

## Autorskie i nieautorskie znamiona twórczości pisarskiej

### 1

„Autorów sądzą ich dzieła”, pisał Cyprian Kamil Norwid. W tych słowach zawiera się odpowiedź na podstawowe problemy autorstwa. Okaze się ona tym bardziej wszechstronna, im wyraźniej w czasowniku „sądzić” usłyszymy nie tylko „oceniać”, ale i „rozpoznawać sprawę”. Dzieła inicjują oraz wyznaczają role swoich twórców w komunikacji społecznej. Lecz zarazem tak prosty opis sposobu istnienia autora wcale nie eliminuje licznych pytań i wciąż nowych wątpliwości, nierzadko równie prostych i elementarnych. Po raz któryś potwierdza się trafność refleksji Wisławy Szymborskiej, że „nie ma pytań pilniejszych od pytań naiwnych”.

### 2

Semantyka wyrazu „autor” nie różni się strukturalnie od wielu innych, wieloznacznych jednostek języka – odnotowywanych w leksykonach, funkcjonujących w obiegu potocznym oraz aktywnych w paranaukowej i/lub naukowej refleksji humanistycznej. Nie ma on w sobie nawet zawłości homonimu. W rozumieniu najbardziej powszechnym autorem jest ten, kto skomponował nowy (rozpoznawalny jako nowy) przekaz, niemający żadnego innego twórcy czy sprawcy, ani osobowego, ani kolektywnego.

W słownikowych definicjach „autor” opisywany jest głównie jako twórca konkretnego, pojedynczego dzieła; takie widzenie podmiotu sprawczego sprzyja metonimicznym powiadomieniom typu „autorka *Moralności pani Dulskiej*”, „autor *Kartoteki*”. Zauważmy jednak, że choć suwerenny, zamknięty utwór stanowi podstawowe (modelowe) świadectwo autorstwa, to przecież nie jedyne. W grę wchodzi trzy sytuacje. Autorstwo jest konstytuowane, a jednocześnie komuni-

kowane przez (1) pojedynczy utwór, (2) fragmenty utworu, i wreszcie (3) przez zbiory złożone z większej liczby utworów, kiedy to autor uobecnia się nam jako twórca zbioru prac – już to reprezentujących kolejne epizody jego biografii, lub w jakimś stopniu jednorodnie serie tematyczne, stylistyczne czy genologiczne, już to stanowiące komplet wytworzonych dzieł (w dowolnym momencie jego działalności twórczej).

Różnice między wyróżnionymi tutaj wcieleniami autora nie są wyłącznie różnicami ilościowymi, dotyczącymi obfitszego lub uboższego materiału. W dalszym ciągu tego artykułu będę podobieństwa i odmienności owych wcieleń komentował, ograniczając się niemal wyłącznie (z nielicznymi wyjątkami) do komunikacji literackiej.

### 3

Cechą wspólną wszelkich odmian roli autora w kulturze jest spotkanie trzech (co najmniej) norm: innowacji, własności i odpowiedzialności. Owe normy nie odznaczają się stuprocentową odrębnością, często krzyżują się i przenikają. Wszystkie bowiem mają ten sam status komunikacyjny: należąc do literatury, uobecniając się w niej i uczestnicząc w jej zróżnicowaniach, są jednocześnie aktywnymi czynnikami literackiej świadomości – twórców, krytyków, badaczy, tłumaczy, wykonawców-adaptatorów, dystrybutorów i archiwistów sztuki słowa, a wreszcie czytelników niebędących profesjonalistami. Jeżeli mimo to się różnicują, to głównie dlatego, że znaczą na tle odmiennych dziedzin oraz systemów wartości. Autorstwo jako innowacja wymaga przede wszystkim odniesienia do historii form i doktryn literackich. Autorstwo jako własność ma dwa porządki kontrolne: z jednej strony biografię twórcy, jego doświadczenia osobiste, z drugiej pragmatykę życia społecznego – mającą swe regulacje prawne. Wreszcie autorstwo jako odpowiedzialność mieści się w horyzoncie etycznym zawodu artysty.

### 4

Pojedynczy utwór literacki staje się autorską innowacją artystyczną – postrzeganą jako integralna oraz suwerenna całość, niepodobna do żadnej innej całości, funkcjonującej w uniwersum historycznoliterackim.

Najprostsze, a zarazem niezawodne świadectwo tożsamości każdorazowego dzieła stanowi niepowtarzalna kolejność zawartych w nim słów, która nigdy nie jest semantycznie neutralna, a zatem musi być ważniejsza od zawartości leksykalnej danego utworu. Słynna antyteza z wiersza Tadeusza Różewicza „życie bez boga jest możliwe / życie bez boga jest niemożliwe” tylko pozornie równoważy obie postawy. Pierwszy człon antytezy mamy prawo odczuwać jako pytanie,

drugi jako odpowiedź, zwłaszcza jeżeli jest to koniec utworu i drugi człon antytezy pojawia się w miejscu zarezerwowanym dla wniosku (dla puenty). Owo odzucie – stanowiące interpretacyjną hipotezę, czyli nieobligatoryjne, acz mocno prawdopodobne – w zapisie przywracającym interpunkcję dystychowi Różewicza dałoby się wyrazić tak: „Życie bez boga jest możliwe? Życie bez boga jest niemożliwe!”. Inną wymowę miałby ten sam dystych w wersji odwróconej, gdyby najpierw została stwierdzona niemożliwość życia w religijnej pustce, a następnie tam, gdzie spodziewamy się puenty, zarysowała się jednak możliwość – utrwalająca raczej zwątpienia lub zgoła niewiary<sup>1</sup>.

Można wyobrazić sobie dwa pełne teksty zbudowane z tych samych wyrazów, a jednak różniące się między sobą ich układem, wzajemnymi relacjami składniowymi, stylistycznymi konstrukcjami, a w konsekwencji wyższymi figurami semantycznymi, i na koniec wymową całości<sup>2</sup>.

To samo należy powtórzyć w odniesieniu do innych – inaczej niż pojedyncze słowo wyróżnianych – składników utworu literackiego. Mogą się one, a w istocie muszą pojawiać w wielu tekstach, które własną odrębność – stanowiącą świadectwo autorstwa – zawdzięczają niepowtarzalnym sieciom wewnątrztekstowych związków, regułom wynikania, grze hierarchii, walce dominant, naprzemienności kontrastów i harmonijnych pojednań. Innymi słowy, projekt artystycznej innowacji, stanowiącej ekspresję autorstwa, jest projektem każdorazowo odmiennej struktury całości danego utworu.

Zarówno innowacyjność, jak i strukturalność całości literackich chcę traktować jako nieodzowne minimum autorstwa. Strukturalność stanowi właściwość wyróżniającą wszelkie dzieła, w tym także nieukończone, urwane, operujące werbalnymi potokami, ostentacyjnie niespójne etc., bowiem każda decyzja autorska wpisuje się do struktury – rozumianej jako swoiste uformowanie utworu. Jako fenotyp, powiedziałby Janusz Sławiński. Nie dość na tym: im większa różnorodność takich uformowań, tym więcej możliwości dla manifestacji autorstwa; stąd – między innymi – ciągle dążenie sztuki literackiej do zmian. Podobnie innowacyjność. Nie musi być – w rekonstruowanym tu porządku – wyłącznie brawurowym, eksperymentalnym, awangardowym „rozbijaniem tworzydeł” ani odnowicielskim „potrząsaniem nowości kwiatem”. Innowacyjność skromniejsza, acz równie faktyczna, jest nieodzowna także w komponowaniu tekstów wtórnych,

---

<sup>1</sup> Obserwacja powyższa każe mi uzupełnić „sprzecznościową” koncepcję literackości o stwierdzenie, że choć antyteza wydaje się owej koncepcji najbardziej wyrazistym spełnieniem, to w istocie stanowi przykład antynomii problematycznej, w której szanse dwóch sprzecznych sądów nie są równomierne. Równomierność szans wymaga równoczesności – takiej na przykład, jak równoczesność porządku składniowego i wersologicznego w tym samym fragmencie tekstu, równoczesność dwóch odmiennych znaczeń w homonimie czy znaczeń dosłownych i przenośnych w wyrażeniu metaforycznym.

