of writer constituting itself; secondly, the metaphor of theatre’s backstage providing *autopoiesis* with a performative dimension; and thirdly, the poetic rules of storytelling about creation, which build up its epiphanic aura.

Keywords: *autopoiesis*, creative process, stories of creating, Witold Gombrowicz, *Testament*, backstage

Streszczenie: Obecność narracji autopoietycznych w trzech podstawowych modelach kultury: literackiej, audiowizualnej i cyfrowej, jest istotnym czynnikiem wpływającym na ich różnorodność i dynamiczną ewolucję opowieści o tworzeniu. Pojęcie *autopoiezy* wprowadzone przez neurobiologów i socjologów poszerza spektrum badań nad procesem twórczym w tekstach literackich i szerzej, kulturowych. W związku z tymi dwoma aspektami funkcjonowania *autopoiesis*: w tradycjach różnych mediów oraz wielu kierunkach badawczych analizujących proces tworzenia, autorka przedstawia trzy wzory modernistycznej opowieści o tworzeniu. Interpretacja *Testamentu* Witolda Gombrowicza prowadzi, po pierwsze, do wskazania trybu konstituowania się narracyjnej tożsamości pisarza, po drugie, ku metaforze teatralnych kulis nadającej *autopoiesis* wymiar performatywny, a po trzecie, w stronę takich reguł poetyki opowieści o tworzeniu, które budują jej epifaniczną aurę.

Słowa kluczowe: *autopoiesis*, proces twórczy, opowieści o tworzeniu, Witold Gombrowicz, *Testament*, za kulisami

1. *Autopoiesis* i media, czyli niekończąca się opowieść

Zdajemy sobie sprawę, że wkraczając na teren *autopoiesis*, stąpamy po bardzo niepewnym i mało stabilnym gruncie. Zakreślenie pola badań, uściślenie samego przedmiotu i jego wstępna konceptualizacja to kłopotliwe zadania. Relacja między *poiesis* i *praxis* pozostaje dziś dynamicznym obszarem ciągłej renegotjacji, nawet przy zastrzeżeniu, że interesuje nas tylko ta przestrzeń tworzenia, którego centrum pozostaje sztuka. Złożony rodowód (greko-łacińsko-hebrajski) samego słowa „tworzenie”¹ i wynikające z niego implikacje ideowo-kulturowe skłoniły na początku lat dziewięćdziesiątych George’a Steinera do ukonstytuowania „gramatyki tworzenia” rozumianej jako „zestrojona organizacja percepcji, refleksji i doświadczenia, system nerwowy świadomości, w momencie gdy komunikuje się ona ze sobą i innym”². Termin „opowieści o stworzeniu”, którym chętnie posługiwał się Steiner, komentując teksty filozoficzne, teologiczne i literackie, można zaadaptować do procesu tworzenia poddanego refleksji i artykułowanego przez samego twórcę. Opowieści o tworzeniu odsyłają zatem do pierwszoosobowych struktur tekstowych (językowych, a także szerzej – kulturowych), których przedmiotem są praktyki twórcze.

Autopoiesis jako przedmiot badań otwiera się na wiele obszarów humanistyki. Problematyka ta zajmuje psychologów, kognitywistów, socjologów, estetyków, literaturoznawców i kulturoznawców. Dla literaturoznawstwa zainteresowanie *autopoiesis* płynęło z wielu impulsów, między innymi antropologii literatury, estetyki literatury, krytyki genetycznej, autobiografistyki. Wskazałam niegdyś na możliwość zagospodarowania obszaru badań, który nazwałam estetyką antropologiczną, swoistą kontynuacją intuicji wielu humanistów zmierzających do wyodrębnienia i dowartościowania nurtu badań zwanego estetyką artystów³. Koniec XX wieku przyniósł nie tylko renesans refleksji estetycznej, ale także odrodzenie zainteresowania podmiotem twórczym i pojęciem sprawstwa, co skutkowało wymodelowaniem kategorii artysty na jedną z kluczowych symbolicznych figur filozofii człowieka.

¹ „W kontekstach estetycznych na «tworzenie» nieustannie napierają sąsiadujące wartości religijne i filozoficzne; pola semantyczne nakładają się na siebie i interferują ze sobą. Słownik komplikuje troista proveniencja etymologiczna. W Torze bez wątpienia dominuje słownik stwarzania, kształtowania (na kole garncarskim) sprawstwa. W grece denotacyjna i konotacyjna sfera *poieio* i pochodnej *poieseio* jest niezwykle gęsta: obejmuje i bezpośredniość działania, i złożoną przyczynowość, i materialną obróbkę, i poetycką niepowtarzalność. W tej konstelacji wiele pozostaje jeszcze do zrozumienia. Łacińska *creatio* ma swe korzenie w biologii i polityce: oznacza poczynanie dzieci i wyznaczanie urzędników. [...] W swej samostnej sile hebrajski, grecki i łaciński jednocześnie bronią się przed transakcjami wymiennymi i ich wymagają. Z punktu widzenia naszego zachodniego dziedzictwa potrzeba gramatyki twórczości wyrasta z intensywności i nieadekwatności lingwistyczno-semantycznych wymian między tymi trzema językami”. G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 24.

² Tamże, s. 11.

³ M. Popiel, *Artysta awangardowy. Próba estetyki antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6.

W centrum moich rozważań pozostanie literatura, ale na wstępie zasygnalizuję dynamikę i różnorodność opowieści autopoietycznych wynikającą z przemian kulturowych XX i XXI wieku oraz rosnącej roli mediów. Dominująca przez wieki kultura literacka wytworzyła bardzo niejednorodną gatunkowo przestrzeń form narracji autopoietycznych: to przede wszystkim literatura dokumentu osobistego, esej, manifest, szkice, notatki czy wywiad. Osobny obszar wyznacza autotematyzm literatury fikcjonalnej w jej różnych wariantach. Narracje o tworzeniu tylko częściowo wpisują się w tradycyjne klasyfikacje genologiczne i reguły poetyki. Poszukiwanie tych makro- i mikronarracji musi przebiegać zatem jakby w poprzek ekstensywnie rozumianej literatury. Wyznaczenie pewnych linii ciągłości w perspektywie kulturowej historii literatury jest możliwe, jak się wydaje, głównie w obrębie dużych formacji literackich. Tym bardziej jest to wskazane, jeśli horyzont badań obejmie teksty pisane przez artystów różnych profesji, uprawiających tradycyjne dziedziny sztuki, jak również tych czerpiących z nowych mediów.

Coraz częściej w ostatnich dekadach sami pisarze dążą do poszerzania granic przekazu autopoietycznego i jego wariantowego replikowania w różnych mediach. Przykładem może być chociażby Michel Houellebecq, który na przestrzeni dwudziestu lat kilkakrotnie powracał do kluczowej dla swojej twórczości idei *rester vivant*: najpierw w esej, włączonym następnie do tomu poezji (*Poésie*, 2010), później w nakręconym według własnego scenariusza filmie *Przeżyć – metoda Houellebecq* (*Rester vivant: méthode*, 2016) i wreszcie jako autor i bohater cyklu fotograficznych *Before Landing, Lanzarote, Is Michel Houellebecq OK?* (2000–2016) oraz retrospektywnej wystawy w paryskim Palais de Tokyo (2016)⁴.

