

Michel Beaujour, Krystyna Falicka

Autobiografia i autoportret

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/1, 317-336

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHEL BEAUJOUR

AUTOBIOGRAFIA i AUTOPORTRET

Philippe Lejeune w szeregu swoich najnowszych prac chciał narzucić nowy sposób pojmowania autobiografii: historia tego gatunku rozpoczynałaby się od dzieła Leirisa, który

dzięki tej konstrukcji <wokół tematów i obrazów, dzięki odkryciu i zbadaniu pewnego systemu> <...> realizuje ukryty zamiar każdej autobiografii <odnaleźć porządek życia>, zamieniając ważność oraz rolę chronologii i znaczenia <...> Leiris przyznaje główne miejsce porządkowi tematycznemu, stawiając chronologię na drugim planie i zmniejszając w ten sposób jej tradycyjną funkcję wyjaśniającą. (<*Lire Leiris*, s. 16)

Otóż zastanawiam się, czy wolno uważać te teksty za nowoczesny wariant „opowiadania o własnym życiu”, a tym bardziej za ukryty *telos* tego tak dyskusyjnego gatunku, który zawsze pragnął niejasno być czym innym, zanim Leiris objawił go jemu samemu. Niewątpliwie Leiris uważa reguły swej gry za „fundament sztuki autobiograficznej” (*Fibrilles*, s. 225), ale samo to twierdzenie jest dyskusyjne w świetle definicji Lejeune’a, które wykluczały z korpusu autobiograficznego *Próby Montaigne’a*, ponieważ „o ile esej czy autoportret uwzględnia perspektywę genetyczną lub historyczną, to czyni to... marginesowo. Należy więc ustalić, czy główna struktura tekstu jest narracyjna, czy logiczna” (*L’Autobiographie en France*, s. 33). Gdyby uwierzyć tej dawnej definicji, autobiografia miałaby zawsze utajoną skłonność do przekształcania się w odmianę eseju lub autoportretu. W przeciwnym razie opozycja między strukturą narracyjną a strukturą logiczną (lub tematyczną), która kształtuje wszystkie analizy Lejeune’a, straciłaby swój sens.

Nie chodzi o czepianie się szczegółów, ani też o sugerowanie, że ta sprzeczność lub przynajmniej odwrócenie toku rozumowania uszło uwagi Lejeune’a. Wydaje się jednak, że postanowił on zmylić ślady, ponieważ koniec jego wywodu podważał całość jego wcześniejszych prac.

[Michel Beaujour — francuski historyk literatury, wykładowca na uniwersytetach amerykańskich, autor m. in. książki *Le Jeu de Rabelais* (1969).

Przekład według: M. Beaujour, *Autobiographie et autoportrait*. „Poétique” 32 (1977), s. 442—458.]

I na odwrót, ciężar dawnych definicji, a zwłaszcza ciągle odwoływanie się do opowiadania i chronologii, zupełnie zrozumiałe w kontekście badań poetyki, których największe osiągnięcia dotyczą narratologii, skrzywia analizy, jakie Lejeune przeprowadza na tekstach, których główna struktura nie jest narracyjna. Należało wyjść z kręgu narracji, aby jaśniej uchwycić różnicę sugerowaną i ukrywaną w sformułowaniu: „Leiris realizuje skryty zamiar każdej autobiografii”. Ale wtedy Lejeune byłby zmuszony porzucić zawarte *implicite* w jego diachronicznym zestawie rozumowanie, które nie wymyka się logice „*post hoc ergo propter hoc*”. Dzieło Leirisa nie sytuuje się w tradycji *Wyznań* Rousseau, lecz raczej *Przechadzek samotnego marzyciela*, a szerzej — w tradycji ciągnącej się od *Prób* Montaigne'a poprzez *Ecce Homo* Nietzschego, aż do *Roland Barthes par Roland Barthes*. Czy mamy tu jeszcze do czynienia z autobiografią? Mówienie o tych tekstach w zgodzie z definicjami Lejeune'a może ograniczyć naszą wypowiedź do stwierdzeń negatywnych wskutek podkreślenia drugorzędnej funkcji struktur narracyjnych. Lepiej byłoby nazwać je *autoportretami*, z całą świadomością niedoskonałości tego terminu, który zdaje się zakładać przestarzałą koncepcję *mimesis* i odtwarzania. Powiedzmy za Lejeune'em, że autoportret układa się „logicznie” lub „tematycznie” według sposobu tworzenia i uporządkowania pisemnej wypowiedzi całkiem różnego od tych sposobów, jakimi posługuje się autobiografia klasyczna, tzn. chronologiczna. Lecz o ile od dawna wie się mniej więcej, co to jest autobiografia, przynajmniej w takim stopniu, że badanie tego gatunku zainteresowało wielu krytyków, to nie bardzo się wie, co to jest autoportret: twórcy autoportretów uprawiają ten gatunek bezwiednie. Ten „gatunek” nie stwarza żadnego „horyzontu oczekiwań”. Każdy autoportret powstaje, jak gdyby był jedyny w swoim rodzaju.

Autoportret jest więc ponadto wypowiedzią znajdującą się na zewnątrz, którą historycy i teoretycy usiłują nazwać w sposób restryktywny lub negatywny: to, co nie jest całkowicie autobiografią. Zachowując ten restryktywny sposób („Jest to prawie odrębny gatunek literacki”), Michael Riffaterre mógł sformułować paradoksalną definicję z okazji *Antimémoires* Malraux:

Pamiętniki mogą być podporządkowane chronologii lub logice zdarzeń; są wtedy narracyjne. *Antimémoires* oparte są na analogii (metoda nakładania jest w istocie identyczna jak w metaforze), są więc poezją¹.

Ta opozycja między narracyjnością a analogicznością, metaforycznością lub „poetycznością” pozwala na ujawnienie wyraźnej cechy autoportretu². Jego spójność konstytuuje się według

¹ M. Riffaterre, *Essai de stylistique structurale*. Flammarion, Paris 1971, s. 296.

² Jeżeli założymy wstępnie, że *Antimémoires* (a ogólniej, *le Miroir de limbes*) wchodzi w obręb naszkicowanego wyżej „ciągu”.

systemu przypomnień, powtórzeń, nakładów lub odpowiedniości elementów homologicznych i wymiennych w ten sposób, że wygląda on jak coś nieciągłego, jak anachroniczne zestawienie, jak montaż, który przeciwstawia się (syntagmatyce opowiadania nawet najbardziej zagmatwanego, gdyż gmatwanina opowiadania jest zawsze zaproszeniem do „konstruowania” chronologii.) Jedność autoportretu nie jest *dana*, ponieważ zawsze można dorzucać do paradygmatu elementy homologiczne, gdy tymczasem jedność autobiografii jest już implikowana przez sam wybór *curriculum vitae*.

Autoportret określa się formułą: „Nie opowiem wam o tym, czego dokonałem, ale powiem wam, kim jestem”. Rozpoznajemy tu wariant końca 3 rozdziału X księgi *Wyznań* świętego Augustyna, gdzie autor przeciwstawia wyznanie tego, co zrobił, wyznaniu tego, „jaki jestem w tym oto czasie, gdy piszę moje wyznania”³. Otóż ta X księga jest medytacją na temat pamięci i zapomnienia oraz pamięci zapomnienia, natomiast Augustyn nic w niej nie mówi o „sobie samym”. Być może dlatego, że wstępne doświadczenie autoportrecisty jest doświadczeniem pustki, nieobecności wobec siebie samego: spójrzmy na panikę Artauda w jego listach do Rivière’a, w których Artaud myśli jedynie w kategoriach posiadania: mój umysł, moja myśl, które oczywiście wymykają mu się, gdy chce je utrwalić na papierze tak, jak aktor utrwała swe własne ciało w lustrze. Lecz gdy tylko autoportrecista zacznie cokolwiek pisać, ta pustka zmienia się w obfitość. Pod jego pióro pchają się głupstwa, fantazje, fantazmaty, których trafność, granice czy wartość nie są zagwarantowane niczym poza religią (stąd powściągliwość Augustyna), kodem moralnym epoki lub klasy, przyzwoitością, konwencjami psychologicznymi i antropologicznymi. Te kody są rzeczywiście bogate i wiążące i generują z łatwością wypowiedzi, ukierunkowując je w taki sposób, że pierwotna afazja, a potem nadmierna obfitość u tego, kto chciałby się „odmalować” lub „ukazać swego ducha”, odnajdują łatwo równowagę w banale, chyba że, jak Artaud, autoportrecista odrzuci wszelką konwencję wypowiedzianą i uprze się, aby wespół uchwycić swego „ducha”. Albo też pozwoli płynąć swemu pisaniu, odda się manii pisania, niepowściągliwości słownej: wtedy to opis własnego pępka zrówna się z nieskończonością mórz. Ale na tym nie koniec.

