

Anna Foltyniak-Pękała

Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

e-mail: afofytyniak@ath.bielsko.pl

Autobiograficzne konstelacje - znaczenie mediów i nośników przekazu w biograficznym projekcie „Kazimierz Brandys”

ABSTRAKT

Proponowane rozważania koncentrować się będą na analizie utworu *Nierzeczywistość* Kazimierza Brandysa z perspektywy autorskiej strategii konstruowania podmiotowej tożsamości. Tekst traktowany jest z jednej strony, jako część autobiograficznego projektu pisarza, element tworzonej przez niego na przestrzeni kilkudziesięciu lat „autopowieści”. Z drugiej zaś, jako samodzielny utwór pokazujący, jak budowane jest podmiotowe „ja”, w powstawaniu którego kluczową rolę odgrywają media, pojmowane jako nośnik a jednocześnie kluczowy element budowania narracyjnej tożsamości. Przywołana w tytule metafora „konstelacji” pełni rolę klucza do odczytania projektu pisarza w zależności od układu i wzajemnych napięć tworzących go elementów. Metaforą, która otwiera tekst analizowanego utworu, jest magnetofonowa taśma.

SŁOWA KLUCZOWE: tożsamość, narracja, „ja”, literatura

Pierwszorzędny pisarz drugorzędny

Artykuł stanowi próbę analizy fragmentu twórczości Kazimierza Brandysa, twórcy - tu zasadny wydaje się niewielki biograficzny przypis - który debiutował tuż po wojnie powieścią *Drewniany koń*, a swoją pisarską spuściznę zamknął w roku 1999 zbiorem *Przygody Robinsona*. W ciągu kilkudziesięciu lat swojej kariery zasłynął, pisząc kolejno sławiące nowy system powieści socrealistyczne (*Obywatele* 1954) i rozprawiające się z nim teksty rozrachunkowe, m.in. *Matka królów* (1957), najbardziej jednak znane w jego dorobku pozostają *Wariacje pocztowe* (1972), próba zmierzenia się z polską historią i narodowymi mitami. Pisarstwo to jest w pewien sposób szczególne. Poprzez kilkadziesiąt lat autor sięgał po różne poetyki, style i gatunki. Pilnie śledził literackie mody, poszukiwał swego głosu, uważnie wsłuchując się w to, co mówi władza i szepcze środowisko.

Pozostawił kilkanaście książek, a wraz z nimi czytelników i badaczy, którzy chcąc zdobyć się na wysiłek całościowego odczytania spuścizny pisarza, zmierzyć się muszą z niełatwym zadaniem znalezienia dla wszystkich tekstów wspólnego mianownika. Szukał go także on sam, zastanawiając się, czy znajdzie się ktoś, kto odczyta jego teksty pełne „stworzonych przez ludzi i na ludzkie podobieństwo” bohaterów. Teksty mówiące o ambicji i miłości własnej „nałogowo i usilnie nasycanej pisaniem”, oparte na nieopamiętanym, takim oto pragnieniu:

„A czy nie odgrażałem się, że wydam tom prozy z białą obwolutą, gdzie nazwisko autora i tytuł będą identyczne? <Kazimierz Brandys: KAZIMIERZ BRANDYS>. Cóż za nieopamiętane pragnienia”¹.

Biała, ascetyczna obwoluta, nieodwracająca wzroku od tego, co najistotniejsze - nazwiska autora i tytułu - w tym wypadku identycznych. Nienapisana, będąca „nieopamiętanym pragnieniem” książka nie pozostała jednak (jak obawiał się Brandys) tylko w sferze autorskich marzeń. Powstawała bowiem za każdym razem, kiedy publikował kolejny tekst. Każda z powieści - i to jest teza leżąca u podstaw niniejszych rozważań - stanowiła równocześnie element autobiograficznego projektu „Kazimierz Brandys”, była częścią pisarskiej autopowieści². Termin ten ukuty przez samego pisarza łączy w sobie to, co Lubaś-Bartoszyńska nazywa za Drubrovyskim „autofikcją”³, powstaje proza, która oparta jest o biograficzne doświadczenie twórcy (wyraźnie w utworze akcentowanego), koegzystuje ono z fikcją i zmyśleniem obejmującym także autobiograficzne wątki, zwierzenia, motywy. W pewien sposób tworzenie autopowieściowych tekstów jest (choć różnie definiowaną w różnych okresach) strategią pisarską obecną w całej twórczości Brandysa.

