

MAŁGORZATA CZERMIŃSKA

AUTOBIOGRAFICZNY TRÓJKĄT
ŚWIADECTWO, WYZNANIE I WYZWANIE



UNIVERSITAS

AUTOBIOGRAFICZNY TRÓJKĄT
ŚWIADECTWO, WYZNANIE I WYZWANIE



Komitet redakcyjny:

Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący),
Małgorzata Sugiera

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura* poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych badawczych zainteresowań.

W przygotowaniu:

- Tom 32: *Dyskursy współczesnej amerykanistyki: literatura a kultura*,
 red. Agata Preis-Smith
- Tom 33: Paul de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*,
 tłum. Artur Przybysławski
- Tom 34: Arjun Appadurai, *Nowoczesność na wolności. Kulturowe wymiary globalizacji*,
 tłum. Radosław Nowakowski

MAŁGORZATA CZERMIŃSKA

AUTOBIOGRAFICZNY TRÓJKĄT
ŚWIADECTWO, WYZNANIE I WYZWANIE

KRAKÓW

© Copyright by Małgorzata Czermińska and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2000

ISBN 97883-242-1414-3

TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy

Ryszard Nycz

Opracowanie redakcyjne

Izabella Sariusz-Skapska

Projekt okładki i stron tytułowych

Katarzyna Nalepa

Na okładce obraz własny

Youngoulos, olej 89 x 116 cm, 1998

Dla Juranda i naszych synów
Michała, Adasia i Janka

Od autorki

Koncepcja postawy autobiograficznej, którą zaproponowałam przed laty jako ponadgatunkową kategorię wyróżniającą obszar pisarstwa nazwany później przez Romana Zimanda literaturą dokumentu osobistego, okazała się przydatna (jeśli wolno sądzić po lekturze prac badaczy akceptujących to pojęcie). Rozróżnienie dwu postaw, sytuujących się na przeciwstawnych biegunach wyzwania i świadectwa, jakie przedstawiłam w książce *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie* (1987), okazało się jednak niewystarczające. Późniejsza praca nad dwudziestowieczną diarystyką, a zwłaszcza nad rolą, jaką odgrywa *Dziennik Gombrowicza*, pozwoliła mi dostrzec istnienie trzeciego bieguna, jakim jest postawa wyzwania, i sformułować hipotezę „autobiograficznego trójkąta”.

Wszystkie uogólnienia zawarte w poszczególnych rozdziałach książki, którą Czytelnik ma właśnie w ręku, wywiedzione są z obserwacji materiału historycznoliterackiego. Rozmaitość przykładów nie miała jednak na celu zarysowania reprezentatywnego wyboru polskiej dwudziestowiecznej literatury dokumentu osobistego. Chodziło tylko o pokazanie skali różnorodności postaw autobiograficznych i uchwycenie dynamiki dokonujących się przemian. Te prądy w sztuce dwudziestego wieku, które dążyły do ujmowania dzieła jako całości otwartej i odchodziły od zainteresowania artefaktem na rzecz kontaktu twórcy z odbiorcami, sprzyjały eksponowaniu „trzeciego wierzchołka” w autobiograficznym trójką-

cie, to jest postawy wyzwania rzucanego odbiorcy, postawy prowokacji. Świadection i wyznanie bynajmniej wskutek tego nie zniknęły. Staram się to pokazać w kolejnych częściach książki, szukając napięć rodzących się pomiędzy dominantami, charakteryzującymi trzy postawy autobiograficzne.

CZĘŚĆ PIERWSZA

TRZY POSTAWY
AUTOBIOGRAFICZNE

Obszar prozy niefikcjonalnej

Co się stało w dwudziestym wieku z literaturą, z opowieściami, historiami, których słuchacz i czytelnik był zawsze spragniony i które ludzkość opowiadała sobie od czasów mitycznych ustami swoich aoidów, bardów, gawędziarzy, powieściopisarzy?

Arnold Hauser nazwał nasze stulecie wiekiem filmu, gdy pisał swoją *Společnou historii sztuki i literatury* mniej więcej w połowie XX wieku. Na koniec tego stulecia powinniśmy już zapewne powiedzieć, że był to wiek filmu i telewizji. Elektroniczne audiowizualne media przyćmiewają literaturę, ale niewątpliwie potrzebują jej także, wciąż wykorzystują jej sławnych bohaterów i strzępy fabuł. Dla badacza literatury druga połowa wieku XIX i jeszcze początek XX jest epoką powieści. Potem zjawia się potężniejąca z czasem konkurencja: reportaż w prasie wielkonakładowej, wchodzący następnie na rynek książki i wraz z innymi gatunkami prozy niefikcjonalnej, jak biografie i pamiętniki, podbijający czytelnika. W systemie naczyń połączonych, jakim jest kultura, nie da się nie zauważyć presji, wywieranej przez te formy zwane pogranicznymi lub paraliterackimi na tradycyjne centrum, skupiające gatunki literatury wysokiej.¹ Powieść, niewątpliwie dominująca wśród ga-

¹ Szerzej o tym zjawisku: R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Kraków 1996 oraz Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

tunków prozatorskich, przeżywa głębokie przemiany wewnętrzne, po części związane z tym, co dzieje się na peryferiach literatury.

Potrzeba bliższego przyjrzenia się prozie niefikcjonalnej, zarówno ze względu na związki wzajemne z tradycyjnymi gatunkami literackimi, jak i ze względu na własne wartości dzieł tego obszaru, od dawna jest uznawana i to bynajmniej nie tylko w polskim literaturoznawstwie. Anglojęzyczne rozróżnienie *fiction/non-fiction* należy do najbardziej podstawowych, zarówno w podręcznikach akademickich, jak w praktyce życia literackiego. Podobnie dychotomiczny podział przyjęty jest w krytyce i teorii filmu, rozróżniającej film fabularny i dokumentalny (przy czym fabularność filmu jest milcząco utożsamiana z fikcjonalnością).

Jak poruszać się w obszarze literatury niefikcjonalnej? Czy sensowne jest ujmowanie jej jako całości, skoro szansa stworzenia jednego terminu obejmującego wszystkie zjawiska wydaje się mocno wątpliwa, jeśli miałby to być termin pozytywny, a nie zbudowany na wspólnym zaprzeczeniu, na jakim opiera się określenie „proza niefikcjonalna”? Można wprawdzie przypomnieć, że nie nie jednocy tak dobrze, jak wspólny przeciwnik. Sprawdzi się to nie tylko w związku z nazwą, ale i z wyjaśnieniem dziejów samej rzeczy. Co do tego niemal wszyscy są zgodni: proza niefikcjonalna w XX wieku istnieje w pewnym sensie przeciwko powieści. Rozkwita w związku z „kryzysem powieści”, żywi się „śmiercią powieści”, jest czytana „zamiast powieści”.² Również badania nad tą prozą wielokrotnie określają się wobec teorii powieści (i w ogóle problematyki gatunkowej form narracyjnych), oraz teorii fikcji i fabularności. Być może zresztą jedna definicja tak pomyślana, by ogarnęła wielość różnorodnych zjawisk, nazywanych prozą niefikcjonalną, nie jest konieczna. Na pewno ważniejsze od niej

² W. Kayser, *Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, przeł. A. Lam, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1; T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, zwłaszcza część *Rąbek pamiętnika*; E. Balcerzan, *Powracająca fala autobiografizmu oraz Wtajemniczenia reporterskie*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982; J. Kandziora, *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław 1993.

jest samo opisywanie tego obszaru i jego wewnętrznego zróżnicowania. W obszarze prozy niefikcjonalnej wyróżnić można trzy regiony sąsiadujące ze sobą, ale różne co do charakteru i także sposobu funkcjonowania w komunikacji literackiej. Są to: literatura faktu, literatura dokumentu osobistego i esej.

