
Sobąprzepisywanie. Między wydaniem *Wiedeńskiej apokalipsy* i *Podróż do granic sztuki* Ewy Kuryluk

Maciej Mazur

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 4, S. 324–342

DOI: 10.18318/td.2023.4.18 | ORCID: 0000-0002-6375-2002

Skreślajmy! Na skreśleniach możemy jedynie zyskać,
jak w bingo.

Zbigniew Kruszyński¹

Wprowadzenie

W pisarstwie Ewy Kuryluk można zaobserwować nie-omówioną dotąd maksymalistyczną tendencję do skracania, przeredagowywania, syntezy własnych, często już opublikowanych tekstów.

Krótką historią przepisywania zaczyna się od *Wiedeńskiej apokalipsy* (1974). Początkowo była to praca magisterska, którą autorka w latach 1969–1972 rozszerzyła do ponad 800-stronicowego bloku tekstowego. Aby można było ją przyjąć do druku, recenzent pracy – Kazimierz Wyka – zasugerował liczne skróty. Kuryluk zatem wykreśliła, co niepotrzebne: „była to brutalna masakra.

Maciej Mazur – mgr, doktorant w Szkole Doktorskiej UŚ. Realizuje projekt poświęcony deskrypcji literackiej w ramach programu Perły Nauki pod kierunkiem prof. dr hab. Adama Dziadka. Zajmuje się twórczością Ewy Kuryluk, narratologią i literaturą postmodernistyczną. Publikował na łamach „Er(r)go” i „Ruchu Literackiego”. Kontakt: maciej_mazur@interia.eu.

1 Z. Kruszyński, *Errata, w: Na lądach i morzach*, W.A.B., Warszawa 1999, s. 25.

Wycinałam nożyczkami paragrafy i wyrzucałam całe strony, by jakoś nad tym zapanować”². Podobny wysiłek włożyła w 1999 roku podczas pracy nad wznowieniem, które znów skróciła o połowę. *Hiperrealizm – nowy realizm* (1979) przepisywała „w pokoju mamy [...] na niemieckiej olympii z polską czcionką”³. *Podróż do granic sztuki* (1982) finalizowała pod „londyńskim niebem” latem 1978 roku, mieszkając nieopodal Franciszki i Stefana Themer-sonów w dzielnicy artystów: „Małej Wenecji”. Kuryluk nie zdążyła poprawić tej książki przed publikacją, mimo że maszynopis przeleżał w Wydawnictwie Literackim do 1982 roku. Edytowała ją dopiero w 2005 roku podczas pracy nad drugim wydaniem. Swój doktorat, *Salome albo o rozkoszy* (1976), redagowała i tłumaczyła na angielski w Stanach Zjednoczonych. Pisała: „Trzeba było tylko «podamerykanizować» trochę mój styl «brytyjskiego uczonego sprzed I wojny światowej», jak żartował mój wydawca Jonathan Brent”⁴. Wszak Kuryluk uczyła się języka, czytając legendarne jedenaste wydanie *Encyclopedia Britannica*... Pozbyła się także co najmniej kilkuset stron z pierwszej wersji *Century 21* (1992), noszącej wówczas wymowny tytuł *The Text That Never Ends*. Swoją powieść *Grand Hotel Oriental* (1997) najpierw nagrała po angielsku w formie słuchowiska, potem w 1994 roku przetranskrybowała, następnie sama przetłumaczyła na język polski do łódzkiego dodatku „Gazety Wyborczej” i w końcu opublikowała w wydawnictwie W.A.B. Rok później autoryzowała tłumaczenie *Weroniki i jej chusty* (1998). Jak sama przyznała, dopiero tak intensywna praca w języku ojczystym pozwoliła jej ponownie „wciągnąć się” w polszczyznę.

Kuryluk łączy kryzysy tożsamości z kryzysami języka⁵, praca nad tekstem staje się dla niej praca nad własną osobowością. Decyzje o ostatecznym kształcie niektórych książek podejmuje impulsywnie, bez „rozculania się” nad „już napisanym” – wykreśla, co ją nuży i co jej się nie podoba: „jeśli cię nudzi własny tekst [...] trzeba cię bezlitośnie”⁶. Kiedy powraca do swoich dzieł przy okazji wznowienia, zazwyczaj kończy się to ich radykalną syntezą. W mojej ocenie ukoronowaniem tych działań, a jednocześnie zjawiskiem

2 E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, rozm. A. Drotkiewicz, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016 s. 78.

3 Tamże, s. 9.

4 Tamże, s. 8.

5 E. Kuryluk, *Kangór z kamerą, 1959–2009*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 31.

6 E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 78.

osobnym, jest praca nad drugimi wydaniami *Wiedeńskiej apokalipsy* (1999) i *Podróży do granic sztuki* (2005), która przyjmuje inną formę – nazywam ją sobąprzepisywaniem.

Analiza różnic między wydaniami tych tekstów, edytowanych w odstępie ponad ćwierćwiecza, uwidacznia, jak na przestrzeni lat – po wielu podróżach, doświadczeniu emigracji, konieczności zaadaptowania się do obcych języków i kultur, zdobyciu wiedzy o żydowskiej tożsamości matki i rewolucjach technologicznych – zmienił się styl Kuryluk?. Z zapalanej debutantki, piszącej jakby nie znała kropki, wyrosła na anglosaską akademicką, z rzadka tylko pozwalającą sobie na przecinek.

Sobąprzepisywanie

Od Foucaultowskiego pojęcia „sobąpisanania”⁸ termin różni się tylko członem „prze”. Nie należy jednak sądzić, że zrasta się on bez szwów z rzeczownikiem „pisanie” i zaimkiem zwrotnym „sobą” oraz że odnosi się do podstawowych słownikowych eksplikacji „przepisać”, to znaczy napisać to samo jeszcze raz. Dla Kuryluk przepisanie nie oznacza tego nigdy.

