

# John Sturrock, Grażyna Cendrowska

---

## Nowy wzorzec autobiografii

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 70/1, 337-349

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

JOHN STURROCK

## NOWY WZORZEC AUTOBIOGRAFII

Między twórcą biografii a twórcą autobiografii zachodzą drobne, lecz istotne różnice gramatyczne — te dwa pojęcia nie funkcjonują zupełnie tak samo. Określenia „autor biografii” możemy użyć, by orzec, czym się dana osoba zajmuje; nie możemy tak postąpić z określeniem „twórca autobiografii”. To rozróżnienie sprawdza się za życia owych autorów, a jeszcze wyraźniej po ich śmierci. Biografowie mogą żywić nadzieję, że nekrologi uczczą ich pamięć przynajmniej jako autorów biografii lub (co lepsze, jeśli trud ich uwieczniony zostanie sukcesem) — przede wszystkim jako autorów biografii. Pisanie autobiografii stanowi zaledwie margines działalności jej autora i żaden rozsądny nekrolog nie uczci go jako autobiografa, a już z pewnością nie będzie to jego głównym tytułem do chwały. Twórców autobiografii ocenia się na podstawie ich działalności we wszelkich innych sferach — jak sprawowali urząd premiera lub jaką pisali poezję — czyli tego, co przede wszystkim skłoniło ich do napisania autobiografii. Krótko mówiąc: biografia to rzemiosło, autobiografia to działalność uboczna i niepowtarzalna; nawet Rousseau nie uczynił autobiografii swym zawodem.

To właśnie zawodowcy, biografowie, ustanowili konwencje nie tylko dla swej własnej dziedziny, biografii, lecz także dla autobiografii. Zadaniem twórcy autobiografii jest zazwyczaj napisanie swej własnej biografii, zrelacjonowanie swego życia w pierwszej osobie. Prawie wszystkie autobiografie można wręcz określić jako pseudobiografie, formalnie różniące się od swego wzorca zaimkiem „ja” w miejsce „on” lub „ona”. Nie znaczy to, że jako czytelnicy oczekujemy tego samego od biografii i autobiografii. Spodziewamy się, że autobiografia będzie mniej naszpikowana danymi, bardziej intymna, bardziej refleksyjna, być może nie

---

[John Sturrock — angielski romanista i krytyk literacki, stale współpracujący z „Times Literary Supplement”, autor książek: *French New Novel* i *Paper Tigers: the Ideal Fiction of Jorge Luis Borges*.

Przekład według: J. Sturrock, *The New Model Autobiographer*. „New Literary History” 9 (1977), nr 1, s. 51—63.]

tak jednostronnie retrospektywna jak „ta sama” opowieść o życiu (tzn. opowieść o życiu tej samej osoby) relacjonowana „z zewnątrz”. Lecz relacja tak „zewnątrzna”, jak i „wewnętrzna” mają coś wspólnego: obie są opowieściami. Zmiana jednej perspektywy na inną jest powierzchowna i nie ma zupełnie wpływu na strukturę głęboką wspólną biografii i autobiografii.

Związek między tymi dwiema formami ukazuje jasno i nieco komicznie historia powstania *Autobiografii* T. H. Huxleya. Jest to, mówiąc ogólnie, krótki tekst, zajmujący jedynie 9 stron w najnowszym przedruku łącznie z *Autobiografią* Darwina<sup>1</sup>. Tę zwięzłość przypisać należy niechęci Huxleya do owego przedsięwzięcia: Huxley podjął się go, by uprzedzić publikację swej biografii — niejako na prawach pierwokupu. Pewien wiktoriański wydawca pragnął włączyć własną opowieść Huxleya o jego życiu do zbioru esejów biograficznych o słynnych Anglikach. Huxley najpierw odmówił, lecz wydawca tak długo nie dawał mu spokoju, aż wreszcie go namówił. Słowa, jakimi uczony się poddał, są znamienne, napisał on do wydawcy:

Postawił mnie pan przed alternatywą, iż zostanie wydana rzecz całkowicie błędna, jeśli nie dostarczę czegoś autorytatywnego; nie mówię, że się zgadzam, ponieważ autobiografie są zasadniczo tworem fikcji literackiej, niezależnie od tego, czym są biografie<sup>2</sup>.

W rezultacie tej wymijającej odpowiedzi Huxley jako jeden z pary intruzów figuruje w książce pod dziwacznym i niezręcznym tytułem *From Handel to Halle: Biographical Sketches with Autobiographies of Professor Huxley and Professor Herkomer*. Huxley i zapomniany dziś profesor Herkomer gwarantowali wiarygodność książki i obdarzyli ją swym podwójnym autorytetem; fakt, że sami napisali poświęcone sobie rozdziały, dawał rękojmię prawdziwości pozostałych części. Jest to prawdziwy wybieg edytorski — dwie autobiografie stanowią ułamek pracy, lecz włączenie ich sugeruje, że równy stopień autentyczności magicznym sposobem osiągnięto w partiach biograficznych.

