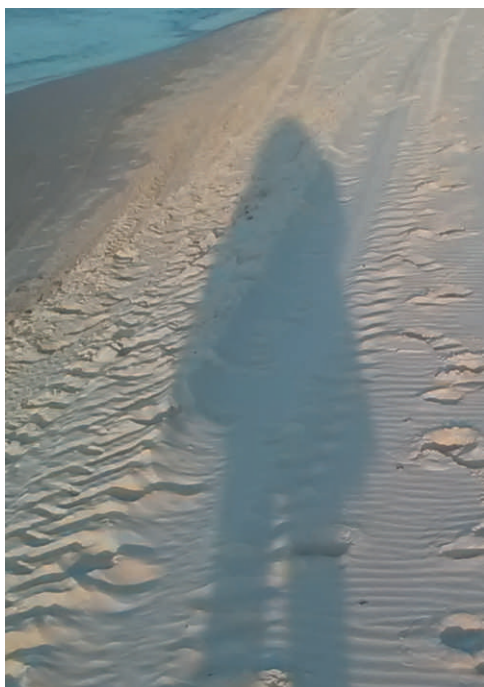


MAŁGORZATA CZERMIŃSKA

AUTOBIOGRAFICZNY
TRÓJKĄT

ŚWIADECTWO, WYZNANIE,
WYZWANIE

WYDANIE 2, ZMIENIONE



UNIVERSITAS

AUTOBIOGRAFICZNY
TRÓJKĄT



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 zainteresowań badawczych.

MAŁGORZATA CZERMIŃSKA

AUTOBIOGRAFICZNY
TRÓJKĄT

ŚWIADECTWO, WYZNANIE,
WYZWANIE

WYDANIE 2, ZMIENIONE

KRAKÓW

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Gdański w pięćdziesiątą rocznicę jego istnienia

© Copyright by Małgorzata Czermińska and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2020

ISBN 978-83-242-3608-4
e-ISBN 978-83-242-6434-6
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja naukowa
prof. dr hab. Ryszard Nycz

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Sabak

Skład i łamanie
Pracownia Słowa

Projekt okładki i stron tytułowych
Katarzyna Nalepa

Na okładce
fot. Izabela Szymańska

www.universitas.com.pl

Dla mego męża Juranda i naszych synów:
Michała, Adasia i Janka

Wstęp. Teoria trójkąta autobiograficznego jako praca w toku

Teoria trzech postaw autobiograficznych: świadectwa, wyznania i wyzwania wyrastała stopniowo z prac interpretacyjnych poświęconych zjawiskom literackim sytuującym się na pograniczu powieści i różnych form prozy niefikcjonalnej. Nie ograniczałam się do literatury polskiej, choć ona dostarczyła mi zdecydowanej większości materiału. W wielu miejscach odwołuję się także do wybranych zjawisk literatury europejskiej, które stanowią niezbędny kontekst dla analizowanych przeze mnie konkretnych utworów i form gatunkowych. Literatura polska jest częścią tradycji europejskiej, którą rozumiem szerzej niż w dziele Ernsta Roberta Curtiusa *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, czyli nie ograniczam się do kultury Europy Zachodniej. W sprawie tej stoję na takim stanowisku jak Czesław Miłosz w *Rodzinnej Europie*, to znaczy myślę o całości, która obok Zachodu obejmuje kraje Europy Środkowo-Wschodniej i Rosję, ponieważ kultura całego tego obszaru wyrasta z korzeni śródziemnomorskich. Oczywiście pamiętam, że kultury wschodniosłowiańskie u swych początków wybrały przede wszystkim tradycję Grecji i Bizancjum. Szczegółowe odmienności pomiędzy literaturami różnych narodów i języków widzę przede wszystkim w kontekście historycznym, natomiast wnioski teoretyczno-literackie (w tym teoria autobiograficznego trójkąta) sprawdzają

się w odniesieniu do zjawisk literackich, mieszczących się w całym europejskim kręgu kulturowym.

