

[fragmenty antropologiczne]

Robert Dion, Frédéric Regard: Śmierć autora i jego żywoty

Autorskie fikcje i funkcje

Praca Daniela Madelénata *La biographie* z 1984 roku, numer specjalny „Poétique” z 1985, konferencja w Cerisy zorganizowana przez Alaina Buisine’a w sierpniu 1990, badania nad piśmiennictwem anglojęzycznym prowadzone przez Frédérica Regarda i założoną przezeń w 1997 grupę SEMA (Équipe de Recherche sur les Systèmes d’Écriture du Monde Anglophone), zwołana przez Nicole Jacques-Lefèvre w 2000 konferencja w Saint-Cloud, działania wielu badaczy zrzeszonych w Montrealu za sprawą Roberta Diona, numer specjalny „Littérature” z 2002 i wreszcie plon konferencji poświęconej „fikcjom biograficznym” w Grenoble w 2004 – wszystko to sprawiło, że do centrum francuskojęzycznej myśli akademickiej powróciła kwestia autora i jego życia, a także ogólniej – „życiopisania”¹. Dążenie to nie było pozbawione zuchwałości. Francja już dawno była krainą „śmierci autora”, w czym utwierdziła ją – na co często nie zwraca się uwagi – powojenna krytyka amerykańska, zwłaszcza Monroe Beardsley, którego słynny artykuł *The Intentional Fallacy* wieścił od 1946 roku, że wiersz może „działać”

1 Zob. D. Madelénat, *La biographie*, Paris 1984; „Poétique” 1985, n° 63; A. Buisine, N. Dodille, *Le biographique*, „Revue des sciences humaines” 1991, n° 224; *La Biographie littéraire en Angleterre (XVI^e–XX^e siècles)*, dir. F. Regard, Saint-Étienne 1999; *L’Autobiographie littéraire en Angleterre, XVII^e–XX^e. Géographies du soi*, dir. F. Regard, Saint-Étienne 2000; *Une histoire de la fonction-auteur est-elle possible?*, dir. N. Jacques-Lefèvre, F. Regard, Saint-Étienne 2001; „Littérature” 2002, n° 128; *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l’autobiographie*, dir. R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.-J. Lüsebrink, Québec 2007; A.-M. Monluçon, A. Salha, *Fictions biographiques, XIX^e–XX^e siècles*, Toulouse 2007; „La Licorne” 2009, n° 84.

jedynie wtedy, gdy ma wewnętrzną spójność, z której wobec tego musiał zostać wykorzeniony wszelki „składnik zewnętrzny”, nazywany przez Beardsleya metaforycznie „grudką” (*lump*)². Kultowy tekst Rolanda Barthes’a, *Śmierć autora* z 1968 roku – Francuzi chętnie zapominają, że najpierw został opublikowany po angielsku w mitycznym awangardowym nowojorskim czasopiśmie³ – musiał przejąć tę zasadę gładkiej jednorodnej przestrzeni, by podsunąć myślenie o tekście jako o „sferze neutralności”, w której rozpuszcza się wszelka tożsamość referencyjna. Korzyść, jaką niosła teza Barthes’a w porównaniu z tezą Beardsleya, polegała jednak na włączeniu w działanie tekstu aktywnej obecności dwóch innych, dotąd lekceważonych, instancji tworzących sens: z jednej strony „skryptora”, instancji tekstowej egzystującej w książce, a z drugiej strony „czytelnika”, którego również rozumiał nie jako instancję osobową, lecz jako kogoś, kto zbiera „wszystkie ślady, z których powstał tekst napisany”⁴. To gest przesądający, sekretnie założycielski dla pragmatyki współczesnej interpretacji, dzięki któremu zarysowuje się możliwość rozszczepień, przeniesień i przemieszczeń podmiotu, przyspieszonych przez samą przygodę pisania biograficznego.

Czytelnik biografii literackich z największą jednak trudnością będzie godził owo pojęcie „sfery neutralności” i niereferencjalności z oczywistością tego, iż „życie” uparcie jest i że jest zawzięcie odporne na przemieszczenia semiotyczne: z wyjątkiem czystej fikcji, na przykład zmyślonej biografii, pisma biograficzne (biografie, autobiografie, portrety, eseje etc.) i naturalnie wszelkie „opowieści z życia” (wspomnienia wojenne, dzienniki podróży, relacje z wypraw badawczych, śledztwa i rozmaite świadectwa) mogą stanowić *a priori* wyłącznie zasobnik kultury i przytoczeń. Nie podejmując tutaj sformułowanych przez Frédérica Regarda⁵ propozycji teoretycznych dotyczących „idei autora”, poprzestaniemy na tej oczywistości, iż to „życie”, chcąc nie chcąc, dyktuje biografii prawa, o czym dobrze wiadomo, skoro jak każde opowiadanie musi się ona nagiąć do przejętych przez tradycję rygorów formalnych – jakiegoś gatunku, mitologii, kultury. To racja istnienia wszelkich biografii: przedsięwzięcie biograficzne, bez względu na pośredniczące znaczenie konwencji, niesie nadzieję na prawdę o opowiadanego życia czy – dokładniej – nadzieję na trafność tego, co nazywamy „obrazem autora”, która choć ostatecznie wydaje się czymś nieuchwytnym, to

2 M. C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, w: W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, London–Methuen 1970. Zob. też: F. Regard, *Les Mots de la vie*, w: *La Biographie littéraire en Angleterre*, s. 11–30. Polski przekład B. Grodzickiego: *Błąd intencjonalny*, „Tematy” 1966, z. 18.

