

# Jean Starobinski, Władysław Kwiatkowski

---

## Styl autobiografii

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/1, 307-316

---

1979

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JEAN STAROBINSKI

## STYL AUTOBIOGRAFII

I. Biografia osoby napisana przez nią samą: ta definicja autobiografii ściśle określa właściwy charakter zadania i ustala w ten sposób ogólne (bądź gatunkowe) reguły stylu autobiograficznego. Ściśle mówiąc, nie chodzi tutaj o gatunek literacki: reguły te — w dużym uproszczeniu — wymagają przede wszystkim *identyczności* narratora i bohatera narracji; wymagają następnie, aby była to właśnie *narracja*, a nie opis. Biografia nie jest portretem lub, jeśli już można ją uznać za portret, wprowadza do niego trwanie i ruch. Opowiadanie musi obejmować pewien ciąg czasu wystarczający do ukazania określonego odcinka życia. Z chwilą przyjęcia tych reguł biograf może ograniczyć swoje opowiadanie do jednej strony lub rozwinąć je w wielu tomach; wolno mu łączyć opowiadanie o swoim życiu z ukazywaniem wydarzeń, których był neutralnym świadkiem: biograf będzie wówczas równocześnie memorialistą (przypadek Chateaubrianda); może również podawać ścisłą datę różnych momentów jego redagowania oraz wracać do swej przeszłości w chwili, gdy pisze; dziennik intymny będzie się wówczas łączył z autobiografią, a biograf stanie się chwilami „diarystą” (to znów Chateaubriand). Widzimy, że reguły autobiografii dostarczają jedynie dość szerokich ram, w których obrębie będzie mogła ujawniać się wielka różnorodność indywidualnych „stylów”. Nie powinno się więc mówić o stylu czy nawet o formie autobiograficznej, ponieważ w tym wypadku nie ma stylu czy formy gatunkowej. Tutaj, bardziej niż gdzie indziej, styl jest zjawiskiem jednostkowym. Wypada wszakże zwrócić uwagę na fakt, że styl będzie mógł zaznaczyć się jedynie w powiązaniu ze wspomnianymi już regułami; będzie można go określić jako właściwy sposób, w jaki każdy biograf

---

[Jean Starobinski — zob. notkę w: „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 217. W ostatnich latach opublikował: *1789, Les emblèmes de la raison* (Genève 1973) i *Trois Fureurs. Essais* (Paris 1975).

Przekład według: J. Starobinski, *Le Style de l'autobiographie*. „Poétique” 3 (1970), s. 258—265.]

spełnia ogólne warunki natury etycznej i „relacyjnej”, wymagające jedynie prawdziwego opisu życia, pozostawiając pisarzowi sprawę wyboru indywidualnego sposobu jego przedstawienia, tonacji, rytmu, rozmiarów itd. W opowiadaniu tym, w którym tematem narratora jest jego własna przeszłość, indywidualne piętno stylu nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ z ujawnioną autoreferencją samej narracji styl łączy autoreferencyjną wartość ukrytą indywidualnego sposobu wypowiedzi.

II. Styl wiąże się z terażniejszością aktu pisania: jest wynikiem marginesu swobody, jaką dają język i konwencja literacka, oraz sposobu wykorzystania go przez piszącego<sup>1</sup>. Autoreferencyjny charakter stylu jest więc odbiciem chwili pisania, aktualnego „ja”. Ta aktualna autoreferencja może zatem okazać się przeszkodą w wiernym uchwyceniu i w dokładnym odtworzeniu minionych wydarzeń. Czy chodzi o Rousseau, czy o Chateaubrianda, krytycy często uważali — niezależnie od przywoływanego stanu faktycznego — że doskonałość stylu czyni treść opowiadania podejrzaną i stanowi zasłonę między prawdą przeszłości a obecną chwilą sytuacji narracyjnej. Wszelka oryginalność stylu zakłada redundancję<sup>2</sup>, która jak gdyby zakłóca sam komunikat... Tak naprawdę przeszłość może być ukazywana jedynie poprzez chwilę obecną: „prawda” minionych dni jest prawdą tylko w świadomości, która podając się teraz obrazowi, nieuchronnie narzuca im swą formę, swój styl. Wszelka autobiografia — nawet gdyby się ograniczyła do czystej narracji — jest autointerpretacją. Styl jest tutaj znakiem relacji między piszącym a jego własną przeszłością i równoczesnym ujawnieniem w zarysie specyficznego sposobu — ukierunkowanego na przyszłość — odślonięcia się przed drugim człowiekiem.

