

# Skroplenie wojny do czerwonej kropki

Dyskurs autobiograficzny w Trzeciej części nocy  
Andrzeja Żuławskiego

MONIKA MASZEWSKA-ŁUPINIAK

## Autobiografizm w fikcjonalnej narracji *Trzeciej części nocy*

Regina Lubas-Bartoszyńska we wstępie do szkicu *Autobiografizm dzisiaj* pisze: *Inwazja autobiografizmu – pod różnymi postaciami – na tereny piśmiennictwa i środków masowego przekazu stała się w ostatnich dziesięcioleciach faktem wszechstronnie stwierdzonym. Godnym więc uwagi przedsięwzięciem wydaje się próba uchwycenia istotnych problemów teoretycznych poświęconych temu zjawisku piśmienniczemu (...)*<sup>1</sup>. Celem niniejszego artykułu nie jest znalezienie odpowiedzi na pytanie o przyczyny owej ekspansji żywiołu autobiograficznego i mody na autobiografizm, gdyż te zagadnienia w zadowalający sposób zostały już opisane przez teoretyków reprezentujących różne perspektywy badawcze. W szeroko rozumianym kontekście dyskursu biografii interesuje mnie jego wybrany aspekt, a dokładnie rzecz biorąc, autobiografizm filmowy rozumiany jako określona postawa komunikacyjna autora filmu oraz projektowane przez tę postawę zachowania odbiorcy. To zagadnienie chciałabym omówić na przykładzie filmu *Trzecia część nocy* Andrzeja Żuławskiego.

Film *Trzecia część nocy* został zrealizowany jako debiut fabularny Żuławskiego, a inspiracją do jego powstania były dramatyczne wspomnienia reżysera z dzieciństwa, które przypadło na lata II wojny światowej. Film ten wydaje się idealnym projektem poetyki „zdarzenia autobiograficznego”, które Tadeusz Lubelski opisuje jako wariant filmu autobiograficznego: *Chodzi o grupę filmów rekonstruujących zdarzenie bądź pewien ograniczony ciąg zdarzeń z biografii autora. Bywa, że ta autobiograficzna proveniencja sugerowana jest w tekście filmu, zdarza się też jednak, że można się o niej dowiedzieć jedynie ze społecznego tekstu biografii. „Rekonstrukcja” to zresztą określenie przesadne; zwykle fabuła takich filmów powstaje z przemieszania zdarzeń rzeczywistych ze zmyślonymi. Szczególnie często przedmiotem „rekonstrukcji”, czy też może raczej „fabularyzacji”, bywają zdarzenia z okresu dzieciństwa i wczesnej młodości; jest to ulubiony cel autobiograficznych wędrówek, szczególnie u debiutujących artystów*<sup>2</sup>.

Film Żuławskiego jako obraz prezentujący fragment rodzinnej historii wpisuje się w dyskurs biografii, jako tekst o Zagładzie tworzy przekaz o charakterze uniwersalnym – ta binarność wpisana w strukturę filmu skłania do rozważań nad kwestią relacji pomiędzy dziełem a odbiorcą, a precyzyjniej rzecz ujmując, między uwarunkowaniami etycznymi owej relacji. W grę wchodzi tu dwie nakładające się

na siebie refleksje związane z lekturą tego filmu odczytywanego jako tekst o Zagładzie lub jako przekaz autobiograficzny. W obu podejściach musimy wziąć pod uwagę zaprojektowaną przez autora filmu postawę prowokacji, swoistego wyzwania rzuconego odbiorcom, którzy zostają wciągnięci w sam tok tworzącego się przekazu – w *Trzeciej części nocy* fragmenty rodzinnej biografii projektują autobiografizm ukryty, przetworzony i fantazmatyczny, wtopiony głęboko w materię fabularną, w tło świata przedstawionego.

*Ja bym w życiu nie nakręcił filmu o sobie – oznajmia Żuławski – z kilku powodów, także etycznych. Uważam, że tego się nie robi. Natomiast z drugiej strony, jestem bardzo oporny, bardziej w literaturze zresztą niż w kinie, wobec opowiadania o czymś, o czym się nic nie wie, czego się nie zna*<sup>3</sup>. Reżyser wyznaje w wypowiedziach, że należy do pokolenia synów naznaczonych wojną, że traumatyczne doświadczenia i wspomnienia związane z wojenną przeszłością ukształtowały jego tożsamość: *Jesteśmy przecież wychowani na treściach wojny; choć nie doświadczylśmy ich w sposób bezpośredni, wynikamy z niej tacy, jacy jesteśmy*<sup>4</sup>. Przez jego twórczość, zarówno literacką, jak i filmową, przewijają się obrazy i sceny zapamiętane z okresu dzieciństwa, które przypadło na czas Zagłady: *To są takie wspomnienia, że ja do 16. roku życia nie mogłem spać bez zapalonego światła. Moja siostra umarła na naszych rękach z głodu i zimna. Pół rodziny zginęło w Oświęcimiu, drugie pół na Syberii. Wyszliśmy we trójkę: moi rodzice i ja. Mój pierwszy film „Trzecia część nocy” był holdem im złożonym*<sup>5</sup>. Żuławski w wypowiedziach podkreśla fakt, że film *Trzecia część nocy* stanowi hołd złożony wojennemu pokoleniu ojców, dla tego, czym oni byli, jako młodzi ludzie wykształceni, inteligentni, z dobrych domów, i co musieli przeżyć, żeby stać się takimi osobami, jakich znałem ich potem<sup>6</sup>. W innym wywiadzie dodaje: *W rozmowach z moim ojcem i innymi ludźmi, którzy przeżyli okupację – i swoją życiową w niej przygodę, w tym momencie tak drastycznym, tak skomplikowanym – interesowało mnie, jakie stawiali sobie pytania i które z nich uważali za podstawowe. (...) niezwykle istotny jest dla mnie temat: jak zachować siebie z momentu podobnej katastrofy, co z niej wynieść, żeby obronić podstawową prawdę czy podstawową regułę życia*<sup>7</sup>. Autobiograficzny kontekst filmu możemy uzupełnić o konkluzję reżysera: *zajmujemy się losem ojców, dlatego, że oni są dla nas jak gdyby kondensacją, kroplą tego, czym jest los w ogóle, czym jest istnienie w ogóle, bo to jest nam najbliższe i najbardziej widoczne*<sup>8</sup>.

