

Louis A. Renza, Maciej Orkan-Łęcki

Wyobrażenia stawia veto : teoria autobiografii

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/1, 279-306

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.

LOUIS A. RENZA

WYOBRAŹNIA STAWIA VETO: TEORIA AUTOBIOGRAFII

W autobiografii nie sposób uniknąć tego, że bardzo często w miejscu, gdzie zgodnie z prawdą należałoby napisać „raz”, pisze się „wiele razy”. Zawsze bowiem zachowuje się świadomość faktu, że wspomnienie wydobywa z ciemności coś, co słowo „raz” rozbija na części; zaś słowa „wiele razy” nie całkiem wprowadzie przed tym chronią, lecz utrzymują przynajmniej w zgodzie z przekonaniem autora, wynosząc go ponad takie rodzaje przejść, których może w jego życiu brakowało zupełnie, lecz które rekompensują mu inne przejścia, jakie nie nasunęły mu się nawet we wspomnieniu. [F. Kafka]

Wymieniam pamięć i rozpoznaję, co wymieniam; a gdzie rozpoznaję, jak nie w samej pamięci? Czy i ona jest obecna w sobie przez obraz swój, a nie przez siebie samą? [Św. Augustyn]

Rzeczywiście rozpocząłem (pisanie autobiografii), tyle że postanowienie moje nader szybko stopniało, rozplynęło się całkowicie w ciągu pierwszego tygodnia, a cały początek powędrował do kosza. Od owego czasu podejmowałem tę sprawę mniej więcej co trzy, cztery lata, czyniłem stale nowe próby i wszystkie raz po raz lądowały w koszu na śmieci. [M. Twain]¹

I

Usiłując wyjaśnić naturę autobiografii, często — częściej niż w przypadku wszystkich innych pojęć literackich — popadamy w błędne koło. Czy autobiografia to nie określona bliżej mieszanka prawdy i fikcji na temat osoby autora? Czy opiera się przede wszystkim na faktach, czy raczej na autokreacji? A może jest wydarzeniem „literackim” w pełnym znaczeniu tego terminu, zjawiskiem, którego natura objawia się w samym utworze i poprzez ten utwór — w opozycji między „życiem” znaczącym a życiem oznaczanym?

[L. A. Renza — amerykański badacz literatury najmłodszej generacji; wykłada literaturę angielską w Dartmouth College.

Przekład według: *The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography*. „New Literary History” 9 (1977), nr 1, s. 1—26.]

¹ [F. Kafka, *Dzienniki (1910—1923)*. Przełożył J. Werter. Przedmowę napisał Z. Bieńkowski. Kraków 1961, s. 174—175. — Św. Augustyn, *Wyznania*. Tłumaczył z języka łacińskiego, wstępem i komentarzem opatrzył J. Czuj. Warszawa 1955, s. 212. — M. Twain, list z roku 1904.]

J. M. Cox niewątpliwie podchodzi do takich pytań ze zdrowym rozsądkiem, twierdząc, że u podstaw autobiografii leżą raczej fakty niż fikcja oraz że jest ona „narracją o życiu jakiejś osoby napisaną przez nią samą”². Przykłady fikcji naśladowującej autobiografię uczą nas jednak, że narracja sama przez się formalnie determinuje rzeczową orientację odniesień autobiograficznych i daje im pierwszeństwo. Musimy ponadto powtórzyć za N. Frye’em i innymi krytykami, że narracja autobiograficzna, dokonując wyboru, porządkując i integrując przeżycia autora zgodnie z wymogami jej własnej, wewnętrznej teleologii, musi podporządkować się pewnym imperatywom rządzącym wypowiedzią literacką. Krótko mówiąc, autobiografia przeistacza fakty empiryczne w artefakty: da się ona zdefiniować jako forma „fikcji prozą”³. Sam Cox rozważa poszczególne autobiografie nie tyle jako neutralne oddanie faktów, ile naładowaną emocjonalnie, skondensowaną opowieść, poprzez którą autor symbolicznie przeprowadza rozrachunek z własnym życiem, dokonany w warunkach społecznie dramatycznych, np. w okresach działań rewolucyjnych, „kiedy polityka i historia stały się dla wyobraźni rzeczywistością dominującą”⁴.

W praktyce przynajmniej „faktograficzna” koncepcja autobiografii Coxa zgadza się z pomysłami Frye’a, a właściwie teoretycznym założeniem całej krytyki współczesnej, mianowicie że pisanie autobiografii implikuje swoisty akt wyobraźni, a nie tylko pewien bierny kompromis osiągany względem własnych zahamowań i/lub przymusu, który pojawia się w każdym akcie samoujawnienia. Istnieją różne sposoby uzasadniania tej „literackiej” koncepcji. Może najbardziej oczywiste spośród nich jest stwierdzenie jawnego występowania technik lub elementów fikcyjnych w poszczególnych autobiografiach⁵. A przecież występowanie takich elementów dowodzi jedynie, że autobiografia świadomie

² J. M. Cox, *Autobiography and America*. W: *Aspects of Narrative*. Ed. J. Hillis Miller. New York 1971, s. 145.

³ N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 307—308.

⁴ Cox, *op. cit.*, s. 144.

⁵ Problematyczna obecność technik fikcyjnych i/lub elementów fikcji literackiej w autobiografii była często podnoszona i równie często rozważana dla udowodnienia rodzajowej odrębności autobiografii od innych dzieł literackich: A. M. Clark, *Autobiography: Its Genesis and Phases*. 1935. Przedruk: London 1969, s. 10—21. — R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge, Mass., 1960, s. 162—178 i 185—195. — A. Kazin, *Autobiography as Narrative*. „Michigan Quarterly Review” 3 (jesień 1964), s. 210—216. — B. J. Mandel, *The Autobiographer's Art*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 27 (zima 1968), s. 215—226. — S. Shapiro, *The Dark Continent of Literature*. „Comparative Literature Studies” 5 (grudzień 1968), s. 421—454. — G. Misch (*A History of Autobiography in Antiquity*. Transl. E. W. Dickes. T. 1. London 1950, s. 4) sugeruje prowokująco względne historycznie, pasożytnicze, a zatem drugorzędne przyswojenie przez autobiografię „różnych form, których różne okresy dostarczają jednostce dla autoreprezentacji i autoportretu”.

czierpie z zasobu metodycznych ujęć, właściwych fikcji literackiej, nie zaś, że opiera się na podstawowych zasadach wypowiedzi literackiej. Bardziej przekonującym sposobem „udowadniania” literackiego charakteru autobiografii — jak to np. czynił G. Gusdorf — jest zdawać sobie sprawę, że „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”. Z konieczności pisarz zna swoją przeszłość i pisze o niej z perspektywy ograniczającej obiektywność obecnego obrazu siebie — „*ce qu'il est devenu* [tym, czym się stał]”. Pragnąc zaś przekazać „prawdę” o swojej przeszłości, posługuje się pewnymi werbalnymi strategiami, by ograniczenia te przezwyciężyć⁶. Skoro jednak chcemy dowodzić artystycznej natury autobiografii, dylematy związane z autorskim poznaniem siebie samego muszą widocznie przenikać całą kompozycję tekstu. Ów akt autorefleksji nie może poprzedzać aktu komponowania autobiografii, jak to daje do zrozumienia R. Pascal, kiedy ujmuje autobiografię jako mieszanie wyraźnie rozgraniczonych elementów „zamiaru konstrukcyjnego” i „prawdy”⁷.

W ten sposób doszliśmy do trzeciej „literackiej” koncepcji autobiografii, mianowicie że dynamika czy też dramatyczność poznania autobiograficznego rozgrywa się na poziomie samego zapisu narracji. Zgodnie z tą koncepcją dany tekst autobiografii objawia spontaniczne, „ironiczne” czy też eksperymentalne wysiłki, by zawrzeć całą przeszłość w intencjonalnym polu widzenia obecnego projektu narracyjnego⁸.

Twórca autobiografii musi zdawać sobie sprawę, że przez pomijanie pewnych faktów pełnia i złożoność życia zaczynają mu umykać, zwłaszcza gdy wymogi wypowiedzi narzucają mu uporządkowanie tych faktów. Bezpośrednio lub pośrednio zakładając niekompletność, autor po-

⁶ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przełożył J. Barczyński. W tym zeszycie, s. 271.

⁷ Pascal, *op. cit.*, zwłaszcza s. 83 i 188. Należy zwrócić uwagę, że Pascal i Gusdorf podkreślają „formalne” ograniczenia autobiografii, nie chcą jednak ostatecznie uznać autobiografii za to, co Pascal nazywa sztuką wyobrażeniową.

⁸ Zob. F. R. Hart, *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography*. „New Literary History”, 1 (wiosna 1970), zwłaszcza s. 490—491 i 500—506. Przekład z Rousseau przemawiałby na korzyść „eksperymentalnej” pozycji Harta, co robi także J. Starobinski (*The Style of Autobiography*. W: *Literary Style: A Symposium*. Ed. S. Chatman. New York 1971, s. 294; zob. także przekład w tym zeszycie). Jasne określenie „niepokoju” odczuwanego przez twórcę autobiografii w stosunku do swych zamierzeń znajduje się w pracy M. Cooke’a *Modern Black Autobiography in the Tradition* (w: *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*. Ed. D. Thorburn and G. Hartman. Ithaca 1973). Cooke uważa, że werbalną autoreprezentację autobiografa „należy wiązać (...) z problemem tożsamości; autobiograf traci jasność i autorytet nawet mimo swojego rodzaju zwielokrotnienia swojej osoby” (s. 259).

wierza swoje życie kompozycji narracyjnej, pozostającej w ten sposób w stanie napięcia z jego własnymi zamierzeniami, napięcia, w którego wyniku powstaje tekst autobiograficzny o implikacjach estetycznych rozgrywających się w kategoriach „eseistycznych” dyspozycji tekstu, a nie pozatekstowej prawdy czy fałszu. W ten sposób pozorna sprzeczność między opisywanym życiem a sposobem opisywania, jak powiada Starobinski, „czyni treść opowiadania podejrzaną i stanowi zasłonę między prawdą przeszłości a obecną chwilą sytuacji narracyjnej”⁹.

Mimo że niektóre autobiografie objawiają lub zdradzają „ironiczne” sprzeczności, jak np. te, które Starobinski zauważa w *Wyznaniach* Rousseau, prawdą jest, iż w większości autobiografii napięcia między aktem pisania a przedmiotem opisu są nierównomiernie rozproszone w całej narracji i są z nią niezgodne lub też są dla całości nieistotne. Co więcej, choć koncepcja ta skutecznie uchyla sprawę tzw. prawdy w autobiografii, nie zdaje jednak sprawy z estetycznej dostępności tekstów autobiograficznych. Znając znacznie lepiej swoją przeszłość niż czytelnik, autor lepiej może ocenić jej kłopotliwe powikłania w przedstawionej narracji i *vice versa*. Czytelnik może jedynie „domyślać się” istnienia tej dialektyki czasu. Wydaje się, że można zasadnie bronić autobiografii jako przedsięwzięcia literackiego [*imaginative*] pod warunkiem, że — przyjmując stosunek czytelnika *a posteriori* do tekstu — nalegamy, aby odniesienia pisarza do własnej przeszłości (będącej jedynie niepewnym źródłem obrazów „życia”) były podporządkowane narracji ilustrującej obecną osobowość pisarza, widzianą także w świetle jego przyszłości¹⁰. Bezpośrednio dostępna narracja jest autobiografia; innymi słowy, autobiografia to próba wyjaśnienia nie przeszłej, lecz obecnej sytuacji autora. To właśnie ma na myśli B. J. Mandel, powiadając, że omawiany tu dramat samopoznania rodzi się w terażniejszości pisarza, jako że „nie sposób mówić o terażniejszości inaczej niż przez zdystansowanie się wobec niej i nadanie jej charakteru fikcyjnego”. Jako ewentualny autor własnej autobiografii Mandel dowodzi:

⁹ Starobinski, *op. cit.*, s. 186. Zob. E. H. Erikson, *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*. New York 1962, s. 54.