III. Nieporozumienie, o którym właśnie wspomnieliśmy, wynika w dużej mierze z przyjętej koncepcji natury i funkcji stylu. Według poglądu widzącego w stylu „formę” dodaną do „treści” można rzeczywiście patrzeć podejrzliwie na cechy stylu autobiografii. Powiedzenie: „zbyt piękne, aby było prawdziwe”, staje się źródłem systematycznej nieufności. Dochodzi jeszcze do tego poczucie stałego ryzyka — połączone z powszechnym doświadczeniem posługiwania się słowem — popadnięcia w fikcję. Nie tylko autobiograf może kłamać, ale i „forma autobiograficzna” może przybrać najbardziej swobodną inwencję powieściową; „pseudopamiętniki”, opowiadania „pseudoautobiograficzne” wykorzystują możliwość przedstawienia w pierwszej osobie całkowicie zmyślonej historii. Nikt wówczas nie przyjmuje na siebie „egzystencjalnie” „ja” opowiadania; jest to „ja” bez odnośnika, odwołujące się jedynie do

<sup>1</sup> Używamy tego terminu dla oznaczenia autora autobiografii, niezależnie od jego wartości jako pisarza.

<sup>2</sup> Zob. G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*. Paris 1968, s. 7—8.

zmyślonego obrazu. Jednak „ja” tekstu nie da się odróżnić od „ja” „szczerej” narracji autobiograficznej. Łatwo stąd wysnuć wniosek, że — pod pozorem autobiografii bądź wyznania i wbrew pragnieniu szczerości — „treść” narracji może wymknąć się, popaść w fikcję, i nie może zahamować tego przejścia z jednej płaszczyzny w drugą, żaden wskaźnik nie może ujawnić go z całą pewnością. Oryginalny charakter stylu, podkreślając znaczenie teraźniejszości aktu pisania, zdaje się raczej służyć arbitralności narracji niż wierności reminiscencji. Jest to coś więcej niż przeszkoda czy zasłona, jest to źródło deformacji i zafałszowania.

Natomiast jeśli oderwiemy się od koncepcji stylu jako „formy” (czy też stroju lub ozdoby) dodanej do „treści” i przyjmiemy definicję stylu jako odchylenia [*écart*], oryginalność stylu autobiograficznego nie tylko nie będzie podejrzana, lecz ukaże nam się jako pewien system charakterystycznych znaków, cech symptomatycznych. Redundancja stylu ma charakter indywidualizujący: wyodrębnia. Czyż pojęcie odchylenia stylistycznego nie zostało wypracowane, aby uchwycić psychiczną odrębność pisarzy?<sup>3</sup> W ten sposób dochodzimy do słynnej formuły Buffona (w nieco zdeformowanym znaczeniu), a styl autobiografii będzie jak gdyby przekątnikiem przynajmniej aktualnej prawdziwości. Nawet gdyby przedstawione fakty były wątpliwe, przynajmniej styl ujawni „autentyczny” obraz osobowości tego, który „trzyma pióro”.