<sup>2</sup> Są to praktyki znane dziejom parodii, polegające na dekompozycji parodiowanego utworu. Jedną z takich zabaw (wiersz *druga przechadzka* Romana Bąka – stanowiący parokrotną dekompozycję strofy z *Pierwszej przechadzki* Leopolda Staffa) analizuję w tomie *Przygody człowieka książkowego* (Warszawa 1990, s. 84–85).

naśladowczych czy wręcz epigońskich. Poszczególne manifestacje autorstwa, rozumianego jako nowatorstwo, różnią się między sobą stopniem intensywności, a jednocześnie charakterem, typem, projektem arcyzmu. Tak więc typologia innowacji autorskich musi mieć charakter gradacyjny.

Przyjmując zarysowaną wyżej perspektywę, możemy mówić o autorstwie mocnym albo słabym, wyrazistym albo zanikowym, nie możemy natomiast – w odniesieniu do żadnego dzieła spełniającego choćby w stopniu minimalnym przedstawione tu kryteria – mówić o nieistnieniu czy „śmierci” autora.

## 5

Autorstwo jako własność. Zmieniają się epoki, przeobrażają konwencje, ewoluują regulaminy twórczości i wizerunki pisarza, a mimo to świadectwa poczucia własności autorskiej pojawiają się nieprzerwanie. W tych świadectwach autorskie znaczy moje, poddane mej woli, posłuszne dyktatowi mej „ręki śmiertelnej”.

Jan Kochanowski: „wdzięczne fraszki moje”; Adam Mickiewicz: „Sam śpiewam, słyszę me śpiewy”; Juliusz Słowacki: „muzę moją w twojej krwi zaszargam”; Cyprian Kamil Norwid: „On skarży się na ciemność mej mowy”; Julian Przyboś: „Niosłem swoją poezję jak żołnierz imię”; Konstanty Ildefons Gałczyński: „Wierszom moim fosforyczne furie”; Tadeusz Różewicz: „Moja poezja niczego nie tłumaczy”; Miron Białoszewski: „chcą od mojego pisania nabrania życia otoczenia”; Wisława Szymborska: „Jest więc taki świat, nad którym los sprawuję niezależny?”.

Jak wspominałem, norma autorskiej własności dzieła (mojego! – woła twórca) nabiera znaczenia w odniesieniu do biografii pisarza, traktowanej jako dynamiczna różnorodność jego osobistych (nieprzywłaszczonych) doświadczeń. Mam na myśli bezpośrednio uczestnictwo autora w zdarzeniach, procesach, przypadkach, które w danym utworze ostały się jako inspiracja twórcza. Zostały, by zacytować Mirona Białoszewskiego, „sprawdzone sobą”. A jednocześnie, by powołać się z kolei na Witolda Wirpszę, „spożytkowane pisarsko”. W tak zarysowanej perspektywie – w ujęciu teoretycznym – nie należy odrzucać żadnego rodzaju doświadczania świata: materialnego, historycznego, onirycznego, lekturowego, zrozumiałego lub nie do pojęcia, postrzeganego zmysłami, umysłem, wyobraźnią, intuicją etc. W istocie „doświadczenie” oraz „inspiracja twórcza” są synonimami. A dokładniej: synonimami stają się w momencie, gdy dzieło zdołamy odczytać (lub odczuć) jako odpowiedź na odgadnięte przez nas, osobiste doświadczenie autora<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Popularne dziś w niektórych szkołach rozumienie doświadczenia jako zjawiska skazanego na wieczystą nieprzekazywalność w sztuce słowa jest w przedstawionym przeze mnie porządku całkowicie nieprzydatne. Ważkość tej tezy jest mniej więcej taka sama jak prawda westchnienia, że człowiek jest zagadką, natura bytu

Manifestacja autorskiej własności (częściej całego dorobku niż pojedynczego utworu) stabilizuje i wzmacnia interpersonalny charakter komunikacji literackiej. Czytelnik inaczej – empatycznie – postrzega i ocenia rzecz sygnowaną nazwiskiem jej sprawcy niż produkt bezimienny, o niejasnym pochodzeniu. (Wyjątkiem są przekazy rytualne, umacniające poczucie tożsamości zbiorowej). Uobecnienie osobowego autora niekoniecznie stanowi gwarancję jakości utworu, dzieje się niekiedy wręcz przeciwnie, a przecież owo uobecnienie pozwala czytelnikowi poczuć się kimś osobiście wezwanym przez tekst do podjęcia lekturowego doświadczenia.

Podobnie jak norma innowacyjna, tak i autorska własność (czytaj: prywatność) nie jest przez poszczególne utwory manifestowana w sposób identycznie intensywny, ani za każdym razem instalowana tak samo w poetyce dzieła. I tutaj również spotykamy się z kalejdoskopową mnogością wariantów. O swoim *Tajnym dzienniku*, o *Pamiętniku z powstania warszawskiego* i o *Wyprawach krzyżowych* i *Nawracaczu na wą* Miron Białoszewski miałby prawo powiedzieć – jak Gustaw z *Dziadów* (którego poeta grał w Teatrze na Tarczyńskiej) – „wy wszystkie moje”, choć inne są barwy „mojości” jego szczerzej aż do bólu intymistyki, przeznaczonej do ujawnienia po śmierci autora (*Tajny dziennik*), inne – powieści zrobionej w sposób demonstracyjny z fragmentu autobiografii (*Pamiętnik...*), zupełnie inne – dramatu, w którym jedna obserwacja rzeczywistości społecznej, a mianowicie warszawski Festiwal Młodzieży z 1954 roku, została przetworzona i zamaskowana w lekturowych parafrazach, cytatach, pastiszach, parodiach, trawestacjach, między innymi tekstów Tadeusza Micińskiego i Włodzimierza Majakowskiego (*Wyprawy...*); na koniec odnotujmy jeszcze jeden wymiar autorskiej własności: próbę scenicznego aforyzmu na temat natarczywej agitacji (*Nawracacz na wą*).

W odniesieniu do drugiej normy autorstwa trzeba wspomnieć o jej wymiarze społecznym, a mianowicie obowiązującym w cywilizowanym świecie statusie prawnym autorskiej własności – chronionym przed kradzieżą (plagiatem). Rzecz wydawać by się mogła – dla teorii pisarstwa – zgoła bezproblemowa, gdyby przywłaszczano tylko pełne dzieła, publikując je bez zmian – pod nazwiskiem nie faktycznego autora, ale plagiatora. Spotykamy się wszak o wiele częściej z przepisywaniem do własnego tekstu wyimków z tekstu cudzego lub translokacją do własnego dzieła niewłaściwych konceptów stylistycznych czy kompozycyjnych. Żeby się w tym rozeznąć, należy zapytać o wyznaczniki autorstwa składników utworu (zajmę się tym niebawem).

---

jest nieprzenikniona i nie da się ogarnąć nieogarnionego. Co istotne: stuprocentowa przekazywalność doświadczenia okazuje się tak samo niewyobrażalna jak i jego nieprzekazywalność. Otrzymujemy dwie niewiadome, które próbują się nawzajem określać: bezskutecznie. W proponowanym przeze mnie ujęciu literatura operuje problematycznymi możliwościami przekazu doświadczeń, rozmaicie przez nią oświetlanych, rozmaicie modelowanych, przy czym właśnie o kształt, zasięg oraz historycznie zmienną wiarygodność owych możliwości od wieków toczy się gra.