LITERATURA FAKTU

Określenie to pojawiło się już w dwudziestoleciu międzywojennym i miało początkowo charakter nazwy-manifestu, związanej z programem literatury proletariackiej, sięgającej do idei głoszonych przez „Nowy LEF” w Rosji, program „nowej rzeczywistości” w Niemczech, a w Polsce przez „autentyzm”. Niezależnie od konsekwencji, jakie miał ten nurt dla poetyki powieści, samo określenie „literatura faktu” przesunęło się stopniowo ku reportażowi i w powojennej już publicystyce, krytyce literackiej, a następnie i w nauce o literaturze zaczęło funkcjonować w odniesieniu przede wszystkim do różnorodnych odmian reportażu a także innych form mających charakter dokumentarny, jak kronika czy relacja.³

Niejednokrotnie powstawały zapisy dokumentarne, zwłaszcza związane z wydarzeniami historycznymi, którym sama niezwykłość sytuacji nadawała dramatyzm zupełnie samoistny, nie wymyślany przez sporządzającego dokument. Dzięki napięciu tkwiącemu

³ A. Wat, *Literatura faktu*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 35; K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*, „Studia Estetyczne” 1965, t. 2; A. Hutnikiewicz, *Autentyzm*, w: tegoż, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974 (wyd. III); J. Jarzębski, *Kariera autentyku oraz Powieść jako autokreacja*, w: tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984; Z. Ziątek, *Autentyzm rozpoznawczy społeczny*, w: *Literatura polska 1918-1975*, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, Warszawa 1993, t. 2.

w zdarzeniach tekst osiągał społeczną nośność i stawał się zdolny do funkcjonowania w czytelnicznym odbiorze. Przykładami mogą być choćby: *Kronika* Emmanuela Ringelbluma, Władysława Bartoszewskiego *1859 dni Warszawy* czy Kazimierza Moczar-
skiego *Rozmowy z katem*. Także zebrane przez socjologów czy etnografów relacje dotyczące życia potocznego mogły nabrać „literackiej” atrakcyjności czytelniczej, jeśli patrzeć na procesy społeczne nie od strony „historii zdarzeniowej”, ale „historii życia codziennego”.⁴ Przede wszystkim jednak rosnąca rola literatury faktu i jej promieniowanie na sytuację powieści wynikało z niezwykle dynamicznego rozwoju reportażu⁵, różnicującego się i wykształcającego szereg nowych odmian i osiągającego w swych najlepszych dziełach znakomity poziom literacki.

LITERATURA DOKUMENTU OSOBISTEGO

Termin ten na określenie całego obszaru pisarstwa autobiograficznego, we wszystkich jego gatunkowych odmianach, ukuł Roman Zimand.⁶ Nazwa ta jest trafniejsza od innych, używanych wcześniej, a zbliżonych zakresem i znaczeniem, jak „pisma autobiograficzne”, „intymistyka”, „formy autobiograficzne i epistolarne”, „pisma osobiste”.

⁴ Por. M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

⁵ J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1996; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966; E. Kraskowska, *O międzywojennej kobiecej prozie reportażowej*, w: *tejtże, Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

⁶ R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, rozdz. *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a o diarystyce w szczególności*, s. 6-45.

„Dokumentarność” dzienników, wspomnień, autobiografii i listów zbliża je do literatury faktu, a zawarty w nich pierwiastek osobisty – oddala, bo literatura faktu z założenia dąży do bezstronności, koncentruje się na przedmiocie, stara się unikać subiektywności. Jednak linia demarkacyjna pomiędzy literaturą faktu a literaturą dokumentu osobistego nie da się wytyczyć z niewzruszoną pewnością, i to przyznają badacze – a także twórcy – po obu stronach tej granicy. Są reporterzy, jak Wańkowicz, których temperament pozostawia niezatarte osobiste piętno na każdym zdaniu. Są diaryści, jak Herling-Grudziński, których ideałem jest ukrycie się za tekstem dziennika.

O wewnętrznych napięciach po stronie literatury dokumentu osobistego pisano już wcześniej, zanim sama nazwa powstała. Wskazywano na różnicowanie pomiędzy postawą świadka (wyraźną na ogół we wspomnieniach i pamiętnikach) a postawą introspekcji i wyznania (dostrzegalną zwłaszcza w dziennikach intymnych i niektórych typach listu), aczkolwiek nie można mówić o ścisłym przyporządkowaniu gatunkowym określonych typów postaw. Postawa autorska wyraża się przede wszystkim w ukształtowaniu perspektywy narracyjnej i może być modelowana do pewnego stopnia niezależnie od konwencji gatunku.

Zimand, analogicznie jak wcześniejsi badacze, wyróżnia dwie postawy, które nazywa „naocznym świadectwem” i „pisanie o sobie wprost”. Nie śledzi natomiast konsekwencji płynących z tego, że postawa świadectwa ma wielką gamę możliwości. A lektura różnych autobiograficznych świadectw pokazuje, że ścisząc to, co osobiste, a coraz wyraźniej akcentując przekaz faktów, można oko świadka zastąpić „okiem kamery” i zamiast wspomnienia lub zapisu diarystycznego stworzyć reportaż, czyli od literatury dokumentu osobistego przejść do literatury faktu.

Postawa wyznania i postawa świadectwa sytuują się więc jak dwa bieguny na przeciwległych końcach jednej linii, na których stoją naprzeciw siebie „ja” i „świat”. W połowie wieku to przeciwstawienie (które zresztą proste jest tylko w teoretycznym uogólnieniu, nigdy w praktyce pisarskiej) zaczęło się komplikować,

przede wszystkim na terenie dziennika. Pozostając przy porównaniach geometrycznych, powiedzielibyśmy, że oprócz dwu przeciwnych punktów pojawił się trzeci i oto zamiast linii musimy wyobrazić sobie trójkąt. Nowym wierzchołkiem, odmiennym zarówno wobec „ja”, jak wobec „świata”, jest „ty”, czyli czytelnik. Oczywiście nie jest tak, że czytelnik zjawił się dopiero niedawno i że przyszedł znikąd. W liście był po prostu obecny jawnie w strukturze tekstu, wpisany był także w pamiętnik i autobiografię, na przykład jako potomność, do której pamiętnikarz czy autobiograf kierował swoje przesłanie. Istniał też zawsze utajony w dzienniku, w odwiecznym paradoksie ekspresji intymnej. Paradoks ten na tym polega, że absolutna poufność możliwa jest tylko w milczeniu. Ekspresja słowna, nawet obwarowana niezliczonymi zastrzeżeniami, z założenia oznacza ryzyko trafienia w obce ręce, a więc jakoś musi odbiorcę uwzględniać.