Obszar eksploracji badawczej narracji o tworzeniu znacznie się powiększył wraz z rosnącą rolą sztuk audiowizualnych i wejściem w orbitę kultury cyfrowej. Zjawiska tu występujące są usytuowane na różnych skalach aktywności społeczno-komunikacyjnej i wartości estetycznej, zazwyczaj pozostają wyrazistym *signum* współczesnej kultury. Egzemplifikacja jest wyjątkowo bogata, wspomnę tylko o trzech typach działań: z obszaru cyfrowej kultury komercyjnej, dokumentu filmowego należącego do popkultury i w końcowej części artykułu przywołam wysokoartystyczny dokument wybitnego reżysera filmowego.

Praktyki komercyjne okazały się wrażliwe na pragmatyczne funkcje dokumentacji procesu tworzenia. Reżyser filmowy Mateusz Jemioł, laureat nagród w kategorii kina niezależnego, autor bloga „Mova Film”, zamieścił w internecie wideo zatytułowane *Magia ujęć zza kulis, czyli 5 powodów, dlaczego warto zrobić making of* (20 lipca 2020). Rzecz dotyczy opłacalności zainwestowania w wykonanie *making of*, czyli reportażu z realizacji podcastu; w tym wypadku chodzi o wzmocnienie siły marketingowej filmów reklamowych. Jemioł przekonuje,

⁴ Por. *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, red. S. Van Wesemael, B. Viard, Paris 2013.

że pokazanie scen zza kulis w produkcji filmowej działa na odbiorcę wyjątkowo motywująco: wzbudza większe zainteresowanie samą reklamą, a co za tym idzie, oferowanym produktem. Słowo „magia” jest tu kluczowe, bo określa reakcje widza kuszonego podglądaniem, wciągniętego w pracę na planie, uczestniczącego w procesie tworzenia, często bawiącego się niezamierzonym komizmem, wpadkami aktorów, lapsusami językowymi.

We współczesnym kinie tradycja tworzenia i funkcjonowania gatunku *behind the scenes* jest częścią działań promocyjnych, ale też często poza nie wykracza. Nakręcony materiał z realizacji filmu fabularnego połączony z wywiadami z reżyserami, scenarzystami i przede wszystkim aktorami jest teraz stałym bonusem w postaci dodatkowej funkcji do wydania filmu na DVD. Coraz częściej pojawiają się także pełnometrażowe filmy dokumentalne będące na przykład opowieścią o realizacji koncertu czy widowiska. Co istotne – właśnie „opowieścią” głównego bohatera, artysty, a zarazem narratora, a nie reportażem z planu filmowego bądź sceny muzycznej. Nie chodzi tu również o liczne w ostatnich dekadach filmy fabularne z gatunku „narodziny gwiazdy” lub te nakręcone w poetyce autotematycznej w stylu Federica Felliniego (np. *Nine – Dziewięć* Roba Marshalla z 2009 roku), lecz o rodzaj filmowego dokumentu osobistego o procesie tworzenia.

Za kulisami kultury popularnej dzieją się często rzeczy niezwykle. Na platformie Netflix zamieszczony został półtoragodzinny film *Halftime* (reż. Amanda Micheli) opowiadający o powstaniu siedmiominutowego występu Jennifer Lopez podczas najważniejszego amerykańskiego wydarzenia sportowo-rozrywkowego Super Bowl w 2020 roku. Film o projekcie J.Lo, która kończyła wówczas pięćdziesiąt lat, jest autoportretem z mocnym przesłaniem Latynoski i kobiety ze świata show-biznesu. Narracja prowadzona w formie monologu artystki koncentruje się na jej ambicji i pasji, dążeniu do perfekcji, inwencji choreograficznej, maksymalnym wysiłku fizycznym tancerki i piosenkarki, na jej rozczarowaniach i klęskach oraz uporze w dążeniu do wykorzystania szansy życiowej i udowodnienia, sobie i innym, możliwości fizycznych i artystycznych pięćdziesięcioletniej gwiazdy. Filmowa opowieść z licznymi wątkami autobiograficznymi o charakterze formacyjnym, a nie, jak można by się spodziewać, plotkarsko-romansowymi, jest głęboko osadzona w kulturze amerykańskiej, w krzyżujących się obszarach polityki, sportu, rozrywki i kina. Wyjątkowa sytuacja egzystencjalna, zgoła archetypiczna, wyznaczająca tryb narracji prowadzonej w słowie i obrazie, otwierająca perspektywę przeszłości, ale także budząca wolę kształtowania przyszłości, rzuca cień powagi i wzniosłości na historię tworzenia siedmiominutowego dzieła popkultury.

W tym kontekście trzech wariantów kultury (literackiej, audiowizualnej i cyfrowej) można by powiedzieć, że historia historii tworzenia zmieniająca obszary problemowe i przedmiotowe, a także rozszerzająca zakres mediów i technik posługiwania się nimi, przypomina niekończącą się opowieść rozrastającą się wzdłuż różnych, nie tylko linearnych, przebiegów.

2. *Autopoiesis* i sprawczość rozproszona

Od pół wieku *autopoiesis* (autopoieza) jest ważnym terminem w słowniku neurobiologów i socjologów. Prace z lat osiemdziesiątych Francisca Vareli i Humberta Maturana nadały nowe znaczenie *autopoiesis* rozumianej jako samodzielne generowanie organizmów żywych, a zatem zdolność do samowytwarzania i samoregeneracji umożliwiająca im przetrwanie⁵. Zbudowane wokół tego pojęcia koncepcje miały zasadniczy wpływ na nowe enaktywistyczne teorie poznania zakładające, że organizmy tworzą własne doświadczenie poprzez swoje działania. Wkrótce autopoieza okazała się inspirująca również dla nauk społecznych, między innymi teorii Niklasa Luhmanna⁶.

Te dwa nurty uaktywniające pojęcie *autopoiesis*: neurobiologiczny i socjologiczny, stały się na początku XXI wieku na tyle znaczące, że coraz częściej antropologia literatury i estetyka literatury zaczęły korzystać z ich osiągnięć. Pytanie o przydatność dla literaturoznawstwa powstających na ich przedłużeniu teorii, takich jak z jednej strony kognitywistyka zorientowana neurofenomenologicznie, a z drugiej teoria aktora-sieci (ANT) Brunona Latoura, szybko znalazło mocną, pozytywną odpowiedź⁷.

