

Rafał Pokrywka

Powieść autobiograficzna - kariera pojęcia

Tematy i Konteksty nr 3 (8), 164-181

2013

Artykuł został 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.

Rafał Pokrywka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Powieść autobiograficzna – kariera pojęcia

Tropienie słów modnych w literaturoznawstwie mogłoby stać się chyba jego osobną gałęzią. A przecież, jakkolwiek wielce inspirujące są rozważania nad takimi leksemami, jak „swoisty” czy „niejako” (które w tej dziedzinie zrobiły przecież niemałą kryptokariere, nie zyskując przy tym ani trochę na wartości informacyjnej), trudno oprzeć się wrażeniu, że byłaby to gałąź zgoła wyrodna, dyscyplina peryferyjna, zorientowana wrogo wobec centrum, atrakcyjna być może dla miłośników (modnej) dekonstrukcji, lecz dla literaturoznawstwa (pojęcie modne) „mainstreamowego”, lubującego się ciągle w poetyce, niemalże zabójcza, obnażająca bowiem słabości całego obszaru wiedzy, który już niejednokrotnie musiał dawać odpór zarzutom o „nienaukowość”. Leksemy powyższe są bowiem tylko bardziej eleganckimi wariantami słów „jakiś taki” oraz „tak jakby” i chwały literaturoznawstwu nie przysparzają. Trudniejszy problem stanowi użycie pojęć o czysto naukowej proveniencji, wokół których narosła niemała już literatura przedmiotu. Znaczące kroki w tym kierunku poczynił Paweł Śpiwak, piętnując wszechobecność takich słów, jak „dyskurs” czy „waginalny”, a zarazem ich co najmniej niejasne użycie¹. Jego *Słowniczek słów modnych i niemodnych (w humanistyce)* mógł jednak objąć zaledwie część pojęć kluczowych dla współczesnego literaturoznawstwa, pojęć nienowych, lecz właśnie powtarzanych i zapożyczanych, pojęć-encyklopedii, kryjących w sobie całe pakiety skojarzeń, pojęć niewymagających definicji. Do nich należy „powieść autobiograficzna”.

Hasło powieści autobiograficznej zyskało na popularności w latach 70. na fali fascynacji „literaturą dokumentu osobistego” (Zimand), która w tejsze znalazła natychmiast swoje zaprzeczenie. Pojęcie to jest bowiem paradoksem. Powieść definiowana jako duża forma prozatorska jest gatunkiem „czysto literackim”, bazującym na fikcji². Autobiografizm z kolei zakłada

¹ Słownik znalazłem na stronie: <http://forum.filmoznawcy.pl/download.php?id=774&si-d=ef3c47ac0247a26fab11707ef740c759> [dostęp 15.05.2013].

² Wątpliwości, czy można mówić tu o gatunku, są częściowo tylko usprawiedliwione, dowodem na to prezentowany poniżej przegląd stanowisk o charakterze esencjonalnym,

jakąś wizję życia autora wyobrażoną przez niego samego. Obydwa elementy znajdują wspólny wykładnik w narracyjności – tak jak autobiografia liryczna jest (o ile jakaś istnieje) jedynie zjawiskiem peryferyjnym i kuriozalnym³, tak sama powieść autobiograficzna z okowów narracyjności wydostać się nie ma prawa, nawet w swych najbardziej awangardowych przejawach. Paradoksalność pojęcia zasadza się na niezgodności predykatów „fikcyjny” i „autobiograficzny”. Nie mówimy tu – co często jest źródłem nieporozumień w „mniej fachowych” dyskusjach – o przeciwstawieniu prawdy i kłamstwa, lecz o referencjalności jako sposobie odniesienia do „rzeczywistości pozatekstowej”, która istniała i istnieje „obiektywnie”, jest „weryfikowalna” i może stanowić o charakterze utworu na niej wzorowanym.

O ile pojęcie powieści nie potrzebuje już dodatkowych definicji, to wokół teoretycznego uzasadnienia autobiografizmu i literatury autobiograficznej ciągle toczy się ożywiona, jakkolwiek co nieco już słabnąca, dyskusja. Najwięcej nieporozumień wynika z różnorodnego rozumienia autobiografizmu. Słowo to stało się bowiem czymś w rodzaju czarodziejskiej różdżki, za której pomocą autorytatywnie rozwiązuje się pewne problemy, przede wszystkim dotyczące intencji autorskich i przynależności genologicznej tekstu; nie da się jednak ukryć, że niektóre debaty w tym obszarze pozostawiają spory niedosyt. Sposobów rozumienia autobiografizmu jest bowiem kilka, co najmniej cztery, a wymienne ich użycie nieuchronnie spłaszcza tak teoretycznoliteracki problem, jak i sam analizowany tekst. Wyklarowanie tych podziałów wydaje się niezbędne dla zrozumienia fenomenu powieści autobiograficznej. Tym chętniej sięgnę zatem po kanoniczną już klasyfikację zaproponowaną przez Reginę Lubas-Bartoszyńską w książce pod znamienym tytułem *Między autobiografią a literaturą* (1993) i opatrzę ją kilkoma istotnymi dla naszego problemu komentarzami.

Autobiografizm immanentny (1) jest obecny w każdym dziele literackim. Dzieło (czymkolwiek by ono nie było) jako efekt przemyśleń twórcy wynika z jedyne go dostępnego mu zasobu wiedzy, doświadczeń i przekonań, jest zatem autobiograficzne, gdyż przedstawia jakiś element jego życia. Zauważmy, że takie pojmowanie autobiografizmu wprowadzamy już na poziomach zupełnie elementarnych, np. używając nazwiska autora jako metonimii dla jego tekstu bądź twórczości. Ta jakże prosta charakterystyka współgra z teorią Paula de Mana zaproponowaną w tekście *Autobiografia jako od-twarzanie*. Sygnał autobiograficzności stanowi dla de Mana już czytelna strona tytułowa, samo nazwisko twórcy na niej położone jest

dotyczących przede wszystkim sposobów *odczytywania* powieści w sztywnych ramach genologicznych. W ten sposób dyskusja pozostaje zakorzeniona w aktualnym nurcie poetyki, podejmującym kwestię modalności, nowej genologii i trybu lektury (por. programowy dla tego numeru „Tematów i Kontekstów” artykuł Doroty Korwin-Piotrowskiej, zwłaszcza rozdział „«A jednak się kręci» – poetyka w ramach kultury (ograniczonego) zaufania”).

³ Lejeune mówi o „poemacie autobiograficznym”, ma jednak na myśli formę epicką; por. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. A. Labuda i inni, Kraków 2001, s. 22, 192–195.

bowiem gwarantem tego specyficznego pojmowanego autobiografizmu. Według badacza każdy tekst domaga się autorstwa, co prowadzi do paradoksalnego wniosku, że autobiograficzne jest wszystko – a zarazem nic, język jest bowiem tylko reprezentacją, jego rolą jest zasłanianie, przemilczanie, od-twarzanie. Z tego powodu autobiografia może zostać uznana jedynie za „figurę odczytywania”⁴, a nie gatunek literacki, nie ma ona bowiem własnej natury. W momencie, gdy czytelnik zaakceptuje wizję autobiografizmu immanentnego, autobiografia będzie wszystkim, czym on zechce. Jeżeli nie, autobiografia będzie autobiografią, naturalnie jeśli zgodzi się na klasyczne rozwiązania genologiczne. Czytelnik de Man „obiektywnego” istnienia gatunku autobiografii nie uznaje, dopuszcza jednak możliwość, że dla innych czytelników mogłaby istnieć⁵.

