didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/gqg0-p666
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/przepowiadanie-przeszlosci-czyli-autofikcja-wedlug-sergia-blanco

/ AUTOFIKCJA SERGIO BLANCO

„Przepowiadanie przeszłości”, czyli autofikcja według Sergia Blanco

Kamila Łapicka

‘Predicting the past’, or self-fiction according to Sergio Blanco

The author of this article sheds light on the model of Spanish-language theatrical self-fiction proposed by Sergio Blanco, a Franco-Uruguayan playwright and director whose self-fictions are published in translations into many languages and staged all over the world. An essential part of the article is devoted to the artist’s theoretical considerations and the Decalogue of self-fiction formulated by him and showing its mechanisms of action based on specific works.

Keywords: theatrical self-fiction; Sergio Blanco; contemporary theatre; Spanish-language theatre

Autofikcja[1] to podróż w przeszłość i w głąb siebie. Retrospekcja i introspekcja. W taki sposób Sergio Blanco objaśniał studentom w pewien listopadowy poranek[2] jedną z właściwości swojej strategii artystycznej[3]. Jako że autofikcja nigdy nie zajmuje się teraźniejszością, nazwał ją „pracą archeologiczną”, prowadzoną w celu zrekonstruowania przeszłości

pojedynczego istnienia i połączenia mikrohistorii z historią uniwersalną.

Tematem niniejszego artykułu będzie autofikcja teatralna w ujęciu Sergia Blanco, francusko-urugwajskiego artysty multidyscyplinarnego – pisarza, reżysera, aktora, performera. Urodzony w Montevideo w roku 1971, pierwsze lata życia spędził w Urugwaju, obecnie zaś mieszka w Paryżu. Z wykształcenia jest filologiem klasycznym, co znajduje odbicie w jego twórczości, w której splatają się w pierwiastki judeochrześcijańskie i grecko-łacińskie, filozofia, literatura i sztuka. Choć świetnie zna język francuski, Blanco pisze wyłącznie po hiszpańsku. Jest to jego pierwszy język i nazywa go językiem macierzystym (*lengua materna*), zaś francuski określa jako język ojczysty (*lengua paterna*). Kwestię swojej dwujęzyczności komentuje następująco:

> Zagadnienie języka zawsze mnie interesowało ze względu na moją ścieżkę życiową. Urodziłem się w miejscu, gdzie językiem oficjalnym był hiszpański, uczyłem się po hiszpańsku, językiem moich uczuć i moich zasad był hiszpański, ale potem przeniosłem się do Francji i w tym języku zdobyłem wykształcenie, kształtowałem swój sposób myślenia. To jest też język młodości, dorosłości. Więc te dwa języki istnieją we mnie. […] Myślę, że bycie dwujęzycznym oznacza czasami także brak języka (Soto Opazo, 2017).

1.

Sergio Blanco lapidarnie definiuje autofikcję jako *„skrzyżowanie* prawdziwej opowieści z życia autora, to znaczy przeżyć, których doświadczył, i opowieści

fikcyjnej – przeżyć przez niego wymyślonych” (2023). W słowie „skrzyżowanie” kryje się esencja autofikcyjnej ekspresji, czyli jednoczesność zwierzenia i zmyślenia, szczególna gra, jaka się między nimi toczy (Czyżak, 2020, s. 95). Odbiorca powinien być świadom tej strategii „ja” autofikcyjnego, aby móc zawrzeć z autorem „pakt kłamstwa” (Blanco, 2023). Sergio Blanco nazywa w ten sposób domyślny kontrakt, który stanowi przeciwieństwo „paktu autobiograficznego” Phillippe’a Lejeune’a[4] (zwanego również „paktem prawdy”). Relacja tożsamości – wpisana w obydwa wymienione pakty – obejmuje w przypadku teatralnego paktu kłamstwa autora, aktora i postać (niekoniecznie pierwszoplanową). Blanco utrzymuje, że autofikcja jest „ciemną stroną” autobiografii: „[…] tam, gdzie autobiografia zobowiązuje się do lojalności i wierności prawdzie, autofikcja zapewnia o nielojalności i niewierności wobec dokumentów” (2023).

Autofikcje Sergia Blanco budzą ciekawość w wielu odległych od siebie kulturach, czego dowodzi choćby poniższy plakat, zapowiadający premiery w latach 2023-2024 na trzech kontynentach.

Dochodzą do tego inscenizacje w krajach europejskich[5] oraz w Ameryce Południowej, a także publikacje utworów autofikcyjnych i tekstów teoretycznych. Blanco zalicza się bowiem do grona artystów-badaczy, artystów-myślicieli, którzy na podstawie własnej praktyki wytwarzają wiedzę.

Programowe założenia autofikcji zostały przedstawione w dwóch esejach opublikowanych w roku 2018. Pierwszy nosi tytuł *Yo no soy yo* (Ja nie jestem mną)[6] i ukazał się w formie prologu do antologii *Autoficciones* (Autofikcje), gromadzącej sześć najbardziej znanych utworów Blanco[7]. Drugi, zatytułowany *Autoficción, una ingeniería del yo* (Autofikcja, inżynieria „ja”), stanowi jego rozbudowaną wersję i zawiera dziesięć kluczowych zasad autofikcji teatralnej, zilustrowanych konkretnymi przykładami.

2.

„Dekalog zamierzeń autofikcji” (*Decálogo de un intento de autoficción*), jak Sergio Blanco zatytułował swoje zestawienie, nie został napisany wcześniej niż same teksty – jako zbiór wytycznych, których należy przestrzegać – lecz powstawał sukcesywnie, wraz z nimi. Prześledźmy pokrótce zawartość tych dziesięciu punktów:

1. Przemiana (*La conversión*) – każde działanie w obrębie autofikcji oznacza transformację, metamorfozę, począwszy od samego aktu pisania. Już w momencie, kiedy zamieniamy swoje przeżycia w słowa, dobierając je przedtem starannie, tworzymy fikcję. Przywołujemy to, co rzeczywiste i prawdziwe, lecz tylko po to, aby to naruszyć i przekroczyć. W ten sposób działają „mechanizmy poetyzacji” kierujące literaturą – przekształcają rzeczywistość. Przykładami z dorobku Blanco mogą być: jego pierwsza autofikcja, *Kassandra*, w której chęć ingerencji we własne ciało w celu jego transformacji jest równoznaczna ze zmianą biegu życiowej opowieści, oraz *Ostia*, gdzie przemiana ma z jednej strony wymiar konwersji religijnej, a z drugiej cudu przemiany, jaki oferuje sztuka.

2. Zdrada (*La traición*) – w tym punkcie kluczowe jest stwierdzenie, że w autofikcji „wszystko jest trochę nie na swoim miejscu”. Dzieje się tak, ponieważ „ja” poddane przemianie siłą rzeczy różni się od oryginału. Jest więc „ja” fałszywym, które doświadczyło „zdrady”, czyli niewierności wobec własnych przeżyć. Autofikcja oszukuje i falsyfikuje. To czyni ją pociągającą, a jednocześnie skazuje na potępienie. Jeden z przykładów, które wymienia Blanco, pochodzi z tekstu *Tebas Land*. Artysta nazwany inicjałem „S” pisze utwór teatralny na podstawie biografii młodego ojcobójcy Martína i w trakcie wspólnych rozmów objaśnia mu swoją metodę pracy:

MARTÍN. Więc wszystko, co powiem, będzie w tekście.