Przypomnę dwa stanowiska w tej kwestii, które mogą stanowić mocny impuls w badaniach tekstów autopoietycznych. Pierwsze, reprezentowane przez prace Claire Petitmengin⁸, zmierza do opisanego głębokiej warstwy subiektywnego doświadczenia wpływającego na powstanie wszelkiej myśli i rozumienia. Ten wymiar świadomości, mający charakter przedrefleksyjny, przedpojęciowy i przeddyskursywny, osadzony jest w tym, co konkretne i ucieleśnione. Przesunięcie go w stronę świadomości i jego dyskursywizacja są możliwe dzięki wyjątkowym okolicznościom oraz wewnętrznemu treningowi, a zatem sytuacjom, które są typowe dla autopoietycznych i autobiograficznych świadectw artysty wypełnionych często doświadczeniami granicznymi, a zarazem ciągłą praktyką tworzenia. Petitmengin uczyniła przedmiotem badań między innymi fragmenty listów Paula Cézanne’a i Rainera Marii Rilkego. Analiza tekstów epistolograficznych tych artystów dowodzi, jak cennym są one materiałem do poznania wymiaru źródłowego naszych doświadczeń. Powrót do źródeł myśli, penetrowanie „przestrzeni, w której rodzą się nasze myśli, leży w centrum naszego

⁵ H.R. Maturana, F.J. Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, London 2012.

⁶ Z polskich tłumaczeń Luhmanna wspomnę tylko o dwóch: N. Luhmann, *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Kraków 2007; tenże, *Pisma o sztuce i literaturze*, tłum. B. Baran, Kraków 2016. Liczba polskich opracowań, interpretacji i nawiązań do dzieł Luhmanna przez przedstawicieli różnych dyscyplin jest imponująca.

⁷ Por. A. Slater, *Autopoiesis Between Literature and Science: Maturana, Varela, Cervantes* [w:] *The Palgrave Handbook of Twentieth and Twenty-First Century Literature and Science*, red. N. Ahuja i in., Cham 2020; E. Thompson, *Żywe sposoby nadawania sensu*, tłum. J. Klimbej, „Avant” 2012, R. III, nr T.

⁸ C. Petitmengin, *Ku źródłom myśli. Gesty i transmodalność: wymiar przeżywanego doświadczenia*, tłum. E. Bodal, A. Tuszyńska, „Avant” 2012, R. III, nr T.

doświadczenia bycia człowiekiem. Tam właśnie odgrywa się nasz związek ze światem”⁹.

Przywołanie przez francuską badaczkę fragmentów listów Rilkego do żony z opisem gałązki wrzосу oraz tekstów Cézanne’a na temat doświadczeń, jakich dostarczał mu widok Góry św. Wiktorii¹⁰, kieruje uwagę w stronę pytań o „użycie” narracji autopoietycznych i ich interpretację przez badaczy będących lub niebędących literaturoznawcami. Czy można postawić pytanie: czy istnieje modelowy czytelnik narracji autopoietycznych? A także jakiego rodzaju „przyjemności tekstu” one dostarczają?

Druga propozycja, Rity Felski, dotyczy refleksji nad pożytkami teorii aktora-sieci dla literaturoznawstwa. Zdaniem badaczki „dominujące style analiz akademickich często nie pozwalają uchwycić natury naszych powiązań z tekstami, a takie uchwycenie jest niezbędne do lepszego wytłumaczenia, skąd bierze się istotność tych tekstów”¹¹. Używanie literatury, czyli, według Felski, „formy przywiązywania, za pomocą których teksty nas kuszą i zjednują, zaskakują i uwodzą”¹², połączone z inspirującymi koncepcjami Latoura może prowadzić do takich wniosków:

[...] dzieła sztuki potrzebują naszego zaangażowania. Ich istnienie zależy od zainteresowania czytelników bądź widzów, którzy są pośrednikami, konieczną ścieżką, bez której przejścia dzieła zostaną zredukowane do „porażki, straty, zapomnienia”. [...] Stąd bierze się nieodłączna wieloznaczność sprawczości: tworzymy dzieła sztuki, a jednocześnie one tworzą nas. [...] Badawczy etos pilności, szacunku i wspaniałomyślności wysuwa się na pierwszy plan, aczkolwiek zostaje pozbawiony atrybutów transcendentálnych. Doświadczenie estetyczne nie stoi w opozycji do społeczeństwa, nie przeczy mu [...], lecz jest stwarzane w sieci powiązań. [...]

Pytania związane z czytaniem i interpretacją nie są obce teorii aktora-sieci, nawet jeśli przybierają w niej inną formę. Zamiast angażować się w hermeneutykę podejrzeń, postrzegamy interpretację jako rodzaj wspólnego budowania i komponowania. Zamiast podkreślać oderwanie analityczne, przyznajemy się do naszych powiązań, lekceważąc zużyty podział na czujnych badaczy i naiwnych czytelników. Zamiast demistyfikować zaangażowanie estetyczne, postrzegamy to doświadczenie jako klucz do zrozumienia, w jaki sposób sztuka przyciąga naszą uwagę¹³.

W wypadku tekstów autopoietycznych wtopionych w formy autobiograficzne ta sugerowana postawa interpretatora ma jeszcze jeden istotny rys opisany w latourowskiej sieci powiązań. To właśnie „sprawczość rozproszona” oznaczająca między innymi posiadanie podmiotowej „godności ontologicznej” przez wszystkich materialnych i myślowych, ludzkich i nie-ludzkich bohaterów całego

⁹ Tamże, s. 143.

¹⁰ Odwoływałam się do tych przykładów narracji epistolograficznych, nie znając jeszcze tekstu Petitmengin (*Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 23–49).

¹¹ R. Felski, *Latour i literaturoznawstwo*, tłum. T.S. Markiewka, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 207.

¹² Tamże, s. 209.

¹³ Tamże, s. 212.

procesu twórczego, a zatem „sprawców” doświadczeń narratora: od zapachu wrzосу i wglądu w Górę św. Wiktorii, papier i pióro, słowa i gesty aż po przywołane w korespondencji artefakty i ich autorów, a także adresatów listu, wydawców czy kolekcjonerów obrazów. Pożyteczna kategoria rozproszonej sprawczości dotyczy sieci relacji między wszystkimi aktorami biorącymi udział w spektaklu *autopoiesis*. Może ona być pomocna również w określeniu relacji między tekstami autopoietycznymi a ich interpretatorami.

3. Trzy wzory modernistycznej opowieści o tworzeniu. Kazus Gombrowicza

A. W stronę narratywizmu. *Autobiopoiesis*, czyli podmiot autobiograficzny, podmiot „samowyjaśniający się” i ten, kto wie lepiej

Teksty autopoietyczne prowokują pytania o prawdę „ja”; bywają one formułowane z perspektywy narratywizmu, jak i tego obszaru, który określa się mianem kultury form samozwrotnych¹⁴. Wydaje się, że niezależnie od wyboru kierunku konceptualizacji pytanie o prawdę sankcjonowaną przez podmiot wypowiadający się w formach narracyjnych, bądź też odwołujący się do praktyk performatywnych, jest prawomocne.

Philippe Lejeune w wywiadzie opublikowanym w „Tekstach Drugich” pod tytułem *Laboratorium badacza* przypomina kluczową tezę dotyczącą przedmiotu swoich wieloletnich badań:

Autobiografia to nie jest tekst, w którym ktoś mówi o sobie prawdę, ale tekst, w którym realnie istniejąca osoba twierdzi, że mówi o sobie prawdę¹⁵.