Dzieje się tak mimo kapitalnego stwierdzenia Huxleya, że autobiografia być może jest autorytatywna, lecz nie daje świadectwa prawdzie. Nie stanowi to argumentu przeciw autobiografii, wręcz przeciwnie. Huxley bliski był przyznania, że „autorytatywny” w istocie znaczy „autobiograficzny”, czyli że są to synonimy, ponieważ cokolwiek zwodniczego lub dziwaczego napisze autobiograf, musi się to uznać za świadectwo. Wszystko, co autor napisze o swoim życiu, trzeba uznać za autobiografię. Huxley uchwycił tę szczególną właściwość gatunku polegającą na tym, iż nieprawdy są równie bogate, o ile nie bogatsze

<sup>1</sup> C. Darwin, T. H. Huxley, *Autobiographies*. Ed. G. de Beer. London 1974.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 100.

w znaczenia niż prawdy. Autobiografia ma tę idealną zdolność, którą Paul Valéry tak krytykował w odniesieniu do snów i powieści:

Powieść jest formalnie zbliżona do snu: jedno i drugie można zdefiniować przez uwzględnienie tej ciekawej właściwości: że wszystkie ich rozbieżności do nich należą<sup>3</sup>.

Byłoby z wielkim pożytkiem dla autobiografii, gdyby dojrzano, jak mało dzieli ją od fikcji, gdyż na ogół autobiografowie niewiele korzystają z wolności, jaka im przysługuje. Nie powinni oczywiście używać jej w celu rozmyślnego fabrykowania fałszywych świadectw o sobie (chyba że decydują się na wprowadzenie do swej autobiografii wyraźnych fałszów, by ukazać, jak działa ich wyobraźnia), lecz aby uwolnić siebie samych od ograniczeń technicznych, lepiej nadających się do biografii. Formalne podporządkowanie autobiografii względem biografii jest przestarzałe i szkodliwe; obarczyło autobiografię regułami kompozycji, które dawno już należało poddać rewizji, by autor opowieści o swym życiu mógł uczynić rozumniejszy użytek z niezwykłego przywileju, że pozostaje autobiografem niezależnie od tego, co o sobie pisze. Z formalnego punktu widzenia autobiografia jest pasożytniczą odmianą pisarstwa, zbyt bojaźliwą czy bierną, by zrzucić z siebie konwencje biografii.

Wzorcem dla kompozycji biografii jest owa najbardziej podstawowa i uniwersalna forma wypowiedzi literackiej — opowiadanie. Autor ma opisać dzieje życia swego bohatera, a dzieje życia to kompozycyjnie najwyraźniej ukształtowana i najbardziej naturalna z opowieści, albowiem zaczyna się od narodzin i kończy ze śmiercią. Gdyby element narracji uległ osłabieniu lub zniknął z pola widzenia, dzieło biografu nie zostałoby aprobowane albo przeciwnie — odniosłoby sukces, lecz w gatunku innym niż biografia. Biograf zbyt mało doświadczony lub zbyt awangardowy, by trzymać się opowieści o życiu, ryzykuje całkowitą dyskwalifikację.

Narracja w biografii oznacza narrację chronologiczną. Biografowie jak jeden mąż trzymają się kalendarza: odnotowują te epizody z życia bohatera, o których sądzą, że się zdarzyły w takiej właśnie kolejności. Wydarzenia, dla których nie można ustalić daty, zostają wmontowane w plan chronologiczny tam, gdzie dyktuje rozsądek. W biografii porzucenie chronologii jako zasady organizującej tekst równałoby się porzuceniu logiki samej. Każdy substytut, na który zdecydowałby się biograf, zdałby się — i byłby w istocie — niecelowy; uszeregowanie danych pochodziłoby wówczas od biografu, a nie od nich samych, co byłoby niewybaczalne i bezpodstawne. Biograf może sobie najwyżej pozwolić na owe drobne skoki tu i tam w czasie, które przydają narracji ironii czy zwięzłości, ewentualnie wolno mu posłużyć się bardziej destrukcyj-

<sup>3</sup> Cyt. J. Kristeva, w: *Le Texte du roman*. The Hague 1970, s. 33 n.

nym i efektownym chwytem, jakim jest retrospekcja, która przydaje opowieści miłego, choć podrabianego wrażenia celowości, w miarę jak zbliża się do punktu zbieżnego z wywodami początkowymi. Lecz retrospekcja i co drobniejsze anachronizmy czerpią swój efekt z kodu chronologicznego, który naruszają; stanowią uprawomocnione odeń odstępstwo.

Trudno zaproponować poważną możliwość alternatywną chronologii w kompozycji biografii. W przeciwieństwie do autobiografii — biografia przedstawia żywot dokonany i nie można kwestionować prawa biografą do rzucenia tego żywota na prostokąt stronic. Warto jednakże wspomnieć o niepoważnych możliwościach alternatywnych chronologii. Jorge Luis Borges, według którego w literaturze nie ma rzeczy niemożliwych, poddał myśl biografii tak prowokująco fantastycznych, jak historia czyichś snów, organów cielesnych lub wszelkich sytuacji życiowych, w których wyobrażał sobie piramidy itd. (*ad infinitum*, dodajmy). Borges uważa, iż rzeczywiście istnieje nieskończona ilość sposobów uporządkowania wszystkich faktów składających się na pojedynczy żywot<sup>4</sup>.

