



Katarzyna Hanik

<https://orcid.org/0000-0001-6412-9194>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice, Polska

Autobiograficzna gra. O *Rozmowach w tańcu* Agnieszki Osieckiej

An Autobiographical Game.
On *Rozmowy w tańcu* by Agnieszka Osiecka

Abstract: The aim of the article is to present a new perspective on reading autobiographical texts exemplified by Agnieszka Osiecka's autobiography *Rozmowy w tańcu*. The study shows that it is extremely important for contemporary literary studies, especially for the study of autobiography, to look at texts through the concept of taboo. The context for the reflection is the author's "autobiographical interview with herself". The analysis presented here focuses on the form of dialogue with the poet's *alter ego* employed as a strategy for playing with taboos. The narrative strategy chosen by Osiecka allows her to navigate a number of controversial topics and to create the appearance of sincerity and transparency, while maintaining full control over her story. In turn, her skilful handling of both word and form enables her to talk about difficult issues in a way that stays within her own boundaries, while at the same time meeting her readers' expectations, by taking an interestingly different form that does not set clear genre markers for the writer (and therefore does not generate specific expectations from her readers). Ultimately, the article shows that playing with taboos leads to new narrative strategies that often determine the value of a given autobiographical text. The study falls within the field of literary studies and literary criticism.

Keywords: taboo, autobiography, 20th century Polish literature, writer's image

Abstrakt: Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie nowej perspektywy czytania tekstów autobiograficznych na przykładzie autobiografii Agnieszki Osieckiej pt. *Rozmowy w tańcu*. W opracowaniu pokazano, iż niebawale istotne dla współczesnego literaturoznawstwa, a zwłaszcza dla badań nad autobiografią, jest spojrzenie na teksty poprzez pojęcie tabu. Kontekstem refleksji jest „autobiograficzny wywiad autorki z samą sobą”. Zaprezentowana analiza koncentruje się na zastosowanej przez poetkę formie dialogu ze swoim *alter ego* jako na strategii gry z tabu. Wybrana przez Osiecką strategia narracyjna pozwala jej na poruszanie się w obrębie wielu kontrowersyjnych tematów oraz na stworzenie pozorów szczerości i transparentności, przy jednoczesnym zachowaniu pełnej kontroli nad swoją opowieścią. Z kolei umiejętne operowanie zarówno słowem, jak i formą umożliwia jej mówienie o kwestiach trudnych w taki sposób, by pozostać w zgodzie z własnymi granicami, a zarazem sprostać oczekiwaniom czytelników, dzięki obraniu ciekawej, innej formy, która nie stawia przed pisarką jasnych wyznaczników gatunkowych (a co za tym idzie nie generuje konkretnych oczekiwań odbiorców). Ostatecznie artykuł pokazuje, iż gra z tabu prowadzi do powstania nowych strategii narracyjnych, które niejednokrotnie stanowią o wartości danego tekstu autobiograficznego. Opracowanie mieści się w obrębie literaturoznawstwa i krytyki literackiej.

Słowa kluczowe: tabu, autobiografia, literatura polska XX wieku, *image* pisarza

Jedna z wielu biograficznych publikacji na temat Agnieszki Osieckiej nosi tytuł *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką* (Turowska, 2008). Podobnie jak Zofia Turowska, wielu przyjaciół poetki także zwraca uwagę na „zwielokrotnienie” jej osoby (Felberg-Sendecka, 2015: 6–7; Biały, 2020: 7–8; Ryciak, 2021: 27, 415). Często podkreślają, jak zmienną i pełną sprzeczności była postacią. Napisanie charakterystyki Osieckiej okazuje się w tym świetle niemalże niemożliwe:

Miała właściwości kameleona. Potrafiła się zmieniać w zależności od tego, z kim przebywała. Dlatego pozostawiła kilka nieprzystających do siebie wersji Agnieszki. Osoby, które ją znały, mają, każda na swój użytek, własny jej obraz. Mówią o niej różnymi językami (Ryciak, 2021: 27).

Sama poetka zdaje się mieć problemy ze zdefiniowaniem swojej osoby, z narzuceniem sobie pewnych granic. W jednej z najwcześniejszych monografi poświęconych Osieckiej Piotr Derlatka otwiera pierwszy (i zarazem mający znamiona charakterystyki) artykuł jej wierszem z tomu *Sztuczny miód*:

...Meldowana nielegalnie,
gdzie normalnych ludzi setka,
wizytówkę mam na wannie:
Pół-kobita,
Pół-poetka.

(Osiecka, 1997: 65–66)

Podstawową różnicą pomiędzy opowieściami jej przyjaciół a autobiograficznymi opisami Osieckiej jest to, że podczas gdy inni zauważali „wiele Agnieszek”, ona częstokroć mówiła – jak w przytoczonym powyżej wierszu – o swojej *dwoistości*:

ONA: Gdybyś miała jednym słowem nazwać jakąś swoją cechę, to jakie by to było słowo?

JA: Dwoistość.

ONA: Jak myślisz, skąd się to wzięło?

JA: Może z tańcowania na linie między rodzicami. Bo moi rodzice też się w końcu rozwiedli. Nie wiedziałam, czyją stronę wybrać, i zostało we mnie to na zawsze (Osiecka, 2021: 9).