¹ K. Brandys, *Miesiące 1978-1981*, Warszawa 1997, s. 311.

² Termin „autopowieść” pochodzi z książki K. Brandysa *Rynek*. Autor definiuje go w komentarzu do rozważań o Boyu i Irzykowskim następująco: „Recenzenci nie rozumieją, że Boy był prekursorem nowego typu prozy, że był bardziej pisarzem niż krytykiem: tworzył swój zbeletryzowany przekaz świadomości, posługując się esejem, monografią, kupлетem, polemiką, wyborem dzieł obcych, które przyswajał Polakom. W efekcie stworzył rzecz w kilku rejestrach, różnogatunkową i pozornie niejednorodną, lecz w istocie najściślej konsekwentną: ze sobą jako głównym bohaterem. Zbudował swój świat, swoją autopowieść, której rozdziałami są zarówno *Słówka* i *Znasz-li ten kraj?*, jak *Flirt z Melpomeną*, jak wstęp do Montaigne’a czy przekłady Villona, czy wreszcie *Marysielka*... (nawet pisząc recenzje teatralne nie wdawał się w krytyczną analizę tylko opowiadał po swojemu sztukę, niby chcąc ją napisać jeszcze raz własnymi słowami; wszystko to było pretekstem do oryginalnej fabuły o jego świadomości)”, por. K. Brandys, *Rynek*, Warszawa 1972, s. 114.

³ R. Lubaś-Bartoszyńska, *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*, Katowice 2003, s. 134.; por. J. Lis, *Obrzeża autobiografii*, Poznań 2006.

Konstelacje - rzecz o metodzie

Różnorodność literackich tradycji stawia jednak przed trudnym zadaniem uspołnienienia obrazu pisarza, ale i doprecyzowania przyjętej metody czytania. Jej podstawą są wyłuskane z tekstów metafory. Frapujące, czasem rzucone mimochodem fragmenty stanowiące punkt czy raczej *punctum* wyjścia do dalszych rozważań. *Punctum*, które Barthes opisuje jako pewien szczegół, element, który wyłamując się ze studium, „steruje” percepcją fotografii. Skupia na sobie uwagę i kieruje rozumieniem „przełamuje studium lub poddaje rytmowi”⁴, pozwala więc wyłamać się z przyjętego sposobu czytania zdjęcia i angażując spostrzegającego nadać analizie nowy rytm, pozwolić na poszukiwanie nowych znaczeń. Metaforę taką znaleźć można w każdym tekście pisarza. Każdy z nich odczytany w ten sposób stanowić będzie kolejny rozdział Brandysowskiej „autopowieści”, ale pełnię znaczeń pozwoli odkryć dopiero odczytanie ich razem. Niczym w opisaney przez Waltera Benjamina „konstelacji”. Jak zauważył bowiem filozof: „Układ gwiazd stanowi pewną charakterystyczną jedność, a charaktery poszczególnych planet poznaje się dopiero po ich działaniu w ramach gwiazdnych układów”⁵.

A zatem, parafrazując filozofa: każda z powieści stanowi pewną charakterystyczną jedność będącą równocześnie rodzajem literackiego portretu autora, ale „autopowieść” w szerszym, obejmującym całą spuściznę pisarza znaczeniu tworzy się wówczas, gdy każdy z pojedynczych tekstów czerpie dodatkowe sensory z sąsiedztwa innych, kiedy jego pojedyncze migotliwe znaczenie nabiera nowego blasku w tekstowej konstelacji. Ale znowuż całościowe zdefiniowanie autopowieści jest możliwe po odczytaniu każdej z powieści odrębnie, lecz zgodnie z przyjętą hipotezą i podług jednej „metody”. Odczytać je trzeba, co proponuję w niniejszym tekście, posługując się jedną z obecnych w niej metafor. Metaforą otwierającą tekst analizowanej w tym materiale, powstałej w 1989 roku *Nierzeczywistości*, jest magnetofonowa taśma.

Taśma

Poniższe sformułowanie znajduje się w końcowym fragmencie *Nierzeczywistości*:

„Godzina dziesiąta trzydzieści. Powtarzam: byłoby rozsądniej trzymać się ściśle pytań i odpowiadać po kolei. Nie krępowiałem się, mówiłem chaotycznie, wybierając sam tematy i zapuszczając się w osobiste dygresje. Co z tego wyszło nie wiem - być może szkic

⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1996, s. 47.