Tekst w swej względnej linearności odzwierciedla niedoskonale krzyżowanie się, poprawki i nakładanie się tej masy okruchów wypowiedzi i napływających „głupstw”. Tekst gotowy nie odpowiada wyobrażeniu, jakie mamy o autoportrecie, gdy odwołujemy się do metafory malarzkiej albo do reguł gry towarzyskiej, którą zabawiał się La Rochefoucauld. Autoportrecista nie „opisuje się” wcale tak, jak malarz „odtwa-

³ Św. Augustyn, *Wyznania*. Tłumaczył z języka łacińskiego, wstępem i komentarzem opatrzył J. Czuj. Warszawa 1955, s. 198.

rza" twarz i ciało, które widzi w swym lustrze: musi on przyjąć pewne odchylenie, zdające się negować sam zamiar „odmalowania się”, jeżeli autoportret rodzi się kiedykolwiek z takiego „zamiaru”: X o sobie samym. Jest to nieprawdopodobne. Autoportret jest najpierw rzeczą znalezioną, której pisarz w toku opracowywania nadaje cel autoportretu. Jest to swego rodzaju *qui pro quo* lub kompromis, oscylowanie między ogólnością a szczególnością: autoportrecista nigdy nie wie na pewno, dokąd zmierza i co robi. Ale jego kultura, tradycja wiedzą to za niego, gdyż to one dostarczają mu gotowych kategorii, pozwalających uporządkować okrucy jego wypowiedzi, wspomnienia i fantazmaty. Kategorie grzechów i zasług, cnót i występków, upodobań i wstrętów; pięć zmysłów; różne usposobienia, psychologię porządných ludzi z jej namiętnościami i szczerością; elementy charakterologii lub psychoanalizy; astrologię; rasę; środowisko i moment... wszystko to pomieszane, pokreślone, wykpiene, zeufemizowane, gdyż autoportrecista opracowuje te surowe dane i układa je w rubryki tylko po to, aby je jako tako powiązać według nakazów klasyfikacji, której uzasadnienie i układ wymykają się podmiotowi tak samo ślepeму jak Edyp, a sprowadzającemu wszystko do swej wolności, swego „ja” i swojej wypowiedzi. W najlepszym razie podmiot widzi w tych rubrykach referencjalną wirtualność związaną z „naśladowaniem własnego ja”. Taki mniej więcej wniosek wysnuwa Lejeune ze swych wnikliwych analiz *Wiekę męskiego*:

Metoda asocjacji pozwoli więc na ukonstytuowanie korpusu obejmującego nie tylko opowiadania o snach i fantazmatach, ale wszystkie wspomnienia z dzieciństwa i wszystkie przeżycia współczesne, obdarzone w równym stopniu tą samą funkcją znaków i zebrane w tej samej przestrzeni autobiograficznej. Pozwoli również na posłużenie się związkami analogicznymi, aby spleść na nowo zinwentaryzowane materiały. Asocjacji używa się do otwarcia, a potem do zamknięcia sieci psychicznej⁴.

a z *La Règle du jeu*:

Zawiłe spłoty sztuki pisarskiej w *La Règle du jeu* rozkręca natomiast mechanizm zdolny do traktowania czegokolwiek, a nawet w ostateczności niczego. Ta machina języka zdolna jest powołać do istnienia swój materiał, przemleć albo spleść fakty, wspomnienia, fantazmaty, ale również rozumowania lub abstrakcyjne analizy, zawsze według tej samej logiki snu (<...>). Im bardziej rozwija się *La Règle du jeu*, tym bardziej upodobnia się do zawrotnej mowy Becketta czy Laporte'a, u których wypowiedzanie staje się w końcu jedynym tematem wypowiedzi⁵.

⁴ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. Paris 1975, s. 263.

⁵ *Ibidem*, s. 272. *Frêle bruit*, ostatni tom *La Règle du jeu* (1976), nie potwierdza tej asymptotycznej przepowiedni (i dziwaczności w swym niezdecydowaniu co do sensu słowa *sujet* [podmiot]).

Ale opozycja między tymi dwoma sposobami wytwarzania tekstów wiąże się być może ze złudzeniem tego, kto nie pojął jeszcze jasno funkcjonowania „machiny językowej”, albo „machiny pisma” [*machine d'écriture*], aby posłużyć się metaforą zaproponowaną przez Laporte'a w *Fugue*, a podjętą przez Barthes'a w swym autoportrecie. Jeśli chodzi o „logikę snu”, pojęcie trochę niejasne, czy też zwykła aluzja do teorii Freuda, to „otwiera ono pustkę języka jedynie za cenę spodziewanego zamknięcia”⁶: jest to więc w pewnym sensie dialektyka inwencji. W trakcie tego trafnego, ale tak uparcie metaforycznego opisu sposobów tworzenia u Leirisa, Lejeune zdaje się wahać u progu zwykłego rozeznania i bardziej adekwatnego systemu opisowego. Gdyby Lejeune zauważył potrzebę przyjęcia pewnego dystansu wobec przedsięwzięcia Leirisa, które traktuje jak olśniewającą nowość, udałoby mu się być może pojąć jego metodę jako wariant procederów dawnej retoryki, zwróconych ku innemu celowi niż przekonywanie bliźniego⁷.

Może się to wydać zaskakujące — i szokujące dla każdego, kto nie zajmuje się poetyką — że teksty z definicji swojej tak osobiste i indywidualne, jak autoportrety, gdzie wypowiadający, za pomocą środków, które, jak sądzi, ma akurat pod ręką, usiłuje powiedzieć, że właśnie jest w momencie, w którym pisze, że te właśnie teksty mogą być opisane jako warianty procedur tak dokładnie skodyfikowanych, jak były niegdyś inwencja i pamięć retoryczna. Lejeune, zanim opisze chwytły zastosowane przez Leirisa, czuje się zobowiązany do chwalenia „mnożności (i) swobody inwencji, które w olśniewający sposób ujawniają się w jego dziele”⁸. Mnogość — zgoda. Swoboda inwencji — ba, wszystko zależy od tego, co kryje się pod słowem „inwencja”.

Aby usprawiedliwić ten paradoks, trzeba sformułować hipotezę, że przymus przeżywa się tak, jakby to była wolność, a nawet anarchia. Machina wytwórcza w autoportrecie nie jest postrzegana wyraźniej niż reguły gramatyki przez większość mówiących lub wymogi retoryki per-swazyjnej przez tych, którzy się nią ciągle i naiwnie posługują. Co nie oznacza, że te „reguły” nie mogłyby być sformułowane lub skonstruowane jako modele mniej lub bardziej adekwatne i sprowadzające się do sztuki. Ale modele wytworzone przez użytkowników i krytyków współczesnych mogą z kolei, jako teoria pewnej specyficznej praktyki,

⁶ Lejeune, *Le Pacte* (...), s. 256.

⁷ Następne stronicie przynoszą schematyczne streszczenie prowadzonych badań. Aby nie przeciążać toku dowodzenia (podejmując ryzyko tymczasowego odcięcia go od podstaw), pomijam historyczne studium rozczłonkowania i przemian retoryki w dobie renesansu; to rozbiecie daje początek gatunkom tak różnym na pierwszy rzut oka, jak esej, anatomia, medytacja, ćwiczenia duchowe i całe dzieło F. Bacona. Przez retorykę rozumiem system w całej jego rozciągłości taki, jaki został wypracowany w starożytności i przekazany — w stanie mniej lub bardziej okaleczonym — średniowieczu.

⁸ Lejeune, *Le Pacte* (...), s. 249.

być uwarunkowane ideologią..., a tego nikt nie może uniknąć, ani Montaigne, ani Leiris, ani Lejeune, ani ja. Wydaje mi się jednak, że wszystkie próby teoretyzacji odnoszące się do autoportretów — i stanowiące w różnym stopniu ich cechę dystynktywną — są niewystarczające, fragmentaryczne i krótkowzroczne, ponieważ nie biorą pod uwagę matrycy retorycznej, której jaśniejsze uświadomienie sparaliżowałoby sztukę pisania autoportretów, skazując ją być może na wyniszczenie. Niektóre nowoczesne teksty (Laporte, Thibaudeau⁹), w których praktyka sprowadza się niejako do teoretyzacji albo do próby opisu maszyny wytwarzania tekstu, sytuują się w kontekście ideologicznym sprzyjającym pojęciu wytwarzania i aż nadto świadomym „nieświadomych” imperatywów, ciężących nad każdym pisaniem: teksty te jeszcze bardziej spychają retorykę z pola świadomości. Jedynie za cenę naiwnej lub kulturowanej ignorancji piszący może się oddać przyjemności opisywania męki swego pararetorycznego majsterkowania, podtrzymując jednocześnie złudzenie, że ta naiwność pozwala mu uniknąć narcyzmu. Jacques Borel¹⁰, sam będąc autorem autoportretu zatytułowanego *Le Retour*, może więc w rozbrajający sposób postawić sobie pytanie: „Czy Narcyz pisze?” Jakkolwiek by było, zawsze udaje mu się uwierzyć, że jest pierwszym, który to robi w taki sposób. Ucieka ciągle przed Echem.