Scenariusz filmu *Trzecia część nocy* powstał na podstawie noweli *Minuta milczenia*, napisanej przez ojca reżysera, pisarza Mirosława Żuławskiego. *Chciałem zrobić ten film jako przypowieść o tej warstwie intelektualistów, do której należeli moi rodzice. A także by opowiedzieć o paradoksie historycznym, politycznym i ludzkim, jakim było wydawanie dzieci na świat w roku 1940. Mój ojciec był w AK, kierował we Lwowie prasą podziemną; także moja matka była żołnierzem ruchu oporu. Spotkali się, splodzili dwoje dzieci, ja miałem więcej szczęścia, bo byłem silniejszy, moja siostra przeżyła tylko kilka miesięcy. Umarła z głodu i zimna. Mój ojciec znalazł pracę w instytucie produkującym szczepionkę antytyfusową. Poprosiłem go o rozpisanie tematu karmienia (sobą) i preparowania wszy. Szczepionkę sporządzano z jelit wszy żywiących się na ludzkim ciele, ludzką krwią. Przekonstruowałem tekst ojca, wplatając dramat podwójności bohaterów*<sup>9</sup>. Ten wątek rozwija w innej wypowiedzi: *Od dziecka żyłem w absolutnym przekonaniu, że praca, którą mój ojciec wykonywał w Instytucie Weigla we Lwowie, a karmił tam wszy za-*

*rażone tyfusem, to jest najnormalniejsza rzecz w świecie. Dopiero, gdy zacząłem obcować ze światem filmu, z kinem, zrozumiałem, że to nie była rzecz najnormalniejsza w świecie, tylko najbardziej nienormalna, frapująca, najbardziej wyrazista. (...) ta kondensacja, ta krystalizacja, takie skroplenie wojny do czerwonej kropki, bo mi się to tak pojawiło w głowie, jest czymś totalnie bezcennym. Nie może pójść w niepamięć. To jest to, co ja wiem, a inni nie. Inni z tego nie zrobią nic i ja muszę to pokazać. To była taka absolutna pewność, przekonanie. Było ono wsparte tym, że to jest historia rodzinna, mojego ojca i ja żyję dzięki temu, że on to robił. (...) to jest coś, co było z jednej strony ewidentne, a z drugiej okazało się totalnie frapujące, surrealistyczne, osobliwe i zupełnie inne niż wszystko, co mówią na ten temat*<sup>10</sup>.

Mirosław Żuławski w noweli *Minuta milczenia* bardzo dokładnie opisał to wszystko, co działo się w Instytucie Weigla, opierając się nie tylko na swoich wspomnieniach, ale i zapiskach z prowadzonego wtedy regularnie dziennika<sup>11</sup>. Ta niemal paradokmalna warstwa opowieści zdecydowała o poetyce filmu: *Właśnie doceniając przewagę dokumentu, nadałem memu filmowi formę metaforyczną, znakową*<sup>12</sup> – twierdzi reżyser. Skroplenie wojny do czerwonej kropki jest w filmie Żuławskiego nie tylko metaforą, funkcjonującą na zasadzie Barthes'owskiego *punctum*, ale też autobiograficznym tropem, który umożliwia odbiorcom wędrówkę po anamorfotycznym labiryncie rodzinnej historii Żuławskich. Labiryntowe wyobrażenie świata w *Trzeciej części nocy* jest skonstruowane na dwu planach. Plan o charakterze lokalizująco-ustanawiającym tworzą konkretne miejsca akcji, wydarzenia i postaci. Pod tą zewnętrzną warstwą kryje się tkanka wewnętrzna filmowej opowieści, na którą składają się wojenne „cymelia” złożone w archiwum pamięci autora filmu. Autor opowieści zawiera z odbiorcami pakt autobiograficzny w sposób, z którego wynika forma filmowego przekazu. Doświadczenia czasu Zagłady zostają ukształtowane, a właściwie zrekonstruowane za pośrednictwem postrzępionych fragmentów dziecięcych wspomnień, opowieści dorosłych i wiedzy historycznej. Zamiast charakterystycznego dla przekazów autobiograficznych pierwszoosobowego narratora przez ten czas przeszły prowadzi nas narrator wszechwiedzący; dzięki temu zabiegowi żywioł autobiograficzny opowieści projektuje zarazem jej uniwersalny wymiar, historię o wojennym pokoleniu ojców przekształca w przypowieść o „spełnionej Apokalipsie”.

Konsekwencją zawarcia paktu autobiograficznego, jak pisze Philippe Lejeune, jest pakt referencjalny, rozumiany jako zobowiązanie do mówienia odbiorcom prawdy, z zastrzeżeniem wyrażonym tezą: *Autobiograf nie jest tym, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto opowiada, że ją mówi*<sup>13</sup>. Nie ma tu znaczenia, czy narracja jest autoportretem, czy autokreacją lub nawet mistyfikacją, ważna jest, jak powtarza za Ricoeuem Mark Freeman, „prawda osoby”, referencyjność drugiego stopnia, a nie zgodność faktograficznych detali<sup>14</sup>. Gdy Żuławski zobowiązuje się do mówienia prawdy na temat rodzinnej historii, czyni to w sposób, który jemu jako autorowi wydaje się najbardziej adekwatny. Przedstawione w filmie wydarzenia mają w dużej mierze charakter metaforyczno-symboliczny (znakowy) i nie są w tym kontekście ani zmyśleniem, ani czystą relacją. Jerzy Kosiński, czołowy autor literackich autofikcji, przestrzegając przed zbyt dużym zaufaniem do dokładności i dosłowności zapisów pamięci, słusznie zauważył, że to, co pamiętamy z przeszłości, stanowi pewną konstrukcję umożliwiającą ulokowanie w niej uczuć, a przekazać je można tylko za pomocą symboli: *jeśli wspomnienia zawierają prawdę, jest to raczej prawda*