W sobąprzepisywaniu przepisujący musi na powrót przeniknąć przez wcześniej stworzony tekst i w tym akcie przeanalizować siebie oraz swoje działanie. Podczas ponownego czytania niegdyś napisanych słów oprócz wspomnień pojawiają się rozterki: „dziś napisałbym to inaczej, to jest niejasne”, dlatego tekst sobąprzepisany wykonuje w stosunku do poprzednika swego rodzaju *clinamen* – odchyła się od niego, przemieszcza w innym kierunku, zarazem jednak nie przestaje być tym samym tekstem, jest iterowany – powtórzony, ale z różnicą⁹. Zresztą samo „prze-pisywanie” wiąże się nie

7 Przeprowadzane analizy można włączyć w nurt szeroko pojętej krytyki genetycznej, a dokładniej genetyki druków (wariantów autorskich). Zob. P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 50-51.

8 Termin *écriture de soi* jako sobąpisanie w tłumaczeniu Michała Pawła Markowskiego; zob. M. Foucault, *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1999. Twórczość Kuryluk była analizowana w perspektywie Foucaultowskiej koncepcji siebie. Analizując obrazy artystki, Dorota KołECKA przetworzyła termin „sobąpisanie” na „sobąpatrzenie”; zob. D. KołECKA, *Doświadczenie obrazu – sobąpatrzenie Ewy Kuryluk*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2019, nr 23.

9 Dla Jacques’a Derrida iterowalność dotyczy zdarzenia jednostkowego i niepowtarzalnego, które musi dać się ponownie oznaczyć (np. sygnatura, data). Samą iterowalność można rozumieć szerzej w kontekście „wyzyskiwania logiki łączącej powtórzenie z różnicą”; J. Derrida,

tyle z kopiowaniem, ile raczej z działalnością twórczą. Dla redaktorek tomu *Literatura prze-pisana II*, „pre-teksty są prze-pisywane, czyli czytane/interpretowane/pisane od nowa”¹⁰.

Według Michela Foucaulta sobąpisanie wchodzi w obręb praktyk związanych z „kulturą siebie”, a dotyczących autoanalizy, pisania listów, ascezy i interpretacji snów¹¹. Jest formą spotkania ze sobą w piśmie, służy introspekcji. W formach epistolarnych wiąże się z wystawianiem się na widok innego i w tym sensie konstruowaniem siebie. Foucault zwraca szczególną uwagę na aspekt ponownej lektury tego, co już napisane. Uderzająca zwrotność występująca w korespondencji, pamiętnikach i autobiografiach pisanych z myślą o użytkowaniu publicznym ustala kołowy, hermeneutyczny ruch, w którym dzięki analizie i interpretacji tego, co wcześniej napisane, udostępnia się możliwość powrotu do siebie i doskonalenia siebie. Ponadto sobąpisanie jako jedna z „technik siebie” pozwala piszącemu analizować się historycznie¹².

W zakres sobąprzepisywania wchodzi natomiast elementy utajone w sobąpisanium. Pierwszy z nich w najlepszym wypadku oznacza ryzyko narcyzmu¹³, w najgorszym stanowi przejaw paranoi. Istnieje cienka granica między pracą nad sobą a narcystycznym poświęceniem sobie. Zaciera się ona zwłaszcza w sobąprzepisywaniu, które prowadząc do lepszego rozumienia siebie, może okazać się objawem psychonerwicowym – w sensie kompulsywnej potrzeby redagowania i reorganizowania tekstów uznanych za zakończone.

Drugi aspekt – absolutnie kluczowy – to kształtowanie stylu pisania. Nie da się tego osiągnąć inaczej niż metodą prób i błędów, znacząc wspomniane przez Foucaulta notatki, dzienniki, listy licznymi skreśleniami. Jakże trudno bowiem wyobrazić sobie „pisanie od ręki”, zaczynanie od czystopisu, bezbłędne przelewanie myśli na papier. Tworzenie tekstu to proces żmudny, który

Sygnatura, zdarzenie, kontekst, przeł. J. Margański w: *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 385.

10 A. Izdebska, A. Przybyszewska, M. Szajnert, *Wstęp*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, M. Szajnert, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016, s. 7.

11 R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Universitas, Kraków 2015, s. 262.

12 M. Foucault, *On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress*, w: *The Foucault Reader*, red. P. Rabinow, Pantheon, New York 1984, s. 369.

13 O kwestii narcyzmu „ukrytego pod naskórkiem filozofii siebie” zob. R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*, s. 272.

obejmuje selekcję materiału przez wzgląd na estetykę, poprawność językową i gramatyczną czy kwestie retoryczne i merytoryczne, to kilkuetapowy proces przepisywania i okrajania tego, co już napisane. Delektowanie się tekstem „na czysto” nie byłoby możliwe bez wcześniejszego odrzucenia resztek zdań i odpadów myśli, które są przecież naszymi produktami.

Sobąprzepisywanie nie odnosi się jednak do czynnej pracy nad tekstem w trakcie jego tworzenia – to przede wszystkim powtórne podejście do tekstu w innym kontekście i po dłuższym (na przykład kilkuletnim) czasie, to wprowadzanie modyfikacji pod wpływem autobiograficznych pobudek, dystansu do własnego słowa, autorefleksji lub też impulsu czy sprzeciwu. Zakładałoby zarówno przeformułowanie dawno napisanego tekstu (np. zarzuconego bądź już wydrukowanego), jak i reformowanie siebie, przekształcanie wspomnień, a czasem nawet manipulację faktami.

Ewolucja stylu jest dla sobąprzepisywania kwestią kluczową. Z wczesnych pism Rolanda Barthes’a, a dokładnie ze *Stopnia zero pisania*, wynika że ani języka, ani stylu się nie wybiera, można za to wybrać pisanie, ale w granicach momentu historycznego. Styl według Barthes’a ma naturę biologiczną, pochodzi od ciała i jego przeszłości. Ma

wymiar wertykalny, nurza się w zamkniętym wspomnieniu osoby, tworzy swoją nieprzezroczyłość na podstawie pewnego doświadczenia materii, zawsze jest tylko metaforą, to znaczy równaniem pomiędzy literacką intencją a cielesną strukturą autora (trzeba pamiętać, że struktura jest osadem trwania)¹⁴.