3 R. Barthes, *The Death of the Author*, „Aspen” 1967, No. 5/6. Cytuję za przekładem polskim Michała Pawła Markowskiego: *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

4 Ibidem, s. 251.

5 F. Regard, *The Ethics of Biographical Reading: A Pragmatic Approach*, „The Cambridge Quarterly” 2000, No. XXIX, s. 394–408.

zachowuje status głównej siły napędowej przedsięwzięcia biograficznego, zarówno dla skryptora, jak i czytelnika.

Trud interpretowania czyjegoś życia nieuchronnie jest – z drugiej strony – uwarunkowany przez „kontekst”, w który wpisuje się sam autor biografii. Przez „kontekst wpisywania się” będziemy rozumieć historię polityczną, środowisko gospodarcze, status, pochodzenie społeczne, formację intelektualną, „płeć” czy nawet orientacje seksualne. Jednak owe „grudki” nie psują biograficznego ciasta i pod żadnym względem nie unieważniają trafności pożądanego obrazu; wręcz przeciwnie, owe dodatkowe dane, gdy są nam dostępne, sprawiają, że „ciastko”, jak powiedziałby Beardsley, jest jeszcze smaczniejsze. Od dawna wiadomo, że prosta relacja przeniesienia i projekcji między biografem a bohaterem biografii [*biographié*] na zawsze zaciera granicę między biografią a autobiografią. Praca interpretacji zawsze przywołuje przynajmniej dwa czynne podmioty na scenę biografii, której modelem nie jest ulica jednokierunkowa, lecz nieokreślona przestrzeń rządząca każdą wymianą komunikacyjną: to niestabilna strefa, w której komunikaty błakają się, zniekształcają, powtarzają, podejmują wzajemnie, mieszają, wzbogacają. W ten właśnie sposób domysły hermeneutyczne mogą sięgać nawet „fikcji”, to znaczy zahaczać o fantazję bądź zmierzać do uchylecia „trzymającego się faktów opowiadania”⁶. Wszyscy mamy w pamięci przypadek Virginii Woolf, która przepuszcza portret swojej przyjaciółki Vity Sackville-West przez pryzmat imaginacyjnych wariacji, z których następnie tworzy fikcję *Orlanda*. Dotyczy to wszelkich wspomnień⁷. Również fotografie włączone do „powieści” *Orlando* sugerują, że owo niemożliwe, dosłownie magiczne życie postaci stworzonej przez Woolf nabiera pełnego sensu jedynie w odniesieniu do życia realnych postaci, zmagających się z ograniczeniami życia podporządkowanego normom. To jeden z najbardziej fascynujących paradoksów pisarstwa biograficznego, odróżniający go zresztą od wszystkich innych form fikcji: biografia nawet wtedy, gdy rezygnuje ze swoich pretensji referencyjnych i wyraźnie wybiera fikcję, wciąż wyraża „prawdę” zarówno na temat bohatera biografii, jak i biografę. Mamy na myśli Jeana-Baptiste’a Clamence’a, bohatera *Upadku* Camusa, którego pragnienie zwierzenia się paradoksalnie odrzuca oślepiającą prawdę na rzecz kłamstwa: „Kłamstwo [...] jest pięknym zmierzchem, przydaje wartości wszystkim przedmiotom”⁸. Nie brak przykładów angielskich: od *Historii najslawniejszych piratów, ich zbrodniczych wyczynów i rabunków* Daniela Defoe (1724–1725) po powieści o artystycznym Londynie, obmyślane przez Petera Ackroyda, które

6 Pozwalamy sobie tutaj na ułatwienie, przyjmując bez dyskusji teoretyczny podział na „opowiadanie fikcjonalne” i „opowiadanie oparte na faktach”, na które zresztą już sam Gérard Genette pozwolił sobie w *Fiction et diction* (Paris 1991, s. 66).

7 V. Woolf, *Orlando: A Biography*, London 1928.

8 W przekładzie Joanny Guze (przyp. tłum.).

na bohaterów obierają Oscara Wilde'a, Charlesa Dickensa, Nicholasa Hawksmoora czy choćby Thomasa de Quinceya, nie mówiąc już o bardzo modnych pod koniec XIX wieku *newgate novels*, podgatunku powieści biograficznych, inspirowanych żywotami słynnych przestępców. Właśnie historia literatury przypomina nam tutaj, że fundamenty barier wznoszonych między fikcją a biografią podkopywano, jeszcze zanim fikcje biograficzne i fikcyjne biografie stały się fenomenem wydawniczym końca lat osiemdziesiątych⁹.