Paradoksalnie pomimo częstego dostrzegania niejednorodności obrazu Osieckiej w opowieściach bliższych i dalszych znajomych powszechnie twierdzi się, że miała ona pewną strategię autoprezentacji, że świadomie kształtowała swój *image*, a nawet zdolna była do swoistej gry z odbiorcami. Ula Ryciak tak pisze o bohaterce swojej biografii, którą sama nazywa „mistrzynią autokreacji” (Ryciak, 2021: 26):

Czy należy w życiu udawać? Zapytana o to, odpowiedziała: „Tak, tak. Koniecznie. Kogo? Kogoś innego? Nie, w żadnym wypadku. Nikogo innego nie udawać, brr, ohyda. Więc kogo, do licha? Jak to kogo? Siebie. Co, siebie udawać? A właśnie, że tak. Udawać siebie” (Ryciak, 2021: 27).

Z kolei Turowska powiada, że Osiecka „Dosyć wcześnie w życiu wybrała pewną koncepcję własnej nie tylko legendy, ale i kariery i budowała ją w miarę świadomie” (Turowska, 2020: 165).

Za autobiograficzne – a zarazem autokreacyjne – uznawane są zatem zarówno utwory prozatorskie, piosenki czy listy Osieckiej, jak i sam jej sposób bycia, który miał być realizacją założonego przez nią wyobrażenia o sobie samej (Felberg, 2011: 125; Kiec, 2011: 19; Ostalowska, Smoleński, 1997: 9). Poetka przyznawała, iż „wszystko, co pisze, jest o niej” (Osiecka, 2021: 147), ale nie broniła się także zbyt przed zarzutami o autoreżyserię, czego dowodem jest następująca wymiana zdań:

JA: (...) źle czy dobrze, byle z nazwiskiem. Muszę farbować moje wróble.

ONA: Wobec tego, jeżeli sama przyznajesz się do pewnej autokreacji, powiedz, czy uważasz się za kowala własnego losu?

JA: Na pewno tak (Osiecka, 2021: 21).

Z perspektywy tematyki autokreacji „rozmowa” ta jest tym bardziej znamienna, ponieważ nie tylko dotyczy kreowania własnego obrazu, lecz także odbywa się pomiędzy... dwoma Agnieszkami w książce o podtytułce *Autobiograficzny wywiad autorki z samą sobą* (Osiecka, 2021). W tej przedziwnej autobiografii kwestia dwoistości jest zaakcentowana w sposób wyjątkowo wyraźny. Uwidacznia się bowiem nie tylko w przytoczonym na początku niniejszego artykułu cytacie pochodzącym właśnie z *Rozmów w tańcu*, w którym Osiecka wskazuje jako swoją najważniejszą cechę właśnie dwoistość; wysuwa się na pierwszy plan również wtedy, gdy słowami Osieckiej-ONA prowadzącej wywiad poetka nakazuje czytelnikowi zwracać szczególną uwagę właśnie na to określenie, gdy mówi:

JA: (...) O uprzedzeniu nie może być mowy. Chodzi o dwoistość mojej własnej osoby, o niezborność odbioru.

ONA: Znowu ta dwoistość! (Osiecka, 2021: 24)

Jeśli ONA i JA to w istocie dwie Agnieszki, wówczas można uznać, iż to sama poetka (tutaj słowami Osieckiej-ONA) podkreśla dwoistość jako swoją najważniejszą cechę. Charakterystyka ta jest oczywiście dodatkowo spopęgowana przez zabieg narracyjny, w którym ni mniej, ni więcej, tylko dwie Osieckie konwersują właśnie o d w o i s t o ś c i tekściarki. Mamy zatem do czynienia ze swoistym amalgamatem – poetka, twierdząc, że definiuje ją dwoistość i skłonność do autokreacji, tworzy swoje *alter ego*, które prowadzi z nią dialog między innymi o wizerunku jej osoby. Ten zabieg, a także „przebieg” owej rozmowy pozwala domniemywać, iż obie bohaterki są w pewnym sensie kreacjami (przy czym żadna z nich nie powinna być utożsamiana w pełni z tą „prawdziwą” Osiecką – kreatorką obu) – jeśli bowiem ONA jest w całości tworem wyobraźni pisarki, to także reakcje i emocje JA są w pewnym sensie sprefabrykowane, udane, zagrane. Owo nagromadzenie gry i kreacji jest o tyle istotne, iż książka *Rozmowy w tańcu* stanowi jedyną publikację w dorobku Osieckiej określaną mianem autobiografii¹,

¹ Wcześniejsze publikacje, nawet *Szpetni czterdziestoletni*, są traktowane jako proza autobiograficzna czy felietony, natomiast tak wyrazisty kwantyfikator genologiczny otrzymały tylko *Rozmowy*...

a by można było mówić o autobiografii, konieczne jest spełnienie pewnych konkretnych warunków, takich jak chociażby wypełnienie paktu autobiograficznego Philippe'a Lejeune'a (1975), o którym Małgorzata Czermińska mówiła, iż:

pakt autobiograficzny, zakładający tożsamość autora, narratora i bohatera (dzięki identyczności nazwiska na okładce i w tekście oraz pierwszoosobowej formie wypowiedzi), stowarzysza się zazwyczaj z paktem referencyjnym (streszczającym się w formule „obiecuję mówić całą prawdę i tylko prawdę”), natomiast wyklucza pakt powieściowy (Czermińska, 1987: 11).

