

ANITA CAŁEK

MOSTY ZAMIAST BARIER

LITERATUROZNAWSTWO A PSYCHOLOGIA –
O RELACJACH I WSPÓLZALEŻNOŚCIACH



MOSTY ZAMIAST BARIER

Literaturoznawstwo a psychologia –
o relacjach i współzależnościach

Anita Całek

MOSTY ZAMIAST BARIER

Literaturoznawstwo a psychologia –
o relacjach i współzależnościach



Kraków 2024

Anita Całek
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
 <https://orcid.org/0000-0002-6032-2226>
 anita.calek@uj.edu.pl

© Copyright by Anita Całek & Księgarnia Akademicka Publishing, 2024

Recenzenci
dr hab. Aleksandra Gruszka-Gosiewska, prof. UJ
dr hab. Ewa Hoffmann-Piotrowska, prof. UW

Opracowanie redakcyjne i indeks
Szczepan Całek

Projekt okładki i grafiki tytułowe
Marta Jaszczuk

ISBN 978-83-8368-099-6 (druk)
ISBN 978-83-8368-100-9 (PDF)
<https://doi.org/10.12797/9788383681009>

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43
e-mail: publishing@akademicka.pl
<https://akademicka.com.pl>

Spis treści

Wprowadzenie	9
I. RELACJE	13
Rozdział 1	
Trudne związki psychologii z literaturoznawstwem.	15
1.1. Punkt wyjścia: krótka historia owocnej współpracy.	17
1.1.1. „Biografie psychologiczne” bez psychologii.	18
1.1.2. Początki polskiej psychologii w Krakowie, Lwowie i Warszawie	22
1.1.3. Psychologiczna Szkoła Lwowska a lwowska szkoła filologiczna	23
1.2. Punkt dojścia: obecne relacje literaturoznawstwa i psychologii.	30
1.2.1. Problem psychologizmu: o granicach analizy psychologicznej.	31
1.2.2. Problem biografizmu: historyczny czy aktualny?.	36
1.3. Strategie współpracy między literaturoznawcami a psychologami	39
1.4. Granice i mosty, czyli o różnicach i ich przekraczaniu.	43
Rozdział 2	
Teoretycznoliterackie uwarunkowania interpretacji utworów literackich	
(dla psychologów)	47
2.1. Bezdroża „bezzałożeniowej” lektury tekstu	48
2.2. Dlaczego warto, by psycholog interpretował literaturę?	49
2.3. Tekst literacki a świat empiryczny	51
2.4. Gatunkowość tekstu literackiego	53
2.5. Zachowanie w badaniach literackiego charakteru tekstu.	54
Rozdział 3	
Psychologia w analizie i interpretacji (dla literaturoznawców)	59
3.1. Model interakcyjny: tworzenie przestrzeni współzależności	60
3.2. Wybór nurtu badawczego oraz teorii	62
3.3. Etapy prac badawczych w modelu interdyscyplinarnym	65
Rozdział 4	
Dialogowość listu w świetle literaturoznawstwa i psychologii.	69
4.1. List jako dialog w myśli Stefanii Skwarczyńskiej	72
4.2. Polifoniczność Ja a idee Michaiła Bachtina.	74

4.3. Ja dialogowe Hermansa i „wewnętrzni rozmówcy” Schulza von Thuna.	77
4.4. Epistolograficzne Ja dialogowe i Ja w dialogu.	83
II. BIOGRAFIA	87
Rozdział 1	
Biografia jako reprezentacja	89
1.1. Biografia: reprezentacja „oddająca sprawiedliwość” przeszłości	91
1.2. Kontekst ideologii reprezentacji.	96
1.3. Konstruowanie reprezentacji biegu życia	100
1.4. Biografia jako symboliczna przestrzeń spotkania i uobecniania.	102
Rozdział 2	
Personalistyczny model biografii	105
2.1. Biografia jako narracja, relacja i reprezentacja.	106
2.2. Antropologie redukcjonistyczne a personalizm w biografii	109
2.3. Viktor E. Frankl i <i>Dziesięć tez na temat osoby</i>	112
2.4. Personalistyczna koncepcja osoby jako antropologiczna podstawa biografii.	118
2.5. Biografia a norma personalistyczna	120
2.6. Podmiotowy charakter wiedzy w biografii personalistycznej	124
2.7. List jako szczególny wyraz podmiotowości w biografii	127
Rozdział 3	
Czuły narrator w biografii: od ustanawiania sensu do budowania relacji	133
3.1. Biografia jako interpretowanie doświadczeń i wytwarzanie całości	136
3.2. Koncepcja „czwartoosobowego”, „czulego” narratora	139
3.3. Narracja biograficzna jako proces odkrywania sensu życia.	143
3.4. Relacja biograficzna, czyli prawda spotkania	145
Rozdział 4	
Czas jako element konstrukcyjny biografii.	149
4.1. Czas w biegu życia twórcy a czas w biografii	151
4.2. Sposoby kreowania relacji czasowych w tekście	154
4.3. Czas w kontekście wielowymiarowości biografii.	157
4.4. Czas w biografii: model sieci interakcji	160
III. TWÓRCA.	163
Rozdział 1	
Przegląd badań nad twórczością wybitną z perspektywy interdyscyplinarnej.	165
1.1. Twórczość: pojęcie wieloznaczne.	167
1.2. Rzut oka na rozwój badań w obszarze twórczości.	173
1.3. Twórczość bez wielkich twórców.	179

1.4. Krótka historia problemów z autorem i jego pozatekstową egzystencją	182
1.5. Twórczość wybitna i jej złożoność – dylematy badawcze	186
1.6. Twórca i tworzenie jako wspólna przestrzeń badań	189
Rozdział 2	
Przełomy w życiu twórców – od archeologii pojęcia do praktyki badawczej	193
2.1. Jak „przełom” rozumie się współcześnie	193
2.2. Archeologia pojęcia	196
2.3. Wieloznaczność zjawiska nazywanego „przełomem”	200
2.4. Przełomowość – poszerzanie perspektywy	203
2.5. Przełomy w biografii	205
Rozdział 3	
Jak napisać arcydzieło? <i>Pan Tadeusz</i> w świetle psychologii procesu twórczego. . .	207
3.1. Od ekspresji siebie do realizacji świata wartości	208
3.2. Biograficzne uwarunkowania procesu twórczego	210
3.3. Odmienność procesów twórczych: <i>Pan Tadeusz</i> a <i>Dziady</i> drezdeńskie	212
3.4. Kiedy Mickiewicz zaczął pisać poemat?	215
3.5. Pierwsza faza powstawania poematu: Paryż.	222
3.6. Druga faza powstawania poematu: tworzenie bez pisania.	227
3.7. Trzecia faza powstawania poematu: „żyliśmy jak przemienieni”	232
Rozdział 4	
<i>Modlitwa</i> Cypriana Norwida w kontekście psychologii twórczości i doświadczenia religijnego	239
4.1. <i>Modlitwa</i> jako medytacja Boga i świata	242
4.1.1. Biblijne tropy obrazowania – nawiązania i inspiracje	247
4.1.2. Księga Świata jako sposób wypowiadania się Boga	251
4.1.3. Powrót do niemowlęstwa w Starym i Nowym Testamencie	253
4.1.4. Znamię i Jehowa prochów	258
4.2. <i>Modlitwa</i> w świetle psychologii doświadczenia religijnego	260
4.2.1. Fazowość rozwoju duchowego człowieka	262
4.2.2. Stadium rozwoju wiary jako przesłanka interpretacyjna	267
4.3. Między mową a milczeniem – kontekst psychologii twórczości	270
4.3.1. Gdy zabraknie pocie słów.	271
4.3.2. Brak głosu jako faza procesu twórczego	273
4.3.3. Norwid – twórca woła o głos.	276
IV. LITERATURA	279
Rozdział 1	
Topograficzne i egzystencjalne metafory biegu życia	281
1.1. Topograficzna metafora życia – widnokregu	283
1.2. Metafora życia jako nieustannej korekty.	287

1.3. Wyspa jako metaforyczny obraz życia.	291
1.4. Mojry jako figury narracji.	292

Rozdział 2

Władza pamięci w <i>Ostatnim rozdaniu</i> Wiesława Myślińskiego i w <i>Podróżach po skryptorium</i> Paula Austera.	299
--	------------

2.1. Problematyka pamięci w dorobku Myślińskiego i Austera.	301
2.2. Jedna czy dwie różne wizje pamięci?	302
2.3. Powieściowe „pałace pamięci”.	304
2.4. Władza pamięci – władza nad pamięcią.	311

Rozdział 3

Don Kichot i niewspółmierność: o autyzmie, szaleństwie oraz obcości.	317
--	------------

3.1. Pytania o obłąd Don Kichota.	318
3.2. „Rozumne szaleństwo”?	321
3.3. Niewspółmierność.	324
3.4. Autyzm.	327
3.5. Obcość.	329

Rozdział 4

Biografia w przestrzeni fikcji: o różnorodnych relacjach literatury z egzystencją.	331
--	------------

4.1. Biografie fikcyjne a fikcje biograficzne.	334
4.2. Spektrum biografii fikcyjnych, czyli o różnorodności.	338
4.3. Na skrzyżowaniu fikcji i faktów: <i>faction</i>	345
4.4. <i>Faction</i> a powieść psychoterapeutyczna: Irvin D. Yalom.	347
4.5. Biografia – remedium na traumę czasowości i egzystencji.	356

Nota bibliograficzna.	363
----------------------------	-----

Bibliografia.	365
--------------------	-----

Indeks osobowy.	395
----------------------	-----

Streszczenie.	403
--------------------	-----

Summary.	405
---------------	-----

Wprowadzenie

Relacje między psychologią a nauką o literaturze mogą wydawać się na pierwszy rzut oka paradoksalne. Z jednej strony dziedziny te nie mają zbyt wiele ze sobą wspólnego ani pod kątem przedmiotu badań, ani tym bardziej aspektu metodologicznego czy teoretycznego. Dysponują odrębnymi dyskursami, mocno zakorzenionymi w tradycji własnych dyscyplin i tam też uzyskującymi swe naukowe uprawomocnienie. Z drugiej jednak strony trudno nie zauważyć wspólnych zainteresowań badawczych, zwłaszcza w dziedzinie twórczości, badań biograficznych czy samych tekstów literackich, które na interpretacyjny warsztat biorą zarówno literaturoznawcy, jak i – chociaż znacznie rzadziej – psychologowie.

