

# Aleksander Wit Labuda

---

## Biografia pisarza w komunikacji literackiej

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (23), 104-116

---

1975

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.

*Aleksander Wit Labuda*

**Biografia pisarza  
w komunikacji literackiej**

Dwie  
praktyki

We współczesnej kulturze literackiej wiadomości o pisarzu i jego życiu mogą funkcjonować w dwóch teoretycznie tylko odrębnych zespołach operacji dokonywanych na tekście. Mam tu na myśli z jednej strony operacje badawcze, zorientowane w zasadzie na osiągnięcie określonych efektów poznawczych i z drugiej strony — operacje czytelnicze nakierowane na rozmaite, społecznie i historycznie zmienne cele. Ich wyłącznie teoretyczną odrębność akcentuję dlatego, że w praktyce — zarówno naukowej, jak i czytelniczej — występują one łącznie, wzajemnie się na siebie nakładając. Niezależnie od tego czy w nauce taki stan rzeczy uznaje się za pożądany lub naganny, stwarza on obiektywną możliwość (z której nieco dalej skorzystam) potraktowania niektórych przynajmniej naukowych wypowiedzi o dziele literackim jako swoistych dokumentów kultury czytelniczej<sup>1</sup>.

We współczesnym literaturoznawstwie sprawa wykorzystania wiedzy o pisarzu i jego życiu przedsta-

---

<sup>1</sup> Szerzej na ten temat M. Głowiński: *Świadectwa i style odbioru*. „Teksty” 1975 nr 3.

wia się dość osobliwie. Historyczna klęska biografizmu nie spowodowała wcale upadku naukowej biografistyki. Poszukiwania tego typu prowadzone są systematycznie i z dużym nierzadko rozmachem, a ich rezultaty ukazują się w formie publikacji zadziwiających swymi rozmiarami i dokładnością. Ale współczesna biografistyka wypadła z głównego nurtu badań literackich i, jak stwierdza Janusz Sławiński, ulokowała się w polu „dokumentacji”, a nie w polu „interpretacji”<sup>2</sup>. Znaczy to, że rozpatrując dzieło literackie we wszelkich możliwych relacjach komunikacyjnych: tekst — kod, tekst — tekst(y), tekst — odbiorca, tekst — kanał itd., współczesny badacz pomija na ogół relację dzieło — życie autora. Mimo więc bogatego materiału, który potencjalnie znajduje się w zasięgu ręki, nie chce on czy też nie potrafi tego materiału sfunkcjonalizować dla własnych celów poznawczych. Od podobnych zabiegów zdaje się go zwalniać zasada, że życie autora nie przynależy do jego dzieła — od niej bowiem już tylko mały krok do przekonania, że jedno z drugim nie pozostaje w żadnym związku.

Inaczej rzeczy się mają w przypadku operacji o charakterze czytelniczym. Tutaj bywa i tak, że „życie” do dzieła przynależy w sposób niezwykły. W obrębie współczesnej kultury czytelniczej można bowiem wyróżnić takie style odbioru tekstu literackiego, które nie mogą się obyć bez „życia” pisarza w tym sensie, że tekst staje się zrozumiały, uzyskuje spójność semantyczną dopiero wtedy, kiedy w wyniku odbiorczych zabiegów konkretyzacyjnych splecie się w nierozzerwalną całość z „życiem” jego twórcy. Posługuję się cudzysłowami, ponieważ chodzi mi nie o to życie, które zrealizowało się kiedyś lub realizuje się teraz w przedmiotowym porządku zdarzeń

Operacje  
czytelnicze

---

<sup>2</sup> J. Sławiński: *Myśli na temat: biografia jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. W: *Biografia — geografia — kultura literacka*. Pod red. J. Ziomek i J. Sławińskiego. Wrocław 1975.

historycznych, lecz o tę biografię pisarza, która w każdym momencie lektury może się zaktualizować w znakowym porządku opowieści o jego osobie. Opowieści — nawet fragmentarycznej, która się żywi nie tylko zaświadczoną w dokumentach informacją biograficzną, lecz także potocznymi stereotypami, swego rodzaju mitycznymi „biografemami”, a więc całością potocznej wiedzy o losach twórców, która do społecznego obiegu przedostaje się dzisiaj za sprawą szkoły z jej obrazami i obrazkami z życia pisarzy, a także za sprawą poczytnych powiastek i powieści znanych pod nazwą *vies romancées*<sup>3</sup>. Lekturę biograficzną można najogólniej określić jako proces komunikacyjnej interferencji między dwoma tekstami: wytworzonym tekstem autorskim a wytwarzaną przez odbiorcę opowieścią biograficzną.