Podczas gdy „gatunki” ewoluują w czasach nowożytnych (a ewolucja ta prowadzi do samozniszczenia poprzez obnażenie i wyeksponowanie chwytów), autoportret podlega stagnacji: w każdym razie trudno byłoby powiedzieć, co z a s a d n i c z o różni *Próby* od *La Règle du jeu*, albo od *Roland Barthes par Roland Barthes*. Czy też co dzieli wspomniane utwory od dawnego tekstu, którego nowoczesne autoportrety zdają się być wariantami transformacyjnymi, jeśli uwzględni się kulturalny przełom renesansowy i jego reperkusje w czasach nowożytnych i współczesnych. I rzeczywiście, uważne zbadanie *Wyznań* św. Augustyna, a zwłaszcza księgi X, może nam pozwolić na uchwycenie pewnych istotnych cech autoportretu, w wymiarze, który może wydać się paradoksalny, gdyż ta X księga stanowi negatyw autoportretu, autoportret pozbawiony „ja”, bez epitetów i predykatów, lecz tylko z zarysami maszyny do wytwarzania autoportretów, gdy tylko Bóg oddali się od człowieka, a Jego śmierć zaprosi jednostkę do zajęcia Jego miejsca w grobie pisania [*écriture*], między Inwencją a Pamięcią.

Z powodu swej marginesowości autoportret jest zsympem na odpadki naszej kultury. Nie ma nic bardziej archaicznego ani bardziej ponadhistorycznego niż te teksty, które pozornie objawiają „tego, kim jestem

⁹ R. Laporte, *Fugue*. Gallimard, Paris 1970. — J. Thibaudeau: *Le Roman comme autobiographie*. „Tel Quel” 34 (1968); *Théorie d'ensemble*. Seuil, Paris 1968, s. 212—220.

¹⁰ J. Borel: *Le Retour*. Gallimard, Paris 1970; *Narcisse écrit-il?* „Nouvelle Revue Française” 257 (maj 1974), s. 22—30.

teraz, gdy piszę tę książkę!'. Nic bardziej niezgodnego z czasem niż ta wypowiedź w czasie teraźniejszym. Pisarz bowiem, gdy tylko oddali się od świata i usiłuje powiedzieć raczej to, kim jest, niż to, co robił lub popełnił w przeszłości, w swych stosunkach z bliźnimi, znajduje się nagle między dwiema granicami: granicą własnej śmierci i granicą bezosobowości utworzonej z najogólniejszych i najbardziej anonimowych kategorii, przefiltrowanych przez język, który należy do wszystkich. Wciśnięty między nieobecność a Człowieka, autoportret musi lawirować, aby wytworzyć to, co zawsze będzie w istocie splotem antropologii i tanatografii. Teraźniejszość własnego „ja”, obecność sobie samemu, o których można było naiwnie sądzić, że są zwodniczym tematem autoportretu, są jedynie tego tematu złudą i odwrotnością. Nie ma pisma mniej niewinnego, bardziej rozdartego i rozdierającego, niż pismo autoportretu, co sprawia, że materialna obecność tego pisma wprost się narzuca. Tragizm autoportretu tkwi w tym, że nie ma on nic do ukrywania/wyznania (licząc z góry na miłosierdzie i przebaczenie), z wyjątkiem tego, że jest wytworem retoryki, że jest doskonale zbędną wypowiedzią i po prostu książką.

Tymczasem jedynym, niewybaczalnym grzechem w naszej kulturze, która wszakże wytwarza autoportret, jest właśnie odejście, bezczynność, wycofanie się: wiadomo, co to ostatnie słowo znaczy jeszcze dziś po włosku¹¹. Montaigne nie waha się nazwać *Prób* „wydzielinami starczego dowcipu, to twardszego, to wolniejszego, a zawsze niestrawnego”, mianowicie w momencie, gdy spostrzega, że pismo jego „fantazji” niczego nie rozstrzyga i że bezczynna odwrotność jego epoki uczestniczy w zbrodni tak samo jak gwałtowność ludzi czynu: „pismactwo zda się być pewnym objawem skażonego wieku”¹². Ci, którzy dopatrują się w *Próbach* błógiego irenizmu, rozmijają się z tym grzesznikiem, którego książka, rozważając sytuację nieokiełznanego pisma, zapowiada Blanchota, Bataille'a i kilku innych. Autoportret, od Montaigne'a do Barthes'a, jest więc grzeszną pisaniną, nie dlatego, że wyznaje lub ukrywa zbrodnię, lecz dlatego jedynie, że jest pisaniną. I przeciwnie, wyznanie przemycone w autoportrecie, jak np. u Leirisa, sprawia paradoksalnie, że nieokiełznanne i pozbawione użyteczności publicznej pismo staje się przyjemne (czytelnik przekształca się bowiem w ogara lub byka). Bezpośredniość i próżniactwo autoportretu odsłaniają bowiem brutalnie, jakby rykoszetem, podstawową cechę naszej kultury, maskowaną jedynie ideologiczną gmatwaniną poromantycznej nowożytności. Dawna retoryka, podobnie jak poetyki, twierdziła nieustannie: pisanie musi czemuś i komuś służyć, pisanie jest modalnością działania, obywatelskiej cnoty, musi być ono skuteczne i tranzytywne; musi przekonywać,

¹¹ [Porównanie francuskiego słowa *retraite* (wycofanie się) z włoskim słowem *ritratto*, które m. in. znaczy „obramowanie”, np. obrazu.]

¹² M. de Montaigne, *Próby*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). Warszawa 1957, ks. I, s. 211 i 212.

ganić, odwozić od czegoś, chwalić. Z tego punktu widzenia wyznanie nabiera użyteczności, gdyż staje się przykładem. Stanowi ono zatem *alibi* dla autoportrecisty. To, co inne typy wypowiedzi (a zwłaszcza fikcja powieściowa) mogą wygodnie ignorować, w miarę jak mniej lub więcej oddalają się od retoryki, autoportret, jako wykroczenie poza tę retorykę i transformacja jej zasad, musi przyjąć. I to jest jego paradoksalny sposób złożenia hołdu retoryce, którą zdradza.

Grzechem pierwotnym autoportretu jest więc deprawacja wzajemnej wymiany i porozumienia, z jednoczesnym ganiem tej deprawacji. Jego dyskurs kieruje się do ewentualnego czytelnika o tyle tylko, o ile ten zajmuje pozycję osoby trzeciej, wyłączonej z dialogu. Autoportret zwraca się do siebie samego, nie mogąc wadzić się z Bogiem. Stąd złe samopoczucie Barthes'a, który dokonuje symptomatycznych akrobacji, gdy chcąc zachować, mimo oporu raz przyjętego typu wypowiedzi, charakterystyczną dla rozmowy relację „ja—ty” i zarezerwować dla czytelnika fikcyjne miejsce w tekście, dochodzi do tego, że o sobie mówi „on”. Ta pełna zaprzeczeń gra zdradza tajemnicę tak, jak to już czyniły, w całkiem innych sytuacjach, *soliloquium*, które Augustyn zwracał do Boga, lub brutalne zamknięcie zwrotu do czytelnika, jakim rozpoczynają się *Próby* Montaigne'a. Pozostaje rozwiązanie skrajne, to, które wpisane jest w *Ecce Homo*: Nietzsche zajmuje miejsce Chrystusa i jego boskość upoważnia go do zwracania się tylko do siebie¹³.

Autoportretem, które biorą na siebie pierwotny grzech solipsyzmu, udaje się paradoksalnie — lepiej niż tym, które usiłują go naprawić, igrając na słownych rejestrach — zjednać sobie czytelnika wykluczonego przez dialektykę instancji wypowiedzenia. Gdyż czytelnik, jeśli nie zamknie książki w pobliżu pierwszej stronicy, nie może pozostać w pozycji trzeciej osoby: nie ma innego wyboru poza przyjęciem pozycji odbiorcy. Jest to zjawisko często stwierdzane: każdy czytelnik rozpoznaje siebie w *Próbach*, albo w *Règle du jeu*, jeśli tylko włączy się w grę, tzn. zajmie wobec książek, sposobu pisania, języka i retoryki pozycję analogiczną do autoportrecisty. Znaczy to, że każdy czytelnik tych książek staje się z kolei ich autorem, jak to wspaniale wykazał Lejeune w swojej lekturze/pisaniu [*lecture/écriture*] autoportretu Leirisa. Stąd płynnie trudność wypowiedzi „krytycznej”.