## 6

Autorstwo jako odpowiedzialność za dzieło. W pewnej mierze odpowiedzialność twórcy wobec publiczności literackiej wynika z omówionych tu już działań innowacyjnych, zarówno gdy są one odczuwane jako zbyt odważne, ekstrawagancje, drastyczne, naruszające kanony arcyzmu, jak i odwrotnie, gdy ocenia się je jako nadmiernie schematyczne, seryjne, posłuszne zużyтым wzorcom. Z jednej strony filipiki Antoniego Słonimskiego i Jerzego Ficowskiego przeciw wczesnym poematom Mirona Białoszewskiego, a w jakiś czas potem niezadowolenie Juliana Przybosa z kierunku ewolucji autora *Było i było*, stanowiące jeden z wielu przykładów nietolerancji wobec wybranej przez twórcę formy nowatorstwa. Z drugiej niechęć czytelników, także krytyków wobec socrealizmu, która wynikała nie tylko z powodów ideowych, ale również ze znużenia monotonią – niemal nierozróżnialnych – wierszy agitacyjnych i produkcyjnych powieści; analogiczne zastrzeżenia – spowodowane nieoryginalnością konceptów pisarskich – zgłaszał Stanisław Lem wobec prozy z kręgu *science fiction*, a Zbigniew Kubikowski w książce *Małe, bezpieczne mity* wobec „małego realizmu” lat sześćdziesiątych (tu literacko zgrabne „bezpieczeństwo” jest przeciwstawione imperatywowi pisarskiego ryzyka).

Odpowiedzialność wynika też z traktowania dzieła jako autorskiej własności. I tu jedna norma wpływa na inną, różnicując jej zakresy i przemieniając jedną powinność autorską w rozległe pole powinności. Pisarz wie, a w każdym razie prędko się dowiaduje, że publikując utwór, naraża się albo na zarzut wyolbrzymienia prywatnych, osobistych, intymnych, szaleńczych, niedostępnych ogółowi symboli, kontekstów i podtekstów, albo na krytyczną ocenę własnej wypowiedzi jako – odwrotnie! – niedostatecznie własnej, pozbawionej wiarygodnego zapisu osobistego doświadczenia lub, co na jedno wychodzi, braku energii wyzwalającej w odbiorcy empatię wobec wykreowanego świata. Gdy poznałem osobiście Stanisława Lema, zwierzył mi się, że czytając (warszawską) „Kulturę”, nie potrafi pominąć kolejnego odcinka *Z dnia na dzień* Jerzego Andrzejewskiego, choć za każdym razem „zwija się ze wstydu i zażenowania”, gdyż dawka intymnej prywatności jest w tych tekstach – jak na jego wytrzymałość – za duża i zbyt toksyczna. Zetknąłem się z podobnymi uwagami na temat innych dzieł intymistycznych, jak *Tajny dziennik* Mirona Białoszewskiego czy *Dzienniki* Sławomira Mrożka; niekiedy niezadowolenie czytelnika wywołuje autobiograficzna, nazywana ekslibicjonistyczną, liryka. Zdarzają się przecież także, choćby w poradach udzielanych początkującym autorom, apele o wyzwolenie się spod presji uczuć niczyich i o wyraz tego, co własne.

Gdyby jednak żadna z opisanych wyżej konfrontacji, ani w publicznych ocenach stopnia i rodzaju wynalazczości artystycznej, ani w pytaniu o własne i cudze doświadczenia, spożytkowane pisarsko, nie miała miejsca w dziejach recepcji jakiegos utworu, to i tak z wymiaru odpowiedzialności autorskiej nie należy rezyg-

nować. Nie da się tego zjawiska zredukować do innowacji oraz własności. Pisarska odpowiedzialność nie ma – w historii sztuki literackiej – jednego, stałego paradygmatu. Zarówno subiektywne poczucie odpowiedzialności autora za dzieło, jak i oczekiwania ogółu zainteresowanych sztuką literacką miewają – w różnych czasoprzestrzeniach i w niejednakowym natężeniu – nie tylko sens *par excellence* profesjonalny, ale także wymiar światopoglądowy, charakter ideologiczny, powód polityczny, źródło obyczajowe, kryteria związane z demonstrowaną w dziele wiedzą/niewiedzą etc.

Okoliczność przemawiająca za wyróżnieniem odpowiedzialności jako trzeciej normy autorstwa widzę w tym, że powołała ona do istnienia specjalną, niestabnącą w swych impetach dziedzinę, a mianowicie krytykę artystyczną (w jej obrębie krytykę literacką), bezustannie wykraczającą poza kwestie artyzmu oraz pytań o typ własności przekazywanych w pisarstwie doświadczeń. Nie dość na tym. Odpowiedzialność autora za dzieło, a przede wszystkim za komunikowane lub sugerowane idee, hierarchie, oceny – w represyjnych systemach życia społecznego bywa powodem nie tylko upomnień recenzenckich, ale niekiedy i surowych wyroków – z karą śmierci włącznie. Jednocześnie ta sama właściwość autorstwa jako odpowiedzialności wywołuje reakcję w postaci równie intensywnej autokrytyki uprawianej przez samych autorów, dziedziny obfitującej w rozmaite gatunki i formy, manifesty, autoprezentacje, autointerpretacje, nadto jeszcze refleksje i obrazy metaliterackie (autotematyczne), organizujące odrębne, energiczne style sztuki słowa.

Norma odpowiedzialności autorskiej, podobnie jak dwie wcześniej omówione, różnicuje się gradacyjnie; nadto jeszcze – paradygmatycznie, jej treść zmienia się w zależności od tego, wobec jakiego systemu wartości pisarz powinien być (czuć się) odpowiedzialny za swe dzieło. Szczególnie dramatycznie dają o sobie znać napięcia między dwiema odmianami odpowiedzialności autorskiej: artystyczną i etyczną. Defekty artystyczne bywają niekiedy usprawiedliwiane etycznie (utwór nieporadny, ale pisany w szlachetnej intencji), i odwrotnie: wątpliwości natury etycznej zdają się osłabiać lub całkowicie unieważniać artystyczne walory utworu. Ma to swoje dalsze konsekwencje. Oto nie tylko badawczymi wizjami sposobu istnienia dzieła sztuki literackiej, ale i, w razie niebezpieczeństwa, argumentami chroniącymi przed odpowiedzialnością inną niż artystyczna<sup>4</sup> stają się tezy o kompozycji literackiej jako kreacji bytów oraz systemów fikcyjnych, ujmowanie wypowiedzi literackiej jako na wpół zrozumiałej (Wiktor Szklowski), podległej normom Czystej Formy (Witkacy), składającej się nie z sądów weryfikowalnych wobec zdarzeń realnego świata, lecz z odnoszących się do autonomicznej rzeczy-

---

<sup>4</sup> W ostatnich latach PRL teza o nietożsamości autora faktycznego i autora wewnętrznego dzieła – formułowana w różnych retorykach i za pomocą rozmaitych terminów – miała przeciwdziałać represjom administracyjnym wobec pisarzy związanych z opozycją demokratyczną, głównie z „drugim obiegiem” krajowym lub wydawnictwami zagranicznymi (zakaz druku, wycofywanie książek z księgarń, odmowa wydania paszportu itp.).

wistości literackiej quasi-sądów (Roman Ingarden), mowy ujętej w cudzysłów (Maria Renata Mayenowa). Obronie przed odpowiedzialnością karną za pisarską interwencję w spłot zdarzeń realnych służą również zastrzeżenia, że wszelkie podobieństwa do realnych osób i zdarzeń są w danym dziele przypadkowe i niezamierzone przez twórcę. Na gruncie poetyki uwyrażeniem „barw ochronnych” stają się formy odgradzające „ja” autora faktycznego od „ja” tekstowego, takie jak ironia, liryka roli, stylizacja, pastisz, persyflaż (Czesław Miłosz), a wreszcie naturalizm, weryzm czy realizm. Osłabiają one odpowiedzialność osobistą twórcy za wyrażone w dziele poglądy, które – przyjmując stosowną konwencję – winniśmy traktować jako cudze, przez autora odnalezione i udostępnione ogółowi – w imię prawdy o tym, co ludzkie. „Pozbierałem tę pieśń, jak umiem / i przynoszę skrwawioną i złą”, pisał Bruno Jasiński w *Słowie o Jakubie Szeli*.