Autobiografia Osieckiej jest jednak w istocie „autobiograficznym wywiadem z samą sobą” – gatunkiem bez wyraźnych wyznaczników genologicznych, amalgamatem autobiografii i wywiadu, a właściwie – autowyiwiadu. Pozostają zatem *Rozmowy...* polem do eksperymentów, w przebiegu których poetka czerpie zarówno z tradycji pisania autobiografii, jak i z reguł czy norm przeprowadzania wywiadów. To, co łączy oba te gatunki, to skupienie na autentyczności i wzmacnianie poczucia teźże u odbiorcy:

Wywiad wprowadza czytelnika prasy (radiosłuchacza, telewidza) poniekąd „za kulisy” pracy dziennikarza, pozwala mu być świadkiem narodzin informacji: daje wrażenie niezafalszowanego kontaktu z opiniami kogoś znanego, kogoś, kto uchodzi za specjalistę w jakiejś dziedzinie, autorytet moralny, lub kogoś, kto jest idolem tłumów (Bauer, 2010: 333).

Kwestie autentyczności, prawdy, granic wyznania to tematy frapujące badaczy autobiografii od lat (Gutkowska, 2005; Zieniewicz, 2011). Wielu autorów, pisząc własne biografie, korzysta ze swojego warsztatu i decyduje się nagiąć granice „paktu autobiograficznego”. Publikacja Osieckiej jest idealnym przykładem tego typu gry z Lejeune'owskim paktem. Zaskakuje nie tylko tytułem, ale i formą. Stanowi nowy quasi-podgatunek – nie przywodzi na myśl typowego tekstu autobiograficznego i – naturalnie – nie jest typowym wywiadem. Łączy najważniejsze cechy obu tych

gatunków: założenie, że to, co opisane własnymi słowami (jak w autobiografii), musi być autentyczne, oraz przekonanie, że osoba przeprowadzająca wywiad poprowadzi go tak, by wydobyć ze swojego rozmówcy to, co dotąd nieodkryte (jak w autoryzowanym wywiadzie).

Sądzę, że ta do pewnego stopnia przesycona poczuciem autentyczności forma została przez Osiecką wybrana celowo. Na każdym kroku będąc porozumiewawczym mrugnięciem okiem do czytelnika (wysunięta na pierwszy plan kwestia dwoistości, poruszanie tematyki autokracji, skupianie uwagi odbiorcy na dotychczasowym autobiografizmie poetki), pozwala jej bowiem balansować na granicy prawdy i niedopowiedzenia, przy czym autorka stale ma kontrolę nad każdym z omawianych zagadnień. W ten sposób wszystko, co stanowić mogłoby dla Osieckiej tabu – temat trudny do poruszenia czy wręcz w jej rozumieniu nieporuszalny – jest bezpiecznie ukryte pod kreacją szczerej rozmowy, nad której przebiegiem pisarka w pełni panuje.

Jerzy Jarzębski zauważa, że właśnie „złamanie konwencji [literackiej – K.H.] jest najbardziej typowym przykładem »posunięcia« w grze literackiej” (Jarzębski, 1982: 45). Z kolei podejmujący refleksję właśnie nad intymistyką Artur Hellich powiada: „(...) poprzez pojęcie »gry« rozumie zabiegi przetwarzające konwencję autobiografii, mające na celu pozostawienie czytelnikowi przestrzeni do interpretacji, czasem tylko nieznacznie naruszające jego przyzwyczajenia i implikowane przez gatunek scenariusze lekturowe” (Hellich, 2018: 43–44). Uważam, że gra Osieckiej, ze względu na fakt, iż jest grą autobiograficzną, jest także – zarówno w dosłownym, wpisanym w lekturę pod postacią dwóch Osieckich, jak i w przenośnym sensie – „grą z sobą samą”, grą w swym charakterze najbliższą rozgrywce pokera, gdzie autorka mówi „sprawdzam” swym granicom, a czytelnik ma świadomość, że gra toczy się o coś więcej niż gatunkowa konwencja.

„Grę w otwarte karty” – by kontynuować tę karcianą metaforykę – jak sądzę, uniemożliwia poetce właśnie tabu, które – powszechnie rozumiane jako „filtr, regulator dyskursu, który (...) stoi na straży norm społecznych, utrwala społeczne zachowania i zwyczaje, strzeże moralności, obyczajów, dobrego smaku” (Pałuszyńska, 2016: 125) –

w przypadku publikacji autobiograficznych stanowi częstokroć źródło narracyjnej gry.

Edyta Pałuszyńska twierdzi, iż „Respektowanie tabu pełni (...) funkcję ochronną dla wizerunku rozmówców, gdyż jest związane ze społecznym odbiorem: chroni dobre imię i strzeże autonomii uczestników interakcji” (Pałuszyńska, 2016: 121). Unikanie poruszania tematów tabu, jak również ich „ogrywanie” jest przywilejem każdego autora, który podejmując się napisania autobiografii, dokonuje wyborów podyktowanych zarówno własnym kompasem moralnym, jak i motywacją „pragmatyczną” (Puzynina, 2016: 28) związaną z (mniej lub bardziej uświadamianą) potrzebą utrwalenia konkretnej „wersji” swojego wizerunku. Tym sposobem piszący podejmuje się także gry z sobą samym, z własną pamięcią, wizerunkiem i samooceną, gry ewidentnie znaczoneymi kartami, których oznakowania czytelnik może starać się dociec, jeśli zdecyduje się odczytać autobiografię właśnie poprzez pojęcie tabu.