¹⁰ Gusdorf (*op. cit.*, s. 275—277) chętnie przyznałby, że terażniejsza świadomość siebie autobiografa jest niepełna, skoro jest nastawiona na przyszłość. Pascal odnotowuje ten aspekt terażniejszości autobiografa, ostrzegając jednocześnie przed uczynieniem zeń centralnego problemu autobiografii. Mandel natomiast (*op. cit.*, s. 221 i 225) uważa, że cel czy projekt powzięty przez autobiografa stanowi, jak „*dianoia*” w sensie, jaki nadał jej Frye (*op. cit.*, s. 27—28), jednocześnie, żywo obecne ujęcie swego życia. Podobnej argumentacji dostarczają prace: K. Hamburger, *The Logic of Literature*. Transl. M. J. Rose. 1957. Przedruk: Bloomington, Ind., 1973, s. 98—102. — D. Levin, *In Defense of Historical Literature*. New York 1967, s. 58—60. Zob. także B. Pike, *Time in Autobiography*. „Comparative Literature” 28 (jesień 1976), zwłaszcza s. 327—328 i 337—339.

⟨teraźniejszość kreuje⟩ moją przeszłość, nadając interpretację, kierunek, sugestywność — słowem, tchnienie życia — danym nie posiadającym żadnego znaczenia. Lecz jak długo żyję, przeszłość moja tkwi w mej teraźniejszości i wraz z nią odżywa. (...) Nie mogę w pełni przelać mej przeszłości na karty książki, gdyż w tajemny sposób wypływa ona z niezrozumiałych nastrojów chwili obecnej. I w miarę jak opanowują mnie owe nastroje, przeszłość jawi mi się zupełnie inaczej¹¹.

Ta niemal coleridge'owska izolacja twórczej teraźniejszości pisarza w momencie pisania pozwala traktować autobiografię jako utwór w pełni i natychmiast dostępny czytelnikowi, jak wszystkie inne dzieła fikcji poetyckiej. Zważmy jednak, cośmy zrobili: podporządkowując przeszłość autora jego „niezrozumiałej teraźniejszości”, sprawiliśmy, że każda narracja o życiu w pierwszej osobie, będąca niechybnie przedstawieniem w teraźniejszości przeżyć autora w momencie pisania, może być odąd uznana za autobiograficzną i/lub fikcyjną.

Nie musząc wcale usprawiedliwiać umieszczenia autobiografii w kontekście literackich, a nie — jak nazwałby to Frye — „opisowych” form pisarstwa, zgodzimy się jednak z J. Olneyem, który twierdzi, iż „autobiografia i poezja określają samo ⟨pisanie⟩ w czasie i przestrzeni”¹². Ale przez ironię losu gatunkowy nominalizm tego typu „apologii” zaprzecza temu, co w ogóle pozwala nam teoretyzować na temat autobiografii: nietrudno nam jest rozpoznać i odczytać autobiografię jako różną od dzieł fikcyjnych¹³. Po wtóre, zakładając z konieczności, że w przypadku obu tych rodzajów pisarstwa komunikacja wymaga całkowitego podporządkowania się czytelnika z jednej strony i „stawania się” podmiotu autorskiego poprzez dzieło z drugiej, „apologie” takie muszą przeoczyć fakt, iż większość formalnych autobiografii nie spełnia wymagań: nie są wydarzeniami wewnętrznymi, czysto „literackimi”, mającymi tylko odniesienia wewnętrzne¹⁴. Jakkolwiek w narracji gra rolę drugorzędną, podstawa faktograficzna odniesień autobiograficznych zmierza do tworzenia tekstów raczej zamkniętych niż całkowicie otwartych dla Muzy przemawiającej wieloznacznymi językami. Dla czytelnika, który upierałby się przy kryterium estetycznie samowystarczalnemu przeżycia, kon-

¹¹ B. J. Mandel, *Autobiography — Reflection Trained on Mystery*. „Prairie Schooner” 46 (zima 1972/73), s. 327.

¹² J. Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton 1972, s. 44.

¹³ Nie zawsze da się takie rozróżnienie określić obiektywnie w sensie genologicznym albo obiektywnym, tzn. na podstawie rodzaju zdań, fikcyjnych lub nie, które składają się na strukturę dzieła. Zdajemy sobie sprawę z tej różnicy — bez względu na jej źródło w jakichkolwiek sygnałach, konwencjach czy informacjach zewnętrznych. Zob. N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*. New York 1968, s. 68. — Hamburger, *op. cit.*, s. 277—287. — B. Herrnstein Smith, *Poetry as Fiction*. „New Literary History” 2 (zima 1971), s. 259—281.

¹⁴ Olney, *op. cit.*, zwłaszcza s. 30—50, 261—265 i 312—313.

wencjonalne autobiografie będą w znacznie mniejszym stopniu realizować wymagany paradygmat niż dzieła powieściowe, takie jak *Stop Time* Franka Conroya (Mandel), *Cztery kwartety* Eliota (Olney) czy też *Próby* Montaigne'a lub im podobne. Można je bowiem potraktować jako hipotetyczne utwory narracyjne przedstawiające dyskretne, kumulujące się poszukiwanie zawsze obecnego „ja”, które jak surogat „każdego” jest narracją, którą czytamy i która rodzi się w czytaniu¹⁵.

„Apologeta” autobiografii, przekonany o sile działania literatury pięknej, ufikcyjnia przedmiot swych teoretycznych zainteresowań, powodowany pragnieniem włączenia go w obręb sztuki literackiej. Lekceważy więc wszystkie formalne wyznaczniki czyniące z autobiografii pełnoprawny dokument osobowo-historyczny. Nie docenia prostego faktu, że odniesienia zawarte w autobiografii podlegają zewnętrznej weryfikacji¹⁶, zwłaszcza w oczach współczesnych czytelników, bądź że wszystkie retoryczne chwytły i przekonania światopoglądowe wyrażane przez „ja” utworu, a które odnoszą się zwłaszcza do jego środowiska kulturalno-historycznego (a więc nie ponadczasowego), wykluczają w pewnym stopniu percepcję niewspółczesnego odbiorcy. A przede wszystkim nasz apologeta nie bierze pod uwagę ciężkich strat, jakie pociągnęłyby jego standardy „literackie”, jeśli miałyby być stosowane do definiowania i oceny *prima facie* autobiografii.

Czyżbyśmy więc stali wobec konieczności przyjęcia bądź co bądź kompromitującej, banalnej koncepcji, która w autobiografii upatruje formalną mutację, hybrydyczny rodzaj literacki, nieokreśloną mieszaninę „prawdy” o życiu autora ubarwioną tak, by udawała kompozycję literacką? Może jednak udałoby się zdefiniować autobiografię jako zjawisko niepowtarzalne, nie będące ani fikcją, ani niefikcją, ani nawet mieszaniną jednego i drugiego?

II

Chociaż nasze uznanie autobiografii jako gatunku literackiego wyprzedza nasze próby wyjaśnienia jej natury, nic nam jednak nie przeszkadza zbadać, w jaki sposób odrębne akty pisarstwa można rozpoznać

¹⁵ Olney (op. cit., s. 79—88 oraz 299—316) prawie nie ukrywa w całym dziele tej postawy. Olney oraz Frye (op. cit., s. 307) widzą dzieło Montaigne'a jako „wyznanie składające się z esejów, w którym brak jedynie ciągłej, dłuższej formy narracyjnej”. Stosując do autobiografii teorię gatunków Frye'a, L. Howarth (*Some Principles of Autobiography*, „New Literary History” 5 (zima 1974), s. 337 n.) zauważa, że jeden z jej rodzajów, „autobiografia jako poetyka”, składa się z seryjnej narracji (jak seria autoportretów tego samego artysty), którą autor „pisze wyłącznie dla siebie, lirycznie, lecz której bohaterem jest czytelnik, albowiem tylko on może panować nad jej ostatecznym kształtem”.

¹⁶ Pascal, op. cit., s. 188.

jako autobiograficzne w relacji do piszącego „ja”¹⁷. Z tego punktu widzenia szybko dostrzeżemy, jak przedsięwzięcie autobiograficzne jest wyobcowane i werbalnie nie uporządkowane. W przeciwieństwie do apologetów uznamy, że nawet w „gorączce” pisania pisanie autobiograficzne zdaje się obejmować związek autora z jego „ja” ukazywanym poprzez strukturę narracyjną dzieła.

Coś z owej alienacji można zaobserwować, rozpatrując marginalnie przykłady pisarstwa autobiograficznego. Zapisy w dzienniku lub dzienniku np. nie tylko oznaczają to, co jest ich przedmiotem, ale jednocześnie — z punktu widzenia autora, który je zapisał i obecnie odczytuje już w innej teraźniejszości — zdają się wskazywać nieobecność jego minionej teraźniejszości, jeśli chodzi o genezę, wagę oraz pierwotny improwizacyjny charakter tych zapisów. Napisane przez „innego”, a w tym wypadku przez niego samego, wcześniejsze myśli diarysty mogą wracać do niego z istic emersonowskim echem wyobcowanej wzniosłości. Podobne braki ciągłości i luki w czasie subiektywnym występują w przypadku pewnych aktów pamięci, nawet gdy odnoszą się do innych wspomnień. Tak np. Proust zauważa, że

między wspomnieniem nagle powracającym a naszym stanem obecnym, tak samo jak między dwoma wspomnieniami dotyczącymi różnych lat, miejsc lub godzin, rozciąga się przestrzeń taka, że wystarczyłoby, pominąwszy nawet oryginalność specyficzną, uczynić je nieporównywalnymi. Tak, jeśli wspomnienie, dlatego że poszło w niepamięć, nie zdołało zadzierzgnąć żadnej więzi, przetrzucić żadnych ogniw między sobą a minutą obecną, jeśli utknęło na swoim miejscu i w swojej dacie, (...) zaczynamy nagle dzięki temu oddychać powietrzem nowym, z tej właśnie racji, że jest to powietrze, które wdychaliśmy ongi¹⁸.

Ale już sam Proust ukazuje, że pisarz tworzący fikcję literacką wznosi taki właśnie pomost łączący dwa czasy, i usiłuje znaleźć „nowe powietrze” tchnące ze starych wspomnień, które jawią się jako dosłownie nowe, przepuszczone przez antycypującą soczewkę narracji. Intencjonalny akt autora fikcji, jego świadomość swych własnych wspomnień, której nadaje znaczenie, sprawiają, że „rzeczywiste” wspomnienia zaczynają odpowiadać wymogom fikcji. To ostatnie odbywa się poprzez swoiste „rozmycie” wspomnień i nadanie im przez to charakteru szkicowych obrazów dzięki usunięciu wyrażenia „wiele razy” — mówiąc słowami Kafki — i wprowadzeniu na jego miejsce kategorycznego „raz”, jedynego wyrażenia odpowiadającego przeszłym wydarzeniom. Tak więc autor utworów fikcyjnych skutecznie przemieszcza owe „mroczne pokłady, którymi karmi się wyobraźnia”, i oddaje ludzkie skłonności do

¹⁷ Na paradoks rodzaju i historii wskazuje R. Wellek, *Genre Theory, the Lyric and Erlebnis*. W: *Discriminations*. New Haven 1970, s. 252.