*emocjonalna niż obiektywna*<sup>15</sup>. Jeśli *Trzecia część nocy* jest nie do końca zakotwiczona w sferze faktów, to dlatego, że ukazana w filmie historia jest przede wszystkim wyrazem uczuć dziecka i jako taka bazuje na wspomnieniach odtwarzanych z punktu widzenia dziecka, a właściwie na tym, co pozostało z nich po latach; dlatego odczytanie filmu musi uwzględniać symboliczną raczej, a nie realistyczną perspektywę. Chaos i absurdalność wojennych obrazów ukazanych w świetle przedstawionym jest wynikiem dominującej w ich prezentacji binarnej perspektywy: za *alter ego* autora filmowej opowieści ukrywa się małeletni świadek autentycznych wydarzeń wojennych. Przestrzeń apokaliptycznego świata jest niejako przefiltrowana przez „spojrzenie dziecka”, które z racji swojego wieku i braku doświadczeń życiowych nie do końca rozumie rzeczywistość, w której się znajduje, a będąc świadkiem wydarzeń, czyni i nas zarazem świadkami przejmującymi ową dziecięcą perspektywę. Kategoria prawdy emocjonalnej, nadrzędna w dziele Żuławskiego, projektuje odbiorcę, który w przekazie filmowym nie tylko będzie szukał odpowiedzi na pytanie, co autor jako dziecko przeżył, lecz też jak przeżył to, czego doświadczył. Optyka Żuławskiego jest w tym przypadku zbieżna z prawidłami, którymi rządzi się ogólnie pojęta rzeczywistość kulturowa, w tym psychologiczny język kultury: *Żyjąc w społeczeństwie i kulturze, człowiek wypracowuje własny sposób rozumienia języka kultury. Przed wyuczeniem się dostatecznego zasobu słów i wykształceniem rozumowania abstrakcyjnego intelekt małego dziecka podlega prawom myślenia obrazowo-symbolicznego. Myślenie to jest językiem zakorzenionym w archetypach nieświadomości zbiorowej i nieświadomości kulturowej. Opiera się na nielinearnym, symbolicznym i polichronicznym odbiorze rzeczywistości. Treści wyobrażone i odbierane subiektywnie są doświadczane jako realne*<sup>16</sup>. Wraz z rozwojem człowieka myślenie obrazowe i symboliczne nie zanika zupełnie, tylko z pozycji centralnej przesuwa się na peryferie psyche. Język obrazowy, który był podstawą uporządkowania subiektywnego obrazu świata we wczesnym dzieciństwie, jest trwałym składnikiem kultury, uaktywnia się w kontakcie ze sztuką i religią, w fantazjach, marzeniach i snach. Można przyjąć, że sztuka, posługując się obrazem, alegorią i metaforą, ożywia język obrazowo-symboliczny, który jest podstawowym językiem komunikacji sztuki z psyche jednostki.

Andrzej Żuławski w filmie *Trzecia część nocy* opowiada o swoim doświadczeniu wojny za pomocą materii filmowej o charakterze obrazowo-symbolicznym. Historię tworzą widziane i przeżyte sytuacje, budulec różnych wyobrażeń i tym, co w tej opowieści jest prawdziwe i niepodważalne, są emocje autora (a w konsekwencji odbiorcy). Do ich wyrażenia autor używa języka figuratywnego, który odznacza się nagromadzeniem symboli i metafor, fragmentaryzacją, nielinearnością i brakiem logiki przyczynowo-skutkowej. W filmowej przypowieści o świecie minionym, który nadal trwa w pamięci autora, zauważalne jest napięcie między dwoma dyskursami: tendencja do odtworzenia historycznego następstwa i całości zderza się z siłą pamięci i myślenia symbolicznego, które ciąży ku nielinearności i którym bliższy jest mechanizm kojarzenia: *Rzadko kiedy odtwarzanie wspomnień zachowuje następstwo zdarzeń – lokalizujemy je raczej przez skojarzenia niż dzięki metodycznej penetracji, a przeszłość traktujemy jak „muzeum archeologiczne” (...) porozrzucanych na chybił trafił szczątków*<sup>17</sup>. Aleksander Ledóchowski słusznie zauważył, że typowy dla filmu Żuławskiego jest natłok obrazów i myśli, ich skłębienie i ekspresja. Ten swoisty „wylew krwi, żółci i miodu” Ledóchowski tłumaczy

jako rezultat wewnętrznej potrzeby, kompresji spraw i problemów, które należy poruszyć, a także milczenia, gromadzenia się nieujawnionych tęsknot, przemyśleń i pragnień, zaś do podstawowych elementów poetyki filmu zalicza: transcendentalność treści, brutalny realizm epizodów, mistycyzm, posługiwanie się ostrymi i szokującymi środkami wyrazowymi, bogatą kompozycję wizualno-dźwiękową. (...) *gwałtowny układ i wiązanie poszczególnych sytuacji ma coś z koszmaru lub pulsowań zranionej pamięci. (...) Film jest wielowymiarowy, labiryntowy, wielowarstwowy*<sup>18</sup> – pisze krytyk, kontynuując wątek w innym artykule: *...jest pełen zaprzeczeń i ma w sobie coś z labiryntu: korytarze, które prowadzą donikąd, lustra odbijające przeszłe obrazy i ślepe iluzoryczne okna. W oparciu o sam tylko film jest niemożliwy do ustalenia nawet fakt, czy Michał zginął, czy nie*<sup>19</sup>.

Michał po tragicznej śmierci żony, syna i matki opuszcza rodzinny dwór i przemieszcza się do miasta. Zaczyna działać w organizacji AK pod pseudonimem Szary. Zakochuje się w kobiecie, której mąż został przez przypadek zabity zamiast niego. Aby zaopiekować się nią i jej nowo narodzonym synem, wraca do porzuconej z powodu choroby posady karmiciela wszy. Zajęcie, któremu oddaje się Michał, zostało w filmie ukazane niemal w paradokmentalnej poetyce. Wiarygodność motywu bierze się z faktu, że Mirosław Żuławski w swojej noweli dokładnie opisał działalność Instytutu Weigla, opierając się na swoich wspomnieniach i szczegółowych zapiskach z prowadzonego wtedy dziennika. *Podstawowe realia filmu są prawdziwe – zapewniał reżyser – to, że mój ojciec karmił wszy, to, że dowódca oddziału partyzanckiego był ślepy i to, że ja się urodziłem w podobnych okolicznościach, jak dziecko bohatera filmu. Klatki do karmienia wszy zostały przywiezione ze Lwowa, są to autentyczne klatki niemieckie. (...) Sposób życia moich bohaterów też jest prawdziwy. Wszystko, na czym jest film oparty, jest prawdziwe*<sup>20</sup>. Gdy reżyser pojechał do Gdańska, gdzie Instytut Weigla został przeniesiony po wojnie, tam wciąż zajmowano się karmieniem wszy: *Weigel hodował je dalej, lekko zwariowany. Wystąpił zresztą w moim filmie, jest tam jego zbliżenie w czasie preparowania wszy. Przywiózł je na plan wszystkie, cały sprzęt miał zachowany. Ta praca trwała ciągle, bo Weiglowska metoda tworzenia białka, które jest przeciwciałem, była kontynuowana, dopóki nie znaleziono chemicznych ekwiwalentów na to, żeby wyleczyć z tyfusu. Więc ta część dokumentalna, która jest jak gdyby solą tego filmu, była dokładnie rozpisana*<sup>21</sup>. Karmiciele wszy byli zakażeni jadem wszowym, mieli ciągłe wahania temperatury, niektórzy chorowali na tyfus (ojciec reżysera dwa razy) i jak tłumaczy Żuławski: *w stanie takiej powszedniości oni byli jak ciężko pijani, po prostu pijani jak po spirytusie, jak po wódce. (...) Oni nie trzeźwili nigdy, o czym ojciec mi bardzo wiele opowiadał*<sup>22</sup>. Praca kamery oddaje tę deliryczną perspektywę oglądu rzeczywistości. Obrazy migotliwe, rozchwiane, niepełne, fragmentaryczne bardziej mają wywoływać pewne skojarzenia niż ukazywać przebieg wydarzeń. Poszczególne sceny mają swój własny rytm, napięcie emocjonalne, a nawet styl. Wspólne dla większości obrazów jest swoiste odrealnienie, fantasmagoryczność – wszak wkraczamy w rejony działania pamięci, a na dodatek dotykamy spraw, które kłócą się ze zdroworozsądkowym nawykiem postrzegania rzeczywistości. Elementy świata przedstawionego układają się na wzór struktury niemal fraktalnej, której zdeformowana, zniekształcona materia zawiera logikę mierzoną perspektywą przyjętego oglądu.