## 7

Jak wspomniałem na początku tego szkicu, pisarz w trakcie tworzenia zostaje nie tylko autorem całości danego utworu, ale i poszczególnych jego składników, nie bez powodu nazywanych całostkami. Obie postaci autorstwa są bardzo do siebie podobne, acz nieidentyczne. Podobieństwo polega na tym, że w jednym i drugim porządku jest się autorem przekazu mającego charakter struktury, zdolnego do samodzielnego komunikowania własnych znaczeń (sformułowanych oraz sugerowanych), a równocześnie do demonstracji norm własnej poetyki (własnej koncepcji sztuki). Autonomia komunikacyjna pojedynczych utworów nie wymaga dowodów; w odniesieniu do „mniejszych całości” znajduje ona potwierdzenie tam, gdzie stają się one cytatami włączonymi do nowych struktur. Dzieje się tak nie tylko w kręgach komunikacji werbalnej. Sentencja wyjęta z filozoficznego traktatu. Przytoczenie akapitu, zacytowanie wersu, przepisanie zdania z poematu czy noweli. Charakterystyczne następstwo dźwięków – stanowiące urywek kompozycji muzycznej. Fragment rzeźby, składnik malowidła, element instalacji. Różne przekazy cząstkowe zachowują własne obrazy źródeł, a w konsekwencji także pamięć o swoich twórcach czy sprawcach. Dlatego możemy posługiwać się nazwiskami twórców i wymiennie metonimiami typu „autor *Halki*” lub „autor arii Jontka”, „autorka *Granic*” lub „autorka słów »Ludzie ludziom zgotowali ten los«”.

Na marginesie zwróćmy uwagę na pewien paradoks, utrwalający się w dzisiejszych przekonaniach wynikających ze szczególnego zainteresowania cytacyjnością literatury. Bezdiskusyjna aktywność przytoczeń oraz innych operacji intertekstualnych bywa niekiedy traktowana jako argument na rzecz tezy o kryzysie lub nawet zupełnym zaniku autorstwa, skoro wszystko, cokolwiek mówimy i piszemy, należy (rzekomo) do dziedziny „cudzego słowa”, przy czym „słowo” znaczy tutaj nie tylko jednostkę leksykalną, ale także wysłowienie jakiejś idei. Tymczasem



Bachtinowska metafora „cudze słowo” znaczy tylko w opozycji do „własnego słowa” (albo nie znaczy nic). Nie da się więc jednostronnie przyjąć uproszczonej teorii Michaiła Bachtina, że wszystkie samodzielne elementy naszych wypowiedzi są cudze. Cokolwiek dziś jest cudze, wczoraj było czyjeś. Dotyczy to zarówno wyimków z dzieł napisanych lata albo wieki temu, jak i zupełnie najnowszych. A zatem nie tylko literatura dawna, lecz w równym stopniu także nowa i najnowsza obfitują w kompozycje czyjeś, stanowiące cudzą własność. Mniemania, jakoby doszliśmy do granicy, za którą nie ma już jakichkolwiek możliwości innowacji, są – jak wszelkie hasła kasandryczne – tyleż atrakcyjne, co bezpodstawne.

Komunikacja literacka zna gatunki – takie jak centon, antologia, chrestomatia – w których składnikami artystycznej kompozycji są wyłącznie cudze wypowiedzi, cytowane zarówno w całości, jak i we fragmentach. Wspomniane gatunki stwarzają sytuację graniczną, komplikując naszą typologię. Z jednej strony zostaje tutaj spełniony warunek autorstwa pojmowany jako stworzenie nowej, w sposób niepowtarzalny skomponowanej całości. Kompozycje antologijne są chronione prawem autorskim. Ktokolwiek wznowiłby *in extenso* – podpisując własnym nazwiskiem – dwutomową antologię Piotra Matywieckiego *Od początku*, popełniłby plagiat. Dotyczy to wszelkich innych antologii, na przykład Stanisława Barańczaka *Poeta pamięta* czy Romana Honeta i Mariusza Czyżowskiego *Antologii nowej poezji polskiej 1990–1999*. Wskazane publikacje eksponują autorski status antologistów, ich nazwiska są uwidocznione na okładkach. Jest to jednak obyczaj nieukonstytuowany, podobnie jak nie ma stałej normy odnoszącej się do miejsca na okładce albo stronie tytułowej nazwiska tłumacza lub tłumaczy. Z drugiej strony antologia lub zbliżony do niej zbiór cudzych tekstów nie spełniają równie istotnego wymogu autorstwa, a mianowicie współobecności w danej kompozycji składników cudzych, niczych i własnych. Antologista ogranicza swoją obecność do mniej lub bardziej rozbudowanych komentarzy: biograficznych, filologicznych, niekiedy interpretacyjnych. Jeżeli natomiast jest równocześnie pisarzem (jak Barańczak) i umieszcza obok tekstów cudzych także własne (w tomie *Poeta pamięta*), to w tym momencie prezentuje się nam nie jako antologista, lecz jako jeden z pisarzy pokazanych w danej antologii.

W utworach oryginalnych, rzecz by można „pełnoautorskich”, mamy nieodłączną różnorodność elementów cudzych i własnych, gdyż tutaj cudze i własne nie bywa cudzym i własnym w taki sam sposób: cudze może mieć dobrze widoczne źródło autorskie (cytat z arcydzieła), narodowe, historyczne, geopolityczne, społeczne, ideologiczne, religijne, i może być doskonale niczyje, oczyszczone z genety i etymologii; z kolei własne może być wykreowane lub zawłaszczane, stworzone lub przetworzone, odnowione, zmodyfikowane etc.

Spojrzenie na pojedynczy utwór literacki jako na całość skomponowaną z całości znaczących, zdolnych do samodzielnego bytowania komunikacyjnego, ukazuje odmienność obu – zajmujących nas tutaj – postaci autorstwa. Autorstwo

struktury pojedynczego utworu, powtórzmy, podlega nieodmiennie, chociaż w różnym stopniu, normom innowacji, własności oraz odpowiedzialności. Natomiast poszczególne składniki struktury wymykają się wspomnianym normom – choć tylko częściowo. Niektóre komponenty są wynalezione przez autora, inne zostały wypożyczone z tradycji sztuki słowa, z mowy potocznej lub ze specjalistycznych subkodów nieliteratury. Jakaś część, lecz jedynie część, za każdym razem inna, składników pojedynczego utworu stanowi ewidentną własność autorskiej biografii, wyobraźni, mitologii etc. (ich kradzież jest czynem tak samo karalnym jak kradzież całości). Przeplatają się one z fragmentami cudzej własności autorskiej. Jedynie – uwaga! – norma odpowiedzialności pozostaje aktywna nie tylko w porządku całości utworu, ale także w jego wszelkich, dających się analitycznie oraz komunikacyjnie wyodrębnić, fragmentach. Odpowiedzialność za artystyczny czy myślowy wynalazek spotyka się tu z odpowiedzialnością za wybór cudzego, wcześniejszego wynalazku.