Prowadzi nas to do kilku uwag dotyczących ogólniej implikacji teorii stylu. Styl jako „forma dodana do treści” będzie oceniany przede wszystkim zależnie od jego nieuniknionej niewierności wobec minionej rzeczywistości: „treść” uważa się za wcześniejszą od „formy”, a historia minioną, temat narracji, będzie z konieczności zajmować tę pozycję uprzedniości. Natomiast styl rozumiany jako odchylenie ujawnia się przede wszystkim w relacji wierności wobec rzeczywistości obecnej. W tym wypadku samo pojęcie stylu poddaje się tajemniczo pewnemu systemowi organicznych metafor, według których ekspresja wywodzi się z niczym nie przerywanego doświadczenia, tak jak kwiat powstaje z krążenia soku i z pędu łodygi: przeciwnie, koncepcja „formy dodanej do treści” zakłada — z góry — nieciągłość, zupełne przeciwieństwo organicznego wzrostu, tzn. operację mechaniczną, instrumentalny zabieg zastosowany do materiału innej natury. Wówczas nad obrazem ręki kierowanej wewnętrznym żarem osoby zaczyna górować obraz sztyletu, spiczastego ostrza. (Należy oczywiście stworzyć pojęcie stylu, który brałby łącznie pod uwagę sztylet i rękę — operowanie sztyletem przez rękę.)

---

<sup>3</sup> Zob. L. Spitzer, *Art du langage et linguistique*. W: *Études de style*. Paris 1970.

IV. W studium *Relations de temps dans le verbe français* Emile Benveniste wyróżnia wypowiedź historyczną, „opowiadanie wydarzeń minionych”, oraz dyskurs, „wypowiedź zakładającą mówiącego i słuchacza, a u mówiącego chęć wywarcia w pewien sposób wpływu na słuchacza”<sup>4</sup>. Podczas gdy opowiadanie o faktach minionych, w wypowiedzi historycznej, posługuje się *passé simple* jako „formą typową” (którą Benveniste oznacza terminem greckim aoryst), dyskurs we współczesnym języku francuskim unika tego czasu i używa *passé composé*. Rzut oka na najnowsze autobiografie (Michel Leiris, Jean-Paul Sartre) pokazuje nam jednak, że cechy dyskursu (wypowiedzi związanej z mówiącym, który pisze „ja”) współistnieją z cechami historii (użycie aorystu). Czyżby chodziło tu o archaizm? Czy też w autobiografii mielibyśmy raczej do czynienia ze zjawiskiem mieszanym, które moglibyśmy określić jako dyskurs-historię? Jest to oczywiście hipoteza, którą należy zbadać. Tradycyjna forma autobiografii zajmuje miejsce pośrednie między dwiema skrajnościami: opowiadaniem w trzeciej osobie a czystym monologiem. Znamy dobrze opowiadanie w trzeciej osobie — są to *Komentarze* Cezara albo druga część *Mémoires* La Rochefoucaulda: narracja, która w swej formie nie różni się od historii; trzeba wiedzieć dzięki zewnętrznej informacji, że narrator i bohater opowiadania są jedną i tą samą osobą. Technika ta wiąże się zazwyczaj z zamiarem przedstawienia serii ważnych wydarzeń, w których autor ukazuje się jako jeden z głównych aktorów. Usunięcie na dalszy plan narratora<sup>5</sup> (przyjmującego wówczas bezosobową rolę historyka), obiektywna prezentacja głównego bohatera dokonana w trzeciej osobie działają na korzyść zdarzenia i niejako wtórnice rzucają na osobę protagonisty blask czynów, w które został wciągnięty. Narracja autobiograficzna w trzeciej osobie, jako forma pozornie skromna, łączy i sumuje wydarzenia na chwałę bohatera, który rezygnuje z mówienia we własnym imieniu. Interesy osobiste powierza się tu zaimkowi „on”, który swą obiektywnością nadaje im bardziej trwałego charakteru. Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa w monologu czystym, w którym akcent postawiony jest na „ja”, a nie na zdarzeniu. W krańcowych formach techniki monologowej (które nie mieszczą się już zresztą w specyficznej dziedzinie autobiografii i graniczą już z fikcją liryczną) wydarzeniem jest właściwie sam rozwój monologu, niezależnie od relacjonowanych, obojętnych już, „faktów”. Widzimy, że zachodzi tu odwrotny proces niż ten, na który zwróciliśmy właśnie uwagę przy opowiadaniu w trzeciej osobie: wyłączne pod-

<sup>4</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, s. 242. Zob. również H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1964. — G. Genette, *Figures II*. Paris 1969, s. 61—69.