¹³ Trzeba jednak zauważyć, że robiąc z siebie anty-Sokratesa czy Dionizosa, Nietzsche nie może uniknąć modelu *imitatio Christi*, ćwiczenia duchowego i medytacji religijnej, w której podmiot powinien mocą wyobraźni (przez przypomnienie miejsc, kontemplację obrazów itd.) postawić się na miejscu Ukrzyżowanego. Znany jest też inny wariant tej przewrotności metody Loyoli, zmodyfikowanej w celu wytworzenia „ja” świeckiego: jest to praktyka zakodowana przez Barrèsa w *Un Homme libre*, jako medytacja o „sławnych ludziach mających bogate życie duchowe”. Pamiętamy medytację o Sainte-Beuve'ie oraz doniosłość „wpływu” *Culte du Moi* na młodych czytelników, dla których stał się systemem kształtującym.

Wtedy to autoportret, wskutek paradoksalnego odwrócenia, ujawnia się jako system modelujący, nie przestając być przy tym marginalnym i grzesznym ekskrementem. Oczywiście nie modeluje on losu ludzkiego w ogólności, lecz jedynie los intelektualisty, a dokładniej — los pisarza w zachodnim świecie nowożytnym. Nie ma autoportretu, który by nie był autoportretem pisarza jako pisarza, a jego grzeszność jest grzesznością dzieła pisanego w łonie kultury, w której retoryka nie funkcjonuje prawidłowo, gdzie dzieło użytkowe lub nietranżytywne daje kolejno władzę lub niemoc, gdzie podmiot szuka sobie podobnych, twierdząc, że jest zupełnie różny. W tym tkwi z pewnością powód, dla którego autoportret ma prawdziwych czytelników jedynie wśród pisarzy cierpiących na brak autoportretu. I to jest jeszcze jedna cecha, którą autoportret odziedziczył po dawnej retoryce, adresowanej tylko do tych, którzy z kolei pragnęli tworzyć wypowiedzi. Cecha, którą dzieli on z medytacją: jak widać, klasa możliwych odbiorców wyraźnie się zmniejszyła. Jednakże cały odłam literatury współczesnej skłania się ku temu ekscentrycznemu statusowi: autoportret stał się matrycą tekstów, w których retoryka zdradzona, ale nie unicestwiona, powraca ostentacyjnie. To zdaje się sugerować np. Todorov, kiedy pisze w 1973 roku:

Dziś literatura zwraca się ku opowiadaniom typu przestrzennego i czasowego, kosztem przyczynowości. Taka książka jak *Drame* Philippe'a Sollersa wprowadza za pomocą wzajemnych, złożonych reakcji, te dwa porządki, kładąc nacisk na czas pisma i alternując dwa typy wypowiedzi formułowanych przez jakieś „ja” i jakieś „on”. Inne dzieła organizują się wokół pewnego uporządkowania rejestrów werbalnych albo kategorii gramatycznych, sieci semantycznych itd.¹⁴

Jeżeli ta diagnoza jest prawdopodobna, to wynika z niej, że marginesy literatury, które tak niepokoją ortodoksyjnych teoretyków, zaczynają się wypełniać wokół autoportretu: cechy zauważone w *Drame* (i w innych opowiadaniach „typu przestrzennego”, według oksymoronu Todorova) występowały już od początku w autoportrecie, choć dyskretniej niż w niektórych tekstach awangardy z lat sześćdziesiątych. Autoportret jest rzeczywiście typem dyskursu, który niejako wyprzedza swój tekst, obnażając — albo umyślnie dramatyzując — chwyt dialektyczne, jak również operacje semantyczne i lingwistyczne, które go powołują do istnienia. Autoportret konstryuuje się poprzez wyjawienie swojej gry: jego tajemnica tkwi w tej oczywistości, co niechybnie zbliża go, w dosłownym znaczeniu, do fantastyki. Stąd niepokój Laporte'a mocującego się z despotyczną machiną pisania, w mniemaniu, że ją odkrywa, a od której tylko Augustyn mógł się uwolnić przez oddanie się Bogu:

¹⁴ T. Todorov, *Poétique*. Seuil, Paris 1973, s. 77. Collection „Points”.

Pisanie chroni, ale jakżeż mógłbym się zabezpieczyć! Skoro pisanie jest jedynym schronieniem, będę bezpieczny pod warunkiem, że ciągle będę pisał: mam więc pisać nigdy się nie zatrzymując! Nie potrafię pisać jednym ciągiem, aż do końca mojej pracy, a jednak jeśli przestanę pisać, jeśli tchórzliwie będę się starał schronić w świecie codziennego banału, do którego na szczęście, smutne szczęście, o n nie ma wstępu, wiem z doświadczenia, że nie mógłbym być pewny wygranej¹⁵.

Laporte słusznie przeczuwa, poprzez stereotypy, jakimi się posługuje, człony tego dylematu: albo wycofanie się i ucieczka, w których kryje się groźba tego o n, jakim jest machina pisania [*écriture*] z jego banalami, wyobcowaną encyklopedią, z jego topiką, z jego „strukturą” psychoanalityczną lub inną i jego zaborczymi fantazmatami, albo codzienna banalność, którą zmienić w świat czynu mogłaby tylko wola zdobywcy. Nie wystarczy, by napisał szlachetne słowo praca, żeby jego pisanie skazańca przestało być samotnym występkiem.

Można więc postawić sobie pytanie, czy rejestr fantastyczności, w którym zakodowuje się tutaj posiadanie i porzucanie przez niego, tego Drugiego (jak go koduje Montaigne, począwszy od rozdziału 8 *Prób*, pt. *O bezczynności*, mówiąc o „groteskach i pokracznych tworach”, i „cudactwach”¹⁶), jest nieodłączny od niepokoju, spowodowanego przekroczeniem celowości retorycznych przez autoportrecistę: czyż nieokiełznana pisanina — której wąty wariant proponuje metafora Laporte’a: „Jestem jednocześnie tamą i jej stróżem”¹⁷ — jest przyczyną czy skutkiem tego przemieszczenia, tego rozdarcia, tej niespokojnej organizacji pisania, których oznaki znajdujemy u Montaigne’a, tak samo jak w niektórych tekstach Michaux, Blanchota albo w *Innomable* Becketta? Widać, że niepokój i poczucie winy wykraczają poza autoportret, ale czyż to nie dlatego, że to, co na zewnątrz literatury, określonej przez teoretyków jako opowiadanie i fikcja, to „na-zewnątrz”, do którego zepchnięto autoportret z powodu jego powiązań z retoryką, przestało być czymś zewnętrznym, nie stając się jednak, właściwie mówiąc, „wnętrzem”, ciągle zajęтым przez *mimesis* działania? Albo, aby pójść dalej, czy „to, co na zewnątrz literatury”, czego modelem jest

¹⁵ R. Laporte, *La Veille*. Gallimard, Paris 1963, s. 45.

¹⁶ Wiadomo, że ta malarska metafora podjęta jest na początku rozdziału *O przyjaźni* (s. 277) dla określenia tekstu *Prób*: „[malarz] puste zaś miejsce dokoła wypełnia groteskami, to znaczy fantastycznymi malowidłami, które cały wdzięk czerpią jeno ze swej różnaitości a cudactwa. Cóż są po prawdzie i te księgi, jeśli nie groteski i pokraczne twory, zesztukowane z rozmaitych członków, bez pewnego kształtu, bez innego porządku, ciągu i proporcji jak jeno z trafunku (<...>), zdatność moja nie idzie tak daleko, bym się odważył podjąć obraz bogaty, ozdobny i wykończony wedle prawideł sztuki!”; luka, w której zamieszka tekst Drugiego, raz *Contr’un*, a raz 29 sonetów Etienne de la Boëtie, teksty ukształtowane zgodnie z celami retoryki i/albo według sztuki, poza którą wykraczają *Próby*.

¹⁷ Laporte, *La Veille*, s. 43.

autoportret, nie ograbiło w pewnym sensie „wnętrza”, nie obejmując go jednak w posiadanie, ponieważ to przesunięcie uogólniło w rezultacie zewnętrzność, niemoc i troskę? To właśnie sugeruje Laporte w komentarzu do dzieła Blanchota, gdzie mu przypisuje wynalezienie typu wypowiedzi, który sam uprawia i którego niektóre cechy już odnaleźliśmy:

„wyzwolił sztukę z niewoli naturalizmu i psychologii”, ustanawiając formę nową, która nie jest ani powieścią, ani opowiadaniem, ani esejem, „rodzaj”, który nie ma nazwy, ale który każe poszukiwać, pisać według nowego wymiaru: wymiaru nijakości, mało jeszcze zbadanego, choć badał go niegdyś Heraklit, i który pozwoli nam pewnego dnia odpowiedzieć w sposób zupełnie nowy na pytanie: „Co to znaczy myśleć?”¹⁸.

