

Georges Gusdorf, Janusz Barczyński

Warunki i ograniczenia autobiografii

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/1, 261-278

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.

III. P R Z E K Ł A D Y A U T O B I O G R A F I A

Pamiętnik Literacki LXX, 1979, z. 1
PL ISSN 0031-0514

GEORGES GUSDORF

WARUNKI I OGRANICZENIA AUTOBIOGRAFII

Autobiografia jest gatunkiem literackim solidnie ugruntowanym, a jej historia zaznaczona jest szeregiem arcydzieł, od *Wyznań* św. Augustyna do *Jeżeli nie umiera ziarno* André Gide'a — przez *Wyznania* J.-J. Rousseau, *Zmyślenie i prawdę* Goethego, *Pamiętniki z za grobu* Chateaubrianda czy *Apologię* Newmana. Wielu wybitnych ludzi, a nawet i mniej wybitnych, przywódcy państw, dowódcy wojskowi, ministrowie, badacze, ludzie interesu, poświęcili wolny czas, jaki daje starość, redagowaniu „wspomnień”, znajdują one bowiem z wieku na wiek uważnych czytelników. Autobiografia po prostu istnieje, korzysta z prawa, które chroni uznane sławy, tak że próba jej zakwestionowania może wydać się raczej śmieszna. Diogenes chodząc wykazywał realność ruchu, przeciągając kpiarzy na swoją stronę w sporze z filozofem eleackim, który na mocy autorytetu rozumu odmawiał Achillesowi możliwości dogonienia kiedykolwiek żółwia. Autobiografia na szczęście nie czekała, aż filozofowie przyznają jej prawo do istnienia. Ale nie jest chyba za późno zastanowić się nad jej sensem i warunkami jej istnienia, aby tym lepiej wydobyć zawarte w niej wewnętrzne założenia.

Przede wszystkim należy podkreślić fakt, że gatunek autobiograficzny jest ograniczony w czasie i przestrzeni: nie istniał zawsze, nie istnieje wszędzie. O ile *Wyznania* św. Augustyna jako pierwsze wielkie dzieło tego rodzaju dostarczają początkowego punktu odniesienia, o tyle łatwo zauważyć, że chodzi tu o zjawisko późne w kulturze zachodniej, które pojawiło się w momencie, gdy wkład chrześcijaństwa przeszczepił się na tradycje klasyczne. Nie wydaje się jednakże, by autobiografia pojawiła się kiedykolwiek poza naszym obszarem kulturowym; można by

[Georges G u s d o r f — francuski filozof i historyk myśli społecznej, zajmujący się głównie problematyką osobowości i jej ekspresji oraz dziejami myśli epoki Oświecenia. Ogłosił m. in.: *La Découverte de soi* (1948), *La Parole* (1956), *Les Sciences humaines et la pensée occidentale* (7 tomów, Paris 1966—1976).

Przekład według: G. G u s d o r f, *Conditions et limites de l'autobiographie*. W zbiorze: *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*. Berlin 1956, s. 105—123.]

powiedzieć, że jest ona wyrazem troski właściwej człowiekowi Zachodu, troski, jaką niesie ze sobą w swoim metodycznym podboju świata i komunikuje ludziom innych cywilizacji; ludzie ci jednakże zostają od razu anektowani poprzez rodzaj jakiejś kolonizacji intelektualnej do pewnej mentalności, która nie jest ich własną mentalnością. Kiedy Gandhi opowiada historię swego życia, aby bronić Wschodu, używa środków wypracowanych przez Zachód. Wzruszające świadectwa, zebrane przez Westermanna w jego *Autobiographies d'Africains*, także świadczą o zachwianiu się tradycyjnych cywilizacji w kontakcie z Europejczykami. Dawny świat umiera w świadomości tych ludzi, którzy zastanawiają się nad swoim losem, poddanym z konieczności nowemu stylowi życia, jaki biali przywieźli zza mór.

Ta troska, zdawałoby się, tak naturalna, żeby pochylić się nad swoją przeszłością, zebrać swoje życie, aby je opowiedzieć, nie jest wyrazem powszechnej potrzeby. Zaznacza się ona dopiero od kilku wieków i jedynie w małej części mapy świata. Człowiek, który z upodobaniem kreśli własny obraz, uważa, iż jest godny szczególnego zainteresowania. Każdy z nas ma tendencję do uważania się za centrum pewnej przestrzeni życiowej: ja się liczę, moje istnienie ma znaczenie dla świata, a moja śmierć pozostawi lukę w świecie. Opowiadając swoje życie, potwierdzam siebie ponad śmiercią, aby zachować się ten cenny kapitał, który nie powinien zginąć. Autor autobiografii uwypukla swój obraz na tle tego, co go otacza, nadaje mu niezależne istnienie; przygląda się sobie i chce być oglądany; bierze siebie na świadka siebie samego, innych powołuje na świadków tego, co w jego istnieniu jest niepowtarzalne.

To uświadomienie sobie oryginalności każdej poszczególniej egzystencji jest późnym tworem pewnej cywilizacji. Na przestrzeni większej części historii ludzkości jednostka nie przeciwstawia się innym; odczuwa swoje istnienie nie w oderwaniu od innych, a jeszcze mniej w opozycji do nich, lecz wraz z nimi, w solidarnej egzystencji, której rytm narzuca się całej społeczności. Nikt nie jest naprawdę panem swego życia ani swojej śmierci; poszczególne egzystencje są ze sobą tak splecione, że każda ma swoje centrum wszędzie, a swoich granic nie ma nigdzie. Jednostką rachunku nie jest więc nigdy byt wyizolowany, a raczej wyizolowanie staje się niemożliwe w takim systemie totalnej wspólności. Życie społeczne toczy się jak wielka gra teatralna, której perypetie, pierwotnie ustalone przez bogów, powtarzają się z wieku na wiek. W ten sposób każdy człowiek gra pewną rolę, którą odegrali już przodkowie, a grać będą na nowo następcy; istnieje ograniczona liczba ról, której odpowiada ograniczona liczba imion. Dzieci otrzymują imiona zmarłych i poniekąd przejmują ich rolę; społeczność trwa taka sama pomimo stałego odnawiania się tworzących ją jednostek.

Jest jasne, że autobiografia nie jest możliwa w takiej sytuacji kulturowej, gdzie świadomość siebie samego właściwie nie istnieje. Lecz

ten brak świadomości własnej osobowości, charakterystyczny dla społeczeństw prymitywnych, jakie opisują nam etnologowie, utrzymuje się w takich społeczeństwach bardziej rozwiniętych, które wpisują się w pewien kontekst mityczny, poddany także zasadzie powtarzania. Teorie wiecznego powrotu, uznane w różnych formach za dogmat przez większość wielkich kultur antycznych, skupiają uwagę na tym, co trwa, nie na tym, co mija. „To, co jest — uczy mądrość Eklezjasty — to to, co było, i nie masz niczego nowego pod słońcem”. Podobnie wierzenia w wędrówkę dusz, pojawiające się na obszarze indoeuropejskim, przyznają egzystencji doczesnej jak gdyby tylko negatywną wartość. Mądrość Indii uważa osobowość za złe złudzenie i szuka zbawienia w depersonalizacji.