<sup>5</sup> Benveniste, *op. cit.*, s. 242: w opowiadaniu historycznym, „ponieważ narrator nie włącza się, trzecia osoba nie przeciwstawia się żadnej innej, jest właściwie brakiem osoby”.

kreślenie „ja” wzmacnia tym razem interesy trzeciej osoby, „on”, która pozornie znikła: bezosobowe zdarzenie wprowadza dyskretnie zaburzenia w „ja” monologu, odbarwia je i depersonalizuje. Wystarczy wspomnieć o niektórych utworach prozą Samuela Becketta, by odkryć, jak niezmordowane powtarzanie się „pierwszej osoby” staje się stopniowo ekwiwalentem rozprzestrzeniania się „nie-osoby”.

V. Autobiografia nie jest z pewnością gatunkiem rządzonym przez reguły; zdaje się jednak spełniać pewne warunki, mianowicie przede wszystkim wymogi ideologiczne (lub kulturowe): znaczenie doświadczenia osobistego, celowość szczerego ujawnienia go drugiemu człowiekowi. Założenie to uwierzytelnia „ja” oraz upoważnia podmiot dyskursu do przedstawienia swego minionego życia<sup>6</sup>. Co więcej, „ja” znajduje potwierdzenie swej funkcji stałego podmiotu przez obecność swego korelatu „ty”, który uzasadnia dyskurs. Mam tu na myśli *Wyznania* św. Augustyna: autor zwraca się do Boga dla zbudowania swych czytelników.

Bóg jest bezpośrednim adresatem dyskursu; natomiast ludzi określa się w trzeciej osobie jako pośrednio korzystających z wynurzeń, do których są dopuszczeni w charakterze świadków. Tak więc dyskurs autobiograficzny nabiera kształtu, wprowadzając prawie równocześnie dwu adresatów: jeden jest bezpośrednio przywoływany, inni są brani pośrednio na świadków. Czy nie jest to zbyt cenny luksus i czy zwracanie się do Boga nie jest tu chwytem retorycznym? Bynajmniej. Bogu z pewnością jest niepotrzebne opowiadanie o życiu Augustyna, ponieważ jest wszechwiedzący i widzi wszystkie czasy jednym spojrzeniem: otrzymuje modlitwy i dziękczynienia; dziękuje się Mu za udział Jego Łaski w losach narratora. Jest bowiem tylko dlatego aktualnym interlokutorem, że był panem całego minionego życia narratora: wystawił go na próbę, wydobył z grzechu i objawiał się mu w sposób coraz bardziej nieodparty. Augustyn, biorąc tak otwarcie Boga za interlokutora, musi okazać całkowitą *p r a w d o m ó w n o ś ć*: jak mógłby sfalszować lub cokolwiek ukrywać przed Tym, który widzi nerki i serca? Tak więc treść dyskursu uzyskuje najwyższą rękojmię. Wyznanie, ze względu na swego adresata, unika ryzyka fałszu, na jakie narażone są zwykłe opowiadania. Ale jaka będzie funkcja wtórnego adresata — czytelników, do których zwraca się on pośrednio? Jego ukryta obecność będzie usprawiedliwiać *d y s k u r s y w n o ś ć* wyznania. Narracja ukazująca ciąg powiązanych ze sobą zdarzeń potrzebna jest rzeczywiście nie Bogu, lecz czytelnikowi, człowiekowi.