Oto dlaczego wykład Michela Foucaulta zatytułowany *Kim jest autor?* (1969) zachowuje dzisiaj ważność. Foucault różni się od innych ówczesnych intelektualistów francuskich (z wyjątkiem Lacana), ponieważ zastanawia się, czy nie należałoby z powrotem umieszczać w nawiasie odniesień biograficznych, nie po to, by przywrócić, jak go się nazywa, „podmiot źródłowy”, ale żeby „określić jego funkcje, jego obecność w wypowiedzi i system zależności, w jaki jest wpłątany”: „jak, w jakich warunkach i za pomocą jakich form coś takiego jak podmiot może pojawić się w porządku dyskursu? Jakie miejsce może on zająć w każdym rodzaju dyskursu, jakie funkcje spełnić i jakim regułem powinien się podporządkować?”¹⁰.

Jeśli autor jest istotą, której historia wikła się w oczywistą rzeczywistość, to równocześnie pozostaje „zmienną i złożoną funkcją dyskursu”, czyli f u n k c j ą t e k s t u, by nie rzec f i k c j ą t e k s t u. Według Foucaulta autor nie umarł: żyje, ale jest pustym miejsce zamieszkanym przez „gęstwinę tego, co powiedziane”. Współczesne biografizmy z pewnością radykalnie uskrajniły konsekwencje tego stanu rzeczy. Brytyjski powieściopisarz Hanif Kureishi w portrecie swojego ojca *My Ear at His Heart*¹¹ przepisuje i komentuje wyminki z niewydanej powieści swego rodzica, tekst, który czyta jak autobiografię i który wykorzystuje, by zacząć własną autobiografię. Odwracając całkowicie oczekiwania dotyczące źródła, z którego bierze początek autorstwo, tym, co umożliwiła rekonstrukcję, biograficzną i autobiograficzną, życia „rzeczywistego” (w cudzysłowie, ponieważ jest ono zawsze zapośredniczone przez ślad pisemny), staje się poboczny i anegdotyczny dokument w postaci zapomnianego rękopisu pewnego pakistańskiego imigranta. Taka jest skądinąd, w szerszym ujęciu, funkcja brytyjskiego autora postkolonialnego: nadawać kształt i przybierać kształt w tej przestrzeni, z zasady pustej i marginalnej, z pewnością niewypełnionej żadną obecnością centralną i ontologiczną, w której rzeczy mówione i pisane o sobie są mówione i pisane

⁹ Zob. A.-M. Monluçon, A. Salha, op. cit., s. 9–10.

¹⁰ M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, w: idem, *Dits et écrits 1*, Paris 1994, s. 10–11. Cytuję za przekładem polskim Michała Pawła Markowskiego: *Kim jest autor*, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 218–219.

¹¹ H. Kureishi, *My Ear at His Heart; Reading My Father*, London 2004; wyd. francuskie: *Contre son cœur*, trad. J. Rosenthal, Paris 2005.

przez niejedną instancję, niejeden głos, niejeden porządek, niejedną kulturę i niejeden język¹².

Nowe gatunki tekstów biograficznych

Bez wątpienia to właśnie zniesienie – najpierw przez Foucaulta, następnie przez poststrukturalizm – zakazu dotyczącego osoby autora („pisarza jako osoby”, jak powiedział Alain Buisine¹³) umożliwiło we Francji wskrzeszenie u w i e r z y t e l n i o n e g o stylu biograficznego (biografie bowiem popularne, pośledniejsze nieprzerwanie się szerzyły). Podobnie jak w historii teorii krytycznych, to odrodzenie datuje się na połowę lat osiemdziesiątych XX wieku, gdy Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet i Philippe Sollers¹⁴ raz po raz proponowali teksty (auto)biograficzne o statusie, owszem, problematycznym, niemniej jednak względnie uznanym. Ta gatunkowa niewyraźność i rozchwianie, zmyślnie podtrzymywane dzięki wypadom w stronę powieści, różnym transpozycjom i różnych nostalgiiom gatunkowym (krótkie pamiętniki, powieści z kluczem, nagrobki i tak dalej), zakrawają zresztą na główną cechę twórczości biograficznej po roku 1980, stylów, które określamy tutaj jako „nowe”. Biografia czy – mówiąc ściśle – formy biograficzne powracają, choć nie jest to powrót do *status quo ante*: przechodziły przez to „nowa powieść”, podobnie jak anglosaski „postmodernizm” i „postkolonializm”, a funkcjonujący w tej produkcji „biografoidalnej” podmiot – by tym razem powtórzyć za Danielem Madelénatem¹⁵ – objawia się jako umykający horyzont bez stałych czy dobrze określonych konturów, podmiot, który może się wpisywać jedynie w praktyki heterogeniczne, wręcz heterodoksyjne¹⁶, wyodrębniające się z kanonicznych kryteriów podgatunków osobistych.