Autobiografia staje się możliwa dopiero pod warunkiem pewnych założeń metafizycznych. Przede wszystkim trzeba, aby ludzkość — za cenę pewnego przełomu kulturowego — opuściła mityczne ramy tradycyjnych mądrości i poddała się niebezpiecznemu panowaniu historii. Człowiek podejmujący wysiłek opowiadania o sobie wie, że terażniejszość różni się od przeszłości i że nie powtórzy się w przyszłości; staje się wrażliwy raczej na różnice niż na podobieństwa. W ciągłym odnawianiu się, w niepewności co do wydarzeń i ludzi, wierzy, że jest rzeczą pożyteczną i ważną utrwalić swój własny obraz, skazany w przeciwnym wypadku na zagładę, jak wszystko na tym świecie. Historia chce być pamięcią ludzkości na drodze ku nieprzewidywalnym przeznaczeniom; walczy przeciwko rozkładowi form i istnień. Każdy człowiek jest ważny dla świata, każde życie i każda śmierć; świadectwo jakie każdy składa o sobie samym, wzbogaca wspólne dziedzictwo kultury.

Ciekawość, z jaką człowiek traktuje siebie samego, urzeczenie tajemnicą swojego własnego losu, są więc związane z tym kopernikańskim przewrotem, jakim było wejście w historię: ludzkość, dotąd podporządkowująca rytm swego życia wielkim cyklom kosmicznym, odkrywa, że jest panem niezależnej przygody; wkrótce też zagarnie na swój użytek dziedzinę nauk, za pośrednictwem techniki podporządkowując ją swoim potrzebom. Od tego momentu człowiek czuje się odpowiedzialny: gromadząc ludzi, ziemię, władzę, tworząc królestwa i imperia, ustalając kodeksy i mądrości, ma świadomość, że wzbogaca naturę, że wpisuje w nią ślad swojej obecności. Wówczas pojawia się postać historyczna, a biografia — obok pomników, inskrypcji czy posągów — staje się jednym z objawów pragnienia człowieka, by przetrwać w pamięci ludzkiej. Przykładowe żywoty sławnych ludzi, bohaterów i książąt, nadają im jak gdyby nieśmiertelność — literacką i pedagogiczną, ku zbudowaniu przyszłych wieków.

Jednakże biografia, która staje się w ten sposób gatunkiem literackim, zapewnia jedynie zewnętrzne przedstawienie wielkich osobowości, rewidowane i przystosowane do potrzeb propagandy lub do zdro-

wego rozsądku epoki. Historyka oddziela od jego przedmiotu najczęściej miniony czas, a zawsze duży przedział społeczny. Ma świadomość, że spełnia pewną funkcję społeczną i oficjalną, analogiczną do funkcji artysty, który rzeźbi czy maluje obraz jakiejś wielkiej osobistości w korzystnej pozie, zgodnej z obowiązującymi konwencjami. Pojawienie się natomiast autobiografii wymaga nowego przewrotu duchowego: artysta staje się swoim własnym modelem, historyk bierze siebie samego za obiekt. Znaczy to, że uważa się za kogoś wybitnego, godnego pamięci ludzkiej, chociaż w rzeczywistości jest tylko mniej lub bardziej nieznanym intelektualistą. Pojawia się tu nowa przestrzeń społeczna, która odwraca porządek i przeklasyfikowuje wartości. Montaigne jest notablem pochodzącym z rodziny kupieckiej; Rousseau, obywatel genewski, pewnego rodzaju awanturnikiem literackim; obydwaj jednakże uważają, że ich los, chociaż tak mizerny na scenie świata, godny jest podniesienia do roli przykładu. Zainteresowanie przeniosło się z życia publicznego na życie prywatne; obok wielkich ludzi, którzy tworzą oficjalną historię ludzkości, ludzie nieznanymi toczą w swoim życiu duchowym ciche walki, których perypetie i środki, zwycięstwa i porażki także zasługują na to, by narzucić się powszechnej pamięci.

Przemiana ta jest dość późna, łączy się bowiem z pewną niełatwą ewolucją świadomości, a raczej jej zwrotem ku wnętrzu, znacznie bowiem szybciej budzi w nas zdumienie wszystko inne niż my sami. Podziwiamy to, co widzimy, nie widzimy siebie samych. Jeśli przestrzeń zewnętrzna, to teatrum świata, jest przestrzenią jasną, w której na pierwszy rzut oka ukazują się zachowania, pobudki i motywy innych ludzi, to przestrzeń wewnętrzna jest z natury mroczna. Jednostka, która siebie samą bierze za przedmiot, odwraca naturalny kierunek uwagi i w ten sposób — jak się wydaje — gwałci tajemne zakazy istniejące w naturze ludzkiej. Socjologia, psychologia głębi i psychoanaliza odkryły to złożone i niepokojące znaczenie, jakie ma dla człowieka spotkanie z jego własnym obrazem. Obraz to jakieś inne „ja”, odbicie mojej istoty, ale słabsze i bardziej kruche, mające coś sakralnego, co czyni je zarazem zniewalającym i przerażającym. Narcyz, kontemplując swoje oblicze w źródle, jest tak zafascynowany tym zjawiskiem, że to spojrzenie na samego siebie powiedzie go aż do śmierci.

Zakazy mityczne podkreślają jeszcze bardziej ten niepokojący charakter, jaki ma odkrywanie samego siebie. Natura nie przewidziała spotkania człowieka z jego odbiciem, jak gdyby chcąc zapobiec upodobaniu, do jakiego mogłoby ono go doprowadzić. Wydaje się, że wynalezienie zwierciadła wzburzyło doświadczenie ludzkie, zwłaszcza od chwili gdy używane od starożytności niewysokiej jakości płytki metalowe pod koniec średniowiecza ustąpiły miejsca lustrum cynowanym, produkowanym wedle techniki weneckiej. Obraz w lustrze wchodzi odtąd w tło życia codziennego, a psychoanalitycy wydobyli na jaw kapitalną rolę

tego lustrzanego obrazu w stopniowym uświadamianiu sobie przez dziecko jego własnej osobowości¹. Już w wieku 6 miesięcy dziecko interesuje się szczególnie tym odbiciem, a zwierzęta nie reagują na nie zupełnie. W ten sposób dziecko odkrywa stopniowo pewien istotny aspekt swojej tożsamości: oddziela swoje wnętrze od obrazu zewnętrznego, postrzega siebie jako innego i wśród innych; sytuuje się w przestrzeni społecznej, w obrębie której staje się zdolne do uporządkowania swojej własnej rzeczywistości.

Człowiek prymitywny w pierwszym zetknięciu jest przerażony swoim odbiciem w lustrze, podobnie jak obrazem fotograficznym czy filmowym. Dziecko wychowane w społeczeństwie cywilizowanym ma dostatecznie dużo czasu, aby oswoić się z warstwą pozorów, jaką podsuwa mu przekonujący obraz z lustra. Nawet jednak człowiek dorosły, mężczyzna czy kobieta, jeśli się nad tym trochę zastanowi, poza tą konfrontacją z sobą samym odnajduje niepokój i fascynację Narcyza. Pierwszy dźwięk z magnetofonu czy ożywiony obraz filmowy budzą w naszej osobowości to samo zaniepokojenie. Autor autobiografii przezwycięża ten niepokój, poddając mu się; ponad wszystkimi tymi obrazami poszukuje uporczywie przeznaczenia swojego bytu. Wspomnijmy o Rembrandcie, zafascynowanym lustrem weneckim i tworzącym bez końca autoportrety — jak później van Gogh — te świadectwa o sobie samym i znaki nowego żywego niepokoju człowieka współczesnego, z uporem dążącego do wyjaśnienia tajemnicy swojej własnej osobowości.