Analogiczną formułę można zastosować do narracji autopoietycznych, szczególnie tych wtopionych w formy mikro- i makroautobiograficzne¹⁶.

W refleksji nad tego rodzaju tekstami często pojawia się wątek wyjątkowego statusu narracji prowadzonej przez pisarza. Zdzisław Łapiński przekonywał, że jeśli narratorem jest pisarz, to prawda jego opowieści jest „bardziej prawdziwa”:

¹⁴ R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.

¹⁵ P. Lejeune, M. Rodak, *Laboratorium badacza. Rozmowa z Philipem Lejeune’em*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6 s. 201.

¹⁶ Por. P. Rodak, *Prawda w Dzienniku osobistym*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4. Rodak, rozwijając myśl Lejeune’a, przedstawia koncepcję „trzech rodzajów prawdy, z jakimi mamy do czynienia w dzienniku osobistym. Nazwałbym je kolejno: prawdą wydarzeń (czyli prawdą historyczną), prawdą doświadczenia (czyli prawdą psychologiczną lub osobową) oraz prawdą rzeczywistości (czyli prawdą metafizyczną lub transcendentną)” (s. 30).

Swoistość tworzywa znakowego, którym posługuje się pisarz, sprawia, że jego notatnik nie może nie różnić się od notatnika artysty pracującego w innym materiale – malarza, muzyka, tancerza. Dla nich dziennik będzie formą realizacji osobowej różną od tej, w której potrafią znaleźć swój najtrafniejszy wyraz. Jako istoty twórcze są oni tutaj na zewnątrz siebie. Mogą stać się własnymi kronikarzami, historykami czy komentatorami, ale przemówią nie swoim, „prawdziwym” głosem. [...] tylko w dzienniku pisarza można jednocześnie objaśniać własną wizję świata i wcielać ją w życie, dzielić się wiedzą o sprawności artystycznej i składać jej dowód¹⁷.

Tak argumentowano często tezę, iż agon o prawdę opowieści między pisarzem a artystami innych sztuk niż literatura wygrywa zazwyczaj ten pierwszy.

Z perspektywy historycznej łatwo wskazać okres literacki, który dostarcza szczególnie bogatego materiału do badań narracji o tworzeniu – to oczywiście szeroko rozumiany modernizm. Wtedy to kluczowe i newralgiczne pojęcia sztuki, dzieła, twórcy i odbiorcy, stając się przedmiotem wielowątkowej refleksji, z jednej strony ulegały krystalizacji, z drugiej zaś – wyrazistym przemianom. Zainicjowana wówczas krytyczna postawa wobec zjawisk kultury i estetyki doprowadziła do rozmycia się, a w końcu zakwestionowania kształtującej się w czasach nowożytnych zarówno ontologii sztuki, jak i tożsamości artysty.

Sięgnę zatem po wdzięczny materiał literatury modernizmu. Tekst, do którego chciałabym się przede wszystkim odwołać, to zacytowany już w tytule *Testament* Witolda Gombrowicza. Ten fingowany wywiad będący monologiem pisarza rozpoczyna incipit z dwoma „mocnymi”¹⁸ słowami:

Mam opowiedzieć panu moje życie w związku z moim dziełem? Nie znam ani mojego życia, ani dzieła. Włokę za sobą przeszłość, jak mglisty ogon komety, a co do dzieła, też niewiele wiem, bardzo niewiele.

Ciemność i magia¹⁹.

¹⁷ Z. Łapiński, *Ja Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin 1985, s. 92. Gombrowicz w podobnym duchu wypowiadał się o krytykach, wychodząc od własnej, arbitralnej hierarchii sztuk: „Sztuki plastyczne bliższe są rzeczy niż człowieka, malarz, rzeźbiarz fabrykują przedmioty – więc i do utworu literackiego podchodzi jak do przedmiotu. [...] Krytyk malarstwa musi o nich pisać, jak o czymś zasadniczo obcym i zewnętrznym, a to dlatego, że walory malarskie nie dają się ująć w słowie, słowo i pędzel to dwie odrębne dziedziny. Natomiast krytyka literatury to jest słowo o słowie, literatura o literaturze [...]. Krytyk literacki musi być artystą słowa i współtwórcą, nie może być mowy o «opisywaniu» literatury, jak – niestety – opisuje się obrazy, trzeba w tym wziąć udział, nie może to być krytyka z zewnątrz, krytyka rzeczy”. W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1986, s. 132.

¹⁸ „Widzi pan, z góry muszę przeprosić, że w tych zwierzeniach [...] nie będę mógł uniknąć takich słów mocniejszych jak na przykład magia. Albo ciemność”. D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969, s. 7. Kolejne, pośmiertne wydania ukazywały się jako dzieło Gombrowicza pod tytułem *Testament* (dalsze cytaty według tego wydania).

¹⁹ Tamże. Wśród licznych prac o twórczości Gombrowicza książka M.P. Markowskiego *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* (Kraków 2004) najbardziej wnikliwie przygląda się tym dwóm terminom w słowniku autora *Dziennika*. Interpretacja podążająca tropem psychoanalizy Freuda i Lacana łączy ciemność i magię z pojęciem niesamowitości (*Unheimlich*). Markowski dostrzega wyjątkową przenikliwość i oryginalność pisarza w wizji świata i człowieka nieustannie obsuwających się w „demoniczną niezrozumiałość” (s. 14).

Warto w tym momencie przypomnieć, że na długo przed zwrotem biografistycznym²⁰ rósł wśród interpretatorów Gombrowicza jego autorytet podmiotu wygłaszającego sądy, które aspirują do prawdy (zgoła jak było to w zwyczajach narratora auktorialnego). Historia egzegezy jego pisarstwa każe przypomnieć słynną tezę Janusza Sławińskiego o „Naczelnym Gombrowiczołogu”:

Gombrowicz decydująco zaważył niemal na wszystkim, co dotąd o nim zdołano powiedzieć [...] zaprojektował badania nad sobą, zaprogramował ich tematykę i metodologię. W gruncie rzeczy główny wysiłek armii interpretatorów sprowadza się do realizacji tego programu. Ich dzieło to niekończąca się suita parafraz nadbudowanych ponad wyjściowymi zdaniem Gombrowiczowskich autokomentarzy. [...] okazał się nie tylko inicjatorem subdyscypliny polonistycznej, ale trwale uznawanym jej autorytetem: niedościgłym mistrzem nauki o sobie. Pracami swoich uczniów i kontynuatorów udowodnił, że jest tworem w najwyższym stopniu samowystarczalnym – bo samowytłumaczającym się²¹.