Poszukiwania uniwersalnego języka humanistyki zakończyły się fiaskiem w XX wieku i ostatecznym rozdzieleniem nauk, a potem – dalszą specjalizacją, utrudniającą dziś nie tylko komunikację, ale i pełną współpracę między poszczególnymi dyscyplinami. Wydaje się jednak, że można uzgodnić najistotniejsze kwestie, zbudować mosty między dwiema dziedzinami tak, by możliwe stało się porozumienie na potrzeby konkretnych projektów badawczych. A zatem nie chodzi o porozumienie w ogóle, lecz o szukanie relacji, współpracy i współistnienia wokół określonych problemów, które warto badać wspólnie – a nie osobno. Takie jest podstawowe przesłanie tej monografii: mosty są lepsze niż bariery, bo pozwalają przejść ponad murami oddzielającymi poszczególne dziedziny od siebie i nieustannie szukać porozumienia. Warto postawić na relację i komunikację, obie oparte na wzajemnym szacunku, empatii oraz partnerskiej współpracy (por. Rosenberg 2016).

Tytułowe budowanie mostów polegałoby w prezentowanej tutaj monografii nie tyle na sformułowaniu górnolotnych deklaracji o jakże potrzebnej interdyscyplinarności, lecz – po pierwsze – na szkicowym ujęciu historycznych uwarunkowań obecnej sytuacji, po drugie – na wypracowaniu wspólnych dla obu dziedzin płaszczyzn porozumienia, opartego na fundamentalnych dla każdej z dyscyplin założeniach, po trzecie wreszcie – na stworzeniu realnego projektu współpracy poprzez zaprezentowanie pól badawczych, na których mogłaby się ona okazać szczególnie owocna.

Książka ta zamyka dziesięć ostatnich lat moich badań prowadzonych w interdyscyplinarnej przestrzeni literaturoznawstwa i psychologii, którą traktuję jako

własny, autorski sposób uprawiania komparatystyki. Wykształcenie z zakresu obu dziedzin dało mi dostęp do dwóch bardzo różnych od siebie naukowych światów, z których jednak żaden nie wystarczał sam w sobie. Poszukiwania pól współpracy i współdziałania, jakie towarzyszyły mi jeszcze od czasu pierwszych studiów polonistycznych, na początku dawały bardzo frustrujące rezultaty: obie dziedziny wiedzy wówczas się nawet ze sobą nie komunikowały, istniały całkowicie odrębnie – ale był to rok 1997. Od tego czasu na szczęście wiele się zmieniło, co więcej – mogłam być częścią tej zmiany i aktywnie w niej uczestniczyć.

W trakcie ostatnich dziesięciu lat powstały różnorakie teksty, których wspólną cechą od początku było mierzenie się z wyzwaniami interdyscyplinarności w zakresie teorii, metody, języka, siatki pojęć, a także wytwarzania wspólnej perspektywy interpretacyjnej bez ujednolicania źródłowo odmiennych sposobów myślenia i badania rzeczywistości oraz tekstów. Owocem tych lat jest szesnaście dość różnorodnych, choć połączonych wspólnymi wątkami, rozpraw, zebranych wokół czterech nadrzędnych idei, ważnych pod kątem interdyscyplinarności, którymi są: relacje, biografia, twórca oraz literatura. W tych czterech obszarach udało się zbudować przestrzeń współlistnienia i współdziałania literaturoznawstwa oraz psychologii w procesie interpretacji, dlatego w każdej z części czwarty rozdział poświęcony został praktycznemu przetestowaniu możliwości takiej współpracy w odniesieniu do konkretnego wyzwania badawczego.

W części pierwszej model interakcyjny sprawdzany jest w odniesieniu do listów, które stanowiły główny temat poprzedniej monografii – *Nowej teorii listu* (Całek 2019). Problematyka dialogowości pozwoliła skonfrontować ze sobą cechy epistolografii z ideą dialogowego Ja oraz polifonicznej osobowości. W części drugiej, nawiązującej do wcześniej prowadzonych przeze mnie badań biograficznych (Całek 2012, 2013), interdyscyplinarne spojrzenie dotyczy problematyki czasu jako zagadnienia istotnego dla konstrukcji biografii, ale także ważnego z perspektywy psychologii egzystencjalnej, gdyż to upływ czasu konfrontuje jednostkę z tematem przemijania.

W części trzeciej obszarem „testowym” staje się proces twórczy, temat na tyle ważny, że został podjęty w dwóch odrębnych studiach: na temat powstawania *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza (proces twórczy pokazany w dłuższej skali czasowej i w perspektywie biograficznej) oraz w odniesieniu do *Modlitwy* Cypriana Norwida (analiza śladów procesu twórczego w wierszu połączona z poszukiwaniem doświadczeń wglądu, przepływu oraz przeżyć duchowych). Wreszcie część czwarta, komparatystyczna i literaturoznawcza zarazem, jest też w całości interpretacyjna: prezentuje różnorakie sposoby wykorzystania wiedzy psychologicznej o charakterze naukowym. Jej zwieńczeniem jest rozdział poświęcony biografiom fikcyjnym. Temat różnorodnych relacji między fikcją a biografią stanowi

klamrę kompozycyjną, zamykającą prezentowane tu rozważania: łączy w jedno zagadnienia biografii, twórczości i literatury, a jednocześnie pozwala wykazać iluzoryczność wyznaczanych granic między poznaniem metodami naukowymi a literaturą, która od zawsze odsłaniała prawdę o egzystencji człowieka i to na długo przed powstaniem psychologii jako odrębnej gałęzi wiedzy. Przed badaczami otwiera się zatem nieskończone pole możliwych analiz porównawczych i niewyczerpane źródło zagadnień do podjęcia.

Już w pierwszej części książki pojawiła się konieczność wskazania przyczyn, dla których między psychologią a nauką o literaturze istnieje przepaść: teoretyczna, przedmiotowa, metodologiczna czy językowa. Bez tego trudno byłoby w kolejnych rozdziałach postawić diagnozę obecnych trudności z relacjami interdyscyplinarnymi. Diagnoza istniejącego stanu rzeczy, gdy w zasadzie nauki o literaturze zainspirowane są głównie nurtami psychoanalitycznymi, które nie reprezentują całości prowadzonych dziś badań psychologicznych, jest potrzebna, aby na nowo odkryć wspólne przestrzenie, w których nauki te mogą wchodzić w relacje, pokonując tym samym różnorakie bariery.

Dwa rozdziały w części pierwszej są na jeszcze inny sposób szczególne: jako jedyne skierowane są do specjalistów każdej z dziedzin z osobna. Inne rozterki czy dylematy towarzyszą badaczom, którzy wkraczają w obszar literatury ze swoimi specyficznymi narzędziami (jak to czynią psychologowie), a z innymi problemami muszą zmierzyć się literaturoznawcy, gdy poszukują odpowiedzi na ważne pytania o naturę człowieka, przyczyny jego postępowania czy trwałe lub zmienne cechy osobowości (wzbogacając swoje interpretacje o aspekt psychologiczny).

Zamiast tradycyjnego zakończenia, które mogłoby sugerować, że istnieje jakiś punkt dojścia tych rozważań, czyli konkretny i postulowany sposób łączenia psychologii z literaturoznawstwem, lub też zestaw zasad, których przestrzeganie będzie gwarantować prawomocność przeprowadzonych analiz, zdecydowałam się na zamykanie każdego rozdziału z osobna konkretnymi wnioskami. Nie składają się one na jeden spójny obraz, są raczej konfiguracją zastosowanych przeze mnie rozwiązań, które sprawdziły się w konkretnej sytuacji badawczej. Brak podsumowania wyraża nadrzędną ideę tej książki, której celem jest nie formułowanie postulatów, lecz budowanie podstaw rzeczywistych relacji (także założeń umożliwiających ustalanie zasad współpracy w zespołach interdyscyplinarnych), co oznacza otwartość na powstanie różnorodnych rozwiązań, a nie gotową, jednorodną propozycję, którą można byłoby przedstawić jako obowiązującą. W tym ujęciu tytułowe „mosty zamiast barier” wyrażają gotowość testowania granic interdyscyplinarności, formułowania raczej pytań niż odpowiedzi, a także eksperymentowania bez pewności, że wszystkie pomysły konstruowania takich wspólnych pól interpretacyjnych okażą się udane.

Zarysowany w tej książce projekt współpracy chcę oprzeć na trzech ideach nadrzędnych, charakteryzujących proponowaną tu interdyscyplinarność: pierwsza to porozumienie, czyli budowanie mostów zamiast barier, co na pierwszym miejscu stawia ideę dialogu oraz relacji – zamiast „racji”, czyli prowadzenia sporów, których wyłącznym celem jest uzyskanie symbolicznej przewagi w dyskursie (por. Rosenberg 2016). Druga polegałaby na wrażliwości¹ i uważności, czyli odrzuceniu w miarę możliwości wstępnych uwarunkowań i założeń na rzecz ciekawości poznawczej, otwartości na inność oraz wnikliwego poszukiwania wszystkich elementów, którym można postawić inspirujące pytania. Trzecim elementem proponowanej tu nowej postawy, modelującej efektywną współpracę, jest promowanie kontaktu i świadomego tworzenia wielorakich przestrzeni dialogu, co wywodzi się z przekonania o twórczym, a w niewielkim stopniu docenianym, wpływie kontaktów społecznych na twórczość naukową. Romantyczny mit samotnego geniusza nadal kształtuje i promuje raczej postawy separowania się oraz szlachetnej osobności niż poszukiwania inspirujących idei we współdzieleniu zainteresowań z innymi. A przecież – na co wskazują aktualne ustalenia neuronauk – nasze mózgi są towarzyskie, emocjonalne i prospołeczne (Dąbrowska 2021). Najlepiej się też uczymy i rozwijamy poprzez aktywne zaangażowanie oraz informacje zwrotne o błędach, zatem – dzięki komunikatom, które płyną ze strony innych, zaproszonych do dyskusji nad wspólnie analizowanym problemem (Dehaene 2022).