Jakkolwiek by było z „nowością” tego sposobu pisania, wydaje mi się, że odniesienie do Blanchota pozwala nam domyślić się, dlaczego autoportret — i medytacja — w ich współczesnej wersji zagarniają francuską przestrzeń literacką i przedstawiają się jako książka przyszłości spod znaku książki Mallarmégo.

Tak więc Sollers może z kolei snuć marzenia o książce Mallarmégo (i o swojej własnej, bez wątpienia) w słowach, które nieomal powtarzają te, jakimi posłużył się Laporte w swej pochwale Blanchota:

„*Igitur*”, które po łacinie znaczy „więc”, weszło jakby na miejsce innego więc [donc], tego, które znajduje się w *cogito* Kartezjusza (<...>). U Mallarmégo powiedzenie „Myślę, więc jestem” staje się, prawdę powiedziawszy: „piszę, więc myślę na temat: kim jestem?”, albo inaczej: „kim jest to więc w zdaniu »myślę, więc jestem«?”¹⁹.

W dalszym ciągu tego samego eseju Sollers wskazuje, że *Księga*²⁰

[implikuje zarazem] likwidację autora (książka jest często porównywana przez Mallarmégo do grobu), który porzuca słowo mówione dla pisma i przyczynia się do przekształcenia czasu w przestrzeń (<...>) oraz, z drugiej strony, do ukonstytuowania się czytelnika, który potwierdza tak uzyskane zwycięstwo nad przypadkiem i milczeniem²¹.

Tak więc spotkaliśmy na naszej drodze stereotyp nowoczesności, którego rozmaite wersje mnożą się w szczęśliwej nieznanomości genealogii. Dla nas jednakże opozycja między wyrażeniami „myślę” i „mó-

¹⁸ R. Laporte, *Le oui, le non, le neutre*. „Critique” 229 (czerwiec 1966), s. 590.

¹⁹ Ph. Sollers, *Littérature et totalité*. W: *L'Écriture et l'expérience des limites*. Seuil, Paris 1970, s. 70. Zauważmy, że ten esej Sollersa jest wariantem studium poświęconego Blanchotowi przez M. Foucaulta (*La Pensée du dehors*. „Critique” 229 (1966), tekstem, w którym Foucault przeciwstawia słowo „*cogito*” w wyrażeniu „myślę” temu samemu w „mówię”, przy czym drugie prowadzi do tej zewnętrzności, w której znika podmiot mówiący (s. 525).

²⁰ [Mowa tu o nie dokończonym dziele Mallarmégo, zatytułowanym *le Livre*, które stanowi rodzaj partytury uprzywilejowującej funkcję czytelnika.]

²¹ Foucault, *La Pensée du dehors*, s. 78.

wię” (albo „piszę” — gdyż „słowo”, o które chodzi, jest pismem, jak to właśnie mówi Sollers, niezależnie od jego motywacji ideologicznych) jest rezultatem zróżnicowania między dwoma oddzielnymi wariantami tej samej struktury, pochodzącej z tej samej matrycy retorycznej: a mianowicie między medytacją, której zlaicyzowaną wersją są wspomniane wyżej rozważania Kartezjusza, i esejem-autoportretem takim, jakim go stworzył Montaigne. Medytacja jest obecnie lekceważona, ponieważ prowadzi do wewnętrżności, do pewności „ja” [jako podmiotu — przyp. tłum.], albo „ja” barresowskiego, gdy tymczasem autoportret prowadzi do jego przemieszczenia poprzez „nagie doświadczenie języka” (Foucault).

O tym, że istnieje „niezgodność, być może nieodwołalna, między pojawieniem się języka w jego istocie a świadomością siebie w swej tożsamości”²², mówią nam wszystkie autoportrety poprzez swoje rozszczepienie topiczne, swój niespokojny metadyskurs, poprzez rozdział między rozczłonkowanymi instancjami wypowiedzania. Ale należy podkreślić, że *Próby* Montaigne’a objawiają nam tę niezgodność (tak jak to czynią na swój sposób *Wyznania* św. Augustyna i całe dzieło Bacona), jeszcze przed sformułowaniem Kartezjańskiego *cogito*, tzn. długo przed narodzinami „podmiotu”, którego zniknięcie stawia sobie za cel lub stwierdza francuski modernizm. Foucault zdaje się tego domyślać, gdy pisze, że wzajemne wykluczanie się „mówię” i „myślę” rodzi „pewien kształt myśli, którego niepewną jeszcze możliwość zarysowała na swych marginesach kultura zachodnia”²³. Czyż nie o to wykluczanie (i tę marginesowość) chodzi właśnie w retorycznym *cogito*, które od *Wyznań* do *Prób* i ich współczesnych przekształceń wygląda jak *cogito* rozczłonkowanych instancji, których to autoportret jest niekończącym się mnożeniem? Historia „kultury zachodniej” byłaby dziwnie uproszczona, gdyby zignorować ten „margines”, gdzie myśli nad sobą istota języka, i „pustkę, w której snuje swą przestrzeń”. Margines początkowo bardzo szeroki, ponieważ wpisuje się weń retoryka, której stary spór z filozofią oskarżającą ją o kupczenie prawdą jest dobrze znany²⁴.

Ale byłoby również zbyt proste podtrzymywanie tej dychotomii między wnętrzem (filozofią wywodzącą się z „myślę”) i zewnętrżnością (transformacjami retoryki, wariantami słów „mówię” i „piszę”). Autoportret ujawnia i dialektyzuje napięcie między myślą a piszę, ✓ gdyż kartezjańskie *cogito* nie odpowiada na pytania: kim jestem? cóż wiem? itd. Wypełnia ono jedynie pustkę i staje się cenzurą (co najmniej na jeden wiek, w którym „ja” będzie nienawistne, a auto-

²² *Ibidem*, s. 525.

²³ *Ibidem*, s. 525.

²⁴ Cytowany artykuł Foucaulta mimo godnych uwagi intuicji wydaje mi się zbudowany na piasku, bo o ile Foucault kwestionuje od wewnątrz dyskurs filozoficzny, to nie zna retoryki w jej pozytywności i jej sporach z filozofią.

portret zniknie jako gatunek, poza salonową zabawą) dla tej czynności pisania bez końca, która była z kolei nieszczerym i zawołowanym stwierdzeniem śmierci i przemienienia retoryki. Grzeszna pisanina rozciągnięta nad pustką powstała po śmierci kultury mówionej, której retoryka zapewniała w pewnym stopniu przetrwanie, kultury, w której problem „podmiotu”, mowy i komunikacji stawał w sposób zupełnie inny niż ten, jaki wprowadził renesans wraz z drukiem i jego samotnym *cogito*. Rolą autoportretu będzie zawsze wynagrodzenie tych niedostatków — wspólnoty, komunikacji — i przeciwstawienie się nadmiarowi „ego”, wewnętrzności, która staje się normą epoki nowożytnej.) Przejawia się to w szczególnym posługiwaniu się dyskursem, sposobami tworzenia znaczenia i sztukami archaicznymi, jak retoryka, mitologia, alegoria: dziwną i beczasową encyklopedią. Dla autoportrecisty „przełom kartezjański” zawsze jest jak gdyby niebyły i nieważny.

Weźmy niedawny tego przykład. W marcu 1975 Roland Barthes publikuje w „*Quinzaine littéraire*” recenzję książki *Roland Barthes par Roland Barthes*: to sprawozdanie stanowi odtąd część autoportretu Barthes’a, w którego możliwość zamknięcia można wątpić, ponieważ właściwością autoportretu jest włączanie swego własnego komentarza poprzez ciągle daremne usiłowanie, aby „nadać sens” przedsięwzięciu bez końca. Tymczasem komentarz Barthes’a ujawnia dziwną wiedzę o przyszłości, jak również zasadniczą ślepotę wobec „sensu” wspomnianego przedsięwzięcia:

Czym jest sens książki? — nie tym, o czym rozprawia, ale z czym się rozprawia. Jako indywidualny, cielesny podmiot Barthes walczy wyraźnie z dwiema Figurami (dwiema Alegoriami w znaczeniu średniowiecznym): z Wartością (tym, co stanowi o smaku i niesmaku każdej rzeczy) i z Głupotą, a jako podmiot historyczny — z dwoma pojęciami epoki: Światem Wyobrażeń [*Imaginaire*] i Ideologicznością [*Idéologique*].

