Teksty Drugie 2003, 2-3, s. 28-40

Narracja biograficzna w fikcji

Anna Łebkowska

http://rcin.org.pl

Anna ŁEBKOWSKA

Narracja biograficzna w fikcji[1]

Gdyby spytać, które formy literackie dostarczały ostatnimi czasy teoriom fikcji więcej wyzwań i inspiracji: biograficzne czy autobiograficzne, odpowiedź byłaby oczywista. Prym wciąż wiodą formy autobiograficzne, zmieniające wprawdzie ostatnio swe oblicza. To one, zacierając pogranicza między fikcją i nie-fikcją, stymulują badaczy bądź do działań demarkacyjnych, bądź odwrotnie – do upatrywania w każdej formie autobiografii zabarwienia fikcjonalnego.

Owe pogranicza nabierają jednak szczególnej wagi także w przypadku tekstów biograficznych. I to z dwóch co najmniej powodów – jak postaram się wykazać – splatających się wzajemnie. Ważną rolę odgrywają tu nie tylko kuszące dla teorii, wspomniane już pogranicza, ale w równej mierze istotny okazuje się potencjał wyzwań, które życiorys „innego" niesie w sobie dla dzisiejszej literatury. W tym miejscu zaznaczyć należy, że w swym kształcie – by tak rzec – podstawowym relacje między faktem a fikcją, w które to relacje odmiany biografii zawsze były uwikłane, doczekały się już wielu – także na gruncie polskiego literaturoznawstwa – istotnych terminologicznych rozróżnień (m.in. Jasińskiej i Czermińskiej[2]). Podział najczęściej używany – układając rzecz począwszy od gatunków opartych na faktach, a kończąc na sytuujących się w obrębie fikcji – przedstawia się następująco: biografia, biografia zbeletryzowana, opowieść biograficzna (najbliższa faktom), powieść biograficzna, (w jej ramach biografia upowieściowiona – *vie romancée*). Podział ten na różne sposoby jest wciąż uzupełniany[3].

---

[1] Jest to nieco rozszerzona wersja referatu wygłoszonego na Międzynarodowej Konferencji pt.: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, Warszawa 26-28 maja 2003.

[2] M. Jasińska *Zagadnienia biografii literackiej*, Warszawa 1970; M. Czermińska *Biograficzne formy*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1995.

[3] M. Czermińska, tamże.

http://rcin.org.pl

Jednakże owe gatunki, sytuujące się na pograniczach fikcji, zyskują ostatnio na atrakcyjności także z innych względów. Otóż niezwykle ważny (tyleż zresztą dla biografii, ile dla autobiografii) okazuje się ich narracyjny charakter. Narracyjność właśnie postrzegana bywa jako kategoria nadrzędna, z założenia niejako zacierająca różnicę między fikcją i faktem[4]. To w niej właśnie dostrzega się potencjał poznania i rozumienia. Z kolei fikcja, zwłaszcza w myśl konstruktywistycznych teorii poznania, w równym stopniu staje się kategorią epistemologiczną. Nie wchodząc tu w szczegółowe zdawanie sprawy z rywalizacji między ekspansywnymi kategoriami fikcji i narracji (obydwóm wszak wyznaczono doniosłą rolę), przypomnieć jednak trzeba sprawy tyleż oczywiste, co zasadnicze.

Otóż teorie schematu fabularnego, sformułowane przed laty przez narratologów, okazały się niezwykle pociągające dla całej właściwie współczesnej refleksji humanistycznej. Postrzeganie dyskursów kulturowych poprzez kategorię narracji po pierwsze, współgra z obdarzeniem jej wieloma funkcjami – od podstawowej dyspozycji poznawczej przez prastrukturę mówienia o świecie do roli gwarantu tożsamości[5]; po drugie, sprzyja zarazem zróżnicowaniom od pojmowania narracji jako podstawowej dyspozycji mentalnej do traktowania jej na zasadzie sfery mediacji służącej samorozumieniu[6]; po trzecie, łączy się z ujawnieniem napięcia między wymiarem poznawczym i aporiami poznania; i wreszcie – co bodaj najważniejsze – po czwarte, łączy się w sposób mniej lub bardziej skrajny z nasyceniem narracji fikcyjnym, „światotwórczym"[7] wymiarem.

Jak nietrudno się domyśleć, sytuacja taka – niemożliwa do zlekceważenia i zarazem inspirująca – musiała sprowokować dyskusję. Obok zatem zwolenników fikcjonalnego zabarwienia każdej narracji wyraźnie rysuje się też grupa rzeczników wytyczania granic i określania specyfiki narracji fikcjonalnej w odróżnieniu od faktycznej. W centrum ich uwagi znalazły się narracje oparte na faktach, a więc historyczne, także autobiografie i właśnie biografie. Przy czym segregacjoniści owi niejednokrotnie skupiają swą uwagę właśnie na przykładach utworów literackich, zacierających linię podziału między faktem a fikcją, w tym także na przykładach posługujących się literackimi formami biograficznymi. Wysuwa się tu m.in. sprawę narracyjnych i pa-

---

4/ Przypomnieć tu można słynną wypowiedź Doctorova: „Nie ma fikcji i nie-fikcji, jak zwykle je rozumiemy: jest tylko narracja"; cyt. za D. Cohn *The Distinction of Fiction*, London 1999, s. 8.