Te, które wybiera Borges, pozostają z pewnością jedynie hipotetycznymi stylami biografii. Są fantastyczne lub niemożliwe z prostego powodu: są opowieścią o sprawach niedostępnych biografowi, nie utrwalonych lub wręcz — w przypadku organów cielesnych — niemożliwych do utrwalenia (chyba że bohater spędziłby usłużnie całe życie podłączony do encefalografu i innej maszyny medycznej). Lecz historia snów czy wszelkich sytuacji, w których wyobrażał sobie piramidy, nie jest niedostępna dla autobiografa. Przeciwnie, wielu z nas może powiedzieć, że stanowi ona przykład, jakkolwiek ze szczytą figlarności, owego dodatkowego stopnia intymności, który odróżnia autobiografię od biografii i który — od czasu wynalezienia psychoanalizy — coraz bardziej zdaje się nie możliwością alternatywną oficjalnej dokumentacji danego życia, lecz jego najprawdziwszą wykładnią. W tej właśnie utajonej mitologii życia nauczyliśmy się szukać racjonalnego uzasadnienia zewnętrznych form zachowania; te obsesyjne struktury umysłu najpewniej ukazują spokojny obraz osobowości. Obsesje pojawiają się, gdy postępujemy w identyczny lub porównywalny sposób w różnych okresach naszego życia; ujawnia je właśnie powtórzenie. Lecz w narracji chronologicznej powtórzenia te rzadko zajmują należne im miejsce, gdyż przerwy między wydarzeniem i jego repliką są zbyt długie.

Psychoanaliza, której dorobek autobiografia może wykorzystać w całości, twierdzi z uporem, że jest w stanie wyjaśnić chorobę, a czasami wyleczyć, dzięki uwadze, jaką poświęca historii pacjenta, lecz nie znaczy to, że psychoanalityk jest historiografem. Nie zajmuje go cała, chronologicznie uporządkowana przeszłość pacjenta, ale jedynie poszczególne

<sup>4</sup> J. L. Borges, *Otras inquisiciones*. Buenos Aires 1960, s. 187.

jej epizody, które powiąże z obecnymi ukrytymi urazami, a wydobywając je, może wytłumaczyć aktywną nerwicę. Tak więc jeśli o chronologię chodzi, analiza krąży tam i z powrotem między przeszłością i teraźniejszością, a jej ciągłość opierać się będzie nie na następstwie wydarzeń przeszłych, lecz zachodzących w umyśle w teraźniejszości. Porządek, w jakim przeszłość zostaje odtworzona, odpowiada najgłębszym potrzebom pacjenta.

Jeśli celem autobiografii jest zawładnięcie naszą przeszłością w sposób możliwie najbardziej oryginalny i spójny, wówczas chronologia działa na przekór temu celowi, rozbudowując przeszłość wyłącznie w sposób konwencjonalny i uważając się za wyłączone źródło znaczeń, jakie możemy nadawać życiu. Wiemy bowiem doskonale, że chronologię rzadko rozumie się jako następstwo wydarzeń — odczytujemy ją jako inteligentne ich powiązanie, a ciągi czasowe zostają mimochodem wyniesione do poziomu ciągów przyczynowych. Utwierdza nas w tym przekonanie, że to, co następuje po czymś, również z czegoś wynika; mamy pełne prawo tak sądzić czytając opowieść fikcyjną, gdzie następstwo wydarzeń dyktuje autor, lecz niezbyt jest ono usprawiedliwione przy lekturze dziejów życia, na które składa się w znacznej mierze ciąg nieprzewidywanych wypadków. Zorganizowana w ten sposób opowieść nadaje życiu, pełnemu niespodziewanych przypadków, fałszywy pozór całości, ukształtowanej w wygodną fikcję literacką.

Obronę przed takim całościowym ujęciem czy tak absolutnym podporządkowaniem się konwencji stanowi forma — opowieść o życiu musi być inaczej wyrażona, np. w postaci dziennika, który przynajmniej unika zwodniczej ciągłości narracji. Jest to forma dostępna i biografom, i autobiografom, lecz tak jedni, jak i drudzy niewielki robią z niej użytek. W niej chronologia objawia się w najczystszej i najstosowniejszej postaci, służąc jedynie do datowania poszczególnych zapisów, a nie do ich łączenia. W dzienniku relacjonującym wydarzenia [*diary*] czy w dzienniku intymnym [*journal*] nie musi, a nawet nie powinno być syntaktycznych czy semantycznych połączeń między zapisami; autor dziennika kała tę formę, jeśli ponownie odczytuje poprzednie zapisy i w ten sposób wpływa na ciągłość. Zapis przerywany jest charakterystyczny dla dziennika, którego widoczny brak ciągłości odpowiada brakowi ciągłości w samej czynności pisania.

Kłopot w tym, że dzienniki czy dzienniki intymne nadal czyta się jednym ciągiem. Żaden czytelnik, choćby największy purysta, nie posunie się aż do tego, by czytać tylko jeden zapis dziennie. A do nieprzerwanej lektury przerywanego tekstu szybko zaczynają przenikać te połączenia znaczeniowe, które diarysta starał się usunąć. Forma dziennika ma godną podziwu surowość, lecz jak można się domyślić, rzadko osiąga pożądany efekt. Wyeliminowanie ciągłości jest bezcelowe, skoro pisarz nie może zmusić czytelników, by wyeliminowali ją wraz z nim.