Styl jest zatem wglębny i tajemniczy, stoi za nim ciało sekretne, utajone. Jeśli w ogóle wolno mówić o pracy nad stylem, byłaby ona dla kultury siebie działaniem wydobywczym, zglębianiem pokładów siebie, bo jak zauważa Barthes, cielesna struktura autora ma charakter osadu, geologicznej stratyfikacji. Sobąprzepisywanie jest więc „siebie odgrzebywaniem”. Sekcją własnego korpusu tekstowego, której towarzyszy odwijanie kolejnych warstw bandaży, badanie geografii blizn. Ta autopsja – paradoksalnie – jest wstępem do czynności praktycznych, w obrębie których praca nad stylem może zostać przyrównana do pracy nad ciałem – ćwiczenia fizycznego, poprawy formy, wytrzymałości i siły. Sobąprzepisujący musi dopracować styl,

14 R. Barthes, *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Aletheia, Warszawa 2009, s. 20.

więc przepisuje. Przepisuje, bo jego styl wydaje mu się obecnie wątły, bez formy¹⁵, nijaki.

Jeśli jednak od napisania, wydrukowania i przekształcenia tekstu mija wiele lat, przepisujące ciało zacznie nadawać mu inny rytm. Stary tekst będzie dyktował, ale jeszcze starsze ucho już nie wszystko usłyszy: przeinaczy, wymaże lub na odwrót, poszerzy, nadając całości inny wydźwięk.

W sobąprzepisywaniu – należy jeszcze podkreślić – zmienia się dynamika lektury własnego tekstu, której nie sposób oderwać od samego pisania. Czytelnik i czytany tekst przekształcają się w coś do zrobienia, do poprawienia. Stąd nie da się powiedzieć, że sobąprzepisywanie ma dwa etapy, z których pierwszy byłby dokładną lekturą tekstu, a kolejny – jego przepisaniem czy modyfikacją. Dobrze to widać w tekstach Kuryluk.

Sobąprzepisywanie Ewy Kuryluk

Pierwsze wydanie *Wiedeńskiej apokalipsy* dzieli od drugiego 25 lat. Kuryluk zatem wraca do tego tekstu po niemal ćwierćwieczu. Oto jak na niego reaguje:

Sprawa jest prosta, niczego zmieniać nie będę – tak skomentowałam ten plan. Książkę wpisano do komputera, wydruk przysłano mi do przejrzania, a ja – po raz pierwszy od wydania *Wiedeńskiej apokalipsy* w roku 1974 – zabrałam się do lektury. I zaraz ją przerwałam. W ćwierć wieku później, gdy miałam już za sobą lekcje anglosaskiej zwięzłości, niecierpliwiał mnie germanizujący styl, irytowała pedanteria debutantki. Długopis sam wskoczył mi w dłoń. Z jednego zdania zrobiłam trzy, skreślałam powtórzenia, przymiotniki i cytaty. Zabrało mi to sporo czasu, a wydawcy sprawiło kłopot. Za to książce wyszło niewątpliwie na zdrowie. Wypuszczam ją w świat odchudzoną, a zarazem wzbogaconą o dwa eseje – o Wiedniu Hitlera i powojennych akcjonistach – które doprowadziły nas do dziś¹⁶.

15 Praktykę, w której tekst przez „odchudzenie” „zyskuje zdrowie”, można rozumieć za Peterem Sloterdijkem w kontekście współczesnego „odspirytualizowanego ascetyzmu” (treningu). Zob. P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, wstęp A. Żychliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 464-468.

16 E. Kuryluk, *Do Czytelników „Wiedeńskiej apokalipsy” w roku 1999*, w: tejsze, *Wiedeńska apokalipsa*, W.A.B., Warszawa 1999, s. 12 (dalej oznaczane skrótem WA-2).

Potrzeba korekty jest kompulsywna, autorka nie potrafiła przeczytać nawet pierwszego rozdziału bez ingerencji w tekst. Liczba modyfikacji – ogromna. Poprawiony został każdy akapit starego wydania. Aby ujawnić skalę syntezy, przytoczę dwa odpowiadające sobie zdania.

Mnie jednak nie o nazwy chodzi, nie o klasyfikowanie artystów, wiązanie ich z tym czy innym prądem ówczesnej europejskiej kultury, nie o wykazywanie analogii między zjawiskami w Wiedniu około 1900 a pokrewnymi fenomenami artystycznymi w innych częściach świata – są one widoczne na pierwszy rzut oka – lecz o wyodrębnienie najbardziej specyficznych cech tej sztuki wynikających nie tylko z czasu, ale i z miejsca jej narodzin, o analizę treści nadrzędnych wobec poszczególnych gatunków artystycznych, twórców i dzieł, a następnie ukazanie form, w jakich treści te zostały wyrażone¹⁷.

I to samo w nowym wydaniu:

Mnie jednak nie o nazwy chodzi, lecz o określenie specyfiki tej sztuki [WA-2, s. 15].

W samym wstępie do *Wiedeńskiej apokalipsy* również radykalnych zmian jest jeszcze kilkanaście.

Autorka używa pióra, „które samo wskakuje jej w dłoń”, jak skalpela: jej sobąprzepisywanie przyjmuje formę „siebiewykreślenia”, jest wysoce afektywne. Kuryluk lokalizuje w starym tekście inność, wobec której reaguje odrzuceniem, a nawet wstrętem. Tekst wydaje się do tego stopnia obcy, że gdy się go widzi w tym kształcie, nie można się już pod nim podpisać – trzeba go przepisać, by znów móc go sygnować.

„Siebiewykreślenie” jest także częścią tej samej wyraźnej tendencji, którą obserwuje się w dziełach postmodernistycznych autorki – skłonności do drwin z własnych sobowtórow¹⁸: właśnie tak traktuje siebie, debiutantkę – jako klona, którego należy poprawić, ulepszyć, przekroczyć. Rozszczepione „ja” Ewy Kuryluk: Ann Kar, Berenika, tłumaczka z *Encyklopedierotyki* i wiele innych to postacie traktowane ambiwalentnie, umieszczane w centrum, ale po to, by je ośmieszyć

17 E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 8 (dalej oznaczane skrótem WA-1).

18 Wskazuje na to np. M. Tomczok, *Metonimie Zagłady. O Polskiej prozie lat 1987-2012*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013, s. 199-226.

i zepchnąć na bok. Ta praktyka odznacza się wyjątkową niezbornością: z jednej strony kompletna nieobecność nostalgicznego przywiązania do własnych tekstów sprzed lat i pragmatyczne, bezwzględne ścinanie ich objętości, z drugiej – niemal obsesyjne poświęcenie się sobie w stałym autobiografizowaniu, które obejmuje zarówno dzieła powieściowe, jak i eseistyczne.