Ileż trzeba krytycznego zmysłu i zdrowego rozsądku, pokory i przekory, żeby w szczytowym okresie rozwoju polskiego strukturalizmu sformułować taką myśl! Głębokie przekonanie o wyższości naukowych, obiektywnych i precyzyjnych narzędzi metodologicznych łączyło się wówczas, jak wiadomo, z przekonaniem o niższości pozycji autora. Pod wpływem lektury *Dzienników* dla Sławińskiego ta niższość stała się wyższością, a więc dokładnie tak jak chciał autor *Ferdydurke*. Uczona wyższość drażniła zawsze Gombrowicza; wystarczy przywołać chociażby jego reakcję na interpretację *Ślubu* Luciena Goldmanna:

Profesor Lucien Goldmann. Barczysty, z klatką piersiową wojowniczą, napierający, coś jak wóz ciężarowy albo nawet okręt o trzydziestu tysiącach ton. Był na premierze „Ślubu” w teatrze Recamier, brał udział w dyskusjach, tłumaczył ludziom na prawo i lewo, w czym sekret cały, aż wreszcie wystąpił z artykułem w „France Observateur” pod tytułem „Krytyka nic nie rozumiała”, w którym dał własną interpretację sztuki. [...]

Nieśmiało próbowałem protestować [...]. Na nic! Goldmann, profesor, krytyk, marksista, barczysty, zawyrokował, że ja nie wiem, a on wie lepiej²².

Sławiński, profesor, krytyk, nie marksista i nie barczysty, zawyrokował, że przeciwnie: Gombrowicz może wiedzieć lepiej.

Drażliwa kwestia „kto wie lepiej” była w centrum projektów autobiograficznych, jak i autopoietycznych Gombrowicza. Sparafrazujmy zatem początek *Testamentu*: nie wiem nic, bądź wiem niewiele, o tym, co się wydarzyło, a wydarzyło się moje życie wypełnione tworzeniem. Kto zatem wie? Nie „ja” egzystencjalne i nie „ja” autora po-

²⁰ Por. A. Nasiłowska, *Biografie: zwrot biograficzny*, „Dwutygodnik” 2009, nr 16, www.dwutygodnik.com/artykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html, dostęp: 10.03.2021. Por. numery tematyczne: *Autobiografie*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6; *Biografie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1.

²¹ J. Sławiński, *Sprawa Gombrowicza*, „Nurt” 1977, nr 2, s. 19.

²² W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, dz. cyt., s. 195–196.

wieści i dramatów, ale „ja” opowieści. Magia ciemności, która mnie otacza, sprawia, że zaczynam swoją opowieść. *P r a g n i e n i e a u t o p o i e t y c z n e*, tak jak pragnienie autobiograficzne, jest rodzajem silnej, samozwrotnej energii twórcy. Owa energia ma bogate estetyczne konotacje, ale w tym miejscu przywołam kontekst literacki.

Gombrowicz zapewne nigdy nie sparafrazowałby Denisa Diderota, aby przekonać czytelnika, że nie ma nic łatwiejszego, niż kleić opowieści. Zaczyna jednak *Testament* podobnie jak narrator *Kubusia Fatalisty i jego pana*: czytelniku wyedukowany na literaturze i jej konwencjach, chcesz wiedzieć, jak się zwali, skąd przybywali, dokąd dążyli, wymagasz ode mnie wiedzy o wymyślanych przeze mnie postaciach?! A cóż my wiemy o sobie, własnych i cudzych fantazjach? Wyrwij się zatem z kulturowych przyzwyczajzeń, strząśnij z siebie kajdany wyuczonych reguł i poddaj się magii opowieści Gombrowicza o Gombrowiczu, czyli Gombrowicza mówiącego o Gombrowiczu wymyślonym.

Aura niespodzianki i przygody towarzysząca od początku tej opowieści zyskuje jednak w finale, wyznaczającym kres kompozycyjny, poznawczy i biograficzny całości tekstu, gorzki i tragifarsowy kontrapunkt:

BILANS. – Ile stron zapisałem w ciągu mojego życia? Niecałe 3000. Jaki rezultat, jeśli idzie o mnie osobiście. Przypominam, zacząłem od tego, w tych naszych „Entretiens”, że chcę związać literaturę z moim życiem. Co więc mi dały te zapisane strony?

Co? Prawie się wstydzę. Moje zamachy na formę do czegoż mnie doprowadziły? Do formy właśnie. Tak długo się rozbijałem, aż stałem się pisarzem, którego tematem jest forma – oto mój kształt i moja definicja. I dzisiaj ja prywatny, żywy, jestem sługą tego oficjalnego Gombrowicza, tego, którego zrobiłem.

[...] Zbuntować się? Ale jak? Ja? Sługa? (s. 145)

Testament zatem to historia tworzonego i tworzącego, czyli pana i jego sługi – pary bohaterów owej dwudziestowiecznej powiastki filozoficznej w formie dialogu, której przesłaniem jest fatalizm wiecznego buntownika okazującego się wiecznym sługą Formy.

B. W stronę performatyki. Sztuka w akcji, czyli magia kulis

„Sztuka w akcji” – to sformułowanie pochodzące z języka estetyki pragmatycznej dobrze oddaje performatywny charakter *autopoiesis*. Rozważania Richarda Shustermana z lat dziewięćdziesiątych XX wieku rozwijające Deweyowską koncepcję doświadczenia estetycznego niwelowały bariery pomiędzy praktyką życia i praktyką estetyczną²³, kulturą wysoką, popularną i nauką, jak chociażby

²³ R. Shusterman, *Sztuka w akcji, sztuka prowokacji. Goodman, rap, pragmatyzm (Mix Nowej Rzeczywistości)* [w:] tegoż, *Praktyka filozofii i filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, tłum. A. Mitek, Kraków 2005, s. 171–201.

w znanym połączeniu refleksji o hip-hopie czy rapie z wysokoartystyczną literaturą modernizmu i teoriami Nelsona Goodmana. Prowadziło to do zakwestionowanie materialnego wymiaru dzieła sztuki jako centralnego zagadnienia estetyki i kierowało zainteresowanie w stronę dynamicznej zdarzeniowości. Podobna perspektywa charakteryzuje niekiedy namysł nad procesem twórczym samych artystów.

Narracje autobiopoietyczne mają szczególną dynamikę wynikającą z t o p i k i p r z e s t r z e n i p o m i ę d z y, w której najlepiej zadomowiła się p o t e n c j a l n o ś ć „j a”. Wyobraźnia pisarzy już dawno znalazła symboliczny obraz opisujący zdarzeniowy wymiar tworzenia realizujący się w sferze pogranicza, pomiędzy „nic” a „coś”. Przywoływany w tym kontekście topos teatru ewokował symbolikę kulis.

Romantyczno-modernistyczna wersja metafory kulis jako procesu tworzenia eksponowała tajemniczość, nieostateczność, niedoskonałość, kruchość doświadczenia artysty. A także sugerowała myśl bardzo bliską Gombrowiczowi o konieczności wychodzenia poza jakiegokolwiek dychotomiczne podziały, także te opisujące źródła energii tworzenia. Sto lat przed *Testamentem* oryginalnie ujął to Norwid, kończąc fantazję *Za kulisami* słowami:

I, jako myślałem, stało się: oni wyobrażają sobie, że pisać dramat było ostateczną myślą moją. Sędzię formalni ze wszechmiar, którzy rozdzielają społeczność na zastępy umysłów pieszych i konnych. Im zdawa się, że jedni na rozgrzywionych jeżdżą piórach, podobni do gońców fantastycznych, drudzy zaś uprawiają prozę życia.