Fundamentem tych trzech postaw jest dla mnie z jednej strony psychologia egzystencjalna, w której sięgam przede wszystkim do prac Viktora E. Frankla oraz Irvina D. Yalom, a z drugiej – idee kulturowej teorii literatury, choć w pełni się z nią nie utożsamiam, szukając własnej drogi, którą być może należy dopiero wytoczyć. Szanując literaturoznawcze tradycje badań psychoanalitycznych, celowo pozostawiam je na boku (pisząc o nich wyłącznie w historycznym kontekście współpracy psychologiczno-literaturoznawczej). Wobec niegasnącej atrakcyjności tego ujęcia dla literaturoznawców jestem przekonana, że warto nie tyle podążać szlakami przetartymi w badaniach, ale przede wszystkim proponować nowe. I tym nowym szlakom poświęcona jest niniejsza książka.

¹ Postawę uważności w tym kontekście łączę z koncepcją Elaine N. Aron (2017) opisującą wysoką wrażliwość jako cechę osobniczą. Osoby wysoko wrażliwe (HSP, czyli *Highly Sensitive Person*) charakteryzują się wysoką wrażliwością ośrodkowego układu nerwowego, zdolnością do przetwarzania bodźców wewnętrznych i zewnętrznych na głębszym poziomie semantycznym, skłonnością do autorefleksji i wrażliwością (czułością) w odbiorze nastrojów oraz emocji innych osób, niezależnie od modusu ich wyrażania (Aron 2017, s. 65).

I. RELACJE



Rozdział 1

Trudne związki psychologii z literaturoznawstwem

Pytanie o istnienie granic między literaturoznawstwem a psychologią – nie tyle wynikających z naturalnej odmienności międzydyscyplinarnej, lecz mających charakter barier komunikacyjnych – domaga się znalezienia bardziej satysfakcjonującej odpowiedzi niż dotąd wskazywane różnice między naukami humanistycznymi a społecznymi czy nawet przyrodniczymi (do których aspirowały niektóre nurty psychologii). Obie omawiane tu dziedziny w trakcie rozwoju następującego w XX wieku znalazły się na teoretycznym i metodologicznym rozdrożu. Po ponad stu latach od wyodrębnienia się z filozofii, a potem autonomizacji nauk o literaturze i nauk o psychice, gdy spory o odrębność przedmiotu badania oraz specyfikę dziedziny dawno uzyskały rozstrzygnięcie, warto z nowej perspektywy przyrzeć się istniejącym między nimi relacjom i współzależnościom. Zakorzenione w filozofii rozważania nad człowiekiem, wyrażającym siebie poprzez kulturę, żyjącym w określonych warunkach historycznych, środowiskowych, politycznych i społecznych, chociaż uzyskały w każdej z tych dyscyplin odmienne konceptualizacje, to nadal często współdzielą przestrzenie badawcze tam, gdzie obejmują naukową refleksją osobę w całokształcie jej istnienia w świecie.

Odwołując się do analogii granic oraz niegdyśszej wspólnoty badań, należałoby zatem wstępne pytanie przeformułować i zastanowić się, czy wobec tego istnieją pomiędzy literaturoznawstwem a psychologią dobre stosunki dyplomatyczne, umożliwiające przepływ idei, ułatwiające współpracę i tworzenie wspólnych pól badawczych. Odpowiedź na to drugie pytanie nie brzmi optymistycznie, nie wydaje się też, aby bez nowego, dynamicznego otwarcia sytuacja ta miała się radykalnie zmienić w najbliższym czasie. Ponowne nawiązywanie współpracy to wciąż trwający proces, który obecnie jest w fazie ostrożnego wzajemnego badania możliwości. Dlatego warto pisać o „trudnych związkach”, lecz jednak związkach, odwołując się do tego, co literaturoznawstwo i psychologię łączy, przy zachowaniu świadomości wszystkiego, co dziedziny te dzieli. Mamy bowiem wspólną historię i dziedzictwo badaczy, którzy już próbowali budować mosty.

Dotychczasowe próby wykorzystywania psychologii w badaniach literackich warto docenić i omówić dokładniej, aby nie ograniczać obrazu tych relacji wyłącznie

do psychoanalizy, wyraziście obecnej w teorii literatury, która otwarcie przywołuje prace Zygmunta Freuda, Carla Gustava Junga czy Jacquesa Lacana. Przykładem poszukiwań teoretycznych i metodologicznych, łączących postulaty psychoanalityczne z analizą utworów literackich, jest monografia Edwarda Fiały (1991) *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, w której badacz systematycznie omawia zarówno samą koncepcję Freuda, jak i psychoanalityczny model procesu twórczego, a także wprowadza kategorię „biografii psychicznej” (powszechnie nazywanej dziś raczej „psychobiografią”). W kolejnych rozdziałach teoria Freuda zostaje uzupełniona o badania nowsze, zwłaszcza koncepcję Normana N. Hollanda z jego eseju *Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis* (1976).

Nurt tych badań dobrze reprezentują też liczne publikacje Danuty Danek, na przykład książka *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego* (Danek 2012), w której znalazły się analizy *Dziadów* i *Lorenzaccia*, postaci Edypa czy autobiografii Elizy Orzeszkowej oraz prace Pawła Dybła (dla precyzji warto zaznaczyć, że autor swoje badania prowadzi na pograniczu literatury i filozofii), w tym ostatnio wydane *Lektury subwersywne. Filozoficzne eseje o literaturze i sztuce. Kant, Derrida, Lacan, Freud i inni* (Dybel 2022). Druga część monografii Dybła poświęcona jest zarówno samemu zagadnieniu interpretowania literatury za pomocą psychoanalizy, jak i konkretnym przykładom (interpretacja *Hamleta* za pomocą lacanowskiego rozumienia pragnienia [*le désir*], analiza *Procesu* Kafki oraz *Sierpnia* Schulza, problematyka „gry w gęby” u Gombrowicza).

Innym przykładem monografii tego typu, przekonująco uzasadnionej i obudowanej kontekstem historycznoliterackim, może być praca Jana Musiała (2022) *Przekłete stulecie – cudowne stulecie. O kompensacyjnych aspektach literatury polskiej*, w której autor, sięgając także po źródła dziewiętnastowieczne (na przykład książkę Michała Wiszniewskiego *Charaktery rozumów ludzkich* z 1837 roku), stawia tezę o znaczącej roli mechanizmu kompensacji w literaturze i kulturze polskiej wieku XIX, przywołując prace Freuda, Adlera i Junga. Do koncepcji tego ostatniego nawiązują też chociażby Zbigniew Bitka (2019), analizując twórczość prozatorską Władysława L. Terleckiego za pomocą psychologii analitycznej czy też badacze współtworzący tom *Psychologia literatury – zaproszenie do interpretacji* (1999). Tezę na temat rozkwitu psychoanalizy współcześnie stawiają z kolei autorzy prac zamieszczonych w monografii wieloautorskiej *Jak Feniks z popiołów? Odradzanie się psychoanalizy w powojennej i dzisiejszej Polsce* (2021), natomiast próbę systematyzacji rozmaitych nurtów literaturoznawczych badań psychoanalitycznych w postaci trzech paradygmatów interpretacyjnych przedstawił Fiała (2008).

Żadnej innej wielkiej teorii osobowości nie udało się pozostawić w nauce o literaturze tak trwałego śladu, gdyż istniejąca w latach 1919–1939 owocna współpra-

ca środowiska akademickiego Uniwersytetu Lwowskiego, skupionego wokół Kazimierza Twardowskiego i Juliusza Kleinera, została przerwana w trakcie II wojny światowej, zanim wypracowano trwałe struktury modelu badań interdyscyplinarnych. Po wojnie współpraca ta szybko uległa rozluźnieniu, środowisko lwowskie rozproszyło się po polskich uniwersytetach, a zdezaktualizowana w międzyczasie psychologia introspekcyjna nie mogła już stanowić czynnika integrującego; na jej miejsce weszła psychoanaliza, bardziej zrozumiała dla humanistów, pod której rozwój w polskim literaturoznawstwie położono trwalsze fundamenty². Warto jednak ten krótki epizod interdyscyplinarności „przed Freudem” przypomnieć, gdyż początkiem dialogu ponad podziałami pomiędzy literaturoznawcami a psychologami winno być krótkie podsumowanie dotychczas podejmowanych prób, zarówno psychologicznych interpretacji tekstów literackich, jak i literaturoznawczych aplikacji określonych teorii psychologicznych.

Historyczny szkic na temat istniejących prac, które stanowią podwaliny polskiego literaturoznawstwa, to część tej przeszłości badawczej, która może pomóc zrozumieć i wyjaśnić trudne współcześnie relacje pomiędzy specjalistami obu dziedzin, rezerwę, a nawet niechęć, jaką badacze prezentują wobec wzajemnych osiągnięć na wspólnych polach. Dziś możliwe jest spojrzenie z szerszej perspektywy na dawne spory, a niezbędny dystans pozwala odrzucić większość uprzedzeń budujących bariery zamiast mostów.

1.1. Punkt wyjścia: krótka historia owocnej współpracy

Monografie najwybitniejszych romantyków – Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego – stały się nie tylko tekstami fundacyjnymi polskiej biografistyki, ale również „poligonem naukowym” interdyscyplinarnych związków między psychologią a literaturą. Od początku bowiem badacze próbowali uwzględnić koncepcje psychologiczne w rekonstruowaniu osobowości twórcy, a próby te charakteryzowały się różnym stopniem profesjonalizacji dyskursu psychologicznego: od całkowicie potocznych koncepcji psychiki do wykorzystywania wielkich teorii osobowości. Niektórym pracom warto przyjrzeć się bliżej i rozpoznać kierunki

² Temu zagadnieniu w całości poświęcona jest obszerna, dwutomowa monografia Leny Magnone (2016) *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer intelektualnych przed drugą wojną światową*, w której autorka omówiła działalność członków Wiedeńskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego: Ludwika Jekelsa, Heleny Deutsch, Beaty Rank, Eugenii Sokolnickiej, Gustawa Bychowskiego oraz psychoanalitycznych pedagogów (Zygryda Bernfelda, sióstr Berty i Stefanii Bornstein). Krótko okres międzywojenny opisał także Jerzy Speina (1998) w rozdziale monografii zatytułowanym *Orientacja psychoanalityczna w polskich badaniach literackich okresu międzywojennego*.

rozwoju, jakie uwidoczniły się w monografistyce przełomu XIX i XX wieku, której zwieńczeniem były dwa wielkie dzieła Juliusza Kleinera, poświęcone Juliuszowi Słowackiemu (1919–1927/2003)³ i Adamowi Mickiewiczowi (1948/1996).