5 O współczesnych rozumieniach narracji por.: K. Rosner *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003; *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001. Problematyką tą zwłaszcza w kontekście relacji między fikcją i narracją zajmowałam się w swej książce *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

6 To stanowisko najbliższe jest Paulowi Ricoeur.

7 W znaczeniu, jakie temu określeniu nadaje N. Goodman *Jak tworzymy świat*, Warszawa 1997.

http://rcin.org.pl

ratekstowych wyznaczników fikcji[8] z pełną jednak świadomością tego, że coraz to nowe chwyty – wydawałoby się zarezerwowane dla fikcji – przenoszone są na grunt narracji o faktach autentycznych. Co więcej, podkreśla się, że same wyznaczniki paratekstowe stają się elementem gry z oczekiwaniami odbiorcy. Jako dowód na zakłócanie tego paktu przywoływana zazwyczaj bywa powieść Wolfganga Hildesheimera *Marbot. Eine Biographie* (1981). I to nie tylko dlatego, że jej podtytuł nie odpowiada zawartości (rzecz dotyczy bowiem życia fikcyjnego pisarza), ale przede wszystkim ze względu na fakt, iż konsekwentnie stosuje się tu strategie narracyjne, zarezerwowane dla biografii opartej na autentycznym życiorysie. Książka wraz z dokumentacją fotograficzną była tak przekonująca, że krytycy ulegli tej mistyfikacji. Trud opisania zróżnicowanych strategii powieści Hildesheimera zadali sobie uczeni tej miary co Gerard Genette, Dorrit Cohn czy Jean-Marie Schaeffer. Niezależnie od tego, czy uznamy (za Cohn) powieść Hildesheimera za nową – być może jednorazową odmianę gatunkową[9] – czy też za podstęp, mistyfikację tak dobrze skonstruowaną, że sprowadzającą czytelnika na manowce[10], można ją potraktować jako przejaw współczesnych tendencji w opowiadaniu cudzego życia.

***

Ten krótki wstęp pojawił się nie bez przyczyny. Otóż interesują mnie te formy biograficzne, które – za Hillisem Millerem – określić można jako dostarczające strawy współczesnym teoriom, te zatem, które uruchamiają w sobie kwestie szczególnie atrakcyjne nie tylko dla teorii fikcji, ale także i dla dzisiejszej refleksji humanistycznej. Te wreszcie, które uwypuklają problemy narracji fikcjonalnej jako fenomenu antropologicznego. Sprawą – w moim przekonaniu – wartą analizy okazuje się problematyzacja przedstawienia cudzego życiorysu, obecna w utworach, które sytuują się w ramach fikcji, ale zarazem własną fikcjonalną narrację na różne sposoby ujawniają czy destabilizują (podkreślić trzeba, że skupiam się na analizie powieści i opowiadań).

Tak więc kwestie dla mnie istotne wiążą się z autorefleksyjnym, metafikcyjnym wymiarem biograficznych narracji. Tym samym poza zasięgiem moich zainteresowań znajdują się biografie naukowe czy popularne, sytuowane poza fikcją. Nie zamierzam też koncentrować się na działaniach uzupełniających bądź rozsze-

8/ G. Genette *Fiction and Diction*, London 1993; D. Cohn, *The Distinction...*; J.M. Schaeffer *Pourquoi la fiction?* Paris 1999. Na naszym gruncie o „biografii" tej pisała Z. Mitosek w artykule *Mimesis – między udawaniem a referencją*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002.

9/ Choć Cohn podkreśla, że Hildesheimerowi nie udało się złamać kodu fikcyjnej biografii, wyposaża bowiem swego bohatera w wiedzę o sto lat późniejszą – Marbot zmarły w 1830 r. w swych, cytowanych w „biografii", dziennikach wygłasza poglądy niemal wyjęte z pism Freuda.

10/ Jak chce J.-M. Schaeffer.

http://rcin.org.pl

rzających istniejący już podział form biograficznych[11]. I wreszcie: nie jest moim celem przedstawienie pełnego katalogu dzisiejszych sposobów opowiedzenia cudzej historii[12]. Zajmuję się tu w zasadzie współczesną prozą polską. Nie sposób jednak w niektórych przynajmniej przypadkach nie odwołać się do sztandarowych – w moim przekonaniu – przykładów z literatury światowej.

Przyjmuję, że biografia w fikcji literackiej niesie w sobie zawsze pewien efekt autentyczności, a więc przynajmniej pozór powiązania (choćby nawet wątłą nicią) z biografią w jej klasycznym rozumieniu. Efekt ten widoczny jest zarówno wtedy, gdy pojawia się ona w sylwie niczym bezpośrednie dotknięcia autentyku, jako *ready made* (np. w *Laudzie* Miłosza w formie zacytowanego z *Korbuta* biogramu księdza Jucewicza), jak i wtedy, gdy obecna jest dzięki mimetyzmowi formalnemu jak w przypadku biogramów z *Miazgi* Andrzejewskiego. Efekt ten – choć już w formie śladowej – daje się dostrzec także wówczas, gdy przedmiotem przedstawienia w ramach fikcji staje się sama sytuacja pisania biografii.