O właściwym i niewłaściwym pożytkowaniu wiedzy biograficznej w badaniach literackich pisano wiele i dziś na ten temat sporo już wiadomo. Natomiast o jej miejscu i roli w kulturze czytelniczej wiadomo bardzo niewiele. Dlatego też zrezygnuję z jakichkolwiek uogólnień w tej materii i ograniczę się do przedstawienia mechanizmów dwóch odmian lektury biograficznej, tych mianowicie, które można było zidentyfikować, przypatrując się recepcji jednego tylko tekstu: *Pieśni Maldorora*.

Dlaczego  
*Pieśni*  
*Maldorora*

Wybór tego właśnie tekstu uzasadnia się dwojako. *Pieśni* należą do tzw. utworów trudnych w czytaniu i to już na poziomie znaczeń najbardziej elementarnych. Wynika to m.in. stąd, że rozmieszczone w tekście sugestie odbiorcze nie tworzą jednolitej i niesprzecznej partytury czytelniczej, a układają się w serie sprzeczne lub konkurencyjne. W rezultacie tekst dostarcza odbiorcy takich oto informacji o sobie: „jestem czystą fikcją” i zarazem „komunikuję o rzeczywistości pozaliterackiej”; „jestem autobio-

<sup>3</sup> Por. M. Jasińska: *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*. Warszawa 1970.

grafią” i jednocześnie „wszelka autobiografia jest fałszem”; „jestem zbiorem luźnych fragmentów” i „jestem spójną całością”; „jestem powieścią” oraz „jestem parodią powieści”. Za tymi informacjami kryje się wiele możliwych strategii odbioru, ale żadna z nich nie jest uprzywilejowana. Natomiast strategia pisarska jest jedna. Jest to strategia frustracji: autor stawia czytelnika wobec alternatywnych wyborów i alternatyw nie rozstrzyga. W tej sytuacji wielu czytelników *Pieśni* odwoływało się do biografii ich autora jako do czynnika mającego stabilizować rozchwiane znaczenie tekstu. Oto uzasadnienie pierwsze.

Biografia  
stabilizuje  
tekst

I racja druga: prawdziwa biografia pisarza nie mogła zapewnić spójności semantycznej *Pieśniom* dlatego, że przez długi czas o ich autorze nie wiadomo zupełnie nic. Dziś zaś wiadomo tyle, że Izydor Ducasse, który w historii literatury występuje jako hrabia Lautréamont, urodził się w Montevideo w 1846 r., liceum kończył w Tarbes i Pau na południu Francji, z końcem roku 1867 zamieszkał w Paryżu i zmarł w roku 1870 podczas okupacji miasta przez wojska pruskie. Łatwo więc obserwować, jak autorowi tekstu dorabiano biografię fikcyjną.

Do wymienionych już racji można jeszcze dorzucić i trzecią, a mianowicie powikłane losy samej książki. *Pieśń* pierwsza wydawana była trzykrotnie, dwa razy anonimowo, a w końcu 1869 r. pod pseudonimem comte de Lautréamont wraz z pełnym wydaniem wszystkich sześciu pieśni. Wydawca nie zdecydował się jednak na sprzedaż książki. Jedynie autor otrzymał kilka oprawionych egzemplarzy na swój prywatny użytek. On przypuszczalnie przesłał *Pieśni* kilku znajomym krytykom, którzy zareagowali natychmiastowo. Ale zamieszczone w kilku periodykach recenzje przeszły bez echa. Wojna francusko-pruska, upadek Drugiego Cesarstwa, Komuna Paryska i niespokojne początki III Republiki odwróciły uwagę czytelników od spraw literatury.