1.1.1. „Biografie psychologiczne” bez psychologii

Pierwsze biografie przynajmniej z nazwy „psychologiczne” pisane były w momencie, gdy sama psychologia jako odrębna dziedzina wiedzy była u swych początków, zatem użyte określenie oznaczało nie tyle świadome odwoływanie się do naukowo rozumianej psychologii, co raczej skoncentrowanie analizy biograficznej na „dziejach duszy” bardziej niż „dziejach twórczości”. Tym niemniej bez świadomości tego, jak przed Kleinerem używano psychologii w badaniach literackich, trudno w pełni docenić przełom spowodowany jego pracami. Warto również przypomnieć, że to właśnie Kleiner uważał psychologię za podstawową dziedzinę dla nauki o literaturze (Nycz 2002).

W 1898 roku ukazała się w Krakowie biografia autorstwa Adama Bełcikowskiego *Adam Mickiewicz. Psychologiczny wizerunek poety* (Bełcikowski 1898), jednak mimo obiecujących zapowiedzi praca ta prezentowała wyłącznie potoczne ujęcie psychologii. „Psychologiczną” warstwę interpretacji cechował szereg potocznych twierdzeń, zbudowanych na funkcjonujących społecznie przekonaniach na temat twórców i twórczości, co ujawniło się również w sztywnym, zrytualizowanym języku, jakim Bełcikowski opisywał Mickiewicza.

Portret Mickiewicza jest zatem portretem geniusza: chociaż nic nie zapowiadało wielkiej przyszłości chłopca z Nowogródka, już w dzieciństwie odbywała się w nim „tajemna praca wewnątrz ducha”, a jego rozwój miał – według Bełcikowskiego – przebiegać w sposób nieuświadomiony dla samego podmiotu (w ukryciu, bezwiednie – jak nazywa to badacz). Celowy rozwój odbywał się dopiero na etapie studiów Mickiewicza na Uniwersytecie Wileńskim. Ów „twórczy duch Mickiewicza” stanowić miał przez całe jego życie jedyne źródło dzieł, które zawsze odpowiadały potrzebom czasu, odznaczały się wielką starannością wykończenia i perfekcyjnym dopracowaniem obrazów poetyckich. Teksty literackie

³ Ze względu na to, że niektóre prace napisane po polsku lub też polskie przekłady monografii niektórych psychologów, na przykład omawianych w dalszej części Charlotte Bühler czy Viktora E. Frankla, ukazywały się po wielu latach od wydania oryginału, dla większej precyzji w analizowaniu chronologii tam, gdzie będzie to miało znaczenie dla dalszej interpretacji, podaję w nawiasie datę pierwszego wydania (lub wydania oryginalnego), a potem datę edycji współczesnej. Daty te odnotowuję jednak tylko w pierwszym przywołaniu tekstu w danym rozdziale, a następnie posługuję się nowszym jego wydaniem. W bibliografii odnotowuję obie daty, jeśli występuje istotny odstęp czasowy pomiędzy obiema datami.

w tym ujęciu uznane zostały za wiarygodne świadectwa biograficzne (błąd psychologizmu⁴).

Mistrzostwu warsztatu poetyckiego dorównuje idealny obraz biegu życia: najważniejszą cechą Mickiewicza ma być jego patriotyzm, dlatego w finale pracy tragizm jego egzystencji zostaje przyrównany do dramatu niewoli Ojczyzny. Z kolei okres przynależności do koła Towiańskiego, określony jako „smutny zwrot”, ma u swego podłoża głęboką religijność poety (stąd wziął się zresztą mesjanizm) i wynika z wiary w rzeczy nadprzyrodzone (widocznej już w balladach). Generalnie fakty biograficzne niepotwierdzające geniuszu poety są omawiane krótko i dopasowywane do głównej linii interpretacyjnej, mającej na celu idealizację poety nie tylko w aspekcie warsztatowym (jako genialnego poety), ale i biograficznym (czyniąc z niego doskonałego człowieka).

Biografia Bełcikowskiego (1898), filozofa i czynnego historyka literatury (pracownika Uniwersytetu Jagiellońskiego i Szkoły Głównej w Warszawie), ma ambicje naukowe i skierowana jest do osób wykształconych, zakłada też dobrą znajomość twórczości poety. Jest świadectwem poszukiwania odpowiedzi na pytanie, na czym polegał „fenomen Mickiewicza” i co spowodowało, że jego twórczość od początku była entuzjastycznie przyjmowana przez czytelników. Idealizacja romantyka, głęboko zakorzeniona w retorycznej warstwie dyskursu, objęła liczne fakty biograficzne: z kontrowersjami Bełcikowski radzi sobie, pomniejszając znaczenie i charakter jednych, modyfikując inne albo nawet je zakłamując. Dziś zawarte w niej sądy mają znaczenie wyłącznie historyczne jako świadectwo pierwszych, nieudanych prób analizowania psychologicznego aspektu twórczości poety za pomocą sądów potocznych, których prawdziwość miał legitymizować autorytet wykładowcy i jego szerokie wykształcenie oraz własna twórczość literacka.

W latach 1896–1897 powstała również „psychologiczna” biografia kolejnego wybitnego romantyka, zatytułowana *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki (1809–1949). Biografia psychologiczna*. Jej autorem był znany historyk literatury, wydawca i współredaktor „Kuriera Warszawskiego” Ferdynand Hoesick. W zamierzeniach miała się stać przykładem „nowoczesnej” monografii, co badacz deklarował na wstępie, przeciwstawiając ją typowi „przestarzałemu” i odnosząc się do problemu relacji życia i twórczości⁵, żywo dyskutowanego w tamtym czasie.

⁴ Szersze rozważania na temat psychologizmu i biografizmu znajdują się w kolejnym podrozdziale (I.1.2.1.), natomiast tutaj posługuję się najbardziej utrwalonym w literaturoznawstwie rozumieniem tych terminów.

⁵ Warto przypomnieć, iż zarówno późniejszy atak Janusza Sławińskiego (1975), jak i wcześniejsze próby rozstrzygnięcia kwestii powiązań między twórczością a życiem pisarza (u Bełcikowskiego czy Hoesicka właśnie) ściśle wiązały się z używaniem konstruktów

Pierwszą zasadą przyjętą przez Hoesicka (1896/1897) było całkowite oddzielenie biografii od interpretacji dzieł. Tak więc najważniejszą zmianą dokonaną w jego pracy było odrzucenie członu „twórczość” w zaproponowanym przez niego modelu monografii na rzecz życia interpretowanego w kategoriach performatywnych (jako nieustannego tworzenia, literaturyzowania własnej biografii – gdyby ujmować to w dzisiejszych kategoriach):

[...] życie Słowackiego jest zbyt poetyczne od początku do końca, ażeby go nie opowiedzieć jednym ciągiem, bez żadnych przerw. Nie znam poetyczniejszego żywota, jak to życie, które starałem się odtworzyć na tych kartach: jest to historia, która się rozwija jak poemat... (Hoesick 1896/1897, t. 1, s. IV).

Nie oznacza to automatycznie, że twórczość się tam nie pojawia – wprost przeciwnie, omawiana jest lub cytowana jako ilustracja życia twórcy, sprowadzona zatem zostaje po raz kolejny do rangi materiału historycznego lub świadectwa „życia duchowego” poety (co wprowadza do pracy Hoesicka błędy biografizmu i psychologizmu). Drugą zasadą, jaką wyznaczył sobie autor, przystępując do pisania, jest przedstawienie Słowackiego bez idealizacji. Autor pisze o niepotrzebnym przekształcaniu biografii w opowieść o wzorcowym życiu, realizującą przede wszystkim funkcje dydaktyczno-wychowawcze. Dlatego w jego opowieści o życiu Słowackiego, inaczej niż to bywało wcześniej, nie zabrakło wad i słabości „tej narcyzowej natury”.

Trzecia kwestia, poruszana w artykule wstępnym, dotyczy granic kreacji świata przez biografa (w celu zrekonstruowania realiów życia). Autor deklaruje „nałożenie cugli” swojej wyobraźni i obiecuje pisać wyłącznie o faktach potwierdzonych dokumentami. W praktyce jednak owo „nałożenie cugli” bardzo trudno Hoesickowi wychodzi. Pośrednio wskazywał na to już rozmiar tomu pierwszego, obejmującego dzieciństwo, okres adolescencji oraz wczesnej dorosłości Słowackiego. Lata 1809–1832, opisane na ponad sześciuset stronach, co do których istnieje niewiele materiałów źródłowych, wymuszały rekonstrukcje nie tyle właściwego biegu życia, ile wyobrażeń Hoesicka na temat tego, jak mogło ono wyglądać.

Ciekawy jest sposób, w jaki autor wypełniał owe „luki” w posiadanym materiale. Dość dużo miejsca poświęcał za każdym razem przedstawieniu kontekstu historycznego, miejsca oraz środowiska społecznego, w jakim obracał się Słowacki. Wyzyskiwał przy tym wszystkie dostępne źródła, swobodnie włączał też

psychologicznych (potocznych lub naukowych) w narracji biograficznej. To właśnie psychologia miała być „argumentem za” osobnym potraktowaniem życia jako autonomicznego w stosunku do twórczości w biografii pisarzy. Problem niehomogeniczności badań, ujawniający się również w dwudzielności konstruktu „życie i twórczość”, znalazł swe omówienie w innym miejscu (por. Całek 2012).

w narrację teksty literackie na prawach dokumentu (wyłącznie forma graficzna cytatu informowała czytelnika o tym, że ma do czynienia z literaturą, a nie dokumentem *sensu stricto*). Hoesick rekonstruował też życie poety od momentu narodzin aż do śmierci: w tym celu wykorzystywał jego korespondencję, gromadząc wspomnienia i wypowiedzi z różnych lat życia, a następnie porządkując je chronologicznie. Badacz pomijał przy tym tak zasadnicze kwestie, jak wiarygodność tych autonarracji, specyfika gatunkowa epistolografii Słowackiego (przybierania póż i masek, uwzględniania oczekiwania matki jako odbiorcy listów), zawodności pamięci, reinterpretacji wspomnień w świetle aktualnych przekonań lub wielokrotnej interpretacji zdarzeń (jak w odniesieniu do relacji z własnych narodzin, o których poeta pisze „z drugiej ręki”, przypominając sobie opowieść matki). Cytaty z listów rzadko są opatrzone komentarzem (zawierającym chociażby datę i adresata listu) – biograf posługiwał się nimi zupełnie dowolnie, wyzyskując fragmenty na poparcie swych tez. Wreszcie, formułował hipotezy tak, jakby były one potwierdzonymi faktami; na przykład uznaje za wymaginowaną miłość do Ludwiki Śniadeckiej.