Wczytanie się w autobiografię Osieckiej z myślą o potrzebie posiadania kontroli nad tematami tabu² w pamięci pozwala dostrzegać miejsca, w których autorka podejmuje pewną grę w odkrywanie i zakrywanie, gdzie nakazuje odbiorcy widzieć to, co nadmiernie wyeksponowane, w celu odwrócenia jego uwagi od innych aspektów danego problemu. Służy jej do tego nie tylko obrona forma, lecz także wykreowane w jej obrębie postacie, relacje i rekwizyty, którym pragnę się bliżej przyjrzeć.

Ekspertki podkreślają, że sukces wywiadu zależy częstokroć od relacji, jaka istnieje pomiędzy osobą udzielającą wywiadu a dziennikarzem. Zbigniew Bauer pisze:

Wspomnieliśmy już, że zarówno rozmówca, jak i dziennikarz rzadko pozostają „sobą” w trakcie przeznaczonego do publikacji dialogu. Trzeba

² Sformułowanie *temat tabu* jest w niniejszym artykule rozumiane jako taki temat, który jest przez daną osobę poruszany niechętnie i wymaga szczególnej uważności ze strony mówiącego, który czuje się zobowiązany do przestrzegania „społecznej lub kulturowej konwencji czy umowy” (Fleischer, 2006: 287).

więc spoglądać na ich wzajemne relacje jak na relacje pomiędzy rolami, a nie ludźmi „z krwi i kości” (Bauer, 2010: 338).

Warto zatem najpierw przyjrzeć się, jaką dziennikarką jest ONA oraz jak wygląda jej relacja z Osiecką-JA, tym bardziej że obie bohaterki są w istocie postaciami, rolami, jakie przybrała jedna osoba – Agnieszka Osiecka.

ONA jest 25-letnią kobietą, niebywale czytaną, która jest wnikliwą czytelniczką twórczości Osieckiej, ale samą pisarkę charakteryzuje tak jak większość fanów Agnieszki – dosyć pobieżnie i przypisując jej cechy, które nie zawsze okazują się w stu procentach prawdziwe. Jest przy tym – albo też staje się w miarę rozwijania się zawodowej relacji z Osiecką-JA – towarzyszką wyjazdów i spacerów poetki, choć jak sama mówi, nigdy dotąd nie była gościem w domu swej rozmówczyni (Osiecka, 2021: 85, 110, 136, 142, 155, 195, 216, 217).

Wiek Osieckiej-ONA jest wyrażony wprost, by podkreślić, iż jako młodsza kobieta ONA inaczej ocenia niektóre sceny z życia Osieckiej i patrzy na nie z zupełnie innej perspektywy niż JA. Tym sposobem poetka pokazuje, że Osiecka-JA jest tą osobą, która dane wydarzenia przeżyła, natomiast ONA zna je tylko z relacji i omówień. Dlatego to, co właściwe pokoleniu Osieckiej-JA, ONA określa jako „wasze”:

JA: Tak! Napisalam kiedyś – z muzyką Abramowa – balladę pod tytułem „Okularnicy” (...). To i dzisiaj nie jest całkiem bez sensu.

ONA: Brzmisz tak, jakby wasze metody wydawały ci się wciąż przydatne, czy tak?

JA: Nic podobnego. Nie metody tylko tematy (Osiecka, 2021: 45).

JA zyskuje więc prawo do dokonywania korekt obrazu siebie (a także epoki), jaki ma ONA – reprezentantka nowej generacji (Osiecka, 2021: 75, 136).

Postawa taka – przemawiania do młodszego pokolenia – oznacza po-niekąd, że to właśnie do niego jest kierowana owa publikacja. Przypomina ona do pewnego stopnia postawę dawnych pamiętnikarzy, którzy pragnęli przekazać swoim potomnym konkretny (niejednokrotnie

wyidealizowany, wyzbyty wszelkich tematów tabu) obraz siebie. Jak powiada Czermińska, „Autobiografii nie pisze się ani dla siebie, jak dziennik, ani dla kogoś bliskiego, jak list. Pisze się ją dla potomnych, jak pamiętnik. Ale pisze się ją o sobie – nie jak pamiętnik” (Czermińska, 1987: 8).

Skierowanie tej dziwnej rozmowy-autobiografii do młodszego pokolenia i chęć utrwalenia konkretnego portretu swojej osoby nosi oczywiście znamiona pewnej celowości, jednak na tych zabiegach gra Osieckiej się nie kończy. Należy pamiętać, że ONA to w istocie O s i e c k a -ONA – autobiograficzny twór pisarki, która wyobraża sobie, jak odbierałaby siebie, mając w 1992 roku 25 lat (Osiecka, 2021: 130).

ONA nie stanowi zatem jedynie reprezentantki młodego pokolenia, któremu można wyjaśnić swoje postępowanie. Jest bowiem zarazem wykreowaną postacią, *alter ego* o wyraziście zarysowanym charakterze, która nie obawia się poruszać trudnych tematów, być niedyskretna, atakować swojej rozmówczyni, a nawet nazywać „histeryczką” (Osiecka, 2021: 111).

Atakuje ją jednak nie tylko różnorodnymi definiującymi określeniami, do których każe jej się odnieść, lecz także wyrazistymi, bezpruderyjnymi pytaniami, które w każdej innej relacji reporter–rozmówca wyraźnie przekraczałyby granice tolerancji i prywatności rozmówczyni:

JA: (...) to znaczyło, że będę naprawdę dobrze pisać, dopiero kiedy mnie zamkną.