S. Nie. Nie wszystko. Niektóre rzeczy.

MARTÍN. A z tego co weźmiesz? Z tego, co mówimy? Moje pytania?

S. Tak.

MARTÍN. Tak? Identycznie?

S. No dobrze. Nie. Potem pozmieniam. Zmieniam niektóre rzeczy. Trochę modyfikuję. Nie zamierzam robić dokładnej transkrypcji tego, co mówimy.

MARTÍN. Czego?

S. Transkrypcji. Kopii. Duplikatu. Kalki. Interesujące jest właśnie to, że trochę pozmieniam. Że przekształcę kilka rzeczy.

MARTÍN. To znaczy, że zamierzasz część rzeczy wymyślić.

S. Tak. Oczywiście. Wiele.

MARTÍN. Ale wtedy nic jest niczym.

S. Jak to „nic jest niczym”?

MARTÍN. No bo… Nawet ja nie będę mną. Ani to, co mówimy nie

będzie tym, co mówimy. Wszystko będzie tak jakby zmienione.

S. Tak. W pewien sposób. Wszystko będzie trochę nie na swoim miejscu (Blanco, 2018b, s. 75-76).

3. Przywołanie (*La evocación*) – autofikcja aktywuje wspomnienia, wydobywa je z przeszłości i za sprawą języka przywraca teraźniejszości. Blanco odwołuje się tutaj do koncepcji Rousseau – wypełniania białych plam pamięci[8]. Idzie jednak dalej, twierdząc, że w swoich autofikcjach nie tylko wypełnia luki, ale także je tworzy, nawet tam, gdzie wspomnienia są żywe i klarowne. Pozwala mu to korzystać z wyobraźni i bezkarnie kłamać. Przykład stanowi fałszywa informacja o jego zaginionym ojcu, podana w dwóch autofikcjach, *Ostia* i *Kartografia zniknięcia*. Funkcja przywołania polega zatem nie tylko na przypominaniu sobie przeszłych zdarzeń, ale także na anihilacji wspomnień. Gdy przestają istnieć, wszystko może zostać wymyślone na nowo. W ujęciu Blanco autofikcja stanowi bowiem pole niczym nieograniczonej wolności twórczej, gdzie wszelkie kaprysy i pragnienia są dozwolone.

4. Wyznanie (*La confesión*) – upublicznienie tego, co wstydliwe, zakazane, niewłaściwe. W każdej autofikcji Sergia Blanco przychodzi moment, w którym postać ubiera w słowa to, co do tej pory pozostawało ukryte, z nadzieją na doznanie ulgi. Stopień prawdziwości wyznania nie jest tak istotny, jak jego wpływ na przebieg opowiadanej historii. W autofikcji *Ryk Düsseldorfu* postać syna zwierza się ze swojego głębokiego kryzysu obejmującego sferę moralności, religii i polityki. Zostaje on wywołany odpowiednio przez: pracę w przemyśle pornograficznym, potrzebę zmiany wyznania i fascynację seryjnym zabójcą. Z kolei w *Gniewie Narcyza* wyznanie dotyczy zamiłowania do ekscesów seksualnych i narkotyków. W pierwszym

przypadku kryzys udaje się zażegnać, w drugim nie, lecz najważniejsza pozostaje zdolność do wypowiedzenia na głos swojego zwierzenia. Na tym polega heroizm autofikcyjnych postaci.

5. Zwielokrotnienie (*La multiplicación*) – autofikcja oznacza przejście od jednej do nieskończenie wielu tożsamości (które mogą być wobec siebie sprzeczne). Wynika to z przekonania, że „ja" nie jest niepodzielne ani nie jest monolitem, przeciwnie, można o nim mówić w liczbie mnogiej[9]. W miejsce pytania „kim jestem?" rodzi się zatem pytanie „kim jesteśmy?". Przykład podany przez Blanco pochodzi z *Gniewu Narcyza*. Zanim przywołamy początkowy fragment tekstu, który ma charakter prezentacji, a jednocześnie dwuznacznej gry przenikających się tożsamości, przydatne będzie wyjaśnienie, że w spisie osób są dwie postacie nazwane Sergio Blanco i Gabriel Calderón. W prapremierowym przedstawieniu wyreżyserowanym przez Sergia Blanco obie role zagrał Gabriel Calderón[10]. W pierwszej scenie zwrócił się do widzów słowami:

> Zanim zaczniemy, chciałbym wyjaśnić jedną rzecz, ja nie jestem Sergiem Blanco. Nazywam się Gabriel. Gabriel Calderón. To znaczy, że ten, na kogo państwo teraz patrzą, nie jest Sergiem Blanco. Albo, aby to ująć lepiej, ten, kto się tutaj znajduje, nie jest Sergiem Blanco, tylko Gabrielem Calderónem. Zrobię wszystko, co tylko możliwe, żeby się do niego upodobnić. Żeby nim być. No dobrze, nie tak dokładnie nim, Sergiem, tylko jego postacią, to znaczy postacią Sergia. Postaram się więc stać się nim i proszę wszystkich państwa, abyście postarali się uwierzyć, że nim jestem (Blanco, 2018b, s. 227).

6. Zawieszenie (*La suspensión*) – badając przeszłość, pamięć, a przede wszystkim dzieciństwo, które odgrywa w naszym życiu decydującą rolę (Sartre, 1965, s. 47), autofikcja zajmuje się także czasem oraz jego względnością. Przeszłość jest dla niej równie tajemnicza i otwarta, co przyszłość. Dlatego w autofikcjach Blanco przeszłość pozostaje nieokreślonym terytorium, podatnym na manipulacje. Zamiast przepowiadać przyszłość, proponuje on „przepowiadanie przeszłości" (2018b, s. 83). Zawieszenie czasu umożliwia jednocześnie wszystkie warianty czasowe narracji. Najlepiej to widać w autofikcji *Ostia*, w której brat i siostra (grani w czasie prapremiery przez Sergia Blanco i jego siostrę Roxanę, która jest aktorką)[11], pytają przez cały czas „gdzie jesteśmy?". Można odpowiedzieć, że znajdują się w czasie bez czasu, w „czasie *niepewnym*", który jest jedynym możliwym czasem fikcyjnej opowieści (Blanco, 2018b, s. 84). Blanco motywuje zawieszenie czasu w *Ostii* również zaginięciem ojca rodzeństwa. Brak figury *pater noster*, przedstawiciela najwyższego prawodawcy, sprawia że znikają także prawa rządzące czasem i rodzeństwo może igrać z nim dowolnie, w sposób niepowiązany i fragmentaryczny.