Nowość, o której tu mowa, nie polega więc na wprowadzeniu odbiorcy do literatury osobistej, ale na wydobyciu go z cienia, co więcej – wysunięciu na plan pierwszy. Najogólniejszy klimat sprzyjający temu ruchowi wiąże się z tymi prądami w sztuce dwudziestowiecznej, które traktują dzieło jako całość otwartą, choćby w tym sensie, w jakim Umberto Eco mówi o poetyce dzieła otwartego. Takie rozumienie sztuki przesuwając ciężar uwagi z artefaktu na kontakt artysty z odbiorcami, otwiera pole dla gry, prowokacji, a wreszcie *happeningu*, wciągającego odbiorcę do współtworzenia. Najdalej (jak dotąd) na tej drodze znajdują się chyba twórcy sztuki interaktywnej.⁷

W rozwoju dziennika punktem zwrotnym stał się obyczaj jego publikacji za życia autora. W polskiej literaturze konsekwencje tej decyzji ujawnił jako pierwszy Gombrowicz i pod jego piórem

⁷ Techniczne możliwości mediów elektronicznych zapewniają odbiorcy możliwość daleko idącej ingerencji dzięki swobodnemu wyborowi alternatywnych kombinacji zaprojektowanych przez twórcę dzieła (zarówno w zakresie obrazu, jak dźwięku). Por. R. W. Kluszczyński, *Interaktywność – właściwość odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury?*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996; P. Zawojski, *O sztuce interaktywnej*, „Opcje” 1999, nr 2; A. Cameron, *Dissimulation – Illusion of Interactivity*, <http://www.min.ac.uk/media/VD/Dissimulation.html>.

literatura dokumentu osobistego uformowała nową postawę obok świadectwa i wyznania. Tą nową postawą jest właśnie prowokacja, wyzwanie rzucone czytelnikowi, który zostaje wciągnięty w sam tok tworzącego się tekstu. O tym, że nie jest to tylko rys indywidualny pisarstwa Gombrowicza, ale rozwijająca się nowa postawa w literaturze osobistej, świadczy podejmowanie, na bardzo różne sposoby, gry z odbiorcą, dokonujące się u późniejszych diarystów, jak Konwicki, Żakiewicz, Herling-Grudziński. Funkcjonowanie literatury dokumentu osobistego w „autobiograficznym trójkącie” świadectwa, wyznania i wyzwania (który zostanie bardziej szczegółowo przedstawiony w następnym rozdziale) jest tematem niniejszej książki. Dwa pozostałe obszary prozy niefikcjonalnej: literatura faktu i esej już się w niej nie mieszczą, pozostają tylko domyślnym układem odniesienia.

ESEJ

Poza skalą świadectwa, wyznania i wyzwania pozostaje esej, czyli trzeci obszar w obrębie prozy niefikcjonalnej. Eseista, nawet jeśli pisze o zdarzeniach, których był świadkiem, jeśli podkreśla osobisty charakter sądu i zwraca się ku czytelnikowi, na przykład wymagając jego zaangażowania w odczytanie ironii, nie robi tego, by po prostu opisać świat, złożyć wyznanie lub wytworzyć interakcję z czytelnikiem. Esej rozwija refleksję, jego domeną jest myśl, ponadindywidualna rzeczywistość kultury, świat ducha.⁸

⁸ W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego*, „Prace Literackie” 1965, t. 7; T. Wroczyński, *Esej – zarys teorii gatunku*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, z. 5/6; A. St. Kowalczyk, *W kręgu poetyki eseju*, w: tegoż, *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977* (Vincenz – Stempowski – Miłosz), Warszawa 1990; *Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Kraków 1991.

Te właściwe esejowi elementy są też oczywiście obecne w dwu wcześniej omówionych obszarach prozy niefikcjonalnej. O tyle, o ile literatura faktu i literatura dokumentu osobistego, prezentujące to, co dzieje się w trójkącie pomiędzy „ja”, „ty” i „światem”, nie mogą się obyć bez uogólniającej refleksji, o tyle jest w nich obecna właściwa esejowi interpretacja, intelektualne opanowywanie zjawisk.

Obserwując pogranicza literatury, na których napotkaliśmy już teksty użytkowe⁹ i publicystyczne, docieramy wraz z esejem do następnego sąsiedztwa, a mianowicie do krytyki literackiej i artystycznej oraz tekstów naukowych (przede wszystkim oczywiście z dziedziny nauk humanistycznych). Na tym właśnie pograniczu sytuuje się esej ujmowany jako gatunek. To on dominuje w krytyce oraz na styku literatury i nauki (esej historyczny, filozoficzny). Nie można bez niego opisać w pełni terytorium prozy niefikcjonalnej. Nie tylko dlatego, że stanowi on trzecią część składową tego terytorium. Także dlatego, że wnika on w szczególny sposób w życie wielu (choć oczywiście nie wszystkich) dzieł literatury faktu i literatury dokumentu osobistego. Bez kategorii eseju nie może obyć się ani teoria i historia listu, ani dziennika czy autobiografii, ani pewnych typów reportażu czy opisu podróży. Przy czym eseizacja wydaje się dążeniem skierowanym odmiennie nie tylko od intymizmu, ale i od dokumentarności, polega bowiem na intelektualnym opracowaniu surowych danych, jest ruchem ku interpretacji. Idąc dalej i dalej w stronę świata myśli coraz bardziej swobodnej, coraz śmieiej stowarzyszonej z wyobraźnią, można opuścić terytorium eseju i dojść do kreowania fikcji – a więc przez inne pogranicze wyjść z obszaru prozy niefikcjonalnej i powrócić do dawnego centrum, do literatury tworzącej światy zmyślone.

⁹ Por. „Teksty” 1975, nr 4 (22), numer monograficzny pt. *Formy użytkowe*, zawierający m.in. materiały z XIII Konferencji Teoretycznoliterackiej w 1974 roku, poświęconej tekstom użytkowym.

Autobiograficzny trójkąt: świadećstwo, wyznanie i wyzwanie

W długiej tradycji europejskiego piarstwa autobiograficznego możemy znaleźć co najmniej dwa różne, a nawet przeciwstawne sobie typy narracji: postawę świadka, który osobiście uczestniczył w zdarzeniach, oraz introspekcyjny wgląd, sięgający do głębin jednostkowej duszy. Pierwszy typ postawy nazywam świadectwem, a drugi wyznaniem.¹ Istnienie tych dwu odmiennych postaw potwierdzają, przynajmniej pośrednio, spostrzeżenia różnych badaczy literatury dokumentu osobistego, choć nie przywiązywali oni do tego większej wagi. Na przykład Georges Gusdorf, pisząc o dzienniku w swojej pracy *La découverte de soi*, uchodzącej dziś za jedno z klasycznych ujęć dotyczących diarystyki, rozróżnił dwa typy dziennika: „zewnątrzny” i intymny², a Henri Gouhier nieco później charakteryzował dziennik-świadećstwo jako dokładny przekaz zaobserwowanych faktów, zasłyszanych rozmów itp. w odróżnieniu od dziennika „egotysty”, stanowiącego zapis codziennych rozważań diarysty nad samym sobą.³

¹ Por. studium *Postawa autobiograficzna* w pracy zbiorowej *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

² G. Gusdorf, *La découverte de soi*, Paris 1948, s. 39-40.