Apokaliptyczna rzeczywistość *Trzeciej części nocy* ma nie tylko formę, ale i barwę: *Wybrałem tony szare i zielone, kolory mojego dzieciństwa i strachu, kon-*

*trastujące z czerwienią krwi wysysanej przez wszy*<sup>23</sup>. Kolor życia zlewa się z kolorami zmierzchu, tworząc barwną metaforę „gasnącego czasu”. *Jeśli postaramy się wyobrazić ów „gasnący czas”, to przed oczami ukaże się nam zapewne gasnące słońce”, które coraz to bardziej ciemniejąc, staje się wreszcie „czarnym słońcem”, a świat „czarnego słońca” (...) jest rzeczywistością, której odjęto źródło światła i ciepła* – pisze Paweł Rodak na temat literatury pokolenia wojennego<sup>24</sup>. Jest to więc świat ciemności i chłodu – i taki jest właśnie świat przedstawiony w *Trzeciej części nocy*. W świecie, w którym zgasł czas, nie ma miejsca na harmonijny rytm dnia i nocy, a porządek następujących po sobie okresów światła i mroku zostaje zniesiony: *Skoro czas został „rozciąty na pół”, w świecie rozciątego czasu jest już tylko wieczna noc*<sup>25</sup>. Noc występuje w filmie nie tylko jako symboliczny motyw, ale przede wszystkim jako zasada istnienia świata w stanie rozpadu. Metafora nocy w filmie traktującym o doświadczeniu Apokalipsy wojennej być może nie jest szczególnie wyjątkowa, ale znacząca i w swojej koncepcji bardzo zbliżona do literackiego odpowiednika. W literaturze okupacyjnej pojawia się często, występując zazwyczaj w roli synonimu wojny. *Jak prawa wojny organizują życie codzienne w okupowanym kraju, tak prawa nocy organizują tu wyobraźnię poetycką* – pisze Rodak o poezji poetów okupacyjnych. – *W świecie, który jest jednocześnie koszmarem wojny, nocy i snu, nie ma już wyraźnego podziału na ludzi i stworzenia pozaludzkie, a dalej – w ogóle na to, co żywe i martwe, materialne i niematerialne, rzeczywiste i nierzeczywiste. Wszystko w tym świecie traci swą pozycję w każdym możliwym do pomyślenia porządku. Jest to świat bez konkretnych miejsc i konkretnego czasu; świat spotworniałych form bez konturów i kształtów; świat bytów o trudnym do określenia statusie, zawieszonych pomiędzy istnieniem a nieistnieniem. Wypełniają go same bezgłowe upiory, widma, mary, cienie, duchy (...) nade wszystko jest to świat pełen trupów*<sup>26</sup>. Przy czym, jak podkreśla Rodak, trup w poezji pokolenia wojennego to nie tylko zmaterializowany wizerunek śmierci, synonim człowieka zmarłego – to też forma istnienia na pograniczu życia i śmierci; stan, w którym żyjący postrzega siebie jako umarłego, za życia przeżywa własną śmierć. Śmierć jest jednym z ważniejszych słów-kluczy do zrozumienia pokolenia wojennego. Rodak trafnie zauważa, że w twórczości zarażonych wojną, śmierć tożsama z nocą nie jest czymś, co ma dopiero nadejść, ale co już jest, co napotyka się w codziennym doświadczeniu. Jest się w niej zanurzonym tak, jak w nocy i wojnie: *Uwięzienie w śmierci nie jest jednak równoznaczne z nieuchronnością bliskiej śmierci fizycznej, ale raczej z niemożnością ucieczki od śmierci jako doświadczenia egzystencjalnego. Kto żyje pod trupofioletowym niebem, w środku nocy rosnącej jak trupi obrzęk, kto śpi w objęciach trupów, ten sam po części staje się trupem*<sup>27</sup>. *Trzecia część nocy* wprowadza nas, a właściwie oprowadza po analogicznie przedstawionym wnętrzu wojny i zauważamy, że życie we wnętrzu wojny jest formą uwięzienia w śmierci. Michał jest świadkiem śmierci wielu ludzi, w tym swojej rodziny. *Nas już nie ma* – mówi do ojca syn Łukasz, który wraz z matką wciąż jednak pojawia się w życiu Michała. W szpitalnym podziemiu bohater ogląda swoje martwe ciało, zaraz po tym zostaje śmiertelnie ranny w krtani; znalazłszy się znowu w rodzinnym dworze, ujrzy swą żonę żywą i martwą zarazem. Światem pełnym trupów jest zapełniona wojenna pamięć Żuławskich, zarówno ojca, jak i syna. Syn wypowiada się w imieniu swoim i ojca, co czyni opowieść ocalonych filmową przypowieścią o dualizmie ludzkiej kondycji, o tajemnicy dwoistości ludzkiej natury – to rozdwojenie jest wpisane w przestrzeń świata przedstawionego filmu.

