

Teksty Drugie 2003, 2-3, s. 6-10



Fikcje osobiste i prawda artystyczna.

Grzegorz Grochowski

Fikcje osobiste i prawda artystyczna

Truizmem jest już dziś teza o niezwykłym awansie, jaki w dwudziestym wieku stał się udziałem prozy niefikcjonalnej, a zwłaszcza autobiograficznej. „Kariera autentyku”, „powracająca fala autobiografizmu”, „zmęczenie fabułą”, „przygoda antyfikcji”, „wiek dokumentu” – to tylko niektóre ze znanych formuł opisujących inwazję gatunków niegdyś uważanych za marginalne. Wysoka pozycja dzienników, wspomnień, wywiadów w kulturze minionego stulecia pozostaje faktem bezspornym i oczywistym, ale warto pamiętać, że kariera ta była uwarunkowana określonym układem okoliczności historycznych i założeń filozoficznych. Na gruncie polskim o popularności autentyku przez jakiś czas decydowała oczywiście sytuacja polityczna, w której samo stwierdzanie prawd oczywistych urastało do rangi głównego zadania literatury, a najlepszym sposobem zyskania społecznej wiarygodności stało się eksponowanie autorskiego punktu widzenia. Z kolei badacze ujmujący sprawę w kontekście przemian wewnątrzliterackich podkreślają, że ekspansja literatury faktu i literatury dokumentu osobistego stanowiła tendencję opozycyjną wobec uprzywilejowanego przez modernizm modelu literatury autonomicznej, samocelowej i antymimetycznej. Im bardziej sztuka słowa uwalniała się od zobowiązań poznawczych i dydaktycznych, tym chętniej opuszczone przez nią terytorium zajmowały rozmaite odmiany dokumentaryzmu oraz intymistyki. Przeciwwstawiając się głównym założeniom nowoczesności, dyskurs autobiograficzny zarazem wpisywał się jednak w jej dynamikę i potwierdzał fundujące ją opozycje. Zakładał bowiem rozdzielność funkcji poznawczych i estetycznych, dychotomię życia i dzieła, a także przeciwstawienie fikcyjnego narratora powieściowego rzeczywistemu autorowi, bezpośrednio reprezentowanemu w tekstach użytkowych (tę niewspółmierność porządku artystycznego i egzystencjalnego widać wyraźnie, kiedy np. listy albo dzienniki Przybyszewskiego, Nałkowskiej czy Zeromskiego porównuje się z dokonaniem powieściowymi tych pisarzy).

Jak więc rysuje się sytuacja „pism osobistych” w chwili obecnej, gdy siły dynamizujące nowoczesność uległy wyczerpaniu, nowa sytuacja historyczna pozbawia „prawdę życia” dotychczasowej pozycji, a czytelnicy znów zaczynają doceniać kreatywne moce literatury? Właściwie można by się spodziewać, że dokument i autentyk

w znacznym stopniu utracą dotychczasową atrakcyjność oraz przestaną wywierać silny wpływ na beletrystykę. I rzeczywiście, nieraz odnosi się wrażenie, jakby fala autobiografizmu traciła nieco ze swego impetu. Z perspektywy czasu wyraźniej widać słabe strony znanych pamiętników, dzienników, relacji podróżniczych. Głównym wyróżnikiem wielu takich tekstów wydaje się nie tyle ich oryginalność czy głębia, ile raczej bogactwo informacji, interesujących głównie z punktu widzenia przyszłych historyków. Dzisiejszych czytelników, którym zdążyły zubożeć osobiste perypetie pisarzy, może nużyć dosłowność i szczegółowość protokolarnych zapisów, skupienie uwagi na epizodach i anegdotach, a wreszcie brak selekcji materiału i dyscypliny. Te – dość zresztą typowe dla wszelkiego piarstwa autobiograficznego – słabości i mankamenty widać w pewnej mierze u większości twórców dwudziestowiecznych sylw, dzienników i autentyków, choćby u Tyrmanda, Komwickiego, Brandysa, Szczypiorskiego (szczyt jałowości osiągają zaś bez wątpienia dzienniki Andrzejewskiego, gromadzące wszelkie przywary piarstwa osobistego). Jednocześnie w twórczości młodszych pisarzy (Stasiuka, Tokarczuk, Filipak, Gretkowskiej, Tryzny, Huellego) trudno byłoby wyróżnić jakąś większą grupę odrębnych tekstów o charakterze wspomnieniowym lub diarystycznym i tendencji tej nie podważają pojedyncze – choćby nieraz nawet całkiem ciekawe – przedsięwzięcia.