³ Gouhier klasyfikuje wiele typów dziennika z uwagi na ich zawartość: dziennik artysty (przypadek Eugeniusza Delacroix), dziennik pisarza (André Gide), dziennik

Rozróżnienie to okazuje się zasadne nie tylko wobec dziennika, równie wyraźnie funkcjonuje ono we wszystkich gatunkach pisarstwa autobiograficznego. Pozostałe tradycyjnie wyodrębniane gatunki literatury dokumentu osobistego, jak pamiętnik, autobiografia, list, wspomnienia z podróży, skłaniają się ku jednej lub drugiej postawie, ta bowiem nie jest związana z żadnym określonym gatunkiem, ale z pozycją „ja” mówiącego wobec przedmiotu wypowiedzi. Roman Zimand, polemizując z moją pracą *Postawa autobiograficzna* w szczegółach dotyczących listu i dziennika z jednej strony, a autobiografii i wspomnień z drugiej, dalej jednak przyjmuje rozróżnienie oparte na identycznej zasadzie, co opisana przeze mnie autobiograficzna postawa świadectwa i postawa wyznania. Pisze bowiem, że literatura dokumentu osobistego „składa się z dwu kosmosów: świata pisania o sobie wprost i świata naocznego świadectwa”.⁴

Można jednak mówić o pewnej podatności tradycyjnych gatunków pisarstwa osobistego na jeden lub drugi typ postawy. Świadectwo pojawia się najczęściej w pamiętnikach, poświęconych wydarzeniom o historycznym znaczeniu i ludziom, których autor spotkał w swym życiu i uznał za dość znaczących, by ich obraz przekazać potomnym.⁵ Postawa ta odgrywa ważną rolę także w pewnym szczególnym typie dziennika, a mianowicie w kronice wydarzeń, i w tych opisach podróży, które skupiają się na zwie-

filozoficzny (Gabriel Marcel), ale też wspomina o możliwości rozróżniania dwu typów dziennika w sposób, który koresponduje z moim rozumieniem świadectwa i wyznania, a więc z postawą zwrócenia ku światu lub do wnętrza osobowości. Pisząc o dzienniku-świadectwie oraz dzienniku „egotysty”, Gouhier podkreśla, że używa terminu „egotysta” w sensie nadanym mu przez Stendhala. „Egotyzm” tak pojmowany jest codziennym studium przeprowadzanym przez piszącego w odniesieniu do jego fizycznej i moralnej istoty. Por. H. Gouhier, *Autobiographie et Philosophie: le „journal” de Maine de Biran*, w: *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zur einer Geschichte des literarischen Selbstportraits (Festgabe für Fritz Neubert)*, red. G. Reichenkron i E. Hasse, Berlin 1956, s. 95-96.

⁴ R. Zimand, dz. cyt., s. 17.

⁵ Philippe Lejeune porównuje typowego autora pamiętnika do świadka, który może zeznawać o zdarzeniu (*L'autobiographie en France*, Paris 1971, s. 15). W sformułowaniu tym można też znaleźć kolejne pośrednie potwierdzenie zasadności opisu dwu postaw autobiograficznych: świadectwa i wyznania.

dzanych miejscach i spotkanych ludziach, rezygnując z eksponowania osobistych wrażeń i przeżyć autora opisu.

Relacja pisana z pozycji świadka ma charakter typowo epicki: narrator opowiada czytelnikowi o znanym sobie świecie, ludziach i zdarzeniach, przy czym w centrum tekstu znajduje się to, co przedstawione, natomiast zarówno narrator, jak odbiorca sytuują się gdzieś w tle.⁶ Być może najbardziej wyrazistym przykładem takiego rzeczowo przedstawionego świadectwa jest *De bello Gallico*, pamiętnik Juliusza Cezara z czasów wojny galijskiej. W polskiej tradycji literackiej różnorodne przykłady można znaleźć w pamiętnikarstwie, od epoki sarmackiej aż po współczesność w czasach po drugiej wojnie światowej.⁷ Postawa świadka ma nie tylko długą i bogatą tradycję wśród twórców polskiego pisarstwa autobiograficznego. Także czytelnicy są z tą postawą dobrze oswojeni.

Postawa wyznania jest charakterystyczna dla dziennika intymnego, skupiającego się na codziennym życiu jednostki. Tu niewątpliwie najbardziej wyrazistymi przykładami są dzienniki osobiste, w które obfituje literatura francuska.⁸ Polski dziennik intymny zaczyna się właściwie dopiero w romantyzmie, a na szerszą skalę pojawia się pod koniec XIX wieku. Jego popularność – powoli, ale stale, rosła, w ślad za czym stopniowo szła jego literaryzacja. Podobnie kształtuje się sytuacja w zakresie autobiografii, skupiającej się raczej na życiu wewnętrznym niż na zdarzeniach włączających jednostkę w otaczający świat. Taki autoportret literacki może na-

⁶ Mam tu na myśli nadawcę i odbiorcę jako kategorie wewnątrztekstowe, a nie uczestników procesu komunikacji literackiej, zawierających pakt określonego rodzaju, w sensie użytym przez Ph. Lejeune'a, *Le pacte autobiographique*, „Poétique” 1973, nr 14. Skrócony polski przekład *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5, przeł. A. W. Labuda.

⁷ Kolejnym dowodem żywotności tej postawy są autobiograficzne zapiski Artura Międzyrzeckiego, obejmujące okres 1962-87, który określa sens tego pisarstwa jako dawanie świadectwa. Por. A. Międzyrzecki, *Z dzienników i wspomnień*, Warszawa 1999.

⁸ Por. klasyczne monografie: A. Girard, *Le journal intime*, Paris 1963, B. Didier, *Le Journal intime*, Paris 1976; też L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne”, S. VIII, Łódź 1950, A. Milecki, *Forma dziennika w literaturze francuskiej*, Lublin 1994.

śladować wzór autobiografii duchowej. Opowiada ona dzieje upadku i nawrócenia grzesznika, wykształciła się szczególnie wyraziście i jest obficie reprezentowana w angloamerykańskiej tradycji protestanckiej, ale ma też analogię w katolicyzmie, gdzie nazywana jest autobiografią mistyczną.⁹ Dziennik filozoficzny, opowiadający dzieje przygód intelektualnych, i autobiografia artysty, przedstawiająca historię powołania, powinny tu być także wymienione, ponieważ te obie formy literatury dokumentu osobistego skierowane są ku życiu wewnętrznemu.

Narrator w wypowiedziach tego typu przypomina „ja” mówiące w poezji lirycznej. Jego postawa bywa niekiedy określana jako egotyczna lub narcystyczna. Proces pisania porównuje się czasem do wiwisekcji, bywa on trudną i ryzykowną pracą samopoznania, prowadzącą do zaskakujących rezultatów. Introwertywne pisanie bywa rodzajem autoterapii i autokreacji. Czasem imaginacyjny proces studiowania własnego ja, oglądanego w procesie pisania jak w lustrzanym odbiciu, przeradza się w świadome pozowanie. Wówczas obok zaabsorbowanego sobą autora wyłania się czytelnik, na którego użytek przybiera się te pozy. Zapis autoanalizy nieuchronnie rozszczepia JA na to, które jest analizowane, i to, które analizuje. W notatkach zatytułowanych *Moralia*, a włączonych przez wydawcę do *Dziennika bez samogłosek*, Aleksander Wat zapisał:

Myślę, to znaczy: prowadzę dialog ze sobą. Wszelkie myślenie zatem zakłada rozszczepienie „ja” na innego rzędu „ja”: „nie-ja”. Monolog wewnętrzny, czy wypowiadany, jest tylko pewną formą retorycznego dialogu – kogoś przekonuję, komuś się przeciwstawiam, komuś się podporządkowuję, z kimś się układam – oto myślenie, zarówno w swoich formach archaicznych i magicznych, jak i na szczytach sokratesowych.¹⁰

Nawet najbardziej samotne przyglądanie się sobie w lustrze prowadzi do spostrzeżenia, że w jednym porządku istnieje twarz,

⁹ Por. rozdział *Autobiografia duchowa w dwudziestowiecznej literaturze polskiej*, tam też odniesienia do literatury przedmiotu.