Jeśli prawdą jest, że autobiografia jest zwierciadłem, które odbija własny obraz człowieka, to trzeba jednak uznać, że pojawiła się ona przed osiągnięciami technicznymi rzemieślników niemieckich i włoskich. U progu epoki współczesnej fizyczny i materialny impuls, jaki emanuje z odbicia w lustrze, łączy się z chrześcijańską ascezą rachunku sumienia i wzmacnia ją. *Wyznania* św. Augustyna nawiązują do tego nowego kierunku życia duchowego: starożytność klasyczna w swoich wielkich systemach filozoficznych, np. epikurejskim czy stoickim, stała na gruncie rygorystycznej koncepcji bytu osobowego: człowiek miał szukać zbawienia w zgodzie z pewnym uniwersalnym transcendentnym prawem, nie kierując uwagi na tajemnice — zresztą nie podejrzewane — życia wewnętrznego. Chrześcijaństwo wprowadza nową antropologię; każdy los, nawet najskromniejszy, zakłada pewnego rodzaju nadprzyrodzoną grę. Rozwija się w formie dialogu duszy z Bogiem, dialogu, w którym aż do końca każdy gest, każda myśl czy postępek może jeszcze wszystko zakwestionować. Każdy jest odpowiedzialny za swoje życie, a intencje liczą się tak jak czyny. Stąd nowe zainteresowanie ukrytymi sprężynami życia duchowego; zasada spowiedzi nadaje ra-

¹ Zob. zwłaszcza J. Lacan, *Le Stade du Miroir comme formateur de la fonction du Je*. „Revue Française de Psychanalyse” 1949, nr 4.

chunkowi sumienia charakter zarazem systematyczny i obowiązkowy. Wielka księga św. Augustyna zbudowana jest według tego dogmatycznego wymogu: dusza niezwykła składa rachunek przed Bogiem z całą pokorą, ale także uwzględniając w pełni retorykę.

W okresie chrześcijańskiego średniowiecza zachodniego grzesznik — na wzór św. Augustyna — może tylko uznać się za winnego wobec swego Stwórcy. Teologiczne zwierciadło duszy chrześcijańskiej jest zwierciadłem deformującym, które bezwzględnie wyłapuje najmniejsze nawet wady osoby moralnej. Najbardziej elementarna pokora zmusza wiernego, aby wszędzie odkrywał ślad grzechu, by pod mniej lub bardziej ludzającymi pozorami podejrzewał nadchodzące zepsucie ciała, jego okropny rozkład, jak w *Szkielecie* Ligiera Richiera: każdy człowiek odkrywa siebie jako potencjalnego uczestnika „*danses macabres*”. Tak jak u ludów prymitywnych, tak i tutaj człowiek nie może bez strachu patrzeć na swój obraz. Musi jeszcze nastąpić rozpad średniowiecznej Romanii i jej dogmatycznych ram pod naporem renesansu i reformacji, aby człowiek zainteresował się sobą takim, jakim jest, niezależnie od wszelkich założeń transcendentnych. Weneckie lustro oferuje niespokojnemu Rembrandtowi jego obraz bez skazy i bez pochlebstwa. Człowiek renesansu wyrusza na oceany w poszukiwaniu nowych kontynentów i ludzi natury. Montaigne odkrywa w sobie nowy świat, człowieka naturalnego, otwartego i prostego, a jego *Próby* to wyznania bez skruchy.

Próby staną się jedną z ewangelii dla życia duchowego nowych czasów. Uwolniwszy się od wszelkiego posłuszeństwa wobec doktryn, żyjąc w świecie ulegającym coraz bardziej sekularyzacji, autor autobiografii stawia sobie za zadanie wydobyć na jaw najbardziej ukrytych aspektów siebie samego. Nowy wiek nadaje szczególną wartość indywidualności, szczególnie drogiej wielkim ludziom renesansu, rzecznikom swobodnej inicjatywy w dziedzinie zarówno sztuki, jak i moralności, finansów, techniki i filozofii. *Żywot własny* Celliniego, artysty i awanturnika, daje świadectwo tej nowej wolności jednostki, która uważa, że wszystko jest dozwolone. Po okresie dyscypliny, którą na nowo przejęto z wieku klasycznego, epoka romantyczna w atmosferze gloryfikacji geniuszu odnajduje ponownie upodobanie w autobiografii. Do cnoty indywidualizmu dołącza się cnota s z c z e r o ś c i, którą Rousseau przejmuje od Montaigne'a. To heroiczne dążenie, by wszystko zrozumieć i wszystko wypowiedzieć, wzmocnione jeszcze przez odkrycia psychoanalizy, nabiera w naszych oczach coraz większej wartości. Kompleksy, sprzeczności i aberracje nie wywołują u nas wahania czy odrazy, ale coś w rodzaju urzeczenia. A Gide podejmuje w sensie zupełnie zlaicyzowanym eksklamację Psalmisty: „Błogosławię Cię, mój Boże, żeś uczynił mnie stworzeniem tak cudownym”.

Odwolanie się do historii i antropologii pozwala usytuować autobiografię w jej uwarunkowaniach kulturowych². Pozostaje jeszcze zbadać samą autobiografię, aby wydobyć jej intencje i określić szanse powodzenia³. Autor autobiografii stawia sobie za zadanie opowiedzenie swojej własnej historii. Chodzi mu o to, aby zebrać rozproszone elementy swego życia osobistego i złożyć je w całościowy zarys. Jako historyk samego siebie chciałby stworzyć swój własny portret, ale gdy malarz utrwała tylko jedyny moment swego zewnętrznego wyglądu, to autor autobiografii dąży do całościowej i spójnej ekspresji osobistego losu. Katalog Brediusa mówi o 62 autoportretach Rembrandta, uważanych za autentyczne, a pochodzących z różnych okresów jego życia. Te ciągle na nowo podejmowane próby świadczą, że malarz nigdy nie był zadowolony: nie uznawał żadnego obrazu za swój obraz ostateczny. Całościowy portret Rembrandta znajduje się jak gdyby ponad tymi wszystkimi różnymi twarzami, będąc w pewnej mierze ich wspólnym mianownikiem. Obraz malarski przedstawia teraźniejszość, natomiast autobiografia stara się opisać pewne trwanie, rozwój w czasie, ale nie przez dostawianie coraz to nowych, chwilowych obrazów, lecz przez ułożenie swego rodzaju filmu według z góry ustalonego scenariusza. Autor dziennika intymnego, notując z dnia na dzień swoje wrażenia i nastroje, utrwała obraz codziennej rzeczywistości bez jakiegokolwiek troski o ciągłość. Autobiografia — przeciwnie — wymaga, aby człowiek zachował dystans wobec siebie samego, aby odtworzyć się w swojej jedności i identyczności na przestrzeni czasu.

Na pierwszy rzut oka nie widać w tym nic uderzającego. Jeśli się założy, że każdy człowiek ma pewną historię i że można tę historię opowiedzieć, to nieuchronnie opowiadający potraktuje siebie jako obiekt, skoro tylko przyjdzie mu na myśl, że jego los jest dla niego samego i dla wszystkich dostatecznie interesujący. Zresztą świadczenie o sobie samym korzysta z pewnych przywilejów: biograf, zwłaszcza gdy chodzi o postać odległą lub nieżyjącą, pozostaje w niepewności co do intencji bohatera; ogranicza się do rozszyfrowywania znaków, a dzieło jego pod pewnymi względami ma coś z powieści kryminalnej. I na odwrót: nikt lepiej niż ja sam nie może wiedzieć, w co wierzyłem, czego chciałem; tylko ja — w tym, co mnie dotyczy — mam przywilej znajdowania się po drugiej stronie lustra i żaden mur życia prywatnego nie może mi przeszkodzić. Inni, chociażby pełni najlepszych intencji, zawsze się myślą, opisują postać zewnętrzną, pozór, jaki widzą, a nie osobę, bo ta im się wymyka. Nikt lepiej niż sam zainteresowany nie może oddać sobie sprawiedliwości, i właśnie po to, aby usunąć nieporozumienia, aby

² Więcej szczegółów można znaleźć w nie ukończonej niestety pracy G. Misch'a, *Geschichte der Autobiographie*. T. 1. Teubner, 1907.