¹⁸ M. Proust, *Czas odnaleziony*. Przełożył J. Rogoziński. Warszawa 1960, s. 232.

uogólnień, do upowszechnienia publicznego obrazów z osobistych wspomnień:

Wiele cierpiałem kolejno z powodu Gilberty, z powodu pani de Guermantes i z powodu Albertyny. Kolejno też zapominałem o nich i tylko moja miłość poświęcona osobom odmiennym była trwała. Nieznani czytelnicy sprofanowali jedno z moich wspomnień, lecz ja dokonałem już tego przed nimi¹⁹.

A zatem tekst fikcyjny doskonali się na swej własnej teraźniejszości; bierze w posiadanie cały świat złożony z tła, postaci i akcji, której pełne przedstawienie pozostaje w narracyjnym zawieszeniu, jak cicha, niepokalana wybranka wyobraźni. Zaprasza nas jako czytelników, byśmy wypełniali miejsca puste, byśmy uzupełniali ten świat własnymi przeżyciami i w ten sposób utożsamili się z jego własnym wymiarem czasowym. Również nasze wspomnienia, nasza przeszłość zostaje „sprofanowana” przez świat fikcji w nie mniejszym stopniu niż wspomnienia i przeszłość samego autora. W wypadku powieści, która osiągnęła samoświadomość, jak np. w *Malone Dies* Becketta, proponuje się nam, byśmy sami zmontowali narracyjny świat (często nawet samą narrację), świat, który chcielibyśmy przetrwać w swej wyobraźni, lecz na który musimy jakby stale „czekać”, pozbawieni możliwości nacieszenia się choćby złudzeniem przedstawienia w czasie przeszłym²⁰.

Intencjonalny akt autobiograficzny zaostcza dualizm kryjący się w aktach osobistej pamięci. Dualizm ten wykracza poza ramy epistemologicznego dylematu, o którym mówiliśmy wyżej, jako że ani nie poprzedza aktu werbalnego, ani nie wynika z podjęcia przez autora bezpośrednich zobowiązań co do narracji. Przy każdej próbie zwerbalizowania wydarzeń przeszłych okazuje się, że już na poziomie przedjęzykowym związane są nieodłącznie z pewnym kształtem przeszłości, który jest nieobecny w wydarzeniach i pozostaje równocześnie w kontraście w stosunku do zorientowanej na „teraźniejszość” intencji wypowiedzi²¹. Ponadto wypowiedź pisana zaostcza ów dylemat fenomenologiczny, jaki już stwarza wspomnienie wyrażone ustnie. Pismo, bardziej niż mowa, unicestwia owe „mroczne pokłady, którymi karmi się wyobraźnia”. Pisanie odsłania ów arbitralny stosunek między aktem

¹⁹ *Ibidem*, s. 273.

²⁰ Hamburger (*op. cit.*, s. 45—46, 64—98 oraz 139—140) omawia pojęcie poezji i beczasowości fikcji literackiej, jej czystą obecność (w przeciwstawieniu do teraźniejszości). Na takiej właśnie koncepcji fikcji literackiej musi opierać się każda ideologia literatury, która jak „nowa krytyka” traktuje dzieło literackie jako zjawisko „samo w sobie”.

²¹ Zob. S. Erickson, *Language and Meaning*, s. 39—57, oraz R. R. Ehlman, *William James and the Structure of Self*, s. 266—270 — obie prace w: *New Essays in Phenomenology*. Ed. J. M. Edie. Chicago 1969. Omówienie różnicy między wydarzeniami a wspomnieniami o nich znajduje się w pracy: B. Smith, *Memory*. New York 1966, zwłaszcza s. 88—94 oraz 193—206.

nadawania znaczenia i oznaczaną przeszłością; pisanie pozwala wyizolować przeszłość od środków językowych, które umożliwiają powstanie projektu autobiograficznego. Nie pomijanie faktów — co w końcu oznacza, że hipotetycznie przeszłość da się odzyskać w całości — lecz pominięcie samej przeszłości stoi poza granicą opowieści o własnym życiu. Pisane wyznania św. Augustyna np. mieszczą się gdzieś między jego świadomością pełnej luk przeszłości a jego przekonaniem, iż język przechowuje tę przeszłość, kiedykolwiek o niej opowiada się innym:

Gdy opowiadamy prawdziwe rzeczy z przeszłości, wydobywamy z pamięci nie same rzeczy przeszłe, lecz słowa poczęte z obrazów rzeczy (...). Dzieciństwo moje na przykład, którego już nie ma, jest w czasie przeszłym, którego już nie ma; gdy jednak przypominam je sobie i opowiadam, obraz jego widzę w czasie teraźniejszym, ponieważ jest jeszcze w mojej pamięci²².

„Słowa” używane w opowiadaniu, chociaż należy je uznać za podwójnie wtórne w stosunku do tego „obrazu”, nie zmuszają jednak narratora autobiografii do skoncentrowania uwagi na ich problematycznym i niebezpośrednim stosunku do zapamiętanego i w danej chwili przedstawianego wydarzenia.

Tak więc mówiący raczej nie zauważa, że — jak to wyraził R. Barthes — owo „ja” wpisane w akt mowy jest „zawsze inne, nawet gdy się powtarza”; że w owym „ja” rozmówcy widzą „znak stały, produkt kompletnego kodu o powracających elementach”²³. Ale w tekście pisanym rozdzwięk między „stale na nowo stwarzanym” a „ustabilizowanym” narratorem staje się nieunikniony:

Skoro tylko narrator tekstu pisanego opowiada o tym, co mu się przydarzyło, owo „ja” opowiadające przestaje być tożsame z „ja” stanowiącym przedmiot opowieści²⁴.

Nawet owo „ja” opowiadające, na które składa się to, co Barthes w ślad za Benvenistem nazywa „instancją wypowiedzi”, nie będzie tożsame z „ja” piszącym, jak długo będziemy je przyjmować jako „pewien stan wewnętrzny powstały wcześniej i poza językiem”²⁵. Z tego punktu

²² Św. Augustyn, *op. cit.*, s. 260. Przedstawioną tu interpretację rozszczepienia „ja” wypowiedzi (teraźniejszości) i „ja”, które stanowi przedmiot wspomnień, odnajdzie czytelnik w pracy: E. Vance, *Augustine's Confessions and the Grammar of Selfhood*. „Genre” 6 (marzec 1973), s. 1—28. Argumentacja wyprowadzona jest tam z innych pozycji i doprowadza do innych, choć ważkich, wniosków.

²³ R. Barthes, *To Write: An Intransitive Verb*. W: *The Structuralists: From Marx to Lévi Strauss*. Ed. R. and F. De George. Garden City, N. Y., 1972, s. 163. Zob. także M. Ryan, *Narcissus Autobiographer: Marcius the Epicurean*. „English Literary History” 43 (lato 1976), s. 184—186, gdzie czytelnik odnajdzie omówienie semiologicznej wagi autobiograficznego „ja”, którą pragnę zająć się w niniejszej pracy.

²⁴ Barthes, *op. cit.*, s. 162.

²⁵ *Ibidem*, s. 163.

widzenia autobiografię da się zasadnie oskarżyć o działanie „w złej wierze”, w Barthes’owskim sensie tego wyrażenia. Bo czyż autobiografia nie stanowi próby oznaczenia pozatekstowej tożsamości czy też „wewnętrznego stanu” samego autobiografa? A przecież już choćby w cytacie powyżej przytoczonym Augustyn nie tylko sugeruje, ale poprzez akt pisania dowodzi, że tekst pisany umożliwia wyizolowanie i przełamanie procesu hipostazowania obrazów przeszłości jako wydarzeń samych w sobie. Jak więc widać, tekst pisany ma możliwości metawerbalne: pozwala mianowicie Augustynowi zadumać się nad procesem nadawania znaczenia, w który jest sam uwikłany; pozwala zrozumieć nieistnienie lub nieobecność przeszłości w stosunku do tego, co autor mówi lub pisze o sobie. Najważniejsze dla chrześcijańskiego autobiografa jest to, że pisanie pozwala mu „wyznawać [spowiadać się]”, być świadkiem lub (w dawniejszym znaczeniu tego słowa) „wyznawcą” owego brutalnego „byłem” czy „jestem”, zupełnie niezależnie od tego, co może przekazać w słowie o swoim życiu.

Jak z tego wynika, tekst pisany stanowi dla Augustyna punkt wyjścia do rozmyślań. Pragnąc pogłębić własną świadomość Boskiego Stworzenia, Augustyn chce interpretować swoje własne istnienie jako znak owego Stworzenia, dany w samodoświadczeniu. Pisanie autobiograficzne nasuwa taką właśnie interpretację, jako że przez podkreślenie sprzeczności między przeszłością, którą autor przeżył, a jej „teraźniejszym” znaczeniem, wydobywa świadomość „ja” transcendentną w stosunku do jego własnych „słów”, a przez to nie dającą ująć się w obrazy, po prostu istniejącą w swej nieobecności i przeszłości; tajemnica czasu istnienia samego autora jako świadectwo Boskiego Stworzenia stanowi przedmiot kontemplacji księgi XI *Wyznań*. Podobnie obraz własnej osoby przekazywany przez „ja” leksykalne wypowiedzi umożliwia mu zrozumienie tego, czym jego obecna teraźniejszość nie jest; „ja” teraźniejszości tekstualnej staje się podstawą zidentyfikowania jego przeszłości jako jego własnej, która pozostając dlań tajemnicą, jest rozpoznawalna poprzez obrębne akty tekstualne, a w końcu pozostaje zupełnie poza nimi. I na nowo, skoncentrowane na sobie samym „milczenie” wypowiedzi pisanej w porównaniu do mówionej stwarza bezpośrednią okazję ujmowania wewnętrznej, milczącej tożsamości własnej duszy, zwłaszcza że tekst taki, jak już zauważyliśmy, rozluźnia i przecina związki między wyrazami, obrazami i wydarzeniami. Wydaje się, że słowa pisane są jakby świadome swej własnej skończoności: w zasadzie wskazują one tylko na sensy wyższego rzędu, na *logos* ludzkiej świadomości, który z kolei oznacza coś, czego nazwać nie sposób — *Logos* wiekuisty. W tym właśnie sensie wyrazy składające się na *Wyznania* św. Augustyna stanowią jedynie kopie, imitacje lub — by się wyrazić precyzyjniej — akty intencjonalne, których obiekt — własna świadomość siebie — sprowadza je do statusu zewnętrznych znaków skrywających (dialektycznie zde-

terminowanych) milczącego albo niewidocznego wyznania: „Nie odziewam ich w słowa wypowiedane cielesnym językiem, lecz jest tu mowa duszy i głośne wołanie myśli, znane uszom Twoim”²⁶.