## Nawiązania do już wypowiedzianego

Czym jest autobiografizm? – pyta Jerzy Jarzębski w eseju *Powieść jako autokreacja: Czy bardziej sprawozdaniem z własnego życia autora, czy raczej kreacją, lepieniem biograficznego mitu z materiału rzeczywistych faktów?*<sup>28</sup> Wielość koncepcji i ujęć badawczych oznacza, że teoretycy zajmujący się analizą narracji autobiograficznych nie doszli w tej kwestii do konsensusu. Philippe Lejeune, autor fundamentalnej kategorii „paktu autobiograficznego”, który w swoich pracach wciąż powraca do relacji między kategoriami biografii, prawdy i osoby, w artykule pt. *Czy można zdefiniować autobiografię?* podejmuje problemy, które w wielu punktach są wspólne dla autobiograficznego dyskursu *Trzeciej części nocy* Żuławskiego. Lejeune stwierdza: *Obietnica mówienia prawdy, odróżniania prawdy od fałszu, to podstawa wszelkich relacji społecznych. (...) Autobiografia wpisala się w obszar poznania historycznego jako pragnienie wiedzy i rozumienia i w obszar działania jako obietnica ofiarowania tej prawdy innym, jak również w obszar relacji artystycznej. (...) Jeśli chodzi o fakt, że tożsamość indywidualna zarówno w piśmie, jak i w życiu tworzy się dzięki opowiadaniu, to nie znaczy to bynajmniej, że mieści się ona w świecie fikcji. Umieszczając się w słowie pisanym, prowadzę dalej ową kreację „tożsamości narracyjnej”, na której, jak mówi Paul Ricoeur, polega całe nasze życie. Oczywiście próbując widzieć siebie lepiej, wciąż siebie stwarzam, przepisuję na czysto szkice mojej tożsamości, a gest ten poddaje je prowizorycznie stylizacji lub uproszczeniu. Ale nie bawię się w wymyślanie siebie. Posługuję się regułami opowiadania, mimo to pozostając wierny mojej prawdzie (...) Jeśli tożsamość jest wyobrażeniem, autobiografia przylegająca do tego wyobrażenia mieści się po stronie prawdy. I to nie ma nic wspólnego z zamierzoną grą fikcji*<sup>29</sup>. Ostatecznie o prawdzie biografii – interpretuje wypowiedź Lejeune’a Zofia Mitosek – decyduje nie tyle wartość logiczna wypowiedzi, ile rzeczej pragnienie wiedzy o sobie samym bez względu na to, jak bardzo owo pragnienie deformowałoby obiektywną, faktyczną zawartość osobistego przekazu – nawet jeśli opowieść nie jest zgodna z prawdą, to prawdą jest jej pragmatyczna motywacja, cel<sup>30</sup>. Dlatego pakt referencyjny Lejeune rozumie jako zobowiązanie autora do mówienia prawdy, ale z zastrzeżeniem, że biograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto opowiada, że ją mówi. Prawda jest nieosiągalna, szczególnie gdy dotyczy życia ludzkiego, ale autobiografia oparta na wyobrażeniu prawdy jest możliwa – istnieje wówczas, gdy istnieją ci, którzy w nią wierzą, nie jest ona bowiem – jak twierdzi Lejeune – przedmiotem konsumpcji estetycznej, lecz społecznym środkiem międzyludzkiego porozumienia: *Autobiografia została stworzona po to, aby przekazać uniwersum wartości, wrażliwość na świat, nieznanne doświadczenia – i to w ramach relacji osobistych, dostrzeganych jako autentyczne i niefikcyjne*<sup>31</sup>. O istotnym problemie współistnienia „projektu i prawdy” w narracjach autobiograficznych pisze wielu autorów, adekwatne w tym przypadku wydają się refleksje Barbary Skargi: *Ta moja historia może okazać się mitem. Dla konstytucji mej tożsamości jest to jednak obojętne. Nikt nigdy nie dowiedział, by Ja musiało się budować na prawdzie. (...) Im skrupulatniej szukam sensu tej mojej historii, im głębiej wnikam we własne działania, ich motywy, moje przeżycia, cierpienia, dostrzegam ich uwikłanie i zależność od tego, co było poza mną, od rozmaitego typu sił, okoliczności. (...) W próbie nadawania sensu tkwią więc sprzecz-*

ności, wynikające z tej dialektyki między tym, co moje, a przekraczające moją, ogólne, obce, między moją historią a historią otaczającego mnie świata, między moim spojrzeniem na przeszłość, moim pamiętaniem a pamięcią innych. (...) Pozostaje nierozstrzygnięte pytanie, czy tworzę historię tak, by odnaleźć siebie, czy, przeciwnie, to ta historia, choć jest pełna luk i przekłamań, mnie tworzy<sup>32</sup>.

U podstaw rozpisania siebie i dzieła na autobiografię leży więc nadrzędna potrzeba samopoznania, mówienia o swojej tożsamości, dochodzenia do prawdy o sobie, choćby miała być ona niepełna i fragmentaryczna, a ustanawianie sensu nie było do końca we władaniu człowieka, którego ono dotyczy. Ta niedookreśloność i nieprzejrzystość relacji z przeszłością, często umacniająca pakt autobiograficzny, jest też cechą autonarracji Andrzeja Żuławskiego, który konstytutywny dla filmu dyskurs autobiograficzny oparł na wspomnieniowym projekcie swojego ojca, pisarza Mirosława Żuławskiego. Lejeune, jeden z pionierów badań nad „autobiografią przy współudziale” twierdzi, że zasadnicze znaczenie ma w takim przypadku kwestia, z czyjej inicjatywy powstaje tekst: osoby opowiadającej, czy też piszącej, gdyż siły między nimi nie są równo rozłożone<sup>33</sup>. Koncepcja biografii przy współudziale jest w założeniu ideą problematyczną i prowokuje liczne refleksje, między innymi dotyczące autora, właściciela opowiadanego życia, adresata przekazu, odpowiedzialności za intencje deklaracji autobiograficznej czy też zasadnicze pytania, czym właściwie jest taka narracja i jak wpływa na kształtowanie przestrzeni autobiograficznej. W tworzeniu i zarazem ujawnianiu przestrzeni autobiograficznej *Trzeciej części nocy* ważna okazuje się więc przestrzeń intertekstualna, która, jak pisze Stanisław Balbus, *wyznacza sobie i otwiera za każdym razem sam utwór poprzez zastosowaną w nim technikę nawiązań intertekstualnych*<sup>34</sup>. Lejeune w szkicu *Autobiokopia* oznajmia: *Nigdy nie piszemy bez przeczytania i wysłuchania, i to wszystkiego: autobiografia nie karmi się wyłącznie autobiografią. Wszystkie wypowiedzi, wszystkie fikcje, wszystkie aforyzmy, poematy, obrazy i utwory muzyczne, które wybraliśmy i wchłoniliśmy, mieszają się w tyglu naszej tożsamości. (...) Autobiografia zaczyna „pisać się” już w samym życiu, intertekstualność nie zaczyna się w chwili, kiedy pochylamy się nad białą kartką, i dlatego właśnie tak łatwo ją przegapić*<sup>35</sup>. Lejeune ograniczył się do omówienia cytatu, natomiast Małgorzata Czermińska wyodrębnia cztery rodzaje nawiązań do tekstów, do „już wypowiedzianego”: autokomentarz, odwołanie do cudzych biografii, odwołania do własnych oraz cudzych tekstów nieautobiograficznych<sup>36</sup>. Czermińska podkreśla, że oprócz relacji poziomej między podwójnymi szeregami tekstów decydujące znaczenie ma *...odniesienie do swego rodzaju „trzeciej siły”, kiedy wychodzimy poza uniwersum wzajemnie powiązanych tekstów do rzeczywistości pozaznakowej i pozakodowej, do osobowości, która zapis autobiograficzny kreuje i w nim się przegląda*<sup>37</sup>. W tym porządku wspomniane kategorie nawiązań (...) *odwracają się ku nam swą inną niewidoczną dotąd stroną. Kategoria pierwsza łączy się z trzecią (w obu wypadkach są to odwołania do tekstów własnych), a druga z czwartą (odwołania do tekstów cudzych). Zamiast rozróżniania autobiograficzne-literackie pojawia się inne; mówię ja – mówi ktoś drugi*<sup>38</sup>.