Podwójne przeznaczenie dyskursu — dla Boga i dla człowieka — prawdę czyni dyskursywną, dyskursywność zaś — prawdziwą. Tak właś-

---

<sup>6</sup> Na temat roli autobiografii w historii kultury zob. G. Misch, *Geschichte der Autobiographie* (Berne—Frankfurt am Main 1949—1969), 8 tomów.

nie mogą połączyć się w pewien sposób natychmiastowość poznania, jaka dana jest Bogu, oraz charakter czasowy narracji wyjaśniającej, konieczny dla ludzkiego rozumienia. W ten sposób zostaje pogodzona motywacja budująca z transcendentnym celem wyznania: słowo skierowane do Boga będzie mogło nawrócić lub podtrzymać na duchu innych ludzi.

VI. Dorzucmy jeszcze jedną uwagę: autobiografii brakowałoby dostatecznego uzasadnienia, gdyby wcześniej nie nastąpiła w życiu modyfikacja, zasadnicze przeobrażenie: konwersja, wejście w nowe życie, działanie Łaski. Gdyby zmiana nie dotknęła życia narratora, wystarczyłoby mu dać obraz siebie raz na zawsze, a zmienna materia, która jedynie może być przedmiotem opowiadania, zostałaby zredukowana do szeregu zewnętrznych wydarzeń: mielibyśmy wówczas do czynienia z tym, co Benveniste nazywa historią, a w tym wypadku nie byłoby konieczne trwałe istnienie narratora w pierwszej osobie. Natomiast wewnętrzne przeobrażenie człowieka — oraz wzorcowy charakter tego przeobrażenia — stanowi treść dyskursu narracyjnego, w którym „ja” jest zarazem podmiotem i „przedmiotem”.

Mamy więc tu interesujące zjawisko: „ja” aktualne może prawdziwie zaznaczyć wszystkie swe prerogatywy dlatego właśnie, że „ja” przeszłe różni się od „ja” aktualnego. Nie będzie opowiadać tylko, co mu się zdarzyło w innym czasie, lecz przede wszystkim — w jaki sposób, będąc innym, stał się sobą. Dyskursywność narracji uzyskuje tu dodatkowe uzasadnienie, z powodu już nie swego adresata, lecz swej treści; chodzi o nakreślenie genezy sytuacji obecnej, przeszłości, momentu, od którego rozpoczyna się obecny „dyskurs”. Łańcuch przeżytych epizodów wytycza drogę (niekiedy krętą), która prowadzi do aktualnego stanu podsumowującego poznania.

Dystans, jaki ustala refleksja autobiograficzna, jest więc podwójny: jest to zarazem dystans w płaszczyźnie czasowej i w płaszczyźnie tożsamości. Jednakże w płaszczyźnie języka jedynym ujawniającym się wskaźnikiem jest wskaźnik czasowy. Wyznacznik osobowy (pierwsza osoba, „ja”) pozostaje bez zmian. Jest to niezmienność dwuznaczna, ponieważ narrator był wówczas i n n y, niż jest dziś: jak jednak mógłby nie rozpoznać się w tym innym, którym właśnie był? Jak mógłby nie przyjąć na siebie jego win? Narracja-wyznanie, akceptując różnicę tożsamości, odrzuca dawne błędy, chociaż jednak nie uchyla się od odpowiedzialności, którą nieustannie podtrzymuje ten sam podmiot. Niezmienność zaimka jest jak gdyby wektorem tej nieprzerwanej odpowiedzialności: „pierwsza osoba” jest wspólną podstawą aktualnej refleksji i wielorakości stanów minionych. Zmiany tożsamości zaznaczone są za pomocą elementów czasownikowych i orzecznikowych: są one może jeszcze subtelniej wyrażone przez włączenie do