W *Wyznaniach* Augustyna ideologia i autobiografia wzajemnie się uzupełniają. Późniejsze przykłady tego gatunku świadczą wyraźnie, że komplementarność ta wynika w równym stopniu z autointencjonalności twórczości autobiograficznej co z nakazów płynących, powiedzmy, z chrystianizmu. Tak więc wyrzeczenie się samego siebie, owo wyrastanie „ja” z istnienia nazwanego i nazywalnego w wypowiedzi, stanowi objawienie dla Augustyna, w przypadku Rousseau zaś przeradza się w źródło niepokoju i paranoi. Transcendencja ujęta w taki właśnie sposób co najmniej uwydatnia samobójcze implikacje gatunku. Chcielibyśmy tu podkreślić, że to właśnie akt pisania autobiografii, a nie poprzedzający go problem poznawczy czy metodologiczny, zawiera w sobie owo potencjalne wyrzeczenie się siebie, ów rozdźwięk między „ja” piszącym a „ja” wpisanym w tekst. Nie ma więc w ogóle problemu „złej wiary” w akcie pisania autobiografii, lecz w rezultacie tego aktu, w jego końcowym produkcie, który przedstawia piszący, gdy pisze, wyposażony w puste lub tylko wypowiadające „ja”, które nigdy nie jest jego własne, przedstawia bowiem jako terażniejsze to, co należy do przeszłości. To tak, jakby życie swoje mógł ukazać wszystkim, tylko nie sobie samemu: „niemożliwość porozumienia nie istnieje, z wyjątkiem jednego przypadku — kiedy idzie o moje porozumienie z sobą samym”²⁷.

Twórca autobiografii nie może więc zakładać (a może to zrobić autor powieści świadomej siebie), że uda mu się jakoś wypełnić lukę między sobą jako „ja” piszącym a owym „ja” wypowiadającym, przewijającym się seryjnie [*seriatim*] przez każdy dłuższy odcinek tekstu. I wszędzie tam, gdzie wypowiedź mówiona zmniejsza ten brak ciągłości, dwuznaczna anonimowość „ja” w utworze pisanym zaostrza go i stawia problem transcendentnego odosobnienia i nacisku wywieranego przez czystą przeszłość, wiążąc go nieodmiennie z koniecznymi dla niej aktami pamięci. Widzimy więc, że biograf, aby mógł zdać sobie sprawę z tego nacisku i jednocześnie zrealizować swoje zamierzenie, musi rozwikłać jedynie w swoim rodzaju problem zaimków osobowych: w jaki sposób konsekwentnie używać zaimka pierwszej osoby, odnoszącego się właśnie do niego, tak aby nie przeobraził się *de facto* w zaimek trzeciej osoby, więc w coś innego niż znak odsyłający do jego „ja”; a przecież tak właśnie dzieje się w trakcie pisania.

²⁶ Św. Augustyn, *op. cit.*, s. 196—197.

²⁷ E. Ionesco, *Fragments of a Journal*. Transl. J. Stewart. New York 1968, s. 74. Jeśli medium pisania stanowi podstawę tożsamości aktu tworzenia biografii, to czyż nie jesteśmy przez to zmuszeni postawić pod znakiem zapytania związek autobiografii z narracją filmową lub narracją zapisaną pod dyktando autora? Intencja autobiografii nie jest jednoznaczna z jej intencjonalnością.

Aby pisać autobiograficznie, pozostaje zatem jedno wyjście: w jakiś sposób posłużyć się „personifikującym” działaniem wypowiedzi, tj. albo poddać się mu, jak uczyniła np. G. Stein w *Everybody's Autobiography*, albo też jawnie mu się oprzeć, jak to czyni A. Miller w *Tropic of Cancer*. Intencjonalność autobiografii wydaje się całkowicie zależna od takiego właśnie diakrytycznego użycia zaimka „ja”. W tym właśnie sensie słynne twierdzenie Thoreau zawarte na początku *Walden* daje się interpretować w dwóch kontekstach: „W większości książek »ja«, czyli pierwsza osoba, jest całkowicie pominięta; tutaj zostanie utrzymana”. Formalnie w słowach tych brzmi usprawiedliwienie „egotyzmu” czy też próżności autora wobec konwencjonalnych norm literackich. Ujmując sprawę fenomenologicznie, jest to samoświadome naleganie „ja” odnoszące się do osoby wypowiadającej — w obliczu praw ciężenia rządzących utworem autobiograficznym, tzn. pisania o swoim istnieniu tak, jakby nie zasadzało się ono na istnieniu własnym.

III

Pisanie autobiografii pociąga rozdartą intencjonalność: w jej obrębie „ja” staje się „on”, a świadomość własnego istnienia staje się rzeczą całkowicie prywatną, nawet gdy jest przedstawiana na szerszym forum — poprzez sam akt pisania. Rozdarcie to, specyficzne dla autobiografii, sugeruje istnienie od samego początku projektu pisania o sobie dla siebie, projektu, który ujawnia się w strukturze dzieła i nasuwa obsesyjne zainteresowanie metodą oraz „zacinającą się”, pokawałkowaną zewnętrznie narrację²⁸. Są jednak sposoby złagodzenia tego rozdarcia. Tak więc można próbować stłumić świadomość przeszłości, można jawnie się do niej przyznać wobec siebie samego, można też wynieść ją na wyżyny i celowo podkreślić narcystyczny charakter aktu autobiograficznego. Jeśli cechą wyróżniającą autobiografię jest odnoszenie do „ja”, ustosunkowanie się samego autora do owych odniesień w trakcie pisania określać będzie tryb twierdzeń w dziele zawartych i wynikającą z tego jego „formę”.

Oczywista, każdy z osobna oraz wszystkie trzy typy zabiegów łągających owo rozdarcie mogą pojawić się w poszczególnych narracjach autobiograficznych, jako że zwłaszcza w obrębie autobiografii część określa całość. Pomińmy na razie fakt, że kształt formalny danego dzieła nie bywa zwykle aż tak jednolity, i spróbujmy ustawić wymienione powyżej trzy typy zabiegów jako trzy ekstremalne punkty typologicznego *continuum*, zakładając przy tym, że autobiograf woli używać jednych kosztem pozostałych. W pierwszym z otrzymanych w ten sposób typów,

²⁸ Zob. cytat przytoczony przez Harta (*op. cit.*, s. 490) z D. Johnstona *The Integral Self in Post-Romantic Autobiography* (Diss. Univ. of Virginia, 1969).

pamiętniku, autor tłumia tendencję do ewokowania przeszłości przez podanie się przenoszeniu w teraźniejszość i powszechnie przyjęte formy języka, i konwencje literackie, zwłaszcza zaś kryteria dotyczące „ja”, które formy te zawierają jako matryce historycznej sytuacji piszącego, sprawując tym samym władzę nad sposobami prezentowania siebie współczesnym. Autor faworyzujący ten typ używa języka po to, by wydrzeć informacjom o swym życiu tajemnicę: pragnie oto ująć swą egzystencję w kategoriach zjawiska intersubiektywnego. Wypowiedzi tego typu dają wrażenie, że życie jego jest przezroczyste i dostępne do wglądu — stąd bezpośrednio przywołuje on czytelnika. Piszący ulega temu wrażeniu tylko po to, by odwrócić własną uwagę od wszystkich marginesowych ewokacji przeszłości, które sam akt pisania autobiografii automatycznie uruchamia. Tak np. apostrofa do jakiejś bliżej nie określonej „potomności” służy jednocześnie dwóm celom. Po pierwsze: łagodzi napór teraźniejszości na akt samoprezentacji; po wtóre: łagodzi ostrość problemu przeszłości, który akt tworzenia autobiografii sam przez się stawia²⁹. Gdyby problem ten postawić w całej ostrości, sam projekt powstania dzieła uległby zagładzie, ponieważ intersubiektywność „ja”, jaką autor zdołał zawrzeć w swym dziele, uległaby desocjalizacji i deklasyfikacji.

Na przykład „tajemne” pismo pamiętników Pepysa relatywizuje domniemane wyobcowanie autora jako podglądacza lub prywatną osobę w społeczeństwie mieszczańskim. Uchylając w efekcie jego współczesne poczucie własnego „ja” (dla którego zresztą wystarczyłyby pamiętniki nie posługujące się szyfrem), ich prywatny szyfr „prezentuje” lub definiuje go wobec siebie samego w obliczu wyimaginowanego, nie wyobcowanego odbiorcy, „umieszczonego” w bliżej nie określonej przeszłości, w której autor funkcjonować będzie jedynie jako „ja” wpisane w dzienniki. Jak większość diarystów, Pepys wierzy w magiczną moc języka mającą polegać na oczyszczaniu czasu przeżytego z miejsc pustych poprzez czas teraźniejszy wypowiedzi. Dlatego właśnie Pepys pisze „pośmiertnie”: w czasie teraźniejszym i poprzez teraźniejszość wypowiedzi, w momencie gdy jego codzienne przeżycia nie mogą być już skażone przeszłością.

²⁹ W. Shumaker (*English Autobiography: Its Emergence, Materials and Form*. Berkeley 1954, s. 35 n.) widzi tylko formalny problem w fakcie, że autobiograf „gdy widział, widział rzeczy; gdy myślał, myślał tylko myśli; dlatego też owe rzeczy i myśli mogą wydać się czytelnikowi mniej osobiste niż samemu twórcy”. Jeśli zaś chodzi o inwokację do „potomności” w dziele autobiograficznym, odnaleźć ją można w dwu wielkich autobiografiach: w *Wyznaniach* Rousseau (który uważa, że przyszły czytelnik odda mu sprawiedliwość) oraz w *Zywocie własnym* Franklina, który usprawiedliwia swe przedsięwzięcie w następujących słowach (cyt. w tłum. J. Stawińskiego: Warszawa 1960, s. 5): „potomność może chcieć poznać środki, jakimi się posługiwałem, i zastosować w swoim własnym życiu, gdyby nadawały się do naśladowania”.

Jednakże językowi w taki sposób użytemu przydaje się moc samokontroli. Skłaniający się ku pamiętnikowi pisarz pozostaje nadto bardzo silnie związany z narzuconymi z góry konwencjami przekazu słownego, by móc zneutralizować, „przebłagać” swą własną przeszłość intencjonalnie powołaną przez akt pisania jako wewnętrzna konieczność. Stąd też nader częsty chwyt stanowią strategie zabezpieczające przed niespodziewanymi erupcjami czasu prywatnego. Cały dobrze już poznany format *res gestae* ogłasza wszem wobec i tak już publiczne czyny autora lub buduje ideologiczną i społecznie aktualną siatkę odniesień, której mocą wewnętrzne przeżycia autora — jak to ma miejsce w przypadku autobiografii o charakterze religijnym, prezentującej grzechy, stany łaski, kolejne nawrócenia i burze duchowe — wydają się w pełni dostępne jemu samemu i innym. Podobnie wzorzec teleologiczny, konwencja traktująca życie jednostki jako opowieść mającą początek, środek i koniec, zachęca pisarza do posłużenia się socjoreligijnymi miarami powodzenia lub upadku³⁰. Cena, jaką przychodzi za to zapłacić, jest znaczna. Z jednej strony, powoływanie się na intersubiektywne konwencje słowne, których intersubiektywność uwydatnia wizualna ciągłość tekstów pisanych, wyklucza możliwość przyjęcia przez autora niepowtarzalnie prywatnego tła dla jego przeżyć. Z drugiej jednak strony, możliwość ta realizuje się w chwili, gdy owo „ja” zostanie zapisane, gdyż dopiero teraz może ono w intencji autora być pomyślane jako coś, co wyposażone jest w odniesienia zmieniające to, do czego się odnoszą: nadanie znaczenia przeszłości może dopiero teraz stać się aktem skrywającym lub przynajmniej zapośredniczającym swą przeszłość.