Do Francji  
przez Belgię

*Pieśni Maldorora* ukazały się w sprzedaży dopiero po śmierci Izydora Ducasse'a. W roku 1874 wystawił je w swojej witrynie jeden z brukselskich księgarzy. Książka powróciła do Francji dzięki symbolistom belgijskim i od razu zajęła poczesne miejsce — jako jeszcze jedno *curiosum* — w dekadencym gabinecie osobliwości. W roku 1890 wydał ją ponownie Léon Genonceaux. Od tego momentu zaczął się trwający do dzisiaj spór o to, czy napisał ją człowiek o zdrowych zmysłach czy psychicznie chory, czy jest ona mistyfikacją, arcydziełem czy utworem grafo-mańskim. Podobnie jak Rimbaud i jego teksty, tak Lautréamont i *Pieśni Maldorora* zaczęły obrastać w mit i legendę, w grubą warstwę interpretacji i wyszukanych komentarzy. Rozgłos uzyskało dzieło dopiero dzięki surrealismowi, którzy ogłosili Lautréamonta jednym z patronów poetyckiego przewrotu lat dwudziestych. Od tego też momentu mnożą się wydania i tłumaczenia tekstów Ducasse'a. W latach sześćdziesiątych *Pieśni* stały się znowu jednym ze sztandarowych tekstów literackiej awangardy zgrupowanej wokół czasopisma „Tel Quel”. Wprawdzie nigdy nie zbłądziły pod strzechy, ale wyjątki tekstu można było zobaczyć na murach Sorbony w czasie studenckiej rewolty z 1968 r. Lautréamont figuruje obecnie w podręcznikach szkolnych, stanowi przedmiot uniwersyteckich rozpraw.

Trzej pierwsi  
krytycy

Pośród autorów trzech krótkich not krytycznych, jakie ukazały się za życia Izydora Ducasse'a, żaden nie sugerował, by *Pieśni* należało czytać jak utwór autobiograficzny<sup>4</sup>. Wskazywali oni na konstrukcyjne analogie między tytułowym bohaterem Maldorem a Byronowskim Childe-Haroldem i Faustem Goethego, na powinowactwa utworu z Apokalipsą i stylistyką tekstów profetycznych, na ideowe związki z estetyką złą lansowaną przez Baudelaire'a i

<sup>4</sup> Noty te odszukał i przedrukował C. Muller: *Documents inédits sur le comte de Lautréamont et son Oeuvre*. „Mino-taure” 1939 nr 12—13.

Flauberta. W operacjach czytelniczych dokonywanych na tekście owi pierwsi odbiorcy mobilizowali więc cały zespół innych tekstów literackich czy paraliterackich, a nie swoją wiedzę o autorze. Utwór był, odczytywany w relacji tekst — tekst(y).

Relacja tekst — życie autora stała się czytelniczym problemem dopiero dwadzieścia lat później, kiedy *Pieśni Maldorora* ponownie wróciły do Francji. Dzięki symbolistom belgijskim trafiły w pierwszej kolejności do Péladana, Huysmansa i Bloy. Léon Bloy wspomina o książce w swojej powieści *Le Désespéré* z 1886 r. Utwór był już stosunkowo dobrze znany w dekadenckim środowisku literackim, kiedy symbolistyczne czasopismo „La Plume” w numerze z 1 września 1890 r. zamieściło obszerną wypowiedź Léona Bloy o *Pieśniach Maldorora*. Rzecz nosiła tytuł *Le Cabanon de Prométhée* — izdebka Prometeusza. Nakreślony w niej obraz Prometeusza, który postradał zmysły, jest pierwszym z długiego szeregu portretów autora *Pieśni*, pierwszym ogniwem „mitu Lautréamonta”, jaki miał towarzyszyć kolejnym odczytaniom tekstu. Mit ów funkcjonuje na zasadzie wielkiej opowieści, której granice są płynne, a poszczególne elementy wymienne i luźno do siebie dopasowane. Jest własnością niczyją i stanowi wspólne czytelnicze dobro. Jego składniki są różnopochoodne i czerpane były z trzech podstawowych źródeł: z utworów Izydora Ducasse’a, z jego biografii prawdziwej lub zmyślonej oraz z platońskiej i romantycznej topiki związanej z osobą twórcy (opętanie — boskie albo diabelskie, wieszcz, poeta wyklęty itd.). Te trzy źródła: Dzieło, Twórca, Życie posiadają w naszej kulturze status instancji mitycznych; ich kulturowy autorytet gwarantuje wiarygodność i tym samym sprawne funkcjonowanie tego mitu, o którym tu mowa.