Diagnozy głoszące schyłek ekspansji piarstwa niefunkcjonalnego można zresztą znaleźć w wielu krytycznych i historycznoliterackich omówieniach – np. Przemysław Czapliński za istotę przelomu lat 90. uznał kryzys form dokumentalnych i sylwicznych oraz triumfalny powrót fabuły i fikcji, „artyficyjalizację kontaktu z odbiorcą”, poetyzację przekazu narracyjnego. Teza o zdecydowanym odejściu literatury od strategii autobiograficznej i narracji wspomnieniowej byłaby jednak przesadna i przedwczesna. O pewnym braku wyrazistości piarstwa osobistego decyduje teraz raczej jego odmienne usytuowanie, będące rezultatem procesów rozkładowych, które narażały od dawna, stopniowo doprowadzając do obecnego stanu rzeczy. Równoległe bowiem z rozwojem nowoczesności postępowała – co dziś dobrze widać – erozja zakładanych przez nią hierarchii oraz opóźnień, a zarazem nasilały się kontakty między

Wstęp

różnymi sferami piśmiennictwa, co zaowocowało wybitnymi dziełami Gombrowicza, Białoszewskiego, Herlinga-Grudzińskiego. Już ćwierć wieku temu Edward Balcerzan, pisząc o autobiografizmie lat 70., wskazywał jego literackie wyrafinowanie oraz skłonność do łączenia „prawdy i zmyślenia”, a im bliżej dnia dzisiejszego, tym bardziej wspomniany podział zadań gmatwa się, a czasem wręcz zanika. Proza tego rodzaju przestaje stanowić człon wyraźnej opozycji, a zaczyna być charakteryzowana głównie poprzez zespół cech łączących ją z całym uniwersum „praktyk opowiadania”. Największe zainteresowanie wywołują zaś nie tyle kwestie stylistyczne czy kompozycyjne, ale problemy z zakresu semantyki i pragmatyki dyskursu. Współczesna świadomość, głęboko przejęta tezami o procesualnej naturze podmiotu i konstrukcyjnym charakterze postrzegania, skłonna jest bowiem traktować wszelkie narracje jako elementarne formy organizacji doświadczenia, szczególnie istotną rolę przyznając porządkowi figuratywnemu. O takim profilu zainteresowań świadczy choćby kariera pojęcia „autonarracji”, które w psychologii nie oznacza już jakiegoś typu wypowiedzi, ale określa schematy poznawcze, filtry pośredniczące między jednostką i światem, a przyjmujące postać opowieści o zachowaniach podmiotu.

Od kiedy zaś narracja jest postrzegana przede wszystkim jako narzędzie nadawania sensu zdarzeniom, jej typologiczne zróżnicowanie przestaje być sprawą największej wagi, a kategorie porządkujące jej obszar ulegają rozmyciu, nadwątleniu. Twierdzi się, że skoro opowieść o minionych przeżyciach jest ich fakultatywną interpretacją i skoro porządkujemy doświadczenia za pomocą tropów oraz fabuł, to wierność empirii jest utopią, a granica między fikcją a rzekomą prawdą „faktów” okazuje się płynna. Odkąd uznano, że wszelka wiedza jest uwarunkowana punktem widzenia, a samopoznanie wyprzedza inne formy myślenia, właściwie każdy esej filozoficzny stał się rodzajem tekstu autobiograficznego. Jeśli z kolei relacja z podróży powstaje jako ślad zetknięcia jednostki z obcą kulturą, to i ona stanowi pewien rozdział w dziejach kształtowania się tożsamości danego człowieka. Ponieważ wreszcie nasze „ja” rozpoznaje się w relacjach z innymi, a sposób ich postrzegania sugeruje określony obraz podmiotu postrzegającego, to podważona zostaje także różnica między biografią i autobiografią. Zarazem znakiem zapytania zostaje opatrzona idea autobiografii jako całościowej wizji życia. Współczesny autor narracji wspomnieniowej rzadko kiedy bowiem spogląda na minione życie z olimpijskich wyżyn ostatecznej samowiedzy. Skłonny jest raczej uznawać tymczasowość za normalną cechę każdej perspektywy, a własną przeszłość traktuje nie jako dobrze sobie znaną posiadłość, ale niemal jako nieznaną, egzotyczną krainę. Figura podmiotu, jaka się z takich relacji wyłania, rzadko kiedy podobna jest pomnikowi trwałszemu od spisu, przypominając bardziej – by sięgnąć po metaforę Szybarskiej – „charakter jak płaszcz w biegu dopinany”. Autobiografia przestaje wówczas tak ostro przeciwstawiać się doraźności dziennika i sama okazuje się zakamuflowaną postacią diarystycznej prowizorki.