Przedstawiając „sens” swojej książki nie jako „to, o czym rozprawia”, lecz „to, z czym się rozprawia”, Barthes wskazuje na podwójny ruch, który polega najpierw na postawieniu, jako fundamentu serii miejsc (*loci*), w tym wypadku Wartości, Głupoty, Świata Wyobrażeń, Ideologiczności itd. poddających się metodzie dialektycznej, znanej wszystkim uczniom renesansu, a których zbiór stanowi encyklopedię lub przynajmniej *commonplace book*; potem drugi ruch stara się rozczłonkować, unieszkodliwić, przekreślić, pomieszać te *loci*. Na ten temat Barthes może świadomie napisać:

niektóre fragmenty R. B. są krótkie (...), w pewnym sensie cała ta książeczka, w sposób przebiegły i naiwny igra z głupotą — nie z głupotą innych (to byłoby zbyt łatwe), ale z głupotą podmiotu, który będzie pisał: to, co przychodzi do głowy, jest najpierw głupie (całkowicie spętane przez Drugiego, który podpowiada mi moją pierwszą wypowiedź).

Gatunkowy termin *Głupota*, zapożyczony od Flauberta, oznacza więc encyklopedię trywialności, banału, encyklopedię nafaszerowaną tym, czego dostarcza pamięć, wykształcenie, wulgata: to przejście przez *Głupotę* jest niezbędnym etapem procesu, którego druga faza, negatywna, odrzekająca się, polega na od-pisaniu [*désécrire*], albo na „nie-pisaniu” [*mécrire*] encyklopedii. Trzeci etap bada dialektyczne związki pierwszej i drugiej fazy pisania, co może być wpisane w obręb tej samej strony, tego samego zdania, za pomocą retuszków, dodatków, odrzuceń, jak to się dzieje najczęściej u Montaigne’a, albo za pomocą powtórzenia i zaprzeczenia w ramach tekstu, któremu nigdy nie dane jest się skończyć, jak to widać u Leirisa.

Co do alegorii, która zdobywa Barthes’a przez zaskoczenie, to jest ona, jako *figura*, nieodłączna od encyklopedii „*Cnót*” i „*Występków*” (*Pożądanie, Rozkosz, Symbolika, Ciało*), którą Barthes zapożycza od *doxa* (albo *Głupoty*) intelektualistów paryskich, przeglądając jej rubryki i *loci*. Alegoria jest istotnie związana ze *speculum* (w sensie średnio-wiecznym) i nieodłączna od metafory zwierciadła, stanowiącego akcesorium alegoryczne *par excellence*. Autoportret Barthes’a jest więc charakterystyczny w tym, że łączy jasną świadomość swej stawki duchowej i ontologicznej z bardzo wyraźnym zapoznaniem maszyny retorycznej, która autoportret wytwarza. Niepokój Barthes’a powodowany przez *Głupotę* powtarza anatemę Montaigne’a przeciw pedanterii i pamięci, przeciw szkolnej retoryce. Ten obrót sprawy uświadamia Barthes’owi strukturalną i semantyczną konieczność obrazów, mitów, figur alegorycznych i jednocześnie mu ją przesłania. Nie ma autoportretu, który by nie zmagął się z *r z e c z ą*, czyli *res*: z *loci communes*. Autoportret powstaje nieuchronnie jako topografia, opis, przebieg i zniszczenie miejsc, co implikuje horyzont retoryczny, mitologiczny i encyklopedyczny.

Znaczy to, że autoportret jest zawsze bezwzględnie nowoczesny. *Loci*, *głupstwa*, których podmiot może używać jako kontrastów konstytuujących go dialektycznie i ukazujących go w zmaganiach z *Drugim*, który go przesładuje i od którego stara się uwolnić, cała ta encyklopedia nie przestaje się zmieniać, choćby powierzchownie, pod wpływem modnych ideologii i tradycji. *Doxa* Barthes’a nie jest taka sama, jak Leirisa. Ale autoportret jawi się również jako ponadhistoryczny i anachroniczny: posłużenie się *toposami*, których struktura głęboka jest zadziwiająco stabilna, działa jak *machina* do cofania się w czasie, pociągająca podmiot poza literaturę nowoczesną i zanurzająca go w skarbcu bardzo starej kultury, gdzie znikają współczesne pojęcia osoby, jednostki, a tym bardziej subiektywności lub własnego „ja”.

Nikt nie pisze autoportretu, aby powtarzać czy naśladować Montaigne’a. Przeciwnie, sposób pisania właściwy autoportretowi jest usiło-

waniem zatarcia *Prób*²⁵, skazanym na niepowodzenie tak długo, jak długo będzie ono nakazem. Wpisują się tu, od czterystu lat: niejasność i niemożność, samotność i dezercja, a także pustka nowożytnego człowieka: może on sądzić, że jego nieszczęście płynie stąd, iż jest zbyt (samolubny, sceptyczny, hedonistyczny), lub nie dość (zaangażowany, szalony, inteligentny, altruistyczny...). W tym tkwi jego złudzenie predykatywne i substancjalistyczne. Lecz jego przekleństwo tkwi w jego n a r o d z i n a c h: wyrzucony z matczyngo łona, naznaczony znakiem „ego”, skazany na błędzenie i zdobywanie (na przekształcanie świata), albo na ich odwrotność: niekończące się zapisywanie. Kain, Melmoth, Zarathustra, Maldoror, Buvard i Pécuchet: Przeklęty, skazany na „nagie doświadczenie języka” i przeznaczony do sądenia, że b a n a ł y s ą „głupie”. Nierozumiany, ponieważ już nie jest rozumiany w obrębie jaskini i plemienia, w polifonii anonimowych wypowiedzi; ponieważ został wykluczony z pozaczasowej współobecności w sieci słowa wymienianego i zdecentralizowanego.

Oto dlaczego autoportret jest tak ściśle spokrewniony z utopią: dzieli z nią fantazmat mitycznej wspólnoty, pozbawionej historii: „marzenie neolityczne”, którym opętany jest zarówno rozdział *O ludożercach*, jak dzieło Rousseau, lub — w różnym stopniu — antropologia współczesnych autoportrecistów. Dlatego też przedstawianie społeczeństw tradycyjnych, za którymi tęsknota (lub których wzór) motywuje dyskurs utopijny, może równie dobrze określić to, czego brak tak dotkliwie się wyczuwa we fragmentach i palinodiach autoportretu:

Człowiek tradycyjnych cywilizacji, jakkolwiek by to była cywilizacja, wierz, jak powiedział św. Paweł, że zło zostało wprowadzone do stworzenia przez grzech (*Do Rzymian*, VIII, 20—22). Państwo, całe społeczeństwo rozumie się wówczas jako magiczny krąg, poświęcony przez przodka założyciela, odnowiony krwią ofiar, przeznaczony do ochrony jednostki przed wszelkim złem i przed następstwami jej własnego grzechu. Jako integrująca część zbiorowego i usankcjonowanego bytu, jednostka nie obawia się niczego poza wykluczeniem jej z grupy albo odseparowaniem od niej, gdyż wtedy naraża się nie tylko na cierpienie, ale na spowodowanie cierpienia wokół siebie — zarażem „cierpienia trudu” i „cierpienia istnienia”²⁶.

Autoportret jest nawiedzony tym fantazmatem szczęśliwego państwa, kulturowej wspólnoty i stabilności, której macierzyńskiej symboliki nikt lepiej nie określił niż Barthes, umieszczając na początku swej książki niewyraźne, nasłonecznione, letnie zdjęcie własnej matki, po którym następują obrazki miasta, domu, ogrodu jego dzieciństwa, obrazki będące punktem wyjścia dla jego medytacji (jego „zadziwienia”). Ta książeczka człowieka, jaką jest autoportret, odcina się na tle matczynych miejsc pamięci i wyobraźni tak samo, jak na tle tych, któ-

²⁵ Leiris mówi, że ich nie zna, a Lejeune polemizuje z nimi w *Autobiographie en France* jedynie po to, aby je odrzucić.

²⁶ J. Servier, *Histoire de l'Utopie*. Gallimard „Idées”, Paris 1967, s. 13.

rych dostarcza mu wielka księga Państwa²⁷, kultury z jej toposami etycznymi, przypominającymi utraconą harmonię beczasowego porządku. Ale autoportret, w odróżnieniu od Utopii, nie jest systemem zamkniętym i stałym, przeciwstawiającym się gwałtownej i anarchicznej zewnętrżności: jest on od wewnątrz wydany na pastwę przemocy, rozłamu, zalewu pisma, jak również zalewu społeczeństwa i historii.