³ Zob. także A. Maurois, *Aspects de la biographie*. Grasset, 1928.

ustalić prawdę, dotąd niekompletną lub zniekształconą, autor autobiografii podejmuje się przedstawienia własnej historii.

Wielka liczba autobiografii, niewątpliwie ogromna większość, opiera się na tych elementarnych założeniach: mąż stanu, polityk, dowódca wojskowy, w wolnym czasie, jaki daje emerytura lub wygnanie, piszą, aby uświetnić swoje dzieło, zawsze mniej lub bardziej niezrozumiałe, aby zapewnić sobie coś w rodzaju pośmiertnej propagandy wśród potomnych, którzy mogą ich zapomnieć albo nie ocenić należycie. „Pamiętniki” i „wspomnienia” prześcigają się w wychwalaniu przenikliwości i zręczności sławnych ludzi, którzy wbrew pozorom nigdy nie popełnili błędu. Kardynał Retz, pechowy przywódca Frondy, ponieważ się wygrywa w sposób nieomylny wszystkie swoje przegrane batalie; Napoleon na Świętej Helenie za pośrednictwem de Las Casesa bierze rewanz na niesprawiedliwości wydarzeń, wrogich jego geniuszowi. So- bie samym zawsze służy się najlepiej.

Taka autobiografia, poświęcona wyłącznie obronie i uświetnieniu jakiegoś człowieka, kariery, jakiejś polityki czy strategii, nie stwarza problemów: ogranicza się w zasadzie do publicznej sfery życia. Dostarcza świadectwa interesującego i interesownego, a do historyka należy uwzględnienie jej wśród innych i krytyczna ocena. Liczą się tu fakty oficjalne, a intencje ocenia się wedle dokonań. Nie należy wierzyć narratorowi na słowo, lecz wersję faktów, jaką przedstawia, potraktować jako przyczynek do jego biografii. Kulisy historii, intymne motywy, uzupełniają stronę oficjalną, obiektywny ciąg zdarzeń. Ale dla tych ludzi, zaangażowanych w życie publiczne, przeważa aspekt zewnętrzny: opowiadają o sobie w perspektywie ich epoki, tak że trudności metodologiczne nie różnią się od tych, które występują w zwykłej historiografii i które określa krytyka wewnętrzna czy zewnętrzna. Historyk wie dobrze, że pamiętniki są zawsze do pewnego stopnia rewanzem na historii. Czytając wspomnienia Retza, nie można zupełnie zrozumieć, dlaczego tak znakomicie zmarnował swoją karierę; obiektywna biografia nie da się zwieść temu pokonanemu, który przybiera pozę zwycięzcy, i ustali fakty za pomocą elementarnej psychologii i niezbędnych danych z innych źródeł.

Problem zmienia się gruntownie, kiedy zaczyna nabierać ważności prywatna strona życia. Kiedy Newman pisze swoją *Apologia pro vita sua*, stara się usprawiedliwić w oczach ówczesnej opinii swoje przejście z anglikanizmu na religię rzymskokatolicką. Ale dane społeczne i teologiczne czy odniesienia chronologiczne niewiele tu się liczą. Polemika toczy się zasadniczo w przestrzeni wewnętrznej; to — jak w *Wyznaniach* św. Augustyna — historia duszy. Krytyka zewnętrzna i obiektywna może na pewno wychwycić tu i ówdzie jakiś błąd szczegółowy czy jakąś nieuczciwość, nie dociera jednak do istoty. Rousseau, Goethe, Stuart Mill nie zadowolają się przedstawieniem czytelnikowi czegoś w rodzaju *curriculum*

vitae, opisującego etapy pewnej kariery urzędowej, o raczej miernym znaczeniu. Chodzi tym razem o jakąś inną prawdę. Przypominanie dokonuje się tu dla samego przypominania, a ewokacja przeszłości jest odpowiedzią na niepokój, przeniknięty mniej lub bardziej lękiem, usiłowaniem odnalezienia utraconego czasu, aby go odzyskać, utrwalając go na zawsze. Tytuł autobiograficznego dzieła Jean Paula *Wahrheit aus meinem Leben* dobrze wyraża fakt, że prawda, o którą tutaj chodzi, ujawnia się z głębi życia osobowego. Bardzo liczne są zresztą wspomnienia z dzieciństwa i młodości, a wśród nich wiele arcydzieł, jak *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* Renana czy *Jeżeli nie umiera ziarno* Gide'a. Otóż dziecko nie jest jeszcze postacią historyczną; ważność jego życia pozostaje ściśle prywatna. Pisarz, który ewokuje pierwsze lata swego życia, odkrywa pewien zaczarowany świat, należący tylko do niego.

Tak więc autobiografia w ścisłym znaczeniu zakłada program zrekonstruowania jedności pewnej egzystencji na przestrzeni czasu. Ta przeżywana jedność zachowań i postaw nie pochodzi z zewnątrz: oczywiście, wydarzenia wywierają na nas wpływ, czasem nas określają, a zawsze ograniczają. Ale zasadnicze tematy, schematy strukturalne, które narzucają się niejednorodnemu materiałowi faktów zewnętrznych, są konstytutywnymi elementami osobowości. Dzisiejsza psychologia rozumiejąca wykazała, że człowiek nie podlega sytuacjom gotowym, danym z zewnątrz i bez jego udziału, lecz jest zasadniczym czynnikiem realizacji w stosunku do sytuacji, w których się znajduje. To jego interwencja strukturuje obszar tego, co przeżywane, i nadaje mu ostateczną postać, tak że — wedle określenia Amiela — krajobraz jest naprawdę „stanem duszy”.

Właściwa intencja autobiografii i jej antropologiczne uprzywilejowanie jako gatunku literackiego stają się więc jasne: autobiografia jest jednym ze środków wiodących do poznania siebie samego dzięki odtworzeniu i odczytaniu całości życia. Rachunek sumienia ograniczony do obecnego momentu da mi jedynie fragmentaryczny wgląd w mój osobowy byt, nie dając gwarancji trwania. Opowiadając moją historię, wybieram najdłuższą drogę, ale droga ta, przebiegając przez moje życie, prowadzi mnie tym pewniej do mnie samego. Opowiadanie o okresach mego życia, o krajobrazach, o spotkaniach, zmusza mnie do sytuowania tego, czym jestem, w perspektywie tego, czym byłem. Jedność mojej osobowości, tajemnicza istota mojego bytu, to zasada łączenia i rozumienia wszystkich zachowań, których byłem podmiotem, wszystkich twarzy i miejsc, w których rozpoznałem znaki i świadectwa mojego losu. Inaczej mówiąc, autobiografia jest drugim odczytaniem doświadczenia, prawdziwszym niż pierwsze, ponieważ polega na jego uświadomieniu. W danej chwili rozwój sytuacji zazwyczaj pochłania mnie zbyt mocno, bym mógł ująć ją w jej całości. Pamięć daje mi pewien dystans i pozwala uwzględnić wszystkie okoliczności w czasie i w przestrzeni.