Daleka jestem od twierdzenia, że biografie w ramach fikcji wyparły formy autobiograficzne, bywa jednak niekiedy tak, że obydwie te formy współgrają ze sobą[13]. Współczesne odmiany mitobiografizmu[14] zależności te szczególnie wydobywają. Mam tu na myśli zwłaszcza dwie powieści: *Bohiń* Konwickiego i *Biały kamień* Anny Boleckiej[15]. Za każdym razem snuta tu opowieść opiera się na hipotetycznie odtwarzanych dziejach przodka (Babki – u Konwickiego, i Pradziadka – u Boleckiej), za każdym razem sytuacja opowieści rodzinnej zostaje ujawniona czytelnikowi. W *Bohini* często znajdziemy takie oto wstawki:

> Moja babka Helena Konwicka, moja babka, której nigdy w życiu nie widziałem[16].
>
> (s. 19)

> Wracam z takim mozołem przez wydmy minionego czasu [...] do mojej babki, Heleny Konwickiej, której ja nigdy nie widziałem i nikt z tych co znałem, nie spotkał jej nigdy

---

11 Na przykład nie zajmuję się tu formami epistolograficznymi, które tworzą główną zasadę konstrukcyjną powieści Boleckiej *Kochany Franz*, Warszawa 1999.

12 Wspomnieć tu należy o – obecnym w dzisiejszym literaturoznawstwie – utożsamianiu terminu biografia z życiorysem postaci literackiej, np. A. Czyżak *Życiorysy polskie (1944–1989)*, Poznań 1997; P. Czapliński *Ślady przełomu*, Kraków 1997; czy H. Gosk *Bohater swoich czasów*, Warszawa 2002. Taki zakres terminu jest znacznie szerszy od przyjętego przeze mnie.

13 Nie zajmuję się analizowanymi przez Lejeune'a pograniczami w rodzaju autobiografii w trzeciej osobie. (P. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków 2001).

14 Termin Czaplińskiego (*Ślady*...).

15 O stylizacji mitycznej, a także o możliwym wymiarze świata przedstawianego w *Białym kamieniu* pisze bardzo interesująco T. Mizerkiewicz (*Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2001).

16 T. Konwicki *Bohiń*, Warszawa 1987 (w nawiasach nr str. – z tego wdania.

http://rcin.org.pl

[...]. A może ścigam ją przez obszary przeczuć, przez jeziora tęsknot, przez gęste mgły niepewności. (s. 74)

Z kolei w *Białym kamieniu* czytamy:

Nie znałam mojego pradziadka. Urodziłam się czternaście lat po jego śmierci.[17]

Ponadto, w każdej z tych powieści wyeksponowaniu ulega główna strategia narracyjna, która łączy efekt referencji i fikcyjności, a więc efekt rzeczywistości autentycznej i zarazem wyimaginowanej.

Oczywiście można by wyliczać różnice. Na przykład u Konwickiego opowieść o życiu Heleny Konwickiej skupia się tylko na pewnych, ważnych zwłaszcza z perspektywy wnuka, wydarzeniach; w *Białym kamieniu* natomiast opowieść ogarnia cały życiorys przodka. Pierwszoosobowy narrator opowiadający domniemane zdarzenia z biografii swej babki przez cały czas ujawnia swoją perspektywę fikcyjnego świadka. Przez ustawiczne powtarzanie rodowego nazwiska nie tylko uwypukla więzi rodzinne, ale też buduje specyficzny pakt referencyjny. Natomiast w powieści Boleckiej pierwszoosobowa narratorka daje znać o sobie wyłącznie na początku i na końcu powieści. W obrębie właściwej opowieści występuje narracja trzecioosobowa, często zbliżająca się do personalnej.

Wspólny tutaj jest fakt następujący: otóż dzięki takim strategiom buduje się pakt z czytelnikiem, polegający na ciągłym podważaniu – zdawałoby się – autentycznych odniesień i zarazem na podkreślaniu fikcyjnego wymiaru opowieści. Konwicki stwarza narracyjne „ja" kreujące przeszłość, Bolecka buduje ramę w pierwszej osobie i projektując narratora trzecioosobowego obdarza go mocą kreacyjną. I w pierwszym, i w drugim przypadku strategia ta nie sprowadza się do snucia domysłów, ale pozwala na swobodne wchodzenie w psychikę postaci. Panuje tu zasada: to, co nieznane, bądź dostępne jedynie przez ślady przekazywanych wspomnień, można podporządkować potędze twórczości i ułożyć w uporządkowaną fabułę. W *Białym kamieniu* wędrówka do świata Pradziadka jest wprost nazwana „początkiem świata" (s. 7); z kolei w *Bohini* czytamy:

Całe życie skradałem się w wyobraźni za ojcem [...] pragnąłem poznać jego tajemnicę. (s. 104)

Ale ja nie szukam pocieszenia i nie potrzebna mi jest prawda, bo ja ją sam tworzę [...] ja ją sam układam z zapamiętań [...], żeby zostawić za sobą i po sobie nagrobek. (s. 105)

Projekcja w przeszłość, fikcyjne odtwarzanie rodzinnej historii okazują się nie tylko próbą stwarzania siebie, ale pełnią rolę poszukiwań ugruntowania tożsamości. Choć jest wyjściem w stronę cudzego życiorysu, jednak w istocie stabilizuje „ja" opowiadającego, służy jego samozrozumieniu, dając przynajmniej nadzieję na odnalezienie pełni, na uobecnienie stanu opisanego w wierszu Milosza *Późna dojrzałość*: „Bo przychodzimy stamtąd, gdzie nie ma jeszcze podziału/na Tak i Nie,

[17] A. Bolecka *Biały kamień*, Warszawa 1994, s. 7.

http://rcin.org.pl

ani podziału na jest, będzie i było"[18]. Za każdym razem biografia łączy się tu z autobiografią i z tworzeniem autonarracji, albowiem za każdym razem opowieść dziejów przodka współgra z wywoływaniem przeszłości, z wędrówką w czasie, by w efekcie czas ten przekroczyć, dochodząc do mitycznej jedności pozaczasowej[19]. Za każdym jednak razem jedność ta obnażana jest w swoim fikcyjnym jedynie wymiarze.