Kiedy ta właśnie możliwość opanuje umysł twórcy autobiografii, wyraźną częścią realizacji projektu staje się drugi sposób, „konfesyjny”, tworzenia dzieła autobiograficznego. W przypadkach granicznych między pierwszym a drugim sposobem autor nie powierza swego życia istniejącym konwencjom narracyjnym czy ideologicznym; raczej intuicyjnie wyczuwa, jak bardzo szkieletowo i arbitralnie przedstawia swoje życie: „Gdyby przypadkiem Swetoniusz mógł zaobserwować metodę zastosowaną w tym rozdziale, byłby w stanie dodać co nieco ku zbudowaniu swych czytelników”, pisał Cardano na początku swej autobiografii, „a przecież wszystko da się w jakiś sposób połączyć”³¹. Jeżeli autobiograf po prostu poczuje, że „ja” jego własnej narracji przynależy

³⁰ Formuły *res gestae* w autobiografiach duchowych omawia R. Sharrock (Introduction do: J. Bunyan, *Grace Abounding to the Chief of Sinners*. Oxford 1962) oraz P. Delany (*British Autobiography in the Seventeenth Century*. New York 1969, s. 89 n.). Koncepcja „grzechu pierwotnego” autobiografii wysunięta przez Gusdorfa i teleologiczny problem omówiony w I części niniejszego szkicu powinny być zbadane w kontekście strategii fenomenologicznej.

³¹ J. Cardano, *The Book of My Life*. Transl. J. Stoner. New York 1930, s. 9.

wyłącznie do języka, że stanowi (jak by to wyraził Freud) „wtórną poprawkę” jego życia, lub też że jest jego maską i tylko maską może pozostać, wciąż jeszcze ma szanse użyć tego spostrzeżenia, by ową przeszłość ewokowaną tym aktem oczyścić; może tak spreparować całą sferę odniesień, by jawić się jako „ja” dostępne, jako ów „ktokolwiek”, na którego wskazuje to wszystko, o czym się mówi. Lecz niezależność taka jest sprawą samoświadomości, musi być sprawą stałego wyboru — i dlatego też pojawia się ona w dziele „tu i ówdzie”, a nie na całej jego przestrzeni. Nie istnieje inna możliwość, jeśli projekt ma dojść do skutku. Utożsamienie się z jakimkolwiek przekazem dotyczącym własnego „ja” prowadzi albo do hagiografii, albo też do zawieszenia fikcyjnego dystansu autora w stosunku do jego zapisanego „ja”.

Zatrzymanie się w teraźniejszości, na które pozwala ten typ wspomnieniowo-konfesyjnego pisanie, wydaje się rozmyślne i próbne. Franklin np. w swym *Żywocie własnym* posługuje się przekazem pisany jako instrumentem pozwalającym mu „pomyśleć” swą przeszłość w kategoriach powtarzalnego, dopuszczającego różne poprawki tekstu:

nie miałbym nic przeciw powtórzeniu mojego życia od samego początku, prosząc jedynie o przywilej, z którego korzystają pisarze przy drugim wydaniu, aby poprawić pewne błędy pierwszego ³².

Można by twierdzić, że *Żywot własny*, napisany przecież w wolnych chwilach, strategicznie przynależy bardziej chwili obecnej autora, jego burzliwej karierze rewolucjonisty i dyplomaty, niż jego przeszłości ³³. Mamy jednak wiele dowodów na to, że ta potoczna, niedialektyczna proza daje fałszywe pojęcie o łatwym traktowaniu przeszłości. Zaryzykowalibyśmy nawet twierdzenie, że proza ta usiłuje obrócić „błędy” przeszłości w zwykłe „poprawki” [errata], błędy te bowiem pozostawiły niezatarte ślady w uświadamianiu przez Franklina jego własnej przeszłości. W tym sensie jego znane wysiłki w kierunku moralnej reformy, jego „zuchwały i trudny zamiar osiągnięcia doskonałości moralnej” ³⁴, wskazują na zrównanie przekazu werbalnego ze świadomością „ja”. „Trudny zamiar” Franklina łączy się ściśle z całością *Żywota własnego*, ponieważ również i on zawiera program samoprzeobrażenia, przekształcenia za sprawą języka „ja” wewnętrznego w „ja” publiczne.

Potencjalnie napór przeszłości pozostaje zawsze problemem, który potrafiłby unicestwić autobiografię jako przedsięwzięcie literackie. Poszczególne wspomnienia, które „treściowo” są naładowane uczuciowością, zostają ujęte w prozie przejrzystej, beznamietnej, niemal zbliżonej do sennego marzenia:

³² Franklin, *op. cit.*, s. 5—6.

³³ Jest to w zasadzie pogląd Coxa (*op. cit.*, s. 148—155) na autobiografię.

³⁴ Franklin, *op. cit.*, s. 106.

obydwaj zachorowaliśmy. Ja zapadłem na pleuryt, z którego omal nie umarłem. Cierpiałem ogromnie i wyrzekłem się już myśli o uratowaniu życia, toteż byłem właściwie rozczarowany, kiedy zacząłem wracać do zdrowia. Żałowałem do pewnego stopnia, że będę musiał teraz, prędzej czy później, zabrać się na nowo do pracy. Nie pamiętam już, jaka była choroba pana Denhama. Wiem tylko, że trwała długo i że w końcu umarł. Ustnym testamentem przekazał mi mały zapis, jako dowód swej życzliwości dla mnie, i pozostawił mnie znowu samego w obliczu szerokiego świata³⁵.

Mamy tu dobry przykład na to, jak potoczny styl Franklina przeczy uczuciowym zabarwieniom wspomnień, a mianowicie że to wydarzenie z przeszłości niemal unicestwiło jego obecny sukces. Uduje mu się wspomnienie, które mogłoby mu nasuwać refleksje o przypadkowości jego własnych początków, a przez to i obecnego stanu, przekształcić w serię wyrazów „nie wprost”, takich jak „cierpiałem ogromnie”, „wyrzekłem się już myśli o uratowaniu życia”, „do pewnego stopnia”. Dzięki nieokreśloności języka i łatwości, z jaką wplata ten incydent w linearny ciąg narracji, a także dzięki delikatnej aluzji do teleologicznie pojętej przyszłości („i pozostawił mnie znowu samego w obliczu szerokiego świata”), Franklin maskuje swoją własną wewnętrzną „chorobę”, wspominając pewne konkretne wydarzenie z przeszłości naładowanej poczuciem niemocy społecznej, a nawet pewnymi inklinacjami samobójczymi. Za sprawą języka udaje mu się nie tylko złagodzić ostrość wewnętrznych i społecznych problemów; za sprawą języka będącego arbitrem jego własnej świadomości może to uczynić dowolnie³⁶.

Przez zakamuflowanie dystansu „ja” autora w stosunku do „ja” wpisanego w dzieło — *Żywot własny* Franklina pokazuje, że element przykładu wspólny autobiografiom nie da się zredukować do ideologii poprzedzającej dzieło. Owo modelowe, wzorcowe „ja” przynależy *ipso jacto* do aktu pisania: jest „imitacją” *ego*, dzięki której autobiograf jest świadomy sprzeczności zachodzącej między jego własnym życiem a życiem w ogóle. W bardziej wyrazistych wypadkach posługiwania się formą wyznania autor albo sam zaświadcza, albo „przyznaje”, że jego własne „ja” nie jest tożsame ani z „ja” wpisanym w dzieło, ani z owym intersubiektywnym „ja” narzuconym przez sam akt pisania autobio-

³⁵ *Ibidem*, s. 67.

³⁶ Sam Franklin powiedział, że nie lubi używać języka, który stwarza opór. Postawę tę można porównać z często cytowanym opisem jego pierwszej wyprawy do Filadelfii, w którym naładowane afektem wspomnienie, ujęte w formę gorączkowo szczegółowej narracji, sprawia, że autor w sposób arbitralny i samorozbrajający zarazem usprawiedliwia tę nadmierną szczegółowość: „abyś tym łatwiej porównał ów niepozorny początek z rolą, jaką później tam odegrałem” (s. 32). Omawiając ten passus, R. Sayre (*The Examined Self*. Princeton 1964) bierze za dobrą monetę wyjaśnienia Franklina o zamierzonej przesadzie w jego „niepozornych początkach”.

grafii. Św. Teresa np. jawnie wyznaje, że w miarę pisania autorytet Kościoła spycha na drugi plan stan jej własnych przeżyć, tak jak się one konstituowały, skrywając je za tym, co stanowi utworzona ze słów *persona* w *Dziejach duszy*.

Załużę, że nie było mi dane opisać jasno i szczegółowo wszystkie ciężkie grzechy i niegodziwe życie (...). (Lecz) w tej mierze obowiązywał mnie bezwzględny zakaz (mego spowiednika)³⁷.

Dzieje duszy św. Teresy zostały więc poddane rewizji, nadano im kształt publiczny — i powstawały one w tej postaci milcząco w jej umyśle. To, co w innym wypadku stawiałoby natychmiast problem stłumienia, tu pracuje na korzyść Teresy. Oto przepisy społeczno-religijne, które każą jej pisać jako osobie uduchowionej dla zbudowania świeckich i duchownych członków Kościoła, umożliwiają jej stwierdzenie jednostkowości jej własnej przeszłej i obecnej egzystencji, którą z kolei może — znów w swej jednostkowości — poświęcić Bogu, składając Mu w ofierze nietkniętą, bo nigdy nie nazwaną „dziewiczość” swego istnienia. Tak, pod koniec swego dzieła, z radością przyjmuje swą społeczną izolację i wobec tego celowo odrzuca społeczny charakter wypowiedzi w *Dziejach duszy*:

Bóg w swym majestacie wysłał mnie do tego zakątka, gdzie żyję w tak ścisłym odosobnieniu, jakbym już umarła. Ale to jeszcze nie to, czego bym sobie życzyła, bo jednak do pewnych osób muszę się odzywać³⁸.

Jej autobiografia zamknięta w języku jak w klasztornych murach — w paradoksalny sposób wyklucza rozumienie innych „z zewnątrz”.

Wycofanie się z życia przez św. Teresę jest także rezygnacją z publicznego wymiaru jej *Dziejów duszy*, które przekształca w prywatną modlitwę, tekst-monolog, sekretny wyraz jej własnego „ja”, a to osiągnąć może jedynie, gdy pisze dla siebie, by doświadczyć tego, co pozostaje jedynie projektem (a nie realizacją) religijnego wyrzeczenia się siebie. Chrześcijańskie nastawienie św. Teresy sprawia, że z korzyścią dla swojego zamierzenia wyzyskuje ów dualizm skrywający się już w samej intencji tworzenia autobiografii. W autobiografiach świeckich, jak np. *The Education of Henry Adams*, gdzie żadna ideologia religijna ani inna nie krępuje twórcy, dualizm ten powoduje wyraźne wyobcowanie „ja” autora tekstu, utrwalenie wciąż nie rozwiązanej sprzeczności między sposobem, w jaki tekst pisany sprawia, że biograf staje się osobą niejako publiczną, a sposobem, w jaki nadaje znaczenie sobie — dla siebie samego. Dlatego właśnie Adams uważa swoją *Edu-*

³⁷ St. Teresa, *The Life*. W: *The Complete Works of St. Teresa*. Ed. and transl. A. Allison Pers. London 1946, I, 9. [Przekłady polskie nie zawierają fragmentów tutaj cytowanych — przyp. Red.]