Biograficzna opowieść zawarta w *Cabanon de Prométhée* jest wprawdzie tylko jednym z jego licznych wariantów, ale zasługuje na uwagę szczególną. Léon

Dwadzieścia  
lat później

Opowieść  
Bloy

Bloy budował bowiem swój portret Lautréamonta z materiału czerpanego tylko w dwu źródłach. Nie miał żadnych informacji biograficznych o autorze *Pieśni*, nie znał nawet jego prawdziwego nazwiska ani daty pierwszego wydania utworu. Pozostało mu więc samo dzieło i obszerny zestaw obiegowych toposów twórcy. Tekst odczytuje przez pryzmat autorskiej biografii, ale po to, by taką właśnie lekturę uzasadnić, musi wykazać autobiograficzny charakter dzieła. Jedynym zaś dowodem może się stać lektura, którą proponuje — ponieważ, jak się rzekło, nie wie nic o rzeczywistych losach Izydora Ducasse'a. Z punktu widzenia krytyka musiała to być sytuacja wielce kłopotliwa. Lecz ona to właśnie sprawiła, że studium Léona Bloy można potraktować jako niemal laboratoryjny eksperyment czytelniczy. Mamy tu do czynienia z metodologicznie czystym przykładem lektury odciętej w sposób radykalny od sprawdzalnej i sprawdzonej informacji o życiu autora. Późniejsi odbiorcy będą już odczytywali *Pieśni* na sposób bardziej eklektyczny.

Studium Bloy opiera się na swego rodzaju czytelniczym *a priori*, które stanowi też jego logiczny punkt wyjścia. Krytyk z góry niejako zakłada, że w *Pieśniach* autor mówi o samym sobie; stara się następnie sprawdzić tę hipotezę, ale weryfikacja przybiera kształt błędnego koła interpretacyjnego. Jako dzieło dziwaczne i rozkojarzone *Pieśni* dowodzą szaleństwa ich autora, ale z kolei szaleństwo to usprawiedliwia dziwaczność dzieła, przekształca jego artystyczny nieporządek w porządek naturalny. Tego typu tautologia ma znaczną moc wyjaśniania, największą chyba z możliwych, ponieważ tłumaczy racjonalnie obecność takich elementów dzieła, które powinny w zasadzie przeczyć wyjściowej hipotezie jego autobiograficzności: skoro o sobie opowiada szaleniec... Aby zbudować biograficzną opowieść wokół centralnego wątku szaleństwa, Léon Bloy sięga po topos poety zbuntowanego przeciwko porządko-

Dzieło,  
szaleństwo —  
dzieło  
szaleńca



wi tego świata. Dla katolika, jakim był Bloy, porządek świata uosabia się w Bogu, obraz poety zaś konkretyzuje się konsekwentnie w mitologicznej postaci Prometeusza albo biblijnej — Lucyfera. Lautréamont to Prometeusz, któremu choroba szarpie mózg, to zepchnięty w piekło szaleństwa Lucyfer, który w *Pieśniach* opowiada dzieje swojego buntu i upadku spowodowanego bożą karą. Edytor i pierwszy biograf Ducasse'a wytknął interpretacjom Bloy ich tautologiczny charakter. W przedmowie do swego wydania *Pieśni* z 1890 r. określił studium jako „opowieść interesującą wyłącznie ze względu na zamierzony przez niego (Bloy) efekt literacki”<sup>5</sup>. Zarzut był jednak niewłaściwie adresowany. Biograf występował w imię poznawczych celów badacza literatury, krytyk zaś czytał *Pieśni* istotnie dla ich „efektu literackiego” i był rzecznikiem prawdy czytelniczej.