7. Uwznioślenie (*La elevación*) – Sergio Blanco przyznaje, że każda z jego autofikcji ma na celu przedstawienie w jak najkorzystniejszym świetle postaci stanowiącej jego *alter ego*. Uszlachetnienie jej działań, udoskonalenie jej charakteru i zdolności. Na przykład S, wspomniany już pisarz i wykładowca akademicki z *Tebas Land*, jest „wywyższony" nie tylko poprzez swoją altruistyczną postawę wobec młodego więźnia, którego regularnie odwiedza, ale także za sprawą inteligencji i oczytania oraz talentów – pedagogicznego i artystycznego. Pozornie taka postawa świadczy o nadmiarze miłości własnej i próżności autora. W rzeczywistości Blanco zaświadcza w ten sposób o niedoskonałości swojej natury – istnieniu braków

lub błędów, które można wypełnić i skorygować.

8. Degradacja (*La degradación*) – ta funkcja, podobnie dwuznaczna jak uwznioślenie, kryje w sobie przeciwne motywy: redukcję pewnego nadmiaru, obniżenie poziomu samozadowolenia. Wiele postaci z autofikcji Blanco jest umniejszanych poprzez nadawanie im niekorzystnych cech charakteru, przypisywanie zachowań uważanych za godne potępienia, działań z pogranicza moralności i prawa. Na przykład bohater *Gniewu Narcyza* jest pełen pychy i poczucia wyższości w stosunku do innych, w *Ryku Düsseldorfu* syn zwraca się do ojca chłodno i szorstko, a protagonista *Kartografii zniknięcia* przejawia degradację moralną, uczuciową i intelektualną, co jest następstwem przyjmowania niedozwolonych substancji.

9. Odkupienie (*La expiación*) – punktem wyjścia jest uznanie, że ciało stanowi główny surowiec autofikcyjnych działań. Jest traktowane dwojako: na sposób polityczny i religijny. Pierwsze podejście oznacza nie tyle ekshibicjonistyczne obnażanie, co ofiarowanie ciała społeczności *polis*: wystawienie go na widok publiczny wbrew wszelkim tabu, zakazom, regułom. Nie jest to akt odwagi, lecz przejaw szczodrości – doprowadzenie do oczyszczenia za sprawą jakiegoś rodzaju poświęcenia. Drugie podejście, ściśle związane z pierwszym, sygnalizuje, że chodzi nie o pokazywanie ciała, lecz o ucieleśnienie. Blanco używa w tym punkcie sformułowań: akt wcielenia, zadość czyniąca ofiara – odsyłających wprost do mistyki chrześcijańskiej. W podanym przykładzie odwołuje się natomiast do mitologii greckiej, mówiąc o rytualnym przekazaniu ciała na rzecz *polis* w *Gniewie Narcyza*, gdzie dochodzi do dionizyjskiego rozczłonkowania zwłok Sergia Blanco, a następnie rozmieszczenia ich w lasach i budynkach użyteczności publicznej Lublany.

10. Uzdrowienie (*La sanación*) – autofikcja przyznaje słowu uzdrawiającą

moc. Opowiedzenie o sobie, nazwanie swoich doświadczeń jest czynnością terapeutyczną, czy wręcz magiczną, która pozwala wyzwolić się od bólu. Jest bowiem jasne, że w autofikcji to, co przeżyte, czyli trauma (hiszp. *trauma*), umożliwia twórczość narracyjną, to znaczy powstanie fabuły (hiszp. *trama*). Blanco mówi o swojej autofikcji *Kassandra* – jedynej, która została napisana w języku angielskim[12] – że jest ona hołdem złożonym fabule, która mieści w sobie traumę, a jednocześnie przed nią ocala. Tytułowa bohaterka konstruuje swoją chaotyczną i postrzępioną opowieść na podstawie bolesnych doświadczeń: narkotyki, gwałt, emigracja, prostytucja. W finale wyjaśnia widzom, jak istotna była dla niej możliwość ubrania ich w słowa:

> Thank you… Thank you very much… You listened my story… My tragedy… You are funny… Yes… I love you… I love you very much… Yes… Thank you… For me it's very important talking… You understand?… My life, very complication… And talking for me is very, very good… I'm sorry, but for me it's very important talk with you… Oh… Thank you very much… I love you… (Blanco, 2018b, s. 41).

3.

Sergio Blanco nie tylko obudowuje teorią własną praktykę artystyczną, ale także inspiruje się przemyśleniami innych artystów, filozofów, teologów.

> Lista jest długa, począwszy od Świętego Augustyna, skończywszy na Julii Kristevej, poprzez Montaigne'a, Voltaire'a, Diderota, Goethego, Baudelaire'a, Tołstoja, Stanisławskiego, Kafkę, Artauda, Camusa, Marguerite Duras, Mishimę, Octavia Paz, Kunderę, Petera Brooka,

Yourcenar, Alaina Badiou (Blanco, 2022b, s. 80).

Szereg nazwisk z tej listy znajdziemy w eseju *Autofikcja, inżynieria „ja”*, w części poświęconej omówieniu tekstów autoreferencyjnych powstałych od starożytności do naszych czasów, istotnych dla ukształtowania się idei autofikcji. Badanie własnego „ja” w dążeniu do uchwycenia ludzkich doświadczeń w całej ich złożoności, będące leitmotivem wielu utworów z kanonu literatury zachodniej (np. *Wyznania* Świętego Augustyna, *Księga życia* Świętej Teresy z Ávili, *Próby* Michela de Montaigne’a, *Wyznania* Jeana-Jacques’a Rousseau), wspiera przekonanie, że autofikcja istniała w rozmaitych formach na długo przed pojawieniem się samego terminu stworzonego przez Serge’a Doubrovskiego. Blanco dokonuje krótkiego przeglądu historyczno-literackiego, aby pokazać paralelną drogę, którą biegnie jego własna myśl i rozważania autorów sprzed wieków. Podwaliną koncepcji autofikcji w rozumieniu Blanco jest założenie, że wejrzenie w głąb siebie i próba opowiedzenia siebie innym – nawet jeśli zabarwiona działaniem imaginacji – jest drogą ku samopoznaniu, ale także drogą ku drugiemu człowiekowi. Skupienie na własnych przeżyciach nie nosi zatem znamion egotyzmu, tylko staje się rygorystycznym egzaminowaniem własnej natury w celu zdobycia narzędzi, które pozwolą zrozumieć drugiego człowieka i zbliżyć się do niego. „To bardzo proste: nie piszę, bo kocham samego siebie, ale dlatego, że chcę być kochany” – deklaruje Blanco (2023).

4.

