

Zbigniew Bauer

## Autobiografizm jako fikcja osoby

Kiedys Günter Grass zanotował taką uwagę: „Opowiadać – to znaczy kłamać z jasnym umysłem”. Zdanie to nie budzi wątpliwości w stosunku do tzw. czystej fikcji, musi jednak zastanawiać, że okazuje się także prawdziwe w odniesieniu do historii, opowieści, które obejmują życie tego, kto je opowiada. Łatwość, z jaką kłamią autorzy autobiografii wydawanych dziś wręcz masowo – obok literatury *fantasy* i rozmaitych paranaukowych spekulacji w rodzaju *Kodu Leonarda da Vinci* jest to najczęściej spotykany w księgarniach gatunek narracyjny – mówi coś bardzo ważnego o kulturze, w jakiej żyjemy. Kwestionuje ważność dawnych systematyzacji literatury, dawnych ustaleń na temat wyznaczników fikcyjności i niefikcyjności, *mimesis*, a także – jakkolwiek daleki byłbym od surowego negowania roli ustaleń Philippe’a Lejeune’a na temat „paktu autobiograficznego”<sup>1</sup> – „stylu lektury” tekstu autobiograficznego i szerzej: dokumentalnego (w tym różnych form dziennikarskich).

Podstawowe pytanie, jakie się tu nasuwa, brzmi: Dlaczego nagle, na przełomie XX i XXI wieku autobiografizm zaczął pełnić aż tak ważną rolę w repertuarze gatunków narracyjnej prozy? Odpowiedź, jakiej można by udzielić niemal natychmiast, brzmi zaś: Podstawową przyczyną jest nigdy nie przełamany, a trwający co najmniej od połowy ubiegłego wieku kryzys fikcji. Kryzysowi fikcji towarzyszy zaś, o wiele silniej widoczny w strukturach dyskursu powieściowego, kryzys narracji. Człowiek dzisiejszy opowiadać nie umie, głównie dlatego, że struktury narracyjne lub paranauczne przychodzą doń w olbrzymiej wręcz liczbie z zewnątrz, z mediów<sup>2</sup>. Zdolność

<sup>1</sup> Taką radykalną negację pomysłów Lejeune’a – co można tłumaczyć młodym wiekiem badacza – przedstawił m.in. W.K. Pessel w szkicu *Stygmat szuflady a poetyka literatutowego banalizmu*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 28 i n.

<sup>2</sup> W czasie zajęć z dużą, przeszło trzydziestoosobową grupą studentów przeprowadziłem eksperyment polegający na tym, że mieli oni zaprezentować krótką historyjkę związaną z jakimś przedmiotem, który mieli pod ręką. Zaledwie dwie-trzy zaimprovizowane przez studentów opowieści miały jakieś „klasyczne” cechy narracji: reszta była strumieniem nieuporządkowanych, pozbawionych znaczenia, epizodów.

opowiadania scedowaliśmy na „innych”, wyspecjalizowanych opowiadaczy świata – w czym zaczęliśmy przypominać starożytnych, dla których ślepy aidos lub rap-sod wyśpiewywał pieśni o czynach herosów i gniewie bogów. Co ważniejsze: wcale od naszych elektronicznych aoidów nie wymagamy, by świat, o którym nam mówią, przybierał jakiś uporządkowany kształt – a już w najmniejszym stopniu, by spełniał warunki klasycznej, arystotelesowskiej narracji: to są rozsypane strzępy, fragmenty, pojedyncze włókna, z których ponoć sami mamy utkać *patchwork* – obraz rzeczywistości, w jakiej żyjemy.

I jeśli mamy coś opowiadać – to jedynym, sprawdzonym, pewnym, bo doświadczonym sobą – schematem takiej opowieści jest nasze własne życie. Łatwość utożsamienia zadania opowiadania świata z pomysłem, by opowiadając siebie, opowiadać ów świat, jest zdumiewająca. Przekonanie zaś, że jest się – we własnym życiu, w życiu własnego najbliższego otoczenia – swoistym *pars pro toto* świata może dowodzić, że owego świata zewnętrznego, obserwowanego, podglądanego, opowiadać już nie umiemy. Jeśli coś nie jest w zasięgu ręki – jest niedostępne. Ani fizycznie, ani w wyobraźni.