¹⁰ A. Wat, *Moralia*, w: tegoż, *Dziennik bez samogłosek*, *Pisma wybrane*, t. II, opr. K. Rutkowski, Oficyna Literacka (wydawnictwo drugiego obiegu, bm.) 1987, s. 35. Przedruk z wydaniem Polonia Book Fund Ltd., Londyn 1986.

której oczy patrzą, a w drugim – twarz, która jest oglądana. Idąc dalej, piszący albo dochodzi do stworzenia drugiego siebie (wówczas zapis autobiograficzny staje się opowieścią o sobowtórze), albo wchodzi w otwarty dialog, już nie tylko ze swoim drugim „ja”, ale i z zewnętrznym czytelnikiem. Obie te możliwości nie muszą się zresztą wykluczać, mogą współistnieć nie tylko w twórczości jednego pisarza, ale nawet w jednym i tym samym tekście. Tylko dominująca postawa świadka nie sprzyja powstawaniu konstrukcji sobowtórów. Do tych wątków wypadnie jeszcze powrócić.

Myśl o sobie-drugim prowadzi też do myśli o naprawdę drugim, o możliwym intruzie. O Innym, przyszłym czytelniku wyznań, pisanych początkowo tylko dla siebie. Nawet najbardziej narcystyczna narracja zawiera także jakieś ślady istnienia zewnętrznego świata, o którym chcąc nie chcąc daje świadectwo. Tym niemniej w typowo introspekcyjnym zapisie, zdominowanym przez obraz JA piszącego, czytelnik (intruz) oraz otoczenie pozostają gdzieś w tle. Dwa typy narracji autobiograficznej: świadectwo i wyznanie są sobie przeciwstawne jako postawa ekstrawertywna i introwertywna. Biegun trzeci był w dziejach rozwoju literatury dokumentu osobistego tak przytłumiony, że niemal niedostrzegalny, choć w ukryciu oczywiście istniał od samego początku.

Ten typ autobiograficznej postawy, sytuujący się poza linią przebiegającą w obrębie pierwotnej dychotomii świadectwa i wyznania, pojawił się w polskiej literaturze dokumentu osobistego zaledwie pół wieku temu. Jeśli utajony dawniej trzeci biegun wyobrazimy sobie jako punkt usytuowany ponad lub poniżej linii przebiegającej między biegunem ekstrawersji (postawą świadectwa) i introwersji (postawą wyznania), otrzymamy „trójkąt autobiograficzny”. Na pierwszym wierzchołku sytuuje się „ja” mówiące, na drugim – świat zewnętrzny przedstawiany w zapisie autobiograficznym, a na trzecim – czytelnik. Dla niego też zawsze przeznaczone było zarówno świadectwo, jak wyznanie, ale w obu tych formach pozostawał on w ukryciu. Odbiorca był wprawdzie uobecniany (w liście, mającym gatunkowo rodowód retoryczny), ale nigdy nie zezwolono mu w szerszej skali na jawną domina-

cję w pamiętnikach, autobiografiach i dziennikach. To Witold Gombrowicz dokonał w swym *Dzienniku* tego rewolucyjnego odkrycia, wynajdując taki rodzaj autobiograficznej narracji, w której nie dominuje na pewno ani „świat”, ani (wbrew pozorom) JA, ale oba te bieguny podporządkowane są zwróceniu się ku TY.

Taką postawę autobiograficzną, w odróżnieniu od świadectwa i wyznania, nazywam WYZWANIEM, rzuconym czytelnikowi.¹¹ Jeśli w postawie dawania świadectwa można dostrzec element epickości, a w sytuacji wyznania – element liryczny, to zwrot ku TY, będący sednem postawy wyzwania, charakterystyczny jest dla dramatu (dialogu dramatycznego) i dla retoryki. Odkrycie dokonane przez Gombrowicza otworzyło nową drogę, ale oczywiście bynajmniej nie wyeliminowało możliwości powstawania tekstów, w których nadal dominuje jedna z dwu wcześniej znanych postaw. Świadczy o tym wiele dzieł literatury dokumentu osobistego, które powstały już po opublikowaniu *Dziennika* Gombrowicza.

¹¹ Wysuwając pod koniec lat siedemdziesiątych hipotezę nowej i wyjątkowej Gombrowiczowskiej koncepcji dziennika jako wyzwania (koncepcji, która musi być rozpatrywana w kontekście sformułowanej przez pisarza filozofii relacji międzyludzkich), zasygnalizowałam problem w bardzo wstępny i szkicowy sposób. Hipoteza ta wytrzymała próbę czasu i przerodziła się w tezę jako element koncepcji „trójkąta autobiograficznego”. Por. podrozdział *Paradoksy ekspresji intymnej* w studium *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, przedrukowanym w *Aneksie* do niniejszego tomu, oraz: *Autobiografia jako wyzwanie* (*O „Dzienniku” Gombrowicza*), „Teksty Drugie” 1994, nr 1 (25). Zupełnie inaczej i bez związku z moją koncepcją posługuje się kategorią „wyzwania” Kazimierz Adamczyk w cennym studium interpretacyjnym *Dziennik jako wyzwanie. Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński*, Kraków 1994. W ujęciu Adamczyka chodzi nie o typ postawy autobiograficznej, wybrany przez konkretnego autora, ale raczej o „wyzwanie”, jakie przed każdym z piszących stawia tradycja gatunku: „Lechoń, Gombrowicz, Herling-Grudziński stają przed problemem, który musi rozwiązać każdy diarysta. Różne podejmują decyzje, inne granice wytyczać będą szczerości i «rozmowom z samym sobą». Jednak wszyscy trzej pisarze, każdy w odmienny sposób, odczuwać będą presję wywieraną przez konwencję zapisu i przez tradycję gatunku” (s. 16-17). Wedle mojej propozycji terminologicznej u Lechońa dominuje postawa wyznania (jakkolwiek poddanego swoistym ograniczeniom), u Gombrowicza wyzwania, a u Herlinga-Grudzińskiego – świadectwa. Jeśli dobrze rozumiem wywód w książce Adamczyka, jego interpretacje zmierzają do wniosków podobnych, choć nie posługują się taką samą terminologią (są też znacznie obszerniejsze i bardziej szczegółowe od moich rozważań o tych pisarzach).