ONA: A ty nie chcesz naprawdę dobrze pisać?

JA: Nie za taką cenę.

ONA: I piszesz – gdzie?

JA: Przy biurku, na basenie, na plaży, w samolocie – wszędzie.

ONA: A kiedy koledzy twoi siedzieli pozamykani w więzieniach, a ty pisałaś w samolocie, nie wstyd ci było?

JA: Wstyd (Osiecka, 2021: 111).

Interlokutorka Osieckiej-JA daje sobie też prawo do wyrażania bardzo kategorycznych ocen postępowania autorki *Żywej reklamy*. Jej złośliwe konstatacje często stanowią puentę jakiejś anegdoty:

ONA: Czekasz na mój komentarz?

JA: Poproszę.

ONA: Napisałaś marne widowisko, wiedziałas o tym i przejechałaś parę tysięcy kilometrów, żeby się o tym dowiedzieć drugi raz (Osiecka, 2021: 107).

Osiecka-ONA jest zatem poniekąd postacią pozbawioną reporter-skiego instynktu samozachowawczego. Jako osoba, która nigdy nie była gościem Osieckiej, której wyobrażenie o pisarce jest amalgamatem ich znajomości i wiedzy „powszechnej” na temat autorki *Białej bluzki*, ONA nie obawia się oskarżać, przekraczać granic i prowokować.

Co znamienne, choć w pamięci czytelnika pozostaną zapewne owe zadawane bez ogródek pytania, trudnej będzie przypomnieć sobie jakąkolwiek jednoznaczną odpowiedź. Pisząc bowiem dynamiczny dialog JA-ONA, pisarka stworzyła dwa portrety kobiet, które doskonale wiedzą, jak chcą zostać przez czytelnika odebrane i zapamiętane.

ONA, jako bezkompromisowa interlokutorka, pragnie bez ogródek zadać pewne pytania, natomiast JA stara się odpowiedzieć na nie jak najbardziej satysfakcjonująco i erudycyjnie, nie zawsze udzielając jednak jednoznacznej i klarownej odpowiedzi. Mamy więc do czynienia z błyskotliwymi wymianami zdań, które w sposób perfekcyjny maskują brak pewnych odpowiedzi i ich wymijający charakter. Fenomenalnie obrazuje tę grę ich rozmowa o depresji:

ONA: Wiesz, twoje smutki robią czasem na mnie wrażenie smutków zawodowych. Takie „smuteczki”, jak z Przybory. (...) Czy nie poważniej brzmi naukowe określenie „depresja”?

JA: Kiedy to dopiero jest kram! Posłuchaj: przeczytałam książkę Williama Styrona „Depresja” i popadłam w zadumę, a raczej w rodzaj zamętu duchowego (Osiecka, 2021: 24).

Czytelnik spodziewa się zapewne, że ów zamęt mógłby być wywołany odniesieniem treści zawartej w książce do własnych stanów duchowych, co miało służyć dokonaniu autodiagnozy. Pisarka ucieka jednak

w porównanie dwóch kultur, ostatecznie dokonując analizy depresji... męskiej: „(...) mój »odbiór polski« jeży się trochę i buntuje jak diabeł w worku. W naszej kulturze bowiem, i to w różnych jej zakamarkach i odmianach, tkwi głębokie przekonanie, że mężczyzna się nie mazgai” (Osiecka, 2021: 25).

W efekcie gdy ONA stwierdza: „W każdym razie określenie »depresja« nie odpowiada ci. A co mówisz, kiedy jesteś w depresji?”, czytelnik – którego akurat zajmuje refleksja nad „polskim macho” – może nie zwrócić uwagi, że przy pomocy cytowanego wywodu Osiecka-JA unika odpowiedzi na postawione jej inicjalnie pytanie. Co istotne, zapytana później przez Osiecką-ONA: „A co mówisz, kiedy jesteś w depresji?”, nie zaprzecza i od razu przekonuje: „cierpię na czarną melancholię” (Osiecka, 2021: 25). Pisarka zatem nie podejmuje się autodiagnozy, jaką ewidentnie sugeruje jej ONA. Woli skupić się na wadze i znaczeniu słów, na różnicach kulturowych, a nie na autorefleksji. Gdy jednak słowo *depresja* z biegiem ich rozmowy zostaje „rozrzedzone” do pojęcia *choroba duszy*, którą Osiecka nazywa z kolei „albańską nogą” (Osiecka, 2021: 46), autodiagnoza okazuje się możliwa. Nie jest jednak diagnozą stanów emocjonalnych poetki, lecz opowieścią o leżącej u jej podłoża relacji z matką: „Cierpliwie i systematycznie, od najdawniejszego dzieciństwa, zmieniała mnie w kalekę [w sensie duchowym – K.H.]. Miała dziwną obsesję, chciała mnie za wszelką cenę zatrzymać w domu” (Osiecka, 2021: 26).

Kilkanaście lat później Justyna Szymańska określi takie podejście Osieckiej jako grę, jako zrzucanie odpowiedzialności za swoją osobowość i podejmowane w życiu decyzje:

Poetka własne postępowanie tłumaczy (...) zazwyczaj faktem, iż zaciążyły nad nim sytuacje i doświadczenia z dzieciństwa. Na przyjęciu takiej właśnie pozy polegałaby też gra Osieckiej. (...) Fakt więc, że autorka nigdy nie osiągnęła stabilizacji życiowej, miał być w rozumieniu jej samej efektem takich a nie innych działań pani Marii [matki Osieckiej – K.H.] (Szymańska, 2003: 25, 28).