Wspomniana przeze mnie biegunowość: albo *fantasy* – albo autobiografizm, jest znacząca. Rzeczywistość totalnie zmyślona, granicząca z pejzażami onirycznymi – lub rzeczywistość osadzona w niekiedy skrajnie banalnych doświadczeniach codzienności, niemniej „podpisana sobą”. Trzeba jednak zauważyć, że owe oniryczne pejzaże literatury *fantasy* osadzone są zdecydowanie w wyrazistych konwencjach i tym samym tracą na swej oryginalności – co w sporej mierze potwierdza tezę o kryzysie fikcji i narracji. „Podpisane sobą” światy autobiograficzne składają się – w zaskakujący sposób – ze standardowych obrazów, epizodów, emocji. Gdyby dziś znalazł się badacz dysponujący wrażliwością Włodzimierza Proppa i zajął się setkami autobiografii, zalegającymi księgarskie półki i setkami tysięcy internetowych blogów „wiszących” w globalnej sieci – odnalazłby w nich, kto wie, czy nie mniej stałych strukturotwórczych elementów niż w rosyjskich baśniach. A przecież tu idzie o życie! O strumień zdarzeń podlegających prawom przypadku, rozstrzygających się według stochastycznych, aleatorycznych praw!

Nietrudno jest oskarżać media o deprawację masowej wyobraźni i wrażliwości. Trudniej jest odkryć przyczyny takiego zjawiska, a także wskazać płaszczyzny, na których zaznacza się ona najmocniej. Wydaje się, że współcześnie autobiografizm – tak popularny, tak często i ochoczo wykorzystywany przez ludzi z pierwszych stron gazet (zwłaszcza kolorowych), a także całkowicie anonimowych użytkowników Sieci – to nie tyle gatunek czy odmiana pisarstwa narracyjnego, ile jego **format**. Autobiografizm, tak właśnie rozumiany, nie sprowadzałby się do płaszczyzny „paktu”, jaki czytelnik autobiografii zawiera z autorem i który ma regulatywną rolę w trakcie lektury. Cechy autobiografii nie dawałyby się również zinwentaryzować jako niezmiennie – w danej klasie tekstów – składniki ich struktury, rozstrzygające o „odmienności” od innych gatunków prozy narracyjnej. Format – to pojęcie zaczerpnięte z leksykonu mediów elektronicznych, głównie telewizji. Wydaje się ono zbieżne z „gatunkiem”, jednak owa zbieżność dotyczy jedynie tego, że „for-

mat” i „gatunek” zawierają w sobie wskazówki co do organizacji struktury przekazu. „Format” jednak to także zespół dyspozycji nadawczych, dystrybucyjnych, marketingowych, a także odbiorczych związanych z daną produkcją telewizyjną. „Format” wreszcie to najczęściej gatunkowa hybryda: *reality show* scala ze sobą elementy teleturnieju, reportażu *live*, filmu dokumentalnego, *talk show*, a także przekazów zakładających interaktywnego widza (audiotele). „Nowela dokumentalna” jest mieszaniną „czystej” fikcji i dokumentalistyki; serial telewizyjny to ciąg odrębnych, względnie powiązanych ze sobą wątkowo (lub jedynie poprzez miejsce, czas i bohaterów) nowel. Generalną dyspozycją odbiorczą takich programów jest: „oglądaj to tak, jakbyś miał wyjątkową szansę na zobaczenie świata takim, jakim jest on naprawdę”. Sygnał taki nie płynie wcale ze struktury programu, a raczej ze sposobu jego dystrybucji oraz przedstawiania go widzowi, stawianemu w sytuacji *voyeura*.

W obrębie telewizji typu „reality” mnożą się zatem programy o identycznym „formacie”: może to być *reality show* typu *Big Brother*, może to być również *socialtainment* typu *Miasto marzeń*. Może to być Polsatowski *Bar* i może być to *Idol*. Może to być – na razie jeszcze w Polsce niesprawdzona w mediach profesjonalnych – forma *trash tv* (telewizji śmieciowej), w której pokazuje się fragmenty przypadkowo rejestrowanych amatorskimi kamerami codziennych zdarzeń. I może to być, wypraktykowana przez MTV, forma *reality show* znana z programu *Jackass*; w Polsce mrozące krew w żyłach eksperymenty młodych ludzi, a niekiedy wręcz przestępstwa, rejestrowane są cyfrowymi kamerami i następnie umieszczane w Internecie.