Charakter działań twórczych Kuryluk łączy cechy schizoidalne z elementem kompulsywnym¹⁹: z jednej strony nasilona tendencja autokrytyczna związana ze stawianiem sobie bardzo wysokich wymagań, zajmowanie się kwestiami własnej integralności i ekspresji „ja”, naładowane przemocą fantazje (np. sceny gwałtu na nieletnich w *Wieku 21*) i traktowanie wymaginowanych światów jako azylu, sublimacyjna natura pracy artystycznej²⁰, a z drugiej – kompulsywne wykreślanie, poprawianie gotowych tekstów mające niekiedy znamiona retroaktywnego mechanizmu obronnego – anulowania z mocą wsteczną.

Sobąprzepisywanie działa w modusie „siebieprzekraczania”, jest zawsze transgresją. Kuryluk w momencie pisania *Wiedeńskiej apokalipsy* i *Podróży do granic sztuki* nie miała pojęcia o prawdziwej tożsamości matki: o tym, że jest Żydówką, dowiedziała się dopiero w 1984 roku w Lozannie (podczas rozmowy słowo na „ż” nie pada). Po 25 latach autorka wraca więc do dzieła o Wiedniu na przełomie wieków – książki o mieście, które stworzyło warunki do rozwoju ideologii nazistowskiej – decyduje się na poszerzenie pracy o rozdział poświęcony początkom hitleryzmu, a w tekście podstawowym dokonuje szeregu ledwie widocznych zmian:

wydanie pierwsze

Często określa się fin de siècle [fę de skiel] jako „piękną”, szczęśliwą epokę nieświadomą zagrożenia (WA-1, s. 13 – podkreślenie M.M.)

wydanie drugie

Często określa się fin de siècle jako nieświadomą zagrożenia, piękną, szczęśliwą epokę (WA-2, s. 16 – podkreślenie M.M.)

19 N. McWilliams, *Diagnoza psychoanalityczna*, przeł. A. Pałynyczko-Ćwiklińska, GWP, Gdańsk 2009, s. 217.

20 Tamże, s. 206. W rozmowie Ewy Winnickiej z Ewą Kuryluk pisarka odpowiada o tym, co uratowało ją przed chorobą psychiczną (w kontekście schizofrenii): „Nieco większa odporność, może po ojcu. Ale pewnie w równym stopniu zdolności artystyczne odziedziczone po mamie. Sztuka była azylem dla mamy i stała się azylem dla mnie”; <https://www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/1504420,1,rozmowa-z-ewa-kuryluk.read> (18.04.2022).

Przestawka informuje o subtelnym przesunięciu akcentów, z którym mamy do czynienia w całym drugim wydaniu: na pierwszym miejscu pojawia się owo „nieuświadomione zagrożenie”. Kuryluk ma na myśli nasilające się nastroje antysemickie, mającący na horyzoncie nazizm etc. Myśl z pierwszego wydania jest iterowana. Przytoczmy autorefleksyjny komentarz Kuryluk: „Czy zdawałam sobie z tego sprawę [z antysemityzmu w Wiedniu na przełomie wieków – M.M.], zabierając się do swojej książki? Tak, ale nie w takim stopniu jak dziś. W młodości ma się mniejszy wgląd w siebie, ale za to więcej intuicji”²¹.

Sobąprzepisywanie to wglądanie w siebie. Dwadzieścia pięć lat pisania książek, podróży, przeprowadzek, wykładów, organizowania wystaw, osłuchiwanie się z językami obcymi, nabywania nowej wiedzy o sobie i swojej rodzinie, zwłaszcza o matce, jak chciałby Barthes, „osadza się” w stylu. Jest on więc świadomie i nieświadomie kształtowany.

Współczesny język polski Kuryluk – od 1997 roku do dziś – to język przepuszczony przez filtry niemieczyny i angielszczyzny: od fonetyki przez składnię po słownictwo i wyrażenia idiomatyczne. Autorka *Weroniki i jej chusty*, prze-pisując *Wiedeńską apokalipsę*, rozpoznaje, jak mocno zmienił się jej styl i jak wiele jej polszczyzna zawdzięcza teraz angielszczyźnie, która „przypomina kawałek mocnego, a zarazem delikatnego płótna: dość rozległy, żeby pomieścić szczegółową mapę świata, a sam z łatwością wchodzi do kieszeni”²².

Kuryluk razi rozwlekłość wczesnych prac, pełnych streszczeń, cytatów i dygresji. We wstępie do nowego wydania *Wiedeńskiej apokalipsy* wielokrotnie podkreśla, że to „spadek” po „wiedeńskim gadaniu”, że nauczyła się tak pisać w szkole w Austrii i później zaszczerpiła to polszczyźnie, w której przez długie lata nie potrafiła się odnaleźć. Wydaje się jednak, że Kuryluk, która z czasem pisze coraz ściślej, nie wyzbywa się tej „germańskiej patyny” aż do *Podróży do granic sztuki* (włącznie).

Zadziwiające jest to zerwanie z ówczesnym stylem, które w nowych edycjach książek naukowych przerodziło się w wykreślanie wszystkich elementów naznaczonych „śladem Wiednia”: polszczyzny podszytej niemieckim, zniemczonej składni, „austriackiego gadania”: rozwlekłości. Odnosi się do tego nawet w późnych powieściach:

21 E. Kuryluk, *Do Czytelników...*, s. 8.

22 E. Kuryluk, *Wiek 21*, przeł. M. Kłobukowski, Marabut, Gdańsk 1995, s. 265.

W owym czasie ofiarował Ci swoje opus magnum – ze trzy tysiące stron w płóciennej okładce ze złotymi literami – Ernst F.: lewicowy literat znany z austriackiego gadania. Choć księcia Eugeniusza Sabaudzkiego opisał od A do Zet z politycznie najpoprawniejszego punktu widzenia, dzieło skazałeś na banicję²³.