Zaproponowany przez Bloy typ lektury biograficznej przebiegał więc wedle następującego schematu interpretacyjnego. Od Tekstu odbiorca odchodzi do Życia, a raczej rekonstruuje jakieś hipotetyczne „Życie” w postaci opowieści biograficznej zbudowanej z elementów utworu i topiki twórcy. Hipoteza potwierdzi się, opowieść uwierzytelni dopiero wtedy, gdy jest zdolna objaśnić tekst. Im większa będzie ilość tych elementów utworu, które zostały wzięte pod uwagę i spojone w logiczną całość, tym łatwiej opowieść będzie mogła uchodzić za prawdziwą. Mówiąc inaczej — czytelnicza prawda o utworze uzyskana poprzez takie odczytanie jest oceniana przy pomocy kryterium semantycznej wydajności tegoż odczytania. Lektura tego typu tym będzie lepsza, im więcej znaczeń utworu zdoła spoić w sensowną całość. Schemat ten z dużą konsekwencją wyzyskany Przez Bloy można również odnaleźć w innych wypowiedziach na temat *Pieśni*. Stanowi on metodolo-

Od tekstu do  
życia

<sup>5</sup> W „Préface” zamieszczonej w: Lautréamont: *Les Chants de Maldoror*. Paris 1890.

giczną oś studium napisanego przez Blanchota<sup>6</sup>. Jednakże Maurice Blanchot, dysponując już pewną wiedzą o życiu Ducasse'a, ulegał pokusie czytania *Pieśni* również w inny sposób. Aby wykazać ich autobiograficzny charakter, wychodzi od biografii do utworu, od Życia do Tekstu: odwraca więc opisany wyżej schemat. Nie trzeba chyba dodawać, że takie odwrócenie schematu jest możliwe dopiero wówczas, gdy odbiorca dysponuje pewnym zbiorem informacji biograficznych zaczerpniętych ze źródeł innych niż czytany tekst.

Szczegółowa relacja o trwających już z górą lat osiemdziesiąt poszukiwaniach biograficznych związanych z Izydorem Ducasse nie byłaby tu ani możliwa, ani potrzebna. Wystarczy powiedzieć, że pozytywne rezultaty są mizerne. To, co dziś wiemy o autorze *Pieśni*, nie układa się w żadną biografię i ledwo starcza na skąpy biogram.

Mizerne  
rezultaty  
poszukiwań

Jeśli ostatni z biografów Ducasse'a napisał o jego życiu całą książkę, to dlatego, że pomieścił w niej zarazem mniej i więcej niż biografię<sup>7</sup>. Na monografię François Caradeca złożyły się trzy wątki tematyczne, ściśle się przenikające, lecz które można z łatwością wyizolować.

A. Caradec zestawiał w swoim studium wszystkie dziś dostępne dokumenty dotyczące Izydora Ducasse'a i jego najbliższej rodziny, w tym również i własne znaleziska: metryki, świadectwa szkolne, rejestry paszportowe i wizowe, fotografie, rysunki, pamiętniki, wspomnienia. Cała ta dokumentacja pozwoliła mu na precyzyjniejsze niż dotychczas ustalenie dat i miejsc pobytu Ducasse'a we Francji i Ameryce Południowej. Jednakże pośród owych dat i nazw miejscowości sylwetka głównego bohatera nadal pozostała nader mglista.

<sup>6</sup> M. Blanchot: *Lautréamont et Sade*. Paris 1963 (pierwsze wyd. 1949). 1970.