Jak wynika z poczynionych wyżej obserwacji, idea dzieła literackiego jako struktury struktur (całości skomponowanej z całości zdolnych do samodzielnego bytu komunikacyjnego)<sup>5</sup> wymaga kilku fundamentalnych rozróżnień. Składniki pojedynczego utworu mają dwa rodowody: autorski i nieautorski, przy czym składniki o rodowodzie nieautorskim, stanowiące rezultat wyboru spośród struktur gotowych, mogą być albo cudze, albo niczyje. Wszystkie warianty składników, zróżnicowanych rodowodowo, uobecniają się w dziele na dwa sposoby: jako fragmenty tekstu oraz jako figury mowy.

Na całość pojedynczego utworu, podobnie jak na całość autorskiej twórczości, składają się:

- nieautorskie : niczyje fragmenty tekstu
- nieautorskie : niczyje figury mowy
- nieautorskie : cudze fragmenty tekstu
- nieautorskie : cudze figury mowy (cytaty struktur)
- autorskie fragmenty tekstu
- autorskie figury mowy.

---

<sup>5</sup> Pojęcie struktury, a tym bardziej struktury struktur, może budzić wątpliwości, zakłada bowiem, że dobór składników – różniących się pochodzeniem – odbywa się w sposób świadomy i w pełni kontrolowany. Rzecz w tym, że świadomość genezy składników jest w procesie autorskim tak samo zróżnicowana oraz stopniowalna jak wszelkie operacje autorskie oraz rozpoznawalne jakości komunikacji międzyludzkiej. Zapewne dobitniej uwydatniają się komponenty wyraźnie nacechowane autorstwem, własnym lub cudzym, w mniejszym stopniu – niczyje, choć i one mogą zwracać na siebie uwagę twórcy, a także odbiorcy, jeżeli ich nadmiar lub czytelna zasada wyboru konstytuują styl autorski (leksyka gazetowa w młodzieńczych wierszach Wiktora Woroszyńskiego, wyrażenia frazeologiczne w poezji Szyborskiej, specjalistyczna terminologia logiczna w poezji Tymoteusza Karpowicza, wulgaryzmy w tysiącach wierszy młodej generacji ostatniego ćwierćwiecza).

## 8

Analizę współobecności elementów niczych, cudzych i autorskich przeprowadzę na przykładzie dziesiątego odcinka *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka:

Zastyga na poboczu dodge  
i cielska jego przyczep.  
Przez chwilę parujący mocz  
dziurawi śnieg i ciszę.  
„I była zgroza nagłych cisz...” –  
te słowa wciąż mnie gonią.  
Kierowca obolały krzyż  
masuje lewą dłońią.  
*Kierowca obolały krzyż  
masuje lewą dłońią.*

Gdy przelatuję obok, on  
wciąż jeszcze stoi tyłem.  
Świst po mnie został, spalin woń,  
gdzie z nim przez mgnienie byłem.  
„A ty z tej próżni czemu drwisz...”  
W lusterku widzę jeszcze,  
jak biel powracających cisz  
nasiąka wczesnym zmierzchem,  
*jak biel powracających cisz  
nasiąka wczesnym zmierzchem*<sup>6</sup>.

(1) Nieautorskimi : niczymi (tekstowymi) składnikami wiersza nr X są pojedyncze wyrazy „dodge”, „śnieg”, „cisza”, „kierowca”, „biel”, „zastyga”, „masuje”, wyrażenia frazeologiczne „obolały krzyż”, „stoi tyłem”, niekiedy obiegowe zwroty – nieznacznie przeobrażone („spalin woń” zamiast „woń spalin”), w tym także ciągi słów pozbawione wyraźnego nacechowania frazeologicznego, lecz odczuwane jako potoczne, niewymagające szczególnej inwencji syntaktycznej czy retorycznej: „przelatuję obok”, „masuje lewą dłońią”, „W lusterku widzę”, „wciąż mnie gonią”.

(2) Nieautorskie : niczyje figury mowy w kompozycji tego samego utworu są to aktualizujące się w kolejnych fragmentach modele, zarówno gramatyczne (zaczynając od norm słowotwórczych, kończąc na normach składniowych), jak i rozpoznawalne w chwytach języka poetyckiego (paralelizmy, schematy figur i tropów, miary jambicznego sylabotonizmu, formy ekspresji instrumentacyjnej, w tym typy rymów). Wszystkie aktywne tu figury mowy – potocznej i poetyckiej – zostały co prawda uobecnione w materii tekstowej, istnieją zatem o tyle, o ile istnieją ich materialne nośniki, potrafimy je jednak wyodrębnić jako kom-

<sup>6</sup> S. Barańczak, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 343 (wyróżn. moje – E.B).

ponenty osobne, przenośne, rozlokowane w różnych miejscach paradygmatów gramatyczno-poetyckich polskiej liryki.

(3) Nieautorskim : cudzym fragmentem tekstu wiersza Barańczaka, stanowiącym ewidentną własność innego autora, jest zredukowany i rozbity dystych z ballady *Dziewczyzna* Bolesława Leśmiana:

I była zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!  
A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?<sup>7</sup>

Obie całości, wycięte z tego dystychu, zachowują w wierszu Barańczaka zarówno „pamięć źródła”, jak i względną suwerenność komunikacyjną. Ich nieautorską genezę sygnalizują cudzysłowy oraz wielokropki (nieobecne w tekście Leśmiana).

(4) Nieautorskie : cudze figury mowy. Cytowane fragmenty cudzego utworu wnoszą do struktury „docelowej” nie tylko własną językową substancję, ale i – jednocześnie – model jej organizacji<sup>8</sup> – poczynając od rytmu, poprzez elementy stylizacji („przez mgnienie byłem”) i nawiązania pastiszowe, a kończąc na aurze metafizycznej.

Przyjrzymy się teraz *Podróży zimowej* jako konfiguracji elementów autorskich. I one także uobecniają się gradacyjnie, z nieidentyczną mocą i wyrazistością. Najdobitniej swą oryginalność demonstrują kompozycje metaforyczne, tu przede wszystkim: „biel powracających cisz / nasiąka wczesnym zmierzchem”. Stylistyczne tropy i ich kombinacje z reguły głębiej i trwalej ocalają pamięć o ich twórcy niż zdania skomponowane w sposób zbliżony do mowy potocznej – operującej już to dosłownością, już to metaforyką zleksykalizowaną. Po drugie: wyrazistość autorstwa potęguje się wraz z objętością fragmentu tekstu. Jeżeli pierwsze zdanie wiersza: „zastyga na poboczu dodge” daje mizerną pewność, że jest (choć może jest!) autorską innowacją Barańczaka, a podobne wątpliwości budzi „cielska jego przyczep”, to na pytanie o oryginalność całego czterowiersza:

Zastyga na poboczu dodge  
i cielska jego przyczep.  
Przez chwilę parujący mocz  
dziurawi śnieg i ciszę.

<sup>7</sup> B. Leśmian, *Zwiedzam wszechświat. Wybór wierszy*, wybór, wstęp i oprac. W. Bolecki, Warszawa 1996, s. 55 (wyróżn. moje – E.B.).

<sup>8</sup> Nadto jeszcze w analizowanym utworze, podobnie jak w całej *Podróży zimowej*, znajdujemy inne nieautorskie : cudze teksty i modele mowy, a mianowicie cytaty z niemieckich liryków Wilhelma Müllera, do których skomponował melodie Franz Schubert, a także wyimki z zapisów nutowych kolejnych melodii cyklu pieśniowego *Winterreise*. Stanowi to pomysłowe, interlingwistyczne oraz intersemiotyczne urozmaicenie gry między autorskimi i nieautorskimi komponentami tych wierszy, eksponowane przez autora w słowie wstępnym i komentowane wielokrotnie przez recenzentów.