Krytyczne nawiązania do rezultatów edukacji w okresie wiedeńskim (1959–1964) pojawiają się zbyt często, by można je było zlekceważyć. Nauka niemieckiego w liceum była z początku dla Kuryluk katogą. Germanistka była eksnazistką:

W gimnazjum nie robiłam postępu i nauczycielka niemieckiego zaczęła się domagać, żeby mnie przenieść do szkoły specjalnej. Nie zdawałam sobie sprawy, że w czasach hitlerowskich ekspediowano do zakładów dla niedorozwiniętych dzieci żydowskie, ani z tego, że germanistka, eksnazistka, rozpoznała Żydówkę w ciemnowłosej i kędzierzawej córeczce ambasadora PRL-u²⁴.

Dziecięce wspomnienia ze szkoły odczytywane są przez pryzmat nowej wiedzy o własnej tożsamości i historii rodziny. Wiedeń zostaje wstecznie naznaczony jako miasto, które nie przeszło gruntownej denazyfikacji, miasto, które „gościło” małą Żydówkę, niemającą pojęcia ani o swoim pochodzeniu, ani o przyczynach doznawanych przykrości. Po latach zrozumiały stają się częste napady paniki matki, która, słysząc wszędzie wokół język okupantów, schowana pod stołem wykrzykiwała: „Niemcy!”, „Niemcy!”. Czternastoletnia Ewa robiła wówczas wszystko, by jej z nią nie łączono. Bała się że odziedziczy po matce chorobę psychiczną i stanie się taka sama²⁵. Nie miała pojęcia, że Miriam Kohany leczyła się w tym okresie u psychiatry, który w czasach Hitlera takich jak ona „wysyłał na eutanazję”²⁶.

Być może ze względu na tę umotywowaną niechęć do schematów pisarskich, których Kuryluk nauczyła się w austriackiej szkole, pierwsze wydanie

23 E. Kuryluk, *Goldi. Apoteoza zwierzczkowości*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2004, s. 11.

24 E. Kuryluk, *Kangór z kamerą*, s. 31.

25 E. Kuryluk, E. Winnicka, *Kangór w skórze słońca*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1504420,1,rozmowa-z-ewa-kuryluk.read> (12.05.2022).

26 Tamże.

Wiedeńskiej apokalipsy poddałoby się lekturze kryptograficznej²⁷. Może powinniśmy tę książkę usłyszeć tak, jakby była napisana po niemiecku, i w ten sposób odczytać niektóre ukryte znaczenia. W przypadku Kuryluk trzeba by jednak wyjść poza leksykę, poza „kanciaste słowa”, w stronę składni, a przepisane wznowienie potraktować jako przykład autodeszyfracji, rodzaj próby kontrolnej dla deskryptażu.

Ten typ psychoanalitycznego podejścia pomógłby wyjaśnić niezrozumiałą decyzję o usunięciu ze wznowienia dedykacji dla ojca. Dedykacji, o której nieraz wspomina w kontekście swojej pracy magisterskiej. Zdecydowała się ją napisać niedługo po jego śmierci: „Animuszu [w czasie pisania *Wiedeńskiej apokalipsy* – M.M.] dodawała mi świadomość, że z mojego pisania po polsku cieszyłby się ojciec, polonista ze Lwowa”²⁸. Unicestwiając swą „niemiecko brzmiącą” polszczyznę, którą mimo trudności starała się pisać „dla niego”, również ojca, inicjatora wyjazdu do Wiednia, wyrzuciła poza nawias.

Macintosh plus Ewy Kuryluk

Przemiany stylu Kuryluk wynikają także z wpływu rewolucji cyfrowej: zamiany pióra lub maszyny do pisania na komputer z programem edytor-skim. Technologia nie jest przezroczysta. Widać to w pisarstwie i sztuce Kuryluk²⁹. Pod koniec lat osiemdziesiątych pisarka zamienia underwooda na macintosha, maszynę do pisania i setki luźnych kartek na „prymitywny cud techniki”, ale dla początkujących skomplikowany w obsłudze. Wspominając te lata, mówi, że doświadczenie komputera było z jednej strony wspaniałe – sądzi, że bez macintosha plus mogłaby nigdy nie ukończyć *Century 21*, bo zgubiłaby się w „labiryncie tekstu” – z drugiej przerażające: „ledwie musnęłam nieodpowiedni klawisz, już się pojawiał na ekranie obrazek czarnej bombki na znak, że się skasowało, czego nie zasejfowałam. Oblewałam się zimnym potem, w nocy prześladowały mnie horrory przyszłości pod kontrolą elektroniki”³⁰.

27 Metoda węgiersko-francuskich psychoanalityków; por. N. Abraham, M. Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, przeł. N. Rand, wstęp J. Derrida, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.

28 E. Kuryluk, *Do czytelników...*, s. 11.

29 *Obrazy: Maszyna do pisania, 1977*, instalacje i fotomontaże np. *Mojesz Majmonides na ekranie macintosha plus*, 2016.

30 E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 78.

W kompleksowym i dobrze udokumentowanym studium *Writing Technology* Chrisitny Haas z 1994 roku³¹ można znaleźć informacje na temat wpływu komputerów takich jak te, na których pracowała Kuryluk, na proces pisania, planowania i korekty tekstu. Z przeprowadzonych testów, wywiadów czy analiz konkretnych utworów wynika, że piszący na komputerach mniej planują na wyższym poziomie organizacji bądź struktury tekstu, ale za to dokładniej (wielokrotnie) go czytają. Łączy się to z trybem pracy, jaki przyjęła Kuryluk przy *Century 21*: mniej planowania na poziomie kompozycji lub fabuły utworu. Autorka zresztą wyznaje: „kiedy nie wiedziałam co dalej, zdawałam się na nurt wolnych asocjacji”³².

Badania wykazały także, że użytkownicy nowoczesnych programów koncentrują się raczej na rozwiązywaniu problemów lokalnych, skupiają się na „zdaniu”, „akapicie”. Było to spostrzeżenie zaskakujące, gdyż wcześniej spodziewano się, że na przykład funkcja wskazywania błędów (choćby ortograficznych) pozwoli pisarzom swobodniej konceptualizować większe całości (kompozycja, fabuła etc.). Haas sugeruje, co może być powodem takiego stanu rzeczy: „ograniczony widok tekstu [...] oferowany przez większość systemów do edycji może wręcz zniechęcać do zwracania uwagi na cały tekst. Ponieważ trudno jest zobaczyć kompletny dokument w procesorze tekstu, pisarze mogli skupiać się na tym, co widzieli na ekranie”³³.