<sup>7</sup> F. Caradec: *Isidore Ducasse comte de Lautréamont*. Paris

B. Aby jakoś zrekompensować suchość i fragmentaryczność tych informacji, biograf próbuje odtworzyć klimat epoki, atmosferę i wygląd miejsc związanych z losami Ducasse'a. Ten drugi wątek jego studium odwołuje się do wachlarza źródeł znacznie szerszego. Biograf wychodzi poza ściśle pojęte archiwum Ducassowskie i odwołuje się do bardzo różnych dokumentów: literackie relacje z podróży, przewodniki turystyczne, księgi katastralne, stare plany miast, archiwa szkolne, korespondencja prywatna, pamiętniki i nawet horoskopy astrologiczne. Uzyskane w ten sposób informacje nie wypełniają pustych miejsc w biografii Ducasse'a. Służą opisowi tego wszystkiego, co ewentualnie mógł on oglądać i słyszeć, czego mógł dotykać. Biograf postępuje tu wzorem Zoli: czytelnikowi dostarcza swego rodzaju „tranches de vie”: rodzinnych, szkolnych, paryskich itp. wycinków rzeczywistości, z którą rzekomo stykał się autor *Pieśni*.

C. Trzeci wreszcie wątek to zapis biograficznej lektury *Pieśni* (także, choć okazjonalnie *Poezji*), w której Caradec starał się spożytkować dane zawarte w pozostałych wątkach monografii.

Zapytajmy o globalny sens będący produktem zaprezentowanej przez biografę lektury *Pieśni*, choć — jak się okaże — ów sens globalny jest tylko jej produktem ubocznym. Sens to przeciwstawny do propozycji Léona Bloy. Caradec pokazuje, że *Pieśni* nie są wytworem obłędu, że przeciwnie — ich autor był zupełnie normalnym i grzecznym chłopcem. Oto przykładowe stwierdzenie: „Sądzę, że waga cierpień i rozczarowań szkolnych w dziele Lautréamonta została nieco przeceniona (...)”<sup>8</sup>. Stwierdzenie to jest logiczną konsekwencją ukazanej w studium szkolnej „tranche de vie”, a która opiera się na takich m. in. źródłach: Tarbes i Pau w podróźniczym opisie Stendhala, popularny przewodnik turystyczny *Guide Joanne*, pochwała liceum w Pau ogłoszona przez mi-

Greczny  
chłopiec  
Lautréamont

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 51.

nistra oświaty publicznej, prospekt reklamowy przeznaczony dla rodziców itp. A oto jeden z odpowiednich fragmentów z dzieła Lautréamonta:

„Kiedy licealista zamknięty w internacie znajduje się przez lata, które są całymi stuleciami, od rana do wieczora i od wieczora do rana pod opieką jakiegoś pariasa cywilizacji, który nie spuszcza z niego oka, czuje wtedy, jak kipiąca nienawiść niby gęsty dym uderza mu do mózgu, który zda się pęknie za chwilę. Od czasu, gdy go wtrącono do tego więzienia, aż po moment już niedaleki, gdy je opuści, twarz mu żółknieje, ściągają się brwi, oczy zapadają od wysokiej gorączki. Nocą rozmyśla, ponieważ nie chce zasypiać. Za dnia jego myśl ulatuje ponad mury tego domostwa otumanienia. Aż po moment, gdy się wyrwie lub zostanie wyrzucony jak jakiś trędowaty poza ten wieczny klasztor”<sup>9</sup>,

Widać chyba dość jasno, że turystyczno-reklamowy punkt widzenia na szkołę, do którego zmusza biografą zgromadzona dokumentacja, jest zupełnie inny niż punkt widzenia Maldorora. Ogólnie rzecz biorąc, ów rozróżnienie można wyjaśnić w sposób następujący. Zakładając — choć nie jest to założenie konieczne — że w *Pieśniach* mówi się o jakichś wycinkach rzeczywistości i że informacja o tej rzeczywistości stanowi jeden z możliwych sensów utworu, Caradec stara się owe wycinki zidentyfikować i następnie je opisać, odwołując się do form opowiadania uległego wobec czegoś, co można nazwać potocznie czy też zdroworozsądkową wiedzą psychosocjologiczną. Są to formy, które wywodzą się w prostej linii z dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej i które pokutują w jej różnych epigońskich replikach (np. u Simenona). Natomiast w *Pieśniach* formy te są albo kompromitowane, albo też odrzucane. Ducasse w swoim utworze szuka wzorców wysłowienia zdalnych do uchwycenia znaczeń, które *ex definitione* pozostają poza zasięgiem technik narracyjnych