³⁸ *Ibidem*, 40.20, s. 297—298.

kację za całkowicie nieudany, arbitralny dokument, który nie odzwierciedla ani jego intersubiektywnie dostępnym poznaniu czasów i życia, ani jego istnienia, tak jak autor sam je przeżył. Z jednej strony kreuje więc jakieś wzorowe „on” uwikłane w teleologiczną narrację o dziejach „wychowania”, ograniczając jednocześnie wartość i zasięg bezpośredniego oddziaływania dzieła do uprzywilejowanej garstki odbiorców, którym jego czasy i życie są dobrze znane. Okazuje się jednak, że Adams oddala swoją personę nawet od tych odbiorców, sprowadzając do pustego manekina jakieś abstrakcyjne lub anonimowe „on” podległe niewyraźnym, „ponadzmysłowym” siłom. Z drugiej zaś strony jego własna przeszłość jawi mu się poprzez lukę w jego życiu, którą stanowi moment pisania autobiografii. *Edukacja* pomija milczeniem jego życie małżeńskie nie dlatego, że nie ma ono nic wspólnego z tematem, lecz dlatego, że samobójstwo żony napędza wspomnienia poczuciem niewysławialnej przeszłości: oznacza jego bezpośrednią nieobecność i brak ciągłości w życiu, które sam przeżył³⁹. Adams nie potrafi ująć swojej przeszłości w kategoriach reprezentatywnej osoby, nie potrafi jej „pomyśleć” poza kontekstem rozpadającego się kształtu, dlatego tworzy dzieło autobiograficzne, które już w samym zamyśle jest niepełne — *Edukację*, która wyprowadza go z wytłumaczalnego ku niewytłumaczalnym aspektom jego minionego życia.

Zwróćmy uwagę, że zarówno *Dzieje duszy* św. Teresy, jak i *Edukacja* Adamsa wskazują, iż *locus* tekstów autobiograficznych należy umieszczać poza zapisem przez zapis. Co więcej, sposób konfesyjny wskazuje, że rozszczepienie między autobiografem a jego personą nie tylko stwarza możliwość powstania — dla pisarza, nie dla czytelnika — alternatywnego tekstu, w stosunku do którego wersja spisana stanowi jedynie „preludium”, nieudaną próbę, lecz także wyodrębnia akt pisania

³⁹ Howarth (op. cit., s. 369) nie kwestionuje, że Adams jest jednym z tych autobiografów, którzy „wznoszą pomnik ze swego prywatnego życia. Ten dydaktyczny cel [...] pozwala zrozumieć, dlaczego autor użył terminu »edukacja« jako metafory swojego życia”. Skonfrontujmy to jednak z własnymi słowami Adamsa zawartymi w jego listach włączonych do wydania Riverside (ed. E. Samuels. Boston 1973), gdzie stwierdza on swą masochistyczną niechęć do opublikowania własnego dzieła („oddaję go światu, by otrzymać chłostę”, s. 510), sugerując jednocześnie, że dzieło to jest niczym innym jak nieudanym eksperymentem (s. 512), zwłaszcza wobec faktu, że jego rzeczywista „edukacja, wbrew najkorzystniejszym warunkom, staczała się nieubłagane w otchłań zwaną Niepowodzeniem” (s. 513). W oczach samego autora *Edukacja* „osiągnęła przynajmniej jeden cel — stała się moją rzeczywistą edukacją” (s. 511), efekt jej był więc wyraźnie raczej prywatny niż publiczny.

Podobnie jak Adams, również Thoreau „pomija” rzeczywistą śmierć w rodzinie w swej autobiograficznej pracy *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*; podobnie jak *Edukacja*, *A Week* staje się prywatną „księgą umarłych” poświęconą dawnym przeżyciom, lecz wciąż mającym wpływ na teraźniejszość autora w czasie pisania.

autobiografii jako taki w oczach autora. Lecz tu pojawia się następny problem: co może uczynić autobiograf, aby sam akt tworzenia autobiografii, mający tak wielki wpływ na tekst, nie uniemożliwił zrealizowania zamiaru autora?

Żaden inny problem nie gmatwa sprawy jednolitości autobiografii w podobnym stopniu. Z powodu rozdźwięku między nim samym a jego personą autor musi sprawić, by język dzieła odnosił się do niego alegorycznie, musi więc odwrócić nakierowanie wypowiedzi na sprawy publiczne lub „teraźniejszość” tak, aby nie wejść w jawny konflikt z tym skrawkiem świadomości własnego „ja”, który na samym początku objawił⁴⁰. A przecież to właśnie jego działalność narratorska każe mu zapomnieć o owym fundamentalnym odseparowaniu od „ja” z jego aktów wypowiedzeniowych. Często więc, pisząc i usiłując zogniskować prezentację na sobie, autor narzuca dziełu wszechogarniającą jedność (co ma sugerować nie skrępowaną niczym transkrypcję jego życia) przez ściśle określenie poszczególnych jego części. Z tego powodu, jak i wielu innych, dzieło autobiograficzne często jawi się jako eklektyczna składanka oddzielnych momentów słownych, jako zbiór różnorodnych, często pozostających w konflikcie z sobą, chwytów. Pojawiają się tu fragmenty mało znaczące jako nieobowiązujące lub ironiczne przedstawianie samego siebie, skondensowane lub skrótowe wstawki narracyjne, redundantne ze względu na zasadniczy tok opowieści, listy rzekomo uwierzytelniające narrację główną, a które tylko zdradzają jej niepewność, zapiski z dziennika i/lub diariusza, które dezintegrują teraźniejszość narracji, ewokując minione akty mówienia, a zwłaszcza wiedzione wyobraźnią dywagacje, dygresje, „wizje”, stany zadumy oraz niezwykle i rozwlekłe opisy różnych postaci — owe wszystkie punkty w czasie, kompletne i samowystarczalne⁴¹. Wszystkie te zabiegi pozwalają autoro-

⁴⁰ F. Jameson (*Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton 1971, s. 71–72) w ten właśnie sposób określa alegorię. Zob. także P. de Man, *The Rhetoric of Temporality*. W: *Interpretation: Theory and Practice*. Ed. Ch. S. Singleton. Baltimore 1969, zwłaszcza s. 197.

⁴¹ W większości cytowanych tu dzieł występuje co najmniej kilka przykładów takiego „rwanego” ciągu narracji. Dzieło Thoreau *A Week* stanowi egzemplifikację wszystkich. Odnosi się to także do *Wyznań* św. Augustyna, zwłaszcza dalszych części dzieła, gdzie rozważania na temat czasu dadzą się zinterpretować jako duchowe ponowne spojrzenie wstecz na całe życie autora, samoświadome powielenie procesu i metody dzieła, wreszcie jako czynione sobie wyznanie owej skierowanej na siebie „ciszy” opowiadanej historii, która sama — jak wskazuje to jego dosłowne wyznanie, że płakał, czytając opowiadanie Dydony Wergiliusza — mogłaby go całkowicie pochłoniąć i odwrócić uwagę od pozatekstowego problemu jego (przecież unikalnego) projektu autobiograficznego. Należałoby także rozważyć kwestię, czy to, co nazywamy „kompulsją powtarzania” występującą w autobiografiach, owo powtarzanie lub też uszczegółowianie już raz przedstawionego materiału (zob. historie samych tekstów autobiograficznych Wordswortha, de Quinceya, Nabokova i Millera), nie sugeruje ze swej strony niekompletności dzieła, jego charakteru „preludium”, w oczach samych twórców.

wi uniknąć choćby na chwilę przemieszczenia swojego „ja”, jakie dokonuje się poprzez narrację, i w ten sposób podtrzymać we własnych oczach pozór iluzji monologu w dziele.

Taki eklektyzm da się tu niewątpliwie zinterpretować jako część pewnej strategii mimetycznej. Można by uwierzyć np. słowom Rousseau i potraktować zmieniające się „style” jego *Wyznań* jako sposób odzwierciedlenia własnego „ja” zgodny z jego należącymi już do przeszłości „wewnętrznymi” myślami, a nie tylko z tymi wydarzeniami z jego życia, które odbiorca może zweryfikować:

Mogę popełnić omyłki w faktach, nieścisłości, błędy w datach; ale nie mogę się mylić co do tego, co czułem ani co moje uczucia kazały mi uczynić; a o to przede wszystkim chodzi ⁴².

Bardziej prawdopodobna wydaje się interpretacja, wedle której te pozasłowne „wyskoki” z ram niezależnej kondensacji narracyjnej wskazywać mają na niepewność autora co do sposobów, w jakie zapis układa jego życie w progresywnie powstający obraz siebie, który nie jest w żaden sposób nim samym. W przeciwieństwie do sposobu pamiętnikarskiego, w którego obrębie funkcjonują one w charakterze tymczasowych substytutów owego nigdy nie odpowiadającego prawdzie obrazu siebie prezentowanego w dziele pisanym *via* intencjonalność autobiografii, w odróżnieniu także od sposobu konfesyjnego, w którego obrębie oznaczają one pełne rezygnacji lub też celowe odstępstwo od ograniczeń nakładanych przez intersubiektywność na autoekspresję, w autobiografii pisanej sposobem narcystycznym wszystkie te werbalne dziwactwa pełnią funkcję znaków ostrzegawczych, chroniących świadomość siebie autora, jego poczucie tożsamości, przed możliwością zejścia w obręb jakichkolwiek znanych mu norm odniesień do siebie samego, choćby podświadomie, w momencie pisania. W tym sensie „mimetyczna” interpretacja pluralizmu stylistycznego *Wyznań* Rousseau powinna ulec rewizji wobec świadomych oporów autora, aby pisać o sobie samym zgodnie z nakazami i przyzwyczajeniami samoreprezentacji, jakie mu były znane, zanim podjął swoje dzieło. Tak więc Rousseau odrzuca ponętne, lecz w jego oczach dające fałszywy obraz, sposoby przyjęte przez apologetykę, religijne opowieści o nawróceniu, a także:

opowiastki, życiorysy, portrety, postacie, (...) dowcipne powieści skonstruowane na podstawie aktów zewnętrznych, kilku rozmów odnoszących się do nich, na subtelnych domysłach, gdzie Autor usiłuje bardziej błyszczeć sam, niż znaleźć prawdę (...).

— odrzuca nawet, jak to nazywa, metodę *quasi*-autobiograficznych rewelacji Montaigne’a, twierdząc, iż przekazuje ona jedynie „profil” po-

⁴² J. J. Rousseau, *Wyznania*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). Cz. 2. Warszawa 1956, s. 6.

staci, artystyczny portret „ja” Montaigne’a namalowany światłocieniami języka ⁴³.

Tak więc Rousseau widzi swój autobiograficzny projekt jako pierwszy w historii literatury. Jest to projekt w każdym znaczeniu tego terminu, albowiem pisanie w stale czujnej świadomości różnic między personą a osobowością, nie pokładające jednocześnie zaufania, jak to czynił Augustyn, w zbawczej mocy językowego milczenia, wymaga stałego i jakże męczącego skupienia uwagi, by nie ulec monistycznym foretelom wypowiedzi. Dzięki zmianom stylu, które mają za zadanie uczulić go na te podstępny i które pełnią funkcję jakby sygnałów diakrytycznych intencjonalności autobiografii, udaje się Rousseau ominąć propagowanie w każdym punkcie tekstu własnej persony i wobec tego doświadczać realizację językową swego projektu jako „fenomenologicznie” „zgodną” zarówno z jego własnym życiem, jak ze swą funkcją nadawania znaczenia temu życiu dla niego samego przy minimum zakłóceń wynikających z pośredniczenia. Szczerść, jaką Rousseau przypisuje *Wyznaniom*, wynika w jednakowym stopniu z postanowienia zachowania absolutnej szczerści wobec aktu pisania autobiografii i z faktycznej dokładności i prawdziwości jego odkryć.

Dla Rousseau zatem pisać autobiografię znaczy reagować konsekwentnie i agresywnie przeciw zapominaniu o samym sobie poprzez akt wypowiedzi, czyli innymi słowy — przeciw fikcyjnej intencjonalności. Znaczy to także potwierdzać i doświadczać swoją własną tożsamość poprzez wykluczanie obecności kogokolwiek, „kto” pojawia się bezpośrednio jako presupozycja zapisu i usiłuje go wtłoczyć w rolę intersubiektywnie przezroczystej persony:

Ale co bądź mogli mniemać lub mówić, mimo to będę nadal kreślił, czym był, co robił i myślał J. J. Rousseau, nie tłumacząc ani usprawiedliwiając jego uczuć i pojęć, ani nie dochodząc, czy inni myśleli tak jak on ⁴⁴.