Awangardowe eksperymenty w różnych dziedzinach sztuki podczas pierwszych dekad dwudziestego stulecia prowadziły w literaturze do poszukiwania nowych obszarów tematycznych i form wyrazu. Pisarze znajdowali materiał, między innymi przekraczając linię określaną umownie jako granica między sztuką a życiem. Stopniowo okazywało się, że przekraczanie tej granicy pozwala wejść na glebę żyzną dla rozwoju pisarstwa autobiograficznego bez oglądania się na tradycyjne wyznaczniki form gatunkowych literatury dokumentu osobistego, skądinąd mające w kulturze europejskiej tradycję niemal równie długą jak ona sama. Moje prace poświęcone początkowo poszczególnym zjawiskom, jak relacje wzajemne pomiędzy powieścią a takimi gatunkami jak list, dziennik intymny oraz autobiografia w jej różnych odmianach, doprowadziły mnie do przekonania, że najważniejsze jest uchwycenie pierwiastka wspólnego różnym przejawom pisarstwa łączącego fikcję powieściową z elementami pisania bezpośrednio o sobie. Proporcje pomiędzy zmyśleniem a dokumentalnością i sposoby ich mieszania nie mają znaczenia, ważna jest sama obecność pierwiastka autobiograficzności, rozpoznawalnej dla czytelników dzięki pewnej wiedzy o autorze, społecznie funkcjonującej, a zaczerpniętej spoza danego utworu. Być może dałoby się tu mówić o wiedzy pozaźródłowej przez analogię do terminu wprowadzonego do nauki historii przez Jerzego Topolskiego.

Twórca tekstu, który sugeruje (albo wręcz nakazuje, lub przeciwnie – stara się ukryć, ale jednak ryzykuje taką sugestią) czytelnikowi odniesienie do wiedzy pozaźródłowej, przyjmuje postawę autobiograficzną. Pisałam o tym w książce *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Początkowo byłam przekonana o występowaniu postawy autobiograficznej w dwu przeciwstawnych odmianach: świadectwa i wyznania. Dalsze prace naprowadziły mnie na trop istnienia trzeciej, odgrywającej mniejszą rolę w literaturze epok dawnych, ale już dostrzeganej przez teoretyków w czasach starożytności, co jest widoczne w retoryce antycznej. Nazwałam tę trzecią postawę wyzwaniem.

Jest ona prowokacją kierowaną pod adresem czytelnika. Od czasów modernizmu ewoluuje i stopniowo odgrywa coraz większą rolę. Wszystkie trzy postawy: świadectwo, wyznanie i wyzwanie w różnych proporcjach są zawsze obecne w dziełach autobiograficznych, jednak każda ma swoją dominantę. W tekstach będących przede wszystkim świadectwem autor przedstawia siebie na sposób epicki w kontekście środowiska, w którym żyje. Wyznanie skupia się, jak w liryce, na świecie przeżyć wewnętrznych. Postawa trzecia, jak w dramacie, polega na wciąganiu czytelnika w dialog, w grę, na prowokowaniu go niby w wyzwaniu na pojedynki. Te trzy sposoby pisania o sobie są więc także skorelowane z trzema rodzajami literackimi pojmowanymi w sposób archetypiczny, nie ograniczony do kategorii poetyki, ale sięgający fundamentalnych porządków kultury.

Uniwersalny charakter tych postaw wynika także z ich ugruntowania w istnieniu trzech funkcji mowy opisanych przez Karla Bühlera i stojących za ustaleniami przedstawionymi w antycznych podręcznikach retoryki, które rozróżniają przedstawianie rzeczywistości, wyrażanie nadawcy i apelowanie do odbiorcy. Piszę o tym w pierwszej części książki. Teorię, którą nazwałam metaforycznie autobiograficznym trójkątem, przedstawiam, uwidoczniając drogę stopniowego dochodzenia do niej. Ta droga zapisana jest w rozdziałach powstających w ciągu wielu lat, a następnie aktualizowanych i korygowanych pod wpływem nowych spostrzeżeń, rodzących się w pracach interpretacyjnych i teoretycznych. Z faktu, że wszystkie teksty autobiograficzne można wpisać w trójkąt trzech postaw, nie wyprowadzam bynajmniej sugestii, że każdy możliwy sposób interpretacji literatury dokumentu osobistego musi wpisywać się w te kategorie. Poza nimi, na obrzeżach i dalej, pozostają rozległe terytoria badawcze.