Brak ciągłości nie jest najlepszą możliwością alternatywną dla autobiografów, bardziej owocna jest ciągłość niechronologiczna.

Na pierwszy rzut oka wygląda to na anarchię; czyż raz uwolniony od chronologii twórca autobiografii ma układać swoje wspomnienia w dowolnym porządku? W zasadzie tak, choć sama ciągłość jest silnym elementem ograniczającym. Twórców autobiografii odstraszało przekonanie, iż przypadkowy porządek oznacza brak jakiegokolwiek porządku; to właśnie przekonanie nie pozwalało im wyjść poza ramy chronologii. To przekonanie jest głęboko niesłuszne w przypadku wspomnień. Od czasów Freuda wiemy, że taki przypadkowy porządek jest złudzeniem, gdy mówimy czy piszemy o sobie; że przeciwnie, porządek, w jakim myśli czy wspomnienia zapadają w naszą świadomość, jest najwyższej wagi; stanowi dla nas wskazówkę przy odczytywaniu ich najgłębszych znaczeń.

A więc dalszy rozwój autobiografii wymaga rewaluacji nie tyle przeszłości, co terażniejszości, momentu pisania. Biografia, jak każda narracja, jest teleologiczna: wszystko, cokolwiek biograf odnotowuje o swym przedmiocie, będzie odczytane jako przyczynek do największego osiągnięcia owego bohatera; zamki z piasku, które Wielki Wódz stawia na plaży w wieku lat 5, buduje nie dziecko, lecz przyszły Wielki Wódz. Autobiografia jest teleologiczna nieco inaczej, ponieważ jej autor jeszcze żyje. Zamiast wyjaśniać, jak bohater dorastał i doszedł do swych powszechnie znanych osiągnięć, autobiografia ukazuje, jak bohater dorastał i doszedł do tego, co właśnie robi: „Chodzi o nakreślenie genezy sytuacji obecnej” — orzeka Jean Starobinski<sup>5</sup>.

Lecz tym, co robi biograf, jest właśnie pisanie autobiografii tak, że dzieje jego życia nie zmierają do jednego, końcowego punktu — śmierci lub zakończenia działalności, jak w przypadku bohatera biografii — lecz stanowią całą, nie dokończoną serię punktów w czasie. Perspektywa twórcy autobiografii wydłuża się w miarę pisania i to, co już napisał, może go nieco zmienić, w miarę jak przeszłość zaczyna układać się w przekonujący obraz. Osądzanie przeszłych wydarzeń z terażniejszego punktu widzenia, niebezpieczne dla historyka, jest najwyższą cnotą w autobiografii. Autobiografia pisana bez owego spojrzenia wstecz, tj. złożona z zapisków, robionych przez wiele lat i potem już nie korygowanych, byłaby dokumentem tyleż ciekawym, co przewrotnym. Umowa o autobiografię między pisarzem a czytelnikiem z pewnością zawiera klauzulę stanowiącą, iż punktem, z którego pisarz zwraca się do nas, jest czas pisania, a nie czas zapamiętany. Obowiązkiem autora jest przepracowanie tych dokumentów z przeszłości, które wykorzystuje — w ten sposób posługuje się czasem, zamiast mu się poddawać.

---

<sup>5</sup> J. Starobinski, *Styl autobiografii*. Przełożył W. Kwiatkowski. W tym zeszycie, s. 312.

Można by mieć nadzieję, że tę metodę zastosują wszyscy autobiografowie, lecz dowody wykazują, że jest to strategia tylko niektórych. Przywiązanie do chronologii skłania do wniosku, że traktowana jest jako ułatwienie, a nie przymus. Zanim przejdę do dzieła w moim mniemaniu pełnego największej głębi i najlepszych pomysłów spośród znanych mi autobiografii, mianowicie francuskiego pisarza Michela Leirisa, chciałbym zacytować fragment przedmowy angielskiego twórcy autobiografii, którego początkowe zamiary były nowatorskie i godne podziwu, choć ostateczny rezultat okazał się bardzo tradycyjny. Idzie mi o Stephena Spendera, poety tak jak i Leiris, z tego samego postpsychoanalitycznego pokolenia, i sądząc z tego, co każdy z nich o sobie pisał, o podobnym, egocentrycznym temperamencie. *World Within World* rozpoczyna Spender poniższym wyznaniem (zwróćmy uwagę, że jest to wyznanie porażki, którego wcale nie musiał czynić, gdyż żaden czytelnik jego autobiografii nie odgadłby, że miała ona w zamierzeniu przybrać inną formę):

Dozwoliłem, by główna część narracji rozwijała się od roku 1928 do wybuchu wojny. Piszę „dozwoliłem”, ponieważ nie było to moim pierwotnym zamiarem. Z początku chciałem napisać książkę omawiającą moje tematy i ilustrującą je opowieścią, którą miałem podjąć w dowolnie wybranym momencie. Jednakże po dwóch czy trzech próbach dostrzegłem korzyść płynącą z posiadania obiektywnej struktury wydarzeń, w której mógłbym wybijać dziury mego subiektywnego doświadczenia<sup>6</sup>.