Kuryluk nie wspomina nic o małym rozmiarze ekranu macintosh plus, ale zgodnie z wnioskami Haas, zmienia się jej podejście do własnego tekstu. Napisaną na maszynie część *Century 21* autorka musiała przepisać na komputerze. Można się spodziewać, jak wyglądała ta praca:

Prymitywny macintosh plus wydawał mi się cudem techniki, lecz musiałam się nauczyć obsługi. To pozwoliło mi zdystansować się wobec treści i stert papieru na biurku. Przepisując wszystko raz jeszcze na czysto, śledziłam bieg liter na ekranie chłodnym okiem już nie podnieconej autorki, ale krytycznej czytelniczki. – Prościej! – wyrwało mi się. – Krócej! Co za bałagan! Nie wal w klawisze jak najęta! Dość szaleństwa! Pora na mądrą głowę!³⁴

31 C. Haas, *Writing Technology: Studies on the Materiality of Literacy*, Routledge, New York–London 1996.

32 E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 11.

33 C. Haas, *Writing Technology*, s. 96.

34 E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, s. 71.

Gdy tylko Kuryluk opanowała umiejętność pracy w edytorze tekstu, zaczęła kompulsywnie wykreślać fragmenty, które wydawały jej się za długie i zbyt skomplikowane. Podobnie było w przypadku *Wiedeńskiej apokalipsy*, którą z wydruku przesłanego przez wydawnictwo przepisywała właśnie na komputerze.

Podsumowując, odmienne warunki materialne prowadzą do różnic w konstruowaniu znaczenia w tekstach³⁵. Jednostką, na której skupia się Kuryluk, którą chce doprowadzić do perfekcji, jest teraz zdanie: krótkie, precyzyjne, a zarazem bardzo pojemne. Stąd „wiedeńskie gadanie” zostaje zastąpione inną skrajnością, „przemocą kropki” i radykalną redukcją opisu. Efekt jest taki, że teksty Kuryluk stają się coraz bardziej dynamiczne. Widoczne jest to zwłaszcza w trylogii autobiograficznej *Goldi, Frascati i Feluni*, gdzie dominują niewyodrębnione dialogi: zwięzłe, urywane zdania wypowiedziane przez bohaterów ściśle splecione z regularnym tekstem.

Autorka „wielu” warsztatów

U podstaw tego wywodu leży przekonanie, że opis twórczości autorów dwuwarsztatowych³⁶ lub właściwie „autorów wielu warsztatów”, jak poprawnie należałoby określić Kuryluk – malarzkę, poetkę, academiczkę i pisarkę, powinien zawsze brać pod uwagę badanie ich książek naukowych. I nie chodzi wcale o śledzenie podobieństwa między problematyką poruszaną w utworach fikcyjnych a omawianą w monografiach naukowych, lecz o skupienie się na tych drugich – jak to zostało do tej pory uczynione – w zakresie analizy ich stylu czy struktury.

Modyfikacje między wydaniem książek naukowych Kuryluk wynikają niekiedy z pobudek autobiograficznych, korekty merytorycznej bądź z chęci zwiększenia lub osłabienia wagi pewnych tematów. Dają wgląd w ewolucję myśli autorki.

W pierwszym wydaniu *Podróży do granic sztuki* z 1982 roku można przeczytać, że jej „antena nastawiona jest na apokalipsę”³⁷. W 1994 roku w wywiadzie z Anną Nasiłowską i Ryszardem Nyczem Kuryluk mówi, że apokalipsa pod

35 C. Haas, *Writing Technology*, s. 117.

36 M.P. Markowski, *Anatomia wrażliwości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 126.

37 E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975-1979*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 10 (dalej oznaczam skrótem: PG-1).

koniec XX wieku interesuje ją coraz mniej³⁸, stąd w edycji z 2005 pisze: „Moja antena nastawiona jest na apokalipsę i utopię”³⁹. Środek ciężkości przesunął się w stronę optymistycznego myślenia o przyszłości jako projekcie.

W okresie, gdy poprawia *Podróż do granic sztuki*, prowadzi znacznie bardziej „osiadły” tryb życia niż niegdyś. Inaczej patrzy na tułaczki innych artystów i bohaterów literackich. W 1978 roku pisała o Fauście jako wykorzenionym „obywatelu świata” (PG-1, s. 16), o wieku XX jako epoce wykorzenienia, o postaciach Rotha jako wygnańcach. W wydaniu z 2005 roku Faust staje się „wiecznym wędrowcem” (PG-2, s. 16), bohaterowie Rotha są po prostu „wiecznie w drodze” (PG-2, s. 50), a myśl o wieku XX zostaje wykreślona.

Edytowanie i ponowna lektura własnych książek naukowych rzutują na powstały w tym okresie dorobek prozatorski Kuryluk. W tym, co przepisane, uwzględnia się to, co przemyślane w powieściach i na odwrót.

Praca nad drugim wydaniem *Wiedeńskiej apokalipsy* w 1999 roku bezpośrednio poprzedza *Encyklopedierotyki* (2001) – pastiszową epistolarną wariację na temat powstania *Fragmentów dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes’a. Opisywane w esejach dzieła stają się bliskimi kontekstami powieści, na przykład *List Lorda Chandosa* Hugona von Hofmannsthała czy *Komedia słów* Artura Schnitzlera, w której padają kluczowe dla *Encyklopedierotyku* słowa: „nic nie jest tak wiarygodne, jak mieszananka prawdy i kłamstwa” (WA-1, s. 73).

Encyklopedierotyki bardzo silnie oddziaływał na kształt drugiej edycji *Podróży do granic sztuki*. Najbardziej reprezentatywnym przykładem jest esej *Droga do Ciebie*, w którym Kuryluk poruszyła trzy powiązane tematy: eros, wymiana epistolarna i *Fragmenty dyskursu miłosnego* Barthes’a.