Rozwijając taki (przyznajmy, że odrobinę sofistyczny) tok argumentacji, można nawet dojść do przeświadczenia – nieraz już zresztą wypowiedzanego – że na dobrą sprawę każdy tekst reprezentuje jakiś przypadek dokumentu osobistego, gdyż ukazuje stan świadomości autora i utrwała ślady jego manieryzmów, uprzedzeń, kompleksów.

Grochowski Fikcje osobiste i prawda artystyczna

Nawet jednak nie ulegając pokusie panautobiografizmu należy przyznać, że praktyka destabilizacji zastanych podziałów wydaje się wciąż bardzo pociągająca tak dla beletrystyki, jak i dla piśmiennictwa wspomnieniowego, umożliwiając wzbogacanie diapazonu stylistycznego każdej z dziedzin (co skrzętnie odnotowuje nauka o literaturze – dość wspomnieć prace Małgorzaty Czerwińskiej, Jerzego Jarzębskiego, Jerzego Kandziory, Zdzisława Łapińskiego, Anny Łebkowskiej, Arkadiusza Morawca, Ryszarda Nycza, Anny Sobolewskiej, Marka Zaleskiego, Zygmunta Ziątka, Andrzeja Zawadzkiego).

Na obszarze fikcji artystycznej rozwija się powieść, sięgająca po wzorce narracji wspomnieniowej, wykorzystująca typowe dla dokumentu zabiegi uwiarygodniające, dająca niejako pozór autobiografii. Pokażną część nowej prozy stanowią relacje z podróży sentymentalnych do kraju dzieciństwa i z eksycyrujących wędrówek po otchłaniach pamięci (wystarczy przywołać m.in. Weisera Dawidka, Madame, Białego kruka, Hanemanna, Absolutną amnezję). Narrator i główny bohater takich „fikcji osobistych” jest często upodabniany do samego autora, przy czym sprawa nie ogranicza się do analogii faktograficznych czy obyczajowych, ale dotyczy także zbieżności postaw i dążeń. Dzięki temu narracja powieściowa daje się odczytywać jako zakamuflowany zapis osobistego wyznania bądź jako figuratywny odpowiednik tekstu autobiograficznego, modelowe exemplum ukazujące, inscenizujące pewien tryb wypracowywania tożsamości. Z drugiej zaś strony publikowane współcześnie wspomnienia często rezygnują z chronologicznej rejestracji zdarzeń i odchodzą od bezpiecznych konwencji dyskursu autobiograficznego. O ile reportaż w ostatnich latach często znowu oddala się od sztuki słowa w stronę relacji dziennikarskiej, o tyle pisma osobiste wciąż sięgają po różne formy ekspresji artystycznej, wypróbując różne punkty widzenia, puentując partie informacyjne aforystycznym uogólnieniem, wprowadzając symboliczne uporządkowania czasu i przestrzeni. Często też wykorzystują kompozycję fragmentaryczną, która ma lepiej oddawać zawodność pamięci i niepewność naszej samowiedzy. Dbają więc nie tylko o protokolarną wierność relacji, ale też o wiarygodność, ekspresywność i sugestywność, o – by posłużyć się cytatem – jej „prawdę artystyczną”. Literackie struktury nie są zatem traktowane jako zbędne ornamenty lub formy przestawiania fakty, ale służą odslanianiu wieloznaczności ludzkich zachowań, przywoływaniu kulturowego tła zdarzeń, przewyciężaniu traumy, słowem – wyrażają napięcie między interpretacyjną aktywnością podmiotu a presją pamięci (o pozaestetycznej motywacji poszukiwań formalnych szczególnie mocno przekonuje ich znacząca rola w tekstach poświęconych cierpieniu – można tu przypomnieć choćby poetycką prostotę Zapisków z nocnych dyżurów Baczaka czy też debatę na temat granic wyrażalności w opisach Zagłady).