Korzyść, jak twierdzi Spender, czy też w dosłownym sensie alibi? Nie podaje on, jakie tematy według jego przewidywań miały stanowić zasadniczy materiał książki ani — co ważniejsze — w jakim porządku zamierzał je wprowadzać. Przypuszczalnie szło tu o tematy, które powracały uporczywie w jego życiu emocjonalnym i intelektualnym i które można określić jako determinanty nie tylko kompozycji jego biografii, lecz także wyjaśnienia jego życia. Spender jednak odstąpił od tych zamiarów i *World Within World* z wszystkimi swoimi dygresjami, przerwami w narracji, przypowieściami itd. jest chronologiczną narracją o wczesnych latach jego życia. Bez wątpienia Spender był niezadowolony ze swych prób stworzenia tekstu tematycznego [*thematic text*], czy to dlatego, że były nieudane, czy też dlatego, że według niego, jak i według wszystkich autorów opowieści, cokolwiek nie jest chronologiczne, zdaje się wadliwe. Władza, jaką mają nad nami pewne konwencje formalne, może wydawać się nie do obalenia.

Być może również, że ta próba poszeregowania swej przeszłości okazała się nie tylko trudna, lecz i bolesna i prędzej czy później doprowadziłaby do szczególnego wnikania w te czyny i skłonności, które wolałby zachować dla siebie. Oczywiście nie wszystkie „tematy” naszego życia przynoszą nam zaszczyt, a niektóre mogą być zdecydowanie od-

<sup>6</sup> S. Spender, *World Within World*. London 1951, s. VII.



pychające. Jakież więc lepsze alibi znajdzie twórca autobiografii nad chronologię, która pozwala mu być gdzie indziej w czasie i zapobiega skomasowaniu jakiegoś odstręczającego „tematu” w jednym punkcie opowieści. Wybór asocjacji idei jako zasady kompozycji to szukanie kłopotów. Domaganie się, aby twórcy autobiografii publicznie ogłaszali swe najdotkliwsze udręki czy zahamowania, może zdać się nieprzyzwoitością, lecz autobiografia zawsze była formą tłumaczenia się — i im bardziej zakłócała spokój ducha autora, tym lepiej spełniała wymogi gatunku.

W *Orlandzie*, owym biograficznym szachrajstwie, które poczyną sobie z formą w sposób śmiały i pouczający, Virginia Woolf igra z tym, co nazywa „wzburzeniem i pomieszaniem pasji i emocji, budzącym pogardę każdego dobrego biografa”<sup>7</sup>. Dla dobrego biografa ludzkie zachowanie musi biec określonym torem, skoro ma on panować nad życiem swego bohatera, a takie momenty wzburzenia są mu niedostępne; jego technika ich nie ogarnia. Jeśli istnieje dowód, że bohater przeżył taki moment, i biograf wolałby go odtworzyć miast wspomnieć o nim, jego jedynym wyjściem jest ewokowanie jakiegoś własnego, dającego się z tym porównać gwałtownego przeżycia. (Autobiografia może przywołać swe własne przeżycia i przedstawić je jako własne; raz mocno zakorzeniona w terażniejszości, autobiografia może w istocie wyszukiwać te momenty z przeszłości, które autor ponownie przeżywa lub odczuwa z najwyższą niechęcią.) Jeśli chronologia umożliwia twórcy autobiografii, by z zachowaniem zasad przyzwoitości cofnął się przed wspomnieniami, których potencjał go przeraża, wówczas tym gorzej dla chronologii i tym gorzej także dla czytelników, których wykrętnie pozbawia się poetyckiego przeżycia, jakim jest obserwacja potężnych uczuć przyoblekających się w słowa.

Wszystkie te wywody biorą początek i skupiają się wokół Michela Leirisa, który został autobiografem wkrótce po swych niezbyt udanych próbach z psychoanalizą. Do psychoanalizy doszedł przez surrealizm, którego doktryny, tak jak i inni uciekinierzy z kręgu André Bretona, nigdy się całkowicie nie wyrzekł. Czyniąc to, popełniłby błąd: niektóre jej fragmenty wielce pomogły mu stać się wzorcowym twórcą autobiografii.

Zachował przede wszystkim wiarę w poznawcze możliwości języka, wierzy bowiem, iż język ma tajemnice, których zgłębienie nauczy nas czegoś o świecie i o nas samych. Jako autobiograf Leiris poświęca tyleż uwagi językowi, co życiu, koncentrując się na pewnych wybijających się słowach czy grupach słów, w mniemaniu, iż przez te szczególnie uprzywilejowane punkty będzie mógł wniknąć w swą przeszłość. Za program autobiograficzny posłużył mu Freudowski opis dynamiki psychicznej:

<sup>7</sup> V. Woolf, *Orlando*. London 1942, s. 10.

Aby procesy myślowe mogły uzyskać jakość, wiążą się u istot ludzkich ze wspomnieniami werbalnymi, których jakościowe *residua* są wystarczające, by przyciągnąć ku nim uwagę świadomości i obdarzyć proces myślenia nową, ruchomą kateksją ze świadomości<sup>8</sup>.