Owej produkcji (auto)biograficznej nowych powieściopisarzy przedstawionych na „literaturę osobistą” nie należy postrzegać jako zjawiska samorzutnego czy odosobnionego. Do ponownego pojawienia się biografii przyczynił się w istocie cały splot kulturowych okoliczności. Toteż reintegracja biografii w łonie nauk humanistycznych, które ją zdyskredytowały, nie mogła już mieć znaczenia:

12 Zob. F. Regard, „Great Faith in Books”: *Life-Writing, Moral Coercion and Ethics in Hanif Kureishi’s “My Ear at His Heart”*, w: *Burning Books: Negotiations between Fundamentalism and Literature*, ed. C. Pessso-Miquel, K. Stierstorfer, New York 2012, s. 149–162.

13 A. Buisine, *Biofictions*, „Revue des sciences humaines” 1991, n° 224, s. 10.

14 M. Duras, *L’Amant*, Paris 1984; A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris 1985; P. Sollers, *Femmes*, Paris 1983.

15 Madelénat zaproponował to określenie dwadzieścia pięć lat temu i odtąd regularnie się nim posługuje. Ostatnio w *Moi, biographe: m’as-tu vu ?*, „Revue de littérature comparée” 2008, n° 325, s. 95.

16 Odsyłamy tutaj do tytułu konferencji w Montrealu w 2004 roku: „Formes hétérodoxes de l’auto/biographie: littérature, histoire, médias”, której prace ukazały się pod tytułem *Vies en récit* (op. cit.).

wiadomo, jak bardzo na produkcji literackiej ostatnich trzydziestu lat XX wieku zaciążyły socjologia i historia¹⁷. Gwarancja, jaką dyscypliny te dawały biografizmowi, odegrała oczywiście pewną rolę w rehabilitacji narracji o życiu literackim. Podobnie połączone ofensywy prowadzone przez psychoanalizę, feminizm i „dekonstrukcję” przeciwko idei jednolitego podmiotu, sterowanego wyłącznie przez świadomość, przyczyniły się do przywrócenia czci pisarskim stylom „ja” – „ja” złożonego, nieuchwytnego, ideologicznie skrępowanego, ale zmagającego się z uprzedzającymi konstrukcjami. W związku z tym można się założyć, że pewnego dnia Francja zainteresuje się wyjątkową parą literacką, którą tworzą Jacques Derrida i Hélène Cixous, oboje zaangażowani w systematyczne przedsięwzięcie dekonstrukcji „życia” i „relacji międzyludzkich”. Krótko mówiąc, pewna produkcja „etnograficzna” zwrócona w stronę świadectwa, jaką odnajdujemy między innymi w serii „Terre humaine” wydawnictwa Plon, mogła również, według Dominique’a Viarta i Brunona Verciera, odsłonić złoza prawdziwych historii, którymi literatura niezwłocznie zawładnęła¹⁸. Owe „prawdziwe historie”, przeżyte przez anonimowe osoby, jak również przez pisarzy z panteonu, to właśnie historie, które następnie otworzą pole dwóm zestawom, które Viart określa odpowiednio jako „opowieści z genezą” i „fikcje biograficzne”. Perspektywy te jeszcze bardziej poszerza przytoczona tam, wykonana przez Geoffreya Walla, praca dla radia angielskiego: w jaki sposób „pisać” życie zapomnianych przez Historię – albowiem nawet radio wymaga słowa pisanego i ułożenia fabuły – na podstawie partii autobiograficznych zebranych w formie ustnej, ale zainicjowanych przez zawczasu przygotowane pytania, z konieczności stronicze i cząstkowe?

Nie należy ignorować następstwa cykli literackich i zmian wrażliwości. Skoro dzisiejsze media uczą masy mylić informacje z emocjami, to czy nie uniewinniają one zarazem tych intelektualistów, którzy jeszcze wierzyli, może po cichu, w moc tego, co „przeżyte”? Po kilku dziesięcioleciach twórczości rzekomo skupionej na samej sobie i jedynie na przygodach języka – doświadczeń zasilanych rozrzedzonym powietrzem literatury zwanej „czystą” – upodobanie do „nieczystości”, to znaczy do kompromisu z realem i z barokowym bogactwem form, mogło znaleźć żyzną glebę, na której rozkwita¹⁹. Krytyka lat osiemdziesiątych często instynktownie odrzuca „celowość” i „obiektywność” – jak choćby tekst Barthes’a opublikowany w Nowym Jorku w numerze poświęconym minimalizmowi – odrzuca, wyrażając bodaj pragnienie przywrócenia na gwałt zasady przyjemności powiązanej z „historiami” i fikcją, z postaciami „aż za bardzo

17 Mamy na myśli zwłaszcza pracę socjolożki Anny Boschetti o Sartrze (*Sartre et «Les Temps Modernes»*, Paris 1985), a ponadto biografię św. Ludwika autorstwa historyka Jacques’a Le Goffa (*Saint Louis*, Paris 1996), pracę zaczętą w latach osiemdziesiątych.