Autobiografizm zdeklarowany autorsko (2) – to tu zmieści się Balzak („Moje życie i twórczość to jedno”) i Flaubert („Pani Bovary to ja!”), których teksty stanowią „świadomą symbolizację własnego doświadczenia”⁶. Autobiografizm modny dzisiaj, często fundowany przez buńczuczne wypowiedzi typu „napisałem to, więc jest o mnie”. Jak można się domyślić, takie oświadczenia pojawiają się poza dziełem właściwym, w paratekstach (przedmowach, komentarzach itp.), innych dziełach powszechnie uznanych za niefikcjonalne, wywiadach, przemówieniach, w końcu w „mieście autora” – zbiorze sądów i wypowiedzi niejasnego pochodzenia, najczęściej funkcjonujących jako obiegowa opinia, anegdota towarzyska, plotka. W takim rozumieniu czytelnik zostaje wykluczony z aktu komunikacji literackiej. Czy uwierzy w deklarację, czy nie, dzieło będzie autobiograficzne, bo autor tak chciał. Jego intencja zostaje wyrażona jednak najczęściej „poza”.

Autobiografizm referencjalny (3) opiera się na „horyzoncie oczekiwań” czytelnika, posiadającego pewną wiedzę o biografii twórcy. Autobiograficzne będzie zatem to, co czytelnikowi wyda się zgodne z autorskim życiorysem. Niejasne są tutaj podziały genologiczne (co będzie autobiografią, a co powieścią autobiograficzną?). To typ bardzo popularny i atrakcyjny, szpiegowski, dający „satysfakcję biblioteczną”, radość z odnalezionych paraleli między życiem i twórczością, typ opierający się przy tym na bardzo tradycyjnym rozumieniu „życia i twórczości” – między nimi ma przebiegać przepaść, nad którą czytelnik może przerzucić swój pomost skojarzeń i podejrzeń. Z tego obszaru wykluczamy jednak autora; jest to znowu typ autobiografizmu omijający jego intencję, której domeną będzie bowiem typ czwarty.

Autobiografizm oparty na umowie (4) – znamy tu co najmniej dwa ujęcia. Pierwsze z nich to teoria paktu autobiograficznego Philippe’a Lejeu-

⁴ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 309.

⁵ De Man co prawda nie wspomina o powieści autobiograficznej, można jednak przyjąć, że potraktowałby ją identycznie jak autobiografię – jego bezlitosna teoria nie dopuszcza bowiem żadnych zróżnicowań w tym obszarze literatury.

⁶ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 168.

ne'a. Pakt ten zostaje zawarty przez umieszczenie w tytule („Dzieje mojego życia”, „Autobiografia”) lub w początkowej partii tekstu informacji niepozostawiających wątpliwości, że bohater/narrator jest również autorem książki. O zawarciu paktu świadczy również tożsamość nazwisk autora, narratora i bohatera oraz użycie pierwszej osoby gramatycznej⁷. Teorię Lejeune'a modyfikuje Czermińska, mówiąc o „postawie autobiograficznej” pisarza. Mogą o niej świadczyć o wiele drobniejsze, jakkolwiek wciąż intencjonalne, sygnały niż przytoczone przez Lejeune'a. Tu potrzebujemy wtajemniczonego czytelnika dysponującego wiedzą o życiu i osobowości twórcy, wiedzą pochodzącą z różnych źródeł, od biografii po reklamę na okładce. Jest to „pewien kontekst, w którym publiczność czytająca spotyka się z książką współczesnego sobie autora”⁸, nieważne, czy kontekst ten ufundował dokument czy legenda. Ujęcie Czermińskiej można by więc nazwać „słabą teorią paktu”, mniej rygorystyczną, ciągle jednak intencjonalną, bo zakładającą współpracę, czy wręcz decydujący impuls ze strony twórcy.

Uprościmy nieco powyższy podział, jeszcze bardziej go gmatwając, i to na trzy sposoby. Przede wszystkim możemy podzielić powyższe ujęcia na tekstowe i pozatekstowe. Do pierwszego należeć będzie teoria paktu, zamykająca się wyłącznie w przestrzeni dzieła, do drugiego pozostałe z wyróżnionych typów. Każdy z nich potrzebuje przecież jakiegoś odniesienia pozatekstowego, jakiejś decyzji czytelnika lub autora, której tekst nie zakłada, jakiegoś posunięcia interpretacyjnego, czy będzie to stwierdzenie omnipotencji autobiografizmu w literaturze (de Man), czy autorytatywne wypalenie piętna osobistego na własnym dziele (deklaratywne), czy też poszukiwanie zbieżności między twórczością a biografią pisarza (referencjalne). Temu precyzyjnie odpowiada (jest to już bardziej ryzykowny pomysł) podział na autobiografizm lokalny i globalny. Teoria paktu to idea lokalna, sprawdzająca się tylko w niektórych tekstach, tylko w pewnych warunkach, pozostałe z nich są globalne, konsekwentnie dążą do stwierdzenia, że wszystko, co literackie, jest autobiograficzne.

W tym kontekście teoria immanentna i deklaratywna nie potrzebują prawdopodobnie komentarza. Jeśli chodzi o autobiografizm referencjalny, ten „ma miejsce” w przestrzeni badań biograficznych, które nigdy nie położyły sobie wyraźnych granic. Co decyduje o ważności, tj. „autobiograficzności” danego szczegółu, a co o braku tej cechy? Kiedy element autobiograficzny jest decydujący dla określenia typu utworu (na przykład – dla przynależności do gatunku powieści autobiograficznej)? Dowolny tekst Lema opisujący podróż do innej galaktyki jest zdecydowanie nieautobiograficzny, trudno jednak podać w wątpliwość, że autor znał się na badaniach kosmosu, fizyce, technologiach (da się to sprawdzić), prawdopodobnie nawet kiedyś leciał samolotem (ciągle jeszcze da się to sprawdzić),

⁷ Por. P. Lejeune, *Wariacje...*, s. 36 i n.

⁸ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 14.

być może to od kolegi ze szkoły zaczerpnął powiedzonka dla swoich postaci (prawie niesprawdzalne), natomiast upragniony kolor statku kosmicznego przyuważył sobie podczas zakupów (niesprawdzalne). Sprawdzalne-niesprawdzalne – w zależności od stopnia, w jakim autor opisał siebie, a co ważniejsze – w jakim został opisany, żadne badanie biograficzne nie dysponuje bowiem metodami totalnymi. Trudno zatem wyrokować, że wygląd Lemowych kosmitów nie ma uzasadnienia w jego biografii. Naturalnie są to szczegóły błahе i niewiele przyczyniają się do autobiograficznego zrozumienia np. *Solaris*, tego typu podejście zyskuje jednak w analizie *Pamiętnika znalezionego w wannie*, gdzie każdy detal może odsyłać do postaci autora i jego krytycznego nastawienia do ustroju, w którym dzieło powstało. Mamy więc tu do czynienia z popularną „powieścią z kluczem” – jak dalece jest ona autobiograficzna? W jakim stopniu topika utworu i jej wewnętrzna hierarchia przyczynia się do interpretacji autobiograficznej? Apostrofa do Litwy w *Panu Tadeuszu* może być niewątpliwym sygnałem autobiografizmu, co nie znaczy, że wieszczka nie oblaży nigdy mrówki i że odpowiednia scena z poematu nie mogłaby zostać za takowy uznana. Kolejne pytanie: czy faktycznie istnieje język autobiograficzny?⁹ Potoczne doświadczenie podpowiada, że styl groteskowy jest mniej wiarygodny niż styl wielkiej powieści realistycznej, stąd tak trudno zaakceptować autobiograficzne podłoże utworów Gombrowicza bądź (by nie przytaczać wyłącznie klasyków) Mariana Pilota, bez wahania natomiast wierzymy Flaubertowi i jego śmiałym deklaracjom. Przykłady banalne, ilustrują jednak pewne prawidłowości autobiografizmu referencjalnego, by nie rzec „ludycznego”, który, użyty w odpowiednim miejscu, owoce przynieść musi. Nieuchronnie zbliżamy się do tezy: „Na tyle autor autobiograficzny, na ile go zbadano”.