Trzy postawy: świadectwo, wyznanie i wyzwanie mogą być opisane jako jednoznaczne, wyraziste bieguny jedynie w teorii, jako modele idealne. Możemy je sobie wyobrażać jako wierzchołki „autobiograficznego trójkąta”. Każdy autobiograficzny zapis sytuuje się gdzieś pomiędzy tymi abstrakcyjnymi biegunami. W materii konkretnego tekstu możemy mówić tylko o dominacji jednego bieguna nad innymi, ale nigdy o wykluczeniu któregoś. Dwa podporządkowane bywają lekceważone przez autora i niedostrzegane przez czytelnika, zawsze jednak istnieją. Są obecne i działają choćby „pod powierzchnią”, nawet jeśli zdają się nie mieć widocznego wpływu na charakter przekazu.

RETORYCZNE ŹRÓDŁA TRZECH POSTAW

W oczywisty sposób nasuwa się skojarzenie z „trójkątem” funkcji mowy według Karla Bühlera, rozwiniętym później przez Romana Jakobsona w studium *Poetyka w świetle językoznawstwa*.¹² Wbrew pozorom jednak charakterystyka trzech postaw autobiograficznych nie jest w szczegółowy sposób związana z tą teorią (a zwłaszcza nie została z niej wyprowadzona). Analogia wobec Bühlerowskiego „trójkąta funkcji mowy” (przedstawiania rzeczywistości, wyrażania nadawcy i apelowania do odbiorcy) pozostaje na tym samym stopniu ogólności, co wspomniane wyżej odniesienie „trójkąta autobiograficznego” do podstawowych wyobrażeń związanych z trzema rodzajami literackimi lub możliwe odniesienie do „trzech funkcji mówienia” (*tria officia dicendi*) w klasycznych podręcznikach retoryki.¹³ Dla

¹² R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2. Por. też ważną polemikę Janusza Lalewicza, *Krytyka teorii funkcji mowy Bühlera-Jakobsona*, „Teksty” 1973, nr 6.

¹³ M. Korolko przypomina, że „trzy funkcje mówienia” wywodzą się z Arystotelesowskich kategorii: *logos*, *ethos* i *pathos*. „W podręcznikach wyrażano je najczęściej

Bühlera punktem wyjścia jest stwierdzenie z *Kratylosa* Platona, określającego wypowiedź jako narzędzie, za pomocą którego ktoś komuś o czymś mówi. Podobną konstatację można znaleźć w *Retoryce* Arystotelesa: „Na każdą mowę składają się bowiem trzy elementy: mówca, przedmiot mowy i adresat.”¹⁴

Kiedy w rozdziale drugim Księgi I Arystoteles zajmuje się teoretycznymi podstawami sztuki retorycznej, wyróżnia trzy rodzaje środków perswazji, skupionych wokół trzech biegunów. Są to środki nastawione przede wszystkim na osobę mówiącego (*ethos*), na poruszenie słuchaczy (*pathos*) i na samą logikę faktów, przedstawianych w mowie (*logos*). Po pierwsze:

Przekonywanie dzięki charakterowi mówcy rodzi się wówczas, gdy mowa wypowiedziana jest w sposób, który czyni mówcę wiarygodnym (...) Nieprawdą jest przy tym – co twierdzą autorzy podręczników wymowy – że szlachetność mówiącego nie ma żadnego wpływu na siłę przekonywania. Wprost przeciwnie – można powiedzieć – charakter mówcy daje największą wiarygodność (jego argumentom) (67-68).

Pierwsza grupa środków przekonywania wiąże się więc przede wszystkim z osobą mówcy. Z kolei: „Wiarygodność uzależnioną od nastawienia słuchaczy osiąga się wówczas, gdy mowa powoduje ich wzruszenie” (68), a po trzecie: „Przekonanie przez samą mowę osiągniemy wówczas, kiedy udowodnimy prawdę lub pozór na podstawie wiarygodnych dla każdej rzeczy przesłanek” (68).

Tłumacz i komentator Arystotelesa zwraca uwagę, że trzeci rodzaj środków przekonywania wymaga dziś interpretacji jako „niezbyt jasny dla współczesnego czytelnika”. Przytacza więc dwie

za pomocą trójcy łacińskich bezokoliczników: *docere, movere, delectare* (...), w języku współczesnym odpowiadają im funkcje – informująca, zniewalająca i estetyczna. Te trzy funkcje, analizowane w podręcznikach umownie jako części integralnej całości, uwzględniają wszystkie składniki retorycznej perswazji: nadawcę, odbiorcę i temat retorycznej komunikacji”, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 45-46.

¹⁴ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 75. Dalej cytuję to samo wydanie, podając w tekście numer strony.

nowe propozycje badaczy dzieł Stagiryty, mówiące, że chodzi tu o „dowodzenie na podstawie argumentów” i o „wymowę samych faktów”.¹⁵ Można by więc powiedzieć, z nie mniejszym uzasadnieniem jak w wypadku analogii wobec Bühlera, że da się dostrzec pewną symetrię postaw, wykrytych w literaturze dokumentu osobistego, wobec Arystotelesowskiego podziału środków perswazji w sztuce retorycznej, które zostały pogrupowane z uwagi na odniesienie do nadawcy, do odbiorcy i do logiki przedstawionych w mowie faktów ze świata zewnętrznego.¹⁶

Każdy zapis autobiograficzny ma właściwe sobie proporcje jawności i ważności wszystkich trzech biegunów. Całkowite wykluczenie któregoś z nich się nie zdarza. Te podporządkowane dadzą o sobie znać prędzej czy później, choćby w śladowy sposób. Analogiczne zjawisko odnotowują badacze retoryki. Po zdefiniowaniu „trzech funkcji mówienia” Korolko wykląda „Regułę jedności funkcji”, pisząc, że wszystkie są „wzajemnie od siebie zależne i tylko ich zespolenie decyduje praktycznie o skuteczności przekonywania”.¹⁷ Podobnie charakteryzuje Podbielski stanowisko Arystotelesa:

Pełne porozumienie między mówcą a słuchaczem może nastąpić tylko wtedy, gdy proces ten obejmuje całą ich osobowość. W tym kontekście staje się więc zrozumiałe, dlaczego obok argumentacji logicznej tak wielką wagę przywiązują filozof również do wiarygodności związanej z etosem mówcy i nastawieniem psychicznym słuchacza.¹⁸

Zarazem jednak okazuje się, że w tradycji retoryki ukształtowało się coś w rodzaju hierarchii funkcji. Podbielski pisze o Arystotelesie:

¹⁵ H. Podbielski przywołuje podglądy J. H. Mc Burneya rozwinięte następnie przez W. M. Grimaldiego, patrz jego *Wstęp do Retoryki*, dz. cyt., s. 41.

¹⁶ Analogia uchwytana na poziomie trzech funkcji mówienia (*tria officia dicendi*) nie da się przeprowadzić w odniesieniu do trzech rodzajów retorycznych (*tria genera dicendi*) dzielących oratorstwo na polityczne, sądowe i popisowe. Por. M. Korolko, dz. cyt., s. 47. Odniesienie jest zasadne dopiero wobec wywiedzionych wprowadzie z zasad retoryki, ale mających już inne podstawy trzech rodzajów literackich: epika, liryka i dramat.

¹⁷ M. Korolko, dz. cyt., s. 46.

¹⁸ H. Podbielski, dz. cyt., s. 46.