Tak rozumiana relacja nawiązania do „już wypowiedzianego” jest bardzo ważną kategorią w autobiograficznym dyskursie *Trzeciej części nocy*. W skojarzeniowym i wielogłosowym potoku osobistych wynurzeń Żuławskiego dominuje dwoisty porządek treści tych wyznań, który powoduje, że przewodnie tematy komponują się podwójnie (np. podwójność bytu Michała, jego żony i syna po ich śmierci). Po-



dwójność kompozycji i pewnych układów treściowych nie tylko tworzy jakość tożsamości osobowej autora wypowiedzi, ale aktualizuje proces trafnie ujęty w tezie Jacquesa Derridy o istnieniu dwu tekstów w jednym: *Dwa teksty, dwie ręce, dwa spojrzenia, dwa nasłuchy. Razem, a jednocześnie osobno*<sup>39</sup>. Pierwszy tekst zawiera klucz do tekstu drugiego, a razem wzajemnie się dopełniają, tworząc autonarrację składającą się z *dziwnej mieszaniny emocji i zapomnienia*. Konstrukcja świata przedstawionego *Trzeciej części nocy* odsłania wciąż nowe znaczenia, a wydarzenia i sytuacje przedstawione są w sposób, który sugeruje, że wszystko wydarzyło się nie tylko raz i na dodatek równocześnie, ale jakby zdarzało się też wielokrotnie kiedyś i teraz, tutaj i w nieskończoności. Taki sposób postrzegania rzeczywistości sięga filozofii Blade'a i literatury romantycznej; wiek XX wyostrzył koncepcję podwójności bytów, toteż labiryntowe wyobrażenie świata w *Trzeciej części nocy* przypomina Lacanowskie błądzenie w poszukiwaniu *signifiance* czy Barthes'owskiego *écriture*.

### Poetyka pamięci Żuławskich

*Trzecia część nocy* jawi się więc nie tyle jako przykład zdarzenia autobiograficznego, ile jako fabularny esej na podłożu autobiograficznym. Tadeusz Lubelski opisuje go jako przypadek dzieł granicznych, w których *swobodna, kolażowa struktura dziennika łączy się z autobiograficznym bilansem, z „próbą całości”*. *Przy czym nie chodzi wtedy o pełną rekonstrukcję drogi życiowej (jak w autobiografii), a raczej o dotarcie – poprzez rozpamiętywanie rozmaitych jej fragmentów – do istoty bytu, do metafizycznego jądra*<sup>40</sup>. Film Żuławskiego korzysta z poetyki eseju i charakterystycznej dla tej formy wypowiedzi podwójnej perspektywy: *Eseista, pisarz i filmowiec, myśli elementami powszechnymi, odwołując się do tradycji i potocznego ogólnokulturowego doświadczenia, a jednak wizja, jaką tworzy, jest jednostkowa i niepowtarzalna. Nacechowana zostaje subiektywizmem, zarówno w podejściu do tematu, w przedstawieniu go, jak i sposobie opowiadania. (...) Z jednej strony, twórca ukazuje świat istniejący poza nim, z jemu właściwymi mechanizmami, z drugiej, narzuca na niego własną siatkę pojęć, myśli, uczuć, manipuluje nim w sposób arbitralny, decydujący dla późniejszej interpretacji*<sup>41</sup>. Z kategorią subiektywizmu łączyłyby się tu dwa obszary zagadnień. Pierwszy wiązałby się z poetyką filmu i tu moglibyśmy wymienić metaforyczno-znakową formę opowiadania. Drugi obszar jest trudniejszy do uchwycenia, gdyż nakłada się na ten pierwszy: chodzi tu o subiektywizm, który wiąże się z zaangażowaniem emocjonalnym autora i eksponowaniem jego osobowości przez odwoływanie się do uczuć i doświadczeń osobistych, co zbliża przekaz Żuławskiego do projektu autobiografii duchowej. *Narrator w wypowiedziach tego typu – pisze Czermińska – przypomina „ja” mówiące w poezji lirycznej. Proces pisania porównuje się czasem do wiwizacji, bywa on trudną i ryzykowną pracą samopoznania, prowadzącą do zaskakujących rezultatów. Introwertywne pisanie bywa rodzajem autoterapii i autokreacji. Czasem imaginacyjny proces studiowania własnego ja (...) przeradza się w świadome pozowanie. Wówczas obok zaabsorbowanego sobą autora wylania się czytelnik, na którego użytek przybiera się te pozy*<sup>42</sup>. Film Żuławskiego jest zaprojektowany jako prowokacja, wyzwanie rzucone odbiorcom, którzy zostają wciągnięci w sam tok tworzącego się przekazu. Wrażenie dysonansu wizualnego

i deprywujący efekt percepcyjny filmu mogą wywoływać niepokojącą bezradność u widzów, refleksję nad strategią autorską sprowadzić do pytania: jak czytać ten bardzo osobisty tekst o Zagładzie?