Trzeci z moich roboczych podziałów opiera się na pojęciach intencjonalny-nieintencjonalny, przy czym mam tutaj na myśli wyłącznie intencję autorską. Intencjonalne będą autobiografizm zadeklarowany i autobiografizm oparty na teorii paktu, pierwszy z powodów oczywistych, drugi, bo nie może istnieć bez sygnałów od autora, jego „wyciągniętej ręki” na znak zawarcia umowy. Metoda biograficzna (fundująca autobiografizm referencjalny) i pomysł de Mana lekceważą intencję autorską, władzę nad interpretacją tekstu oddając czytelnikowi. Zauważmy jednak, bez odpowiedniego uwypuklenia *intentio auctoris* zachodzi niebezpieczeństwo, że niektóre z metod staną się jednym, np. pakt autobiograficzny będzie również „figurą odczytywania”, w zależności od tego, czy czytelnik „raczy” go zauważyć, czy nie, czy zinterpretuje go właściwie, jako gotowość do zawarcia umowy, czy może jako grę. Z kolei deklaracje autorskie (typu Flaubertowskiego) wcale nie muszą mieć wartości dla procesu lektury, są bowiem wypowiedzane gdzieś na literackich obrzeżach, w tekstach o mniejszej wadze, których

⁹ W tym temacie wypowiada się obszernie Jean Starobinski; por. *Styl autobiografii*, przeł. M. Czermińska [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 83–97. Por. również P. Lejeune, *Wariacje...*, s. 190–192.

czytelnik nie ma obowiązku znać. Czytelnik w ogóle nie musi niczego znać, życzenia Czerwińskiej, by był on ekspertem bądź przynajmniej trochę się zainteresował, są w całości tylko teoretycznie do spełnienia. Gdy czytelnik „niezainteresowany” dostanie do ręki nagi tekst bez żadnych dodatkowych informacji, a jego kompetencja nie wystarczy nawet, by określić płeć i narodowość autora, to nie wpadnie na interpretację autobiograficzną, chyba że bohater będzie się nazywał tak, jak autor, a tekst napisany będzie w pierwszej osobie.

Tego typu „antyautobiograficzna” symulacja lektury, którą można przeprowadzić na dowolnym, niewykształconym literacko odbiorcy, dowiodłaby, że jedynie genialnie prosta teoria paktu (mocna) ma pełną legitymację, wywodzi się bowiem z naturalnego doświadczenia czytelniczego i nie potrzebuje żadnego dodatkowego instrumentarium poza tekstem. Oczywiście jest jednak, że w niektórych przypadkach teoria paktu się nie sprawdzi i wiedział o tym sam Lejeune, obwarowując swój koncept kilkoma pobocznymi – paktem powieściowym, referencjalnym, fantazmatycznym, przestrzenią autobiograficzną, w końcu „pustym polem paktu autobiograficznego”, którego sam nie potrafił wypełnić i do którego jeszcze powrócimy. Istotne jest, że ten proces naiwnej lektury¹⁰, to wąsko pojmowane (lecz możliwe) *close reading*, ma dalsze konsekwencje dla gatunku powieści autobiograficznej, która przy takim czytaniu po prostu nie zaistnieje, czego nie można powiedzieć o tragedii lub wierszu; ich cechy gatunkowe są bowiem oczywiście, skonwencjonalizowane i nie wymagają wsparcia z zewnątrz.

Dlaczego tak dużą rolę przypisałem intencjonalności? Wpisanie polemiki nad powieścią autobiograficzną w dyskurs o intencji autorskiej, prowadzony zapalczywie bodajże od roku 1946 (*Błąd intencyjności* Wimsatta i Beardsleya), wydaje się nieodzowne, jako że gatunek ten, podobnie jak autobiografia, podlega interpretacjom intencjonalnym, w większym jednak stopniu, jako fikcyjnie „zaciemniony”, oddaje im się we władanie. Wyjaśnijmy to na dwóch przykładach. Jednym z pierwszych i po dziś dzień najbardziej znamienych przedstawicieli gatunku jest *Anton Reiser* autorstwa Karla Philippa Moritza (wydany w latach 1785–1790). Pod względem strukturalnym jest to powieść rozwojowa, przedstawiająca proces kształcenia młodego człowieka, którego nazwisko użyczyło książce tytułu. Sama fabuła nasuwa odczytania autobiograficzne na drodze potocznych skojarzeń, opisuje przecież historię życia bohatera od wczesnego dzieciństwa do pewnego przełomowego momentu. Rzecz została uznana za powieść autobiograficzną z kilku konkretnych powodów. Po pierwsze, nosiła podtytuł „powieść psychologiczna”, co było niezwykle w owych czasach. Po drugie, każda z czterech części została opatrzona wstępem autora, w którym

¹⁰ O naiwnej i pogłębionej lekturze tekstów z kluczem pisał: J. Prokop, *Literatura z kluczem*, „Teksty” 1977, nr 1, s. 44, podaje za: J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 89.

znajdowały się wyraźne wskazówki interpretacyjne dotyczące wychowania, moralności, literatury „ku przestrodze” etc.; Moritz nie ukrywał przy tym, że materiał zaczerpnięty został z życia. Po trzecie, co być może najistotniejsze, rzecz rozslawiona została przez Goethego, który stwierdził zaskakującą wspólnotę duchową z autorem, z tą różnicą, że jemu los zdawał się sprzyjać, a Moritzowi nie¹¹. Powieściowy charakter fabuły przeszedł bez echa. Był to ewidentny przypadek odczytania autobiograficznego – pamiętajmy jednak, że te czasy nie znały takich pojęć, nie znały takiego rozumienia literatury, wszystko bowiem, co dany człowiek pisał, było „z niego” (jakaś ironiczna zapowiedź autobiografizmu immanentnego). Co ważne, metoda biograficzna nie funkcjonowała wtedy skutecznie, dostęp do informacji był ograniczony, a sama figura pisarza nie nosiła jeszcze znamion celebryty. Ciężar autointerpretacji spoczywał zatem na deklaracjach autorskich bądź na micie dzieła, któremu w tym przypadku sam Goethe użyczył splendoru¹². Interpretacja ta do dziś zachowała siłę nośną¹³.

Dolina Issy to kolejny klasyczny już przykład powieści autobiograficznej, spełniający podstawowe jej warunki: są zbieżności z biografią autora, rzecz utrzymana jest w tonie wspomnieniowego gawędziarstwa, niestroniącego nawet od ludowej fantastyki, mamy bohatera wzrastającego, co buduje wiarygodność przekazu jako historii dzieciństwa, w dodatku umiejscowienie powieści w kontekście całościowego dzieła pisarza, na wskroś autobiograficznego w rozumieniu referencjalnym, tę wiarygodność jeszcze wzmacnia. Najważniejsze jednak są deklaracje autorskie, a od tych Miłosz nie stronił, podkreślając chociażby w wywiadach rolę klucza osobistego i terapeutyczną funkcję książki¹⁴. Te deklaracje były gestem medialnym, nader istotnym w recepcji każdej powieści autobiograficznej. Za nimi stał cały kompleks zjawisk składających się na pojęcie „Czesław Miłosz” – historia życia artysty jako instancji moralnej i autorytetu, Nagroda Nobla, uznanie światowe, „metaforyczna” obecność pisarza w przestrzeni publicznej¹⁵, status Miłosza jako klasyka. Są to zjawiska sterujące recepcją niezwykle skutecznie, tym bardziej że Miłoszowy żywot dostępny jest już każdemu, co tego typu

¹¹ Zapis z dziennika dla Charlotty von Stein z dnia 14.12.1786.