Czyli na to obiegałem okrągłość globu i radowałem się uczuciem człowieka-męża, który zupełnie obejma kibić ziemi, ażeby ponad ową dwójcę elementarną nic nie dociec²⁴

Idea ucieczki od tej, a także każdej innej elementarnej antynomii przybiera wersję trzeciej drogi omijającej dychotomię fikcja – proza życia i wiedzie nas „za kulisy”.

Symboliczna wizualizacja i konceptualizacja procesu tworzenia w formie „świata za kulisami” wskazuje na jego wielowymiarowość. Krytycy często zwracali uwagę na „sceniczną” myślenia Gombrowicza, mając na względzie różne jego aspekty²⁵. Można przypuszczać, że Gombrowicza przyciągała do teatru i teatralności jako idei, obrazu, metafory ta najbardziej oczywista odrębność teatru od innych sztuk: tylko tu wymagana jest konieczna żywa obecność dwu stron, pomiędzy którymi tworzy się widowisko: aktora i widza. Utwór literacki, muzyczny, film w swojej zasadniczej materii nie wymusza współobecności nadawcy i odbiorcy w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie. Ta żywa współobecność dodawała aktowi tworzenia szczególnej powagi, doniosłości, a nawet wносиła ton heroizmu.

²⁴ C.K. Norwid, *Za kulisami* [w:] tegoż, *Dramaty. Pisma wybrane*, t. 3, Warszawa 2022, s. 145.

²⁵ Jednym z pierwszych krytyków, który zwrócił uwagę na to, że u Gombrowicza „wszelka myśl ma charakter sceniczny”, był Włodzimierz Bolecki (*Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1984, s. 144).

Jestem, przyjaciele, bardzo zadowolony z takiego rozkładu zajęć; powieść i dziennik. W powieści oddają się po staremu sztuce, sobie śpiewam a muzom, dążąc do tego tylko, żeby struna jak najbardziej była napięta i wibrująca. Ale na tym nie kończy się działalność pisarza w dobie obecnej – gdyż od słowa wymaga się, aby ono było narzędziem naszego stawania się w świecie, czymś ściśle zespolonym z życiem i z ludźmi. Śpiewam sobie i muzom, tak – ale śpiewając, rtkwię w was i muszę wywalczyć sobie, określić, ustalić miejsce w społeczeństwie. Nie zaskodzi więc, jeśli bocznymi drzwiami wprowadzę was za kuliszy swego teatru – temu właśnie służy dziennik²⁶.

Z metafory świata jako teatru rodzi się u Gombrowicza obraz kulis świata gromadzących całą niezwykłość procesu stwarzania. Ten akt czerpie jednak energię nie z zaświatowych mocy, lecz z tego, co dla pisarza jest najbardziej magiczne: „nic dla mnie bardziej fantastycznego, jak tu i teraz jestem, jaki jestem, określony, konkretny, taki akurat, a nie inny” (s. 124–125). Proces twórczy to akcja rozgrywająca się tu i teraz, w intensywnej współobecności, to „kształtowania siebie na oczach ludzi” (s. 102), akcja tocząca się w sferze pomiędzy „ja” i innymi, bytem i niebytem, życiem i sztuką. Nikt chyba nie ujął tej myśli dobitniej niż Gombrowicz w *Dzienniku*:

Historia mego stawania się to dzieje ciągłego przystosowywania się mego do mych dzieł literackich – które zawsze zaskakiwały mnie rodząc się w sposób nieprzewidywany, jakby nie ze mnie [...]. Do pewnego stopnia książki moje wynikają z mojego życia – ale w większej mierze życie urobiło mi się z nich i nimi²⁷.

Czymże jest przestrzeń rozpościerająca się za kulisami teatru? Nie sceną i nie widownią, nie piekłem rzeczywistości i nie rajem sztuki, ale przestrzenią metamorfozy, w której warzy się i stapia to, co moje i wasze. Jak zawsze – w ciemności komunikacji, ale i w wyrazistej współobecności. Tutaj rodzi się moja i wasza ciekawość siebie nawzajem i pragnienie uczestniczenia. Zanim się rozdzielimy i wejdziemy w swoje role aktora i widza, pisarza i czytelnika – tutaj powstaje, buzuje, toczy się akcja przeistoczenia. Przestrzeń „za kulisami” to miejsce będące kuchnią i czyścem zarazem. To świat „od kuchni”, pełen „zakulisowych” właśnie tajemnic, anegdot i plotek, sięgający do tego, co korporalne, niskie, trywialne, a także do tego, co jeszcze nie-stworzone i nawet nie do końca pomyslane. To miejsce testowania magii wcielenia.

²⁶ W. Gombrowicz, *Zakończenie* [w:] tegoż, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Paryż 1982 s. 254, podkr. M.P. Makronarracją autobiopoietyczną jest nie tylko *Dziennik*, ale także *Kosmos*, o którym w *Testamencie* właśnie powie Gombrowicz: „*Kosmos* jest powieścią, która sama się stwarza, podczas pisania. [...] *Kosmos* wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kuliszy świata” (s. 127–128).

²⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, dz. cyt., s. 18.

C. W stronę poetyki. Prawda ekstatyczna

W tym miejscu powrócę do kultury audiowizualnej, w której topos „kulis” jest szczególnie intrygujący. Jak wspomniałam, film wytworzył gatunek *making of* i *behind the scenes* funkcjonujący w różnych rejestrach kultury. W wysokoartystycznym kinie nietrudno znaleźć reżysera, który wielokrotnie zgłębiał temat sprawczości i tajemnic warsztatu artystycznego – to Werner Herzog. Był twórcą nie tylko pełnometrażowych dzieł, ale także licznych dokumentów filmowych, jak na przykład ten o realizacji *Fitzcarraldo*, jak i literackich, jak *Dzienniki* pisane podczas kręcenia tego filmu (*Conquest of the Useless: Reflections from the Making of Fitzcarraldo*).

W 1999 roku Herzog ogłosił tzw. *Manifest z Minnesoty* zatytułowany *Prawdy i fakty w kinie dokumentalnym*, opatrzonego podtytułem *Lekcje ciemności*²⁸. W *Manifestie* sformułował tezę o szczególnym rodzaju prawdy, jaką niesie dokument filmowy, i nazwał ją p r a w d ą e k s t a t y c z n ą:

[...] w kinie są głębsze pokłady prawdy i jest coś takiego, jak poetycka, ekstatyczna prawda. Jest tajemnicza i nieuchwytna, i można do niej dotrzeć tylko przez zmyślenie, wyobraźnię i stylizację. [...] fakty mają czasem dziwną i dziwaczną moc, która sprawia, że ich wrodzona prawda wydaje się niewiarygodna.