W trakcie nieco ponad dekady – pomiędzy napisaniem autofikcji *Tebas Land* (2012), która doczekała się największej liczby przekładów, publikacji i premier[13] a chwilą obecną – Sergio Blanco zdołał przekształcić się w symbol

autofikcji teatralnej i niekwestionowany autorytet w tej dziedzinie. Jak wspomniałam na początku, jest on nie tylko pisarzem i eseistą, ale także reżyserem swoich utworów, aktorem biorącym udział w ich scenicznej realizacji oraz performerem w trakcie swoich wykładów autofikcyjnych. Dochodzi do tego praca pedagogiczna – seminaria i warsztaty – która współistnieje z pracą twórczą na zasadzie pozytywnego sprzężenia zwrotnego. „Nic tak nie ułatwia zrozumienia jakiejś kwestii, jak konieczność wyjaśnienia jej innym" – twierdzi Blanco (Soto Opazo, 2017). W trakcie swoich wystąpień publicznych często podkreśla, że czuje się zmuszony bronić racji, dla których zajmuje się autofikcją i obalać stereotypowe wyobrażenia, wedle których jest to wyłącznie narcystyczna działalność autopromocyjna. Przyjęcie postawy obrońcy autorskiej koncepcji teatralnej sprawia, że jest z nią silnie identyfikowany i utożsamiany. Nie brakuje głosów, że poetyka autofikcji stworzona przez Sergia Blanco jest znaczącym punktem w rozwoju teatru i dramaturgii współczesnej (González Melo, 2020, s. 11). Literaturoznawcy i teatrolodzy, a wśród nich hiszpański teoretyk teatru José Luis García Barrientos, wysoko cenią jego twórczość:

> Niekwestionowanym mistrzem autofikcji dramatycznej w naszym języku jest francusko-urugwajski dramaturg Sergio Blanco, którego dorobek z ostatniej dekady przekracza dziesięć autodramatów, wystawianych na scenach całego świata i odnoszących spektakularne sukcesy" (García Barrientos, 2020)[14].

5.

Działalność Blanco jest innowacyjna, mimo że nie jest on pionierem

autofikcyjnych utworów teatralnych. Stworzył jednak spójną i wielowymiarową kreację artystyczną. Uczynił z autofikcji przedmiot swojej działalności zarówno na polu teorii, jak i praktyki; w zasadzie tylko z tą strategią jest kojarzony[15]. Ponadto bardzo chętnie dzieli się przedmiotem swojej teatralnej fascynacji na forum publicznym. Przybliża nie tylko mechanizmy działania autofikcji, ale także metody swojej pracy. Jest zdyscyplinowany i lubi się trzymać ustalonego grafiku. Pracuje codziennie przez siedem godzin, od 5:00 do 12:00. W tym czasie pisze, obmyśla nowe projekty, odbywa próby, prowadzi wykłady. Nie jest typem twórcy, który może pracować w dowolnym miejscu i okolicznościach. Jest przywiązany do swojego biurka i ciszy. W czasie wirtualnej rozmowy z Jorge Dubattim, uznanym badaczem teatru z Argentyny, wyjawił także, że czasami posługuje się niestandardowymi technikami. Na przykład autofikcja *Cuando pases sobre mi tumba* (Kiedy przyjdziesz na mój grób) – osnuta wokół eutanazji i erotyki – została napisana odręcznie byczą krwią. Blanco kupił sproszkowaną krew hiszpańskiego byka, którą przysłano drogą pocztową do Paryża, a następnie przygotował z niej atrament. Kaligrafował tekst przez trzy miesiące. Odkrył inny, o wiele wolniejszy niż komputerowy rytm stawiania liter i rysowania słów, a gdy zdarzył mu się kleks, musiał przepisywać całą stronę od nowa. Mógł poczuć się w trakcie tych czynności jak ogniwo w łańcuchu wielkich mistrzów literackich tworzących rękopisy (Dubatti, 2021). Ten nietypowy projekt, związany także z wrażliwością artysty na wizualne piękno słów, pozwala poczynić pewną uwagę natury ogólnej. Z jednej strony Sergio Blanco jest metodyczny i rygorystyczny, z drugiej uwielbia wyzwania i szuka nowych systemów pisania.

Podobne poszukiwania można zaobserwować w odniesieniu do jego wizerunku, który zmienił się na przestrzeni lat. Niegdyś Blanco gustował w bardziej klasycznych strojach, na przykład w czasie spotkań autorskich

występował w marynarce i gładkiej koszuli. Później trudno było się oprzeć wrażeniu, że wizualnie zaczyna przypominać swoich bohaterów, zgodnie z deklaracją zawartą w eseju *Ja nie jestem mną*: „To nie ja jestem wzorem dla moich autofikcji, to one stanowią wzorce literackie, które staram się naśladować *co do joty*" (Blanco, 2023). Nawet przy oficjalnych okazjach miał na sobie kolorowe sportowe bluzy, jeansy i sportowe buty. Identycznie wyglądają choćby postacie z *Tebas Land* – dramatopisarz i aktor/ojcobójca. Pierwszy „jest ubrany w T-shirt z klasycznym logo Supermana, jeansowe spodnie i sportowe buty marki Adidas". Drugi „ubrany jest w sportową bluzę, spodnie dresowe do biegania i sportowe buty marki Nike z wysoką cholewką" (Blanco, 2018b, 53). Elementem wizerunku Sergia Blanco jest także charakterystyczna fryzura, krótki irokez, któremu pozostaje wierny.

6.

Zatrzymajmy się na chwilę przy postaci superbohatera, którego znak widnieje na koszulce dramatopisarza nazwanego S. Blanco poświęca Supermanowi fragment wykładu autofikcyjnego *Divina invención o celebración del amor* (Boski wynalazek albo celebracja miłości). Wyznaje, że był on pierwszą postacią, w której zakochał się jako dziecko. Pewnego lata ojciec podarował mu komiks, który miał na okładce Supermana zatrzymującego ogromny meteoryt zagrażający Ziemi. Najpierw oczarował artystę wizerunek bohatera – majestatyczne ciało, ciemne spojrzenie, niezwykła siła. Potem jego atrybuty – podwójna tożsamość oraz nadludzkie moce (pozostające w nieoczywistej kombinacji z ekstremalną nieśmiałością). Blanco podkreśla, że momentem, na który najbardziej czekał w trakcie lektury, była metamorfoza Clarka Kenta w Supermana. Porównuje ją do przemiany Szawła z Tarsu w apostoła Pawła, do przeistoczenia chleba w ciało Chrystusa podczas mszy lub do „konwersji zachodzącej w literaturze,

która sprawia, że jakaś istota przestaje być tym, kim jest, aby stać się kimś innym, a tym samym móc być kilkoma jednocześnie, w tym nieskończonym mnożeniu bytów, którymi możemy być" (Blanco, 2022a, s. 29-30). Blanco przyznaje, że czytając komiksy, nie utożsamiał się z Supermanem, tylko wyobrażał sobie, że to jego właśnie superbohater ratuje. Z jakiej opresji? To pozostaje nieodkryte. W każdym razie artysta dopuszcza możliwość, że to pierwsze miłosne zauroczenie zrodziło w nim nieprzeparte pragnienie wkroczenia do świata fikcji (Blanco, 2022a, s. 30). Warto w tym miejscu wspomnieć, że na początku swojej drogi literackiej, w latach 2000-2011, Sergio Blanco pisał właśnie „fikcje", czyli utwory dramatyczne o klasycznej konstrukcji[16]. Pytany o moment przełomowy, o moment przejścia pomiędzy jedną a drugą poetyką, nie jest w stanie wskazać wyraźnej cezury. Wyraża przekonanie, że wkroczył do świata autofikcji nie mając do końca świadomości, że zaczyna ją tworzyć. Podążał za swoim instynktem twórczym i zainteresowaniami (Dubatti, 2021).