Zanim opracowałam teorię trójkąta, zajmowałam się w szczególności sposobem paradoksami wiążącymi się z obecnością (jawną lub ukrytą) odbiorcy w różnych formach tekstów autobiograficznych. Zdecydowałam się włączyć do książki skupione w części piątej studia poświęcone tym zagadnieniom, ponieważ wyodrębnienie problematyki odbiorcy w istotny sposób przyczyniło się do dostrzeżenia i opisania postawy wyzwania, mniej oczywistej

niż postawa świadectwa i wyznania. Dwa studia poświęcone twórczości epistolarnej i diarystyce były pewnego rodzaju laboratorium, w którym początkowo obserwowałam kształtowanie się postawy wyzwania. Z kolei trzeci rozdział w tej epilogowej części powstał najpóźniej, już po całkowitym sformułowaniu i przedstawieniu teorii autobiograficznego trójkąta, jednak zamieszczam go w nowej, zmienionej edycji książki w poczuciu, że wyrósł on z moich wcześniejszych prac, choć otwiera się na inne rejony. Trójkąt trzyma się mocno (jak mam nadzieję), ale praca nad problematyką autobiografii pozostaje w toku.

Książka niniejsza miała swoje pierwsze wydanie pod tytułem *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Została opublikowana w roku 2004 w wydawnictwie Universitas w Krakowie w serii *Horyzonty Nowoczesności*. Obecna wersja zachowała zasadniczą pięcioczęściową strukturę całości, ale uległa bardzo istotnym zmianom. Nie tylko zaktualizowałam przypisy, ale w znacznym stopniu zmieniałam treść książki. Jeden z rozdziałów został usunięty, dwa inne połączone, skrócone i przekomponowane, jeszcze inny zmienił swoje miejsce, a wreszcie pojawiły się trzy nowe, które powstały już po opublikowaniu książki. Wszystkie teksty zostały gruntownie przepracowane i uzupełnione (niekiedy bardzo obszernymi wstawkami) po części z uwagi na upływ czasu od pierwszego wydania. W ciągu dwu dekad pojawiło się przecież nowe pokolenie badaczy i czytelników. Rozwinęły się bogate badania nad zagadnieniami autobiograficzności, do których, pracując na nowo nad moim tekstem, mogłam się odnosić tylko w niewielkim stopniu, ponieważ pełne ich ujęcie wymagałoby napisania innej książki.

W 2019 roku ukazała się ona w języku angielskim jako *The Autobiographical Triangle: Witness, Confession, Challenge* w wydawnictwie Peter Lang w Berlinie jako czternasty tom w serii *Cross-Roads. Polish Studies in Culture, Literary Theory and History* redagowanej przez Ryszarda Nycza, któremu zawdzięczam inicjatywę włączenia mojej książki do planów tego wydawnictwa. Winna też jestem podziękowania jeszcze jednej osobie, mianowicie tłumaczce, Jean Ward, posiadającej kompetencje dwujęzyczne, komparatystyczne i dwukulturowe jako

absolwentka anglistyki na Oksfordzie od lat wykładająca na Uniwersytecie Gdańskim, badaczka dwu literatur i autorka prac naukowych pisanych w obu językach. Współpraca z nią stała się dla mnie zachętą do nowego spojrzenia na to, co przed laty napisałam, i do sukcesywnego wprowadzania coraz dalej idących zmian, do tego stopnia, że na pewnym etapie postanowiłam wrócić do zainicjowanego niegdyś, a niezrealizowanego zamiaru drugiego wydania mego *Trójkąta*. Jestem szczęśliwa, że obecnie książka może ukazać się w wydawnictwie Universitas w nowej, zmienionej wersji, ale ponownie w tej samej serii *Horyzonty Nowoczesności*.

CZĘŚĆ PIERWSZA:

TRZY POSTAWY AUTOBIOGRAFICZNE

1. Obszar prozy niefikcjonalnej

Co stało się 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 *Společnā historii sztuki i literatury* mniej więcej w połowie dwudziestego wieku. Po zakończeniu tego stulecia powinniśmy już zapewne powiedzieć, że był to wiek filmu i telewizji. Elektroniczne audiowizualne media przyćmiewają literaturę, ale niewątpliwie także potrzebują jej, wciąż wykorzystują jej sławnych bohaterów i strzępy fabuł. Dla badacza literatury druga połowa wieku dziewiętnastego i jeszcze początek dwudziestego jest epoką powieści. Potem zjawia się potężniejsza z czasem konkurencja: reportaż w prasie wielkonakładowej, który następnie wchodzi na rynek książki, i wraz z innymi gatunkami prozy niefikcjonalnej jak biografie i pamiętniki, podbija 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 wysokiej¹. Powieść, niewątpliwie dominująca wśród gatunków prozatorskich, przeżywa głębokie

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.