Komentatorka koncentruje się tutaj na kwestii winy, lecz warto zauważyć, że Osiecka ma tendencję do przekształcania autoanalizy w analizę konsekwencji swoich relacji z matką (a także z ojcem, która dopełnia jej wizerunek osoby zależnej, a nawet uzależnionej od innych). Na takie przeniesienie uwagi czytelnika pozwala jej umiejętność erudycyjnego manewrowania w rozmowie z Osiecką-ONA i jej (Osieckiej-ONA) niejednokrotnie zaskakujący wnikliwszego czytelnika brak dociekliwości przejawiający się brakiem „drażnienia” konkretnego tematu.

O wiele bardziej bezpośrednią metodą unikania odpowiedzi na pewne trudne pytania zadane przez reporterkę był dla Osieckiej-JA pojawiający się dopiero w połowie książki dzwoneczek: „Patrz – kupiłam ci taki dzwoneczek. Połóż go na stole albo przyczep do bransoletki. Jeśli nie chcesz o czymś mówić, zadzwoń” (Osiecka, 2021: 130). Od tego momentu ONA wcale nie staje się jednak subtelniejszą i delikatniejszą rozmówczynią, choć raz zdarza jej się przypomnieć Osieckiej-JA o możliwości użycia dzwoneczka:

ONA: Chcę ci zadać pytanie, którym może się poczujesz dotknięta, weź wtedy dzwoneczek i zadzwoń: Czy ty się przyjaźnisz z aktorkami, bo je po prostu lubisz i spotykasz tu czy tam, czy też masz do nich stosunek „instrumentalny”, potrzebne ci są do piosenki albo do roli w sztuce? (Osiecka, 2021: 134)

Na to bezpośrednie pytanie JA odpowiada w taki sposób, że znów zdaje się odbiorcy osobą odważną i niestroniącą od szczerości: „Nie użyję dzwoneczka i powiem ci jak mężczyzna (...)” (Osiecka, 2021: 134). Poetka ma odwagę. Odpowie, mimo że pytanie jest dla niej trudne. Czytelnik ma dostrzec jej „męską decyzję”. Ale oto pada dalsza część odpowiedzi: „(...) i tak, i nie. Są aktorki, interesujące i wybitne aktorki, które widuję tylko wtedy, kiedy pracujemy (...)” (Osiecka, 2021: 134). Za odważną decyzją rezygnacji z użycia dzwoneczka następuje bardzo wymijająca odpowiedź. Dzwoneczek tylko odwraca uwagę.

Nie odpowiada jednak Osiecka „jak mężczyzna”, kiedy pytania jej rozmówczyni zaczynają dotyczyć (skrywanych) uczuć poetki. Wówczas używa dzwoneczka chyba całkowicie „na serio”:

ONA: Mówiłaś mi, że jesteś Wagą i masz kłopoty z podjęciem decyzji.

JA: Toteż nie podjęłam jej do dziś. (...) Szłam i (...) próbowałam podjąć decyzję, od której zależała moja przyszłość. (...)

ONA: I co postanowiłaś?

JA: Nic. dalej tamtędy idę. (...)

ONA: (...) a jednak październik pięćdziesiątego siódmego roku zastał cię w Łodzi.

JA: Grudzień, grudzień zastał mnie w Łodzi. (...) tę decyzję podjęto za mnie. (...)

ONA: I było dobrze?

(...)

JA: Wiesz, to jest wszystko kwestia ceny. (...) Za wielkie rzeczy płaci się wielkie ceny, chyba tak to jest. I chyba dopiero pod koniec drogi, w swoim sercu i w swoim sumieniu rozstrzygasz, czy było warto i co to znaczy „warto”.

ONA: I ty to rozstrzygnęłaś? Czy też masz tam ciągle znajomą furtkę i klucz do ogrodu?

JA: Nie powiem. Podnoszę dzwonek i dzwonię (Osiecka, 2021: 188–189).

Tajemnica Francji to jak dotąd historia nieujawniona. Po śmierci Osieckiej wydano jej korespondencję z Jeremim Przyborą, jednak wśród „starszych panów” jej życia był podobno jeszcze jeden ważny mężczyzna, z którym regularnie prowadziła korespondencję. Składają się na nią listy poetki wymieniane z poznanym akurat we Francji Jerzym Giedroyciem (Bikont, 2012: 25; Szawiel, 2014; Felberg-Sendecka, 2015: 37; Biały, 2020: 110; Kyzioł, 2020):

W 1957 roku do Laffitu przyjechała o 30 lat młodsza od Giedroycia Agnieszka Osiecka. Autostopem z południa Francji, gdzie z grupą studentów pracowała przy winobranii. Od tego pierwszego spotkania przez kilkadziesiąt lat pisali do siebie listy. Niedługo przed śmiercią Poetki zwróca je sobie. Nie wszystkie (Wodecka, 2018).