Różne  
punkty  
widzenia

<sup>9</sup> I. Ducasse: *Oeuvres complètes*. Paris 1963, s. 78 (pieśń I, strofa 12). Fragmenty *Pieśni* w polskim przekładzie J. Waczkwa publikowała „Literatura na Świecie” 1972 nr 3 i 1974 nr 2.

wykorzystanych przez biografę. Nawet jeśli się zgodzimy, że Caradec i Ducasse mówią o tym samym, tzn. że *Pieśni* są lub bywają autobiograficzne, wypadnie skonstatować, że z pewnością nie mówią tego samego. Autobiograficzny wątek utworu i będąca jego czytelnicznym przekładem opowieść biograficzna Caradeca mają się do siebie jak paradoks do banału. Literackim efektem biograficznej lektury jest tu swoiste spłaszczenie znaczeń odczytywanego tekstu. Punktem wyjścia tej lektury jest równoległe zestawienie dwóch ciągów tekstowych. Ciąg pierwszy to biograficzna opowieść, którą odbiorca buduje przez odwołanie się do źródeł innych niż czytane dzieło. Ciąg drugi to odczytywany przez niego tekst literacki. Ten ostatni — jak powiada Caradec — występuje w roli instancji kontrolującej hipotezy wysuwane przez biografę, a dzięki którym jego opowieść posuwa się do przodu. Ale to tylko jakby jedna strona procesu czytania. Rolę instancji kontrolującej pełni także opowieść biograficzna: pozwala na wykrywanie autobiograficznego charakteru, albo tylko autobiograficznych „miejsz” w samym dziele. Zostaje ono w ten sposób obdarzone całą wiązką znaczeń, które wiążą je z życiem autora. Problem „prawdziwości” tego typu lektury sprowadza się zatem do uzyskania swoistej izotopii semantycznej między dwoma tekstami. Odbiorca szuka tu punktów przecięcia między tekstem biografii a tekstem literackim. Ten ostatni zaczyna znaczyć dopiero wtedy, gdy punkty takie uda się ustalić.

W obu uwzględnionych tu przypadkach lektury biograficznej inny jest mechanizm czytania. Lecz obie te lektury różnią się także swoimi rezultatami. Pierwsza z nich zmierza do uchwycenia globalnego sensu dzieła, a składające się na nią zabiegi interpretacyjne mają charakter syntetyzujący. I tak dla Léona Bloy ogólny sens *Pieśni* da się streścić w krótkiej i sugestywnej formule: dotknięty obłędem Prometeusz opowiada dzieje swojego życia. Podobnie Blan-

Równoległość  
dwu tekstów

Mgławica  
znanie  
biograficznych

choć widzi w *Pieśniach* autobiograficzną relację o poszukiwaniu wewnętrznej tożsamości. Ten sposób czytania zakłada i jednocześnie za wszelką cenę postuluje wysoki stopień semantycznej koherencji tekstu i stąd napotyka na duże trudności w zetknięciu z utworami znaczeniowo niespójnymi, uzyskującymi spójność w kilku niezależnych przekrojach. Natomiast lektura drugiego typu niewiele się troszczy o globalny sens dzieła. W odczytaniu Caradeca *Pieśni* rozprysnęły się w mgławicę znaczeń biograficznych, które nie układają się w żadną sensowną całość. Odbiorca interesował się głównie lokalnymi znaczeniami tekstu. Ustalając znaczenia pojedynczych szczegółów, nie starał się dojrzeć, ich miejsca i funkcji w całościowej gospodarce znaczeniowej utworu. Jest to strategia czytelnicza, która musiałaby zawieść całkowicie w przypadku tekstów wysoce spójnych. Nie trzeba nią gardzić, gdy się ma do czytania z utworami o trudno uchwytnych znaczeniach globalnych.

Ogólny mechanizm lektury biograficznej pierwszego typu można opisać w sposób następujący: wychodzi od Tekstu do Życia, jej sprawdzianem jest własna wydajność semantyczna, zmierza do syntetycznego ujęcia znaczeń utworu. Lektura drugiego typu wychodzi od Życia do Tekstu, sprawdza się dzięki międzytekstowej izotopii, prowadzi do znaczeniowego rozproszenia utworu.