Można, jak sądzę, zgodzić się tu z Wiesławem Godzicem, który pisze, że:

pod pojęciem gatunku rozumieć należy szczególny stosunek publiczności do konkretnego tekstu telewizyjnego lub w miarę spójnej ich grupy. Wyjątkowość tej relacji dotyczy tego, że jest ona głównym dynamicznym związkiem „żądań” wobec tekstu skierowanych przez widza, jak i oczekiwań odnalezionych przez niego w tekście<sup>3</sup>.

Zatem nie jest gatunek zbiorem klasycznie określanych, strukturalnych cech jakiegoś tekstu, nie jest narzędziem literackiej taksonomii. To odbiorca, to jego nastawienie rozstrzyga o gatunkowej klasyfikacji. Pytanie, co robi z tekstem – literackim, telewizyjnym, filmowym – jego odbiorca, jest znacznie ważniejsze od tego, jak ten tekst został ustrukturuwany (co zresztą jest jedną z zalet, a zarazem wad koncepcji Lejeune’a).

O *reality tv* wspominam tu nie przypadkiem. Literaturoznawcy na ogół nie doceniają roli, jaką w dziejach literatury pełni model przestrzeni komunikacyjnej, w której owa literatura występuje dziś nie na prawach uprzywilejowanego uczestnika, lecz bardziej klienta, godzącego się na warunki, jakie mu zaoferowano. Nie doceniamy też roli, jaką telewizja – zwłaszcza w obecnym jej kształcie – wywarła na „dyspozytyw odbiorczy” czytelnika słowa pisanego i główny konflikt opieramy na mocno zużytej już opozycji słowa i obrazu, względnie – w bardziej inteligentnych opracowaniach – fikcji i symulacji rzeczywistości. Tymczasem rzecz ma się zupełnie inaczej. Przywołajmy raz jeszcze opinię W. Godzica:

<sup>3</sup> W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 100.

niepokojące wydaje się przekonanie, że telewizję pojmuje się jako medium, które zdolne jest przekazać wierny obraz rzeczywistości. Tymczasem z badań [autor powołuje się tu na sondaż brytyjskie – ZB] wynika, że nowe i aktywne publiczności traktują telewizyjny tekst jako rozrywkę i zabawę. „Rzeczywistość” i jej reprezentacje stają się produktem do prowadzenia gry nadawczo-odbiorczej – przy czym nie przeszkadza to w uznaniu za „rzeczywiste” zachowań konkretnych zachowań konkretnych ludzi. Chodzi raczej o to, że telewizja jako taka, jako medium, jest przede wszystkim zdominowana przez dyskurs rozrywkowy. I jest on obecny zarówno w sentymentalnych, lżawych, jak i dramatycznych, „najprawdziwszych” opowieściach/relacjach docu-soap, freaks talk i reality shows<sup>4</sup>.

A więc to, co realne, to, co stanowi treść świata, jakim on jest – łącznie z własnym życiem, gotowi jesteśmy traktować jako swoisty substrat zabawy w prawdę. Ekshibicjonista spotyka podglądacza; obydwaj o sobie wiedzą, obydwaj jednak nie zamierzają zrezygnować ze swoich przyjemności. Podglądany wie, że jest podglądany, a podglądacz wie, że podglądany wie o jego obecności. Ma być przyjemnie – mimo że tajemnica podglądania i tajemnica obnażania się zostały z tej relacji usunięte.

„Zabawa w prawdę” – ten dyspozytyw komunikacyjny decyduje o dzisiejszej pozycji tekstów autobiograficznych (oraz wszelkich tekstów dokumentalnych) i koncepcja „paktu autobiograficznego” Lejeune’a wydaje się wobec niego bezradna. Wprawdzie autor ten dokonał rozmaitych modyfikacji swojej koncepcji w cyklu niekiedy dość zabawnych palinodii, jednak nigdzie nie spróbował dotknąć przyczyn wywołujących erozję fundamentów koncepcji paktu autobiograficznego. A te znajdują się właśnie w komunikacyjnej przestrzeni, która zmieniła się od połowy lat 70., kiedy został opublikowany pierwszy szkic jego *Paktu autobiograficznego*. Gra z owym paktem polega dziś na jego akceptowaniu, a następnie na systematycznej destrukcji. Przyjęcie jakiejś zasady – a następnie jej manifestacyjne odrzucenie oraz czerpania z tego przyjemność – to swoisty symbol dzisiejszej kultury.