Czy Osiecka dzwoni, ponieważ nie pozwala Osieckiej-ONA zapędlzić się w tę historię? A może chodzi jej wyłącznie o emocje związane

z rozterkami dotyczącymi opuszczenia Paryża jako takiego? Dlaczego jednak owa opowieść wymaga użycia dzwoneczka? W takich momentach odbiorca musi pamiętać, że obie Agnieszki, obie Osieckie stanowią kreację poetki i to właśnie ona „nakazała” im rozpocząć tę rozmowę tak, by w efekcie pozostawić swych czytelników bez odpowiedzi. Co równie istotne, podczas tej wymiany zdań nagle obie Osieckie rozumieją się niemal bez słów, jakoby znały się całe życie Osieckiej-JA. Osiecka-ONA okazuje się w tym rozdziale poniekąd powiernicą. Z pytającej staje się wiedzącą.

Nie jest to jedyny moment, gdy wiedza Osieckiej-ONA niespodziewanie wykracza poza ramy ich rozmowy i czerpie z „własnej” wiedzy na temat poetki. Nieprzypadkowo ONA zabiera głos w chwili, gdy „poetessa” decyduje się mówić o swoich rozterkach związanych z kwestią, która do dziś wśród jej przyjaciół pozostaje tematem tabu (Biały, 2020: 71, 79, 104; Ostałowska, Smoleński, 2021):

ONA: Uważasz się za alkoholickę?

JA: Chyba tak. (...)

ONA: Bujda. Nie widzę cię w rynsztoku. Ani tańczącej na fortepianie. Ani u boku Przybyszewskiego, w dzikiej pelerynie.

JA: Bo to nieważne, czy się pochłania hektolitry wódki, czy sączy kropelkę. Ważne, że ta kropelka jest niezbędna. Tak w każdym razie widzi to Joanna Clark, uczona osoba (Osiecka, 2021: 34).

ONA nie zgadza się z Osiecką-JA, ale nie draży i nie pogłębia swej argumentacji. Wystarczy, że pomogła swoją reakcją zdefiniować, scharakteryzować uzależnienie Agnieszki. Cel tej krótkiej wymiany zdań jest dwojaki. Po pierwsze ma ona za zadanie podkreślić, że nie każdy, kto pozna Osiecką, uzna ją za alkoholickę. Po drugie wskazuje na ilość alkoholu, którą pisarka wypija, oraz jej „styl picia” – zdaniem Osieckiej-ONA poetka nie jest osobą popadającą w ciągi, która „zatacza się w rynsztoku”. Choroba zmusza ją do picia, lecz nie jest to picie archetypowej pijaczki. Mimo zastosowania tej dialogiczno-narracyjnej gry mierzy się jednak tekściarka z problemem alkoholowym bez głosu

sprzeciwu, bez użycia dzwoneczka (wówczas jeszcze nawet go nie posiada). I choć – podobnie jak to było w przypadku konwersacji o depresji – ucieka szybko do wygłoszenia całego wykładu, który tytułuje *Architektura picia* (Osiecka, 2021: 35), a który jest w istocie traktatem o kulturowym znaczeniu i stylu picia w różnych krajach i regionach, to jednak ma odwagę nakazać swoim bohaterkom to, co dla wielu stanowiłoby tabu.

Przedstawiona w niniejszym opracowaniu analiza formy, postaci i rekwizytów wykorzystanych w autobiografii Osieckiej stanowi egzemplifikację gry, jaką autorka podejmuje z tabu. Poprzez swoiste wzmoczenie dwoistości i autokreacyjności napisała autobiografię, która w swoich założeniach jest niemalże przeautentyzowana. Eksplorując gatunki kojarzące się z wyznaniem prawdy, Osiecka stworzyła własną, akceptowalną dla siebie formę zaprezentowania zarówno swojego życiorysu, jak i własnych przekonań. Wcielając się w role pytającej i rozmówczynie, dostarczyła czytelnikom niebywale erudycyjnych i bezkompromisowych wymian zdań, nad którymi mimo ich pozornej bezpośredniości miała pełną kontrolę. Wreszcie w akcie „autoterapeutycznego opowiadania sobie o sobie”³ zbudowała relację pomiędzy swoimi bohaterkami, która pozwoliła jej na poruszenie nawet tych tematów, co do których sama nie była do końca pewna, czy ma odwagę wyciągnąć je na światło dzienne, a właściwie na błyski fleszy lat 90. Zmierzyła się także z własną legendą i założeniami na swój temat, mogąc jednocześnie wybrać te z nich, z którymi potrafi się skonfrontować.

Śledzenie tego, w jaki sposób poruszone zostały kwestie najtrudniejsze, nie tylko pozwala zdiagnozować, jakie tematy stanowiły dla autorki tabu, lecz także umożliwia zaobserwowanie narracyjnej gry z tymi tabu, jaką podejmuje Osiecka w celu podtrzymania swojego obrazu osoby, która twierdzi, że nie jest i nigdy nie była skryta oraz nie ma przed opinią publiczną prawie żadnych tajemnic. *Rozmowy w tańcu* stanowią

³ Sformułowanie to zapożyczam od Agnieszki Nęckiej, która określa tym mianem pisanstwo Manueli Gretkowskiej, w którym ta „komunikuje się z własnym ja”, co pozwala jej „posiąść głębszą wiedzę na swój temat” (Nęcka, 2013: 152).

zatem pole do obserwacji różnorodnych zabiegów, jakie zostają zastosowane przez Osiecką, a które na pierwszy rzut oka mogą zostać przez czytelnika niezauważone. Niemal w każdej autobiografii znajdzie się bowiem pewna przestrzeń gry z tabu, ale w nie każdej z nich śledzenie tej gry staje się tak satysfakcjonującym procesem, bowiem w nie każdej biografii autorka bierze na spytki siebie samą, podejmując grę nie tylko ze swoim odbiorcą, lecz także sama ze sobą.