⁵ W. Benjamin, *Nauka w podobieństwie*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6, s. 281.

autobiograficzny albo rodzaj tak zwanego portretu wewnętrznego. Zdaje się jednak, że nawet pod tym względem nie uchwyciłem sedna rzeczy. Trudno. Tak czy owak moje taśmy mówią, przekażą panu kilka godzin tekstu, który przecież coś wyraża, a przynajmniej zawiera jakiś tekst do analizy psychologicznej lub socjologicznej”⁶.

Fragmencie stanowiącym coś na kształt podsumowania całej dotychczasowej wypowiedzi bohatera. Próbę rekapitulacji wątków, usprawiedliwienia podejmowanych tematów i osądów, a także sposobu ich uporządkowania, a właściwie jego braku. Cała powieść ma konstrukcję wywiadu, bohater jednak przytacza pytania z ankiety poświęconej problemom współczesnego człowieka, po czym odpowiada - jak jednak sam zaznacza - „nie po kolei”, chaotycznie, wybierając z pytań to, co akurat zwróci jego uwagę, często nie trzymając się tematu i rygoru wywiadu odpywa w kierunku do dygresji. W ten sposób powstaje jego własna opowieść. Opowieść, która rozrasta się powoli i mozolnie podczas dokonywanego co wieczór nagrania. Nagrana na taśmie, czy uszczegółowiając na taśmach, bo rozmiar materiału zapewne znacznie przekracza możliwości techniczne użytego nośnika. Tak jednak jak głos bohatera stopniowo zapełnia kolejne taśmy, tak na każdej z nich sukcesywnie rozwijają się wątki różnych opowieści, splecione ze sobą epizody o różnej wadze i znaczeniu. Wszystkie scalone jedynie osobą narratora. Narratora, który - po raz kolejny w twórczości Brandysa - kształtuje swą tożsamość, obnaża tajemnicę życiowych tajemnic i buduje swą samoświadomość w sytuacji dialogu. Po raz kolejny także, co wydaje się być zgodne z pisarską praktyką autora, sytuacja dialogu wydaje się być jedynie pozorną, zainscenizowaną, wyreżyserowaną rozmową, w której bohater zwraca się do zasygnalizowanego, a w praktyce nieobecnego odbiorcy.

W *Listach do Pani Z.* była nim, marginalizowana, pozbawiona charakterystyki adresatka, w noweli *Jak być kochaną* rzekomy współrozmówca bohaterki obecny w wewnętrznym monologu. W *Nierzeczywistości* dialogiczną scenografią jest sytuacja udzielania wywiadu, a dokładniej nagrywania poszczególnych odpowiedzi na magnetofonową taśmę. Pytający, a więc i odbiorca odpowiedzi, zredukowany zostaje jedynie do przygotowanej uprzednio ankiety z pytaniami. Dialog, czy w tej sytuacji monolog, rozwija się więc nie podług konwersacyjnych reguł i wymogów słuchacza, lecz zgodnie z kaprysmi mówiącego i dynamiką rozwijającej się magnetofonowej taśmy, rejestrującej poszczególne wypowiedzi. Taśmy, która w opisanym wypowiedzi i w kontekście odczytania całości *Nierzeczywistości* staje się nośnikiem szczególnym.

Wynaleziona w 1963 roku taśma magnetofonowa - jak zauważa Maciej Żakowski w poświęconym jej eseju - zrewolucjonizowała rynek muzyczny. Przyczyniła się do upowszechniania muzyki, umasowienia kultury i pozwoliła

⁶ K. Brandys, *Nierzeczywistość*, Chotomów 1989, s. 134.

„przełamać monopol koncernów fonograficznych”⁷. Dzięki niej nie tylko łatwiej było wejść w posiadanie wybranego nagrania - tańszego i łatwiej dostępnego na nowym nośniku, ale można było także samemu stać się jego autorem. Wystarczył przenośny magnetofon z funkcją nagrywania i dostępna powszechnie właśnie czysta taśma. W ten sposób, paradoksalnie, ten sam przedmiot, który stał się narzędziem upowszechniania, umasowienia i komercjalizacji muzyki, umożliwił także powstanie awangardowych, alternatywnych muzycznych nurtów, które pozostawały „granicami głównego obiegu kultury”. Jak pisze Żakowski:

„Duża część ruchów muzycznych, które rozwinęły się właśnie dzięki tanim i powszechnie dostępnym technologiom rejestracji i odtwarzania dźwięku, stanowi dziś główny nurt muzyki popularnej (...) część jednak (...) nie trafia nigdy na masowy rynek; dzięki silnemu zasadniczemu etosowi niskiej jakości (...) połączonej z etyką *do-it-yourself*, zachowując krytyczne społecznie treści pozostała poza granicami głównego obiegu kultury”⁸.