Jest to kultura **oswojonej anonimowości**. W przypadku twórczości autobiograficznej może to brzmieć paradoksalnie. Spisywanie autobiografii, prowadzenie dziennika, pamiętnika, notatnika, nawet pisanie listów do przyjaciela lub siebie samego – bo przecież cykl epistolarny jest również formą autobiografii<sup>5</sup> – raptularza, brulionu, sylwy wreszcie było z reguły motywowane przeświadczeniem, że życie tego, kto pisze, jest warte utrwalenia lub jest w jakiś sposób symboliczne dla czasów, w jakich żyje. Potrzeba zapisu życia odpowiadała chęci przekazania innym – mniej lub bardziej znanym czytelnikom – własnego świata. Ich reakcji na taki obraz z reguły się nie spodziewano, to był list wysyłany w ciemność, „na Berdyczów”.

Współczesna kultura – kultura interaktywnych mediów elektronicznych – zasadniczo zmieniła zarówno nadawczy, jak odbiorczy dyspozytyw takich listów.

W 1991 roku amerykańska badaczka, a także twórczyni literatury cyberpunkowej, Brenda Laurel, opublikowała przełomową książkę *Computer as Theatre (Komputer*

<sup>4</sup> Ibidem, s. 232.

<sup>5</sup> Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, tu rozdział: *Pomiędzy listem a powieścią*.

jako teatr<sup>6</sup>. Siedem lat potem ukazała się równie znacząca praca jej uniwersyteckiej koleżanki *Hamlet on the Holodeck*, analizująca sytuację narracji w cyberprzestrzeni<sup>7</sup>. Siedem lat na zegarze rozwoju mediów XX-wiecznych to lata świetlne. W 1991 roku protokół HTML, który zrewolucjonizował globalną komunikację poprzez strony WWW, dopiero opuszczał laboratorium CERN, zaś pomysłodawca i rzeczywisty twórca światowej Sieci, Tim Berners-Lee 6 sierpnia tego roku umieścił w zasobach internetowych swoją prywatną stronę, która uchodzi za prototyp sieciowego pamiętnika. W roku 2004 liczba blogów sięgała 10 milionów, zaś na początku 2005 roku liczba blogów rejestrowanych przez główne portale internetowe w Polsce sięgnęła kilkunastu tysięcy. Pod koniec 2004 roku nowy blog w Sieci pojawiał się co 6 sekund (15 tysięcy dziennie). Jeśli nawet były to inicjatywy chwilowe, chaotyczne, to przecież takiej eksplozji potrzeby publicznego zaistnienia – z własnym życiem, myślą, uczuciami – nie sposób nie zauważyć! Blogosfera jest przestrzenią, w której istnieje – i to wcale nie jako jej alternatywa, ale istotny składnik – tradycyjna literatura autobiograficzna.

To, że informacje o rozroście blogosfery wiąże z przypomnieniem fundamentalnych dla dzisiejszej wiedzy o Sieci prac B. Laurel i J. Murray, traktujących przestrzeń opisywaną i opasywaną przez Internet jako wielką scenę, nie jest przypadkowe. To właśnie na tej scenie można istnieć – mocno i pewnie – w sposób taki, który odpowiada naszym wyobrażeniom o sobie w sposób nieodpowiadający stanowi faktycznemu. Można – tak by inni nie zauważyli lub by zauważyli, lecz zaakceptowali, względnie zauważyli i nie zaakceptowali – być kobietą, mężczyzną, demonem, gwałcicielem, policjantem lub złodziejem, Hamletem lub Learem. Komputer jest bowiem teatrem – czystą sceną, która oczekuje na role i aktorów. Znakomita badaczka psychologicznych aspektów Internetu, Sherry Turkle pisze:

Funkcjonujemy w stanie ciągłej konstrukcji i rekonstrukcji; jest to świat, w którym wszystko może podlegać negocjacji. Każdorazowa rzeczywistość własnego „ja” prowadzi do refleksywnego poddawania w wątpliwość, ironizowania i w efekcie prowadzi do gry, polegającej na próbowaniu coraz to nowej rzeczywistości. Centrum nie jest możliwe do uchwycenia<sup>8</sup>.