Freud naturalnie pragnął zrozumieć proces nie zapamiętywania, lecz zapominania, oraz te oznaki w świadomości, które uczą nas, kiedy i gdzie rozpoznać podświadomość. Technika Freudowska, którą wybiera Leiris, opiera się na przesłance, że najważniejsze w potencjalnej autobiografii jest to, co zostało stłumione. Leiris idzie znacznie dalej, niż zamierzał Stephen Spender. Nie tylko konstruuje tomy swej autobiografii<sup>9</sup> na skojarzeniach myślowych (a czasem słownych) w miejsce chronologii, lecz celowo rozwija te ciągi skojarzeniowe, które wprawiają go w największe zakłopotanie. Autobiografia uprawiana według tych reguł staje się zabiegiem autoterapeutycznym. Leiris zaczął pisać o sobie, by zracjonalizować pewne, jak sądził, słabostki, okaleczające jego osobowość. Książki jego miały przynieść praktyczny rezultat, jakim byłoby uleczenie go ze szczególnie uporczywych zahamowań przez publiczną demonstrację ich etiologii. Nie powiodło mu się to, być może z powodu, jaki wysunął Jeffrey Mehlman w swym przydatnym eseju o Leirisie, wychodzącym od Lacana, zawartym w *A Structural Study of Autobiography*, mianowicie iż język nie jest niczyją własnością, a więc posługiwanie się nim nie oznacza wyalienowania się od swej osobowości<sup>10</sup>. Leiris według tej interpretacji jest ofiarą konwencji, jego nadzieje zniweczyła świadomość, iż nawet całkowita szczerowość musi podporządkować się pewnym konwenansom, jeśli ma zostać wyrażona słowami. Jego porażkę przewidział „*homme au paradoxe*” Diderota w *Paradoksie o aktorze*, który dostrzegł, że *sensiblerie* z jego realnego życia, która sprawiła, że nie śmiał otworzyć ust, był zmieszany, a w końcu oniemiały, nigdy nie sprawdzi się w przedstawieniu *sensiblerie* na scenie, gdzie należy ją wyrazić słowami. Dokonania Leirisa, stanowiące niewątpliwy sukces, okupione zostały porażką osobistą!

Możemy zgodzić się z Mehlmanem, że błąd Leirisa polegał na przekonaniu, iż autobiograf jest zdolny zawładnąć nie tylko swą przeszłością, lecz także ojczystym językiem. Był to jego jedyny błąd; rację miał, ignorując ustalone konwencje autobiografii. Najbardziej wyraźną odprawę daje im już na początku pierwszego tomu, *Wiek męski*, który zaczyna

<sup>8</sup> Z. Freud, *The Interpretation of Dreams*. Transl. J. Strachey. London 1961, s. 617.

<sup>9</sup> W sumie było ich pięć: *L'Age d'homme*. Paris 1946 [*Wiek męski wraz z rozprawą Literatura a tauromachia*. Tłum. T. i J. Błoński. Warszawa 1972] i cztery tomy *La Règle du jeu: Biffures*. Paris 1948; *Fourbi*. Paris 1955; *Fibrilles*. Paris 1966, i *Frêle bruit*. Paris 1976.

<sup>10</sup> J. Mehlman, *A Structural Study of Autobiography*. Ithaca and London 1974.

się od rozdziału zatytułowanego *Starość i śmierć*. Takie są prowokacje surrealizmu. Pod tym nagłówkiem, dotychczas uważanym za niemożliwy, w dziele autobiograficznym, Leiris faktycznie grupuje obrazy, wspomnienia i refleksje związane z tymi dwoma tematami. Z patologiczną ostentacją rozpoczyna swą biografię od tych zagadnień ostatecznych, równocześnie doszukując się w tej właśnie fobii — lęku przed unicestwieniem — źródła większości swych niepowodzeń życiowych.

Po rozdziałach poświęconych starości i śmierci omówione są inne imponujące abstrakcje: „Nieskończoność”, „Dusza”, „Przedmiot i podmiot”, tworząc coraz bardziej idiosynkratyczną serię, której punkt kulminacyjny przypada na tak niezrównane zestawienia, jak „Opowieści zranionych kobiet” i „Opowieści niebezpiecznych kobiet”. Układ jest ambitny; Leiris zamierzał napisać książkę na podstawie swych myśli, nie działań, i udowodnił w końcu, iż odwrotnie do tego, co jest ogólnie przyjęte, w prawdziwej autobiografii słowa ważą więcej niż czyny. Jako autobiograf należy on — można powiedzieć — do szkoły „Annales”, gdyż dąży do otworzenia swej własnej umysłowości [„*mentalité*”], a nie do szkoły starszej, dla której autobiografia pozostaje zdarzeniowa [*événementielle*”].