dyskursu cech właściwych historii, tzn. przez traktowanie pierwszej osoby jako niby trzeciej osoby, co zezwala na użycie aorystu, będącego czasem historii. Czasownik w aoryście naznacza pierwszą osobę pewnym współczynnikami odmienności. Dodajmy, że słynna „reguła dwudziestu czterech godzin”<sup>7</sup> jest na ogół respektowana do XVIII w. i że przywoływanie odległych i ściśle określonych w czasie wydarzeń nie może uwolnić się od użycia *passé simple* (z wyjątkiem posługiwania się tu i ówdzie czasem teraźniejszym „historycznym”). Dopiero jednak same wypowiedzi [*énoncés*] i ich właściwy ton uwidocznia wyraźnie dystans, jaki przyjmuje narrator wobec swych win, błędów, dręczących go kłopotów: „figury” retoryki tradycyjnej (a zwłaszcza te, które Fontanier określa jako „figury ekspresji przez opozycję”<sup>8</sup>: przemilczanie [*prétérition*], ironia itd.) będą tu dodatkowym wsparciem i nadadzą stylowi autobiograficznemu odrębne w poszczególnych wypadkach zabarwienie.

#### VII. Wezmę Rousseau na świadka.

Obecność zmyślonemu adresata uderza nas już na samym początku *Wyznań*: „Kimkolwiek jesteś, moje przeznaczenie czy też zaufanie sprawiły, że będziesz arbitrem losu tego zeszytu”<sup>9</sup>.

Co więcej, w trzecim akapicie pierwszej księgi znajdujemy podwójnego adresata (Bóg, ludzie), którego funkcję staraliśmy się określić bliżej w prototypie augustyńskim.

Niechaj trąba sądu ostatecznego zabrzmi, kiedy przyjdzie godzina: przybędę z tą książką w ręku stanąć przed obliczem Najwyższym Sędziemu. (...) odsłoniłem moje wnętrze takim, jakim tyś je widział sam, Najwyższy Sędzio. Zgromadź dokoła mnie nieprzeliczoną liczbę moich bliźnich; niech słuchają mej spowiedzi, niech litują się mych nieprawości, niech się rumienią za me niedole<sup>10</sup>.

Rousseau, podobnie jak Augustyn, aby zapewnić prawdziwość swych słów, prosi o obecność Boskiego spojrzenia. Ale Rousseau prosi o nie tylko raz, na samym wstępie. W dalszym ciągu opowiadania nie wzywa już Boga ani nie zwraca się do niego! Można będzie zauważyć niewyraźną obecność czytelnika (z którym Rousseau nawiązuje czasem fikcyjny dialog), przy czym możliwy świadek ograniczony jest najczę-

<sup>7</sup> Doskonale omówienie tego zagadnienia znaleźć można u Weinricha, *op. cit.*, s. 247—253.

<sup>8</sup> P. Fontanier, *Les Figures du discours*. Introduction par G. Genette. Paris 1968, s. 143 n.

<sup>9</sup> J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris 1959, s. 3. „Bibliothèque de la Pléiade”. [Zob. też J. J. Rousseau, *Wyznania*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). Cz. 1. Warszawa 1956, s. 65. W tym fragmencie nie korzystamy z owego przekładu, ponieważ nie oddaje on sensu, o jaki chodzi autorowi niniejszej pracy — przyp. Red.]

<sup>10</sup> Rousseau, *Wyznania*, cz. 1, s. 65 i 66.



ciej do formy nieosobowej. Pomyśli się, że... Powie się, że... [*On pensera que... On dira que*]. Rousseau powierza ciągle temu zmyślonemu interlokutorowi przedstawianie obiekcji zdrowego rozsądku i konwencji społecznych<sup>11</sup>. Przypisuje mu również podejrzliwość, którą odczuwa wokół siebie. Usiłuje przekonać go o całkowitej prawdziwości swego opowiadania, jak również o zupełnej niewinności swych intencji. Fakt, że zatarło się odwołanie do Boga — odwrotnie niż u Augustyna czy Teresy z Avila, u których przeważa bezpośrednia więź — nie może pozostać bez wpływu na status prawdziwości. Wstępna inwokacja nie jest oczywiście wystarczająca: prawdziwość musi się objawiać w każdej chwili, natomiast Rousseau nie wzywa Boga, by patrzył na każdą chwilę jego życia. Uczucie wewnętrzne, sumienie przejmują u niego niektóre funkcje Boga tradycyjnej teologii. Wskutek tego prawdziwość narracji będzie musiała się spełniać wobec uczucia osobistego — w samej chwili emocji przekazywanej na piśmie. Wypowiedź transcendentnego adresata będzie zastąpiona przez patos wiernej ekspresji; nic więc dziwnego, że Rousseau zapożycza u Montaigne'a i u łacińskich pisarzy epistolarnych owo „*quicquid in buccam venit*”, nadając jednak tej formule wartość prawie ontologiczną: spontaniczność pisania, odzwierciedlająca w zasadzie spontaniczność aktualnego uczucia (które jest dawną emocją ponownie przeżywaną), zapewnia bezwzględną autentyczność narracji. Styl, według samego Rousseau, nabiera wówczas znaczenia, które nie ogranicza się już tylko do samego wykorzystywania środków językowych, do technicznego poszukiwania efektów: staje się on „autoreferencyjny”, chce odsyłać do „wewnętrznej” prawdy pisarza. Odwołując się do reminiscencji dawnych uczuć, Rousseau chciałby ściśle uzależnić czas terażniejszy narracji od „impresji” doznanych w przeszłości:

Aby wyrazić to, co chcę powiedzieć, należałoby wynaleźć język równie nowy jak mój zamiar: jaki bowiem przyjąć ton, jaki styl, by zaprowadzić ład w tym ogromnym chaosie uczuć tak różnych, tak sprzecznych, często tak nikczemnych, a niekiedy tak wzniosłych, które mną nieustannie miotały (...). Dokonuję więc wyboru stylu i rzeczy. Nie będę wcale starał się go ujednoczyć; będę miał zawsze styl taki, jaki mi się nasunie, bez skrupułów będę go zmieniał zależnie od nastroju, powiem wszystko tak, jak czuję, jak widzę, bez upiększeń, bez skrępowania, nie martwiąc się tą pstrokacizną. Poddając się wspomnieniu dawnej impresji i aktualnemu uczuciu, będę ukazywał podwójnie stan mej duszy, mianowicie, w chwili, gdy wydarzenie dokonało się, i w chwili, gdy je opisałem: mój styl nierówny i naturalny, raz wartki, a raz rozwlekły, raz spokojny, a raz szalony, raz poważny, a raz wesoły, będzie sam odzwierciedlał moją historię<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Zob. J. Voisine, *Le Dialogue avec le lecteur dans „Les Confessions”*. W: *Jean-Jacques Rousseau et son oeuvre. Commémoration et colloque de Paris*. Paris 1964, s. 23—32.

<sup>12</sup> Rousseau, *Oeuvres complètes*, t. 1, s. 1153—1154.

VIII. W tej różnorodności stylu Rousseau uderzają nas przy lekturze *Wyznań* dwie szczególnie znamienne „tonacje”: elegijna i łotrzykowska.

Ton elegijny (widoczny szczególnie np. w słynnym fragmencie otwierającym księgę szóstą) wyraża uczucie utraconego szczęścia: żyjąc w okresie przygnębienia i groźnych ciemności, pisarz szuka schronienia we wspomnieniu szczęśliwych dni młodości. Pobyt w Les Charmettes staje się przedmiotem czułego żalu: Rousseau przenosi się tam wyobraźnią, przeżywa na nowo minione już przyjemności. A więc u t r w a ł a na papierze chwilę swego życia, w której chciałby schronić się myślą. Jest pewien, że nigdy nie odzyska podobnego szczęścia:

Wyobraźnia, która w młodości wyprzedzała mnie zawsze, a teraz ciągnie się za mną leniwo, opłaca swymi słodkimi przypomnieniami utracone na wieki nadzieje. Nie widzę już nic, co by mnie kusiło na przyszłość; jedynie wspominki przeszłości mogą mnie rozgrzać jeszcze, i te tak żywe i szczerze nawroty do epoki, o której mówię, pozwalają mi niekiedy kosztować szczęścia mimo mych niedoli<sup>13</sup>.