– odpowiedź będzie raczej pozytywna, wynikająca z przeświadczenia, że ten czterowiersz – powtórzony *in extenso* przez innego twórcę jako jego dzieło – byłby powodem posądzenia „drugiego autora” w procesie o plagiat. Wątpliwości związane z ustalaniem autorstwa, znane dziejom tekstologii, nie unieważniają poruszanej tutaj problematyki. Z punktu widzenia każdorazowego odbiorcy rozpoznania mogą być zarówno pamięciowe, jak i intuicyjne, trafne lub nietrafne, i może ich nie być tam, gdzie się powinny pojawić, ale w uniwersum tekstów coś – najzupełniej obiektywnie – albo jest, albo nie jest sformułowane przez danego twórcę po raz pierwszy.

Zasada: im dłuższy fragment, tym większe prawdopodobieństwo zatarcia w nim znamion niczych i cudzych, a w konsekwencji uwyrażnienia jego autorskiej niepowtarzalności, odnosi się także do figur mowy. Podczas gdy, o czym wspomniałem, krótsze odcinki tekstu Barańczaka realizują modele wspólne i niczyje w polszczyźnie i w poetyce wiersza polskiego, to – zauważmy – obie ósmiowersowe strofy mają niemal identyczną konstrukcję: w tych samych wersach pojawia się cytat z *Dziewczyny* Leśmiana, dwukrotnie dystychy końcowe zostają zdublowane, w tych samych miejscach powtórzone dwuwiersze są zapisane kursywą. Nie wszystko jest w obu strofach identyczne, powiadomienia o obcym kierowcy i o bohaterze-podmiocie lirycznym pozostają w relacji zwierciadlanego odbicia. Tak czy inaczej mamy do czynienia z – charakterystyczną dla konstrukcyjnych upodobań poety – dążnością do budowania powtarzalnych kombinacji gramatyczno-stylistyczno-stroficzych (oraz ich wariantów), które są autorską własnością Barańczaka.

## 9

Wybrany przeze mnie wiersz z *Podróży zimowej* zawiera niemal wszystkie sygnały autorskie i nieautorskie, ale jednego w nim brakuje: ukrytego cytatu struktury (by posłużyć się pojęciem Danuty Danek). Powtórzenia cudzych muzycznych i wersyfikacyjnych modeli<sup>9</sup> (melodie Schuberta plus teksty Müllera) są w kolejnych odcinkach zajmującego nas tomu traktowane jako specjalne wyzwanie pisarskie, charakterystyczne dla Barańczaka, opisane w jego *Tablicy z Macondo*, polegające na akceptacji ograniczeń konstrukcyjnych wybranej formy utworu i rozwiązywaniu – po trosze „łamiągłówkowym” – wynikających z danej formy zadań. Czytelnik nie musi tych modeli odgadywać: autor mu o tym przypomina bezustannie.

---

<sup>9</sup> W teoriach intertekstualności pojawiają się próby unifikacji obu odwołań, zarówno do cudzych tekstów, jak i do gotowych (gatunkowych, stylistycznych etc.) modeli wysłowienia. Rezygnacja z tak zasadniczego rozróżnienia, znamienne dla wyobraźni postmodernistycznej, nie jest ani badawczo korzystna, ani teoretycznie wytłumaczalna.

Ukryty cytat struktury, trudno orzec: pozostawiony domyślności czytelnika czy zastosowany z braku własnego pomysłu, znajdujemy natomiast w liryku innego poety z kręgu Nowej Fali. Jest to model retoryczno-syntaktyczny: model zdania zaczynającego się od apostrofy skierowanej do jednostkowego bytu, który wymaga więcej niż jednej nazwy, więcej niż jednego określenia. „Ja” liryczne jednozdaniowego utworu informuje – obecnego w świecie przedstawionym – adresata apostrofy o nim samym, wyjawia adresatowi jego tajemnicę, określa sens jego istnienia, przy czym owo istnienie zostaje ocenione jako ułomne, źle pomyślane, maskujące jakąś treść ukrytą, nadto jeszcze niepotrzebnie – iluzorycznie – zwielokrotnione.

W nagrobnym liryku Rainera Marii Rilkego – w przekładzie Juliana Przybosia – zarysowany wyżej model znajduje taką oto realizację językową:

Rózo, czysta sprzeczności, rozkoszy,  
nie jesteś niczym snem pod tyłoma  
powiekami<sup>10</sup>.

Powtórzenie, z nieznacznymi modyfikacjami, powyższej figury mowy (cytat struktury) bez trudu da się rozpoznać w wierszu Ryszarda Krynickiego *Buddo, Chrystusie*:

Buddo, Chrystusie,  
nadaremnie się ukrywasz  
w tyłu wcieleniach<sup>11</sup>.

Jedyne powtórzenie leksykalne (Rilke Przybosia: „pod tyłoma”, Krynicki: „w tyłu”) unaocznia bezpośrednią więź między pierwowzorem a wykorzystaniem jego struktury, ale o więzi tej nie decyduje. W analizowanym przykładzie odzywa się interesująca sprzeczność między cudzym, nieautorskim porządkiem a całkowicie od pierwowzoru odmienną substancją werbalną, tematyką i wreszcie przesłaniem całości<sup>12</sup>.

## 10

Na skali między całością a fragmentem dzieła, a więc między biegunami innowacji i repetycji, między inwencją autorską a „mową” tworzywa, sytuuje się każdy nowy utwór. Każdy (oprócz plagiatu) staje się dziełem autorskim, ale – niecałkowicie, pod pewnym względem, do pewnego stopnia. Ponieważ każdy sytuuje się między autorstwem a nieautorstwem inaczej (lub nieco inaczej), a różnorodność

<sup>10</sup> J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 34–35.

<sup>11</sup> R. Krynicki, *Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady*, Kraków 1989, s. 72.

<sup>12</sup> Nie jest to jedyny przykład przejęcia cudzego modelu w poezji Krynickiego: krytycy, w tym także Przyboś, znajdowali w jego wczesnych wierszach układy zdań rozkwitających Tadeusza Peipera.

owych usytuowań wynika z tego, że są to skale wielokrotne, wyznaczone przez różne jakości literackiego arcyzmu, już to przez genologię, już to przez obraz człowieka (lub Boga), już to przez odniesienia do aktywnych systemów myślenia o porządku świata, już to przez stany mowy i sposoby jej przetwarzania, już to przez intertekstualność literacką etc. Im większa – dla danego dzieła – wielokrotność skali innowacji-repetycji (nowatorstwa i paseizmu, oryginalności i epigonizmu), tym bogatszy repertuar znaków, w którym może się osobniczo manifestować fenomen autorstwa.

## 11

Podział składników utworu literackiego na niczyje, cudze i stanowiące własność danego autora ma charakter w gruncie rzeczy funkcjonalny. Zastrzeżenie „w gruncie rzeczy” chcę traktować jako sygnał nierównego prawdopodobieństwa przynależności pewnych całości tekstowych oraz figur mowy do poszczególnych grup w zarysowanej tutaj typologii. Tak więc, o czym już była mowa, ten sam składnik oraz ten sam rodzaj składnika mieszczą się jednocześnie w grupie „własnej” i „cudzej”, które można by, korzystając ze słownika teorii przekładu, nazywać grupą źródłową i docelową. Fragmenty wiersza Leśmiana są ewidentnie autorskie, a powtórzone w *Podróży zimowej* Barańczaka – bezdyskusyjnie cudze.

Szczególne status mają w tym podziale składniki niczyje, a więc głównie – powtórzone – pojedyncze wyrazy, obiegowe, frazeologiczne wyrażenia oraz modele gramatyki języka ogólnego i form literackich. Tak więc rzeczowniki „groza”, „cisza” „pustka” wnoszą do cytowanych tu wierszy Leśmiana i Barańczaka suwerenne brzmienia i znaczenia, instalują w nich własne modele (słowotwórcze), pełnią „powierzone” im przez autorów funkcje artystyczno-ideowe, należą zatem do pełnoprawnych komponentów obu utworów. I choć nie są to zadania takie same, bo kosmologiczne cisze w *Dziewczynnie* słyszy się inaczej niż automobilowo-postojowe cisze w *Podróży zimowej*, inaczej, w innych czasoprzestrzeniach, przeżywa się obie grozy i obie pustki, to przecież poza wskazanymi utworami żaden wyraz nie może zostać zidentyfikowany ani jako Leśmianowy, ani jako Barańczakowy. Pozostają nadal, tak jak były, wspólne dla użytkowników polszczyzny i jednakowo niczyje.