18 D. Viart, B. Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris 2005, s. 26.

19 Zob. G. Scarpetta, *L’Impureté*, Paris 1985.

ludzkimi”. Krytycy subtelniejsi od owych krytykantów adornowskiej nowoczesności skłaniają nas wszakże – w ślad za kpiarskim Robbe-Grillem, który wyznawał, że „nigdy nie mówił o niczym innym, tylko o [sobie]”²⁰ – do przerzucenia kładki między literaturą rzekomo sterylną i wolną od materialności heroldów dekad pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych a oddaną ciepłarnianej prywatności, małym i wielkim historiom literatury lat osiemdziesiątych i późniejszej. Tak właśnie *a posteriori* odczytywano „formalistyczną” twórczość Claude’a Simona czy Marguerite Duras i przywracano ją jako próbę restytuowania biografii i autobiografii. I tak właśnie powstały warunki do ponownej – pozytywnej – oceny korpusu pism biograficznych.

Należy przy tym zaznaczyć, że krytyka – jakkolwiek może obfita – nie ubiegła fenomenu „nowych biografii”. Ani nie stworzyła dlań teorii, ani ram, jak ongi Roland Barthes czy Jean Ricardou w odniesieniu do *nouveau roman*. Co najwyżej mu towarzyszyła, choćby w licznych panoramach literatury współczesnej czy w studiach dotyczących tego czy innego autora, na przykład Pierre’a Michona czy Pierre’a Bergounioux²¹. Są to przede wszystkim pisarze, którzy na własne ryzyko i zgubę próbowali badać doświadczenia życiowe, „drobne” i „wielkie”, jeśli tak można powiedzieć, ich bezpośrednią genezę czy literackie powiązania. Nie bali się przy tym porwać na gatunek dość źle widziany, który nie tylko nie cieszył się poważaniem akademików czy specjalistów, ale w obszarze francuskojęzycznym nie stał się obiektem wielkiego odkurzania, jakiemu w Anglii poddał pisarzy zwanych *new biographers*, tworzących w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku, na czele z Woolf i Stracheyem.

Łatwo można by wiązać mnożenie się biografistyki wyłącznie z zewnętrznymi zjawiskami, które właśnie przywołaliśmy: zniesieniem awangardowych tabu, nowymi koncepcjami podmiotu, rehabilitacją biografizmu w naukach humanistycznych, wydajnością psychoanalizy i literatury świadectwa, modą, medialną agitacją, szerzeniem się podglądactwa etc. Do tych zewnętrznych przyczyn można by dorzucić inwazję „kultury wyznania”²², która otworzyła przestrzeń również dla *reality shows* i blogów, medialnych awatarów powszechnej potrzeby wywnętrzania się. W naszym pojęciu jednak powrót do biografizmu, bez względu na formę, jaką przybiera – powieści, wspomnienia, portretu, eseju, fikcji biograficznej – wynika przede wszystkim z wewnętrznych przyczyn, wypływających z ogólnej, ściśle literackiej dynamiki. Jest tak, jak można by podejrzewać,

20 A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris 1984, s. 10.

21 Na temat Michona zob. zwłaszcza książkę D. Viarta, *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris 2004; na temat Bergounioux odsyłamy do: M. Barraband, *Pierre Bergounioux, François Bon: la connaissance à l'œuvre. Essai d'histoire littéraire et de poétique historique*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2008.

22 L. Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca 2001, s. 2.

zwłaszcza w przypadku biografii pisarzy, w których biografowi chodzi o to, by głębiej wejść w życie i dzieło innego pisarza, najczęściej poprzednika, w większości przypadków opiekuna-przewodnika. Ta konfrontacja stanowi między innymi pretekst do zajęcia się kwestią wpływu, a ściślej – przekazywania i przyswajania tradycji literackiej. Widać to bardzo wyraźnie w takiej powieści biograficznej jak *Les Derniers Jours de Charles Baudelaire* Bernarda-Henriego Lévy'ego (1988), który aranżuje ekspiację fikcyjnego narratora, wielbiciela poety, i „uznawszy się winnym grzechu bałwochwalstwa i fetyszyzmu”, tym samym okazuje się „winnym antybaudelairyzmu”²³.