Już na początku zdystansowała się od tego, co napisała niegdyś. W pierwszym wydaniu stwierdziła, że: „dzieło [...] jest pismem puszczone w świat zamiast nigdy nie wysłanego listu. Tę najwyżej poprzez swoją krańcowość oryginalną hipotezę postaram się zilustrować w sposób mogący przemawiać na jej korzyść” (PG-1, s. 101). Po ponad 25 latach komentuje to inaczej: „Sztuka to rodzaj listu, którego się nie wysłało. Nie jest to myśl oryginalna” (PG-2, s. 81).

Kończąc esej w pierwszym wydaniu, dodaje, że „niecała sztuka jest dowodem namiętności wysłanym w świat zamiast miłosnego listu”, komunikaty wysłała się „w świat do bratnich, choć mniej konkretnych dusz” (PG-1, s. 117).

38 E. Kuryluk, A. Nasiłowska, R. Nycz, *Inna awangarda*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5-6, s. 239-240.

39 E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975-1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2005, s. 10 (dalej oznaczam skrótem PG-2).

W 2005 roku, kiedy edytuje *Podróż do granic sztuki*, w jej twórczości rozpoczyna się zupełnie nowy etap, otwarcie autobiograficzny. Aktualizuje więc tę myśl z zakończenia. Teraz utrzymuje, że „sztukę adresuje się nie tylko do amantów i amantek, ale i do rodziców, rodzeństwa, przyjaciół” (PG-2, s. 88). Dla Kuryluk to w większości już zmarli.

W *Podróży do granic sztuki* jest także kilka stron poświęconych Barthes'owi. W nowym wydaniu znika informacja, że *Fragmenty dyskursu miłosnego* to „książka poświęcona bardzo osobistym refleksjom o miłości” (PG-1, s. 115), ponieważ Kuryluk w *Encyklopedierotyku* jasno stwierdziła, że: „nie jest to portret psychologiczny; to portret strukturalny. [...] Usunął Pan [z *Fragmentów dyskursu miłosnego*] wszystko, po czym można by poznać Pańskiego ukochanego. Pustkę po nim zapełnił Pan cytatami z cudzych książek”⁴⁰.

W starej wersji *Drogi do Ciebie* dodaje, że w liście czy – szerzej – w twórczości autor/artysta przemycza „jednostkowe i niepowtarzalne barwy, gesty i rysy”, które rozpoznać może tylko adresat, a które przeczuwa wrażliwy odbiorca. W nowym wydaniu stwierdza – adresata (ukochanego) to w ogóle nie interesuje (PG-2, s. 82). Koncepcja sztuki jako *Drogi do Ciebie* zostaje przez Kuryluk zmodyfikowana: owego „ty”, do którego pisze „zakochany nadawca”, nie interesuje, co ma on do napisania. Oddaje to dokładnie dynamikę epistolarnego monologu Barthes'a skierowanego do Edmunda w *Encyklopedierotyku*⁴¹.

Widać stąd dobitnie, jak pisarstwo naukowe i fikcyjnopowieściowe wzajemnie się warunkują: Kuryluk także w powieściach analizuje pewne idee, koncepcje, które potem wdraża w trakcie korekty książek.

Być może jednak najważniejsze w *Podróży do granic sztuki* jest posłowie zatytułowane *O moich utopiach*. Pierwsza, sześciostronicowa wersja powstała w drugiej połowie 1978 roku, kiedy Kuryluk zerwała z malarstwem, pokrywając swój ostatni obraz czarną farbą. Druga wersja ma zaledwie dwie strony. Kuryluk wykreśliła z niej wiele informacji autobiograficznych. Między innymi tę, która rzuca światło na cykl obrazów *Ekrany*, a mianowicie dotyczącą jej dziecięcej recepcji kina i teatru: „natychmiast po zapadnięciu ciemności” artystka osadzała „scenę czy ekran w samym środku siebie” (PG-1, s. 207).

40 E. Kuryluk, *Encyklopedierotyki*, Sic!, Warszawa 2001, s. 119.

41 Na temat stosunku Kuryluk do Barthes'a więcej pisałem w: M. Mazur, *Encyklopedierotyki jako (auto)biofikcja*. Ewa Kuryluk a Roland Barthes, „Er(r)go” 2021, nr 43, s. 187-206.

W wydaniu z 2005 roku Kuryluk zostawia tylko te fragmenty, które wprost odnoszą się do kierunku, w jakim poszła jej sztuka, usuwa elementy wartościujące:

Tęsknię za rozciągnięciem rysunku w czasie. Dlatego pracuję na rolce bawełny. Mając takie marzenia, powinnam może robić filmy i rozwieszać na sznurach bieliznę. No właśnie, śni mi się utopia [PG-2, s. 134].

Dwadzieścia siedem lat wcześniej wyglądało to tak:

Tęsknię za rozciągnięciem zapisu wizualnego w czasie; podniecam się ciągami, seriami, cyklami; zaczynam i przestaję prowadzić wizualny dziennik na pasie zrolowanego papieru czy materiału. Idea zapowiada się interesująco, ale wykonanie nuży i nudzi. Rolowany rysunek podlega bardziej prawom tkwiącego w przestrzeni obrazu niż czasowej zasadzie tekstu, filmu, muzyki [PG-1, s. 210-211].

W nowym wydaniu nie ma nic o tym, że wykonywanie pracy na przykład na surówce bawełnianej, czyli *clou* późnej sztuki Kuryluk, wydaje się nużące. Stwierdzenia tego typu trudno odszukać później. Nowa wizja artystyczna, która rodzi się właśnie w 1978 roku, nie rozwiązuje problemu, czyli statyczności obrazu. Sądzę, że pragnienie „puszczenia go w ruch” ostatecznie zmusiło artystkę do stania się pisarką, której credo będzie brzmiało: „rysuję, czego nie mogę napisać. Piszę, czego nie mogę narysować”⁴². Te idee zrodziły się podczas pracy nad *Podróżą do granic sztuki* i tomem wierszy *Kontur*, a najznakomitszy efekt przyniosły, kiedy obok *Wieku 21* powstały słynna praca naukowa *Weronika i jej chusta* oraz szereg instalacji z jedwabiu i surówki bawełnianej z wizerunkami najbliższych członków rodziny.