7.

Realizacje sceniczne utworów Sergia Blanco mają własną specyfikę, którą zaprezentuję na przykładzie spektaklu *Zoo*, wystawionego przez autora w Piccolo Teatro di Milano 26 marca 2022 roku[17]. Przestrzeń sceniczna była zorganizowana następująco: z tyłu znajdowały się wysokie szare ściany (na których wyświetlano projekcje), przed nimi stała przezroczysta klatka z gorylem, a po jej obu stronach biurka i wieszaki z kostiumami. W razie potrzeby na proscenium pojawiały się mikrofony na statywach. Dwójka wykonawców użyła ich na samym początku przedstawienia, w module introdukcji (nazwy części spektaklu oraz ich tytuły[18] wyświetlano w projekcji). Wprowadzenie polegało na tym, że aktorzy, Lino Guanciale i Sara Putignano, przedstawili siebie i swoje postacie – pisarza i lekarkę weterynarii

– po czym streścili fabułę. Następnie odegrali sekwencje scen o charakterze metateatralnym – tworzyły one opowieść o spotkaniach dramaturga imieniem Sergio z gorylem Tandzo (Lorenzo Grilli) pod nadzorem lekarki. Na ich podstawie została napisana autofikcja o miłosnej fascynacji pomiędzy dwoma przedstawicielami ssaków naczelnych.

Aktorzy odgrywali sceny dialogowe, co przypominało nieco rekonstrukcję wspomnienia, a następnie zwracali się do widzów i je komentowali. Odbywało się to w dwojaki sposób. W pierwszym wariancie pozostawali w roli i wtedy komentarz dotyczył przebiegu akcji, np. korygowali nawzajem swoje kwestie, mówiąc, że pamiętają dane zdarzenie zupełnie inaczej lub dawali miniwykład popularnonaukowy, jak wtedy, gdy lekarka objaśniała naturę goryla (czemu towarzyszyły stosowne wykresy wyświetlane na ekranie). W drugim wariancie powracali do swojej prywatnej persony, kierując ironiczne uwagi pod adresem autora lub przywołując anegdoty z prób. Nazwałabym ten rodzaj aktorstwa „szkicowym", ponieważ dawał wyobrażenie o postaci, zarysowując jej kontury, ale nie stanowił skończonej, wypełnionej emocjami roli w rozumieniu tradycyjnego teatru.

Na scenie przenikały się i multiplikowały tożsamości wykonawców. Na przykład kiedy lekarka powiedziała, że Sergio nie może dać gorylowi słuchawek, które go zainteresowały, bo jest to zabronione, a poza tym ktoś może wejść do pomieszczenia, usłyszała w odpowiedzi, że to Sergio decyduje w tej sztuce, kto wejdzie, a kto nie, więc może być zupełnie spokojna. Zatem Lino Guanciale odegrał twórcę autofikcji Sergia Blanco, przebywającego w ogrodzie zoologicznym, który wyszedł z roli Sergia, aby stać się przez chwilę „rzeczywistym" Sergiem Blanco – autorem tekstu zatytułowanego *Zoo*.

Warto dodać, że aktorzy mieli na sobie werystyczne kostiumy – lekarski kitel, stylizację *à la* Sergio Blanco (zielona sportowa bluza, nieduży plecak, jeansy,

adidasy) oraz naturalnych rozmiarów kombinezon odzwierciedlający wygląd goryla. To dobry przykład strategii Blanco, który zawsze dba, aby obok elementów fantastycznych, ciążących ku zmyśleniu – takich jak temat utworu – istniały elementy wiarygodne, bliskie życiu.

8.

Autofikcja stała się domeną Sergia Blanco w drugiej dekadzie XXI wieku. Spotkałam się z określeniem, że jest to jego własny „format”[19] i spróbowałam znaleźć argumenty na poparcie takiej kwalifikacji strukturalnej. Podobnie, jak „format telewizyjny”, autofikcje zawierają scenariusz opatrzony tytułem, zbiór najważniejszych, powtarzalnych elementów, cechy gatunkowe, zarysowane charaktery bohaterów, bazę muzyczną, opis scenograficzny i kostiumowy, miejsce akcji oraz instrukcje realizacyjne (Sosnowska, 2017, s. 88). Format jest własnością twórcy, a stacje telewizyjne i producenci muszą wykupić licencję, aby móc go wyprodukować i wyemitować (Sosnowska, 2017, s. 88). Podobnie jest z kolejnymi premierami utworów Blanco (których nie reżyseruje on sam), z tym że produkcję i emisję serialu zastępuje produkcja i eksploatacja spektaklu. Format ma to do siebie, że jest rozpoznawalny pod każdą szerokością geograficzną. Sukcesy w kolejnych krajach zwiększają jego popularność i sprawiają, że interesuje się nim coraz więcej firm. Występowanie podobnego zjawiska w obiegu teatralnym zostało zasygnalizowane na początku tego artykułu – Blanco jest znany niemal na każdym kontynencie. Choć format uważany jest za gotowy produkt, jego ramy wypełniane są czasami rodzimą rzeczywistością (Sosnowska, 2017, s. 88). Sergio Blanco także dopuszcza zmianę imion bohaterów, zgodnie z personaliami wykonawców występujących w konkretnej inscenizacji (w jego utworach postacie często noszą imiona grających w prapremierze aktorów), a także drobne ingerencje tłumacza w tekst, tak aby brzmiał dobrze i

operował rozpoznawalnymi metaforami, idiomami, przysłowiami. „Dzięki największemu uogólnieniu i wyeksponowaniu elementów uniwersalnych tworzy się produkt globalny zdolny odnieść sukces komercyjny w każdej kulturze” (Sosnowska, 2017, s. 90) – tę specyficzną właściwość formatu w odniesieniu do twórczości Blanco możemy zaobserwować na dwa powiązane sposoby. Jako że operuje on znanymi powszechnie motywami (np. zaczerpniętymi z mitologii) i dotyka problemów istotnych dla każdego człowieka – takich jak tożsamość, seksualność, relacje rodzinne – jego utwory są chętnie tłumaczone, wystawiane i komentowane.

9.

Podobnym powodzeniem cieszą się wykłady autofikcyjne. Mają one punkty wspólne zarówno z klasycznym wystąpieniem naukowym, jak i z performansem. Sam artysta wyjaśnił, że zdecydował się użyć nazwy „wykład autofikcyjny” (*conferencia autoficional*) ze względu na jej hybrydyczny charakter – mieści ona bowiem w sobie dwa gatunki o przeciwstawnych cechach. Wykładowi przypisane są obiektywizm, jasność i precyzja wypowiedzi, zaś autofikcji – podejście subiektywne, mylenie tropów i nieuporządkowany dyskurs (Blanco, 2022a, s. 11). W 2022 roku ukazał się tom *Confesiones* (Wyznania), gromadzący teksty trzech wystąpień Blanco dotyczących miłości, nienawiści i śmierci. Te konkretne zagadnienia mają dla autora szczególne znaczenie. Miłość i śmierć uznaje on za centralne motywy sztuki: „Często powtarzam, że w sztuce rozmowy toczą się przede wszystkim na dwa tematy: «Zakochałem się» i «Boję się śmierci»” (Mirza, Correa, 2022, s. 186). Z kolei przemoc to jedna z głównych osi jego zainteresowań, jest obecna we wszystkich utworach autofikcyjnych.