Utopia i autoportret rodzą się wokół nieobecnej struktury: zanikłych toposów i rozpadłych harmonii: czy to będzie stabilność siedziby, której ciągle brak Montaigne'owi, odkąd zmarł „Drugi-Ten-Sam”, strzegący dla niego jego własnego obrazu, albo dla Barthes'a spójność świata wyobraźni, a dla Leirisa spójność języka magicznie skutecznego i umotywowanego; albo jeszcze Miasto, które musi umrzeć, jak Wenecja dla Vuillemina i Roudauta²⁸, Paryż dla Baudelaire'a, emblematyczny Rzym dla Du Bellaya w *Regrets* albo wyspa-raj Saint Pierre'a w rozdziale 5 *Przechadzek samotnego marzyciela* Rousseau.

Cechą miejsc autoportretu jest to, że są tak samo ustronne jak miejsca Utopii, odcięte od wszelkiego desygnatu rzeczywistego, albo dostępnego²⁹. Jedyne miejsce rzeczywistym, do którego odnosi się utopia i autoportret, jest tekst, książka w swej materialności i język: książka jest ich jedynym ciałem (i grobem). Dlatego też autoportreciście brak zawsze pewności ideologicznych, mądrości uspokajających przysłów, zapewnionej kultury: jeśli wznosi swą budowlę na toposach, to dlatego, że czuje się od razu wyrzucony, skazany na zewnętrzność, na wygnanie, na bezosobowość, antyhistoryczność³⁰.

²⁷ [W oryginale użyto słowo „Cité”, które może oznaczać zarówno „państwo”, jak „miasto”.]

²⁸ J. Vuillemin, *Le Miroir de Venise*. Julliard, Lettres nouvelles, Paris 1965. — J. Roudaut, *Trois Villes orientées*. Gallimard, Paris 1967.

²⁹ W *Roland Barthes par Roland Barthes* opis domu z lat dziecińczych i jego ogrodów kończy się formułą potwierdzającą naszą analizę: „światowiec, domator, dzikus: czyż nie jest to trójdzielny podział społecznych pragnień? Z tego ogrodu w Bayonne przechodzę bez zdziwienia do przestrzeni powieściowych i utopijnych Jules Verne'a i Fouriera”. Ta mitologia jest opatrzona wzmianką: „(Ten dom dzisiaj zniknął, zagarnięty przez budownictwo w Bayonne)” (s. 10). A u J. Borela, którego *Le Retour* jest obszernym autoportretem skonstruowanym i zakwestionowanym, począwszy od wyliczenia, po kolei, część po części, domu dzieciństwa, siedziby: „ten inny dom, tam, którego już nie ma” (s. 20).

Tak samo jest z medytacją religijną: jeżeli np. ziemski Jeruzalem jeszcze istnieje, medytacja odnosi się do miejsc niepewnych: *via dolorosa*, Golgota itd. w momencie Męki. Do tego stopnia, że obraz ziemskiej Jeruzalem można zastąpić obrazem każdego innego miasta znanego lub namalowanego, aby w nim umieścić epizody Męki.

³⁰ I jeszcze u Barthes'a ta typowa uwaga: „Tekst nie może niczego opowiedzieć; unosi me ciało gdzie indziej, daleko od mej wyobrażonej osoby, ku pewnego rodzaju językowi bez pamięci, która jest już pamięcią Ludu, niesubiektywnej masy (albo uogólnionego podmiotu), nawet jeśli od niego jeszcze odłączony moim sposobem pisania” (s. 6); a u Malraux, bez dzieciństwa, ani (auto)biografii;

Ale wygnanie w autoportrecie jest wygnaniem wewnętrznym. Nie poza świat, poza państwo, lecz tylko w tył. Każdy autoportrecista mógłby powiedzieć za Kartezjuszem:

tu również wśród tłumu ludzi bardzo czynnych i dbałych raczej o swe własne interesy niż zaciekawionych cudzymi, mogłem żyć tak samotny i w ukryciu jak na najodleglejszej pustyni, nie będąc zarazem pozbawionym żadnych wygód, jakie znajdujemy w najludniejszych miastach³¹,

— a Malraux pisze w *Łazarzu*, które to dzieło stanowi *mimesis* śmierci i zmartwychwstania, gdzie podmiot kładzie się pozornie w grobie:

Nazywamy medytacją myśl, która nie oddziałuje na podmiot, i słowo to nie jest odległe od modlitwy. Po czym „filozofować to uczyć się umierać”. Sentencja ambitna, w Salpêtrière³². Poważny jej oddźwięk nie odpowiada na: „Kim jestem?”, lecz na: „Czym jest życie?”³³.

Autoportrecista wycofuje się nie na pustynię, ale w sam środek zaferowania i aktywności bliźniego lub obok swojej własnej, gdyż nie należy on do innego gatunku niż wytwórca, obywatel, człowiek czynu. Ale jego tekst sprzyja beczynności (*Próby* usuwają funkcje polityczne Montaigne'a, *La Règle du jeu* zawiera tylko aluzję do zawodu Leirisa), odwrotowi: jeżeli jest tekstem tworzonym dla rozrywki, to rodzi się w ciszy pokoju, a ta rozrywka nie różni się wcale od uczenia się śmierci. Pismo podkreśla, kształtuje, okupuje samotną rozpustę, nigdy od niej nie odchodząc, nie kierując się, choćby w wyobraźni, ku jakiemuś rzeczywistemu gdzieindziej³⁴. Oto dlatego autoportret, zrodzony z beczynności, matki wszystkich występków, wszystkich dywagacji, przejawia taką troskę o porządek, o własną organizację i o to, aby zmienić się w praktykę, sztukę i etykę mowy. Na końcu *Fibrilles* (s. 243) np. Leiris ogłasza kod, który sobie ukształtował — i śpiesznie demistyfikuje tę regułę gry, której wypowiedzenie ujawnia natychmiast błahość i głupotę. Te stronicy *Fibrilles* są typowe w tym, że formułują zarazem sposób

w medytacji znajdującej się w centrum *Łazarza*: „Obrazy nie komponują się w biografii, wydarzenia również. To iluzja narracyjna, praca biograficzna stwarzają biografie” (A. Malraux, *Łazarz*. Przełożył J. Rogoziński. Warszawa 1977, s. 67). „Tylko obrazy, żadnych wydarzeń oprócz tych, których szukam. Świadomość bez pamięci” (s. 68). „ja-beze-mnie; życie bez tożsamości. Wariat zapożycza ją” (s. 76).

³¹ R. Descartes, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*. Z oryginału francuskiego przełożyła, opatrzyła słowem od tłumacza i przypisami W. Wojciechowska. Warszawa 1970, s. 36.

³² [Salpêtrière — nazwa szpitala w Paryżu.]

³³ Malraux, *Łazarz*, s. 69.

³⁴ Barthes pisze: „i opowiadać o sobie, mówiąc »on«, może znaczyć: Mówię o sobie jak o prawie zmarłym” (s. 171) i identyfikującym się z językiem, dzięki wybiegowi tego właśnie „on”: „widzi on język pod postacią starej, zmęczonej kobiety (...), która wzdycha za pewnym odejściem” (s. 179) i wyobraża on sobie „fikcję opartą na pojęciu miejskiego Robinsona” (s. 175).

pisania właściwy autoportretowi (zamknąć w „artykułach katechizmu” „bańki myśli wywiedzione z pożądania”, s. 243) i moralność, której ten sposób jest podporządkowany, jak również niepokój, skłaniający autoportrecistę do burzenia zalewem pisma tego, co przez chwilę wyglądało jak uporządkowany ciąg, jak kosmos i *taxis*.

Etyka autoportretu pochodzi ze sztuki, która narzuca układ częściom tekstu, częściom „duszy” i umiarkowanie pożądaniom, bez czego tekst nie mógłby ustanowić swych toposów. Ale ta etyka narzuca również ruch odwrotny, który burzy cnoty, sztukę, kontrolę. Wszystkiemu, czym w autoportrecie rządzi Sofrozyna, umiarkowaniu, które stara się zamknąć tekst w kształcie harmonijnego mikrokosmosu, przeciwstawia się gwałtowność pisma rozpustnego, nieposkromionego, lubieżnego i otwartego na śmierć³⁵.

Jak to wyraźnie potwierdza na nowo odkryta przez Leirisa w *Wieku męskim* alegoria Judyty (o której wiadomo, że w średniowieczu wyobrażała opanowanie) i Holofernesa (który z Tarkwiniuszem Lukrecjusza wyobraża nieopanowanie, rozpustę, pychę i *libido*), autoportret łączy rzeczy nie do pogodzenia, występki i cnoty, które się zwalczają: jest *psychomachią* lub *taurmachią*, jeśli przez to rozumieć ryzyko spotkania ze Zwierzęciem czy Głupotą³⁶.