W swym wykładzie na temat *inventio* najwięcej miejsca autor *Organonu* poświęca oczywiście problemom argumentacji logicznej, związanej z wiarygodnym przedstawieniem samej sprawy.¹⁹

Podobnie Korolko przedstawia stanowisko Cyccerona w sprawie funkcji informacyjno-pouczającej:

najwybitniejsi teoretycy retoryki stawiają na pierwszym miejscu sferę rozumu. Cycero jest zdania, że mówca powinien koncentrować uwagę na pouczeniach, które przekazuje, przy czym dwie pozostałe funkcje, to znaczy zniewalająca i estetyczna, winny być w mowie niezauważalne, ukryte, dzięki czemu mogą być skutecznie realizowane.²⁰

Ilustrując regułę, dobrze jest odwołać się do przykładów skrajnych. Oto kilka sytuacji wyglądających z pozoru na czyste przypadki obecności tylko jednej postawy autobiograficznej. *Dziennik* Main de Birana tradycyjnie uchodził za klasyczny typ dziennika intymnego, bardzo jednolitego w swej postawie, skupionego wyłącznie na osobistym życiu diarysty. Pisany jedynie dla siebie, zdaje się przykładem wyjątkowo konsekwentnego introwertyzmu. Ale i tu można dostrzec obecność obu pozostałych postaw. Gouhier znalazł w zapisie Main de Birana nie tylko to, co widać na powierzchni, to jest intymne wyznanie, które określił jako „dziennik egotysty”. Dostrzegł także „dziennik-świadeństwo”²¹, a po trzecie – jakiś minimalny ślad myśli o przyszłym czytelniku. Choć Main de Biran nigdy nie zamierzał publikować swego dziennika, Gouhier przypuszcza, że pod koniec życia diarysta myślał o udostępnieniu swych notatek kilku najbliższym przyjaciołom. Za dowód posłużyła badaczowi krótka uwaga de Birana o „trzech lub czterech zaprzyjaźnionych osobach”, którym chciałby „objawić”, kim naprawdę jest w głębi duszy.²² Ten ślad myśli o czytelniku (rzeczywistym, nie wirtualnym) wydaje się zbyt nikły, by móc określić go jako wyzwanie pod adresem jakiegoś TY, wyraźnie

¹⁹ Tamże, s. 46-47.

²⁰ M. Korolko, dz. cyt., s. 47.

²¹ H. Gouhier, dz. cyt., s. 96.

²² Tamże, s. 97, przypis.

wpisanego w tekst. Zresztą „zaprzyjaźnionym osobom” nie rzuca się wyzwania, a „trzy lub cztery” to nadal intymne grono, od którego nieskończenie daleko do anonimowej publiczności, czytającej wydrukowaną książkę. Niewątpliwie jednak notatka diarysty odnaleziona przez Gouhiera wystarcza, by uznać, że w zamkniętym, skierowanym ku wnętrzu nastawieniu intymisty (nigdy też bywającego świadkiem) da się dostrzec pęknięcie, przez które przelata trzeci, ukryty wierzchołek „autobiograficznego trójkąta”.

Z kolei przykładem prawie wyłącznej dominacji epickiej postawy świadectwa mógłby się wydawać reportaż. Początkowo uznawany był za gatunek prozy, w którym fakty do tego stopnia powinny mówić same za siebie, że jego miejsce znajduje się wprawdzie w sferze literatury dokumentarnej, ale nie „dokumentu osobistego”. Z czasem to złudzenie bezstronności świadectwa stopniało i rozwijająca się autorefleksja warsztatowa twórców reportażu wydobyla z ukrycia nieuchronną obecność JA reportera. Jeden ze współczesnych mistrzów gatunku, Ryszard Kapuściński, sformułował to w sposób szczególnie wyrazisty. Mówiąc o swych trzech książkach na temat Afryki (*Wojna futbolowa*, *Jeszcze jeden dzień życia* i *Heban*), stwierdził:

We wszystkich tych książkach piszę o sobie, o tym, co mi się zdarzyło, i o tym, co zobaczyłem. I nie wychodzę ani krok dalej ponad to, poza osobiste, bezpośrednie doświadczenia. Nie ma tam ani jednego tekstu, który nie byłby opisem osobistego przeżycia, przygody (...) Kiedyś ktoś mnie spytał, no dobrze, ale kto właściwie jest bohaterem *Imperium*? Że niby nie ma bohatera. No jak to – nie ma bohatera? Ja nim jestem. Kto jest bohaterem *Hebanu*? Ja jestem bohaterem *Hebanu*, piszę o sobie, to jest moja historia.²³

Konsekwencja w faworyzowaniu jednego „wierzchołka trójkąta” posunięta tak daleko, jak u de Birana (albo u Amieli), nie jest bynajmniej regułą wśród twórców literatury dokumentu osobistego. Skłonność do uprzywilejowania postawy świadka, albo kogoś składającego intymne wyznanie, albo wreszcie wyzywającego czytelnika na intelektualny i emocjonalny pojedynek, jest zapewne

²³ *Od historii do antropologii spotkania. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Gabriela Łęcka*, „Opcje” 1999, nr 2, s. 36.

uwarunkowana psychologicznie, ale szukanie jakiejś typologii osobowości w relacji do trzech typów postawy autobiograficznej wydaje się ryzykowne i grożące uproszczeniami. Na gruncie badań literaturoznawczych postawa autobiograficzna powinna być konsekwentnie rozumiana jako relacja wewnątrztekstowa, a nie związana z osobowością czy światopoglądem. Wielu twórców literatury dokumentu osobistego zdaje się chętnie korzystać z możliwości wyboru, a więc i zmieniania dominanty. Wcale nierzadkie są przypadki, że jeden i sam autor w różnych zapisach autobiograficznych przybiera różne postawy.

WYMIENNOŚĆ POSTAW AUTOBIOGRAFICZNYCH

Na przykład *Wspomnienia starobielskie* i *Na nieludzkiej ziemi* Józefa Czapskiego to przede wszystkim relacje świadka. Sam autor po trzydziestu pięciu latach tak skomentował swój cel, ciesząc się perspektywą krajowego wydania *Wspomnień*: „Przecie pisałem je w pierwszym rządzie dla Polski, dla rodzin towarzyszy, które znałem z opowiadań na narach naszego obozu.”²⁴ Pierwsza z książek koncentruje się przede wszystkim na osobach towarzyszy niewoli, jest właściwie galerią postaci, uchwyconych szkicowo, lecz bardzo wyraziście (chciałoby się je porównać do rysunkowych portretów, wykonanych cienką kreską, które znamy ze szkicowników autora). Jednocześnie autor wspomnień jako świadek sam jest wyraźnie widoczny nie tylko dlatego, że niekiedy opowiada o własnym losie i o swoich stanach ducha, ale znacznie bardziej dzięki temu, że włącza w tok relacji wyraźną hierarchię wartości, do której odnosi opisywane zdarzenia. Osobista perspektywa ujawnia

²⁴ J. Czapski, *Od Autora*, w: tegoż, *Wspomnienia starobielskie*, Wrocław 1990, s. 4.

się też poprzez emocjonalne ciepło, z którym mówi o większości swych współtowarzyszy, a z drugiej strony – poprzez krytyczną tonację niektórych komentarzy. Najbardziej dyskretnie, ale niemniej znacząco jego sposób podejścia do ludzi ujawnia się w konsekwentnym przemilczaniu nazwisk tych kolegów, których zachowania potępiał (ale je opisał).