Spisane wersje wykładów zawierają wskazówki sceniczne. Dowiadujemy się dzięki nim, że artysta zazwyczaj siedzi przy biurku, na którym leży tekst i kilka rekwizytów (np. książki, notatnik, jabłko, ludzka kość). Za jego plecami, w głębi sceny znajduje się ekran, na którym wyświetlane są prezentacje multimedialne (np. kolaże zdjęć lub obrazy mistrzów malarstwa). Przestrzeń pozostaje dość ciemna, oświetla ją jedynie lampa stojąca na biurku. Oprawę muzyczną współtworzą kompozycje klasyczne i przeboje muzyki popularnej. Powyższe elementy zmieniają się wraz z problematyką wykładów, lecz za każdym razem instrukcje są zakończone zdaniem: „Tekst powinien być czytany z zachowaniem powściągliwości w słowie i geście, jak tego wymaga wygłoszenie każdego wykładu, ale ponieważ jest to wykład autofikcyjny, nie można wykluczyć pojawienia się emocji w pewnych momentach" (Blanco, 2022a, s. 20).

Temat każdego wystąpienia jest zapośredniczony przez osobiste doświadczenia autora, poddane do pewnego stopnia fikcjonalizacji. To, co intymne, staje się publiczne. To, co niewypowiedziane, zyskuje formę werbalną, aby przynieść podmiotowi ulgę. Pracując na bazie własnych przeżyć, Blanco stara się formułować uogólnione refleksje na wybrany temat. Tkankę wykładów tworzą relacje z podróży, cytaty z literatury, informacje o procesie twórczym (czyli o genezie najbardziej znanych autofikcji), wspomnienia z dzieciństwa, ciekawostki ze świata nauki. Te wszystkie elementy przenika dwuznaczność moralna. Pojawia się także kwestia przekraczania granic i łamania stereotypów. Peryferyjna sfera ludzkiej natury to dla Sergia Blanco synonim fascynującej materii twórczej. Jest on zdania, że powinniśmy jako społeczeństwo konfrontować się z tematami tabu. W trakcie wykładów umiejętnie rozbudza ciekawość widza i potrafi go zaangażować w przebieg swojego wywodu. Czasami także świadomie prowokuje, podważając twierdzenia autorytetów. Oczekuje reakcji ze strony

widowni, jest ona domyślnie wpisana w przebieg spotkania.

Uczestnicząc w wykładach, nietrudno ulec złudzeniu, że są to spontaniczne wystąpienia. Inna rzecz, że Blanco reżyseruje je osobiście, więc odstępstwa od scenariusza są trudno dostrzegalne dla odbiorcy, który słucha go po raz pierwszy. Tę iluzoryczną aurę spontaniczności tworzy używanie języka potocznego zamiast żargonu naukowego, odwołania do uczuć i emocji, a także anegdoty, ironia i poczucie humoru. Warto też zwrócić uwagę na świadomie wywoływany dysonans. Z jednej strony Blanco przyjmuje rolę wykładowcy akademickiego według standardowego wzorca – siedzi za pulpitem i odczytuje z kartki wystąpienie (Bielecka-Prus, 2014, s. 32). Z drugiej – jego wygląd i zachowanie wymykają się porządkowi naukowemu. Ułatwiają natomiast porozumienie z widownią, na której mogą zasiadać wszyscy zainteresowani, bez względu na poziom wykształcenia czy znajomości teatru. Nie tracąc nic ze swojego wyrafinowania i oryginalności, sztuka Blanco jest niezwykle przystępna.

10.

Kiedy Sergio Blanco pracuje jako reżyser swoich autofikcji, umieszcza na scenie znane nam już z wykładów autofikcyjnych rekwizyty i pomoce naukowe – duże ekrany, biurka, laptopy. Dzięki projekcjom buduje kolejne piętra gry pomiędzy fantazją a rzeczywistością – „otwiera tysiące ekranów w głowach publiczności", jak sam mówi, podkreślając, że nowe technologie zmieniły sposób odbioru w teatrze, a „każdy twórca powinien wiedzieć, co się dzieje w jego epoce" (Vicente, 2017). Idąc za tą myślą, Sergio Blanco i Gabriel Calderón – uważani obecnie za najważniejszych urugwajskich autorów teatralnych – wzięli udział w eksperymencie, który w kwietniu 2023 zrelacjonowała informacyjno-kulturalna witryna internetowa „Montevideo

Portal”. Zgodzili się skomentować krótkie scenariusze, które na bazie ich twórczości wygenerował Chat GPT, czyli sztuczna inteligencja. Scenariusz w stylu Blanco był zatytułowany *Desenredando* (Rozplątywanie) i dotyczył obrony koncepcji autofikcji. Wygłaszała ją naturalnie postać imieniem Sergio, *alter ego* autora. Rezultat wydał się (rzeczywistemu) dramatopisarzowi niezwykłym osiągnięciem. Kompozycja wytworzona przez sztuczną inteligencję była zbieżna z jego tekstami pod względem tematyki, struktury i stylu. Zawierała np. często stosowany przez niego w dialogach układ krótkie pytanie-krótka odpowiedź, interakcję między dwiema postaciami (sceny dwójkowe zajmują uprzywilejowaną pozycję w autofikcjach) oraz trafne pod względem intencji didaskalia. Okazało się, że przy użyciu najnowszej technologii można imitować konkretny styl literacki. Sergio Blanco nie był tym zaskoczony. Porównał komputerowy proces twórczy do zabiegów początkującego pisarza, w którego utworach można dostrzec wyraźne ślady dotychczasowych lektur i próby imitowania mistrzów. Ponadto Blanco łączy umiejętność kreatywnego myślenia z kalkulacjami oraz wzorcami konstrukcji języka: „Kreatywność jest procesem absolutnie matematycznym, dlatego maszyny mogą tworzyć […]. To jest jak puzzle, które składasz i rozkładasz. Bez wątpienia sztuczna inteligencja ma wszystkie narzędzia, żeby tworzyć i robić to dobrze” (Bordaberry, 2023). Autor autofikcji przewiduje, że w ciągu najbliższych lat życie człowieka jeszcze ściślej zintegruje się z postępem technologicznym i jest tej ewolucji przychylny: „Witam z otwartymi ramionami tę nową technologię, która wywołuje szereg dyskusji. Myślę, że powinniśmy wykorzystywać ją w pracy i że możemy robić niezwykłe rzeczy” (Bordaberry, 2023). Dla pełnego obrazu sytuacji warto wspomnieć, że w przypadku Gabriela Calderóna eksperyment się nie powiódł – ani język, ani dynamika dialogu nie miały w jego odczuciu wiele wspólnego z jego własnym stylem. Przypisywał to okoliczności, że

scena, która ma dla teatru decydujące znaczenie, jest dla sztucznej inteligencji obcą przestrzenią.