Obserwacje Turkle są ważne: badaczka nie traktuje bowiem tego, co się dzieje z naszą tożsamością w dobie „życia na ekranie” w kategoriach kryzysu. Przeciwnie: oswojenie anonimowości poprzez uruchomienie gry z odbiorcą, a także gry z sobą samym, gry w odsłanianie, ukrywanie, podglądanie i chęci bycia podglądanym jest substratem kulturowych jakości. Ta gra jest źródłem przyjemności, a przecież tworzeniu dawnej kultury i korzystaniu z niej zawsze pierwiastek przyjemności towarzyszył.

<sup>6</sup> B. Laurel, *Computer as Theatre*, Addison-Wesley Prof., New York 1991.

<sup>7</sup> J. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, New York 1998.

<sup>8</sup> S. Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of Internet*, New York 1995, cyt. za: W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, Kraków 2002, s. 211.

Ludzie pisali własne biografie – czyli autobiografie – aby zaistnieć w sferze utrwalonych w piśmie dokumentów życia. Pisali, gdyż uważali, że ich życie jest cenne dla nich samych, chcąc przekonać innych, że cenne jest i dla nich (jako przykład choćby, jak w życiu czynić należy lub nie należy). „Gest autobiograficzny” – który sprowadzał się do podjęcia decyzji, by podjąć się trudu narracji własnego życia – był zarazem gestem nobilitacji, przemiany banału w niezwykłość, codzienności w wieczność. Ten gest nie zawsze skutkował – i oto autobiografista, diarysta, pamiętnikarz lub nadawca listów do fikcyjnego niekiedy adresata stawał się szekspirowskim Prosperem, uruchamiającym całą serię gestów, min, rekwizytów zmierzających do tego, by ów banal rychlej zamieniał się w niezwykłość. Pisze o tym zresztą Ph. Lejeune w *Wariacjach na temat pewnego paktu*<sup>9</sup>. Jednym ze sposobów wzmocnienia skuteczności „gestu autobiograficznego” bywał np. zastosowanie strategii „autobiografii w trzeciej osobie”, co w odbiorze czytelniczym sytuowało taki dziennik lub pamiętnik w obszarze literatury fikcyjnej, a na dodatek dawało szansę śledzenia – niekiedy bardzo perwersyjnych – gier między „Ja” i „On”.

Zapewne, takiej świadomości nie mieli poczciwcy, nasi sarmaccy przodkowie, którzy w zimowe wieczory ślęczeli przy ogarkach, spisując domowe kroniki, sylwy. Oni nie zamierzali wcale wchodzić w sfery profesjonalnej literackości. Intuicyjnie wyczuwali jednak, że sylwami rządzi przypadek, zaś z przypadkiem związany jest nierozzerwalnie banal. Oswajając przypadek poprzez pismo – autor sylw, diarysta, dworkowy kronikarz – zwalczał banal własnej egzystencji, czynił go bowiem składnikiem czegoś nieprzypadkowego. Tym czymś była struktura narracyjna pewnej historii, nawet jeśli osią tej struktury były kalendarzowe zapisy dat kolejnych wpisów. Dawne rozumienie roli pisma jest bowiem nieoczekiwanie bliskie z jednej strony Hansowi-Georgowi Gadamerowi, z drugiej zaś, co oczywiste, Jacquesowi Derridzie. „Pismo jest – podobnie jak seks – sposobem na przeżycie”, komentuje współczesny badacz cyberprzestrzeni zjawisko bezustannego zmagania się w niej banału i niezwykłości<sup>10</sup>.

Pismo, podobnie jak mowa, choć nieskończenie bardziej skutecznie porządkuje myśl, już choćby przez to, że nadaje jej linearny kształt. Przez wieki jednak porządkowało ową myśl w sposób apodyktyczny, nie podlegający przekształceniom, ostateczny. To rozsadzenie paradygmatu pisma, dokonujące się w cyberprzestrzeni, wzmocnione przez kulturę obrazu sprawiło, że znaleźliśmy się w świecie – jak mówi wspomniana przeze mnie Sherry Turkle – „negocjacyjnym”. W tym świecie nie ma dogmatów, nie ma pewników, nie ma nawet znaków nawigacyjnych, którymi moglibyśmy się kierować w naszej nieustannej żegludze. Jednak to poczucie chaosu jest źródłem przyjemności, przyjemności, jaką daje wolność. Również wolność mówienia bzdur, oddawania się wpływom przypadku i banału.

<sup>9</sup> Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski et al., Kraków 2001.