Ambiwalencja między tym, co publiczne, zawłaszczone przez powszechnie przyjęte normy, a tym, co stanowić ma próbę wyrażenia własnej indywidualności, która w pewien sposób ogniskuje się w tym niewielkim wynalazku, widoczna jest także w tym, co w swoim eseju Żakowski nazywa „funkcją dźwięku w relacjach i systemie społecznym”⁹. Jego zdaniem dźwięk oraz cała „sfera foniczna, audialna” dobitnie wyraża się w procesach tożsamościowych”. Chodzi nie tylko o wyrażanie pewnych muzycznych preferencji, które stanowić mogą wyznacznik przynależności do pewnej grupy społecznej czy marker ogólnych upodobań będący częścią charakterystyki jednostki. Sfera ta jest niezbywalną przestrzenią kształtowania się podmiotowej tożsamości i relacji z innymi, miejscem podejmowania prób odnalezienia własnego głosu wśród powszechnie dominujących słów, wśród dyskursu mediów, kultury i władzy. Jej waga i znaczenie w sposób szczególny ujawnia się w ustrojach totalitarnych, w których ta sfera funkcjonowania człowieka wraz ze wszystkimi związanymi z nią środkami przekazu staje się kolejnym obszarem podporządkowania jednostki. Nie przypadkiem, wspominając w wywiadzie lata powojenne i początek nowego ustroju, narrator *Nierzeczywistości* notuje:

„Wszystko się zmieniło: gazety, adresy, urzędy, nazwy instytucji, wszystko było pośpieszne, chaotyczne i zaimprovizowane. Wszystko prócz naczelnej sugestii, która huczała w ruinach, o nowym porządku rzeczy i upadku starego systemu. Nad gruzami zamontowano megafony”¹⁰.

⁷ M. Żakowski, *Kaseta magnetofonowa, czyli muzyka 2.0 w wersji beta*, [w:] *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, M. Żakowski, W. Godzic (red.), Warszawa 2007, s. 253-277.

⁸ M. Żakowski, *Kaseta magnetofonowa...*, op. cit., s. 261.

⁹ Tamże.

¹⁰ K. Brandys, *Nierzeczywistość*, op. cit., s. 46.

Magnetofon, oręż w walce o nowy porządek rzeczy, głos nastającej władzy, który wyłania się z chaosu, pośpiechu i improwizacji. Jego instalacja stanowi przemyślany i zaplanowany element „wdrażania” nowego porządku. Głoszone przez niego komunikaty mają moc performatywną, tworzą nową rzeczywistość, wypełniając powojenną pustkę nową mową, jak pisze Brandys:

„Słowo działało. Wchodziło w puste miejsca po „inteligentkich złudzeniach” i „mieszczańskiej moralności”. Takim językiem przemawiała prasa i radio (...)”¹¹.

Wojna i okupacja, doświadczenie śmierci i ocalenia stanowiły doświadczenia graniczne, które radykalnie zmieniły optykę, podważając dotychczasowe wartości i niwecząc panujący porządek społeczny. Paradoksalnie jednak wojna dawała poczucie jasności, miała swoje twarde, określone reguły, koncentrujące wszystkie siły na tym, jak przetrwać bądź zwyciężyć. Czas po niej stanowił zagadkę i wielką niewiadomą. Pełną pytań i ruin pustkę. Przestrzeń tę wypełnił ład wieszczony przez nowo zamontowane megafony, które na stałe weszły do nastającej rzeczywistości.

To jednak niejedynie elementy i praktyki ze „sfery audialnej”, które pozwolą na istnienie nowego porządku i dadzą legitymację nowej władzy. Jej bronią - jak zauważa cytowany już Żakowski - są także „podśluchiwanie, cenzura, nagrywanie i nadzór”, a w sercu tego aparatu znajduje się „technologia podłuchu, podporządkowania, przekazywania i nagrywania szumu”¹². Badacz pisze także, że:

„Ustroje totalitarne, na co dowody nietrudno jest znaleźć w historii minionego stulecia, zakazywały wszelkich odstępnych od urzędowo wyznaczonych form dźwiękowych, tępiąc nie tylko istnienie, ale także nadzieję na zaistnienie jakiegokolwiek kulturowej autonomii, marginalności czy zróżnicowania”¹³.