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 na własne wartości dzieł tego obszaru, od dawna jest uznawana za konieczną. Anglojęzyczne rozróżnienie *fiction/non-fiction* należy do najbardziej podstawowych, zarówno w podręcznikach akademickich, jak i 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 wprowadzić przypomnieć, że nic nie jednoczy 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 dwudziestym 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

² W. Kayser, *Entstehung und Krise des modern Romans*, „Deutsche Vierteljahrsschriften für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” XXVIII, 1954, zeszyt 4, wersja polska: *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, *Zmęczeniu fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław 1993.

zjawisk, nazywanych prozą niefikcjonalną, nie jest konieczne potrzebna. Na pewno ważniejsze od takiej definicji 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 co do 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 „Nowyj LEF” w Rosji, program „nowej rzeczowości” („Neue Sachlichkeit”) 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 relacja³.

Niejednokrotnie powstawały zapisy dokumentarne, związane zwłaszcza z wydarzeniami historycznymi, którym sama niezwykłość sytuacji nadawała dramatyzm zupełnie samoistny,

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 społecznych*, w: *Literatura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, Warszawa 1993, t. 2.

niewymyślany przez sporządzającego dokument. Dzięki napięciu tkwiącemu w zdarzeniach tekst osiągał społeczną nośność i stawał się zdolny do funkcjonowania w czytelniczym odbiorze. Przykładami mogą być choćby: *Kronika* Emmanuela Ringelbluma (zbiór zapisów dokumentujących życie w getcie warszawskim, ukrywany na jego terenie i szczęśliwie ocalały), *1859 dni Warszawy* Władysława Bartoszewskiego (odtworzona po wojnie z dokumentów kronika codziennego życia miasta podczas lat hitlerowskiej okupacji) czy *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego (rozmowy, które spisał po wyjściu z więzienia oficer polskiej armii podziemnej, uwięziony po wojnie przez komunistów w jednej celi z generałem SS Jürgenem Stroopem, zbrodniarzem wojennym, katem getta warszawskiego)⁴. 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 codziennego⁵. Przede wszystkim jednak rosnąca rola literatury faktu i jej promieniowanie na sytuację powieści wynikało z niezwykle dynamicznego rozwoju reportażu⁶ różnicującego się i wykształcającego szereg nowych odmian, a w swych najlepszych dziełach osiągnącego znakomity poziom literacki.

⁴ E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego: wrzesień 1939–styczeń 1943*; wstęp i red. A. Eisenbach; przeł. z jidysz A. Rutkowski, Warszawa 1988; W. Bartoszewski, *1859 dni Warszawy*, Kraków, 2008; K. Moczarski, *Rozmowy z katem*, wstęp N. Davies, opr. A.K. Kunert, Kraków 2018.

⁵ Por. M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

⁶ J. Maziarski, *Anatomia reportażu*, Kraków 1996; C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966; E. Kraskowska, *O międzywojennej kobiecie prozie reportażowej*, w: tejsze, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

LITERATURA DOKUMENTU OSOBISTEGO

Termin ten na określenie całego obszaru pisarstwa autobiograficznego, we wszystkich jego gatunkowych odmianach, ukuł Roman Zimand, adaptując na rzecz badań literackich termin „dokument osobisty” zaczerpnięty z socjologii⁷. Nazwa ta jest trafniejsza od innych używanych wcześniej, a zbliżonych zakresem i znaczeniem, jak „pisma autobiograficzne”, „intymistyka”, „formy autobiograficzne i epistolarne”, „pisma osobiste”. „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 linii demarkacyjnej 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 Melchior Wańkowicz, których temperament pozostawia niezatarte osobiste piętno na każdym zdaniu. Są diaryści, jak Gustaw 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 zróżnicowanie pomiędzy postawą świadka (wyraźną na ogół we wspomnieniach i pamiętnikach) a postawą introspekcji i wyznania (dostrzegalną zwłaszcza w dziennikach intymnych i niektórych typach listów), 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. Roman 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.

⁷ R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, rozdz. *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a o diaryście w szczególności*, s. 6–45.

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 dwudziestego 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 przeciwległych punktów pojawił się trzeci i oto zamiast linii musimy wyobrazić sobie trójkąt. Nowym wierzchołkiem, odmiennym zarówno wobec „ja”, jak i wobec „świata”, jest „ty”, czyli czytelnik. Oczywiście nie jest tak, że czytelnik zjawił się dopiero niedawno i że przyszedł znikąd. W liście był od samego początku po prostu obecny jawnie w strukturze tekstu, wpisany był także w pamiętnik i autobiografię, na przykład jako potomność, do której pamiętnikarz czy biograf kierował swoje przesłanie. Istniał też zawsze czytelnik utajony w dzienniku, w odwiecznym paradoksie ekspresji intymnej. Paradoks ten polega na tym, 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 do literatury osobistej odbiorcy, ale na wydobyciu go z cienia, co więcej – wysunięciu go na plan pierwszy. Najogólniejszy klimat sprzyjający takiemu postępowaniu 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 uwagę 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 interaktywnej⁸.