Literatura

- Bauer Z., 2010, *Wywiad. Gatunek i metoda*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków, s. 333–344.
- Biały B., 2020, *Osiecka. Tęgo o mnie nie wiecie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Bikont A., 2012, *[Agnieszka Osiecka]. Piosenki nad piosenkami*, w: *Kobiety, które igrały z PRLem*, Agora, Warszawa, s. 15–35.
- Czermińska M., 1987, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- Felberg K., 2011, *Wieczne gesty Osieckiej, czyli „słowa jak sztuczny miód”*, w: *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, red. I. Borkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 123–136.
- Felberg-Sendecka K., 2015, *Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa.
- Fleischer M., 2006, *Obszar tabu w systemie polskiej kultury*, w: *Literatura, kultura, komunikacja. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Jerzego Jastrzębskiego w 60. rocznicę urodzin*, red. K. Stasiuk, M. Graszewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 283–300.
- Gutkowska B., 2005, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Hellich A., 2018, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Jarzębski J., 1982, *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Kiec I., 2011, *Zabijanie ptaka w locie, czyli o mamie, tacie i nieczułym chłopcu*, w: *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, red. I. Borowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 13–27.
- Kyzioł A., 2020, *Serial o Agnieszce Osieckiej*, polityka.pl, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1996339,1,serial-o-agnieszce-osieckiej.read> [dostęp: 11.10. 2022].
- Lejeune P., 1975, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty”, nr 5 (23), s. 31–49.
- Nęcka A., 2013, „*Artysta ma prawo przekraczać tabu w sobie*”. *Manuela Gretkowska*, w: A. Nęcka, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 127–152.
- Osiecka A., 1997, *Chcecie wiedzieć*, w: A. Osiecka: *Sztuczny miód*, Czytelnik, Warszawa, s. 65–66.
- Osiecka A., 2021, *Rozmowy w tańcu*, red. A. Bolecka, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Ostałowska L., Smoleński P., 1997, *To nie mój pies, ale moje łóżko*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 18, s. 9.
- Ostałowska L., Smoleński P., 2021, *Są ludzie, których świat brudzi. Agnieszka Osiecka pozostała nietykalna*, wyborcza.pl, <https://wyborcza.pl/7,75410,21463580,sa-ludzie-ktorych-swiat-brudzi-agnieszka-osiecka-pozostala.html> [dostęp: 11.10. 2022].
- Pałuszyńska E., 2016, *Łamanie tabu w dyskursie publicznym*, w: *Tabu w procesie globalizacji kultury*, red. A. Małyska, K. Sobstyl, Wydawnictwo Uniwersytetu Mari Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 115–127.
- Puzynina J., 2016, *Garść myśli o problemach tabu*, w: *Tabu w procesie globalizacji kultury*, red. A. Małyska, K. Sobstyl, Wydawnictwo Uniwersytetu Mari Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 25–32.
- Ryciak U., 2021, *Potargana w miłości. O Agnieszce Osieckiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szawiel A., 2014, *Ten tom to klucz do Osieckiej*, wyborcza.pl, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34861,16755665,ten-tom-to-klucz-do-osieckiej.html> [dostęp: 11.10. 2022].
- Szymańska J., 2003, *Legenda w anegdocie zamknięta*, w: *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, opieka naukowa I. Kiec, *Poznańskie Studia Polonistyczne*, Poznań 2003, s. 20–31.
- Turowska Z., 2008, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Turowska Z., 2020, *Osiecka. Nikomu nie żal pięknych kobiet*, Marginesy, Warszawa.
- Wodecka D., 2018, *30 lat różnicy. Wielka i trudna miłość Osieckiej i Giedroycia*, wysokie-obcasy.pl, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,23931200,bezlitosna-bogini-i-uroczy-demon-czyli-wszystkie-kolory.html> [dostęp: 11.10. 2022].

Zieniewicz A., 2011, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.

KATARZYNA HANIK – MA, Institute of Literature, University of Silesia in Katowice, Katowice, Poland / mgr, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Katarzyna Hanik is a PhD student at the Doctoral School of the University of Silesia in Katowice. In 2021, she defended her master's thesis entitled *Fenomen skandalu w XXI wieku [The Phenomenon of Scandal in the 21st Century]*, written under the supervision of prof. Agnieszka Nęcka-Czapska. Katarzyna Hanik's research interests focus on the issues of scandal and taboo, especially in the context of the Polish publishing market. In her doctoral dissertation, she will investigate manifestations of tabooisation in the Polish autobiography of the last decades. Major publications: *Czytanie skandalu. Na marginesie polskiej prozy po 2000 roku [Reading Scandal. On the margin of Polish prose after 2000]* ("Postscriptum Polonistyczne" 2022).

Doktorantka Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W 2021 roku obroniła pracę magisterską pt. *Fenomen skandalu w XXI wieku* napisaną pod kierunkiem prof. Agnieszki Nęckiej-Czapskiej. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół problematyki skandalu i tabu, zwłaszcza na polskim rynku wydawniczym. W swojej pracy doktorskiej planuje badać przejawy tabuizacji w polskiej autobiografistyce ostatnich dekad. Ważniejsze publikacje: *Czytanie skandalu. Na marginesie polskiej prozy po 2000 roku* („Postscriptum Polonistyczne” 2022).

E-mail: katarzyna.hanik@us.edu.pl