Poza podziwem i podglądactwem nowe style biograficzne dają także okazję do badania skali erudycji, już to odnawiając typowe parametry kompetencji literackiej w najbardziej „klasycznych” esejach, już to wykorzystując tę wiedzę śladem Thomasa De Quinceya z *The Last Days of Immanuel Kant* (1827) czy Marcela Schwoba z jego *Vies imaginaires* (1896). Szczególnie ten ostatni stanowi wzór dla współczesnych biografów, których inspiruje zarówno jego ironia, jak i zamiłowanie do transpozycji intertekstualnej. Brak czołobitności, pełne maestrii operowanie zapomnianymi gatunkami, takimi jak „żywoty” i „nagrobki”, „mozaikowy” układ, jak mawiał Paul Léautaud, fragmentów dawnych książek, kapryśna i ostentacyjna erudycja: wszystkie te fundujące cechy artyzmu Schwoba znalazły swoje liczne odbicia w łonie twórczości, która bardzo pragnie ponownie nawiązać do postaci autora, który jednak nie daje się zwieść jej migotliwości. „Iluzja biograficzna”²⁴ faktycznie przetrwała, a wielu współczesnych pisarzy-biografów wydaje się przekonanych, iż prawdę o drugim człowieku można ogarnąć jedynie dzięki grze form (lub grze z pamięcią o formach), o ile nie, jak powiada Lacan, „w linii fikcji”²⁵. W tym kierunku zmierza świadectwo Pierre'a Mertensa, który na czwartej (podpisanej) stronie okładki swojej biograficznej powieści poświęconej niemieckiemu poecie Gottfriedowi Bennowi zauważa: „Ujmijmy to tak: owszem, fikcja. Nic innego. Fikcja, która opowiada o życiowym błędzie i życiu w błędzie. Najkrótsze przejście między Historią a historią wciąż oferuje wyobrażenia. Biograf nie ma innego wyboru, jak zostać historykiem, a kronikarz innego wyjścia, jak zostać powieściopisarzem. A z kolei powieściopisarz nie ma szans wyostrzyć wzroku, chyba że odkryje w sobie poetę”²⁶.

23 B.-H. Lévy, rozmowa z R. Dionem, *Bernard-Henri Lévy. Les Derniers Jours de Charles Baudelaire*, „Nuit blanche” 1989, n° 35, mars-avril-mai, s. 64–68.

24 P. Bourdieu, *L'illusion biographique*, „Actes de la recherche en sciences sociales” 1986, n° 62–63.

25 J. Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je [...]*, „Revue française de psychanalyse” 1949, vol. 13, n° 4, s. 450. Polski przekład J.W. Aleksandrowicza, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego. Referat na XVI Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym, Zurich, 17 lipca 1949*, „Psychoterapia” 1987, nr 4, s. 5–9.

26 P. Mertens, *Les Éblouissements*, Paris 1987.

Postawy, sprawy i sprawki pisarza-biografa

Badania transpozycji charakterystycznych dla tekstów, które w pogoni za „prawdą” o postaci bądź autorze/autorce rezygnują przynajmniej częściowo z rygoru śledztwa na rzecz odtworzenia egzystencji modelu, opierając się na możliwościach oferowanych przez fikcję, są już zaawansowane. W przestrzeni języka francuskiego podjęto badania, które zmierzają do tego, by zbudować na gruncie teorii przedmiotu „fikcyjne biografie pisarza”, zwłaszcza na podstawie refleksji nad przeniesieniami z gatunku na gatunek. Jednak wiele pozostało jeszcze do zrobienia, zwłaszcza jeśli chodzi o sposoby współwystępowania eseju i fikcji, o efekty transponowania różnych porządków (ludycznych, hermeneutycznych, parodystycznych etc.) czy choćby o status wypowiedzi fikcyjnych i rzeczywistych. Właściwie nie sporządzono na przykład wykazu trybów transpozycji: transpozycji doświadczenia jako kreacji przeżycia alternatywnego albo możliwego; transpozycji utworu jako przepisania utworu pisarza-bohatera biografii; transpozycji dyskursu krytycznego jako włączenia interpretacji i komentarzy utworu; transpozycji ogólnej jako gry na temat gatunkowych klisz biografii; transpozycji teatralnej jako przejścia od narracji do przedstawienia. A co dopiero mówić o różnych zmiennych, wchodzących w grę w pisarstwie biograficznym, rozpatrywanym nie pod kątem zakodowanego i ukonstytuowanego gatunku, ale raczej z punktu widzenia szczególnych determinant stanowiących jego podstawę? Pozostała jeszcze do wykonania prawie cała praca w materii determinant instytucjonalnych, ogólnej struktury dzieła pisarzy uprawiających biografie, mimetyzmu stylistycznego czy nawet kulturalnego, pola literackiego, intelektualnej kapitalizacji.