Owo odsłonięcie fikcyjnego wymiaru może – w narracjach biograficznych – służyć też innym celom. Otóż mogą one naruszać ontologiczny status świata, w którym toczy się życie bohatera opowieści. Nie mam tu jednak na myśli ani powieści rekonstruujących biografię i umieszczających fikcyjne uzupełnienia „dialogi, myśli postaci" w ramach beletryzowanej opowieści (zasada taka jest przecież wpisana w reguły gatunku powieści biograficznej i w ramach tego gatunku stanowi dla czytelnika zabieg oczywisty), ani też narracji opartej na ujawnionych hipotezach, a więc utrzymanej np. w trybie przypuszczającym, podsuniętym czytelnikowi „jak np. w esejach historycznych choćby w *Wielkim księciu* J.M. Rymkiewicza" – które w moim przekonaniu mieszczą się jeszcze w obszarze fikcji epistemologicznych. Ograniczam się jedynie do wykreowanych – w ramach fikcji – biografii postaci autentycznych, które ukazane zostają w sposób całkowicie niezgodny z ogólnie znanymi faktami. Takie kontrfaktyczne konstrukty (zresztą także te oparte na hipotezach) często występują we współczesnych powieściach historycznych, odnaleźć je można – jak wiadomo – zwłaszcza (choć, rzecz jasna, nie tylko) w powieściach Parnickiego. Co istotne, w jego późnych powieściach konstrukty hipotetyczne i kontrfaktyczne łączą się z możliwymi wersami własnej biografii[20]. Wprowadzenie biografii w światy możliwe – kontrfaktyczne, a także hipotetyczne – odbywa się w porozumieniu z odbiorcą. Na wiele sposobów (u Parnickiego jest to wręcz wymóg) sygnalizuje się czytelnikowi możliwy jedynie wymiar ukazywanego życiorysu. Nie trzeba chyba dodawać, że tego rodzaju biografie wiążą się z odmianą powieści zwanej historiograficzną metafikcją. Analogicznie rzecz wygląda w wydanym niedawno zbiorze Stefana Chwina i Krystyny Lars zatytułowanym *Wspólna kąpiel*. Na okładce czytamy: „Zawsze fascynowała nas myśl, że to co istnieje jest tylko jednym z wariantów Możliwego. Zobaczyć tę Inność, która sąsiaduje z rzeczywistym"[21].

Projekcje tego, co możliwe, obejmują w tym zbiorze pojedyncze i z reguły przełomowe zdarzenia z życia sławnych osób: Żeromski odbiera nagrodę Nobla;

---

18 Cz. Miłosz *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 8.

19 U Konwickiego: „Gdzież jest moja babka, moja stworzona przeze mnie babka Helena Konwicka, która razem ze mną przeżyje swoją miłość i razem za mną któregoś dnia umrze" (s. 105); u Boleckiej, w motcie z Junga otwierającym powieść: „Jestem zarazem Młodzieńcem i Starcem [...] Dla każdego jestem śmiertelny, a jednak nie dotyka mnie odmiana czasu".

20 Szerzej zajmowałam się tymi sprawami (w tym także twórczością Parnickego) pod kątem światów możliwych w książce *Fikcja jako możliwość*, Kraków 1998.

21 S. Chwin, K. Lars *Wspólna kąpiel*, Gdańsk (brak daty wydania).

http://rcin.org.pl

Lechoń rezygnuje z popełnienia samobójstwa, Tadeuszowi Borowskiemu „cięcia na przegubach goją się dobrze" (s. 55). Przekroczenie tego, co „rzeczywiste" może łączyć się z zakłóceniem czasu: Mickiewicz idący Krakowskim Przedmieściem „po drugiej stronie ulicy widzi Tyrmanda, który na jego widok przyśpiesza kroku" (s. 51).

A zatem swoista odmiana narracji biograficznej przybiera formę bądź wielu wersji – czasem sygnalizowanych jedynie jako koncept – bądź zbliżeń scenicznych (jak we *Wspólnej kąpieli*). Za każdym razem spoza tych projekcji przeziera ciąg autentycznych zdarzeń, które – jak się zakłada – są znane czytelnikowi. We *Wspólnej kąpieli* techniki narracyjnego zbliżenia (mowa niezależna oddająca tok myśli postaci, opis nakierowany na szczegół itd.) przez swój uwznioślający charakter służą sugestii pochwycenia chwili, której nie było dane zaistnieć. Jedno zdarzenie, które nigdy nie miało miejsca, niczym epifanijny błysk, w innym świetle ukazuje powszechnie znaną biografię. Zarazem zdarzenia z życia autentycznych postaci przeniesione w wymiar niespełnionej możliwości (niczym w wierszu Szymborskiej *W biały dzień*) rodzą pytania o to, w którym ze światów jesteśmy[22]. W pierwszym więc rzędzie – powtórzmy – problematyzują ich ontologiczny wymiar.