Rousseau bez przerwy protestuje nad miarę, podejrzewając spiski przeciw sobie; akt tworzenia autobiografii, z natury podejrzliwy w stosunku do wszystkich „uteraźniejszających” zapośredniczeń coraz to bardziej niedostępnej przeszłości, zgęścił paranoiczne obawy Rousseau, objawiając je w siłach zastawianych przez sam język. Tak więc nawet te marzenia zawarte w *Wyznaniach* mimo pozoru ich przypadkowości, względnej beczasowości i charakteru „czystych” wydarzeń, można zinterpretować jako wyraz niepokoju co do natury narracji i pewnego egzystencjalnego zafiksowania w czasie pisania ⁴⁵. Przekonany, że sam

⁴³ J.-J. Rousseau, *Ebauches des „Confessions”*. W: *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris 1959, s. 1149 i 1150.

⁴⁴ Rousseau, *Wyznania*, cz. 2, s. 452.

⁴⁵ W jednym z marzeń [*rêveries*] Rousseau czytamy (*ibidem*, s. 450): „Chwila, w której odbijałem od brzegu, dawała mi radość, która przejmowała mnie wprost drżeniem, a której przyczyny nie podobna mi określić ani nawet dobrze

nie spiskuje, Rousseau szuka spisków poza sobą, tak że może uznać samego siebie, w każdym sensie tego słowa, za „pierwszą” osobę swojego żywota: owo idiosynkratyczne „moi, moi-seul [ja, tylko ja]”⁴⁶ ukryte między wierszami każdego punktu narracji. W niewidocznych zakamarkach tekstu Rousseau zachowuje charakter osobowy swojego „ja”, im bardziej stara się je ujawnić spodziewanym czytelnikom.

Ostatecznie Rousseau wzgardził możliwością wyważenia dualistycznego ukazania się persony i osoby; „myśli” siebie raczej jako niedozwoloną osobowość i wkracza w to, co heurystycznie nazywam narcystycznym sposobem pisania autobiografii. W obrębie tego sposobu podmiot piszący usiłuje przekształcić prywatność daną w samym akcie tworzenia autobiografii w *sui generis* zasadę tożsamości swego „ja”. To właśnie tu obserwujemy niepokojący związek autobiografii z paranoją, o który potrafił już Freud w swoim psychobiograficznym omówieniu *Memoirs of My Nervous Illness* Schrebera⁴⁷. Chciałbym wysunąć sugestię, że obraz ojca, zapośredniczony, choć niewyraźalny za pomocą dosłownych i metaforycznych obrazów ojca (por. postać Denhama u Franklina i postacie spowiedników u św. Teresy) wywołuje potrzebę powtarzalnego potwierdzania swej tożsamości albo mówienia o pełnym nawróceniu. Utraciwszy ojca — w kategoriach psychologicznych, i Boga — w kategoriach filozoficznych, jeśli nie retorycznych, Rousseau autobiograf ewokuje poprzez pisanie autobiografii chaos nieobecności, tożsamy z Kafkowską „ciemnością, którą karmi się pamięć”; podkreśla swoje pochodzenie — swą przeszłość — z której pragnie uczynić zamierzone na obraz i podobieństwo ojca źródło samego siebie. Oto dlaczego ze świadomości tego aktu wyklucza „wszystkich” poza sobą: przecież „oni” wszyscy naruszają jego prywatność daną mu w tym akcie. Również czynione przez niego wyznania praktyk masturbacyjnych i ogólne poczucie, że zawiódł się na wszystkich, oznaczają nie tylko odsunięcie się od innych, odrzucenie więzów „społecznych”, seksualnych, związków wytwarzanych przez mówienie, itd.; są one zwierciadłem aktu tworzenia autobiografii, jako że reprezen-

pojąć. Było to chyba tajemne poczucie szczęścia, iż w tej chwili znajduję się poza sferą pościgu złych”. Marzenia występujące w *Wyznaniach* nie oznaczają lirycznego „czasu teraźniejszego”, za co łatwo je można poczytać, gdy je rozważać same w sobie, nie biorąc pod uwagę ich dziwaczного umiejscowienia w tekście. „Anty-społeczną” interpretację marzeń jako oddzielnych całości odnaleźć można w pracy: Ch. Vance, *Rousseau's Autobiographical Venture: A Process of Negation*. „Genre” 6 (marzec 1973), s. 108—112. Rousseau wykazuje paranoiczne niemal odczucie, że w akcie pisania jest obserwowany przez innych i daje temu jawny wyraz (*Wyznania*, cz. 2, s. 452). Na ten temat zob. opis sytuacji, w jakiej Franklin pisał *Żywot własny*, na s. 293 niniejszego eseju.

⁴⁶ Rousseau, *Ebauches*, s. 1149.

⁴⁷ Z. Freud, *Psychoanalytic Notes upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia*. W: *Three Case Histories*. Ed. Ph. Rieff. Przedruk: New York 1972, s. 103—186.

tują wycofanie pobudliwości erotycznej skierowanej na innych (w kategoriach tekstu autobiograficznego owych „innych” związanych z wypowiedzią i późniejszym przeznaczeniem tekstu), by móc doświadczać całkowicie prywatnej, własnej, autoerotycznej świadomości siebie. Podobnie w wielu purytańskich autobiografiach XVII w. samoponiżające się „ja” oraz wyniesienie autora do rzędu „głównego grzesznika” służą jako chwyt, dzięki któremu „osiąga się” wyróżniałość, duchową niepowtarzalność lub też realizuje się określone przeżycie własnej duchowej tożsamości w oderwaniu od innych i w iście paranoidalnym kontekście arbitralnego Boga, w tym wypadku tym bardziej skrajnym, że ma służyć samonawróceniu ⁴⁸.

Nie ulega wątpliwości, że akt tworzenia autobiografii rodzi ducha anarchii. Taki anarchizm łagodzią często prace, w które autor wplata poczucie odrębności swego ja, ujawnione w akcie tworzenia w równie swoistą, lecz tym razem zbiorową personę jakiejś mniejszości. To tak jakby murzyński autobiograf definiował siebie w opozycji do systemu białych wartości, który uważa za arbitralny, lecz od którego nie może się jakoś uwolnić; tym bardziej że wartości te są niemal tożsame z jego językiem. Jest to przypadek Franklina: od niechcenia jakby podkreśla on swoją niezależność jako Amerykanina od angielskiego życia politycznego i kulturalnego poprzez infiltrację homonimicznego dlań języka angielskiego. Jest to również przypadek autobiografii homoseksualistów lub dzieł autobiograficznych — np. Geneta czy Whitmana — bezpośrednio wpisanych w kontekst ludzi heteroseksualnych lub udających normalnych przed podmiotem piszącym przy pomocy „prywatnych” odniesień zaimkowych. Są to jedynie najbardziej oczywiste przykłady na to, jak podmiot piszący, sam rewolucyjny i usiłujący oprzeć się nakazom uzusu językowego zajętego już przez jakiś inny, przyjęty układ społeczny, utożsamia się, na stałe bądź chwilowo, z narcystycznym typem intencjonalności autobiograficznej. Rozumiemy już jednak, że jakikolwiek rozwinięty projekt autobiografii, z wpisanym weń dualizmem aktów intencjonalnych jemu właściwych, nieuchronnie eksponuje dy-

⁴⁸ Zob. Delany, *op. cit.*, s. 60 n. Fakt, że Teresa nie potrafi przewidzieć, a czasami udowodnić autentyczności swoich „wizji”, które wymykają się spod jej kontroli i spływają na nią za sprawą niezgłębionej mocy Boga, może „wyjaśnić” wszystkie akty samoponiżenia opisane w jej *Dziejach duszy*. Jej kobiecy, bierny stosunek do arbitralnego Boga zgadza się z obserwacjami poczynionymi przez Freuda w *Notes* (s. 129), gdzie Freud pisze, że w przypadku Schrebera urojenia przybierały postać „kobiecej postawy wobec Boga; czuł, że jest żoną Boga”. Zob. także M. Ryan, *Narcissus Autobiographer*, gdzie stosując „francuską nomenklaturę freudowską”, autor usiłuje zbadać „fikcyjną autobiografię” Patera w kategoriach nieświadomie wyrażonych „związków edypowych” i w kategoriach narcystycznego pragnienia osiągnięcia samozaspokojenia w stosunku do samego projektu autobiograficznego.

stans podmiotu piszącego nawet od jego najbardziej rewolucyjnej w poglądach osoby, jak dzieje się np. w *Autobiography of Malcolm X*, lub też prowadzi do zaprzeczania, faktycznego czy formalnego, samego siebie, a więc do niedualistycznego, tzn. wymyślnego lub czysto ideologicznego znaczenia jakiegoś w odróżnieniu od własnego „ja”.

Ow pociąg do anarchicznej prywatności, świadomość własnego życia jako wyłącznie własnego, wykluczającego wszystkich innych już w obrębie wypowiedzi i poprzez wypowiedź, jest sygnałem nastawienia na doświadczanie siebie i zarazem potencjalnym obciążeniem autobiografii w kierunku pisania do siebie:

A cóż to jest? To przecież nie książka w zwykłym znaczeniu tego słowa. Nie, to jakaś litania obelg, splunięcie w twarz Sztuce, kopniak w tyłek wymierzony Bogu, Człowiekowi, Przeznaczeniu, Czasowi, Miłości, Pięknu <...> i temu podobnym ⁴⁹.

Owo „to” jest niczym innym jak narcystycznym ekstremem tekstu autobiograficznego. Tyle tylko, że trwa tak długo, jak długo dokonuje się akt tworzenia autobiografii, jedynie bowiem właśnie poprzez ten akt pisarz może zawiesić wszystkie etyczne, psychologiczne i lingwistyczne zasady uwikłane — cytujemy W. Stevensa — „w życiu, jakim na co dzień żyjemy”; tylko w akcie tworzenia autobiografii pisarz może „zamierzyć” narcystyczne nastawienie samoświadomości jako prawdę pozostającą w opozycji do fikcyjnych jej produktów. Wyniesiona poza ten akt, postrzegana przez autora izolacja od innych ludzi może wstąpić na drogę mistycyzmu lub jego wątpliwej wartości sobowtóra, jakim jest translacja aktu tworzenia autobiografii w solipsystyczne zafiksowanie, z którego nie ma wyjścia.

IV

Rzecz jasna, przedstawione wyżej typologie dzieł autobiograficznych odnoszą się do „idei” autobiografii, do tego, jak można rozważać ich tożsamość językową z teoretycznie pomyślanej perspektywy pisarza bezpośrednio usytuowanego w akcie pisania. Jako czytelnicy bowiem odgrodzieni od genezy tekstu jesteśmy tylko podglądaczami czy też biografami „życia” pisarza. Chcielibyśmy widzieć narrację autobiograficzną jako źródło prymarne: czy to w treści (przeszłość autora), czy na poziomie stylu (jego teraźniejszość), „żywot” jawi się jako coś porównywalnego lub w jakiś podstawowy sposób tożsamego z życiem piszącego. Choć musimy uznać narracyjną całkowitość autobiograficznych znaczeń, intencjonalnie sytuują się one, jak to usiłowaliśmy wykazać, poza nar-

⁴⁹ H. Miller, *Tropic of Cancer*. 1934. Przedruk: New York 1961, s. 2.

racją, w której obrębie występują i której w konsekwencji odbierają charakter całościowy, redukują do czegoś przypadkowego.