Praca Hoesicka, mimo deklaracji w tytule, nie ma w ogóle charakteru psychologicznego. Wiedza badacza o funkcjonowaniu ludzkiej psychiki ma charakter potoczny. Autor przekonany jest więc o ważnej roli dziedziczenia w przypadku twórczości Słowackiego. Dlatego podkreśla, iż talentem poetyckim (albo przynajmniej zainteresowaniami w tym zakresie) odznaczali się nie tylko rodzice poety, lecz również dalsi członkowie rodziny. W narracji obecne są natomiast zdania, które mają zbliżyć ten tekst do psychologicznej analizy naukowej, jak na przykład: „Sonety te, przepuszczone przez alembik psychologiczny, świadczą o jednej rzeczy: że to werterowskie cierpienia młodego Słowackiego mocno były zaprawione pierwiastkiem literackim” (Hoesick 1896/1897, t. 1, s. 186). Ale to tylko retoryka i puste słowa – na prawdziwą analizę psychologiczną przyjdzie poczekać do ukazania się wielkiej monografii Kleinera o Słowackim (1919–1927/2003).

Kleiner, w przeciwieństwie do Bełcikowskiego i Hoesicka, swobodnie używa języka psychologii swoich czasów, chociaż psychologiem przecież nie był. Podjęte analizy metatekstowe (Całek 2012) pozwoliły wskazać, iż kluczowe dla wiedzy i świadomości psychologicznej lwowskiego literaturoznawcy okazały się pod tym względem lata spędzone na Uniwersytecie Jana Kazimierza w okresie prężnej działalności Psychologicznej Szkoły Lwowskiej (1902–1919). To one pozostawiły trwały ślad w świadomości badacza. W atmosferze współpracy oraz twórczego oddziaływania na siebie wielkich osobowości, do których z pewnością należeli zarówno Twardowski, jak i Kleiner, powstało w okresie międzywojennym interdyscyplinarne środowisko uczonych, skupione wokół Uniwersytetu Lwowskiego.

1.1.2. Początki polskiej psychologii w Krakowie, Lwowie i Warszawie

Zanim psychologia na dobre wyodrębniła się z filozofii, już na początku XIX wieku w różnych ośrodkach akademickich powstawały prace na temat funkcjonowania ludzkiego umysłu oraz psychiki. Wśród naukowców zajmujących się tą problematyką można odnaleźć tak znane postaci, jak Samuel Bogumił Linde, którego program uniwersyteckich wykładów z psychologii odkrył i omówił jako pierwszy Cezary W. Domański (2018). Autorski projekt wykładów, złożony w 1817 roku do Komisji Rządowej, zakładał wygłoszenie wykładu będącego wprowadzeniem do psychologii na podstawie prac autorów zagranicznych (angielskich, niemieckich, francuskich) oraz polskich (między innymi Hugona Kołłątaja oraz Jana Śniadeckiego). Ten ostatni w roku 1822 wydał rozprawę *Filozofia umysłu ludzkiego, czyli rozważny wywód sił i działań umysłowych*; innym ważnym badaczem był także Józef Kremer, który podzielił zjawiska psychiczne na świadome i nieświadome (Rzepa, Dobroczyński 2009, Domański 2018). W drugiej połowie XIX wieku tematyka psychologiczna była rozwijana również przez profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego: Teofila Zygmunta Ziembickiego⁶, Maurycego Straszewskiego i Franciszka Gabryla (Domański 2018).

Polscy adepci psychologii najczęściej zdobywali stypendia pozwalające na studia zagraniczne, często w kilku ośrodkach uniwersyteckich i pod kierunkiem pionierów psychologii jako nauki – Wilhelma Wundta czy Gustava Theodora Fechnera (Rzepa, Dobroczyński 2009); należeli do nich między innymi Piotr Chmielowski, Aleksander Świętochowski, Jan Władysław Dawid, Władysław Witwicki czy Julian Ochorowicz. To właśnie dzięki temu ostatniemu na Uniwersytecie Lwowskim pojawiły się w latach 1880–1887 wykłady z psychologii, ale nie miały one jeszcze systematycznego charakteru, gdyż Ochorowicz w oryginalny sposób łączył swe doświadczenia z okresu pracy w laboratorium Wundta z zainteresowaniem mediumizmem oraz francuską psychiatrią. Rzepa i Dobroczyński piszą o nich w następujący sposób:

Jego wykłady zawierały więc psychologiczny miszmasz i właściwie obrazowały na żywo proces wyłaniania się nowej dziedziny nauki, która tak naprawdę zajmowała się wtedy po trosze wszystkim i mało kto wiedział, czym ostatecznie zajmie się w przyszłości. Wystarczy przypomnieć, iż lwowskie wykłady Ochorowicza [...] dotyczyły (cokolwiek miałyby znaczyć te tematy): psychologii właściwej, psychologii teoretycznej i empirycznej, psychologii indukcyjnej i stosowanej, psychologii kryminalnej, teorii wrażeń, psychologii twórczości, psychologii historii i cywilizacji, etnopsychologii. Być może ze względu na tę różnorodność i dość szczególny

⁶ Wcześniejsza wersja jego nazwiska brzmiała „Ziomba”, o czym warto pamiętać, szukając jego prac (Domański 2018).

bałagan pojęciowy, teoretyczny i metodologiczny, psychologia w jego wydaniu (podobnie jak i sam wykładowca) nie cieszyła się specjalnym zainteresowaniem (Rzepa, Dobroczyński 2009, s. 193).

Fascynacja psychologią jako nowym kierunkiem badań pojawiła się natomiast wśród profesorów krakowskich, co zaowocowało powstaniem na Uniwersytecie Jagiellońskim pierwszej polskiej pracowni psychologicznej, założonej w 1903 roku przez Władysława Heinricha. Heinrich studiował filozofię i psychologię w Zurychu, uzyskał tam stopień doktora filozofii, następnie odbył studia uzupełniające w Wiedniu i Paryżu. Habilitował się w zakresie psychologii i metodologii nauk przyrodniczych w 1900 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie kierował założoną przez siebie Pracownią Psychologii Doświadczalnej (do 1911 roku) i wykładał psychologię ogólną. Był też autorem monografii poświęconych ściśle psychologicznym zagadnieniom, takim jak na przykład *W sprawie podstawowych pytań psychologii* (1897), *Teorie i wyniki badań psychologicznych* (1902) czy *Psychologia uczuć* (1907); prowadził swe badania w duchu przyrodoznawstwa, dlatego jego prace zapowiadały już behawioryzm i okazały się dość odległe od popularnej wówczas psychologii introspekcyjnej. Studentem Heinricha był Leon Chwistek, który ostatecznie mimo habilitacji nie został zatrudniony w Krakowie, dlatego przeniósł się na Uniwersytet Lwowski, gdzie w latach trzydziestych uzyskał katedrę (Domański 2018).

To właśnie Lwów – a nie Kraków – stał się ośrodkiem pierwszej znaczącej współpracy między literaturoznawcami a psychologami. Było to jednak zasługą nie Ochorowicza, ale jego wielkiego następcy – Kazimierza Twardowskiego.

1.1.3. Psychologiczna Szkoła Lwowska a lwowska szkoła filologiczna

Działalność Kazimierza Twardowskiego, ucznia Franza Brentano, słuchacza wykładów Wilhelma Wundta w Lipsku, a także Carla Stumpfa w Monachium, założyciela pracowni psychologicznej na Uniwersytecie Lwowskim⁷, stanowi doskonały materiał na filmową opowieść o wielkim uczonym, porównywalną do takich obrazów jak *Piękny umysł* (2001) czy *Teoria wszystkiego* (2014).

W 1895 roku ten dwudziestodwuletni (!) profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Jana Kazimierza objął Katedrę Filozofii⁸; profesurę zwyczajną uzyskał

⁷ Według większości historyków myśli psychologicznej należy jednak przyznać palmę pierwszeństwa i prawo bycia „polskim Wundtem” Heinrichowi, a nie Twardowskiemu (Stachowski 2000, Rzepa, Dobroczyński 2009, Domański 2018). Warto też wspomnieć, że trzecia – po Krakowie i Lwowie – pracownia psychologiczna powstała już w roku 1910 w Warszawie, a kierował nią Edward Abramowski (Rzepa, Dobroczyński 2009).

⁸ Szczegółowy rys biograficzny i drogę intelektualną Twardowskiego dokładnie omawiają zarówno Rzepa i Dobroczyński (2009), jak też Domański (2018), dlatego zdecydowałam się

już trzy lata później, a podczas kolejnych dekad pracy pełnił wiele ważnych funkcji, był również rektorem w czasach I wojny światowej (Rzepa, Dobroczyński 2009). Badacze piszą o nim w następujący sposób:

Bez wątpienia Twardowski był (i jest) jedną z najbardziej znanych i poważanych postaci w dziejach nauki polskiej. Mówiło się i mówi o nim: „Mistrz”, „nauczyciel i wychowawca uczonych”, „nauczyciel filozofów”, „twórca polskich szkół naukowych”, „brzytwa metodologiczna”. [...] jako profesor filozofii (tak samo jak Brentano) nie zarzucił psychologii na rzecz uprawiania wyłącznie filozofii. Zarówno te silne wpływy, jak i – zarazem – umiejętność rozpoznania i krytycznej oceny propozycji teoretycznych i metodologicznych typowych dla psychologii fizjologicznej (eksperymentalnej) oraz psychofizyki, doprowadziły go do kroczenia drogą bliższą naukom humanistycznym niż przyrodniczym, opartą na tradycji filozoficznej i nastawioną na poszukiwanie dla psychologii własnych metod badawczych (Rzepa, Dobroczyński 2009, s. 159–161, podkr. A.C.).

Według historyków myśli psychologicznej Twardowski propagował psychologię jako naukę nowoczesną, autonomiczną wobec filozofii, ale i wobec polskiej myśli romantycznej, zwłaszcza filozoficznej, którą uważał za „światopogląd” i w przeciwstawieniu do niej dbał o naukową rzetelność oraz metodologiczną precyzję: „[...] o jasne i wyraźne definiowanie pojęć, o skrupulatną analizę znaczeń, o precyzję i stałość stosowanej terminologii oraz o dokładne uzasadnianie głoszonych twierdzeń” (Rzepa, Dobroczyński 2009, s. 162–163).