W dotychczasowych przykładach na różne sposoby przekroczeniu ulega pakt powieściowej biografii. W przypadku – opartych na poszukiwaniu własnej tożsamości – mito- i zarazem automitobiograficznych historii rodzinnych wiedza o ukazywanym świecie podlega wprawdzie destabilizacji, ale wsparta zostaje fikcjotwórczym poszukiwaniem; w przypadku narracji wirtualnych destabilizacji podlega wymiar ontologiczny, choć w tle przebija także aspekt epistemologiczny. Albowiem wejście w możliwe światy okazuje „się jedną z dróg, by trochę lepiej zrozumieć to, co wydarzyło się – jak mówimy – n a p r a w d ę"[23].

***

Inaczej rzecz wygląda w sytuacji, gdy w biografiach fikcji literackiej wyeksponowaniu ulegają same procedury poznawcze. Zabiegi narracyjne, służące ich wydobyciu dają się zauważyć w szczególnie dużym zagęszczeniu w opowiadaniach biograficznych Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. I to zarówno w tych, które mówią o życiu autentycznych postaci (np. *Gasnący Antychryst, Książę Mediolanu, Labirynt Casanovy, Głęboki cień, Kamień filozoficzny*), ale także w tych, w których w formę gatunkową opowiadania biograficznego na zasadzie mimetyzmu formalnego włożona zostaje opowieść o postaci fikcyjnej. Tak właśnie dzieje się w opowiadaniach: *Z biografii Diego Baldassara* i *Ugolone z Todi. Nekrolog filozofa*. Herling-Grudziński z reguły ujawnia drogę dochodzenia do prawdziwej wersji zdarzeń; dzięki strategiom detektywistycznym, odtwarzaniu procesu sądowego

[22] Oczywiście posługuję się tu pytaniem Dicka Higginsa, wykorzystywanym przez B. McHale'a w jego książkach o prozie postmodernizmu.

[23] S. Chwin, K. Lars *Wspólna*...

http://rcin.org.pl

(*Głęboki cień*), dzięki przełamującym się w parodię zabiegom stylizacyjnym[24] uwiarygodnia układanie losów postaci w ciągi przyczynowo-skutkowe. Przez cytowanie źródeł historycznych czy istniejących już wcześniej biografii ukazuje życie swych bohaterów bądź w przebiegu chronologicznym, bądź poprzez pętle czasowe, najczęściej jednak z perspektywy ich śmierci[25]. Biografie te podporządkowane bywają przejrzystym konstrukcjom kompozycyjnym, przybierają formę portretu, budowane są na zasadzie paraleli. Co więcej, narrator zazwyczaj nieustannie oscyluje tu między formą pierwszoosobową (gdy np. zapoznaje się ze źródłami) i trzecioosobową – dającą mu możliwość przenikania do wnętrza postaci bez pośrednictwa trybu przypuszczającego, a więc w sposób typowy dla fikcji. Ów zmienny dystans w przypadku biografii postaci fikcyjnej przeradza się w strategię świadka biografii. Wówczas niezwykle wyraźnie płaszczyzna autotematyczna połączona zostaje z parodią gatunku. (Do strategii tej przyjdzie nam jeszcze powrócić).

Za każdym razem procedura dociekania – czy domniemywania losów, postawy psychicznej, światopoglądu bohatera – staje się tu celem pierwszoplanowym. Dążenie do uchwycenia „bezwładnej miazgi życia"[26] w karby narracji, dążenie do ujęcia owej miazgi w struktury rozumienia samo w sobie staje się celem. Innymi słowy, poszukiwanie nie oznacza tu wiedzy pewnej; zazwyczaj opowiadanie funkcjonuje jako dochodzenie do prawdy, a nie jej posiadanie. Trud narracji wart jest jednak wysiłku, opowieść ma w sobie potencjał zrozumienia cudzego życia i dlatego jest podejmowana. Nie ma w twórczości Grudzińskiego zniechęcenia czy sceptycyzmu. Jednakże – powtórzmy – ów potencjał epistemologiczny narracji łączy się raczej z uwypukleniem samej procedury poszukiwania aniżeli z wiedzą pewną.

Na inscenizację mechanizmów biografii pozwala w szczególności – wspomniana już – strategia świadka biografii. Strategia ta, którą znaleźć można w opowiadaniu Herlinga *Z biografii Diego Baldassara*, wmontowana w pakt fikcji literackiej nawiązuje do szacownych tradycji słynnych biografów: Goethego (Eckermann), S. Johnsona (Boswell), znana jest także chociażby z *Doktora Faustusa* Tomasza Manna. Skoro biograf i podmiot jego działań znają się osobiście, wobec tego przedmiotem opowieści stają się ich spotkania, rozmowy i wreszcie – a właściwie w szczególności – sam proces pisania. Strategia ta (prócz faktu, że może być pozbawiona biologicznej finalności – mówiąc wprost – nie musi kończyć się śmiercią bohatera biografii) kryje w sobie także istotne dla współczesnych powieści biogra-

---

[24] Gdyby porównać opowiadanie *Z biografii Diego Baldassara* z powieścią Hildesheimera *Marbot*, przyznać trzeba, że różnice są tu widoczne gołym okiem. W opowiadaniu Grudzińskiego przez cały czas sygnalizuje się czytelnikowi fakt, że ma do czynienia z fikcją.