A jednak zdarzają się pisarskie wtargnięcia do magazynów języka ogólnego i przekształcenia tego, co niczyje, w to, co ma szansę być rozpoznawane jako stanowiące literacką własność danego autora. Modele budowy wyrazu, czyli dobro wspólne użytkowników danego języka, bywają wykorzystywane do tworzenia neologizmów (i tu znów najprościej jest odwołać się do Leśmiana oraz utrwalonej w historii literatury polskiej kategorii „leśmianizmów”). Dotyczy to także niektórych imion oraz nazwisk bohaterów literackich, zwłaszcza znanych, łączo-

nych automatycznie z nazwiskami pisarzy (Otello, Don Kichot, Mikołaj Doświadczyński, Konrad Wallenrod, Anna Karenina, Dulaska, Raskolnikow, Maciek Chelmiecki); imiona postaci fikcyjnych – spoza kanonów – są bardziej narażone na przejęcia, czasami zresztą bezwiedne. Podobnie słowa niegdyś neutralne, a po ich literackim zawłaszczeniu – głównie w tytułach dzieł – reprezentujące autorów („dziady”, „biesy”). Również wyrażenia frazeologiczne stają się w wielu praktykach pisarskich, zwłaszcza poetyckich, materiałem autorskich innowacji. Tymoteusza Karpowicza przekształcenie wyrażenia „zmówić modlitwę” w „zmówić gaśnicę” jest jednym z wielu przykładów autorskiej aneksji „niczyjego” frazeologizmu. Modele literackiej nadorganizacji tekstu także bywają modyfikowane i zdarza się, że ich odmienione figury mają konkretnych autorów („wiersz Różewiczowski” jako jeden z wariantów wiersza wolnego). Nawet najbardziej odporna na aneksje autorskie gramatyka może być celem autorskiej innowacji, i to nie tylko w postaci anakolutu, ale i *sui generis* „nowej poprawności” (Mirona Białoszewskiego niemal genderowe „piór z piórą na my”).

## 12

Trzecia postać autorstwa, obejmująca zbiory dzieł danego twórcy, różni się od dwóch poprzednio omówionych tym, że są to zbiory otwarte, ich granice pozostają ruchome do końca życia pisarza, a nawet dłużej: dopóty, dopóki trzeba liczyć się z istnieniem ineditów (na przykład niedrukowane dotąd, tużpowojenne wiersze Wisławy Szymborskiej). Nadto jeszcze granice owych zbiorów wytyczają zmienne kryteria: biograficzne, tematyczne, ideologiczne, gatunkowe, literackie (wiersze, dramaty, opowiadania Szymborskiej, Różewicza, Herberta) oraz paraliterackie (felietony i eseje Szymborskiej i Różewicza, eseje i listy Herberta). Sygnały autorstwa, scalające dorobek danego pisarza, określające tożsamość jego twórczości, mogą pojawiać się poza literaturą i paraliteraturą, w przestrzeniach innych sztuk (wyklejanki Szymborskiej, rysunki Herberta i Różewicza, aktorsko-reżyserska aktywność Różewicza w telewizyjnej *Kartotece rozrzuconej*). Jeżeli któryś z pisarzy nie ma innych uzdolnień, prócz pisarskich, to pozostają mu oferty języka biografii – otwartego dla wielokodowych porządków semiotyki w komunikacji międzyludzkiej.

Czy tę „wielość rzeczywistości”, by posłużyć się pojęciem Leona Chwistka, da się wpisać w jakąkolwiek typologię? Problemy autorstwa są – wraz z literaturą i jej okolicami – porządkowane nieustannie, zarówno przez samych autorów, jak i badaczy różnych orientacji, a każda z nich ma specjalne upodobania klasyfikacyjne, w tym także odmienne niechęci do konkurencyjnych norm i matryc klasyfikacyjnych. Otóż najmniej kolizyjną propozycją porządkową powinna okazać się właśnie owa podwójność celów literaturoznawczych. Celów badaczy i celów pisarzy, zajmu-



jących się dynamiką oraz problemami tożsamości/nietożsamości literackiego autorstwa. Nie chodzi tu o proste przeciwstawienie wypowiedzi znawców i wypowiedzi twórców, lecz o nieco bardziej złożoną relację form wypowiedzi. Tak więc

(1) po jednej stronie tej dychotomii grupują się formy w równej mierze przydatne dla twórców i znawców; rzecz by można: formy-sobowtóry,

(2) po drugiej stronie formy przeznaczone wyłącznie dla zapisu literackich, autorskich doświadczeń pisarskich. Proponowana tu, ogólna kategoria „formy” pozwala uwzględniać zarówno struktury gatunkowe, jak i przenośne, międzygatunkowe operacje retoryczno-stylistyczne.

Formy-sobowtóry:

Monografia (biografia) w rodzaju „życie i twórczość” pisarza – i pisarska autobiografia.

Portret literacki – i autoportret pisarski. (W biografiach i autobiografiach demonstracja dorobku autorskiego ma charakter głównie diachroniczny, w autoportretach i portretach – synchroniczny).

Dalej: rekonstrukcja poetyki pisarza – i pisarska autorekonstrukcja poetyki własnej.

Fragment, epizod, nurt historycznoliteracki – ukazany na przykładzie twórczości jednego pisarza i analogiczne spojrzenie twórcy na fragment, epizod, nurt historycznoliteracki przez pryzmat jego doświadczenia osobistego.

Wreszcie badawcza interpretacja jednego utworu (lub fragmentu utworu) – i autointerpretacja; podobnie „sobowtórów” sytuują się względem siebie analiza i autoanaliza, komentarz i autokomentarz.

Co tu jest pierwotne, a co wtórne? Czy autobiografia twórcy naśladuje biografię sporządzoną przez badacza? Albo może to biografia jako gatunek badawczy stanowi wariant pisarskiej autobiografii? Zależności są obustronne. W grupie form-sobowtórów spotykają się gatunki, o których można powiedzieć, że są pisarskimi wariantami form badawczych, i odwrotnie – że to gatunki badawcze naśladują formy wypróbowane przez twórców.

Oto wybrane, „sobowtórów” przykłady. *Autobiografia* Brunona Jasińskiego i dwa *Słowa o Brunonie Jasińskim*: Janiny Dziarnowskiej i Krzysztofa Jaworskiego. Portret literacki *Świat poetycki Juliana Przybosia* Jerzego Kwiatkowskiego – i *Zapiski bez daty* Juliana Przybosia (jego eseistyczny autoportret). Sobowtórami form niekoniecznie są teksty traktujące o tych samych twórcach lub utworach. Nie temat, lecz struktura wypowiedzi jest tu podstawowym wyróżnikiem. Tak więc rozprawy historycznoliterackie typu *Mikołaj Sęp-Szarzyński i początki polskiego baroku* Jana Błońskiego czy *Norwidowski romantyzm* Zofii Stefanowskiej wykazują strukturalne podobieństwo, a zarazem komunikacyjną odrębność, wobec wszelkich osobistych, wspomnieniowych, wyznawczych historii „-izmów” sztuki słowa (jak *Mój futuryzm* Tytusa Czyżewskiego czy *Dziwna historia awangardy* Adama Wazyka).