Działalność Psychologicznej Szkoły Lwowskiej została szczegółowo przedstawiona przez Teresę Rzepę (1998), dlatego w tym miejscu chciałabym wyłącznie omówić elementy jego myślenia, które wyznaczały pole interdyscyplinarnej współpracy z lwowskimi polonistami, przede wszystkim Juliuszem Kleinerem. Twardowski obok metody introspekcyjnej, którą uważał za źródło bezpośredniego poznania faktów psychicznych, dopuszczał także metody pośrednie: dokumenty oraz „fakty, rzeczy, przedmioty niepsychiczne, poprzez które wyrażają się czynności i wytwory psychofizyczne” (Domański 2018, s. 223). Uznawał też psychologię za „naukę quasi-historyczną”, czyli pośredniczącą pomiędzy naukami empirycznymi a humanistycznymi, zwłaszcza historią. Taki sposób myślenia prezentował już Wundt, który w latach 1900–1920 opublikował dziesięciotomowe dzieło *Völkerpsychologie* [dosł. *Psychologia ludów*, właściwy przekład: *Historia naturalna społeczeństw ludzkich*⁹], tworząc tym samym etnopsychologię, która

przedstawić w tym rozdziale tylko te fakty, które są ważne z punktu widzenia współpracy interdyscyplinarnej.

⁹ Uwagę tę zamieściła w podręczniku *Historia współczesnej psychologii* Teresa Rzepa (por. Schultz, Schultz 2008, s. 90).

obejmowała ujęcie rozwojowe psychiki człowieka, zobrazowane – co najistotniejsze – „w języku, sztuce, mitach, obyczajach, prawie i moralności” (Schultz, Schultz 2008, s. 90). Humanistyczne i społeczne zagadnienia były zatem obecne od początku w psychologii, rozwijane i budzące zainteresowanie badaczy, dopiero wraz z wpływem czasu zostały przesunięte na drugi plan, a następnie, już po wojnie – potraktowane jako całkowicie marginalne.

Wśród uczniów Psychologicznej Szkoły Lwowskiej znaleźli się tak znaczący dla współpracy interdyscyplinarnej uczeni jak Władysław Witwicki, Stefan Błachowski czy Stefan Baley¹⁰, który – zanim na dobre zajął się psychiatrią i psychoanalizą – napisał doktorat na temat psychologicznej podstawy uczuć. Zresztą Twardowski zgromadził wokół siebie szereg młodych i zdolnych uczonych, którzy potem zasłynęli w psychologii, a od 1920 roku objęli stanowiska kierowników poszczególnych katedr psychologicznych na polskich uniwersytetach (Rzepa 1998, Rzepa, Dobroczyński 2019).

W doborowym gronie znaleźli się również historycy literatury, w tym Juliusz Kleiner, najwybitniejszy uczeń Józefa Kallenbacha, opuszczającego Uniwersytet Lwowski w 1919 roku na rzecz profesury w Wilnie. Z Kallenbachem bliskie relacje utrzymywał Twardowski, który wspomina o odwiedzinach polonisty w marcu 1927 i w styczniu 1928 roku (Chrostek 2016). Pogłębioną wiedzę filozoficzną, uwidaczniającą się w monografii *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli* (1912), Kleiner zdobył właśnie będąc studentem Twardowskiego, dzięki któremu, zdaniem Mariusza Chrostka (2016, s. 110): „wyrobił sobie ścisłość i precyzję myślenia”, ukazał także osobowość autora *Przedświtu*. Z pewnością łączyła ich typowa relacja mentorska – Twardowski w młodym, zaledwie dwudziestosześcioletnim Kleinerze mógł zobaczyć siebie samego z początku kariery na Uniwersytecie Lwowskim.

Kleiner, którego Chrostek nazywa „głównym filarem” lwowskiej polonistyki i „najwybitniejszym jej przedstawicielem”, został następcą Kallenbacha jako kierownik istniejącej od 1817 roku katedry historii literatury polskiej. Ten najmłodszy spośród grona tamtejszych literaturoznawców, gdyż zaledwie trzydziestoczteroletni uczonek, wszedł w rolę wcześniej pełnioną przez takie autorytety jak Antoni Małecki czy Roman Pilat, który wykształcił polonistów zaliczanych do lwowskiej szkoły filologicznej¹¹ (Chrostek 2016). Kleiner jako jeden z jej czołowych reprezentantów doskonale sprawdził się w roli kierownika katedry:

¹⁰ Omówienie działalności Witwickiego i Baleya, pierwszych doktorantów Twardowskiego, można znaleźć w *Historii psychologii w Europie Środkowej* Domańskiego (2018, s. 248–256).

¹¹ Zaliczani są do niej, poza Kleinerem, także: Stanisław Kot, Tadeusz Pini, Henryk Biegeleisen, Marian Szykowski, Michał Janik, Stanisław Wasylewski oraz Stanisław Lam (Chrostek 2018, s. 10).

Lata Juliusza Kleinera (1920–1941) wyznaczają najświetniejszy, złoty okres w dziejach lwowskiej polonistyki. Kolejne prace uczonego – epokowa monografia o Słowackim, pierwszy tom o Mickiewiczu, rozprawy o Krasińskim, Fredrze, wielu innych pisarzach, studia komparatystyczne, rewolucyjne niekiedy dokonania na polu teorii literatury, nawet liczne publikacje o charakterze pedagogicznym – wszystkie one wносиły wybitny wkład w rozwój polskiej nauki o literaturze (Chrostek 2016, s. 38).

Trudno byłoby w tym miejscu przywołać wszystkie dokonania wybitnego uczonego¹², warto jednak krótko przybliżyć najważniejsze elementy jego drogi intelektualnej, kształtujące interdyscyplinarność oraz otwartość na wiedzę filozoficzną i psychologiczną.

Był on wychowankiem Uniwersytetu Lwowskiego: na Wydziale Filozoficznym w latach 1904–1908 studiował polonistykę, germanistykę i filozofię. Lata 1902–1919 nazywane są przez Teresę Rzepę (1998) drugim okresem rozwoju Psychologicznej Szkoły Lwowskiej, czasem największego jej rozkwitu i powstania najważniejszych idei teoretycznych oraz metodologicznych. To wówczas Twardowski opracowywał swoją oryginalną teorię czynności i wytworów, a Witwicki zaprezentował teorię kratyzmu (która wyjaśniała rolę ambicji jako zasadniczego motywatora działań człowieka) oraz rozprawę habilitacyjną zawierającą psychologiczne ujęcie problematyki woli. Działała też już wówczas lwowska pracownia psychologiczna (Rzepa, Dobroczyński 2009, s. 204).

Na ten niezwykle owocny naukowo okres trafił właśnie Kleiner podczas swoich studiów filozoficznych, nic więc dziwnego, że psychologii introspekcyjnej oraz nowatorskiego ujęcia ludzkiej psychiki uczył się od najlepszych wówczas specjalistów. Podobieństwa między jego tekstami a językiem tekstów przede wszystkim Twardowskiego i Witwickiego to jednak nie wszystko; analogiczny jest również stosunek badacza do psychoanalizy oraz tendencja do pisania o niej w języku introspekcjonizmu. Kontakty z założycielem Psychologicznej Szkoły Lwowskiej trwały przez cały okres działalności Kleinera, o czym świadczy chociażby przeczytanie Twardowskiemu wstępu do przygotowanych na potrzeby niemieckiego odbiorcy dwóch syntez historii literatury polskiej; informacja ta pochodzi z zapisu spotkania profesorów na uniwersytecie w październiku 1927 roku, o czym informuje Chrostek (2016, s. 123). W innym miejscu pisze także o relacjach obu profesorów następująco:

Wypada zatem odnotować pozytywne relacje Kleinera z Twardowskim, chociaż w przypadku tego pierwszego trudno sobie wyobrazić inne. Ze strony Twardow-

¹² Liczne prace poświęcone rozprawom i monografiom Kleinera oraz syntezy jego dorobku omawia Chrostek (2016), tam też można znaleźć obszerny stan badań na ten temat.

skiego może nie była to przyjaźń, ale zażyłe koleżeństwo, chwilami nieco trudne. Umacniały je prywatne wizyty i prywatne sprawy. [...] Nie ustrzegł się jednak mentor krytyki wobec metod dydaktycznych i wychowawczych znakomitego kolegi (Chrostek 2016, s. 557).

Uczony miał też do dyspozycji najnowszą zagraniczną literaturę psychologiczną, sprowadzaną przez Twardowskiego, a następnie tłumaczoną na język polski przez jego uczniów, mógł więc na bieżąco czytać prace Williama Jamesa, Wilhelma Wundta, Gustava T. Fechnera, Aloisa Höflera, Augusta H. Forela czy Theodulę A. Ribota (Rzepa, Dobroczyński 2009).

Na tej podstawie można wyjaśnić, dlaczego w pracach Kleiner'a brakuje odnośników do dzieł psychologicznych: nie były one konieczne, ponieważ polski literaturoznawca dzięki studiom na Uniwersytecie Lwowskim i bezpośrednim kontaktom z tamtejszym środowiskiem intelektualnym nie tylko poznał język psychologii introspekcyjnej, ale także przyjął sposób myślenia o funkcjonowaniu człowieka charakterystyczny dla Psychologicznej Szkoły Lwowskiej. Nie musiał więc poznawać introspekcjonizmu wyłącznie lekturowo, stąd brak informacji o źródłach w postaci przypisów. Dowodem na bezpośrednie związki badacza ze środowiskiem lwowskich intelektualistów okazały się również tekstowe nawiązania Kleiner'a do analiz Stefana Baleya i tegoż do Kleiner'a (Całek 2012) oraz entuzjastyczna recenzja dwóch artykułów psychologicznych o Słowackim, napisanych przez Baleya, a zrecenzowanych przez Kleiner'a w „Kurierze Warszawskim” z 1931 roku.

Kariera naukowa autora monografii o Słowackim i Mickiewiczu przebiegała nadzwyczaj szybko i z dużym powodzeniem: jego doktorat uzyskany w 1908 roku wieńczyła uroczysta promocja, podczas której Kleiner otrzymał z rąk namiestnika Galicji, Michała Bobrzyńskiego, pierścień z brylantem od cesarza oraz list gratulacyjny napisany przez samego Antoniego Małeckiego (Chrostek 2016). Następnie podjął studia na Uniwersytecie Berlińskim, w Collège de France i w École des Hautes Etudes, gdzie spotkał między innymi Bergsona. Jeszcze w Paryżu powstały również zrzęby monografii o Krasińskim.