[25] Bolecki zaproponował, by nazwać wszystkie opowiadania biograficzne Herlinga-Grudzińskiego o filozofach „nekrologami" (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997).

[26] O częstej metaforze miazgi w pisarstwie Herlinga-Grudzińskiego pisze R. Nycz (*Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2002).

http://rcin.org.pl

ficznych możliwości. Zwłaszcza ujawnioną obopólną autokreacyjność. Dzięki tej strategii metafikcyjność osiągać może swoje *apogeum*.

Tak dzieje się w jednej z najgłośniejszych powieści drugiej połowy XX wieku, jaką jest *Blady ogień* Władimira Nabokova (1962). Przedmiotem opowieści są komentarze fikcyjnego wydawcy, Charles'a Kinbote'a, do poematu równie fikcyjnego poety, Johna Shade'a, zabitego w niejasnych okolicznościach (choć na oczach swego biografa). Przypomnieć tu należy, że *Blady ogień* w zasadzie wpisuje się w inne formy gatunkowe, składa się mianowicie z przedmowy i komentarza autorstwa Kinbote'a oraz z poematu Shade'a, umieszczonego w części środkowej. Można by zatem powiedzieć, że akcja rozwija się przez relacje między tekstem komentowanym i jego komentarzem. Jednakże poemat ma charakter opisu własnego życia, z kolei komentarz okazuje się próbą biografii[27]. Komentator chce być jednocześnie biografem, ale biografem, który – ponieważ znal osobiście bohatera swej opowieści – uzurpuje sobie prawo do wiedzy na temat tajników jego osobowości. Na tym nie koniec. Kinbote/Botkin, domniemany król Zembli bądź rosyjski emigrant, jest bowiem zarazem przekonany, że poemat, którym zawładnął po śmierci Shade'a, będzie zawierał wszelkie sugestie podsuwane przezeń poecie. A sugestie te były dlań niebagatelne, poemat miał bowiem skrywać w sobie elementy biografii późniejszego komentatora. Tak więc w efekcie, czytając i komentując poemat, pisze własną wersję swojego i Shade'a życia. Zapis lektury cudzego poematu autobiograficznego przekształca się tym samym w nową biografię. Która wersja zdarzeń jest wersją prawdziwą, a także, czy Shade wpisał w swój poemat sugestie Kinbote'a, czy też Kinbote je przez cały czas poematowi imputuje – oto pytania *implicite* wpisane w powieść Nabokova. Pytania te nie uszły uwagi Briana McHale'a, dla którego *Blady ogień* jest „zdominowany prze absolutną niepewność epistemologiczną". Albowiem: „wahamy się nie tylko między poszczególnymi hipotezami, ale także między perspektywą epistemologiczną i ontologiczną"[28].

Nie sposób nie zgodzić się z McHalem. Powieść Nabokova jest w istocie opowieścią o kryzysie komentarza, o kryzysie interpretacji i zarazem – jak chce McHale – o kryzysie epistemologicznym. Dodajmy, że kryzys sięga w tej powieści w równym stopniu poznania świata, jak i poznania siebie i innego. Ustawiczne utrzymywanie czytelnika w niepewności co do właściwej wersji zdarzeń dowodzi bowiem w pierwszym rzędzie monadyczności podmiotowej i pełnego sceptycyzmu poznawczego także w relacjach międzyludzkich. Cała zatem inscenizacja narracji biograficznej ukazuje zamknięcie w granicach niepoznawalności, zaś opowiadanie cudzej historii staje się wbrew wyraźnemu pragnieniu współbycia nieporozumieniem i – chcąc nie chcąc – przejawem zagarnięcia, dominacji nad innym.

---

[27] Nawiązanie do gatunku biografii potwierdza też fakt, że powieść Nabokova otwiera znamienne motto, mianowicie fragment z *Żywota Samuela Johnsona* pióra Jamesa Boswella.

[28] B. McHale *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 365.