¹² Być może należałoby wprowadzić tu nowe rozumienie autobiografizmu stymulowanego przez wypowiedzi sławnych osób. Niewykluczone związki z *interpretive communities* Stanleya Fisha.

¹³ Por. chociażby wstęp Karl-Heinza Ebneto do: K.P. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologisch-roman*, Kahl 1993. Ciekawym doświadczeniem jest również lektura interpretacji internetowych *Antona Reisera*, z których nieliczne są w stanie wyjść poza wyznaczone w XVIII wieku granice.

¹⁴ Por. C. Miłosz, A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994, s. 36–37. Por. również: C. Miłosz, R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, Kraków 2002, s. 126.

¹⁵ Tym pojęciem Przemysław Czapliński charakteryzuje publiczną wszechobecność pisarzy „wielkich”, pisarzy-pośredników, których twórczość nie daje się zamknąć w łatwych hasłach; por. P. Czapliński, *Ruchome marginesy: szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 33–34.

stygmatyzacjom dodatkowo sprzyja. Lecz znowu – powieść czytana przez osobę nieuprzedzoną w akcie absolutnie naiwnej lektury nie ujawniłaby prawdopodobnie żadnych cech autobiograficznych, a wspomniane elementy fantastyczne (choćby diabły we wstępie) tej autobiograficzności by wręcz zaprzeczyły. Dalej: gawędziarstwo mogłoby nasunąć skojarzenia z niegodną wiary baśnią, bohater dziecięcy natomiast niekoniecznie byłby gwarantem „prawdy”, wręcz przeciwnie – jako taki może mieć tendencję do konfabulacji, a samego dzieciństwa pisarz dorosły żadną miarą dokładnie pamiętać nie może, powieść staje się zatem niewiarygodna, mityzowana, łatana na różne sposoby, np. dialogami, które autobiograficzność ewidentnie podważają. Przyjęty styl lektury i przedwiedza czytelnika doprowadzą w tym przypadku do znaczących przewartościowań. Trudno tu mówić o odczytaniach „błędnych”, skoro spełniają one maksymalny warunek prawidłowości interpretacji – potwierdza je tekst¹⁶.

Skąd wzięło się pojęcie „powieść autobiograficzna” i co za jego pomocą badano, zostało jedynie po części wyjaśnione w powyższych akapitach. Pewne jest, że pozwoliło ono wypełnić (lub zakryć) dużą lukę w myśleniu o literaturze. Prawdopodobnie w tego typu badaniach dużą rolę odegrały i odgrywają czynniki pozanaukowe, takie jak deklaracje autorskie, wypowiedzi autorytetów, pasje biograficzne, czy wręcz moda na badania intymistyki, rozpęta w latach 70., za którą stał naturalnie olbrzymi napór pism o charakterze autobiograficznym. Moda ta zagarnęła również dzieła o wiele wcześniejsze i pozwoliła na ich nowe odczytania, w czym należy upatrywać jej niewątpliwą zasługę. Wyklęty przez strukturalistów psychologizm nie zaznaczył się stanowczo w późniejszych dyskusjach i poza kilkoma znamienymi przykładami współczesnej psychoanalizy literackiej jest w środowisku traktowany w kategoriach obelgi, nie da się jednak ukryć, że do łask wrócił sam autor i jego żywot, tym razem żywot artystycznie przeformułowany. Do arsenału obelg zaliczono również biografizm, droga poszukiwań w tym kierunku zamknęła się przynajmniej pozornie, w sukurs przyszły jednak teorie paktów, teksty Lejeune’a, de Mana, Sturrocka, Starobinskiego, które pozwoliły otworzyć nowe perspektywy. W Polsce otrzymaliśmy je hurtowo w latach 1975–1979, przede wszystkim w „Pamiętniku Literackim”, co znacząco wpłynęło na odpowiednie badania (Ziomek, Czermińska, Jarzębski, Lubas-Bartoszyńska), literaturoznawstwo rodzime nie miało bowiem dotychczas, nie licząc studiów Łopatyńskiej o dzienniku i Skwarczyńskiej o liście, ważnych przyczynków do teorii pism autobiograficznych¹⁷. Istotne

¹⁶ Warunek minimalny jest spełniony, gdy tekst interpretacji nie zaprzecza. Nawiązując tu do polemiki między Umbertoem Eco i Jonathanem Cullerem pomieszczonej w tomie: *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.

¹⁷ Trudno przesłedzić genezę pojęcia w Polsce, na pewno jednak nie zostało ono natychmiast zaakceptowane. Pojawia się co prawda już w pierwszym wydaniu *Słownika terminów literackich* Sierotwińskiego z roku 1960 (co ciekawe, termin „autobiografizm” dopiero w wydaniu o sześć lat późniejszym), lecz jeszcze w 1971 r. Tomasz Burek używa przejętej od Sandauera nazwy „parabiografia”; por. *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 133.

jest, że światowa polemika nad intymistyką toczyła się w cieniu poststrukturalizmu, który w swej wczesnej fazie (Barthes, *Śmierć autora*) zanegował oryginalność i szczerłość przekazu, a samego pisarza sprowadził do garści używanych przez niego środków stylistycznych i konwencji. Tym samym studiowanie autobiografizmu urosło do rangi przeciwwagi dla modnych teorii, jak również wpisało się w niemrawy nurt powracającej podmiotowości w kulturze i naukach humanistycznych.

W tym miejscu postaram się zaprezentować przykłady badań nad powieścią autobiograficzną, a przede wszystkim naświetlić ich motywacje i naukowe uzasadnienia¹⁸. Trzeba zdać sobie sprawę, że nie wszystkie teorie autobiografizmu znajdują zastosowanie w analizie tego wyjątkowego gatunku. Mało przydatna okaże się przede wszystkim najbardziej uhonorowana Lejeune'owska teoria paktu. Mocny pakt w klasycznie rozumianej powieści autobiograficznej nie może wystąpić, jej zasadą jest bowiem odmienność nazwisk autora i bohatera. O ile autorzy autobiografii lubują się w podtytułach „autobiografia” i podobnych, to już niezmiernie rzadko natkniemy się na etykietkę „powieść autobiograficzna”, co byłoby już sugestią jakiegś, aczkolwiek nader dziwnej, umowy z czytelnikiem¹⁹. Gatunek z definicji będzie więc badany za pomocą słabej teorii paktu, na podstawie deklaracji autorskich, a przede wszystkim metodą biograficzną.

Lejeune dostarcza jednak pewnych przemyśleń na temat powieści autobiograficznej. Jak sam twierdzi, przecenił pakt, a nie dowartościował następujących aspektów: zawartości tekstu („opowieść biograficzna”), technik narracyjnych i stylu²⁰. O ile dwa ostatnie punkty są jasne (autobiograficzność bądź jej złudzenie można kreować językowo, chociażby poprzez koncentrację na głosie narratora opowiadającego życie w pierwszej osobie), to sam termin „zawartość tekstu” budzi obawy. Opowieścią biograficzną będzie bowiem każda narracja zawierająca szeroko zakrojoną historię bohatera, przede wszystkim (tu wracamy do kryterium technik i stylu) powieść w pierwszej osobie, powieść rozwojowa, jak również powieść biograficzna – paradoksalnie, bo przecież otwarcie sygnalizująca biografizm (opis życia innej osoby), a nie autobiografizm. Sam Lejeune jest ostrożny wobec pojęcia

¹⁸ Skupię się na kilku ważnych przykładach z literaturoznawstwa polskiego, ew. na tekstach tłumaczonych na polski, objętość artykułu nie pozwoli mi bowiem na referowanie stanowisk obcojęzycznych, które na polemikę rodzimą stanowczo nie wpłynęły. Odniesienia do kilku z nich pojawiają się w przypisach.