W rozwoju dziennika punktem zwrotnym stał się obyczajaj jego publikacji za życia autora. W polskiej literaturze konsekwencje tej decyzji ujawnił jako pierwszy Gombrowicz i pod jego piórem 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 Tadeusz Konwicki, Zbigniew Żakiewicz, Gustaw 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.

⁸ Techniczne możliwości mediów elektronicznych zapewniają odbiorcy możliwość daleko idącej ingerencji dzięki swobodnemu wyborowi alternatywnych kombinacji zaprojektowanych przez twórcę dzieła (zarówno w zakresie obrazu, jak i 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.

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 ducha⁹.

Te właściwe esejowi elementy są też oczywiście obecne w dwu wcześniej omówionych obszarach prozy niefikcjonalnej. O ile literatura faktu i literatura dokumentu osobistego, które przedstawiają 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 użytkowe¹⁰ 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, np. jako esej historyczny lub filozoficzny¹¹. Nie można bez niego opisać w pełni

⁹ W. Głowała, *Próba teorii eseju literackiego*, „Prace Literackie” 1965, t. 7; T. Wroczyński, *Esej – zarys teorii gatunku*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, z. 5/6; A.S. 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; R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.

¹⁰ Por. „Teksty” 1975, nr 4 (22), numer monograficzny pt. *Formy użytkowe*.

¹¹ A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001.

terytorium prozy niefikcjonalnej. Nie tylko dlatego, że stanowi on trzecią część składową tego terytorium. Także z tego powodu, 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, 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 śmielej 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.

2. Autobiograficzny trójkąt: świadećstwo, wyznanie, wyzwanie

W długiej tradycji europejskiego pisarstwa 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 świadećstwem, a drugi wyznaniem. 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 intymny¹², 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 sobą¹³.

¹² G. Gusdorf, *La découverte de soi*, Paris 1948, s. 39–40.

¹³ Gouhier klasyfikuje wiele typów dziennika z uwagi na zawartość: dziennik artysty (przypadek Eugeniusza Delacroix), dziennik pisarza (André Gide), dziennik filozoficzny (Gabriel Marcel), ale też wspomina o możliwości rozróżniania dwu typów dziennika w sposób, który koresponduje

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 przyjmuje rozróżnienie oparte na identycznej zasadzie, pisze bowiem, że literatura dokumentu osobistego „składa się z dwu kosmosów: świata pisania o sobie wprost i świata naocznego świadectwa”¹⁴.

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 znaczeniu historycznym i ludziom, których autor spotkał w swym życiu i uznał za dość znaczących, by ich obraz przekazać potomnym¹⁵. 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 zwiedzanych miejscach i spotkanych ludziach, rezygnując z eksponowania osobistych wrażeń i przeżyć autora opisu.

z moim rozumieniem świadectwa i wyznania, a więc z postawą zwrócenia się 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. Reichenkorn i E. Hasse, Berlin 1956, s. 95–96.

¹⁴ R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, dz. cyt., s. 17.

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

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 i odbiorca sytuują się gdzieś w tle¹⁶. 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 lata drugiej wojny światowej i po niej¹⁷. Postawa świadka ma długą i bogatą tradycję nie tylko wśród twórców polskiego piarstwa 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 francuska¹⁸. Polski dziennik intymny zaczyna się właściwie dopiero w romantyzmie, a na szerszą skalę pojawia się pod koniec dziewiętnastego wieku. Jego popularność powoli, ale stale rosła, w ślad za czym szło stopniowe przesuwanie się od ściśle osobistych notatek robionych na własny użytek w stronę coraz bardziej wyraźnej literackości, czego wyrazem było dopuszczenie myśli o późniejszej (zwykle

¹⁶ Mam tu na myśli nadawcę i odbiorcę jako kategorie wewnątrztekstowe, a nie uczestników procesu komunikacji literackiej zawierających pakt określonego rodzaju, w sensie użytym przez P. Lejeune'a, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, w tegoż: *Wariacje na temat pewnego faktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłumacze różni, Kraków 2001.