W rozprawach z lat 1913 (*Charakter i przedmiot badań literackich*) i 1914 (*Analiza dzieła*) Kleiner sformułował ważne założenie, iż przedmiotem badań historyka literatury jest dzieło literackie, które – jako specyficznie ukształtowane językowo i treściowo – stanowi osobną sferę rzeczywistości (Chrostek 2016). Nie wyłączało to problematyki biograficznej z obszaru literaturoznawczych zainteresowań, ale porządkowało pole badań. Dlatego też częścią analizy utworu miało być „skonstruowanie możliwie najbogatszej całości psychicznej wynikającej z zawartości tekstu, ale też najbliższej świadomości twórcy” (Chrostek 2016, s. 111). Tropem tym podążała również Stefania Skwarczyńska – najwybitniejsza

uczennica Kleinerera, która w *Teorii listu* (1937) sięgała nie tylko do psychologii introspekcyjnej, ale też do późniejszych prac Witwickiego¹³.

Na polu badań biograficznych o charakterze psychologiczno-interdyscyplinarnym prace Juliusza Kleinerera poświęcone Juliuszowi Słowackiemu (1919/2003) i Adamowi Mickiewiczowi (1948/1996) wyróżnia profesjonalne podejście do psychologii, wyrażające się w stosowaniu odpowiedniego języka i systemu pojęć, pokrewnego myślowo pracom Twardowskiego i Witwickiego.

Biografia Juliusza Słowackiego powstawała od roku 1912, a wydawana była w latach 1919–1927, zaś jej pisanie było skorelowane z tematyką wykładów wygłaszanych na Uniwersytecie Lwowskim, co przebadał Chrostek (2016, s. 114). Monografia została bardzo dobrze przyjęta w środowisku literaturoznawczym, czego wyrazem była Nagroda PAU. Była to praca wzorcowa: kompletna (obejmująca całe życie Słowackiego), dobrze osadzona w realiach historycznych i kontekście kulturowym, rzetelna literaturoznawczo (oczywiście na poziomie ówczesnej wiedzy teoretycznoliterackiej), ergocentryczna i „wyczerpująca naukowo”, jak pisał o niej Jerzy Starnawski (2003).

Inaczej, gdyż znacznie chłodniej, została przez współczesnych przyjęta biografia Adama Mickiewicza. Powstawała ona długo: autor rozpoczął pracę jeszcze w 1928 roku, a w pięć lat później wydał pierwszy tom dzieła. Badania kontynuował aż do wybuchu wojny (miał wtedy znaczną część tomu drugiego), pisał także w latach 1940–1941 we Lwowie, a potem ukrywając się w Krasnobrodzie i w Milanowie. Ostatecznie tom drugi został ukończony w Lublinie, a całość wydało w 1948 roku Towarzystwo Naukowe KUL¹⁴. Pierwszy tom ostro skrytykował Manfred Kridl, wskazując na wady biografizmu i apelując o niezależne od „życia” badanie twórczości literackiej¹⁵. Także Stefan Kołaczkowski w 1934 roku zarzucał Kleinerowi nadmierną szczegółowość, utratę poczucia miary i hierarchii (Chrostek 2016, s. 119–120). Po latach Starnawski (2003), oceniając biografie Mickiewicza i Słowackiego autorstwa Kleinerera, podkreślał ich wszechstronność i głębokie rozumienie romantyzmu.

¹³ W tym miejscu trudno byłoby omawiać przełomową dla epistolografii teorię Skwarczyńskiej, została ona przeanalizowana we wcześniejszej monografii (Całek 2019).

¹⁴ Omówienie obu monografii Kleinerera wraz z analizą poszczególnych tez psychologicznych znajduje się w pracy *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa* (Całek 2012, s. 83–91, 128–134).

¹⁵ Uczeni ścierali się ze sobą jeszcze przy kilku okazjach, na przykład podczas Zjazdu Naukowego im. Ignacego Krasickiego w czerwcu 1935 roku, na skutek czego Kridl zastrzył swoje stanowisko, prezentując je rok później we *Wstępie do badań nad dziełem literackim* (1936), o czym bliżej pisze Chrostek (2016, s. 548).

Znaczenie obu monografii dla związków psychologii i literatury było dwojakie. Z jednej strony badacz udowodnił, że możliwa jest profesjonalizacja dyskursu psychologicznego i jego aplikacja w badaniach literackich. Jednocześnie pojawienie się błędów psychologizmu i biografizmu w tekstach tak wybitnego autora na długo utrzymało w literaturoznawcach przekonanie, że z tego impasu nie da się wyjść „obronną ręką”. Równolegle do tych dyskusji pole badań literackich w tym czasie zdominowała psychoanaliza jako opcja zarówno psychologiczna, jak i bliska literaturze. To w niej granice między podmiotem literackim a pisarzem zostały najmocniej zatarte, zaś sens ukryty na trwałe wyparł sens jawny, dając pierwszeństwo subiektywnym interpretacjom badaczy, czyli – w praktyce – władzę interpretacyjną nad tekstem i jego nadawcą. W ten sposób psychoanaliza legitymizowała psychologizm jako badawczą konieczność, uzasadnioną „naukowym” podejściem Freuda i jego następców do Lacana włącznie.

W utrwaleniu paradygmatu psychoanalitycznego w badaniach literackich mieli zresztą swój udział znani psychologowie początku XX wieku, zwłaszcza dawny uczeń Twardowskiego, Baley (1921, 1924/1925, 1936) oraz Gustaw Bychowski (1930/2002)¹⁶, którzy zajęli się psychoanalizą Juliusza Słowackiego, podobnie jak w przypadku Mickiewicza zrobili to Stanisław Maciaszek (książka napisana w 1924, wydana dopiero w 1933 roku) oraz kanadyjski psycholog Jean-Charles Gille-Maisani (1988)¹⁷. Prace psychologów okresu międzywojennego zbudowały podwaliny pod kontynuowane do dziś literaturoznawcze badania o charakterze psychoanalitycznym: teoretyczne i metodologiczne (Fiała 1991, 2005, 2008, Danek 1997, Speina 1998, Dybel 2000, Lubański 2008), historycznoliterackie (Magnone 2011, 2016, Nguyen 2022) czy interpretacyjne (na przykład Danek 2012, Bitka 2019, Dybel 2022, Musiał 2022).

¹⁶ Prace Stefana Baleya zostały dokładnie przebadane pod kątem związków z psychoanalizą Freuda (por. Speina 1975, 1998, Fiała 2005, Całek 2012, Magnone 2016). Podobnie analizowano też psychobiografię autorstwa Gustawa Bychowskiego (por. Danek 2002, Całek 2012, Magnone 2016).

¹⁷ Książka Jean-Charlesa Gille-Maisaniego *Adam Mickiewicz. Poète national de la Pologne: étude psychanalytique et caractérologique* na język polski została przetłumaczona dwukrotnie: w 1988 roku to obszerne dzieło opracowano i skrócono, a w 1996 roku przetłumaczono pierwszą jego połowę; z drugą można zapoznać się jedynie albo w oryginale, albo też w opracowaniu. Dokładne omówienie tej pracy, niezwykle ciekawej z punktu widzenia aplikacji teorii psychoanalitycznej do biografii i twórczości Adama Mickiewicza, przekraczałoby jednak zakres tego rozdziału; można je jednak znaleźć w pracy *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki...* (Całek 2012).

1.2. Punkt dojścia: obecne relacje literaturoznawstwa i psychologii

Kłopoty z interdyscyplinarnością, jakie zaistniały wówczas, gdy obie dziedziny walczyły o swoją autonomię i naukowe umocowanie, trwają do dziś, mimo iż od dawna lęk przed zagubieniem tożsamości dziedziny w wyniku przekroczenia granicy własnej dyscypliny można uznać za straszak. Odmienne trajektorie ewolucyjne spowodowały, że analogiczne problemy badawcze, na przykład dotyczące obszaru twórczości literackiej, sformułowane w idiolekcie naukowym jednej dziedziny, stają się niezrozumiałe lub mało interesujące dla przedstawicieli drugiego obszaru. Nawet próby przekraczania granic często nie przynoszą zadowalających rezultatów, gdyż badacze niezaznajomieni z językiem, metodologią oraz podstawowym słownikiem pojęć danej dziedziny, pozostają monodyscyplinarni w sposobie myślenia, próbując przekładać nową wiedzę na specyfikę własnego idiolektu naukowego. Wyrывая informacje z kontekstu i odcinając je od ich teoretycznych korzeni, włączając je następnie w nowy system wiedzy, ryzykując zbyt daleko idące modyfikacje, nadmierne poszerzanie lub zawężanie znaczeń czy błędne interpretacje.

Dotychczasowe próby profesjonalnego wykorzystywania psychologii w badaniach literackich, jakie podejmowali literaturoznawcy, przede wszystkim Kleiner czy Skwarczyńska, zaowocowały powstaniem wyłącznie psychoanalitycznego nurtu badań literaturoznawczych; natomiast dla badaczy nieprzekonanych do psychoanalizy, zarówno z przyczyn teoretycznych i metodologicznych, jak też z powodu stojących u ich podstaw fundamentalnych założeń filozoficznych oraz antropologicznych, w literaturoznawstwie właściwie nie ma alternatywy. Inne nurty psychologii, równie interesujące – jak chociażby psychologia humanistyczna czy egzystencjalna – znane są bardzo pobieżnie, a najczęściej tylko z kilku nośnych haseł, takich jak samorealizacja czy sens życia. Zadanie odkrycia dla siebie psychologii, jej teoretycznego bogactwa, sposobu konceptualizowania złożonych zjawisk, czyli wiedza wykraczająca poza proste definicje i ujęcia słownikowe, stoi nadal przed badaczami literatury.

Dzieje kontaktów między psychologią a nauką o literaturze, a zwłaszcza początek XX wieku, to okres wypracowywania rozwiązań metodą „prób i błędów”; do nich należą dwie od początku dyskusyjne ścieżki, niegdyś wywołujące burzliwe dyskusje, ale i dziś prowadzące na manowce nauki: psychologizm oraz biografizm. Uznawane są one za najbardziej podstawowe błędy metodologiczne w badaniach o charakterze psychologiczno-literaturoznawczym, dlatego warto przypomnieć, na czym polegają.