Władza wyznacza to, co dostępne w sferze audialnej, buduje spójny medialny przekaz, jednocześnie wykorzystując, jako narzędzia kontroli podłuch, nagranie i cenzurę. Wie bowiem, że ten sam mechanizm, który służyć ma jej utrzymaniu, stanowić może także narzędzie do wyrażania buntu; do jej osłabiania, poszukiwania szczelin w obowiązującym dyskursie, podważania obecnie przyjętego porządku. Nielegalny zapis foniczny, tak jak powszechniej znany na przykład z rozpowszechnianych poza cenzurą maszynopisów zapis tekstowy, stanowić mógł element sprzeciwu. Taką funkcję pełnić mogły zakazane piosenki, nielegalnie odłuchiwane płyty, ale także głos sprzeciwu czy próba rozliczenia z władzą nagrany na magnetofonową taśmę¹⁴. Ta sama taśma stanowić mogła

¹¹ Tamże, s. 50.

¹² M. Żakowski, *Kaseta magnetofonowa...*, op. cit., s. 264.

¹³ Tamże.

¹⁴ Wywiad najczęściej najpierw nagrywany, potem dopiero spisywany.

więc zarówno koronny dowód w sprawie sądowej czy podczas przesłuchań, jak również sposób rozpowszechniania tego, co zakazane. Stając się tym samym nośnikiem tego, co powszechne, masowe a jednocześnie głosem sprzeciwu i indywidualności.

Nietrafiona formuła

Jak w tym kontekście czytać „taśmy” *Nierzeczywistości*? Zacznijmy od istotnego wydawniczego szczegółu. Otóż tekst Brandysa w pierwszej wersji, we fragmentach opublikowany został w „Twórczości”, a w całości ukazał się jako pierwsza publikacja w założonej w 1977 roku niezależnej oficynie „Nowa”. Zatem tekst, skonstruowany jako wywiad z intelektualistą, będący rodzajem narracyjnego dyskursu tożsamościowego i próbą pewnego rozrachunku z narodową przynależnością, mitami polskości, ale i własnymi błędami, ukazuje się w drugim obiegu, poza cenzurą. To symptomatyczne dla materiału, który nie tylko w treści, ale i w swej konstrukcji, wynikającej z sytuacji nagrywania, organizującej całość utworu, obnaża używane przez władze mechanizmy kontroli i posłuszeństwa, wykorzystując je do utworzenia swojej własnej „taśmy”, do ochrony indywidualności i powrotu do wyznawanej przez siebie prawdy, iż „każdy jest doświadczenie jak najbardziej prywatnym”. Równocześnie jednak narrator zdaje sobie sprawę, że owa „taśma” przygotowana na określone potrzeby socjologicznego wywiadu, sama także stanowi element rzeczywistości czy raczej „niereczywistości”, w której powstała i nie daje mu gwarancji znalezienia „prawdy o sobie”, czyniąc nagranie kolejnym elementem pisarskiej autokreacji.

Tym samym wybrana przez pisarza formuła wywiadu, którą Agnieszka Czyżak nazywa nietrafioną¹⁵, zarzucając jej brak logicznej powieściowej konstrukcji i fabularnej zwięzłości, znajdowałaby uzasadnienie. Porzucenie fabuły na rzecz dyscypliny narzuconych pytań i formułowanych w odpowiedzi ściśle sprzężone z treścią utworu okazuje się sposobem bohatera (ale i samego pisarza) na odnalezienie tożsamości i swego „wektora przystawania”¹⁶ do zmieniającej się rzeczywistości. Pojawiając się w utworze taśma, nawet jeśli w zamyśle stanowić miała niewiele znaczący element opisanej sytuacji, w kontekście możliwych odczytań znaczenia tego przedmiotu wydaje się trafną metaforą opisującą tożsamość bohatera, a także wyraźne odzwierciedlenie poszukiwań pisarza, który po raz kolejny próbuje opowiedzieć swój inteligencki biogram, poddając go narracyjnej reinterpretacji i kolejnemu już nagraniu.

¹⁵ A. Czyżak, *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1990, s. 97.