Podobnie jak widok z lotu ptaka odkrywa czasem archeologowi kierunek jakiejś drogi czy fortyfikacji, plan miasta, niewidoczne z ziemi, tak zrekonstruowanie w umyśle mojego losu odsłania główne linie, które mi się wymykały, presję wartości, które, chociażbym nie zdawał sobie jasno z tego sprawy, inspirowały moje najbardziej decydujące wybory.

Autobiografia nie jest prostym powtórzeniem przeszłości takiej, jaka była, ponieważ przywołanie jej pozwala jedynie na powstanie w umyśle świata, który na zawsze zniknął. Opis przeżyć wydaje się znaczyć dla nich samych, jednak odsłania jedynie ich obraz przenośny, już daleki i bez wątpienia niepełny, skażony na dodatek przez to, że człowiek, który przypomina sobie swoją przeszłość, od dawna nie jest już tym samym, który jako dziecko czy młodzieniec tę przeszłość przeżywał. Przejście od bezpośredniego przeżycia do świadomości we wspomnieniu, które dokonuje pewnego rodzaju powtórzenia tego przeżycia, wystarcza, by zmienić jego znaczenie. Pojawia się nowa modalność bytu, jeśli prawdą jest — jak twierdzi Hegel — że „świadomość siebie samego jest ojczyzną prawdy”. Przeszłość przypomniana straciła swoją zmysłową konsystencję, ale za to zyskała nową, bardziej intymną przynależność, związek z życiem osobowym, które po okresie rozproszenia i poszukiwania się w czasie może w ten sposób odkryć się i odbudować ponad czasem.

Na tym niewątpliwie polega najbardziej ukryta intencja wszystkich takich przedsięwzięć, jak „wspomnienia”, „pamiętniki” czy „wyznania”. Człowiek, który opowiada o sobie, poprzez swoją historię szuka siebie samego; nie jest to zajęcie obiektywne i bezinteresowne, lecz próba osobistego usprawiedliwienia. Autobiografia jest odpowiedzią na niepokój i lęk starzejącego się człowieka, który zadaje sobie pytanie, czy jego życie nie zostało przeżyte na próżno, zdane na traf i przypadek, i czy nie kończy się porażką. Aby się uspokoić, podejmuje swą własną apologię, jak mówi wprost Newman. Kardynał Retz jest może śmieszny ze swoją pretensją do przenikliwości politycznej i nieomyłności, podczas gdy w rzeczywistości przegrał wszystkie partie, jakie podjął. Ale każde życie, mimo najbardziej olśniewających sukcesów, może gdzieś w głębi uważać się za zmarnowane. Autobiografia jest wówczas ostatnią szansą odzyskania tego, co stracone. I trzeba przyznać, że tę partię Retz, jak później Chateaubriand, rozegrał z takim mistrzostwem, że w oczach następnych pokoleń pojawia się jako zwycięzca o wiele bardziej, niż gdyby mętne intrygi, które tak lubił, rzeczywiście obróciły się na korzyść jego stronnictwa. Retz jako pisarz i pamiętnikarz powetował klęskę Retza-konspiratora; zadanie autobiografii to przede wszystkim poszukiwanie osobistego zbawienia. Wyznanie, wysiłek przypomnienia jest jednocześnie poszukiwaniem ukrytego skarbu, ostatniego wyzwalającego słowa, ratującego w ostatniej instancji żywot, który wątpił w swoją własną wartość. Temu, kto podejmuje to przed-

sięwzięcie, chodzi o zawarcie traktatu pokojowego i jak gdyby nowego sojuszu z sobą samym i ze światem. Człowiek dojrzały lub stary, który ujmuje swoje życie w formie opowiadania, chce zaświadczyć w ten sposób, że nie istniał daremnie; wybiera nie bunt, lecz pojednanie i realizuje je w samym akcie zbierania rozproszonych elementów pewnego losu, który wydaje mu się, iż był godnym przeżycia. Dzieło literackie, dzięki któremu podaje się za przykład, jest środkiem uczynienia tego losu bardziej doskonałym i doprowadzenia go do szczęśliwego końca.

Istnieje więc znaczny przedział pomiędzy wyrażonym celem autobiografii, którym jest po prostu prześledzenie historii jakiegoś życia, oraz jej głębokimi intencjami, skierowanymi ku pewnego rodzaju apologetyce czy teodycei bytu osobowego. Przedział ten pozwala zrozumieć słabości i antynomie tego gatunku literackiego.

Człowiek, który zaczyna pisać swoje wspomnienia, wyobraża sobie w dobrej wierze, iż wykonuje pracę historyka i że trudności, jeśli je napotka, pokona za pomocą metod krytyki obiektywnej i bezstronnej. Portret zostanie wiernie nakreślony, a ciąg wydarzeń przedstawiony zgodnie z ich rzeczywistym przebiegiem. Oczywiście, trzeba będzie walczyć z niedoskonałością pamięci i opierać się pokusom kłamstwa, ale zasady moralne wystarczająco surowe i bezwzględnie dobra wiara pozwolą ustalić rzeczywistość faktów, jak twierdził Rousseau w słynnych fragmentach na początku *Wyznań*. Większość autorów opowiadających o sobie nie stawia innych pytań. Problem psychologiczny pamięci, problem moralny bezstronności wobec siebie samego, nie są przeszkodami nie do pokonania. Autobiografia jest zwierciadłem pewnego życia, jego oświetlonym odbiciem, poniekąd wykończonym rysunkiem jakiegoś losu.

Otóż — znamy przecież rewolucję, jaką przeszła niedawno metodologia nauk historycznych. Idol historii obiektywnej i krytycznej, wielbiony przez pozytywistów XIX wieku, rozpadł się w kawałki; wiara w „całościowe ożywienie przeszłości”, jaką żywił Michelet, wydaje się bez sensu: przeszłość jest przeszłością, a w terażniejszości może pojawiać się chyba za cenę całkowitego zafałszowania. Ewokacja historyczna zakłada bardzo skomplikowany związek przeszłości z terażniejszością, pewną reaktualizację, która uniemożliwia nam na zawsze odkrycie przeszłości „w sobie”, takiej, jaką była — przeszłość bez nas. Historyk swojej własnej osoby zмага się z tymi samymi trudnościami: odwiedzając swoją przeszłość, zakłada jedność i identyczność swego bytu, sądzi, iż może połączyć to, czym był, z tym, czym się stał. A ponieważ dziecko, młodzieniec czy człowiek dojrzały z przeszłości, już znikli i nie mogą się bronić, głos ma jedynie człowiek terażniejszości, co mu pozwala zanegować rozdwojenie i zakładać to właśnie, co jest kwestionowane.

Jest rzeczą jasną, że opowieść o jakimś życiu nie może być po prostu jego kopią w obrazach. Istnienie przeżywane rozwija się z dnia na dzień w terażniejszości według wymagań chwili, którym jednostka stawia

czoła wszystkimi sposobami, jakimi dysponuje. Walka wątpliwa, w której motywy świadome i inicjatywy mieszają się wyraźnie z impulsami nieświadomymi, z rezygnacją i biernością. Każde życie przebija się poprzez swoją własną niepewność, niepewność ludzi i okoliczności. To stałe napięcie, ten ładunek nieznanego, odpowiadający kierunkowi czasu przeżywanego, nie może istnieć w opisie wspomnień tworzonym później przez kogoś, kto zna koniec historii. W *Wojnie i pokoju* Tolstoj pokazał ogromną różnicę, jaka istnieje pomiędzy rzeczywistą bitwą, przeżywaną z minuty na minutę przez przerażonych żołnierzy, prawie nieświadomych tego, co się dzieje, nawet gdy znajdują się w bezpiecznym sztabie — i opowiadaniem o tej samej bitwie, logicznie i racjonalnie uporządkowanym przez historyka, który zna wszystkie perypetie walki i jej wynik. Takie samo przesunięcie istnieje pomiędzy życiem i biografią.