Samo używanie autobiografii w literaturze i literatury w autobiografii jest już procederem „oswojonym” i akceptowanym, zmienia się natomiast charakter i zakres tych oddziaływań. Specyfikę terażniejszej sytuacji wiąże się na ogół z częstym u młodszych autorów poczuciem wyobcowania z historii, z traktowaniem dziejowości jako siły obcej i nieprzyjaznej człowiekowi. W wielu utworach przelomowe zdarzenia i globalne procesy rozgrywają się na dalszym planie, a uwaga czytelnika jest kierowa-

Wstęp

na w stronę małych, osobnych światów, zawieszonych gdzieś między jawą, snem i wyobraźnią, jakby wylowionych z odmetów historyczności. Do rangi centralnych tematów urastają zjawiska peryferyjne z punktu widzenia zbiorowej świadomości (dziecięce fantazmaty, ezoteryczne wtajemniczenia, środowiskowe tradycje), które jednak zyskują doniosłość przez zakorzenienie w świecie symboli i mitów. Jeśli dla twórców starszej generacji zyciorys był historią wrastania w świat relacji społecznych, a literackie chwytły stanowiły przede wszystkim narzędzie wartościującego montażu, to ich dzisiejsi następcy wolą ujmować życie jako tułaczkę jednostki wygnanej z raju dzieciństwa, zaś w artyzmie szukają raczej poetyckiego skrótu, wielkiej metafory. Zadaniem autobiografii w literaturze staje się dzisiaj wyodrębnianie intymnej przestrzeni, uprzywilejowanie subiektywnej perspektywy, a zadaniem literatury w autobiografii – umieszczanie konkretnego w uniwersalnej perspektywie, odnoszenie pojedynczych zdarzeń do porządku archetypicznego, odstawianie prawd egzystencjalnych uobecnionych w konkretnym zyciorysie.

Artyzm i dokumentaryzm, kreacja i faktografia, fikcja i prawda żyją zatem w swoistej symbiozie, zapewniając narracjom osobistym związek z doświadczeniem, a zarazem zdolność jego profilowania i objaśnienia. Sprawiają, że przeszłość przestaje jawić się jako gotowy przedmiot i daje się kształtować poprzez wybór sposobu przedstawienia. Pesymiści mogą wprawdzie narzekać, że sytuacja taka grozi literaturze nadmierną liryzacją, jałowym ekshibicjonizmem i osłabieniem funkcji krytycznych (np. Jan Błoński utyskiwał parę lat temu na „monologowe gadulstwo” współczesnej prozy i domagał się poskromienia „rozdeptego”, narcystycznego „ja” mówiącego). Dodadzą też zapewne, że mariaż sztuki z autobiografizmem sprowadza nawet nasze najbardziej intymne przeżycia do poziomu językowych artefaktów, a tym samym odbiera nam szansę dotarcia do autentycznej wiedzy o naszym miejscu w świecie. Mało kto dziś jednak wierzy w możliwość i potrzebę osiągnięcia takiego bezpośredniego, jasnego oglądu nagiego doświadczenia. Zapis „neutralny” – chronologiczny, „jednokierunkowy”, przyjmujący zdroworozsądkowe wykładnie, uspojnający rozproszone zdarzenia, osadzający je w porządku historycznym i respektujący społeczne hierarchie ważności – nie jest już traktowany jako wierne odwzorowanie własnej biografii lecz, jako konwencja komunikacyjna, związana z określonymi sferami stosunków międzyludzkich. Oczywistość takiej formuły została zaś w ostatnich latach zakwestionowana w sposób szczególnie dotkliwy bynajmniej nie przez jakieś awangardowe eksperymenty artystyczne, ale – jak na ironię – za sprawą komunikacji urzędowej, w której fasetowy układ c.v. ostatecznie wyparł narracyjną postać zyciorysu.

Grzegorz GROCHOWSKI