Pewien dylemat pojawia się tam, gdzie autor dzieł literackich zabiera głos na temat cudzej twórczości, a jego praca spełnia wszelkie kryteria naukowej dysertacji. W takich tekstach krytycy i czytelnicy doszukują się z reguły mniej lub bardziej zaszyfrowanych sygnałów autoprezentacji własnego gustu i ukrytego zapisu własnych doświadczeń badacza-pisarza; tak mogą być – i bywają – czytane *Poezja niemożliwa* Tymoteusza Karpowicza (rzecz o Leśmianie), książki Barańczaka o poezji Mirona Białoszewskiego i Zbigniewa Herberta, *Twarz Tuwima* Piotra Matywieckiego itp.

Formy wyłącznie pisarskie. Należą do nich wszelkie odmiany pisarskiego manifestu, prezentujące interesy i ujawniające wyobraźnię kolektywną, jak i stanowiące wyraz zapatrywań oraz zobowiązań indywidualnych. Manifest twórcy nie ma swojego „sobowtóra” w piśmiennictwie literaturoznawczym. Mimo analogii strukturalnych nie jest takim sobowtorem manifest metodologiczny badacza lub szkoły badawczej. Pierwszy reprezentuje doświadczenia i zamierzenia artysty, drugi doświadczenia i zamierzenia znawcy. Futurologiczny wymiar manifestu, artysty lub badacza, uniemożliwia jego zdublowanie. Możliwe są tu jedynie mistyfikacje, takie jak pseudomanifesty filozofów czy logików w utworach Witkacego czy Lema, ale właśnie mistyfikacja stanowi potwierdzenie tożsamości danej formy.

Pozostałe formy wyłącznie autorskie pojawiają się w utworach literackich. Są to wszelkie akcenty autotematyczne, refleksje metaliterackie oraz operacje autointertekstualne, które tym się przede wszystkim różnią od wielokrotnie omawianych w nowszych pracach przejawów intertekstualności, że autor odwołuje się tym razem nie do cudzych, ale do własnych utworów, i to one stają się dla niego paradygmatem służącym formowaniu nowych znaczeń w nowych dziełach. Refleksja o *Pamiętniku z okresu dojrzewania* w pierwszym rozdziale *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, gorzki bilans marzeń i niespełnień w *Że* Tadeusza Peipera, wspomnienie notorycznych „księżyców, Bachów i światła” w *Pieśniach* Gałczyńskiego, uwaga o „zemście” dawnych metafor w jednym z ostatnich liryków Mirona Białoszewskiego – to tylko niektóre przykłady autointertekstualności. Podczas gdy nastawiona na zewnętrzne paradygmaty intertekstualność powoduje „rozsypanie” struktury utworu na osobne odsyłacze, wpływy, zależności, cudze słowa etc., autointertekstualność, odwrotnie, sprzyja scalaniu autorskiego dzieła, jest nastawieniem na „oś kombinacji” (termin Romana Jakobsona), wzmocnieniem porządku syntagmatycznego. Pisząc „dzieło”, mam tu na myśli zarówno określenie pojedynczego utworu, jak i wielotekstowej, autorskiej całości.

Norma własności jako jedno ze znamion autorstwa daje twórcy – i tylko twórcy! – szansę (lub pokusę) dokonywania zmian w dorobku już uformowanym, gdy na przykład pisarz usiłuje „wykreślić” pewne utwory z własnego dorobku, „wyrzucić” ich publicznie (próbował tego Przyboś z wierszami ze *Śrub* i *Oburącz*), albo poprawić coś niepostrzeżenie – zachowując w kolejnym przedruku dawną

datę powstania utworu – mimo zmienionej wersji (Stanisław Młodożeniec, Ryszard Krynicki). Manifestacje autorskiej tożsamości, polegające na przeredagowaniu – niekiedy po wielu latach – utworów wcześniejszych, bywają tak głębokie, że wersja późniejsza nie unieważnia wcześniejszej, obie mają te same prawa do odrębnego istnienia w obiegu literackim. Z taką sytuacją zetknąłem się, przygotowując do druku wybór wierszy Stefana Flukowskiego.

Jeszcze z inną odmianą wewnętrznego intertekstualności autorskiej spotykamy się, czytając takie pary utworów jak Juliana Przybosia *W głąb las* i późniejszy *W głąb las II*. Podobnie postępuje Różewicz jako autor *Kartoteki* i napisanej po latach *Kartoteki rozrzuconej*.

W tomie *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane* (1999) Tymoteusz Karpowicz nie tylko wznawia swoje wiersze z tomików wcześniejszych (*Kamienna muzyka, W imię znaczenia, Trudny las, Odwrócone światło*), ale na każdy wznowiony utwór odpowiada tak zwanymi paralaksami, które mogą być czytane i jako nowe, samodzielne utwory, i jako poetyckie repliki poezji wcześniejszych, przy czym miejsca wspólne dialogujących utworów określają się wedle coraz to nowych zasad czy porządków.

Utwór  
skończony  
trzeba złamać.  
a kiedy się zrośnie  
jeszcze raz łamać  
w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością

– pisał Tadeusz Różewicz w wierszu *Propozycja druga* z tomu *Zielona róża* (1961), nie tylko wyprzedzając polskie fascynacje dekonstrukcją, ale i przytomnie rezerwując dekonstrukcyjne interwencje dla autora (nie dla badacza).

Specjalne scenariusze pisarskich zachowań wobec własnego dorobku pozwalają mówić o istnieniu poetyki form nastawionych na utrwalanie autorskiej tożsamości i rozpoznawalności. A oto przykłady takich scenariuszy. Tadeusz Różewicz publikuje rękopisy i poprawione ręcznie maszynopisy swoich liryków. Z biegiem lat czyni to coraz odważniej. Czy w tomie *Historia pięciu wierszy* (2011) – zapisy kolejnych faz pracy nad tekstami, a zatem właśnie historii owych tekstów, stają się suwerennymi gatunkami? Na pewno ku temu zdążają.

Mniej spektakularną odmianą formy łączącej utwór i jego warianty wcześniejsze są publikacje – tego samego autora – prac literackich oraz paraliterackich (listów, felietonów, diariuszy, polemik, wywiadów etc.). Szymborska, ogłaszając drukiem felietony z cyklu *Lektury nadobowiązkowe*, ujawnia niektóre źródła swoich poetyckich inspiracji i zarazem pierwsze szkicowe zarysy przyszłych rozwinięć. W felietonie o książce Olgierda Wołczka *Człowiek i Tamci – z Kosmosu* rozpoznajemy fragmenty „brudnopisu” wiersza *Urodziny*, w felietonie napisanym na marginesie lektury *Ptaków Polski* Jana Sokołowskiego znajdziemy ćwiczenie z enu-

meracji, przypominające wyliczenia w wierszu *Możliwości*, na innych stronicach tegoż zbioru felietonów natkniemy się na prozatorską wersję wiersza *Autotomia*, a liczne „przymiarki” do wiersza *Niektórzy lubią poezję*, z uporczywym unikaniem odpowiedzi na pytanie „co to takiego poezja”, pojawiają się parokrotnie zarówno w *Lekturach nadobowiązkowych*, jak i w odcinkach *Poczty literackiej*<sup>13</sup>.

Witold Gombrowicz utrzymywał, że „Pisarz pisze po to, by walczyć o własną wybitność, siłę własnego Ja”. Podobnie sądził Jean-Paul Sartre. Nie wydaje się, że obserwacja ta mogłaby stanowić obiektywne, teoretycznoliterackie podsumowanie poruszanej tu problematyki. Co mielibyśmy począć z autorami, którzy pogodzili się z własną niewybitnością? Powiedzmy zatem ostrożniej, że pisarz pisze, dbając o własną autorską tożsamość, zabiegając o rozpoznawalność własnego „ja”. Każdy pisarz – z niejednakową intensywnością i determinacją.

---

<sup>13</sup> Zob. W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1992; teźże, *Poczta literacka, czyli jak zostać pisarzem*, wybór i układ tekstów T. Walas, Kraków 2000.