Narracje autobiograficzne są więc wtórne, co sugerował już A. M. Clark w 1935 r.⁵⁰, ponieważ ich autor ma uświadomioną potrzebę „zdanania sobie sprawy z pokusy tworzenia i jednocześnie nieulegania jej”. Zdanie Clarka jest słuszne, jak długo zakładamy, że świadomość fiksacji autobiograficznej i opór względem niej są aktami nie refleksyjnymi, lecz intencjonalnymi i nie istnieją przed dziełem inaczej niż w postaci nieskutecznych pojęć; oznaczają raczej bezpośrednią świadomość relacji między pisaniem a „czasem” czasów autora. Akt tworzenia autobiografii zdradza spontaniczną, narzucającą się intencjonalność, „przywoływanie” nie przywołanego, które wymagają od pisarza różnych reakcji w różnych fazach rozwoju jego tekstu.

Natura aktu autobiograficznego uniemożliwia autorowi ukrycie odnośników do własnej egzystencji poprzez skonstruowanie osoby. Tak zwane powieści autobiograficzne i/lub autobiografie pisane *incognito*⁵¹ stanowią zatem dzieła meta-autobiograficzne, jeśli tylko presuponują odautorskie zdeterminowanie prywatnego charakteru zawartego w nich materiału poprzez stale poprzedzające je „autobiograficzne” użycie języka, tzn. poprzez nierefleksyjny, lecz aprioryczny, a jednocześnie rozgrywający się w umyśle pisarza akt zapisu. To z kolei przypomina nam, że tekst, który odbiorca czyta, wchodzi w konflikt z tekstem tworzoną przez autora. Z jednej bowiem strony „ja” wypowiedzi pisanej nie jest w stanie oznaczać aktualnej terażniejszości autora, a w opinii J. Derridy oznacza właśnie, że nie jest on obecny w stosunku do siebie samego. Autor może przecież stwierdzić z całą pewnością, że „żyje i jest absolutnie pewien” jedynie w sensie „czegoś, co jest ukonstytuowane niezależnie od znaczenia”⁵². Z drugiej strony, twórcy autobiografii nie można utożsamiać z owym „ja” nie tylko dlatego, że jest nieobecny w terażniejszości dzieła, lecz również z tego względu, że źródła i odnośniki w nim zawarte są potencjalnie niesprawdzalne w stosunku do terażniejszości czytającego, którego jakoś zamierza stworzyć, pisząc autobiografię. Jak pisał Emerson w swoim dzienniku: „Dziecko jest samą szczerością, a i dorosły też może być szczery, jeśli nie jest pisarzem (podkreślenie moje), albowiem wraz z drugą osobą pojawia się hipokryzja”⁵³. Nie należy jednak odnosić tej myśli wyłącznie

⁵⁰ Clark, *Autobiography*, s. 20.

⁵¹ Gusdorf, *op. cit.*, s. 276.

⁵² J. Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston, Ill., 1973, s. 96. Na temat „prywatnych” związków pisarza z uzusem językowym zob. R. Barthes, *Writing Degree Zero and Elements of Semiology*. Transl. A. Lavers, C. Smith. Boston 1967, s. 10–18.

⁵³ R. W. Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notabooks of Ralph Waldo Emerson*. Ed. W. H. Gilman, A. R. Ferguson [i in.]. T. 4. Cambridge, Mass., 1964, s. 314.

do sfery poznania, nie znaczy ona bowiem tylko tyle, że autor pisząc o sobie z perspektywy późniejszej i zakładając z góry, że dzieło dotrze do odbiorców, może ulec pokusie malowania siebie w najczarniejszych bądź też w różowych barwach; albo przeciwnie, autor autobiografii jest w pewnym sensie uprzywilejowany, ponieważ on sam był naocznym świadkiem swego życia, był mu najbliższy, i tylko on może potwierdzić prawdziwość przedstawionego materiału. Słowa Emersona sugerują raczej, że dyskurs jest sprawdzalny niejako sam z siebie, ponieważ „czytelnik” przyjmuje na siebie wszystkie wypowiedzi znajdujące się w tekście; jeśli tak, to cokolwiek da się przez język oznaczyć, da się sprawdzić. Fakt ten stawia jednak twórcę autobiografii przed specyficznym problemem. Oto jeśli nawet w omówionych aktach wspomnienia słuchacz znajduje się w sytuacji świadka i bezpośrednio uczestniczy w tworzeniu przedmiotu oznaczanego, w autobiografii wpisany w nią „inny” jest w odczuciu autora obcy wobec przedmiotów, o których się mówi. W obrębie autobiografii ów wirtualny „czytelnik” jest fenomenologicznie nieobecny i dlatego właśnie sam autor nie jest w stanie rozstrzygnąć sprawy sprawdzalności materiału odnoszącego się do jego życia.

Dla złagodzenia swego wyobcowania od własnej aktywności (tutaj przedstawionego przez intencjonalność jego nieobecnego czytelnika) autobiograf prawdopodobnie posługuje się środkami podobnymi do tych, które omówiono w poprzednich rozdziałach tego eseju. W szczególności zjawisko nieobecności „czytelnika” pozwala wyjaśnić, dlaczego twórcy autobiografii odwołują się tak często do własnej wersji Muzy: członka rodziny lub dobrego znajomego czy też grupy znajomych, jak Franklin do syna, Adams do grona najbliższych przyjaciół (którzy byli początkowo jedynymi odbiorcami *Edukacji*), czy Wordsworth w *The Prelude* do przyjaciół. Inwokacja taka chwilowo zapobiega zobiektywizowaniu rozbieżności między pamięcią nadającą znaczenie a tym, co stanowi przedmiot oznaczany. Należy jednak uznać fakt, że czytelnik nigdzie indziej nie staje na drodze realizacji zamierzonego dzieła w takim stopniu, jak to ma miejsce w przypadku autobiografii. Materiał biograficzny i historyczny, udokumentowany lub nie, pozostaje na wskroś intersubiektywny. Intencjonalna presupozycja sprowadza się do tego, że istnieli lub mogli istnieć ludzie, którzy uczestniczyli bądź mogli uczestniczyć w opisywanych zdarzeniach. Narracje biograficzne i historyczne jednakowo podkreślają tę supozycję, działając jako przezroczyste przekazy informacji dla „innych”, którzy i tak są obecni już w momencie pisania i swą obecnością potwierdzają wiarygodność przedstawienia. W podobny sposób utwór poetycki i prozatorski przekazuje swój materiał poprzez „czytelnika” weń wpisanego: materiał stworzony samą „instancją dyskursu” staje się jak gdyby bezpośrednio dostępny na poziomie dyskursu i sprawdzalny w wyobraźni owego wirtualnego odbiorcy.

Twórcy prozy operującej fikcją są zawsze w stanie podzielić się swym światem wyobraźni z innymi ludźmi⁵⁴.

W obrębie autobiografii materiał, który początkowo wydawał się całkowicie sprawdzalny, przestaje podlegać sprawdzeniu po napisaniu. Jedynie za sprawą aktu woli, który przecież sugeruje jego oderwanie od aktu pisania, może twórca autobiografii polegać na tym, że wpisany w wypowiedź odbiorca skonkretyzuje jej przedmiot w sensie fenomenologicznym. Zapis otwiera możliwość, że owi „wszyscy inni” mogli żyć życiem autora. Możliwość ta ujawnia się jednak dopiero w momencie pisania. Jednocześnie wypowiedź pisana odcina go od oznaczanego przedmiotu, jego „życia” będącego jego wyłącznym doświadczeniem, albowiem tylko on jest w stanie nadać mu znaczenie dla siebie samego. Nie ma wyjścia z tego błędnego koła. Wyobcowany do tego stopnia, świat autobiografii staje się w oczach podmiotu piszącego sennym marzeniem i w tym przynajmniej upodobnia się bardziej do fikcji niż do biograficznych czy innych „faktograficznych” rodzajów narracji. Ale nawet i to podobieństwo trzeba sklasyfikować. Autobiograf nie może odnosić się do swego życia jak do snu, nie tracąc świadomości autobiograficznej swego „życia”; nie może zamazać samego siebie przez sennie opowiadanie, chyba że przez akt woli, który się sam określa w momencie pisania. Nie może też pisać wyłącznie o niemożności przekazania swego życia za pomocą pisma, skoro mimo to właśnie próbuje to zrobić, ponieważ w ten sposób oparłby wypowiedź na świadomości „innych”; to z kolei uniemożliwiłoby zrealizowanie projektu autobiograficznego, jako że jego strukturalną zasadę stanowi właśnie nieobecność „czytelnika” i zaprzeczenie wszystkich innych trybów wyobraźniowej intencjonalności.

Możemy więc stwierdzić, że autobiografia nie jest ani fikcją, ani niefikcją, ani nawet mieszkanką jednego i drugiego. Proponujemy potraktować ją jako swoisty, samookreślający się rodzaj ekspresji zwróconej ku sobie, ekspresji, która najpierw dopuszcza, a następnie uniemożliwia zrealizowanie projektu „samouterażnienia się”, obleczenia się w te-

⁵⁴ E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*. New Haven 1967. Hirsch (zwłaszcza w rozdz. 1, s. 14—19) wyróżnia tam prywatne „przeżycie znaczenia” i publiczne, możliwe do przekazania innym „znaczenie”, twierdząc, że drugie jest zasadnicze, a pierwsze uboczne dla powstania tekstu. W ten sposób podkreśla, jak problematyczne jest pisanie autobiografii w porównaniu z innymi gatunkami literackimi, skoro — jak starałem się udowodnić — związane to jest nierozdzielnie ze strukturą samego tekstu, która zawsze angażuje „przeżycie znaczenia”. Z drugiej strony Howarth (*Some Principles of Autobiography*, zwłaszcza s. 366, 371, 373, 374, 379 i 381) pragnie dowieść tożsamości tekstu autobiografii z jej czytelnikiem. E. Bruss (*Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore 1976, zwłaszcza s. 1—32) podaje przekonujące argumenty na korzyść „przedstawieniowego”, tzn. dotyczącego pisarza i czytelnika, kontekstu mowy występującego w tekstach autobiograficznych.

rażniejszość obiecywaną przez język. Możemy też powiedzieć, że jej logicznie krańcowym postulatem byłoby stworzenie całkowicie prywatnego języka, choć — jak wiemy od Wittgensteina — nic takiego nie istnieje. W tym punkcie życie twórcy autobiografii przybiera formę jakby snu na jawie, który początkowo udaje się uchwycić, a w trakcie prób zapisu wymyka się słowom. Jak o tym pisze Bachelard, „wszystko, co można przekazać innym, to tylko orientacja, czym jest tajemnica; nigdy nie da się tajemnicy opowiedzieć obiektywnie”⁵⁵.

Tak więc autobiografię można zinterpretować jako nie kończące się preludium: początek bez środka (królestwo fikcji) lub bez końca (królestwo historii); czysto fragmentaryczne i niekompletne przedsięwzięcie literackie, niezdolne być czymś więcej niż arbitralnym dokumentem, podobnym do tego, który opisuje Wordsworth w księdze VII swego poematu autobiograficznego: spotkany przez poetę żebrak-ślepiec ma na piersi przypięte słowa: „oto wszystko, co nam dane wiedzieć / o nas samych i o wszechświecie”.

Przełożył Maciej Orkan-Łęcki

⁵⁵ G. Bachelard, *The Poetics of Space*. Transl. M. Jolas. New York 1964, s. 13.