Podążając bezpośrednio śladem foucaultowskiej teorii „funkcji podmiotu”, ale z oddźwiękiem w prowadzonych aktualnie w Montrealu badaniach, proponujemy przeto zająć się kwestią „postaw” biografa, przez co rozumiemy co najmniej trzy rzeczy: pozycję biografa w instytucji czy w dziedzinie, którą się zajmuje albo w której próbuje zająć miejsce; jego stanowisko wobec opisywanego w biografii pisarza; i wreszcie jego pozycję w obszarze biografistyki. Socjologia literatury w naturalny sposób uzupełnia to, co właśnie zostało powiedziane, z góry zakładając, że istnieje tylko „ja” społeczne, i proponując doń powrócić w badaniu mediacji między dziełem a światem, w którym zakorzeniona jest jednostka. Oznacza to, że interesuje nas nie tylko s t r a t e g i c z n y aspekt pozycjonowania. By poprzestać na jednym przykładzie, przyjmujemy pogląd, iż od początku funkcjonuje „osąd wstępny”. Tak więc Alain Buisine nie jest nieświadomy tego, jakim pisarzem jest Proust, gdy proponuje opisać „konkretny dzień” z jego życia²⁷. Podejście biograficzne wynika

27 A. Buisine, *Proust, samedi 27 novembre 1909*, Paris 1991.

zatem z chęci zrozumienia, jak się zostaje Proustem-pisarzem, w jakim momencie to się rozstrzyga, z chęci zobaczenia i dowiedzenia się, która ukierunkowuje zarówno podejście badawcze, jak i sposób pisania. Zobaczymy również, że nawet gdy chodzi o tego samego człowieka, zajmującego te same stanowiska uniwersyteckie, postawę patentowanego biografy, jakim jest Geoffrey Wall, nie może być identyczna z jego postawą jako biografy radiowego, który próbuje zrekonstruować szlaki bojówkarzy angielskiej rewolucyjnej lewicy²⁸. Wall pisał *Flauberta*, wychodząc od swojego usytuowania w kręgach brytyjskich romanistów, przystosowując zarazem swój styl do rewolucji literackiej, którą akurat wywołała *Papuga Flauberta* angielskiego powieściopisarza Juliana Barnes²⁹. Zupełnie inaczej pozycjonuje się Wall z „biografii zbiorowej”, zrealizowanej dla BBC: upomina się o własną przeszłość wojującego rewolucjonisty (bez czego bohaterowie biografii nigdy nie zdobyliby się na wyznania), na symboliczny kapitał legitymizujący jego zabiegi; jednocześnie ograniczenia emisji w BBC w porze największej słuchalności narzucają szczególne wymagania i komplikują postawę, która nie jest ustalona raz na zawsze i która może zmieniać się w zależności od przedmiotu-celu, t o z n a c z y r ó w n i e ż o d k o n t e k s t ó w. Istnieje wiele geografii autora, podobnie jak istnieją topologie „ja”³⁰.

Pamiętając o tych zagadnieniach, zamierzamy się pochylić głównie nad biografią pisarską (o p i s a r z u p r z e z p i s a r z a), gatunkiem o bardzo głębokich korzeniach historycznych, który jednak w ciągu ostatnich trzydziestu lat zrobił olśniewającą karierę dzięki takim dziełom, jak *Rimbaud syn* francuskiego autora Pierre’a Michona (1991), trzypięciotomowy *Monsieur Melville* Victora-Lévy’ego Beaulieu (1978) czy *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (Trzy ostatnie dni Fernanda Pessoa) włoskiego autora Antonia Tabucchiego (1994). Twierdzimy, że właśnie tutaj, w mniej lub bardziej ufikcyjnionej kreacji postaci realnego pisarza, wykluwają się fundamentalne cele współczesnej twórczości literackiej. W przypadku pisarza zajmującego się innym pisarzem zaostrza się problem opcji pisarskich oraz punktu widzenia biografy. W grę wchodzi tu jego podmiotowość, tak samo jak jego zanurzenie w życiu społecznym, gdzie biografizm, by nie powiedzieć: imperatyw wyznań, nęka czytelników, słuchaczy, widzów w rozmaitych formach (*talk shows*, *reality shows*, audycji radiowych). Tak więc lektura biografy jest naznaczona przez jego własną praktykę pisarską, co często skłania go do (jawnego lub nie) powrotu do własnych doświadczeń. Dochodzi do tego, że nawet naukowiec, choćby Wall, nie jest już w stanie inaczej obmyślić swojego przedsięwzięcia niż w trybie fikcyjnej rozmowy między sobą a Flaubertem,

28 G. Wall, *Flaubert: A Life*, London 2001; *From Trotsky to Respect*, BBC Radio Four, 2008.

29 J. Barnes, *Flaubert’s Parrot*, London 1984.

30 Zob. F. Regard, *L’Auteur remis en place: topologie et tropologie du sujet autobiographique*, w: *Une histoire de la fonction-auteur est-elle possible?*, s. 33–46.