¹⁷ Por.: J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*, Toruń 2016. Kolejnym dowodem żywotności tej postawy są autobiograficzne zapiski Artura Międzyrzeckiego, obejmujące okres 1962–1987, który określa sens tego piarstwa jako dawanie świadectwa. Por. A. Międzyrzecki, *Z dzienników i wspomnień*, Warszawa 1999.

¹⁸ 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.

pośmiertnej) publikacji. 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 naśladować 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 mistyczną¹⁹. Dziennik filozoficzny, opowiadający dzieje przygód intelektualnych, i autobiografia artysty, przedstawiająca historię powołania, także powinny tu być wymienione, ponieważ obie te formy literatury dokumentu osobistego skierowane są ku życiu wewnętrznemu.

W wypowiedziach tego typu narrator 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. Introwertowne 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 wypowiedzany, jest tylko pewną formą retorycznego dialogu – kogoś przekonywam, komuś się przeciwstawiam, komuś się

¹⁹ Por. rozdział *Autobiografia duchowa w dwudziestowiecznej literaturze polskiej* niniejszej książki, tam też odniesienia do literatury przedmiotu.

podporządkowuję, z kimś się układam – oto myślenie, zarówno w swoich formach archaicznych i magicznych, jak i na szczytach sokratesowych²⁰.

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

²⁰ 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 za wydaniem Londyn 1986.

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 i wyznanie, ale w obu tych formach pozostawał on w ukryciu. Odbiorca bywał wprawdzie uobecniany (w liście, mającym gatunkowo rodowód retoryczny), ale nigdy nie zezwolono mu w szerszej skali na jawną dominację 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 zewnętrzny, 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 czytelnikowi²¹.

²¹ 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, przedruk zredagowany na nowo w części 5 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”

Jest to swego rodzaju wyzwanie na intelektualny pojedynek, prowokacja ze strony autora. Jeśli w postawie dawania świadectwa można dostrzec element epickości, a w sytuacji wyznania – element liryczny, to zwrot ku TY, będący sednem postawy wyznania, 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*.

Trzy postawy: świadectwo, wyznanie i wyzwanie mogą być opisane jako jednoznaczne, wyraziste bieguny jedynie w teorii, to model idealny. 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 z nich. Dwa podporządkowane bywają lekceważone przez autora i niedostrzegane przez czytelnika, ale zawsze jednak istnieją. Są obecne i działają choćby „pod powierzchnią”, nawet jeśli zdają się nie mieć widocznego wpływu na charakter przekazu.

(s. 16–17). Wedle mojej propozycji terminologicznej u Lechonia 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).

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*²². Wbrew pozorom jednak charakterystyka trzech postaw autobiograficznych nie jest w szczególności w 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 retoryki²³. Dla 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”²⁴.

Kiedy w rozdziale drugim Księgi I Arystoteles zajmuje się teoretycznymi podstawami sztuki retorycznej, wyróżnia trzy

²² 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.

²³ M. Korolko przypomina, że „trzy funkcje mówienia” wywodzą się z Arystotelesowskich kategorii: *logos*, *ethos* i *pathos*. „W podręcznikach wyrażano je najczęściej 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”. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 45–46.

²⁴ Arystoteles, *Retoryka*, Poetyka, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 75. Dalej cytuję to samo wydanie, podając w tekście numer strony.

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 wypowiedana 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 trzeciej: „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 nowe propozycje badaczy dzieł Stagiryty, mówiące, że chodzi tu o „dowodzenie na podstawie argumentów” i „wymowę samych faktów”²⁵. Można by więc powiedzieć, że 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 zewnętrznego²⁶.

²⁵ H. Podbielski przywołuje poglądy J.H. McBurneya rozwinęte następnie przez W.M. Grimaldiego, patrz jego *Wstęp do Retoryki*, dz. cyt., s. 41.

²⁶ Analogia uchwytana na poziomie trzech funkcji mówienia (*tria officia dicendi*) nie da się przeprowadzić w odniesieniu do trzech rodzajów

Każdy zapis autobiograficzny ma właściwe sobie proporcje jawności i ważności wszystkich trzech biegunów. Całkowite wykluczenie któregoś z nich nie zdarza się. Te podporządkowane dadzą o sobie znać prędzej czy później, choćby w śladowy sposób. Analogiczne zjawisko odnotowują badacze retoryki. Po zdefiniowaniu „trzech funkcji mówienia” Mirosław Korolko wykląda „Regułę jedności funkcji”, pisząc, że wszystkie są „wzajemnie od siebie zależne i tylko ich zespolenie decyduje praktycznie o skuteczności przekonywania”²⁷. Podobnie charakteryzuje stanowisko Arystotelesa Podbielski:

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 przywiązuje filozof również do wiarygodności związanej z etosem mówcy i nastawieniem psychicznym słuchacza²⁸.