http://rcin.org.pl

Opowieść o cudzym życiu może stać się figurą świata przedstawionego w sposób jeszcze bardziej wyrazisty. Bywa wówczas z reguły jedną z zasad konstruujących fabułę. Strategia świadka biografii takim formom – rzecz jasna – sprzyja, ale opowieść biograficzna może stać się figurą świata przedstawionego także wówczas, gdy opisanie czyichś losów utożsamione zostaje z wędrówką w sensie dosłownym i zarazem z wędrówką przez własne życie – w sensie symbolicznym. Tego typu sytuację napotkać można w *Domu dziennym, domu nocnym* Olgi Tokarczuk. Zacząć trzeba od tego, że w powieści tej dominuje zasada ambiwalencji; z jednej strony narracji przypisana jest moc szczególna – to co opowiedziane ma szansę zaistnienia („Bo zima musi być opowiedziana, żeby mogło przyjść lato"[29]). Z drugiej jednak strony narracja funkcjonuje tu jako pragnienie odsłonięcia prawdy, poznania innego, jako pragnienie osiągnięcia pełni wiedzy, jednakże pewność epistemologiczna nie jest wcale jej cechą gwarantowaną. Trudno zatem mówić tu o jakimś przesadnym optymizmie. Rzecz istotna, świat powieści opleciony jest siecią narracji, czasem wzajemnie ze sobą powiązanych, czasem fragmentarycznych, czasem domykających w sobie spójną fabułę, ujętych w nadrzędną ramę narracji pierwszoosobowej. Co ważne, szczególnie wiele powiązań w owej sieci ma przewijająca się przez całą powieść, ale w końcu układającą się w zborną całość historia mnicha Paschalisa, hagiografa Kummernis. Opisywanie życia niedoszłej świętej (na której temat istnieją autentyczne zapisy), a właściwie tworzenie życiorysu pod wpływem natchnienia łączy się z dojrzewaniem mnicha. Hagiografia współgra z opowieścią narratorki o jego losach, współgra z jego *Bildungsbiographie*. Stopnie inicjacji nierozerwalnie wiążą się z bohaterką jego hagiografii. Otóż otaczane czcią wizerunki Kummernis przedstawiają ją jako rozpiętą na krzyżu postać kobiecą z twarzą pokrytą męskim zarostem. Taki wygląd łączący cechy obu płci – uzasadniony w ramach jej historii jako dar od Boga, umożliwiający ucieczkę od ojca i pozostanie w klasztorze – znajduje paralelę w osobowości Paschalisa. Zasada transgresji płci funkcjonuje jako łącznik między biografem i jego bohaterką. Hagiograf chce być kobietą i za pomocą strojów coraz bardziej upodabnia się do płci przeciwnej. Pisanie biografii staje się doznawaniem i uświadamianiem sobie własnej cielesności. Transseksualny Paschalis pisząc biografię utożsamia się zarazem z androgynicznością swojej bohaterki. Przekraczanie granic własnej płci prowadzi tu w prostej linii do kontaminacji przeciwieństw, która to kontaminacja nasyca całą powieść Tokarczuk[30]. Owo połączenie przeciwieństw, widoczne w całej powieści odzwierciedla tęsknotę do pełni[31]. Jednak, choć różne odmiany tej tęsknoty odbijają się tu w sobie, to pełnia jest nieosiągalna. Dlaczego? Otóż wyeksponowany tu, narracyj-

[29] O. Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998, s. 13.

[30] O kwestiach tych w sposób wyczerpujący i w pełni przekonujący pisała M. Lizurej w artykule *Androgyne – archetypowy symbol pełni. O transgresji ciała i ról płciowych w powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny"*, w: *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001.

[31] Tamże.

http://rcin.org.pl

ny charakter poznania, dający szansę, by zadomowić się w świecie przez jego opowiedzenie, okazuje się uzależniony od czasu. Czas i narracja mogą być jedynie gwarantami tożsamości, gwarantami wyjaśniania świata, ale niczym więcej. Kwestia ta dwukrotnie wprost pojawia się w powieści. Po raz pierwszy – na początku, w scenie snu-widzenia, i po raz drugi – w wizji Kummernis, wizji zbudowanej zresztą na zasadzie paralelnej do sceny otwierającej powieść. Czytamy tu:

> wtedy pojęłam o świecie całą prawdę – że to czas uniemożliwia światłu dotarcie do nas. Czas nas oddziela od Boga i dopóki jesteśmy w czasie, jesteśmy uwięzieni i wydani na pastwę ciemności. I dopiero śmierć nas uwalnia z jego okowów, ale wtedy nic nie mamy już do powiedzenia o życiu. (s. 132)

Mogłoby się więc wydawać, że czasowość jako wyznacznik narracyjnego poznania (świata, „innego" i siebie – jakby powiedział Ricoeur[32]) tworzy zarazem zaporę niemożliwą do pokonania. Pozostawałoby więc w takiej sytuacji jedynie tkać narracje i mieszkać w nich. Ale nie darmo w powieści Tokarczuk dominują ambiwalencje. Narracja może tu zostać obdarzona gwarancją wiecznego życia i tym sposobem, mimo wszystko, umożliwić przekroczenie czasu: „Ten, kto opowiada, zawsze jest żywy, poniekąd nieśmiertelny. Wychodzi poza czas" (s. 215). Nic dziwnego, że zdania te zamykają jedną z wersji zakończenia historii Paschalisa[33].

Przywykliśmy do tego, że biografia winna nieść w sobie pragnienie „odkrywania innego", niezależnie od tego, czy jest ono możliwe do spełnienia. Rzecz jednak znacznie się komplikuje wtedy, gdy przedstawiane życie nie tylko wymyka się działaniom porządkującym (do tego wszakże też zdołaliśmy się przyzwyczaić), ale również wówczas, gdy polega zarazem na nakładaniu coraz to nowych wcieleń i na próbach utożsamiania się z cudzymi biografiami. Opowiadanie Izabeli Filipiak *Rosyjska księżniczka* jest próbą zapisu takiego właśnie życia. Franciszka Szanzkowska i (w jednej osobie) Anna Anderson wcielająca się w postać rosyjskiej księżniczki Anastazji Romanowej sama zadbała o wielowersyjność swoich dziejów. Rozumiejąca rekonstrukcja nie jest tu możliwa. Choć narratorka pisząca o jej życiu – świadoma sytuacji – z prób takich nie rezygnuje. Opowieść ta musi jednak przybierać formę „odprysków, odłamków, jak po wybuchu"[34].