W tomie *Na niehumanitarnej ziemi* perspektywa świata przedstawionego znacznie się poszerza. Autor wspomnień przedstawia się raczej jako świadek historii XX wieku, nie tylko jako kronikarz jednej zamkniętej społeczności, schwytanej w pułapkę zbiorowych wydarzeń, jak to było we *Wspomnieniach starobielskich*. W relacji z czasów działania w armii Andersa Czapski nie rezygnuje z portretowania ludzi, z którymi los go zetknął, czy to przypadkowych sąsiadów w wagonie kolejowym, czy tych, o których wiedział, że trafią na karty podręczników historii. Jednocześnie raz po raz ogarnia widok bardziej panoramiczny, formułuje uogólnienia dotyczące życia sowieckiego Imperium, którego olbrzymie obszary przyszło mu przemierzać. Będąc przede wszystkim świadkiem historii, nie rezygnuje, tak jak i poprzednio, z wyznawania własnych wartości, eksponowania swoich indywidualnych ocen.

Proporcje tego, co jest ekspresją indywidualnego JA, a co świadectwem zewnętrznego świata, odwracają się radykalnie na kartach dziennika Czapskiego.²⁵ Wprawdzie znamy tylko „wyrwane strony” z tej olbrzymiej, rękopiśmiennej całości, obejmującej w stosach zeszytów kilka dziesięcioleci życia diarysty, to jednak wystarczy, by wiedzieć, że w dziennikach postawa autobiograficzna jest całkowicie odmienna niż w pisanych do natychmiastowego druku wspomnieniach z lat wojny. Wprawdzie świat, w którym żyje człowiek, malarz i pisarz, bynajmniej nie znika w dzienniku z pola widzenia, ale obdarzany jest uwagą zupełnie innego rodzaju. Inność ta nie jest w sposób konieczny uwarunkowana nieciągłością diarystycznego zapisu, znacznie bardziej radykalną niż ukryta

²⁵ J. Czapski, *Wyrwane strony*, oprac. J. Pollakówna przy współpracy P. Kłoczowskiego, Les Editions Noir sur Blanc [Lausanne] 1993.

nieciągłość narracji wspomnieniowej. Wynika ona z postawy piszącego, który notuje swoje uwagi o malarstwie własnym i cudzym, o właśnie czytanych lekturach, doznaniach religijnych, rozmowach, w których coś go poruszyło. Czasem notuje przelotne wspomnienia, czasem momentalne epifanie, zrodzone niespodziewanie z najzwyklejszego widoku, ale otwierające wyobraźnię jak tajemny znak albo dotknięcie łaski. Rzeczywistość zewnętrzna postrzegana jest jak bodziec, wywołujący różnorodne echa w świadomości, wyobraźni, pamięci. Jedynym układem odniesienia dla tych ech, jedyną instancją decydującą o zapisaniu lub pominięciu, jest JA piszące. W zapisie, który znamy z wybranych stron dzienników Czapskiego, świat zewnętrzny nie posiada takiego samoistnego i spójnego bytu, jaki wyzierał z relacji świadka spisującego swoje wspomnienia z obozu starobielskiego i późniejszych wędrówek po „niehumanitarnej ziemi”. W dziennikach Czapskiego dominuje perspektywa wewnętrzna jednostki, postawa wyznania. To wyznanie czynione samemu sobie pojmowane jest jako samo-poznanie i rachunek sumienia, jako codziennie podejmowane zadanie i fundament tożsamości:

Maj 1979. Co to znaczy, że nie mogę zabrać się do niczego bez paru choć minut z moim dziennikiem (ucieczka pamięci, mus porządkowania i podporządkowania), jedyną formą wewnętrzną, która mnie ratuje? (...) Ten skrawek chwili rano przy przebudzeniu – ten dziennik, czy to mój ratunek? Jakiś ładunek na cały dzień. Później przez kontakt z ludźmi nabrane rankiem powietrze do płuc wyparowuje (...) A ludzie? Im służyć? Dla nich żyć? TAK. Ale trzeba mieć swój świat tajny, żeby być, żeby dawać im coś więcej niż pozory. Lusterko? Narcyzm? NIE. Konieczność, obowiązek docierania w sobie do bodźców zasadniczych, bez których moje życie staje się jakimś gruzowiskiem, w którym nawet praca staje się pozorem (...) Musisz się obserwować.²⁶

Zróznicowanie postaw można też dostrzec w autobiograficznym piśarstwie Aleksandra Wata. W *Moim wieku* postawa świadka odgrywa zasadniczą rolę, ale Wat, będąc świadkiem zbrodni naszego

²⁶ J. Czapski, dz. cyt., s. 155. Por. interpretację diarystyki Czapskiego w studium M. Janion, „Dziwaczny wzrost”, w: *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i opr. M. Kitowska-Lysiak i M. Ujma, Lublin 1996.

stulecia podobnie jak autor *Wspomnień starobielskich*, jednak w znacznie większej niż Czapski mierze świadczy równocześnie o własnym losie. Zaczynając od dzieciństwa i rodzinnego domu, rozwija historię swego życia biegnącego przez kolejne dekady: kształtowanie poetyckiego powołania, polityczne uwikłanie z lat młodości, pobyt w sowieckich więzieniach, doświadczenia religijne i dzieje choroby. Interpretuje swój los w kategoriach winy i kary za udział w komunizmie, pojmowanym jako zło absolutne. Pracę nad swoim mówionym pamiętnikiem traktował Wat zarazem jako dawanie świadectwa o stuleciu, którego był rówieśnikiem, i jako autointerpretację osobistego losu człowieka, który doświadczył zła i został naznaczony cierpieniem. Obie postawy: świadectwo o historii dwudziestego wieku i autoanaliza – są nierozdzielnie splecione w narracji Wata. Trudno mówić o proporcjach, obecność świadectwa w *Moim wieku* wydaje się jednak przeważać.

Inaczej jest natomiast w *Dzienniku bez samogłosek*, pisanyim częściowo przed, a częściowo w trakcie pracy nad pamiętnikiem. Te znalezione po śmierci poety notatki pisane jakby szyfrem, bo bez samogłosek, zawierają krótkie fragmenty eseistyczne, urywki wspomnień, zapisy rozmów o poezji, spotkań z ludźmi. Powracają w nich stałe tematy refleksji: zło, ból, śmierć. Także wątki religijne: dojście do katolicyzmu a potem utrata wiary, nieustannie pojawiający się metafizyczny niepokój, pytania o relacje między judaizmem a chrześcijaństwem. Kwestie te, często ujęte w metaforycznym skrócie, zaledwie naszkicowane, albo zamknięte w formie aforyzmu, zawdzięczają swój porządek wyłącznie odniesieniu do JA piszącego. Tak też interpretowała je pierwsza czytelniczka tego tekstu, żona poety, odcyfrowująca notatki, by je przygotować do druku. Zobaczyła w nich „zaszyfrowanie intymnych doznań związanych z trudnymi i bolesnymi latami jego życia (...) Chropowate, szorstkie, zmiażdżone słowa były i symbolicznym, i bardzo konkretnym wyrazem jego ówczesnego stanu.”²⁷

²⁷ O. Watowa, * * * [wstęp bez tytułu], w: A. Wat, *Dziennik bez samogłosek, Pisma wybrane*, t. II, opr. K. Rutkowski, Oficyna Literacka [bm] 1987. Przedruk za wydaniem Polonia Book Fund Ltd., Londyn 1986, s. VII.