<sup>10</sup> R. Simanowski, *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt/Main 2002, s. 59.

Banał i przypadek, a także przyjemność płynąca z poddawania się ich wpływowi są tymi elementami naszej dzisiejszej kultury, bez których uwzględnienia trudno zrozumieć tak wysoką pozycję literatury autobiograficznej, zarówno sieciowej, w formie blogów, jak też tradycyjnej, papierowej. Dopuszczenie zaś banału i przypadku do paradygmatu kultury oznacza, że pole gry między mówieniem serio a drwiną, między prawdą a kreacją, między „gestem autobiograficznym” uwznioślającym codzienność naszej egzystencji i podobnie jak seks przedłużającym nasze trwanie a gestem, który nawet istotne chwile naszego życia trywializuje i czyni wręcz odrażającymi – to pole, otóż, nie ma już granic.

To jednak nie powód do snucia katastroficznych wizji. Żyjemy w kulturze, która znacznie wyżej stawia techniki „wywoływania wrażenia” i autokreacji niż mówienie prawdy o sobie i własnym życiu. Autobiografia nie jest dziś niczym innym jak kreacją osoby, wywoływaniem wrażenia, pi-arem kogoś, kto jest rzeczywiście (lub wręcz nie jest) nami. Kreacja ta jest dodatkowo wzmocniana przez media (wywiady prasowe, telewizyjne, radiowe; emisja fragmentów książki w eterze, Internecie, grupy dyskusyjne i stowarzyszenia „fanów” książki lub jej autora). Powstaje w ten sposób skomplikowana – polimedialna i intermedialna struktura – w której można swobodnie żeglować, nawet jeśli nie akceptuje się tego, co w niej znajdujemy.

Patricia Walles, jedna z najbardziej entuzjastycznych badaczek obecności osób w Sieci, pisze:

Kiedy manipulujemy naszymi cechami w Internecie – nawet tak fundamentalnymi jak wiek, rasa czy płeć – nie musimy zaraz myśleć o sobie jak o kłamcach lub konfabulantach. [...] możemy się uważać raczej za badaczy lub eksperymentatorów. Bawimy się swą tożsamością i przymierzamy różne kapelusze, by zobaczyć, jak się w nich czujemy i jak inni na nie reagują. Choć oszustwo jest kluczowym składnikiem takich doświadczeń, nie wydaje się, aby było dokładnie tym samym, co posłużenie się kłamstwem dla osiągnięcia osobistych korzyści<sup>11</sup>.

Dalej Walles stwierdza, że takie eksperymenty mogą nawet okazać się ważne dla rozwoju ludzkiej osobowości, zwłaszcza w młodości: jeśli wszystkiego nie spróbujemy, nie dowiemy się, co nam najbardziej odpowiada. Jednak ta eksploracja możliwości bycia kimś innym, niż jest się naprawdę, wcale nie musi zakończyć się w młodości. W społeczeństwach uprzemysłowionych, konsumpcjonistycznych i zurbanizowanych panuje wiele zaakceptowanych stylów życia, wzorców osobowości – a każdy z nich obiecuje metodę na zaistnienie, na zrobienie kariery, na zapisanie siebie – w zły lub dobry sposób – w czasie, w historii. Na przełamanie banalności i przypadku.

Nowoczesne technologie informacyjne, tworzące zarazem paradygmat nowej autobiografistyki (a raczej wytwarzające nowy sposób czytania i zarazem tworzenia przekazów autobiograficznych, czyli ich przestrzeń komunikacyjną), owo „przełamywanie” banału i przypadku traktują inaczej niż działo się dwa, trzy stulecia wcześniej. Mechanizm „oswajania” przypadku i banału polega tu nie tyle

<sup>11</sup> P. Walles, *Psychologia Internetu*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2001, s. 66–67.

na przenoszeniu ich do „wyższej” sfery kultury, ile na wpisywaniu w kulturę, która banal i przypadek traktuje jako naturalne, wartościowe swoje składniki.