¹⁹ Mamy *Opowieść o miłości i mroku* Amosa Oza opatrzoną podtytułem *Powieść autobiograficzna*, nie wiem jednak, czy to nie wymysł polskiego wydawcy. Angielskie i niemieckie tłumaczenia obywają się w każdym razie bez niego, przy czym w pierwszym na odwrocie okładki znajdziemy zarówno *autobiography*, jak i *memoir*, w niemieckim natomiast tuż pod tytułem obowiązkowe *Roman*. Co ciekawe, polskie recenzje internetowe książki operują pojęciem powieści autobiograficznej, autobiografii i (sic!) „powieści biograficznej” (co wskazywałoby, że to ktoś inny ośmielił się fabularyzować żywot Oza) – wystarczający chyba przykład zamieszania pojęciowego wokół autobiografizmu w kulturze masowej.

²⁰ Por. P. Lejeune, *Wariacje...*, s. 191.

powieści autobiograficznej, oznacza ono dla niego bardzo wiele, w zależności od tego, co odkrył w niej czytelnik i jaki stopień „autobiografizmu” wystarczy mu do wtłoczenia tekstu w ciasne ramy genologiczne (kłania się de Man). Lejeune lubuje się w autobiografii, być może słusznie, bo przecież ucieleśnia marzenie literaturoznawcy-klasyfikatora: „autobiografia nie dopuszcza stopniowania: mamy wszystko albo nie”²¹. Poza tym bardziej interesująca od powieści autobiograficznej jest dla niego autofikcja, puste pole paktu autobiograficznego, gdzie zawarty jest pakt powieściowy („Uwaga! Będzie fikcja!”), lecz zostaje zachowana tożsamość nazwisk²². Autofikcja, sprowokowana przez Serge’a Doubrovsky’ego w powieści *Fils (Syn)* właśnie po to, by wypełnić pustkę w teorii Lejeune’a, jest dziś gatunkiem regularnym, z prominentnymi przedstawicielami (Vonnegut, Robbe-Grillet, Gombrowicz) i w pełni satysfakcjonującym Lejeune’a, bo mieszczącym się w jego tabelach i pozwalającym ominąć niejasne rozważania na temat „literackiej powieści autobiograficznej” i paktu fantazmatycznego, który przez ewidentne fikcje ma rzekomo gwarantować prawdę o osobowości autora²³.

W książce *Powieść jako autokreacja* (1984) Jerzy Jarzębski koncentruje się przede wszystkim na Gombrowiczu – nic dziwnego, w nim realizuje się bowiem marzenie literatury i literaturoznawstwa zarazem, by życie i twórczość stworzyły model na wzór pikowanej koldry, której ściegi łączą awers z rewersem (metafora badacza). Jarzębski jest tropicielem wyzwania, gier, łamanych umów, z dużą łatwością mówi o przesunięciu „punktu zerowego”, czyli relacji między „prawdą a zmyśleniem”, który miał miejsce w literaturze najnowszej. Za nim poszły wolty w konwencjach gatunkowych, wyparcie powieści tradycyjnej przez formy hołdujące mniej lub bardziej wiarygodnemu „autentykowi”, nowe spojrzenie na autora i narratora. Co istotne, nie stoi za tym wyłącznie autobiografizm; zjawisko „autentyku” sytuuje Jarzębski na przecięciu wpływów literatury faktu, autobiografizmu i autotematyzmu. Rzuca to nowe światło na potoczne i pobieżne odczytania powieści autobiograficznej – co zostało uznane za odniesienie do życiorysu autora, może być równie dobrze efektem pasji dokumentarnej, reportażowej, bądź grą autoteliczną. Subtelności te giną w biograficznym szpiegostwie i mszczą się na czytelniku żądnym literatury autentycznej, jak zauważa bowiem autor, autentyk jest dzisiaj przedmiotem gry na linii

²¹ Tamże, s. 34.

²² Odwrotność autofikcji i jednocześnie gatunek wypełniający drugie puste pole Lejeune’a (pakt autobiograficzny + brak tożsamości nazwisk) ilustrują pseudoautobiografie, jakie napisali w ostatnich latach Sławomir Mrożek (*Baltazar*) i Salman Rushdie (*Joseph Anton*), obydwie z podtytułem „autobiografia”, obydwie sugerujące w tytule nazwisko bohatera inne niż autora.

²³ Według klasyka badań autobiograficznych w Niemczech Georga Mischa „autor objawia się poprzez ducha, w którym kłamie”. Tę wypowiedź z roku 1907 można byłoby już włączyć do archiwów literaturoznawstwa, gdyby nie to, że ciągle żyje w teorii fantazmatu. Por. G. Misch, *Begriff und Ursprung der Autobiographie* [w:] *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, red. G. Niggel, Darmstadt 1998, s. 45.

pisarz – czytelnik, gry o naturze etycznej, w której bynajmniej nie chodzi o epistemologię. W tej grze udział bierze również czytelnik, jako uczestnik historii i potencjalny bohater dzieła, różnie jednak, w zależności od stopnia wtajemniczenia w biografię autora i jego problemy, reaguje on na swoje wymuszone uczestnictwo. Co za tym idzie: „czytelnik rozmaicie interpretuje granice autentyczności świata przedstawionego (i zarazem – pamiętajmy – zakres autorskiej władzy nad utworem)”²⁴.

Odminną pozycję w polemice zajmuje Małgorzata Czermińska. Mówiliśmy już o „postawie autobiograficznej”, pora się przekonać, jak funkcjonuje ona w praktyce. Wczesna książka *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie* (1987) przynosi szereg analiz operujących pojęciem autobiograficznego sobowtóra. Czermińska prezentuje model poszukiwań intertekstualnych, w którym zbieżności biograficzne ustalane są na linii tekst autobiograficzny – tekst fikcyjalny. Tak pisze o dziełach Kuncewiczowej: „Klucze przyniosły również [obok związków z *Cudzoziemką* – R.P.] szereg realiów pozwalających dostrzec autobiograficzne nasycenie opowiadań wcześniejszych od *Cudzoziemki*”²⁵. Tak o wczesnej prozie Iwaszkiewicza: „Wyraźne jest autobiograficzne nasycenie tych utworów. *Książka moich wspomnień* odsłania to i potwierdza niewątpliwie”²⁶. O powieściach *Ikar* i *Wyspa* Jana Józefa Szczepańskiego: „wpisana w całość prozy Szczepańskiego, w przestrzeń autobiograficzną tej twórczości dylogia okazuje się także wersją opowieści o młodzieńczym wtajemniczeniu w śmierć przez wojnę”²⁷.