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

W swym wykładzie na temat *inventio* najwięcej miejsca autor *Organonu* poświęca oczywiście problemom argumentacji logicznej, związanej z wiarygodnym przedstawieniem samej sprawy²⁹.

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

retorycznych (*tria genera dicendi*) dzielących oratorstwo na polityczne, sądowe i popisowe. Por. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, dz. cyt., s. 47. Odniesienie jest zasadne dopiero wobec wywiedzionych wprawdzie z zasad retoryki, ale mających już inne podstawy trzech rodzajów literackich: epika, liryka i dramat.

²⁷ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, dz. cyt., s. 46.

²⁸ H. Podbielski, dz. cyt., s. 46.

²⁹ Tamże, s. 46–47.

najwybitniejsi teoretycy retoryki stawiają na pierwszym miejscu sferę rozumu. Cyzero 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 realizowane³⁰.

Ilustrując regułę, dobrze jest odwołać się do przykładów skrajnych. Oto kilka sytuacji wyglądających z pozoru na czyste przypadki obecności tylko jednej postawy autobiograficznej. *Dziennik Maine 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 de Birana nie tylko to, co widać na powierzchni, to jest intymne wyznanie, które określił jako „dziennik egotysty”. Dostrzegł także „dziennik-świadectwo”³¹, a po trzecie – jakiś minimalny ślad myśli o przyszłym czytelniku. Choć 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 duszy³². Ten ślad myśli o czytelniku (rzeczywistym, nie wirtualnym) wydaje się zbyt nikły, by móc określić go jako wyzwanie pod adresem jakiegoś TY, wyrażnie wpisane 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

³⁰ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, dz. cyt., s. 47.

³¹ H. Gouhier, *Autobiographie et Philosophie: le „journal” de Maine de Biran*, dz. cyt., s. 96.

³² Tamże, s. 97, przypis.

w zamkniętym, skierowanym ku wnętrzu nastawieniu intymisty (niekiedy też bywającego świadkiem) da się dostrzec pęknięcie, przez które przeziara 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 wydobyła 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 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 historia³³.

Konsekwencja w faworyzowaniu jednego „wierzchołka trójkąta” posunięta tak daleko jak u de Birana (albo u Amiela), 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 uwarunkowana psychologicznie, ale szukanie jakiejś typologii osobowości w relacji do trzech typów postawy autobiograficznej wydaje się ryzykowne i grożące uproszczeniami.

³³ *Od historii do antropologii spotkania. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Gabriela Łęcka*, „Opcje” 1999, nr 2, s. 36.

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 ten 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. Pierwsza z książek mówi o pobycie w jednym z sowieckich obozów dla polskich oficerów jako jeńców wojennych, którzy zostali później wymordowani na rozkaz Stalina, co w historiografii znane jest pod nazwą „zbrodnia katyńska”. Druga przedstawia dalsze losy Czapskiego, który jako jeden z nielicznych ocalałych poszukiwał w późniejszych latach swych towarzyszy z obozu, o których śmierci jeszcze nie było wiadomo, aż do czasu odkrycia przez Niemców zbiorowych mogił w lesie koło Katynia. 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 obozu³⁴.

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,

³⁴ J. Czapski, *Od Autora*, w: tegoż, *Wspomnienia starobielskie*, Wrocław 1990, s. 4. Obie książki były publikowane początkowo tylko na emigracji z powodu zakazu cenzury w komunistycznej Polsce.

które znamy ze szkicowników autora będącego nie tylko pisarzem, ale i malarzem). 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 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 nieludzkiej ziemi* perspektywa świata przedstawionego znacznie się poszerza. Autor wspomnień przedstawia się raczej jako świadek historii dwudziestego 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 Czapskiego³⁵. 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

³⁵ J. Czapski, *Wyrwane strony*, oprac. J. Pollakówna przy współpracy P. Kłoczowskiego, Les Editions Noir sur Blanc [Lausanne] 1993.

natychmiastowego druku wspomnieniach z lat wojny. Wprawdzie świat, w którym żyje autor 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 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 najzwyczajszego 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 samopoznanie 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 ran-kiem 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 obserwować³⁶.