Niniejsza publikacja powstała dzięki Stypendium Rządu Francuskiego / Cette recherche a été financée en partie par une Bourse du Gouvernement Français.

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *„Przepowiadanie przeszłości", czyli autofikcja według Sergia Blanco*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/gqg0-p666.

Autor/ka

Kamila Łapicka

Kamila Łapicka (colendra@gmail.com) – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa hiszpańskiego, prowadzi badania nad życiem teatralnym Madrytu w XXI wieku, autofikcją teatralną, twórczością Juana Mayorgi oraz teatralnymi relacjami między Hiszpanią a krajami Ameryki Łacińskiej. Publikuje na łamach „Teatru", „Didaskaliów", „ADE Teatro". ORCID: 0000-0003-1587-3026.

Przypisy

1. Termin „autofikcja" jest neologizmem wymyślonym przez Serge'a Doubrovskiego w roku 1977. W odautorskiej nocie do swojej powieści *Fils* (Syn) zamieścił on następujące słowa: „Autobiografia? Nie, to przywilej zarezerwowany dla ważnych tego świata, u schyłku ich życia, w pięknym stylu. Fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych; jeśli się chce, autofikcja, zawierzenie języka przygody – przygodzie języka…". Powodzenie ukutego przez Doubrovskiego terminu zaskoczyło jego samego. Nie było bowiem jego zamiarem tworzenie nowego gatunku literackiego, ani nawet wniesienie znaczącego wkładu do literatury francuskiej (Chemin, 2013; Alberca, 2019, s. 26). W brudnopisie swojej powieści wielokrotnie użył neologizmu „auto-fiction" (zapisanego z dywizem), po raz pierwszy posługując się nim we fragmencie, w którym narrator czyta i uzupełnia swoje zapiski, stojąc

w korku. Korzystając z przedłużającej się chwili bezczynności, notuje: „jeśli piszę w moim samochodzie, moja autobiografia będzie moją auto-fikcją” (Grell, 2007, s. 46). W ten sposób szczęśliwy przypadek zapoczątkował niezwykłą karierę autofikcji powieściowej i teatralnej, która stała się również atrakcyjnym i chętnie podejmowanym tematem badań literaturoznawczych i teatrologicznych.
2. Wykład Sergia Blanco dla studentów Uniwersytetu Karola III w Madrycie odbył się 16 listopada 2022 roku i nosił tytuł *La autoficción: decirse en escena* (Autofikcja: wypowiedzieć siebie ze sceny). Wszystkie cytaty z języka hiszpańskiego w przekładzie własnym.
3. Choć będziemy się zajmować autofikcją tworzoną w języku hiszpańskim, dla porządku warto wspomnieć, że w polskim literaturoznawstwie termin „autofikcja” zaczął funkcjonować na przełomie XX i XXI wieku (Czyżak, 2020, s. 94). Jest definiowany jako „strategia artystyczna”, „łączenie fikcji z materią osobistych doświadczeń w ramach fabularnych porządków” (s. 93).
4. Zgodnie z regułami paktu autobiograficznego, scharakteryzowanego przez Phillippe’a Lejeune’a w studium otwierającym jego książkę pod tym samym tytułem, nieodzowne jest istnienie „tożsamości autora, narratora i głównego bohatera” (Lejeune, 1975, s. 32) oraz zobowiązanie autora, że będzie mówił prawdę o swoim życiu (s. 42).
5. Warto zaznaczyć, że w Polsce Sergio Blanco pozostaje nieznany poza kręgami akademickimi. Żaden z jego utworów nie został opublikowany ani wystawiony na scenie.
6. Wersję polską eseju *Ja nie jestem mną* w tłumaczeniu autorki artykułu można znaleźć w tym samym numerze „Didaskaliów”.
7. Są to: *Kassandra* (Kasandra), *Tebas Land* (Ziemia tebańska), *Ostia* (Ostia), *La ira de Narciso* (Gniew Narcyza), *El bramido de Düsseldorf* (Ryk Düsseldorfu), *Cartografía de una desaparición* (Kartografia zniknięcia).
8. Jean-Jacques Rousseau wyraża przekonanie, że pisanie na bazie własnych wspomnień niesie ze sobą konieczność wypełniania luk niepamięci tym, co uważamy za prawdopodobne. W ustępie otwierającym pierwszą księgę *Wyznań* czytamy: „Wyznałem dobre i złe z równą szczerością. Nie przemilczałem nic złego, nie dodałem nic dobrego; a jeżeli zdarzyło mi się uciec do czczej ozdoby, to jedynie wówczas, gdy trzeba było wypełnić lukę ułomnej pamięci. Mogłem wziąć za prawdę to, o czem wiedziałem że mogło nią być; nigdy tego, o czem wiedziałem iż było fałszem” (Rousseau, 1921, s. 1).
9. Mamy tutaj do czynienia z trudną do oddania grą słów. „Ja” w liczbie pojedynczej to po hiszpańsku „yo”. Blanco używa liczby mnogiej „yoes”, lecz forma taka nie istnieje w języku polskim, ponieważ „ja” – rzeczownik rodzaju nijakiego – jest nieodmienne.
10. Gabriel Calderón (ur. 1982) jest urugwajskim dramatopisarzem, reżyserem i aktorem. Od roku 2022 kieruje teatrem narodowym w Montevideo – Comedia Nacional. Prapremiera spektaklu *La ira de Narciso* odbyła się w Auditorio Nacional Sodre w Montevideo w roku 2015. Warto w tym miejscu wspomnieć, że choć obecnie Sergio Blanco występuje we własnych autofikcyjnych realizacjach jako aktor, nie zawsze tak było. Wcześniej postać będącą jego *alter ego* grał najczęściej urugwajski aktor Gustavo Saffores, albo właśnie Gabriel Calderón.
11. Prapremiera *Ostii* w reżyserii Sergia Blanco odbyła się w Teatro Solís w Montevideo w roku 2015.
12. *Kassandra* jest napisana prostym, czasami niepoprawnym językiem angielskim. Jest to celowy zabieg, który oddaje niewielki stopień znajomości języka przez bohaterkę. Sergio Blanco w nocie otwierającej tekst wyjaśnia znaczenie tego zabiegu i prosi o nietłumaczenie *Kassandry* na inne języki (2018b, s. 17).