W takim ujęciu dogmat „to jest autobiograficzne, bo dowodzi tego biografia” zastąpiony zostaje przez paradoksalne „to jest autobiograficzne, bo dowodzi tego autobiografia”. Tym samym spełnione zostaje życzenie Lejeune’a, by określenie autobiograficzności pozostało w sferze tekstu, tu jednak w o wiele szerszym znaczeniu. Tekstem będzie całościowe dzieło, wyjaśniające się samo, dzieło nierzadko ogromne, a jednak, wbrew skojarzeniom z koncepcją poststrukturalną, nie wszechobecny tekst-świat, bezustannie produkujący sensy i wychodzący poza okładki książek, lecz właśnie dzieło zamknięte w utworach sygnowanych przez pisarza²⁸. Czermińska powątpiewa przy tym również w zewnętrzną deklarację autorską, która raczej mnoży autobiograficzne maski w pisarstwie fikcyjnym niż kreuje faktyczny autobiografizm; oddaje się w swej książce metodzie inter-

²⁴ Por. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 363.

²⁵ M. Czermińska, *Autobiografia...*, s. 68.

²⁶ Tamże, s. 97.

²⁷ Tamże, s. 136.

²⁸ Bodajże najdobitniej swoją postawę poszukiwacza śladów autorskich sformułowała Czermińska w tekście: *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)* [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 79–88. Por. także: I. Piekarski, *Zanim rozległy się Głosy w ciemności. Albo o relacjach między tekstami jednego autora. Czyli tam i z powrotem*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 149–170.

tekstualnej, warunkowanej historycznie, bo uzależnionej od kolejności i charakteru wydawanych przez jednego pisarza utworów. Najcenniejszą dla nas diagnozą jest „skłonność do zagarniania w obszar «przestrzeni autobiograficznej» [termin Lejeune’a – R.P.] całego lub niemal całego pisarstwa autora, który raz wkroczył na ten teren”²⁹, gdzie przestrzeń autobiograficzna to twór polimorficzny i łatwo wymykający się „spod kontroli”. Klasyfikacja autobiografizmu według Lubas-Bartoszyńskiej dopuszcza tu następujące możliwości typologiczne: (1) uznać ten typ autobiografizmu za nowy, powiedzmy „autobiografizm intertekstualny”; (2) uznać go za autorską deklarację, o wiele bardziej jednak kompleksową niż chwytliwa pointa z wywiadu czy wieczorku autorskiego; (3) dopatrywać się w nim szczególnego paktu, do czego nakłania Czermińska, mówiąc o najmniejszych nawet sygnałach postawy autobiograficznej; (4) sklasyfikować jako rodzaj metody biograficznej, która w środkach nie przebiera, tym bardziej że to, co autor o sobie napisał, staje się automatycznie częścią „ludowego skarbcza wiedzy biograficznej”; (5) za przykładem de Mana dać sobie z tym spokój.

Swoją intertekstualny pomysł Czermińska modyfikuje nieco w *Autobiograficznym trójkącie* (2000):

Obecność postawy autobiograficznej w powieści rozpoznajemy, gdy w kompozycji fabularnej pojawia się ton osobisty, uchwytny dzięki temu, że czytelnik zna pozapowieściowe, epistolarne lub publicystyczne wypowiedzi pisarza. Wówczas możemy dostrzec w kształtowaniu powieści materiał osobistego doświadczenia, znany z biografii autora o tyle, o ile pisarz zechciał uczynić część tej biografii własnością społeczną, mówiąc o niej w wywiadach, pozwalając na pisanie o niej w informatorach, słownikach, w notach biograficznych na obwołanych wydań swych powieści³⁰.

Zwróćmy uwagę na te modyfikacje: co wcześniej było wyłącznie domeną utworów autobiograficznych, teraz rozciąga się na całość twórczości „pozapowieściowej”, w której wspólny mianownik znajdują hasła słownikowe, publicystyka i w końcu, jak można się domyślić, cała literatura dokumentu osobistego. Tym tekstom zostaje przypisana rola egzegetyczna, pomocnicza w określeniu „tonu osobistego” w twórczości pozornie fikcjonalnej. Dalej okazuje się, że w obszarze autoegzegezy funkcjonować będzie biografia autora, ale wyłącznie biografia zaprojektowana intencjonalnie: wywiady, słowniki, noty biograficzne, których autor sobie „życzy”. Czy ciągle możemy mówić o pewnym rodzaju paktu („powieść jest autobiograficzna, bo tak jest napisane na okładce”, ew. „ten szczegół jest autobiograficzny, bo mówiłem o nim w wywiadzie”)³¹, o pakcie pojmowanym niezwykle szeroko – o tym

²⁹ M. Czermińska, *Autobiografia...*, s. 24.

³⁰ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 120.

³¹ Andrzej Sapkowski twierdzi, że powieść fantasy to książka z napisem „fantasy” na okładce, a wspomniany przez niego w tym samym miejscu Damon Knight – że science fiction ma miejsce wtedy, gdy wskazuje palcem i mówi „oto jest science fiction”; por. A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Compendium wiedzy o literaturze fantasy*,

decydować będzie zręczność czytelnika, który ową „własność społeczną” odpowiednio sobie przyswoi; być może nawet bezpieczniej byłoby mówić o odczytaniach społecznych i paktach grupowych (jak u Fisha), jako że odbiorca indywidualny tej ilości kodów po prostu sam nie rozszyfruje. Sprzeciw może budzić wyraźne zakreślenie przestrzeni autobiograficznej w przypadku, gdy wykracza ona w sferę medialną. Ta nieuchronnie rozleje się na wszystkie obszary obecności twórcy, począwszy od nieautoryzowanych biografii, poprzez niezliczone odniesienia intertekstualne (epistolografia i pamiętniki innych autorów, jak również ich wypowiedzi publiczne), po fora internetowe i plotkę literacką. Ostatnim pytaniem, jakie zada sobie czytelnik, będzie: „Czy pisarz zechciał uczynić część tej biografii własnością społeczną?” W tak szerokim ujęciu teoria paktu przechodzi w metodę biograficzną, która na pakty nie zważa, koncept intencjonalny w nieintencjonalny, by nie rzec samowolny. Pierwszy krok w tym kierunku został uczyniony przez stwierdzenie wspólnoty motywów w utworach autobiograficznych i nieautobiograficznych jednego autora, przez zawłaszczenie tych pierwszych do obszaru egzegetycznego. Współcześnie, gdy gatunki literackie ulegają szybkim przewartościowaniom, gdy podział na utwory „niskie” i „wysokie” stracił swą klarowną biegunowość, gdy samo określenie „literacki” implikuje bliżej nieokreśloną przestrzeń tekstualną, stawianie wyraźnych granic w obszarze autoegzegezy, po tym, jak choćby raz wpuściło się przestrzeń medialną do badań nad intencjonalnością autobiografizmu (np. poprzez noty biograficzne, nie zawsze konsultowane z autorem), wydaje się posunięciem idealistycznym, co zresztą wobec Czermińskiej, wierzącej w ciągłość osoby w czasie i historiotwórczą rolę pamięci, zarzutem być nie może.

Koncept intertekstualny w badaniach nad powieścią autobiograficzną ma swojego orędownika w osobie Jerzego Smulskiego. Posługuje się on pojęciami „strategii” i „postawy autobiograficznej”. Pierwsze z nich zakłada bezpośrednie wskazanie autora na autobiograficzność swoich dzieł. Wskazanie to może mieć miejsce w tekście, który autor chce uważać za autobiograficzny, bądź też w innym, np. w „książce-kluczu” (jakim przykładowo dla pisarstwa Konwickiego jest *Kalendarz i klepsydra*). Drugie pojęcie Smulskiego nie odbiega daleko od wykładni Czermińskiej. Postawa opiera się bowiem na sygnałach pośrednich, uwierzytelniających czytelnikowi autobiograficzność dzieła, a obecnych w nim samym, bądź – znowu – w innych utworach pisarza. Lista tych sygnałów prezentuje się następująco:

(1) Poetyka narracji (narracja pierwszoosobowa, narrator jako pisarz, „format duchowy” narratora); (2) Sposób sformułowania tytułu, motto, dedykacja; (3) Wzmianki autotematyczne; (4) Stylizacja na dziennik lub pamiętnik; (5) Temat sztuki i artysty; (6) Konstrukcja

Warszawa 2001, s. 10. Wbrew pozorom nie są to bezpodstawne ujęcia, pierwsze z nich można rozpatrywać w kategoriach konwencjonalizacji rynkowej, drugie jako *reader response* o maksymalnym stopniu *responsibility*.

biograficzna obejmująca okres dzieciństwa i młodości; (7) Wprowadzenie współczesnych realiów i autentycznych postaci (elementy tzw. klucza personalnego); (8) Aluzje do własnej twórczości, posłużenie się autocytatami i kryptoautocytatami; (9) Perseweracyjny charakter pewnych wątków i motywów w całej twórczości danego pisarza³².