¹⁶ Formuła K. Brandysa użyta w niepublikowanej powieści *Urodziny*, por. K. Brandys, *Urodziny*, Muzeum Literatury Warszawa, sygn. 1958.

Wywiad i taśma to także medium, które jest pewnego rodzaju *novum* w podejściu do literatury czy książki w ogóle. Walter Ong tak opisuje pracę nad książką-wywiadem, którego udzielał:

„przyniósł magnetofon i nagrał moje wypowiedzi, na pytania, które mi zadał. Następnie wziął ze sobą taśmę do hotelu w Bethelm, gdzie przenocował, by wrócić następnego ranka z dodatkowymi pytaniami i uzupełnić wywiad i tę rozmowę również nagrał”¹⁷.

Osobę dokonującą zapisu nazwał „kierownikiem produkcji”, a książkę „rezultatem” lub „wytworem”¹⁸. Znika zatem tworzony za podszeptem muz autor, znika stawiający mozolnie kolejne rzędy liter rzemieślnik. Tradycyjne role autora przejmują mówca wspólnie z kierownikiem produkcji, a sam tekst jest jedynie owej produkcji „rezultatem”. Dzięki obecności nowych mediów i środków przekazu w opisanej sytuacji komunikacyjnej powstaje nowy rodzaj książki. Jak zaznacza badacz:

„Środki elektroniczne wcale nie prowadzą do likwidacji książek; przeciwnie, przyczyniają się do szybszego produkowania ich większej ilości. Zarazem jednak wytwarzają książki odmienne nie będące >książkami<, w dawnym sensie tego słowa. Taka bezautorska, nienapisana książka brzmi zupełnie inaczej niż inne, ponieważ (...) głosy tych, którzy w niej przemawiają, ulegają załamaniu poprzez wszelkiego rodzaju nowe konwencje”¹⁹.

Nowa formuła książki, nowe pisarskie konwencje, które powodują, iż czytelnik otrzymuje dzieło „bezautorskie”. Czy tak jest w istocie? Prześledźmy sytuację jej powstania: z jednej strony ten, który pyta i to on jest często równocześnie pomysłodawcą, to podług jego konceptu, przygotowanej kolejności pytań rozgrywa się rozmowa. Naprzeciw niego siedzi ten, który odpowiada, zadawane kolejno pytania są dla niego zaledwie pretekstem, osnową do otwarcia poruszanych wątków, opowiadając „dostarcza” treści. Tekst książki powstaje zatem w interakcji, tworzy się w sytuacji komunikacyjnej. W sytuacji wywiadu, który jest sytuacją komunikacyjną „quasi-interakcją”, w odróżnieniu od interakcji pośredniej bądź bezpośredniej²⁰. Konstrukcja utworu ściśle zespolona jest z tradycją literacką, w której punktem odniesienia jest monolog wewnętrzny²¹. Niemniej jednak niezależnie, czy za punkt wyjścia przyjmujemy dialog, czy też monolog z perspektywy budowania autonarracji obie formy zakładają obecność drugiego człowieka, w tym wypadku zapośredniczoną przez wyobrażonego odbiorcę i nośnik - taśmę. W efekcie czego w oparciu o językową artykulację

¹⁷ W. Ong, *Literatura oralna*, [w:] *Narratologia*, M. Głowiński (red.), Gdańsk 2004, s. 312-313.

¹⁸ Tamże, s. 313.

¹⁹ Tamże, s. 316.

²⁰ Por. J. B. Thompson, *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, Warszawa 2006; T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia i Internetu*, Warszawa 2006.

²¹ Por. m.in. M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

powstaje dryfująca ku nowoczesnej tożsamości:

„W postradycyjnym porządku nowoczesności w kontekście nowych form zapośredniczenia doświadczenia, tożsamość jednostki staje się przedsięwzięciem refleksyjnym. Refleksyjny projekt >ja<, który polega na utrzymywaniu spójnych, chociaż wciąż na bieżąco weryfikowanych narracji biograficznych, rozgrywa się w kontekście wielokrotnego wyboru zapośredniczonego przez systemy abstrakcyjne”²².

Dialog (czy też monolog) *Nierzeczywistości* byłby w tej sytuacji elementem kreowania tożsamości bohatera i narratora - w domyśle także autora. Użyte nośniki - taśma, zbudowana sytuacja komunikacyjna, fikcyjny odbiorca stanowiłyby jedynie „scenerię” niezbędną do zbudowania spójnej narracji biograficznej, konstruowania refleksyjnego „ja”.