Autobiografia tego rodzaju nie jest pozbawiona poczucia kierunku. Narracja *La Règle du jeu* gromadzi samowiedzę i porządkuje przeszłość według własnych założeń autora. Z chwilą odrzucenia chronologii autobiograf czuje się zagubiony i musi odzyskać orientację w trakcie pisania. Pisarz jakby nic nie wiedział o swym życiu, póki nie ujrzy, co napisał. Zdolność kojarzenia, wydobywania na jaw bliskości pamięciowych w miejsce czasowych, mówi nam nieskończenie więcej o naszej stałej organizacji psychicznej niż siła chronologii. Autobiograf, jak ktoś, kto przeprowadza psychoanalizę, musi więc podtrzymywać stany podwyższonej wrażliwości, tak by mógł obejść cenzurę i całkowicie nieskrępowany zapisać z najwyższą dokładnością to, co Leiris w zasadniczej definicji swojej metody określa tak:

te sploty faktów, uczuć, pojęć, grupujących się wokół przeżycia barwniejszego od innych i grających rolę znaku lub ilustracji dostatecznie uderzającej, aby mi mogła służyć za punkt wyjścia<sup>11</sup>.

Pojęcie pisarza przekazującego inicjatywę słowom sięga co najmniej czasów Mallarmégo, lecz uznawano je, jeśli je uznawano, za rzecz godną polecenia wyłącznie dla poetów lub autorów prozy lirycznej, oderwanej od rzeczywistości, nie zaś dla twórców autobiografii, których zalicza się do autorów prozy realistycznej i którzy w ogóle nie powinni oddawać inicjatywy. Myśl, że autobiografia mogłaby stać się terenem eksploracji bardziej języka autora niż jego życia, wielu wydaje się dzi-

<sup>11</sup> *Biffures*, s. 259.

waczna, a niektórym obraźliwa. Lecz język i życie podtrzymują się wzajemnie, cała rzecz w tym, co uważamy za pierwszoplanowe. Biograf z pewnością ma rację tworząc książkę, której treść dyktuje formę narracji; dla twórcy autobiografii godny polecenia byłby efekt przeciwny — książka, której treść podyktowana jest formą narracji.

Tak postąpił Leiris i tak mogłoby zrobić wielu wcześniejszych twórców autobiografii, gdyby mieli więcej odwagi. Forma autobiograficzna od dawna pociągała poetów, którzy dostrzegli jej rzadko wykorzystywane poetyckie możliwości realizowania paradygmatów werbalnych. Być może, obawiali się napięcia i emocjonalnego ładunku takiego postępowania, trwającego nie przez stosunkowo krótki okres, jaki zajmuje napisanie wiersza, lecz przez miesiące i lata, które pochłonęłoby pisanie autobiografii; jeszcze bardziej mogą lękać się oporu czytelników, tolerujących bijące w oczy oszustwo i odstępstwa od chronologii w wierszach jedynie dlatego, że wiersze są uznane za konstrukcje słowne przynoszące satysfakcję werbalną.

Czytelnicy będą musieli pozbyć się pewnych starych uprzedzeń, aby w ten sam sposób zacząć pojmować autobiografię. Książki takie, jak trzy tomy *La Règle du jeu*, nie będą się wydawały prostolinijne tym czytelnikom, dla których ustaloną ideą linii prostej jest prosta linia chronologii. Lecz książki te, jak wszystkie książki, są linią prostą, powstały bowiem jako ciąg następujących po sobie słów i tak są odczytywane. Linia prosta, po której mamy iść, jest tą, którą wytycza autor w miarę pisania. Mimo to znaczny element konwencji pozostaje — linia ta tylko pozornie jest prosta i nieprzerwana, skoro książki pisano z przerwami i — jak w przypadku Leirisa — przez szereg lat. Strumień świadomości pisarza nie przebiega z tą samą prędkością czy intensywnością co mówiącego. Pisarz musi rzecz zapisać, a może to zrobić jedynie w określonym tempie, co nakłada hamulec na jego wolę kojarzenia. Co więcej, jest pozostawiony samemu sobie i musi obyć się bez przewodnictwa — wyjaśnień, zachęty, ojcowskiej obecności — psychoanalityka. Jego jedynym interlokutorem jest widmo: odbiorca jego dzieła reprezentowany na razie tylko przez niego samego. A będąc samotny, pisarz pozbawiony zostaje owej przydatnej presji, jaką zazwyczaj odczuwamy w towarzystwie, a mianowicie by nie popaść w całkowite milczenie; w procesie pisania kompozycja zastępuje przymus. Autobiografia asocjacyjna jest od początku do końca konwencjonalna, lecz jej konwencje zdają się sensowniejsze od tradycyjnych.

Jako innowacja literacka powinna być sklasyfikowana z tymi XX-wiecznymi innowacjami, które wyraźnie wprowadzają autora we własny jego tekst i pozwalają, by przypadek lingwistyczny: formy homofoniczne, aliteracja, rym — nadawał tekstowi kierunek. Leiris określił swoją metodę jako polegającą zasadniczo na „zamyśleniu zygzakującym

[zigzaguant] po linii pisma”<sup>12</sup>, a słowo „zygzakującym” jest niewątpliwym ustępstwem wobec ewentualnych krytyków, ponieważ zawiera pojęcie prostoliniowości. Mam wrażenie, że w *La Règle du jeu* wspomnianie przeważa nad komentarzem i dość długie epizody z przeszłości opowiedziane są chronologicznie; żaden autobiograf nie może iść za każdym skojarzeniem, jakie nasuwa mu się w trakcie pisania. Jego tekst powinien stanowić kompromis między intencją a improwizacją.