Wydaje mi się więc, że dzieło Leirisa z trudem wchodzi w obręb zespołu autobiograficznego takiego, jakim go wyznaczył Lejeune, lecz nie może być z tego powodu traktowane jako *hapax*. To dzieło różni się zasadniczo swoim celem, swymi sposobami tworzenia i funkcjonowania, od innych tekstów definiowanych i analizowanych przez Lejeune’a w jego czterech książkach i ta różnica zmusza mnie do przeciwstawienia się samemu Leirisowi, który nazywa siebie autobiografem. Ten spór terminologiczny może się wydać zbędny, a termin *autoportret*, który proponuję na oznaczenie zespołu pokrewnego zespołowi Lejeune’a, całkowicie nieadekwatny, tym bardziej że ma on swoją historię, swoje *signifié* i desygnat dość różne od tych, jakie tutaj proponuję. Złe samopoczucie Lejeune’a, jego rozdarcie między tym, co go naprawdę interesuje, a tym, co jego własne definicje każą mu włączyć w zespół autobiograficzny, mnożenie się obecnie tekstów, gdzie obnażona machina retoryczna produkuje ten gatunek wypowiedzi, której poprzedniczki znajdziemy w tekstach św. Augustyna, Loyoli, Montaigne’a, w *Przechadzkach samotnego marzyciela* Rousseau, *Ecce Homo* Nietzschego i u Barresa, bardziej niż w *Wyznaniach* [Rousseau] albo *Pamiętnikach spoza grobu*, wszystko to skłania nas do zaproponowania modelu innego

³⁵ Zob. np. *Le Retour*, s. 348—354. Prawda, że może to być inny podstęp tego typu pisma, jak stwierdza Borel: „opętana strachem medytacja stanie się w sumie twoją specjalnością, tak jak dla innych powieść kryminalna, archeologia lub językoznawstwo” (s. 359).

³⁶ [W oryginale gra słów oparta na wspólnej etymologii słów „*bête*” — zwierzę i „*bêtise*” — głupota.]

typu wypowiedzi, rządzonego logiką, dialektyką i encyklopedycznym systemem toposów, wywodzących się z inwencji i pamięci retorycznej. Z tego punktu widzenia łatwiej zrozumieć, z jednej strony, lullizm³⁷ Leirisa wywodzący swe odkrywczyste chwytły z dawnej praktyki retorycznej (jak również z praktyki Rousseła), jego posługiwanie się fiszkami i jego system analogiczny, a z drugiej strony — pośrednie i złożone związki, jakie łączą to postępowanie z postępowaniem Montaigne'a i Bacona, którzy usiłowali uwolnić inwencję retoryczną od powtórzeń rzeczy znanych, a pamięć od mechanicznego posługiwania się nią jako „skarbcem inwencji”. Trzeba by również rozpatrzeć, w kontekście wstrząsów, jakim ulegała retoryka w okresie renesansu, jakie związki istnieją między wyżej wspomnianymi sposobami postępowania a posługiwaniem się chwytami retorycznymi, szczególnie zaś chwytami pamięci w medytacji religijnej i ćwiczeniach duchownych, których celem jest swoiste rozbicie ćwiczącego po to, aby go odtworzyć *in figura Christi*. Te twierdzenia powinny się oczywiście opierać na szczegółowych analizach, dotyczących przede wszystkim pojęcia *locus communis* i encyklopedii, czyli *speculum*, oraz na zbadaniu rodzajów tła (dom, pałac, miasto) i obrazów używanych w mnemotechnice retorycznej³⁸. Widać, że te systemy, których homologia jest uderzająca, są dogłębnie związane w używaniu exemplów, figur alegorycznych, stereotypowych obrazów i całych zasobów kulturowych i ponadhistorycznych. W rezultacie podmiot, który zamierza powiedzieć, kim jest, posługując się tymi chwytami i strukturami, będzie od razu zmuszony do wykroczenia poza swą pamięć i swój indywidualny horyzont, stając się w pewnym sensie mikrokosmosem kultury, którą powtórnie obdarza swoją obecnością, a która skazuje go jednocześnie na oddalenie i nieobecność. Na śmierć.

Tak więc każdy autoportret (w odróżnieniu od autobiografii, ograniczonej do trwania indywidualnej pamięci i do zindywidualizowanych miejsc³⁹ nawet wtedy, gdy ucieka się do mitu, np. czterech wieków) przestaje być w istocie — tzn. w tym, co nie jest anegdotą — indywidualny. Machina pisania, system toposów, używanych figur, wszystko to prowadzi do uogólnienia; gdy pamięć wewnątrztekstowa, tzn. system odniesień, amplifikacji i zaprzeczeń, zastępujący pamięć zwróconą ku przedtekstowi i „wspomnieniu”, tworzy *mimesis* innego typu anamnezy, który można by nazwać „metempsychozą”: jest to typ pamięci zarazem bardzo archaiczny i bardzo nowoczesny, dzięki czemu wydarzenia indywidualnego życia są przyćmione przypomnieniem całej kultury, powodu-

³⁷ [Termin nawiązujący do teorii scholastycznego filozofa Raymonda Lulle'a (1235—1315), który opracował — jak sądził — uniwersalną metodę myślenia o wszystkim.]

³⁸ Czytelnik francuski może teraz sięgnąć po książkę F. A. Yates'a, *L'Art de la mémoire*. Gallimard, Paris 1974 [F. A. Yates, *Sztuka pamięci*. Przełożył W. Radwański. Warszawa 1977.]

³⁹ Nad autobiografią dominuje topika narratywna, ale to inna sprawa.

jąc w ten sposób paradoksalne zapomnienie o sobie. Dlatego nie jest rzeczą przypadku, że najczęstszymi figurami autoportretu są, poza alegoriami występków i cnót, figury Chrystusa i Sokratesa w momencie ich śmierci. Autoportret jest zafascynowany Męką i opowieścią z *Fedona*.

Kanonizacja autobiografii, której związki z kanonizacją pewnego typu psychoanalizy są w pracach Lejeune'a łatwo uchwytnie, ryzykuje rozminięcie się z czymś, co pozostaje jej całkiem obce: a mianowicie z historyczną i kulturalną wizją, w której retoryka ze wszystkimi swymi rozgałęzieniami i zmiennościami zajęłaby istotne i należne jej miejsce, wizją, którą zatarły zrytualizowane obecnie referencje do „brakującego rozdziału”, do „lektury” i podświadomego języka.

Widać coraz wyraźniej, że *topoi* psychoanalitycznej i politycznej wulgaty, którym Lejeune niekiedy ulega, mają na celu „udogodnienie” pewnego narcyzmu intelektualisty współczesnego i odwrócenie go od przykrew świadomości trwania niewyczerpalnych stereotypów, które wbrew niemu samemu podsycają jego encyklopedyczną rozkosz.

Czyż psychokrytyczne marzenie Lejeune'a w ramach autobiografii nie ma na celu — niezależnie od dokonanej pracy — zachowania snu, ochrony złudzenia: „Narodzeni wczorajszego dnia jesteśmy nieporównywalni”. A do tego dodać zamięłowanie (być może już nazbyt zaspokojone) do narracji, do mitu i przypadku psychoanalitycznego, ujmowanych raczej od strony ludycznej niż naukowej. Uogólnienie kalamburu, paronomazji i metatezy gra na rzecz motywowania języka. Lejeune stworzył możliwie najlepsze komentarze, pomijając całkowicie odniesienie do retoryki i przemian, jakim ulegała w renesansie, i zapominając, że nowoczesne wypowiedzi o człowieku stamtąd się wywodzą. To przeoczenie jest źródłem wahań i sprzeczności Lejeune'a odnośnie do istoty autobiografii. Jego pierwsze definicje sformułowane w *Autobiographie en France* pozostają wciąż najlepszymi i nadal drwią z niego, i mimo jego wysiłków, aby je prześcignąć. Trudno się dziwić, że autoportret taki, jak Leirisa, albo tym bardziej taka gmatwanina, jak *Vif du sujet* Edgara Morina, albo wenecka koronka Jules Vuillemina wymykają się definicji, wyraźnie wykluczającej *Próby* Montaigne'a. Nic dziwnego również, że autentyczne autobiografie niechętnie kierują się ku ukrytemu *telos*, zrealizowanemu przez Leirisa. Kryterium dominanty narracyjnej jest niezłomne: albo chodzi przede wszystkim o opowiadanie, albo nie. Istnieją więc dwa typy wypowiedzi i dwa przylegające zespoły: autobiografii i autoportretu. Lejeune kiedyś o tym wiedział. Ale matryca retoryczna i struktury dialektyczne autoportretu nie poddają się chętnie temu, kto zwiedziony błędem Narcyza, usiłuje przede wszystkim „siebie w tym czytać”. Któż by się zresztą temu oparł, jeśli nie badacz poetyki?

Przełożyła Krystyna Falicka