Biografia z odprysków polega na zaczynaniu opowiadania wciąż od nowa, na cytowaniu fragmentów z gazet, na opisie fotografii, a także na przywoływaniu filmu o Anastazji[35]. Jednocześnie autorka biografii ciągle ujawnia próby uporządkowa-

[32] P. Ricoeur *Życie w poszukiwaniu opowieści*, przel. E. Wolicka, „Logos i Ethos" 1993 nr 2.

[33] Jest rzeczą znamienną, że Marta – postać najgłębiej zanurzona w mitycznej rzeczywistości – pozbawiona jest biografii: „Co dałaby mi jej biografia, jeżeli w ogóle Marta miała jakąś biografię? Może są ludzie bez biografii, bez przeszłości i bez przyszłości, którzy zjawiają się innym jako wieczne teraz?" (s. 12).

[34] I. Filipiak *Niebieska menażeria*, Warszawa 1997, s. 193.

[35] O opowiadaniu tym pisałam także w artykule *O pragnieniu empatii*, „Teksty Drugie" 2002 nr 5.

http://rcin.org.pl

nia faktów, odsłaniając metafikcyjny wymiar – opowieść polega bowiem na nakładaniu warstw pośredniczących. Ale to właśnie ów nadmiar daje jedyną szansę zbliżenia do Joanny-Anastazji. Co więcej, podobieństwo między narratorką i bohaterką jej biografii jest tu wręcz narzucone czytelnikowi; łączy je wyobcowanie, potrzeba miłości, rozstanie z mężczyzną, depresja, bliskość śmierci, fascynacja zmianą własnego „ja", szukanie innych wcieleń. Inność Joanny-Franki staje się tu – jak zwykle – przedmiotem dążeń empatycznych. Jednakże sama procedura opisywania/kreowania wyglądu, cielesności (bądź triumfującej, bądź wyniszczonej), a także wpisane w nią próby empatycznej mediacji zaczynają prowadzić w stronę utraty własnej tożsamości. Mimo fascynacji sytuacja ta budzi lęk („Bałam się, że stanę się nią, podobnie jak ona stała się Anastazją" – s. 160). W pewnym momencie to, co fascynujące i niebezpieczne, zaczyna się urzeczywistniać i zagarniać piszącą: „Już nie istnieję poza obszarem tego tekstu. Poza tym zapisem nie ma mnie. Byłam rosyjską księżniczką? Tak, zapewne, musiałam na chwilę się nią stać" (s. 206). Jedyna możliwa – odpryskowa – narracja, służąca odkrywaniu innego staje się obrysowywaniem krajobrazu po „eksplozji", po przekroczeniu własnych granic, krajobrazu, który łączy obydwie kobiety. Sama „eksplozja" o wymiarze epifanijno-traumatycznym – choć nieopowiedziana wprost – wymusza „uczenie się na nowo języka" (s. 206). Zarazem nie może jednak ulec zapomnieniu:

> Ale nigdy nie straciłam pamięci. Pozwoliłam, żeby wrysował się pod moją skórę niewidoczny szyfr, rodzaj wewnętrznego tatuażu. To z niego wywodzi się tęsknota, której nie staram się pozbyć, przeciwnie, którą chciałabym podtrzymać. Z niego wywodzi się czułość, która ma wiele imion. (s. 206)

To, co pozostaje, jest zamknięte w opowieści zaszyfrowanej, nieprzekazywalnej.

***

Rzec by należało, że zatoczyliśmy kolo; w przedstawionych na początku powieściach (w biografiach rodzinnych) dominowała zasada poszukiwania, wspierana przez próby snucia spójnej opowieści, natomiast w narracji „odłamkowej" (u Filipiak) punktem dojścia jest zamknięcie w sferze niewypowiadalnego, sobie tylko znanego szyfru; w pierwszych dominowała wyobraźnia, w ostatnich – cielesność.

Przede wszystkim we współczesnych narracjach biograficznych dwa wymiary – na różne sposoby – ulegają uwypukleniu: ontologiczny i epistemologiczny. Z kolei, jeśli na jednym biegunie umieścić by można pragnienie wiary w sensowność narracji i w narracyjność sensu, to na drugim widoczne by było pęknięcie między potrzebą opowiadania – i zarazem pojmowania – a poczuciem nieopowiadalności, a więc pęknięcie między narracją konieczną, ale niemożliwą. W ramach relacji międzyludzkich natomiast narracje te oscylują od próby odkrycia innego do pragnienia poznania siebie.

http://rcin.org.pl

I choć opisane tu sytuacje są skrajnie różne, to jednak – przyznać trzeba – w każdej z nich potencjał fikcjotwórczy okazuje się równie silny. Niezależnie bowiem od tego, jakie działania porządkujące przyjmiemy, elementem wspólnym, zabarwiającym – w różnym stopniu – wszystkie analizowane odmiany okazuje się metafikcja. Można by się oczywiście zastanawiać, czy przypadkiem nie jest po prostu tak, że opowiadanie biograficzne (w przyjętym przeze mnie zakresie) ucieleśnia w sobie i wydobywa repertuar cech dzisiejszej prozy. Ale można też powiedzieć inaczej: to ponadczasowa i jednocześnie obecna sytuacja człowieka w świecie, a także nakierowanie uwagi na innego, znamienne dla tej właśnie literatury przyczyniają się do coraz to nowych obszarów, które otwierają się przed narracją biograficzną i zarazem do coraz wyraźniejszej jej obecności we współczesnej fikcji.

http://rcin.org.pl