Widoczne jest, że akcent oceniający sprzyja tu przeszłości na niekorzyść chwili obecnej. Czas, w którym ma się rozpocząć pisanie, jest czasem niełaski: dawna epoka, którą Rousseau chce odzyskać przez pisanie, jest utraconym rajem.

Przeciwnie w narracji typu łotrzykowskiego — przeszłość jest właśnie „czasem słabym”: czasem słabostek, pomyłek, błędzeń, upokorzeń, forteli. Opowiadanie łotrzykowskie jest tradycyjnie związane z bohaterem, który osiągnął już pewien stopień dobrobytu i „poważania”, a zwraca się ku pełnej przygód przeszłości i dawnemu życiu na marginesie: w ó w c z a s nie znał świata, był w nim obcy, radził sobie jak mógł, raczej gorzej niż lepiej; ocierał się więc o wszelkiego rodzaju nadużycia, o różne rodzaje ucisku, o całą bezczelność silnych. Dla narratora łotrzykowskiego czas obecny jest czasem zasłużonego wreszcie odpoczynku, zdobytej wreszcie wiedzy, udanego włączenia się w porządek społeczny. Może sobie szydzić z ciemnej i nędznej istoty, która z opuszczoną głową poddawała się naiwnie wszelkim ułudom świata. Będzie więc mówił o swej przeszłości ironicznie, wyniośle, z politowaniem, żartobliwie. Dla tego tonu narracji konieczna jest często wyobrażona obecność adresata, powiernika, z którego trzeba uczynić sobie pobłażliwego i rozbawionego współnika, opowiadając dowcipnie najbardziej psotne żarty. *Łazik z Tormesu*<sup>14</sup>, prototyp romansu łotrzykowskiego, ukazuje czytelnikowi postać określoną po prostu jako „*vuestra merced*” i odwracając żartobliwie przebieg wyznania Augustyńskiego zapowiada, że będzie to zwierzenie kogoś, kto „nie jest bardziej święty niż sąsiedzi”: „*confesando yo no ser màs sancto que mis vecinos*”. To, że Łazik chce

<sup>13</sup> Rousseau, *Wyznania*, cz. 1, s. 326.

<sup>14</sup> *Żywot Łazika z Tormesu*. Przełożył i posłowiem opatrzył M. Mann. Warszawa 1959.

rozpocząć od początku — *por el principio* — przypomina zresztą metodę, jaką posłużył się Rousseau w swych *Wyznaniach*. Albowiem Łazik również chce przedstawić pełny obraz swej osoby: *por que se tenga entera noticia de mi persona*.

Rzeczywiście, o ile epizody czysto łotrzykowskie są liczne w sześciu pierwszych księgach *Wyznań*, o tyle często zdarzają się epizody, w których tonacja elegijna i łotrzykowska ściśle się ze sobą łączą, a przejście od jednej do drugiej dokonuje się niezwykle szybko. Czy nie można by, w przedstawionej chronologii życia, dostrzec ekwiwalentu ważnego aspektu „systemu” Rousseau, pewnego odzwierciedlenia jego filozofii historii? Człowiek pierwotny, według niego, żył szczęśliwy i niewinny: w stosunku do tej pierwotnej szczęśliwości czas obecny jest czasem upodlenia i zepsucia. Jednakże człowiek pierwotny jest również nieoświeconym „zwierzęciem”, którego rozum pozostaje jeszcze uspiiony: w stosunku do tej początkowej nocy czas obecny jest czasem jasnej refleksji i pogłębionej świadomości. Przeszłość może być kolejno przedmiotem tęsknoty i przedmiotem ironii; czas terażniejszy odczuwa się kolejno jako stan poniżenia (moralnego) i jako stan wyższości (intelektualnej). Nie bez znaczenia jest fakt, że cechy stylu w opowiadaniu autobiograficznym u Rousseau wyrażają relację homologii w stosunku do podstawowych pojęć jego myśli teoretycznej, zastosowanej w tym wypadku już nie do historii „ja”, ale do stawania się ludzkości.

Przełożył Władysław Kwiatkowski