Istnienie czegoś w takiej przestrzeni jest istnieniem momentalnym, a może nawet niemożliwym, bowiem jak słusznie zauważyli dziesięć lat temu E. Saarinen i M.C. Taylor, w cyberprzestrzeni to, co jest – już nie jest<sup>12</sup>. Materialność, *origo*, nie jest tu możliwa – a przecież to właśnie na takich filarach opiera się „pakt autobiograficzny” proponowany przez Ph. Lejeune’a. Na takich też filarach budowałem przed dekadą, swoją własną, acz na koncepcjach Lejeune’a opartą, klasyfikację gatunków dziennikarskich, wprowadzając do niej kategorię „paktu faktograficznego” zawieranego przez odbiorcę np. reportażu<sup>13</sup>. Obecnie w USA dyskutuje się nad etycznym – z punktu widzenia zasad obowiązujących w tym zawodzie – przyzwoleniem dla tzw. dziennikarstwa narracyjnego (zajmuje się tym problemem Fundacja Niemana, organizująca od paru lat konferencje i panele dyskusyjne, gromadzące zarówno dziennikarzy, jak też literaturoznawców i filozofów zajmujących się zagadnieniem prawdy i fikcji). W rozumieniu istoty dziennikarstwa wielu uczestników tych spotkań przyjmuje stanowisko radykalne: według nich każda opowieść jest sprzeczna z prawdą. Każda narracja kłamie światu, jest kreacją tego świata, jest tworzeniem – a nie odtwarzaniem.

Nie ma żadnych powodów, by dyskusje, które trwają w środowiskach ludzi profesjonalnie zajmujących się dostarczaniem do naszych domów – i umysłów – obrazu świata, oddzielać od problematyki autobiografistyki. Nie bez przyczyny Małgorzata Czerwińska spory fragment swojej książki poświęconej autobiograficznym strategiom poświęciła właśnie literaturze faktu. Jednak nie eliminuje to konieczności przemyślenia raz jeszcze – w zmienionej przez cyfrowe zwłaszcza media przestrzeni komunikacyjnej – problemu aktualności „paktu autobiograficznego”, „paktu faktograficznego” lub też – jak chce tego Michał P. Markowski – „paktu referencjalnego”<sup>14</sup>.

Czy pakt taki nadal obowiązuje? Czy mają rozstrzygający charakter w trakcie lektury reportażu, dziennika intymnego, autobiografii? Czy mamy do czynienia z faktami, personami, procesami, które rzeczywiście miały swoje miejsce w świecie realnym, czy też z ich symulakrami? Czy towarzyszy nam w lekturze (jak w przypadku dawnych kronik czy sylw) przyjemność obcowania z prawdziwym, na zawsze odeszłym i niemożliwym do zrekonstruowania światem, czy też przyjemność gry z konwencją, ze swoistym zwodzeniem nas przez autora, który wciąż czytelnika w świat pozornej prawdy, by za chwilę obnażyć rzeczywiste powody takiej zabawy?

<sup>12</sup> E. Saarinen, M.C. Taylor, *Imagologies. Media Philosophy*, London–New York 1994.

<sup>13</sup> Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, pod red. Z. Bauera i E. Chudzińskiego, Kraków 2000, s. 146–49.

<sup>14</sup> Przywołuję tu stanowisko M.P. Markowskiego zreferowane w pracy D. Korwin-Piotrowskiej, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 164. Pojęcie „paktu referencjalnego” pochodzi zresztą od samego Lejeune’a.



Pozorne „małe ojczyzny” wielu współczesnych pisarzy polskich są jedynie symulowanymi „małymi ojczyznami”. Zdarzenia, jakie w tych ojczyznach miały miejsca, mają status taki sam, jak wszystkie epizody fikcyjnych fabuł. Kim jest zatem „Ja”, które je opowiada?

Jest tym kimś, którego lubimy słuchać. I jeśli nawet kłamię – słucha się go dobrze. Niczego ponadto nie chcemy.

## **Auto-Biographism as a Person` Fiction**

### **Abstract**

The article attempts to situate autobiographical writing within the space of "new communication" outlined by the media. Features of this kind of communication are determined by the increasing importance of theatrical character, staging and unique directing of own I, both at the encoding and decoding stage of a communicative act. The author tried to depict an autobiographical utterance within the theoretical model of the communicative strategy and "format" (known from television messages), highlighting the change in understanding both by the addresser and addressee – the relationship between the element of "truth" and "fiction". Autobiography is authentic when it is "attractive" and is perceived as attractive by the recipient; in a parallel way to television "formats", in whose Polish names there appears the particle "doku-" ("docudrama", "dokunowela" etc.). That fact has a considerable impact on the approach to autobiographical messages, situating them very clearly in the area of literature and not, as previously thought, in documentary studies.