programowo zamazując współrzędne tożsamości każdego z nich i traktując dwa podmioty jako wymienne warianty wypowiedzi pisarza³¹. Postawa biografą z konieczności przechodzi w szalbierstwo, polegające mianowicie na występowaniu w roli *alter ego* tego, do kogo się zwraca, tego, kto zarazem go wzywa. Czy nie jest tak, że pisarz-biograf bardziej niż ktokolwiek inny p o d l e g a temu, co mógłby uznawać za szczególną formę wiedzy, jaką się ma, będąc rówieśnikiem, bliźnim, bratem tego, którego geniusz chce się opisać? Czyż nie odczuwa, r ó w n i e ż b ę d ą c p i s a r z e m, gwałtownej potrzeby zdefiniowania b y t u p i s a r z a? Z drugiej strony, czy pisarz-biograf innego pisarza może postępować inaczej, niż eksperymentować z nowymi sposobami pisania, inaczej niż usytuować się na skrzyżowaniu kilku dziedzin, a więc kilku dyskursów? Czy nie łączy powszechnych dziedzin wiedzy (historii, filozofii, psychoanalizy etc.) z „praktykowaniem teorii”, gdy jest, jak mówi Hélène Cixous o Derridzie, i p r o f e s o r e m l i t e r a t u r y a n g i e l s k i e j, i k r y t y k i e m, i p e ł n o p r a w n y m p i s a r z e m? Wydaje się również jasne, że każda biografia uruchamia autobiografię biografą, który tym samym sytuuje się w punkcie przecięcia dwóch żywotów. Biograficzno-autobiograficzna gra umożliwia rekonfigurację wzajemnych relacji obu jej członów i udrożnia przejścia między „dziedzinami” dotychczas odrębnymi.

W czasach „ideologicznej pustki”, w której jesteśmy świadkami triumfu jednostki i „ja”, biografii towarzyszy powrót do nadeksponowanej intymności³². Jak można się domyślać, lektura biograficzna (to znaczy postawa c z y t e l n i k a) nie jest więc wolna od voyeurystycznych zapędów, podobnie jak od tego, co można nazwać „zarządzaniem” pamięcią wspólnoty czy grupy odnośnie do jej blasków i „zapomnień”. Najwyraźniej pożądanym efektem jest zatem często tworzenie modeli tożsamościowych, co w konsekwencji sprawia, że biografia niekiedy odnawia (czasami wbrew sobie) mity czy typy, odmładza stare schematy i zasklepia jednostki w stereotypowych portretach o równie stereotypowych dziejach. Tak więc formalne wytyczne biografii pomagają również w (prze)definiowaniu relacji między biografem a jego bohaterem. Wyraźnie to widać u Béatrice Commengé, która poświęcając swój utwór szczęściu dniom życia Rainera Marii Rilkego, wypacza zwykłe kody gatunku, wprowadzając dominację przestrzeni nad chronologią, tropiąc raczej sensację niż wydarzenia i w ten sposób napędzając swój utwór. Takiemu właśnie przenicowaniu zwyczajów, jeśli nie reguł biograficznych oddaje się książka Hélène Cixous portretująca Jacques’a Derride, bez reszty skupiona na wyłuskiwaniu życia bliskiego przyjaciela

31 G. Wall, *Flaubert's Voice*, w: *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, ed. F. Regard, Saint-Étienne 2003, s. 385–398.

32 Zob. D. Madelénat, *La Biographie au risque de l'intime*, w: *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*, dir. D. Madelénat, Clermont-Ferrand 2009, s. 9.

z tekstu rękopisu, a dokładniej – resztek tekstu – mającego zniknąć archiwum – który zostaje z powrotem sprowadzony do centrum projektu biograficznego jak bijące serce filozofa.

Tym sposobem pod koniec drogi powracamy do zagadnienia „śmierci autora”, nieufności przenikającej gatunki biograficzne, nieufności niebędącej domeną wyłącznie krytyków, jak już zauważyliśmy, bo dotyczącej również pisarzy, w tym tych, którzy regularnie oddają się tego rodzaju pisarstwu. I wreszcie Dominique Noguez, autor, którego trudno podejrzewać o naiwność czy układność w stosunku do pism biograficznych, nie omieszka podkreślać „znaczenia życia, b i o - g r a f i z m u, w twórczości”³³. Dla Nogueza biografia jest tym, co mianowicie „otwiera” czy „ponownie otwiera” odczytanie Rimbauda po trzech dziesięcioleciach redukowania go do semiolingwistyki. W *Les trois Rimbaud* (1986) biograf namierza a u t o r a j a k o d z i e ł o czy nawet a u t o r a j a k o g a t u n e k o tyle, o ile zmitologizowany pisarz ostatecznie zyskuje status osoby, której prawdziwym dziełem jest jego własne życie³⁴. Z typowym dla siebie uśmiechem Noguez chełpi się przypomnieniem, iż „pisanie życia autora to sposób na podjęcie decyzji o dziele, na zakorzenienie w nim sensu jego tekstu”³⁵.

I tak oto koniec końców powracamy do dzieła, uzmysławiając sobie, że nigdy go nie opuściliśmy.

Przełożył Janusz Margański

33 D. Noguez, *Ressusciter Rimbaud*, w: J. Larose, G. Marcotte, D. Noguez, *Rimbaud*, Montréal 1993, s. 121–122.

34 Zob. A. Brunn, *L'Auteur* [textes choisis et présentés], Paris 2001, s. 25.

35 D. Noguez w: *ibidem*, s. 40.