Jeden z najciekawszych filmów dokumentalnych Herzoga – *Wielka ekstaza snyderca Steinera* (1974) – jest portretem i autoportretem świetnego narciarza i rzeźbiarza zarazem. Powtarzającym się rytmicznie, spowolnionym obrazom lotu skoczka towarzyszy opowieść bohatera o pracy nad rzeźbami w drewnie oraz alegoryczna w swojej wymowie historia przyjaźni Steinera z krukiem; symetryczne do widoku frunącego po niebie narciarza są tu sekwencje upadków spletanego boleśnie ciała sportowca.

Herzog obserwuje konkurs skoków narciarskich, jest tuż przy skoczni, z mikrofonem w dłoni oczekuje na Waltera Steinera szybującego na nartach niebezpiecznie daleko, poza znaczniki na trasie. Film charakteryzuje reporterska gorączkowość z jednej strony, a z drugiej ogromna wizualna dyscyplina, zwolniony rytm zdjęć i kontemplacyjna muzyka. Z jednej strony mamy portret szwajcarskiego skoczka, sportowca poddającego się strachowi i zdenerwowaniu, a z drugiej spoglądamy właściwie na nadczłowieka, istotę przeobrażającą się w momencie skoku. W tym

²⁸ Wcześniej „lekcje ciemności” funkcjonowały jako tytuł dokumentu z 1992 roku ukazującego pożar szybów naftowych. Sekwencji obrazów zniszczeń, jakich dokonał żywioł, przeplatanych rozblyskującymi słupami ognia i scenami dramatycznego wysiłku ludzi walczących z pożarem, towarzyszy muzyka Wagnera, Mahlera, Schuberta i takie słowa Pascala użyte jako motto: „Upadek światów gwiazdnych dokona się tak jak ich stworzenie – w doskonałej piękności”. Rzecz nie tylko w swoistej estetyzacji faktograficznego dokumentu, ale też w wydobyciu metafizycznej aury pejzażu ruin i wertykalnych ujęć eksplozji ognia, patetycznych obrazów zniszczenia i heroizmu ludzi. *Lekcje ciemności* odsłaniają zagadki egzystencji i bytu (por. D. Czaja, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 286).

dokumentacie Herzoga (jak i w wielu innych) spotykają się jakby dwie płaszczyzny poddane obserwacji – zewnętrzna, jednostkowa, pospolita powierzchnia rzeczy oraz coś nieuchwytnego, kosmiczna perspektywa, prawda w wymiarze uniwersalnym. W dokumentach niemieckiego realizatora często pospolitość zastępowana jest przez niezwykłość, banalność przeobraża się, zwyczajność przekształca się w świętość. W początkowych scenach filmu Steiner – rzeźbiarz i skoczek narciarski, wskazuje kawałek drewna, który zamierza poddać obróbce i wyzwolić jego energię, przemienić w formę misy, obłaskawić. Podobnie dzieje się z jego skokami. Skacząc, zaklina swój strach, poddaje się niczym nieświadoma forma czemuś, nad czym sam nie jest w stanie zapanować, daje się nieść tajemniczej energii, napięciu, które wynoszą go w górę²⁹.

Czym jest prawda ekstatyczna dokumentu filmowego? Wznoszenie się i upadki kreślą linię uwalniania się magii z codziennych zdarzeń. Prawda ekstatyczna filmowej narracji autobiopoietycznej bliska jest poetyce epifanii³⁰.

„Ciemność i magia” w narracjach autopoietycznych Gombrowicza zyskuje także wymiar epifaniczny. Celnie ujął ten aspekt *Dziennika* Jerzy Jarzębski, wskazując, iż najbardziej znamiennej cechą jego pisarstwa jest „umiejętność dostrzegania w potocznych zdarzeniach ich metafizycznej podszewki”³¹. Ekstatyczna prawda dokumentu osobistego jest tu przede wszystkim opowieścią o hybrydycznej jedności życiostworzenia. „Poetyka prawdy” Gombrowicza kreuje podmiot twórczy w jego archetypicznej uniwersalności, a zarazem jednostkowości psychofizycznej wrosniętej w „tu i teraz”. Realizuje się w dociekaniu, czym jest hybrydyczna tożsamość artysty: „Magia. Kształt, jakby zaprojektowany, życia. [...] Zagadkowe przeciwieństwa, niedocieczone kontrasty” (s. 69). Ta mityczna całość fundowana jest na równie mitycznej antynomii: „sprzeczność, która jest śmiercią filozofa, jest życiem artysty [...] sztuka rodzi się ze sprzeczności” (s. 61). Pamiętamy liczne Gombrowiczowskie deklaracje dotyczące tożsamości pisarza: „byłem zlepkiem rozmaitych światów, ni pies, ni wydra. Nieokreślony [...] czymże nie byłem? Byłem wszystkim!” (s. 33–34).

Tego typu autorefleksja pisarza posługująca się strategią paradoksu o funkcji hiperboli nie jest cechą wyjątkową. W tym kontekście można przywołać Philippe’a Lacoue-Labarthe’a, który w swojej analizie eseju Denisa Diderota *Paradoks o aktorze* tak definiował paradoks:

[paradoks to] hiperboliczna wymiana nicości i wszystkości, nieposiadania właściwości i przywłaszczenia, nieobecności podmiotu i jego pomnożenia, im bardziej artysta (aktor) jest niczym, tym bardziej może być wszystkim³².

²⁹ M. Brzezińska, *Werner Herzog i jego dokumenty*, Filmweb, 26.05.2010.

³⁰ Por. H.U. Gumbrecht, *In Praise of Athletic Beauty*, Cambridge–London 2006; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

³¹ J. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000, s. 172.

³² P. Lacoue-Labarthe, *Diderot: paradoks i mimesis*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 193.

U Gombrowicza epifanijne doświadczenie fundamentalnej sprzeczności staje się treścią wyjątkowego i bolesnego życiostworzenia:

W artyście wszystko dzieje się jednocześnie, wszystko współpracuje, teoria z praktyką, myśl z namiętnością, życie z wartościowaniem i rozumieniem życia, żądza osobistego sukcesu z wymogami stwarzającego utworu, wymogi utworu z uniwersalną prawdą, pięknem, cnotą [...] (s. 61, podkr. M.P.).