Nie wiem — pisał Valéry — czy kiedykolwiek spróbowano napisać biografię, starając się w każdym momencie wiedzieć o następnym równie mało, jak wiedział sam bohater dzieła w danej chwili. W sumie: odtwarzać w każdej chwili przypadek zamiast wymyślać jakiś ciąg, który można streścić, i przyczynowość, którą można sformułować⁴.

Grzechem pierwotnym autobiografii jest więc przede wszystkim spójność logiczna i racjonalizacja. Opowiadanie to świadomość, a ponieważ świadomość narratora kieruje opowiadaniem, narratorowi wydaje się nieodparcie, że kierowała jego życiem. Inaczej mówiąc, nieuchronne złudzenie optyczne przenosi konstytutywną refleksję uświadomienia na poziom danego wydarzenia. Powieściopisarz François Mauriac, kiedy zaczyna wspominać swoje dzieciństwo, występuje przeciwko poglądowi, że

autor retuszuje swoje wspomnienia, aby rozmyślnie nas oszukać. Prawdę mówiąc, ulega on pewnej konieczności: musi unieruchomić, utrwalić to minione, pełne ruchu życie (...). Mimo woli wycina w swojej migotliwej przeszłości figury równie arbitralne jak konstelacje, którymi zaludniliśmy noc⁵.

W sumie chodzi tu o pewnego rodzaju bergsonowską krytykę autobiografii. Bergson zarzuca klasycznym teoriom woli i wolnego wyboru, że rekonstruują po fakcie postępowanie dokonane i że zakładają w momentach decydujących wyraźny wybór pomiędzy różnymi możliwościami, gdy tymczasem konkretna wolność pędzi po swoim torze i zwykle nie ma wyboru. Podobnie autobiografia jest skazana na to, by bezustannie podstawiać to, co się już stało, w miejsce tego, co było w trakcie stawiania się. Przeżywana teraźniejszość ze swoim obciążeniem niepewności znajduje się w nieuchronnym ruchu, wiążącym w ciągu opowiadania przeszłość z przyszłością.

⁴ P. Valéry, *Tel Quel*, II. Zob. zdanie tego samego autora: „Kto spowiada się, kłamie i unika prawdziwej prawdy, tej bowiem albo nie ma, albo jest bezkształtna, a na ogół niewyraźna”.

⁵ F. Mauriac, *Commencements d'une vie*. Grasset, 1932, *Introduction*, s. XI.

Trudność jest nie do pokonania: żadna sztuczka w prezentacji, nawet genialnie wymyślona, nie zmieni faktu, że narrator zawsze zna dalszy ciąg historii, którą opowiada, tzn. że wychodzi poniekąd od problemu rozwiązanego. Złudzenie zaczyna się zresztą już od momentu, gdy opowiadanie nadaje pewien sens wydarzeniu, które ongiś miało kilka sensów, a może żadnego. Ten postulat sensu dyktuje wybór faktów, szczegółów, które należy zatrzymać lub usunąć, wedle z góry określonej zrozumiałości. Potknięcia, luki i deformacje pamięci tu mają swoje źródło, nie są one konsekwencją jakiegś czysto materialnej konieczności czy przypadku, ale przeciwnie — pewnego wyboru dokonanego przez pisarza, który przypominając sobie, chce nadać większą wartość takiej czy innej wersji, przejrzałej i poprawionej, swojej przeszłości, swojej rzeczywistości osobistej. Czuł to bardzo mocno Renan:

Goethe jako tytuł swoich wspomnień wybrał *Zmyślenie i prawdę*, wskazując przez to, że nie można napisać własnej biografii w ten sam sposób, jak pisze się biografii innych. To, co się mówi o sobie, jest zawsze poezją (...). Pisze się takie rzeczy, aby przekazać innym teorię wszechświata, jaką nosi się w sobie⁶.

Trzeba się z tym pogodzić i odrzucić przesąd obiektywizmu, pewnego rodzaju scjentyzm, który osądzałby dzieło według dokładności szczegółu. Są malarze historyczni, których jedyną ambicją w przypadku sceny batalistycznej jest drobiazgowo przedstawienie szczegółu mundurów i broni albo topografii. Rezultat takiego podejścia jest jak najbardziej fałszywy, a *Poddanie Bredy* Velasqueza albo *Dos de Mayo* Goyi, chociaż mnóstwo w nich niedokładności, pozostają godnymi podziwu arcydziełami. Autobiografia nie może być prostym protokołem z życia, księgą rachunkową czy dziennikiem pokładowym: tego dnia o tej godzinie byłem tam i tam... Tego rodzaju sprawozdanie, chociaż najdokładniejsze w każdym szczególe, byłoby jedynie karykaturą rzeczywistego życia, rygorystyczna precyzja odpowiadałaby najsubtelniejszemu oszustwu.

Jeden z najpiękniejszych poematów autobiograficznych Lamartine'a, *La Vigne et la Maison*, opisuje dom rodzinny poety w Milly, którego fasadę zdobi girlanda dzikiego wina. Pewien historyk odkrył, że nie było tam winorośli w okresie dzieciństwa poety; dopiero później, już po powstaniu poematu, pani de Lamartine kazała ją posadzić, aby pogodzić poezję z prawdą. Ta anegdota jest symboliczna: w autobiografii prawda faktów podporządkowana jest prawdzie człowieka, ponieważ człowiek jest tu na pierwszym planie. Opowiadanie przynosi nam świadectwo człowieka o sobie samym, zmagania pewnej egzystencji, która prowadzi dialog z sobą samą w poszukiwaniu najintymniejszej prawdy.

Autobiografia jest pewnym momentem życia, które opowiada; stara

⁶ E. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Calmann Lévy, *Préface*, s. II.

się wydobyć sens tego życia, sama jednak jest pewnym sensem w tym życiu. Część całości chce odzwierciedlać całość, ale dorzuca coś do tej całości, której stanowi jedynie moment. Niektóre obrazy flamandzkie lub holenderskie, przedstawiające wnętrza, ukazują na ścianie małe lustro, w którym ten sam obraz odbija się, ale obraz w lustrze nie powtarza jedynie sceny, lecz dodaje jej jak gdyby nowy wymiar, niby perspektywę zbieżną. Podobnie autobiografia nie jest prostym streszczeniem przeszłości; jest przedsięwzięciem — i dramatem — człowieka, który usiłuje w pewnym momencie swego życia uformować się na swoje własne podobieństwo. Zakwestionowanie minionego życia zakłada nową stawkę.

Znaczenia autobiografii należy więc szukać poza prawdą i fałszem, tak jak je pojmuje naiwny zdrowy rozsądek. Jest ona niewątpliwie dokumentem pewnego życia, a historyk ma pełne prawo zbadać jego wiarygodność i dokładność. Ale chodzi także o dzieło sztuki, a czytelnik ze swej strony jest wrażliwy na harmonię stylu czy piękno obrazów. Cóż wtedy znaczy, że *Pamiętniki z za grobu* są pełne błędów, przeoczeń i zmyśleń, coż znaczy, że Chateaubriand zmyślił większą część *Voyage en Amérique*; ewokacja krajobrazów, których nie widział, opis nastrojów podróżnika są mimo to godne podziwu. Czy to fikcja, czy oszustwo, wartość artystyczna pozostaje rzeczywista; niezależnie od zafalszowania trasy i chronologii potwierdza się pewna prawda, prawda człowieka, obraz siebie i świata, marzenia człowieka genialnego, który realizuje się w nierealnym, aby oczarować siebie i swoich czytelników.