Natomiast lista zarzutów wobec tej typologii, jakie dałoby się ad hoc sformułować, brzmi: dwa ostatnie punkty wydają się obligatoryjne dla każdej twórczości i wskazują na najszersze rozpatrywanie autobiografizmu, gdzie w dowolnym tekście znajdują się nawiązania do biografii twórcy. Punkty 1. 4. 5. i 6. są właściwe również dla innych subgatunków powieściowych (powieści w pierwszej osobie, powieści o artyście, powieści rozwojowej, powieści z bohaterem dziecięcym, powieści diarystycznej)³³ itd. Niektóre sygnały są przy tym z reguły incydentalne (aluzje do własnej twórczości), niektóre dość niejasne („format duchowy”), co najważniejsze jednak, Smulski chce w jednej koncepcji pogodzić kilka sposobów rozumienia autobiografizmu: punkty 2. i 3. współtworzą bowiem teorię paktu u Lejeune’a, punkt 7. wywodzi się z metody biograficznej (choć autor zaprzecza, jakoby czytelnik musiał być wtajemniczony w biografię pisarza, by ten klucz odnaleźć), punkty 3. i 8. natomiast fundują „autobiografizm intertekstualny” analizowany m.in. przez Czermińską. Pomysł Smulskiego jest być może dlatego właśnie wartościowy, ponieważ zbiera liczne sygnały istotne dla powieści autobiograficznej. Niestety, nie pozwala jednoznacznie zdefiniować pojęcia autobiografizmu, co pociąga za sobą wspomniane na początku uproszczenia. Badacz nie stroni jednak od stwierdzeń odważnych: „czytelnik wtajemniczony winien szukać powieści w autobiografii, czytelnik niewtajemniczony – autobiografii w powieści”³⁴, co samo w sobie jest sygnałem wyjścia z getta odczytań „życiorysowych” w stronę modalności gatunku³⁵.

Zgoła odmienne sygnały powieści autobiograficznej podkreśla Regina Lubas-Bartoszyńska. Dla niej gatunek ten opiera się przede wszystkim na pozorowaniu autobiografii, łącznie z jej słynnymi paktami. Ten jakże niezwykle typ umowy autobiograficznej będzie funkcjonował, nawet gdy zostanie przemilczany bądź zanegowany. Tym samym do obszaru literatury „autentycznej” wprowadzony zostaje antytetyczny element

³² J. Smulski, *Autobiografizm...*, s. 88.

³³ Dobrym przykładem na zobrazowanie większości z tych tendencji są *Wyznania hochsztaplera Felixa Krulla* Thomasa Manna, którym chyba jeszcze nikt nie zarzucił autobiograficzności, być może dlatego, że łotrzykowski bohater nijak nie przystaje do medialnej sylwetki wielkiego pisarza.

³⁴ J. Smulski, *Autobiografizm...*, s. 89.

³⁵ Podobne sygnały przytacza również Sylvia Schwab; por.: *Autobiographik und Lebenserfahrung: Versuch einer Typologie deutschsprachiger autobiographischer Schriften zwischen 1965 und 1975*, Würzburg 1981, s. 115–161. Godne uwagi są mocne tezy Michaeli Holdenried, która sytuuje powieść autobiograficzną w centrum całego obszaru intymistyki; por. *Im Spiegel ein anderer: Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*, Heidelberg 1991, s. 6, 111–112, 133.

gry, podważający wiarygodność wyznania oraz zawieszający referencjalność. Ta imitacja autobiograficzności odbywa się na trzy sposoby: poprzez kształtowanie pozorów własnej autobiografii, poprzez kształtowanie pozorów cudzej autobiografii, w końcu poprzez kształtowanie pozorów cudzej autobiografii, do której wprowadzone zostają elementy własnej³⁶. Kluczowe jest słowo „pozór”, a zatem ułudą, ominięciem, zakrycie i przewartościowanie. To cechy gatunku, który nie rości sobie praw do jednomyślnych odczytań, lecz zarazem w zaskakujący sposób przybiera skonwencjonalizowane formy, np. powieści rozwojowej, za którymi stoi już cały aparat interpretacyjny.

Do myślenia dają dwie, pomieszczone w studium *Między autobiografią a literaturą*, wypowiedzi badaczki:

Prawdopodobnie nie jest to gatunek w sensie „konwencji odbioru”, innymi słowy, wskazówką dotyczącą metody lektury, gdyby posłużyć się terminologią Jonathana Cullera³⁷.

Można postawić pytanie, czy lektura nastawiona na poszukiwanie autentyku w powieści zuboża czy wzbogaca interpretację tekstu³⁸.

W cytowanym przez autorkę tekście *Konwencja i oswojenie* Culler pisze o próbach odniesienia tekstu do znanych schematów, o próbach oswojenia, tj. włączenia w układ obejmujący wiele poziomów ludzkiego interpretowania, od elementarnego zaznajomienia się z procesami życia i funkcjonowania w społeczeństwie po odczytanie konwencji gatunkowej i zrozumienie jej antytezy – parodii. Również Culler mówi o pakcie między pisarzem a czytelnikiem, jakim jest konwencja gatunku, rozpoznawalna na podstawie pewnych kulturowych uzgodnień. W ten sposób to, co Lejeune chciał przypisać tylko autobiografii, staje się wykładnikiem każdego tekstu, z którym, mówiąc językiem pragmatystów, „da się coś zrobić”, w którym da się rozpoznać coś znajomego. Lubas-Bartoszyńska odrzuca diagnozę Cullera, dowodząc, że powieść autobiograficzna nie jest gatunkiem jednorodnym. Lecz właśnie to „poszukiwanie autentyku” będzie wynikało z konwencji odbioru, z zaakceptowania pewnej wskazówki, jaką powieść autobiograficzna np. poprzez wzór rozwojowy czy konfesyjny czytelnikowi daje. Badaczka nie idzie jednak tym tropem, starając się wcielić w rolę czytelnika modelowego powieści, zdolnego rozszyfrować wszelkie odwołania i kody wiodące do pożądanego „autentyku”. Pytanie o wartość interpretacji nie straciło przy tym na aktualności.

W stosunkowo nowych publikacjach Irena Furnal (2005) i Andrzej Zieniewicz (2011) rozpatrują problem autobiograficzności w powieści na dwa odmienne sposoby. Furnal odwołuje się zarówno do metody intertekstualnej, jak i biograficznej, co pozwala jej np. opowiedzieć się za nienową, choć ciągle śmiałą tezą o autobiograficzności *Ferdydurke*. Pomysł to odważny, bo dający wiarę intencji autorskiej, która „jak wszyscy wiemy” (a wiemy to od

³⁶ Por. R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią...*, s. 170.

³⁷ Tamże, s. 176.