Twórczość artystyczna traktująca o doświadczeniach Zagłady jak żadna inna skłania do refleksji nad kwestią relacji pomiędzy dziełem o odbiorcą, a dokładniej rzecz ujmując, pomiędzy uwarunkowaniami etycznymi tej relacji. Ten rodzaj twórczości ewokuje określone stany psychiczne u odbiorców, są one przede wszystkim konsekwencją ich duchowej dyspozycji. W tym wymiarze twórczość o Zagładzie wydaje się w miarę bezinteresowna i pozbawiona założeń, poza jednym – potrzebą świadczenia. Potrzebie zachowania w pamięci i odtworzenia własnych granicznych doświadczeń odpowiada potrzeba ich odnalezienia przez tych, którzy są ewentualnymi ich odbiorcami – i w tym sensie odbiorca takiego zapisu nie jest zupełnie bezinteresowny. Problemem odbiorców wszelkiej twórczości mówiącej o doświadczeniu Zagłady, do której należy *Trzecia część nocy*, jest znalezienie dla siebie odpowiedniej strategii, która umożliwi jak najpełniejsze ich zrozumienie i odczytanie, a akt lektury nie ograniczy się do postawy odbiorczej przygody, ale stanie się „odpowiedzialną odpowiedzią”. Wszelkie dyskusje wokół problematyki pamięci, kwestii zapewnienia pustki po Zagładzie, zawłaszczania traumy, katharsis czy powtórzenia wskazują, że problem znalezienia miejsca w owym dyskursie mają zarówno ci, którzy pamiętają, jak i ci, którzy wyobrażenie o wojennej apokalipsie tworzą na podstawie mniej lub bardziej autentycznych relacji tych, którzy ją przeżyli.

Wobec autobiograficznego dyskursu *Trzeciej części nocy* możemy zająć dwa podstawowe stanowiska, przyjmując dwie „szkoły czytania”. Na płaszczyźnie uwarunkowań etycznych relacji dzieło-odbiorca możemy zachować dystans, akt dystansu zaś jest podstawowym elementem uczucia empatii – twierdzi Martha Nussbaum<sup>43</sup>. Empatia pozwala na wyobrażeniową rekonstrukcję doświadczeń drugiej osoby bez oceniania czy wartościowania, daleko jej więc do współczucia. W tym rozumieniu empatia pozwala na właściwe zrozumienie cudzych stanów i emocji, ale zarazem jest zubożona o element osobistego zaangażowania. W obcowaniu z osobistym, uwarunkowanym autobiografizmem przekazem doświadczenia Zagłady zawartym w *Trzeciej części nocy* tak rozumiana empatia zapewnia odbiorcom konieczny w przypadku tej relacji dystans, bez którego można by (lub trzeba by) znaleźć się po drugiej stronie, wejść do zbiorowej mogiły, do dołu pełnego trupów. Dobrze pojęte uczucie empatii, według Nussbaum, pozwala skoncentrować uwagę na doznaniach cierpiącego, ale trzeba pamiętać, że jest to tylko projekt preferowanych reakcji emocjonalnych, gdyż w rzeczywistości często dochodzi do zatarcia granic pomiędzy współczuciem, współodczuwaniem, współcierpieniem a empatią. Skrajną strategię odnajdziemy w propozycji Ágnes Heller, która uważa, że w odniesieniu do Zagłady pamięć ma polegać na autentycznym cierpieniu, które jest tym bardziej dotkliwie, że bezsensowne<sup>44</sup>. Praktyka pamięci, o której pisze Heller, polega na zatopieniu się w bezsensie, ma charakter rytualny, przy czym chodzi w niej o określony rodzaj reaktualizacji emocjonalnej minionych wydarzeń, o autentyczne przeżycie cierpienia, w którym: *Zbliżenie do braku sensu następuje przez wczucie się w ów brak, przyswojenie go i odtworzenie*<sup>45</sup>.

Interpretacja *Trzeciej części nocy* według klucza autobiograficznego prowadzi do interesujących wniosków związanych z ujawnianiem autobiograficzności w sferze struktury filmu i jego pragmatyki, czyli relacji nadawca-dzieło-odbiorca. Za-

projektowana w filmie określona postawa komunikacyjna nadawcy oraz projektowane przez tę postawę zachowania odbiorcy układają się według opozycyjnych wariantów. Andrzej Żuławski swoją strategię pamiętania o czasie Zagłady opiera na Hellerowskim zatopieniu się w bezsensie czasu nocy, emocjonalnej reaktualizacji doświadczeń zapamiętanych z dzieciństwa i tych, które zostały mu przekazane przez rodziców. Przekłada się to przede wszystkim na styl i poetykę filmu, które z kolei zmuszają odbiorcę owej historii do zajęcia wobec niej postawy wyraźnie zdystansowanej. Przyjęcie odpowiedniego dystansu, nie tylko krytycznego, umożliwia odnalezienie i prześledzenie znaczenia pierwiastków autobiograficznych w filmie, ale zarazem nie powoduje obciążenia świadomości „urodzonych później” (odbiorców) ciężarem cudzych traumatycznych doświadczeń.