Funkcja ściśle literacka, artystyczna, jest więc ważniejsza niż funkcja historyczna i obiektywna — mimo pretensji wczorajszej i dzisiejszej krytyki pozytywistycznej. Ale jeśli się chce naprawdę zrozumieć istotę autobiografii, to trzeba uznać, że sama funkcja literacka jest podporządkowana znaczeniu antropologicznemu. Każde dzieło sztuki jest projekcją sfery wewnętrznej w przestrzeń zewnętrzną, gdzie przybierając kształt, nabywa świadomości siebie samej. Stąd konieczność pewnej krytyki wtórnej, która zamiast sprawdzać rzeczową poprawność opowiadania albo wyjaśniać jego wartość artystyczną usiłuje wydobyć jego intymne, osobiste znaczenie, traktując je poniekąd jako symbol albo parabolę pewnej świadomości poszukującej swojej własnej prawdy.

Człowiek, który przywołując swoje życie, wyrusza na spotkanie z sobą samym, nie oddaje się jedynie biernej kontemplacji samego bytu. Prawda nie jest ukrytym skarbem, który wystarczyłoby wydobyć na jaw, odtwarzając go takim, jaki jest. Wyznanie przeszłości dokonuje się jako dzieło terażniejszości; jest to prawdziwa kreacja własnej osobowości. Pod pretekstem przedstawiania się takim, jakim byłem, korzystam z pewnego rodzaju prawa zwrotu na rzecz mojej egzystencji terażniejszej i późniejszej. „Tworzyć i tworząc tworzyć siebie” — ta piękna formuła Lequierera mogłaby być dewizą autobiografii. Ta formuła nie może

przywołać przeszłości w przeszłości i dla przeszłości, tego niedostępnego idola, ponieważ nie można wskrzesić zmarłych; przywołuje przeszłość dla terażniejszości i w terażniejszości, uaktualnia to, co z przeszłości zachowuje sens i wartość dzisiaj; potwierdza pewnego rodzaju tradycję, wiodącą ode mnie do mnie, tradycję, która jest podstawą dawnej i nowej wierności, ponieważ przeszłość przejęta przez terażniejszość jest również rękopismem i przepowiednią przyszłości. Perspektywy czasowe wydają się w ten sposób nachodzić na siebie i wzajemnie przenikać; łączą się one w poznaniu samego siebie, które scala byt osobowy poza i ponad jego własnym trwaniem. Wyznanie przybiera cechy opowiedzenia się za pewnymi wartościami, rozpoznania siebie przez siebie samego, tzn. wyboru na poziomie zasadniczym. Nie jest to odkrycie jakiegось z góry danej rzeczywistości, lecz postulat praktycznego rozumu.

Twórczy i budujący charakter, jaki przyznajemy w ten sposób autobiografii, ujawnia nowy i głębszy sens prawdy jako ekspresji bytu intymnego, na podobieństwo nie rzeczy, ale osoby. Otóż ta prawda, zbyt często lekceważona, stanowi wszelako jedno z odniesień niezbędnych do zrozumienia rzeczywistości ludzkiej. Rozumiemy wszystko — poza nami i w nas samych, odpowiednio do tego, czym jesteśmy, do naszego wymiaru duchowego. To miał na myśli Dilthey, jeden z twórców współczesnej historiografii, kiedy twierdził, że historia powszechna jest ekstrapolacją autobiografii. Obiektywny obszar historii jest zawsze projekcją mentalnej przestrzeni historyka. Novalis — poeta — przeczuł to już na długo przed Diltheyem:

Historyk tworzy byty historyczne. Dane historii są zawsze masą, którą historyk, ożywiając, modeluje. Historia podlega więc także ogólnym zasadom tworzenia i organizacji; poza tymi zasadami nie ma prawdziwej konstrukcji historycznej, lecz tylko rozproszone ślady przypadkowych twórców, w których doszedł do głosu jakiś mimowolny geniusz⁷.

Także Nietzsche podkreślał konieczność odczuwania „dziejów wszystkich ludzi [...] jako własnych dziejów”⁸.

Należy więc przyjąć pewnego rodzaju odwrócenie perspektywy i przestać traktować autobiografię jako biografię obiektywną, rządzoną wyłącznie przez wymogi rodzaju historycznego. Każda autobiografia jest dziełem sztuki, a w sumie dziełem budującym, ukazuje nam nie postać, widzianą z zewnątrz, w jej widocznych zachowaniach, lecz osobę w jej intymności, i nie taką, jaką była i jest, ale taką, jaką sądzi, że jest, i chce, aby była. Chodzi tu o pewnego rodzaju przetworzenie losu osobowego w wartość; autor, który jest jednocześnie bohaterem historii, chce wyjaśnić swoją przeszłość, aby wydobyć strukturę swego istnienia w czasie. I ta ukryta struktura jest dla niego wewnętrznym założeniem wszel-

⁷ K. Dilthey, *Blütenstaub*. Tłum. G. Bianquis, s. 93.

⁸ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*. Przełożył L. Staff. Warszawa 1910—1911, s. 276, § 337.

kiej możliwej wiedzy w jakimkolwiek zakresie. Stąd centralne miejsce autobiografii, zwłaszcza w dziedzinie literatury.

Przeżycie jest surowcem wszelkiej twórczości, która przetwarza elementy zaczerpnięte z przeżytej rzeczywistości. Jeśli można zmyślać, to jedynie wychodząc od tego, czym się jest, czego się doznało, rzeczywistość lub w dążeniu. Autobiografia przedstawia tę uprzywilejowaną treść z możliwie małą ilością przeróbek, ściślej — zamierza zwykle odtworzyć ją taką, jaką była, ale człowiek, by opowiadać o sobie, bezustannie przekracza swoje granice. W ten sposób tworzenie świata literackiego rozpoczyna się już od wyznania autora: opowiadanie, które on tworzy o swoim życiu, jest już pierwszym dziełem sztuki, pierwszym odczytaniem prawdy, która przy bardziej zaawansowanej selekcji i rekompozycji rozkwitnie w formie powieści, tragedii czy poematów. Powieściopisarz François Mauriac odwołuje się do intuicji dobrze znanej wielu pisarzom, gdy pisze: „sądzę, że nie ma wielkiego dzieła powieściowego, które nie byłoby zbeletryzowanym życiem wewnętrznym”⁹. Każda powieść jest autobiografią z użyciem postaci pośredniczących. Prawdę tę Nietzsche przeniósł poza granice samej literatury: „Wyjaśniło mi się z wolna, czym była dotychczas każda wielka filozofia: oto spowiedzią swego twórcy oraz rodzajem mimowolnych, a jako takie nie zaznaczonych memoarów”¹⁰.

Mielibyśmy więc dwie wersje albo dwa poziomy autobiografii; z jednej strony wyznanie w sensie właściwym, z drugiej — całe dzieło artysty, który sięga po tę samą materię w całkowitej swobodzie i pod ochroną *incognito*. Po śmierci Zofii Novalis pisze przez jakiś czas dziennik intymny, w którym z dnia na dzień notuje sucho stany swojej duszy; w tym samym czasie dojrzewają w nim *Hymny do nocy*, jedno z arcydzieł poezji romantycznej. Ani narzeczona, ani poeta nie są nazwani w *Hymnach*; jest jednak pewne, że mają one tę samą zawartość autobiograficzną co *Dziennik*, stanowią kronikę doświadczenia śmierci. Podobnie Goethe podjął wysiłek napisania pamiętników, ale całe jego dzieło, od *Wertera* do *Fausta II* i *Elegii marienbadzkiej*, rozwija się jak gigantyczne wyznanie. „Nie ma w *Powinowactwach* — zwierza się Eckermannowi — niczego, co by nie było przeżyte, ale też nic nie jest takie, jak było przeżyte”.