13. W latach 2013-2022 *Tebas Land* opublikowano jedenastokrotnie w różnych krajach (Urugwaj, Kuba, Meksyk, Wielka Brytania, Niemcy, Argentyna, Hiszpania, Japonia, Włochy, Francja, Grecja), łącznie w siedmiu językach. Tekst został wystawiony szesnaście razy, m.in. w Montevideo (2013), Londynie (2016), Madrycie (2017), Rydze (2019), Tokio (2022) i Chicago (2022). Informacje pochodzą ze strony internetowej Sergia Blanco: https://www.sergioblanco.fr/p/tebas-land.html [dostęp: 8.06.2023].
14. Termin „autodramat" García Barrientos traktuje jako skrót określenia „autofikcja dramatyczna". Ta kategoria z kolei jest bliskoznaczna używanemu przeze mnie terminowi „autofikcja teatralna" – odnosi się bowiem na równi do tekstu, co do jego wystawienia, jednak akcent położony jest na tekst.
15. W przeciwieństwie do dramatopisarzy hiszpańskich, takich jak Lola Blasco (*Los hijos de las nubes* / Synowie chmur), Juan Mayorga (*Intensamente azules* / Intensywnie niebieskie) czy José Ramón Fernández (*J'attendrai* / Poczekam), dla których autofikcja jest jednym z obszarów działalności twórczej, ale nie zajmuje w niej centralnego miejsca.
16. Zostały one wydane w zbiorze *Ficciones 2000-2011*, Arola Editors 2020. Antologia zawiera osiem utworów, wśród których jest *Kassandra* (2008), opublikowana również w zbiorze autofikcji. Autor wyjaśniał przy różnych okazjach, że ten tekst funkcjonuje na styku obu poetyk, stąd jego obecność w obu tomach.
17. Spektakl był grany w języku włoskim. Tekst autofikcji *Zoo* został przetłumaczony przez Angelo Savelliego i wydany nakładem wydawnictwa Il Saggiatore (Mediolan, 2022) . Więcej informacji na temat *Zoo* oraz fotografie z przedstawienia można znaleźć na stronie internetowej Piccolo Teatro di Milano: https://www.piccoloteatro.org/it/2021-2022/zoo [dostęp: 7.06.2023].
18. Widzowie oglądali kolejno: „Wprowadzenie", Akt I – „Poznanie", Akt II – „Zbliżenie", Akt III – „Spotkanie", Akt IV – „Porzucenie", „Epilog".
19. Takiego określenia użył Lluis Homar, kierujący hiszpańskim Narodowym Zespołem Teatru Klasycznego (Compañía Nacional de Teatro Clásico), kiedy zapowiadał w planach na sezon teatralny 2020/2021 wykład autofikcyjny Sergia Blanco pt. *Divina invención o celebración del amor* (Boski wynalazek albo celebracja miłości): https://www.youtube.com/watch?v=2QDzXIUdIvA [dostęp: 3.04.2023]. Wykład ten, przygotowany na zamówienie Narodowego Zespołu Teatru Klasycznego, stanowił artystyczny dialog z premierą spektaklu *Castelvines y Monteses* wg tekstu Lopego de Vega.

Bibliografia

Alberca, Manuel, *De la autoficción a la antificción o el coraje de escribir la verdad*, [w:] *Estudios actuales de literatura comparada. Teoría de la literatura y estudios interdisciplinares I*, red. R. Cubillo Paniagua, R. Campos López, Universidad de Costa Rica, San José 2019.

Bielecka-Prus, Joanna, *Wykład jako performans. Performans jako wykład. Performatywne wymiary praktyki badawczej*, „Zeszyty Naukowe KUL" 2014 nr 4 (228).

Blanco, Sergio, *Autoficción, una ingeniería del yo*, Punto de Vista Editores, Madrid 2018a.

Blanco, Sergio, *Autoficciones*, Punto de Vista Editores, Madrid 2018b.

Blanco, Sergio, *Confesiones. Tres conferencias autoficcionales*, Punto de Vista Editores, Madrid 2022a.

Blanco, Sergio, *Ja nie jestem mną*, tłum. K. Łapicka, „Didaskalia" 2023 nr 175-176.

Blanco, Sergio, *Sergio Blanco: „Escribir un texto para mí es una forma de investigación". Entrevista con Jorge* Dubatti, [w:] *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*, red. J. Dubatti, L. Lora, Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático „Guillermo Ugarte Chamorro", Lima 2022b.

Bordaberry, Federica, *La ingeniería de la creatividad: Sergio Blanco, Gabriel Calderón y textos con su „estilo"*, Montevideo Portal, 6.04.2023, https://www.latidobeat.uy/Beat/La-ingenieria-de-la-creatividad-Sergio-Blanco-Gabriel-Calderon-y-textos-con-su-estilo--uc850433?fbclid=IwAR1AdYKrCvpj0FhS9rybkXA5-w3Dl1Eebh61X-f6J7qDf1fPO-YI4oao3IA [dostęp: 9.04.2023].

Chemin, Anne, *„Fils", père de l'autofiction*, „Le Monde – Culture et idées", 20.07.2013.

Czyżak, Agnieszka, *Autofikcja* (*Słownik pisarstwa autobiograficznego*), „Autobiografia Literatura Kultura Media" 2020 nr 2. DOI: 10.18276/au.2020.2.15-07.

Doubrovsky, Serge, *Fils*, Edition Galilée, Paris 1977, cyt. za: Turczyn, Anna, *„Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych". Z Sergem Doubrovskim rozmawia Anna Turczyn*, „Teksty Drugie" 2005 nr 5.

Dubatti Jorge, *EIEIC - Sergio Blanco (Uruguay)*, 12.08.2021, https://www.youtube.com/watch?v=EhW_u3RmtZU [dostęp: 10.04.2023].

García Barrientos, José Luis, *Autoficción y teatro (Cuestiones teóricas)*, „Las Puertas del Drama" 2020 nr 53, https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/autoficcion-y-teatro-cuestiones-teoricas/ [dostęp: 17.12.2022].

González Melo, Abel, *Prólogo*, [w:] Sergio Blanco, *Ficciones 2000-2011*, Arola Editors, Tarragona 2020.

Grell, Isabelle, *Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction?*, [w:] *Genèse et Autofiction*, red. J. L. Jeannelle, C. Violet, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve 2007.

Lejeune, Philippe, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A.W. Labuda, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1975 nr 5.

Mirza, Natalia, Verónica Correa, *Hospedar una idea: Una conversación con Sergio Blanco sobre la creatividad*, „Revista uruguaya de Psicoanálisis" (online), 2022 nr 135, http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/1802/1562 [dostęp: 6.04.2023].

Rousseau, Jean-Jacques, *Wyznania*, t. 1, tłum. T. Boy-Żeleński, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa – Bydgoszcz 1921.

Vicente, Álvaro, *Sergio Blanco: „El creador debe conocer lo que está pasando en su época”*, „Revista Godot”, 29.12.2017, https://www.revistagodot.com/sergio-blanco-el-creador-debe-conocer-lo-que-esta-pasando-en-su-epoca/# [dostęp: 30.12.2022].

Sartre, Jean-Paul, *Słowa*, tłum. J. Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

Sosnowska, Joanna, *Serial formatowany na polskim rynku telewizyjnym*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2017 nr 1.

Soto, Opazo; Marcelo, Eduardo, *Entrevista a Sergio Blanco: „La autoficción y el poner el cuerpo de uno en el centro del discurso poético es una forma de reivindicar esa singularidad que nos hace una persona indivisible”*, „Argus-a Artes y Humanidades” 2017 nr 24.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/przepowiadanie-przeszlosci-czyli-autofikcja-wedlug-sergia-blanco