W posłowniu *Podróż do granic sztuki* zupełnie zmienione zostaje też zakończenie. Nowe wydanie, edytowane podczas pobytu w Paryżu, kończy lapidarne zdanie:

No właśnie śni mi się utopia! [PG-2, s. 134]

W edycji z 1978 roku zakończenie jest o wiele dłuższe (zostało usunięte):

⁴² Zob. E. Kuryluk, *Białe fałdy czasu. Instalacje 1980-2000*, <https://mnr.pl/ewa-kuryluk-biale-fal-dy-czasu/> (11.04.2022).

Coraz bardziej nienasytzeni, tęsknimy już nie za podróżą, lecz za tym, by stać się podróżą – światłem, czasem, przestrzenią, legendą. Czy to dobrze? Niedobrze. Trzeba nam będzie pewnie na nowo uczyć się pokory, by z tej podróży wrócić – do siebie [PG-1, s. 211].

Pod nowym posłowiem widnieje jednak stara, niezmienną data: „Londyn, lato 1978”. Zostaje utrzymana, przepisana bez zmian, nieskreślona, a tuż nad nią widnieją nowe, nieobecne wcześniej słowa: „śni mi się utopia”. Więc kiedy się w istocie śni? Wtedy w Londynie? Teraz w Paryżu? Pod jaką datą? I komu?

W tekście sobąprzepisanym data nie powraca, aby „zaznaczyć się jako jedyny raz”⁴³: powraca, by retroaktywnie odmienić kształt minionego wydarzenia. W sobąprzepisywaniu Kuryluk zniszczona zostaje „wewnętrzna” data tekstu (tu i teraz pisania) przy zachowaniu daty zewnętrznej (wiążącej się z kalendarzem i czasem powstania posłowania). Mimo wszystko dialektyka wnętrza i zewnątrz ulega zaburzeniu. Data zewnętrzna zostaje wciągnięta do tekstu, którego już nie datuje. Spaja rozdzielone – funkcjonuje jak delikatny szew, sutura⁴⁴ łącząca brzegi rany, która tworzy się między pierwszym a drugim wydaniem, między Kuryluk zapaloną eseistką, piszącą podczas gorącego lata 1978 roku, a Kuryluk chłodną nestorką.

Konkluzja i obszary do dalszych badań

Sobąprzepisywanie jest transgresywne, przekraczanie pisania i siebie w tym pisaniu. Dotyczy kompulsywnej potrzeby modyfikowania wcześniej napisanych prac. Sobąprzepisujący dostrzega w nich obce tkanki stylu: wycina je i przebudowuje. Operując na tekście, ćwiczy, a jego trening przyjmuje formę „siebiezszywania”. Suturowanie jednak sprawia, że blizny – znaki i znaczenia – da się zauważyć i odczytać tylko w międzytekstowej przestrzeni różnicy.

Nowe wydanie nie ma mocy, by odwołać poprzednie, które utrwaliło się w druku. Ale mimo to sobąprzepisujący działa retroaktywnie, manipuluje,

43 J. Derrida, *Szibboleet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, FA-art, Bytom 2000, s. 5.

44 W kontekście daty na praktykę sobąprzepisywania Kuryluk można patrzeć jak na proces suturowania: nadawanie kohezji poprzez zszywanie poranionego tekstu i zacieranie śladów tego procesu. Na gruncie polskiego literaturoznawstwa termin przypominała Roma Sedyka (*Od kultury „ja” do kultury „siebie”*, s. 189).

„zmienia tekst pod starą datą”. W ten sposób działa Kuryluk: chce edytować, czego nie zdążyła, wyczyścić to, co było jedynie efektem chwili, wyciąć „germanizującą składnię”, którą wszczepiła jej nauczycielka eksnazistka. Jej sobąprzepisywanie ujawnia, jak istotną rolę odgrywają powtórzenie, nauka języków obcych, otoczenie oraz technologia w kontekście tworzenia artystycznego idiomu oraz rozwoju i kształtowania osobowości. Mam nadzieję, że tak zdefiniowane stanie się użytecznym narzędziem w analizach stylistycznej pracy autorów nad tekstami.

Z pewnością zakres podjętych w artykule zagadnień wymaga poszerzenia w kolejnych latach. Można wyznaczyć co najmniej trzy obszary wymagające dalszych badań. Pierwszy to autothumaczenia Kuryluk z języka polskiego na angielski (*Salome albo o rozkoszy*) oraz z języka angielskiego na polski (*Grand Hotel Oriental*). Ich analiza mogłaby dostarczyć pożytecznych informacji na przykład dla lektury kryptograficznej. Drugi obszar to potencjalny marazm Kuryluk, która w spadku po matce Żydówce otrzymuje niemal wyłącznie sekrety. Sądzę, że nie ma przeszkód, by szukać go między wydaniem – w (auto)translacjach i (auto)transkrypcjach. I wreszcie należałoby dokonać opartego na metaforze porównania „praktyk tekstowych” Kuryluk z jej „praktykami tekstylnymi”. Szczególnie zachęcają do tego rysopisy artystki, którym jak dotąd nie poświęcono zbyt wiele uwagi. Zarówno w przestrzeni pisarskiej, jak i artystycznej Kuryluk wycina, zszywa (sutura) swoje wytwory z następnym wydaniem, z każdą kolejną wystawą je przekształca, ponownie fałduje, słowem – prze-pisuje.

Abstract

Maciej Mazur

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

Self-writing: Between the Editions of Wiedeńska Apokalipsa and Podróż do granic sztuki by Ewa Kuryluk

The article proposes a new research term, namely "self-rewriting," created with reference to Michel Foucault's concept, which reveals the narcissistic and transgressive aspect of the culture of the self. It becomes a tool for analyzing the author's shaping-style processes and his/her work on the self. The article analyses the transformation of Ewa Kuryluk's writing style in the period 1970–2005. The research was based on a comparison of two editions of two essayistic books, that is *Wiedeńska Apokalipsa* (Viennese Apocalypse; 1974; 1999) and *Podróż do granic sztuki* (The Journey to the Limits of Art; 1982; 2005), whose second editions were broadly edited by the author. "Self-rewriting" reveals the mark left on Kuryluk's style by the experience of emigration, the need to adapt to foreign languages, the knowledge of her mother's Jewish identity, and the technological revolution, namely the replacement of a typewriter with a computer.

Keywords

Ewa Kuryluk, self-writing, academic writing, writing style, genetic criticism