Jeśli Joseph Hillis-Miller przekonywał, że „literatura jest świecką magią”³³, to wydaje się, że literatura autopoietyczna dysponuje podwójną zgoła siłą magii. Autopoieza, podobnie jak autobiografia, stając się przedmiotem refleksji literaturoznawców i filozofów, wprowadzała często wątek zagadki, tajemnicy. Można przypuszczać, że nie tylko dlatego, iż tym, którzy próbowali różnych metod konceptualizacji tego pojęcia, sprawiało ono spory kłopot. Jacques Derrida w wywiadzie udzielonym Derekowi Attridge’owi charakteryzuje swoje młodzieńcze teksty poprzez pojęcie autobiografii, które, jak twierdzi, zawsze pozostało dla niego „sprawą najbardziej zagadkową i otwartą”. „Autobiograficzne pragnienie” łączy z „narcystycznym” momentem młodzieńczej identyfikacji inspirowanym wpływem ulubionych lektur Rousseau, Gide’a i Nietzschego³⁴. Autobiograficzne pragnienie i tajemniczość są nie tylko jakościami przypisanymi podmiotowi autobiografii, to także postawa charakteryzująca odbiorcę tekstu autobiograficznego. Na tę intrygującą kwestię zwracał uwagę Lejeune w tonie na poły żartobliwym:

Nie czytamy autobiografii w taki sam sposób jak powieść. Łączy nas z autorem coś w rodzaju rzeczywistej relacji. Jesteśmy przez niego uwodzeni, możemy mieć ochotę bronić się przed tym, możemy być nieufni, próbujemy zweryfikować to, co mówi, i jednocześnie zachęca nas to do przemyślenia naszej drogi życiowej [...]. Pakt autobiograficzny jest zaraźliwy, niebezpieczny! Lepiej czytać powieści i mieć spokój...³⁵

Nad większością autobiografii ciąży demoniczna presja pożądania zobaczenia własnego odbicia. Mit lustrzanego wizerunku jest nie tylko doświadczeniem podmiotu autobiografii, ale także odbiorcy kuszonego przeglądaniem się w cudzym autoportrecie³⁶. Opowieść o tworzeniu tyleż koncentruje się na tym, co człowiecze i unikatowe, co daje szansę wglądu w to, co nieludzkie, boskie lub dia-

³³ J. Hillis-Miller, *O literaturze*, tłum. K. Hoffmann, Poznań 2014, s. 29.

³⁴ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge* [w:] *Deonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 18–19.

³⁵ P. Lejeune, M. Rodak, *Laboratorium badacza. Rozmowa z Philippe’em Lejeune’em*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 201.

³⁶ „Czy to fikcja, czy oszustwo, wartość artystyczna pozostaje rzeczywista; niezależnie od zafalszowania trasy i chronologii potwierdza się pewna prawda, prawda człowieka, obraz siebie i świata, marzenie człowieka genialnego, który realizuje się w nierealnym, aby oczarować siebie i swoich czytelników”. G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii* [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 39.

belskie. Nieprzypadkowo słowo „pakt” zafascynowało Lejeune’a: „termin «pakt» autobiograficzny urzekł mnie: przywołuje obrazy mitologiczne jak owe «pakt-y z diabłem», gdzie macza się pióra we własnej krwi, aby sprzedać duszę...”³⁷.

Hillis-Miller, dowodząc, że „każde dzieło literackie jest formą czarów”, cytuje początek powieści George Eliot *Adam Bede*:

Są w Egipcie czarnoksiężnicy, którzy w kropli czarnego płynu, niby w zwierciadle, przedstawiają ludziom obrazy dalekiej przeszłości. Ja to samo pragnę dla czytelnika uczynić i za pomocą pióra z kroplą atramentu przedstawię mu warsztat ciesielski pana Jonathana Burge [...]”³⁸.

Ta kropla krwi, kropla czarnego płynu-zwierciadła i kropla atramentu – oto mikstura pozwalająca smakować tajemnice tworzenia. Ciemność i magia...

Konkludując: prawda o procesie twórczym dla samego artysty pozostaje zazwyczaj „ciemnością i magią” i ona daje impuls opowieści autopoietycznej. Dla interpretatora zaś prawda ta jest przede wszystkim dokumentem własnego stylu odczytania³⁹. Przestrzeń autopoietyczna nie jest jednak tylko systemem komunikacyjnych reguł i konwencji literackich, ale jest też – sparafrazuję tu Lejeune’a – paktem diabelskim, przestrzenią współobecności wibrującą pragnieniami, kuszeniem i uwodzeniem.

Bibliografia

- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1984.
- Brzezińska M., *Werner Herzog i jego dokumenty*, Filmweb, 26.05.2010.
- Czaja D., *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009.
- Felski R., *Latour i literaturoznawstwo*, tłum. T.S. Markiewka, „Teksty Drugie” 2021, nr 2.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1986.
- Gombrowicz W., *Zakończenie [w:] tegoż, Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Paryż 1982.
- Gumbrecht H.U., *In Praise of Athletic Beauty*, Cambridge–London 2006.
- Gusdorf G., *Warunki i ograniczenia autobiografii [w:] Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Hillis-Miller J., *O literaturze*, tłum. K. Hoffmann, Poznań 2014.
- Jarzębski J., *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000.
- Lacoue-Labarthe P., *Diderot: paradoks i mimesis*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.

³⁷ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny (bis) [w:] tegoż, Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 186.

³⁸ J. Hillis-Miller, dz. cyt., s. 30–31.

³⁹ Znamienne jest zakończenie słynnego studium Lejeune’a: „W ostatecznym więc rozrachunku niniejsze studium wydaje mi się być samo dokumentem dla badacza raczej niż tekstem «naukowym»; dokumentem, który należałoby umieścić w archiwum historycznej wiedzy o stylach naukowych”. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A.W. Labuda, „Teksty Drugie” 1975, nr 5, s. 49.

- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, tłum. A.W. Labuda, „Teksty Drugie” 1975, nr 5.
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny (bis)* [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Lejeune P., Rodak M., *Laboratorium badacza. Rozmowa z Philippe'em Lejeune'em*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6.
- Luhmann N., *Pisma o sztuce i literaturze*, tłum. B. Baran, Kraków 2016.
- Luhmann N., *Systemy społeczne. Zarys ogólnej teorii*, tłum. M. Kaczmarczyk, Kraków 2007.
- L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, red. S. Van Wesemael, B. Viard, Paris 2013.
- Łapiński Z., *Ja Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin 1985.
- Markowski M.P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.
- Maturana H.R., Varela F.J., *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, London 2012.
- Nasiłowska A., *Biografie: zwrot biograficzny*, „Dwutygodnik” 2009, nr 16, www.dwutygodnik.com/artkul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html, dostęp: 10.03.2021.
- Norwid C.K., *Za kulisami* [w:] tegoż, *Dramaty. Pisma wybrane*, t. 3, Warszawa 2022.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Petitmengin C., *Ku źródłom myśli. Gesty i transmodalność: wymiar przeżywanego doświadczenia*, tłum. E. Bodal, A. Tuszyńska, „Avant” 2012, R. III, nr T.
- Popiel M., *Artysta awangardowy. Próba estetyki antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6.
- Popiel M., *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.
- Rodak P., *Prawda w Dzienniku osobistym*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4.
- Roux D. de, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969.
- Sendyka R., *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Shusterman R., *Praktyka filozofii i filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, tłum. A. Mitek, Kraków 2005.
- Slater A., *Autopoiesis Between Literature and Science: Maturana, Varela, Cervantes*, [w:] *The Palgrave Handbook of Twentieth and Twenty-First Century Literature and Science*, red. N. Ahuja i in., Cham 2020.
- Sławiński J., *Sprawa Gombrowicza*, „Nurt” 1977, nr 2, s. 19.
- Steiner G., *Gramatyki tworzenia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004.
- Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge* [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, R. Nycz, Gdańsk 2000.
- Thompson E., *Żyje sposoby nadawania sensu*, tłum. J. Klimbej, „Avant” 2012, R. III, nr T.