Nie warto mnożyć przykładów, albowiem krytyka literacka od dawna klasyfikuje dzieła pisarzy w porządku chronologicznym i odnajduje w każdym z nich wyraz pewnej realnej sytuacji, uznając w ten sposób

⁹ F. Mauriac, *Journal* II. Grasset, 1937. Zob. A. Maurois, *Tourguenief*. Grasset, s. 196: „Twórczość artystyczna nie jest twórczością *ex nihilo*. Jest to przegrupowanie elementów rzeczywistości. Można by łatwo wykazać, że najdziwniejsze opowiadania, te, które wydają nam się najdalsze od rzeczywistych przeżyć, jak *Podróże Gulliwera*, *Opowieści* Edgara Poe, *Boska Komedia* Dantego czy *Król Ubu* Jarry’ego, są stworzone ze wspomnień”.

¹⁰ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*. Przełożył S. Wyrzykowski. Warszawa—Kraków 1912, s. 12.

autobiograficzny charakter wszelkiej twórczości literackiej. Aby zrozumieć *W poszukiwaniu straconego czasu*, trzeba w tym dziele odnaleźć autobiografię Prousta; *Zielony Henryk* jest autobiografią Gottfrieda Kellera, tak jak *Jan Krzysztof* autobiografią Romain Rollanda. Klucz autobiograficzny pozwala ująć związki pomiędzy życiem a dziełem. Jednakże te związki nie są tak proste, jak np. stosunek jakiegoś tekstu do jego przekładu. Poprzednie nasze spostrzeżenia nabierają tutaj pełnej wagi.

Nie można przecież u twórcy-pisarza wyróżnić jakiejś prawdy samej w sobie o życiu, prawdy, która byłaby wcześniejsza od dzieła i miała w tym dziele znaleźć odbicie — bezpośrednio w autobiografii, mniej lub bardziej pośrednio w powieści czy poemacie. Obydwa porządki nie są jednak niezależne: „wielkie wydarzenia mojego życia to moje dzieła” — mówił Balzak. Także autobiografia jest dziełem, tzn. wydarzeniem w życiu, i wywiera na nie wpływ na zasadzie powracającej fali. Psychoanaliza i psychologia głębi przyzwyczyły nas do idei, zawartej już w praktyce sakramentu spowiedzi, że uświadamiając sobie to, co było, zmieniamy to, co jest. W przypadku pisarza, jak zauważył Sainte-Beuve, „pisanie to wyzwolenie”. Człowiek, który zrobił rachunek sumienia, nie jest już tym, kim był przedtem. Autobiografia nie jest więc nigdy skończonym obrazem, ostatecznym określeniem życia osobowego: istota ludzka jest zawsze stawaniem się; wspomnienia i pamiętniki dążą do uchwycenia pewnej esencji ponad egzystencją i ukazując tę ostatnią, uczestniczą w jej tworzeniu. Dialogując z sobą samym, pisarz nie usiłuje powiedzieć ostatniego słowa, które zamknęłoby jego życie; usiłuje jedynie przybliżyć się do na zawsze ukrytego i nieuchwytnego sensu swego własnego losu.

Tak więc każde dzieło jest autobiograficzne w takiej mierze, w jakiej wpisując się w życie, modyfikuje życie, które ma nadejść. Co więcej, szczególny charakter powołania literackiego polega na tym, że dzieło może oddziaływać na życie, zanim zostanie stworzone. Autobiografię przeżywa się i odgrywa, zanim się ją napisze; wyciska ona pewnego rodzaju retrospektywne piętno na wydarzeniu, które dopiero się dzieje. Czytając korespondencję Mériméego — zauważa pewien krytyk — odnosimy wrażenie, że jego sposób przeżywania sytuacji jest już uzależniony od opowiadania, jakie przekaże o nich swoim przyjaciółom. Podobnie Thibaudet broni Chateaubrianda przed tymi, którzy oskarżają go o sfalszowanie jego wspomnień:

sposób, w jaki następnie uporządkowuje swoje życie, jest nierozzerwalnie związany z jego sztuką. Jest to kształtowanie, a nie zniekształcanie. Nie możemy oddzielić jego kłamstw od jego stylu. [Powinniśmy] widzieć jego osobę i życie jedynie jako funkcję jego dzieła, a także jako jego konsekwencję, zarazem więc jako źródło i wytwór jego stylu¹¹.

¹¹ A. Thibaudet, *Réflexions sur la critique*. „Nouvelle Revue Française” 1939, s. 27 i 29.

Styl należy tu rozumieć nie tylko jako regułę pisania, ale też jako pewną linię życia. Prawda życia nie jest swoiście odrębna od prawdy dzieła; wielki artysta, wielki pisarz żyją poniekąd dla swojej autobiografii. Łatwo można to pokazać na przykładzie Goethego, Baudelaire'a, Gauguina, Beethovena, Byrona, Shelleya i wielu innych spośród największych. Istnieje styl życia romantyczny, tak jak styl życia klasyczny, barokowy, egzystencjalistyczny czy dekadenski. Życie, dzieło i autobiografia ukazują się więc jako trzy aspekty tego samego zjawiska, powiązane w układzie stałych interferencji. Ten sam nakaz uzasadnia przygody działania i przygody pisania [*écriture*]. Będzie więc można odkryć między nimi pewną symboliczną odpowiedniość i ukazać ośrodki grawitacji czy punkty załamania jakiegoś losu. Teoretycy *Formgeschichte* upatrują w tym punkt wyjścia dla metody interpretacji literatury i sztuki, która zmierzałaby przede wszystkim do wydobycia zasadniczych tematów, pod których działaniem człowiek i dzieło stają się zrozumiałe. Zupełnie zewnętrzny porządek chronologii okazuje się więc złudzeniem; historia literatury ustępuje miejsca temu, co Bertram w przypadku Nietzschego nazywa mitologią osobową, którą organizują leitmotywy integralnego doświadczenia: rycerz, Śmierć i Diabeł, Sokrates, Portofino, Eleusis — oto idee przewodnie, które Bertram odnajduje w dziele Nietzschego i w jego życiu.

Uprzywilejowanie autobiografii polega więc koniec końcem na tym, że ukazuje nam ona nie obiektywne etapy jakiegoś życia — ich dokładne zbadanie jest zadaniem historyka — lecz wysiłek twórczy, aby przekazać sens własnej legendy. Każdy jest dla siebie głównym świadkiem; jednakże świadectwo, jakie daje, nie posiada ostatecznej ważności. I to nie tylko dlatego, że obiektywny krytyk zawsze znajdzie nieścisłości, lecz przede wszystkim dlatego, iż nie ma nigdy końca w tym dialogu życia z sobą samym, w poszukiwaniu własnego absolutu. Każdy jest tutaj dla siebie samego życiową stawką w grze, której nie można ani całkiem przegrać, ani całkiem wygrać. Twórczość artystyczna jest walką z aniołem, w której twórca jest tym bardziej pewny klęski, że przeciwnikiem jest wciąż on sam. Walczy ze swoim cieniem, pewny jedynie tego, że go nigdy nie uchwyci.

Przełożył Janusz Barczyński