³⁸ Tamże, s. 217.

samego Gombrowicza, więc tu koło się zamyka), jest mało wiarygodna. Sam fakt, że za głównego gwaranta „autentyku” został uznany *Dziennik*, a wszelkie burzące wiarygodność odwołania do stylistyki groteski zapiecztowano w szufladzie autobiograficznego fantazmatu³⁹, skłania do zastanowienia nad postawionymi tezami. Fantazmat jest z pewnością bardzo poręcznym pojęciem i pozwala zobaczyć wiele, jeśli nie wszystko, w soczewce „autentyku”. Dziwne wrażenie sprawia podkreślanie zupełnie oczywistych odniesień biograficznych w kombinacji z teorią fantazmatu – tam gdzie nie dotarł biografizm, dotrze fantazmat jako zakamuflowany autobiografizm. W obydwu przypadkach wygrywa interpretujący.

Naprzeciw oczekiwaniom czytelnika znużonego powyższymi dyskusjami wychodzi Zieniewicz, który porzuca rozważania nad genologią autobiografizmu i wkracza w obszar „operacji autobiografizujących utwory prozatorskie”⁴⁰. Mówi o paktach, lecz nie w sensie Lejeune’owskim. Chodzi mu o uobecnianie się autora jako osoby w dowolnym tekście. Gra nie toczy się już o głośne ogłaszanie intencji, o „sygnały”, wokół których rozkwitł cały dyskurs autobiograficzny, tu każdy tekst może stać się „metaforą biograficzną” ukazującą samowiedzę pisarza. Zieniewicz anuluje dyskusje nad gatunkiem autobiograficznym, bo inaczej popadłby w stare wątpliwości typu: „czy mogę analizować obecność autora, jeśli nie jest to tekst autobiograficzny?” Zrozumiałe jest zatem, że powieść autobiograficzna nie będzie miała dla niego wartości poznawczej, a z „tradycyjnych” nazw gatunkowych wybierze autofikcję, którą jednak uzna za alternatywę dla wypowiedzi fikcyjnej, a nie za gatunek.

Podjęcie Zieniewicza skłania do rozważań nad kondycją i przyszłością badań omawianego fenomenu. Kilka przedstawionych tu przykładów, choć prominentnych, nie może naturalnie podsumować dotychczasowej dyskusji nad pojęciem, jest jednak w stanie wskazać na punkty odniesienia, które trudno stracić z oczu i dzisiaj. Przede wszystkim intencja autora zawarta w tekście i jego życiorys egzystujący gdzieś w przestrzeni kultury znakowej. Choć wielokrotnie kwestionowane jako mierniki wartości interpretacji, kategorie te wiodą wciąż mniej lub bardziej godny żywot w literaturoznawstwie, są bowiem najbliższymi czytelnikowi punktami podparcia, najbardziej prawdopodobnymi metodami „oswojenia tekstu”. Co poststrukturalne teorie literatury próbowały zatopić w bezbrzeżnej tekstowości, unosi się jakoś nad wodami genologii podtrzymywane przez kolejne studia i dyskusje. „Klasyczne” badania powieści autobiograficznej przyniosły bez wątpienia szereg wartościowych odczytań, determinujących nierzadko badania nad całościowym dziełem pisarza. Tym bardziej kuszące jest jednak pytanie, co dalej, dokąd zajdziemy z pojęciem powieści autobio-

³⁹ Por. I. Furnal, *Spektakle pamięci: O polskiej prozie autobiograficznej pierwszej połowy XX wieku*, Kielce 2005, s. 115–167.

⁴⁰ A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje: Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011, s. 56.

graficznej, którego nie udało się satysfakcjonująco zdefiniować, a o którym czytamy w *Słowniku terminów literackich*: „W p.a. bohater zwykle nie nosi imienia i nazwiska twórcy, jest jednak postacią tak skonstruowaną, że traktować ją trzeba jako odpowiednik lit. autora, wpływa na to także dostępna czytelnikowi wiedza o rzeczywistej biografii pisarza”⁴¹. Od pierwszego wydania *Słownika...* z roku 1976 definicja ta się nie zmieniła, doszło tylko kilka pozycji bibliograficznych.

Badania autobiografizmu najwyraźniej odeszły już od dawnych marzeń esencjonalistycznych, nie chcą już definiować i stawiać wyraźnych granic. Znakiem czasu jest *Autobiograficzny trójkąt* Czerwińskiej, gdzie funkcję autobiograficzności definiuje się na zasadzie „suwaka”: mniej wyzwanie – bardziej świadectwo, mniej świadectwo – bardziej wyznanie. Idąc tym tropem: powieść autobiograficzna wyda się mniej lub bardziej autobiograficzna, w większym bądź mniejszym stopniu powieściowa, aż do zupełnego zaniku znamion autobiograficzności, który jednak możliwy jest tylko w teorii. Nic dziwnego, że dużą popularnością cieszą się badania nad autofikcją (studia Lisa i Zieniewicza), że karierę w badaniach autobiograficznych robią od bodaj dwóch dekad pojęcia „gry”, „wyzwania”, „krzywego” bądź „rozbitego” zwierciadła, w końcu „fantazmatu”, są one przecież o wiele atrakcyjniejsze niż żmudne dywagacje nad referencjalnością. Nie da się jednak oprzeć wrażeniu, że wiele z możliwych dróg analitycznych pozostaje niewykorzystanych, wiele pytań, dojrzewających gdzieś pod naskórkiem niniejszego tekstu, domaga się artykulacji: jak odczytuje się powieść jako autobiograficzną i w jakich warunkach się to odbywa? W jakiej mierze gatunek ten jest zależny od życzeń i przedwiedzy czytelnika? Jakie jest medialne oblicze gatunku, jakie mechanizmy rynku stoją za jego recepcją? Jakie formy obecności pisarza kreuje to, co nazywamy powieścią autobiograficzną? Jak wygląda retoryczne oblicze etykietki „powieść autobiograficzna”, jaką ma moc perswazyjną? Co w odbiorze i oddziaływaniu tekstu zmienia napis na okładce, sponsorowana recenzja czy hasło w Wikipedii mówiące o „powieści autobiograficznej”?

Tym propozycjom z zakresu recepcji i socjologii literatury mogą odpowiadać kolejne, w innych obszarach badań nad tekstami, nie jestem jednak pewien, czy coś do powiedzenia ma jeszcze genologia. Być może powieść autobiograficzna przeszła niezauważenie w stan spoczynku, stała się wypalonym fantomem poetyki, i to wbrew wypowiedziom, że udało jej się zastąpić autobiografię w funkcji konfesyjnej. Inwazja fikcji w nieskalany obszar intymistyki może być tylko początkiem jej końca – jeśli wierzy się w jej referencjalną i intencjonalną naturę. Jeśli nie, to prawdziwa intymistyka nigdy nie istniała, a powieść autobiograficzna może być tylko kolejną „figurą odczytywania”.

⁴¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2010, s. 419.

Autobiographical Novel: the Development of the Term

Summary

The article discusses the subject of autobiographical novel and its scientific justification. In the first part the author draws the readers' attention to the fact that certain basic problems concerning the use of the very notion stem from different ways of understanding the term "autobiographical." The second part of the article outlines certain important approaches to autobiographical novel, predominantly in the Polish literary studies. In this area the most common are biographical methods and various forms of autobiographical treaty. Every single methodological choice entails a certain loss, since autobiographical novel offers several mutually exclusive interpretations. However, there are numerous questions which are rarely posed nowadays, and which concern receptive and medial dimension of the notion in which an autobiographical novel could exist as an "interpretation figure". These questions are posed in the final part of the work.