*La Règle du jeu* nie stanowi historii życia Leirisa; zawarty tu opis jego przeszłości byłby uderzająco niekompletny, nawet gdyby ułożyć go w ciąg mniej więcej chronologiczny. Lecz jeśli te książki nie są historią, czym więc są? Opisem, brzmiałaby jedna z możliwych odpowiedzi, lub diagramem twórcy. Gdy tradycyjna narracja ma charakter czasowy, ów drugi rodzaj jest przestrzenny, należy jednak pamiętać, że wszystkie komunikaty językowe przebiegają w czasie. Nie wątpię, że w niektórych typologiach autobiografii Leiris nie byłby w ogóle klasyfikowany jako nie spełniający paru podstawowych wymagań, a zwłaszcza warunku Starobinskiego, „aby była to właśnie narracja, a nie opis”<sup>13</sup>. Utwór, do którego to kryterium autobiografii nie daje się zastosować, podpada pod pomniejszą kategorię „autoportretu”.

Spotykamy się tu z uprzedzeniem wobec „opisu”, czyli tego, co dzieje się w powieści, gdy ustaje narracja. Opis tradycyjnie stanowi wytchnienie od opowieści, zatrzymanie się zegara. Lecz w rodzaju, jakim jest autobiografia, zegar nigdy nie zaczął chodzić, opis i narracja stopiły się i możemy teraz ujrzeć opis takim, jaki jest w istocie, tzn. nieprzerwany i ruchomy. „Autoportret” to błędna nazwa w odniesieniu do utworu literackiego, ponieważ zakłada natychmiastowe sporządzenie podobizny autora. Nazwa ta może być stosowna dla książki już ukończonej, lecz wprowadza w błąd, gdy zastosujemy ją do utworu w trakcie tworzenia. Termin ten traci z pola widzenia sprawę samego pisania i pomaga umocnić mylny pogląd, iż proces narracji zostaje wpleciony w opisywane wydarzenia. Już jakiś czas temu Alain Robbe-Grillet oświadczył, że gdy przyszło mu „opowiadać historyjki”, nie miał nic przeciw historyjkom, lecz przeciw temu, by „opowiadać”, i każdy, kto przeczytał przemyślnie opisy przedmiotów w jego powieściach, gdzie słowa, które mu się narzucają, wywierają zgubny wpływ na opisującego i obracają go, wbrew jego zamiarom, w narratora potwornie nudnych, melodramatycznych anegdotek, zrezygnuje z łatwych rozróżnień między narracją a opisem. Dla Leirisa, jak i dla Robbe-Grilleta, samo opisywanie jest przygodą.

Na tej właśnie przygodzie zbywa tradycyjnym autobiografom. Narracja chronologiczna jest dyscypliną, która bardzo krępuje swobodę twórcy. Musi ona utrudniać odkrywanie własnego „ja”. Autobiografia

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Starobinski, *op. cit.*, s. 307.

chronologiczna mimo wszystko może być „rewelatorska”, lecz jej odkrycia po większej części autor gromadził z zamiarem wykorzystania ich w swej autobiografii. Większej szczeroci zazwyczaj nie wymagamy od autobiografa. Znacznie większy stopień szczeroci osiąga autor, wypuszczając się na poszukiwanie raczej nie rozjaśnionych fragmentów swojej przeszłości niż całkowicie jasnych i wówczas robi odkrycia rewelacyjne również dla niego samego. W tych poszukiwaniach kryje się napięcie, które może dzielić z życzliwym czytelnikiem.

Jest rzeczą paradoksalną, że najbardziej palącym dążeniem głębszej przełomowej autobiografii Leirisa jest negacja czasu. Dojmujący lęk przed śmiercią i unicestwieniem własnego „ja” odwiódł go od chronologii i przywiódł do przekonania, że dzięki swej alternatywnej metodzie odzyskania przeszłości mógłby uchronić się przed zgubnym przemijaniem czasu. Wyobrażał sobie, jako niegdyś lojalny surrealista, że nie musiałby już postrzegać swej przeszłości jako formy nitkowatej, lecz jako trójwymiarową bryłę, wewnątrz której mógłby wędrować do woli, niepomny śmierci. Struktura jego autobiografii jest uwarunkowana jego psychiką; dzieło to stanowi wspaniale inteligentną sublimację jego lęków. Lecz innowacje, jakie Leiris poczynił w autobiografii, są teraz dostępne wszystkim i nie ma powodu, by ci autobiografowie, którzy decydują się pójść w jego ślady, robili to tylko dlatego, że podzielają jego lęki.

Przymus, do którego Leiris się przyznaje, można traktować jako neurotyczne wyolbrzymienie pragnienia, kryjącego się za każdą autobiografią, by ogarnąć swe życie od początku do końca jako znaczącą całość i uchronić je przed zapomnieniem. Lecz *La Règle du jeu*, poczęta jako próba autoterapii, jest zarazem triumfem literackim i porażką osobistą. Leiris usunął ze swych ksiąg najbardziej nieprzydatną mu konwencję, tj. chronologię, by później z całą bezwzględnością uświadomić sobie, iż nie chronologia nas zabija, lecz czas, a pisarzowi czas odmierza ruch jego pióra.

Przełożyła Grażyna Cendrowska