„Moje taśmy mówią”

Zamykając rozważania, przytaczam kolejny znaleziony w utworze fragment: „...moje taśmy mówią, przekażę panu kilka godzin tekstu, który przecież coś wyraża, a przynajmniej zawiera jakiś tekst do analizy psychologicznej lub socjologicznej.” - mówi narrator w cytowanym fragmencie *Nierzeczywistości*. „Moje taśmy” - zaznacza narrator, identyfikując się z nagrany materiałem jednocześnie, „jednym tchem” odzegnując się od bezpośredniego przypisywania mu nagranych słów. Nie pada sformułowanie, „powiedziałem”, nagrałem itd. „Taśmy mówią”, są moje, ale nie są mną, stanowią jedynie fragment opowieści powstałej w pewnych okolicznościach. Okolicznościach socjologicznego wywiadu, na potrzeby którego zostały przygotowane. Słowa ujęte w ramy wyszczególnionych w kwestionariuszu pytań mają za zadanie zebranie pożądanych informacji i umożliwienie diagnozy opisywanych zjawisk. Celem ankiet, jak pozostałych socjologicznych metod statystycznych, jest przecież badanie trendów, preferencji; wyznaczenie typowych zależności, unifikacja i znalezienie elementów wspólnych. Stąd mimo udziału bohatera w ankietowaniu wyraźna niechęć do tego typu wywiadów, mających na celu jedynie uśrednienie indywidualnego doświadczenia:

„...wyniki ankiet testów i statystyk są nowoczesną szkołą informacji społecznej. Mnie wydają się chwilami współczesną lekcją niewolnictwa. Z publikacji socjologicznych człowiek się dowiaduje, że pięć milionów ludzi ma zarobki, potrzeby, myśli i marzenia takie same jak on”²³.

²² A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2001, s. 8-9.

²³ K. Brandys, *Nierzeczywistość...*, op. cit., s. 9.

Podkreślaniu podmiotowej niezależności służy zatem paradoksalnie degradacja własnej wypowiedzi, która, jak zauważa narrator, mimo iż powstała jako część badania, nadaje się do dyskwalifikowania.

„- Przede wszystkim: moją wypowiedź można zdyskwalifikować z myślowego punktu widzenia. Wiele zdań, jakie wypowiedziałem zabrzmia dla dzisiejszego intelektualisty anachronicznie, niektóre zaś wręcz dziecinnie, zwłaszcza, gdy wypowiadam się na tematy przeorane przez klasyczną filozofię i etykę. Zdaję sobie sprawę, że to, co określiłem jako „cofnięcie się do źródeł”. W powrocie do elementarnych rozróżnień między dobrem a złem widzę możliwość wyjścia dla człowieka ubezwłasnowolnionego przez stertowaną aparaturę procesów masowych. Twierdzą bowiem, że współczesne zjawiska masowe tworzą dzisiaj najnowsze społeczne oblicze zewnętrznej konieczności jej fałszywych sugestii i pokus, którym przeciwstawiać się może tylko wola moralna jednostki”²⁴.

„Aparatura masowych procesów”, „zjawiska masowe” i rozwijająca się na magnetofonie taśma - wszystkie te, częściowo uwypuklone przez samego autora pojęcia, pojawiają się nieprzypadkowo. Bohater, podkreślając opresyjną zewnętrzność masowych procesów wie, że równocześnie staje się ich częścią, nagrywając swoje taśmy. Stąd, niejako broniąc się przed „fałszywą koniecznością” i jej pokusami, wyraźnie oddziela to, co powiedziane od niego samego, zaznaczając autonomię nagrania, jako pewnego określonego tekstu, który powstał w określonych okolicznościach, w pewnej sytuacji biograficznej i historycznej. „Myśląc ja - mówi bohater - w chwili gdy to myślę, umieszczam się na podwójnej osi: stosunków między ludźmi oraz między człowiekiem a czasem”²⁵. Czas opowieści bohatera identyfikowany na podstawie obecnych w tekście śladów - pozwala sytuować ją w latach siedemdziesiątych, po wydarzeniach z października 1956 i marca 1968, które wspomina w swej opowieści. Opowieści sięgającej aż po młodość i dzieciństwo. Ramy czasowe wyznaczone przez biografię bohatera nie stanowią jednak ograniczenia w opisywanych przez niego relacjach. W swej opowieści sięga także do lat uprzednich, a w ogólnych refleksjach za cel sobie stawia umieścić swe rozważania w ogólnym czasoprzestrzennym planie, który w dużym uproszczeniu nazwać można historią inteligencji.