Zróznicowanie postaw można też dostrzec w autobiograficznym piśarstwie Aleksandra Wata. W *Moim wieku* postawa świadka odgrywa zasadniczą rolę, ale Wat, będąc świadkiem zbrodni naszego 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, krótki polityczny flirt z komunizmem w latach młodości, pobyt w sowieckich więzieniach, doświadczenia religijne i dzieje choroby. Interpretuje swój los w kategoriach winy i kary za przelotny 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 w narracji Wata nierozdzielnie splecione. Trudno mówić o proporcjach, obecność świadectwa w *Moim wieku* wydaje się jednak przeważać.

Inaczej jest natomiast w *Dzienniku bez samogłosek* pisanym 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

³⁶ J. Czapski, *Wyrwane strony*, dz. cyt., s. 155. Por. interpretację dyastyki Czapskiego w studium M. Janion, „Dziwaczny wzrost”, w: *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i opr. M. Kitowska-Lysiak i M. Ujma, Lublin 1996.

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”³⁷.

GOMBROWICZ RZUCA WYZWANIE

Trzecia postawa, wyrażająca się w dramatyczno-retorycznym zwracaniu się ku TY (choć nie zawsze wiąże się to z użyciem gramatycznej formy drugiej osoby), zanim została wyeksponowana przez Gombrowicza, dochodziła do głosu okazjonalnie³⁸. W historii diarystyki niewątpliwie wiązało się to z postępującą literaryzacją gatunku. W sytuacji, którą zastał Gombrowicz, przystępując do pisania dziennika, dwie omówione tu wcześniej postawy: świadectwa i wyznania – były już w znacznym stopniu wyeksploatowane. Pierwsza miała w polskiej literaturze autobiograficznej nieporównanie dłuższą tradycję i była silnie zakorzeniona w świadomości czytelniczej. Druga wydawała się wprawdzie mieć mniej realizacji i pojawiła się późno, dopiero w romantyzmie, ale Gombrowicz znał sporo jej wersji naiwnych, ponadto wyrazistość postawy introspekcyjnej w diarystyce francuskiej, z którą był dobrze obznajmiony, czyniła wejście na tę drogę czymś dla niego nieznośnym. Gombrowicz mówi o tym

³⁷ 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 Londyn 1986, s. VII.

³⁸ Swego rodzaju „prehistorię” postawy wyzwania przedstawia rozdział *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym, w części piątej* niniejszego tomu.

między innymi w pierwszym roku pisania *Dziennika*, kiedy odrzuca postawę „nieszczerej szczerości” intymisty:

Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego idzie to do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję, że rozmawiam ze sobą? Mówisz do siebie tak, żeby cię inni słyszeli³⁹?

W tych zdaniach uchwycona jest zwięźle paradoksalność sytuacji, do której doprowadziła literaryzacja dziennika intymnego. Gouhier rozróżnił trzy rodzaje dziennika z uwagi na autorskie zamiary co do publikacji: 1. dziennik pisany bez jakiegokolwiek zamiaru publikowania; 2. dziennik, który może być opublikowany pośmiertnie; i 3. dziennik, który może być publikowany za życia autora albo nawet jest sukcesywnie publikowany na bieżąco⁴⁰. Spostrzeżenie Gombrowicza zmierza w konsekwencji do obnażenia faktu, że w trzecim przypadku (nb. jest to sytuacja zainicjowana znanym gestem André Gide’a) diarysta najczęściej udaje, że trzyma się zasad dziennika pierwszego typu, żeby właśnie tym pociągać publiczność. Sam autor *Ferdydurke* odrzuca zasadę dziennika jako sytuacji mówienia bez formy, nie tyle dlatego, iż autentyczna szczerość piszącego do druku diarysty nie wydaje się możliwa, ile raczej z tego powodu, że gdyby nawet na taką szczerość mógł się zdobyć, bezpośredniość spowodowana brakiem formy prowadziłaby go do „zbyt żenującej styczeńności” z czytelnikiem.

Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność.

Lecz jeśli nie jestem zdolny urzeczywistnić tej myśli tu, w dzienniku – cóż ona warta? A jednak nie mogę i coś mi przeszkadza; gdy pomiędzy mną a ludźmi nie ma formy artystycznej, zbyt żenująca staje się styczeńność.

³⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956, Dzieła*, t. VII, Kraków 1986, s. 56. Dalej cytuję *Dzienniki* według tego wydania, podając tylko tom i stronę.

⁴⁰ H. Gouhier, *Autobiographie et Philosophie: le „journal” de Maine de Biran*, dz. cyt., s. 95.