Tropienie dyskursu autobiograficznego w *Trzeciej części nocy* dopomina się o refleksję nad dyskursem pamięci wpisany w fabułę filmu. Andrzej i Mirosław Żuławscy wyraźnie sugerują, że powrót do apokaliptycznej przeszłości jest zajęciem niemal jałowym, gdyż trudno jest odnaleźć w wspomnianych przeżyciach jakiś sens. W ich autobiograficznym przekazie kryje się pewna aporia: rządzone przez estetykę fragmentu nie stanowi spójnej całości, ale intymny mentalny *patchwork*, w którym poszczególne fragmenty oświetlają się nawzajem i ciągle od nowa; w miejsce całościowej struktury otrzymujemy żywą formę wypełnioną znaczącymi obrazami, które tylko czasem przechodzą w spójną narrację. W tym świetle narracja autobiograficzna *Trzeciej części nocy* rysuje się jako konstrukcja nośna wtórna wobec pożądanego przez autora (bez)sensu opisywanego świata Zagłady, jako struktura rozumienia i poznania, której istotną funkcją jest ujmowanie życia oraz rozwijających się w czasie procesów i zdarzeń w „całościowe struktury sensu”. Traktowanie kategorii narracji jako konstytutywnego składnika tożsamości człowieka prowadzi do jej rozumienia jako „tożsamości narracyjnej”<sup>46</sup>, zaś tożsamość narracyjna, a przynajmniej narracyjna tożsamość jednostkowa, nie jest możliwa bez *samoświadomego siebie podmiotu („ja”)*; *bez wyraźnego podziału na to, co wewnętrzne i zewnętrzne, na „ja” i świat, „ja” i inni ludzie; wreszcie bez ujmowania siebie i świata w czasowym porządku następujących po sobie zdarzeń. W pojęciowym języku historii idei można powiedzieć, że chodzi tu o indywidualizm, racjonalizm i historyzm; w języku teorii i historii literatury – byłby to realizm i autobiografizm*<sup>47</sup>. Zaproponowana przez Żuławskiego w *Trzeciej części nocy* konwencja re-konstruowania naznaczonej wojną rzeczywistości podsuwa konkluzję, że wokół narracji autobiograficznej nadbudowana jest pamięć osobista ojca i syna Żuławskich, obie zaś kategorie konstytuują ich tożsamość. To przecież dzięki narracji zyskujemy orientację w podstawowych wymiarach naszej egzystencji, tym samym nadając jej spójny sens: *ustalamy naszą relację do przeszłości i tradycji, nadajemy naszemu życiu formę celowego dążenia i określamy naszą postawę wobec innych. (...) Wiedzieć, kim się jest, znaczy umieć przepowiadać sobie podstawowe momenty własnej tożsamości: służy do tego narracja indywidualna, wtopiona w narrację wspólnoty, z jakiej jednostka się wywodzi, która z kolei stanowi część wielkiej narracji kulturowo-historycznej. Dla człowieka posiadać tożsamość znaczy coś więcej niż tylko być; mieć tożsamość znaczy: nieustannie powtarzać, a ten sposób umacniać i potwierdzać akt autointerpretacji*<sup>48</sup>.

- <sup>1</sup> R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 15-16.
- <sup>2</sup> T. Lubelski, *Autor jako bohater. O postawie autobiograficznej w filmie*, w: *Autor w filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 91.
- <sup>3</sup> Żulawski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. P. Kletowski i P. Marecki, Warszawa 2008, s. 14.
- <sup>4</sup> *Pojedynek w Rivierze*, „Kino” 1971, nr 12, s. 17.
- <sup>5</sup> *Jesteśmy mięsem dla tygrysa. Z A. Żulawskim rozmawia T. Lubelski*, „Kino” 1992, nr 7, s. 6.
- <sup>6</sup> Żulawski... dz. cyt., s. 24.
- <sup>7</sup> *Pojedynek w Rivierze*, dz. cyt., s. 17.
- <sup>8</sup> Żulawski... dz. cyt., s. 148.
- <sup>9</sup> *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo A. Żulawskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004, s. 16-17.
- <sup>10</sup> Żulawski... dz. cyt., s. 86-87.
- <sup>11</sup> Zob. tamże, s. 88 oraz wspomnienia Mirosława Żulawskiego opublikowane w magazynie „Twój Styl” 1993 (nr 1, 2, 3, 22).
- <sup>12</sup> B. Sycówna, *Obszar pogranicza*, „Kino” 1988, nr 4, s. 25.
- <sup>13</sup> P. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?* w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007, s. 2.
- <sup>14</sup> Zob. M. Freeman, *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*, London 1993, s. 113.
- <sup>15</sup> J. Kosiński, *Uwagi autora do „Malowanego ptaka”*, w: tegoż, *Przechodząc obok*, Warszawa 1994, s. 222.
- <sup>16</sup> Z. W. Dudek, *Psychologiczny język kultury*, w: Z. W. Dudek, A. Pankalla, *Psychologia kultury. Doświadczenia graniczne i transkulturowe*, Warszawa 2005, s. 245.
- <sup>17</sup> D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, „Res Publica” 1991, nr 3, s. 20, 21.
- <sup>18</sup> A. Ledóchowski, *Czas zatraty, czas odkupienia*, „Kino” 1971, nr 10, s. 5.
- <sup>19</sup> Tenże, *List otwarty*, „Kino” 1971, nr 12, s. 6.
- <sup>20</sup> *Pojedynek w Rivierze*, dz. cyt., s. 17.
- <sup>21</sup> Żulawski... dz. cyt., s. 89.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 90-91.
- <sup>23</sup> *Opętanie*, dz. cyt., s. 17.
- <sup>24</sup> P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000, s. 55-56.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 56.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 56, 59.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 60.
- <sup>28</sup> J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 412.
- <sup>29</sup> P. Lejeune, dz. cyt., s. 5.
- <sup>30</sup> Z. Mitosek, *Hermeneuta i autobiografia*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 139.
- <sup>31</sup> P. Lejeune, dz. cyt., s. 18.
- <sup>32</sup> B. Skarga, *Tożsamość, ja i pamięć*, „Znak” 1995, nr 5, s. 12-18.
- <sup>33</sup> Zob. P. Lejeune, *Kto jest autorem?* w: tegoż, *Wariacje... dz. cyt.*
- <sup>34</sup> S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 155.
- <sup>35</sup> P. Lejeune, *Autobiokopia*, w: tegoż, *Wariacje... dz. cyt.*, s. 221.
- <sup>36</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 101.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 102.
- <sup>39</sup> J. Derrida, *Marge de philosophie*, Paris 1972, s. 75. Cyt. za: V. Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej 1933-1978*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 178.
- <sup>40</sup> T. Lubelski, dz. cyt., s. 99.
- <sup>41</sup> E. Lachnit, *Esej filmowy*, „Powiększenie” 1982 nr 4, s. 20-21.
- <sup>42</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt... dz. cyt.*, s. 22.
- <sup>43</sup> Zob. M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. Intelligence of Emotions*, Cambridge UP 2003.
- <sup>44</sup> A. Heller, *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*, tłum. A. Kopacki, „Przegląd Polityczny” 2001, nr 52/53.
- <sup>45</sup> Tamże, s. 27.
- <sup>46</sup> Zob. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- <sup>47</sup> P. Rodak, *Narracja – dziennik – tożsamość. Przesłanki (projektowanej) antropologii literatury*, w: *Narracja i tożsamość (I)*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004, s. 225.
- <sup>48</sup> A. Bielik-Robson, *Wstęp. My, romantycy – źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora*, w: *Ch. Taylor, Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001, s. XXXIII-XXXIV.