Podsumowanie

Jak pisał Brandys w zbiorze esejów poświęconych trzem francuskim intelektualistom: „ukazując czyjś portret tworzy się mimowolny portret własny”²⁶. Pisarz był wierny tej maksymie. Nawet jeśli nie deklarował tego wprost w swych tekstach, nawet jeśli *explicite* nie wyrażał tego w autorskich wypowiedziach, to

²⁴ Tamże, s. 115.

²⁵ Tamże, s. 11.

²⁶ K. Brandys, *Charaktery i pisma*, Warszawa 2008, s. 116.

niezależnie od obranego gatunku, stylu i konwencji, niezależnie od tematu czy głównych wątków powieściowej treści za każdym razem, motywowany „nieodpartym pragnieniem”, niezmiennie odciskał swe autorskie piętno, pisząc kolejny rozdział „autopowieści”. Lejeune pisząc o dzienniku przyrównywał go do koronki, materiału, który jest „najwyraźniej utkany z większej ilości pustego niż pełnego”²⁷. Podążając za tą metaforą powiedzieć można, iż w strukturze każdej powieści pisarza znaleźć można „dyskretne punkty odniesienia (...) które otoczone są tym, co niewidoczne”. Niewidoczne, jeśli czyta się je pojedynczo, ale możliwe do uchwycenia, jeśli na twórczość pisarza popatrzy się jak na całościowo realizowany projekt. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera także taśma, na której nagrywane są teksty *Nierzeczywistości*. Taśma, która zakłada powtarzalność, taśma się ściera, taśma traci jakość, wielokrotne odsłuchiwanie powoduje, że zapisany na niej dźwięk staje się chropowaty, szorstki, nieprzejrzysty. Dezaktualizują się społeczne konteksty, blaknie przesłanie polityczne, pozostaje jedynie to, co najsilniej wybrzmiewa w narracyjnej biografii, podmiotowe doświadczenie i próba jego nazwania w oparciu o dostępne środki wyrazu. W tym wypadku będzie to głównie doświadczenie narzucenia dyskursu władzy i próby uchronienia jednostkowej tożsamości w budowanej opowieści.

Bibliografia

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1996.
- Benjamin W., *Nauka w podobieństwie*, „Literatura na świecie” 2011, nr 5/6.
- Brandys K., *Charaktery i pisma*, Warszawa 2008.
- Brandys K., *Nierzeczywistość*, Chotomów 1989.
- Brandys K., *Miesiące 1978-1981*, Warszawa 1997.
- Brandys K., *Rynek*, Warszawa 1972.
- Brandys K., *Urodziny, niepublikowany maszynopis*, Muzeum Literatury Warszawa, sygn. 1958.
- Czyżak A., *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1990.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2001.
- Głowiński M., *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- Goban- Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia i Internetu*, Warszawa 2006.
- Lejeune P., *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4.
- Lis J., *Obrzeża autobiografii*, Poznań 2006.
- Lubaś-Bartoszyńska R., *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*, Katowice 2003.
- W. Ong, *Literatura oralna*, [w:] *Narratologia*, M. Głowiński (red.), Gdańsk 2004.
- Thompson J. B., *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, Warszawa 2006.
- Żakowski M., *Kaseta magnetofonowa, czyli muzyka 2.0 w wersji beta*, [w:] *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, M. Żakowski, W. Godzic (red.), Warszawa 2007.

²⁷ P. Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4, s. 22.

**Autobiographical constellations.
Media and communication carriers in the novels of Kazimierz Brandys**

Summary

The proposed reflections will focus on the analysis of Kazimierz Brandys' novel "Unreality" from the perspective of the author's strategy of constructing a subjective identity. The text is treated on one hand as part of the autobiographical project of the writer, an element of his "auto-fiction" notion created over a period of several decades; on the other hand, as an independent piece showing how a "self" is built, in which the aspect of the media as a tool and a salient element in building a narrative identity plays a key role. The metaphor of "constellations" recalled in the title, is the key to reading the writer's design of mutual dependencies and mutual tensions that can be observed in it. The metaphor that opens the text of the analyzed piece is the metaphor of the tape recorder.

Key words: identity, narration, self, contemporary literature