1.2.1. Problem psychologizmu: o granicach analizy psychologicznej

Zastanawiając się, czym był i jest psychologizm, należałoby przedstawić go przede wszystkim w odniesieniu do jego zniekształcającego oddziaływania, które wynika z przeceniania roli czynników psychologicznych przy jednoczesnym niedocenieniu złożonych uwarunkowań społeczno-historycznych. Psychologizm jako błąd interpretacyjny może przybrać dwie najbardziej charakterystyczne formy: pierwsza ma bardziej ogólny charakter i odnosi się nie tylko do tekstów literackich, lecz również do każdej sytuacji, w której poszukiwanie przyczyn nadmiernie eksponuje wpływ czynników psychologicznych. Towarzyszy temu marginalizowanie ważnych danych (takich jak na przykład: kontekst, gatunkowość wypowiedzi, normy kulturowe, nawiązania intertekstualne i wiele innych), które jednakże nie znajdują wyjaśnienia w obszarze psychologii.

Psychologizm prowadzi do upraszczania wielowarstwowości utworu literackiego, sprowadzając go do roli tekstu o charakterze klinicznym, będącym przejawem określonych psychologicznych dyspozycji twórcy przy jednoczesnym pominięciu elementów gatunkowych, stylistycznych czy kulturowych. W interpretacji typowa lektura psychologistyczna pomija lub znacząco ogranicza zarówno kontekst historycznoliteracki, jak i wymiar estetyczny, co często prowadzi do dosłowności w procesie odczytywania metaforyki, ironii, hiperboli, groteski oraz podobnych środków, będących świadomymi zabiegami stylistycznymi, a nie przejawami głębokiego życia wewnętrznego.

Istotą błędu psychologizmu w drugiej postaci – i w kontekście ściśle literaturoznawczym – jest zniekształcenie analizy dzieła przez przypisywanie cechy psychiczności przedmiotom niepsychicznym, co według Romana Ingardena (1970): „jest fałszowaniem swoistej natury przedmiotu badania, a w szczególności dzieła literackiego, przez utożsamienie go z pewną mnogością przeżyć autora lub czytelnika” (Ingarden 1970, t. III, s. 49). W konsekwencji utwór (dzieło, teoria, odkrycie) traci swą autonomiczność, stając się wyłącznie świadectwem życia psychicznego lub też pełnowymiarowe życie psychiczne przypisywane jest postaciom literackim bez zwracania uwagi na ograniczoną możliwość takiego odczytywania wykreowanej psychiki, nieporównywalną do możliwości badania osób żyjących w świecie pozatekstowym.

Literaturoznawcy, w przeciwieństwie do psychologów, w swojej tradycji i świadomości badawczej mają dziedzictwo strukturalizmu, które jasno wytyczyło granice między biograficznym pisarzem, podmiotem czynności twórczych (pisarzem w trakcie aktywności twórczej) a podmiotem literackim. Dlatego nawet, jeśli granice te kwestionują, pamiętają o nietożsamości twórcy i wykreowanych przez niego postaci literackich. Co więcej, dziś kwestionuje się także „byt tekstowy”

postaci literackiej (milcząco zakładany przez większość psychologów). Pisze o tym Maria Cieśla-Korytowska (2011):

Postać literacka nie ma, jak wiemy, żadnej potencjalności, jest tym i tylko tym, co zechciał o niej napisać jej twórca [...]. Błąd polegający na zignorowaniu tego faktu popełniają najwybitniejsi znawcy, skądinąd świadomi wszelkich granic, istniejących między twórcą a tekstem, biografią autora a kreacją postaci, lecz stwierdzający mimo to, że bohater „powinien”, „mógłby”, „zdołałby” coś uczynić lub przeciwnie – czegoś zaniechać. W pewien sposób więc postępują tak, jak postaci literackie, które opis uczuć – lub pocałunku – angażują w takim stopniu, że pod jego wpływem ulegają emocjom „papierowych” bohaterów (Cieśla-Korytowska 2011, s. 16).

Nazbyt poważne potraktowanie wykreowanych postaci literackich może skutkować tak kuriozalnymi propozycjami badawczymi, jak analizy Magdaleny Ewy Ruszel (2007), która dokonała lektury wiodących dzieł literatury powszechnej w kontekście zaburzeń psychicznych. I tak na przykład Werter stał się przykładem depresyjnych zaburzeń osobowości i syndromu presuicydalnego (co z pewnością zdziwiłoby Goethego, gdyby dane mu było wyrazić swoją opinię na ten temat), a Kordian – uosobieniem schizotypowych zaburzeń osobowości (z czym z pewnością nie zgodziłby się Juliusz Słowacki, co można stwierdzić na podstawie jego epistolarnych wyobrażeń roli tego bohatera w dramacie). Celowo wybrałam te dwie postaci, reprezentujące preromantyzm niemiecki i dojrzały romantyzm polski. Tak upraszczające i redukujące do „materiału klinicznego” ujęcie tekstów literackich zdarza się naprawdę rzadko, a jednak warto przed nim przestrzegać, gdyż stanowi jaskrawe pogwałcenie podstawowych zasad interpretacji utworów, które są jednak czymś o wiele większym niż poetycką wersją kryteriów DSM-V.

W tym właśnie punkcie psychologowie najczęściej spierają się z literaturoznawcami (lub po prostu ignorują ich postulaty, mające jednakże w nauce o literaturze głębokie tradycje i solidne uzasadnienie). Przykładem takiej pracy, powstałej niezależnie od literaturoznawczego rozróżnienia twórcy od podmiotu literackiego (Sławiński 1966/1998) jest książka Stanisława Sieka poświęcona analizie osobowości Juliusza Słowackiego na podstawie jego twórczości dramatycznej (1970). Psycholog ten nie tylko ograniczył badania biograficzne do interpretacji tekstów literackich, lecz również zachował się tak, jak gdyby jego książka powstawała w „pustce interpretacyjnej”, ignorując kompletnie osiągnięcia dziedziny, na której teren wkroczył. Co więcej, celowo nie uwzględnił żadnych materiałów biograficznych (faktów, listów, relacji współczesnych), arbitralnie uznając je za niewiarygodne i podważając tym samym wiarygodność badaczy, którzy od lat je opracowują¹⁸.

¹⁸ Wydaje się, że psycholog nie powinien formułować tak ostrych opinii bez znajomości procedur sprawdzania wiarygodności danych stosowanych przy opracowywaniu literaturo-

Odrzucił również istniejące już biografie Słowackiego, uznając, że są nieprofesjonalne, i zarzucając ich autorom (niewymienionym z nazwiska) brak przygotowania filologicznego, historycznego lub psychologicznego¹⁹.

Celem jego badań było opracowanie metody, która umożliwiałaby ocenę osobowości pisarza na podstawie psychologicznej analizy wyłącznie twórczości, bez sięgania do biografii, dokumentów i innych źródeł. Aby sprawdzić, na ile taka metoda sprawdza się w praktyce, Siek (1970) zastosował ją do diagnozy osobowości Słowackiego, wybierając jako materiał do analizy czternaście dramatów: *Mindowego*, *Marię Stuart*, *Kordiana*, *Horsztyńskiego*, *Balladynę*, *Mazepe*, *Beatrix Cenci*, *Fantazego*, *Księdza Marka*, *Sen Srebrny Salomei*, *Księcia Niezłomnego*, *Zawiszę Czarnego* i *Samuela Zborowskiego*. Selektywność tego wyboru, zarówno pod względem gatunku (ograniczenie się wyłącznie do dramatu), jak i przynależności do różnych faz twórczości (okres młodości, dojrzały, mistyczny), nie została jednak w żaden przekonujący sposób uzasadniona. Stąd ich swobodne zestawianie może budzić pytania o wiedzę badacza tak w zakresie genologii (wybór dramatów uzasadnia on enigmatycznie jednolitością tego gatunku pod względem treści wyobrażeniowych), jak i co do znajomości biografii oraz całokształtu twórczości Słowackiego. Jedynym sformułowaniem *explicite* kryterium selekcyjnym stało się ukończenie danego utworu. Poszczególne dzieła traktowane są przez Sieka jak próbki uzyskane w trakcie badania psychologicznego za pomocą metod projekcyjnych (takich jak *Test Apercepcji Tematycznej* czy test plam barwnych Rorschacha).

Najważniejsze założenia swojego podejścia badawczego autor formułuje następująco: po pierwsze przyjmuje, że osobowość człowieka poznaje się po wytworach, jeśli produkty wyobraźni powstają jako reakcje na bodźce wieloznaczne i sytuacje, które dają się dowolnie interpretować: takie wytwory wyobraźni są projekcjami osobowości (Siek 1970, s. 7). Po drugie, skoro twórczość jest efektem pracy wyobraźni, to działalność twórcza jest projekcją osobowości twórcy, zatem bohaterowie dramatów Słowackiego powstają jako wynik rzutowania na nich własnych myśli, uczuć, pragnień i impulsów poety odrzuconych przez niego. W ten sposób autor odczytuje z tekstu emocje i nastroje Słowackiego oraz sytuacje proste, natomiast w przypadku symboliki wykorzystuje skonstruowane klucze interpretacyjne, zawarte w podręcznikach odpowiednich metod projekcyjnych.

Jednak szczególnie kontrowersyjny jest pomysł skonstruowania na tej podstawie psychogramu, czyli uporządkowanego zestawu cech osobowości Słowackiego.

znawczych wydań krytycznych dzieł, jak przede wszystkim korespondencja czy kronika życia i twórczości.

¹⁹ Tak naprawdę nie wiadomo, ile takich biografii Siek przeczytał poza uznanymi przez niego za w miarę wiarygodne pracami G. Bychowskiego (1930/2002), J. Kleinera (1919–1927), P. Hertza (1959) i E. Sawrymowicza (1955), za pomocą których sprawdzał poprawność wyciągniętych przez siebie wniosków.

W ten sposób badacz niepostrzeżenie przechodzi od problematyki utworów do biografii autora, utożsamiając go z czternastoma różnymi postaciami z jego dramatów, co stanowi swoiste „osiągnięcie szczytowe” psychologizmu. Na tej podstawie bowiem Siek diagnozuje u Słowackiego agresywność, przejawiającą się (w utworach) w postaci oskarżania, krytykowania, wyśmiewania i pomniejszania; potrzeby: bezpieczeństwa, degradacji (pomniejszanie siebie, skłonności masochistyczne), dominowania, odrzucania (samotnictwo, dyskryminacja innych, obojętność) oraz uzewnętrzniania siebie (dramatyzowanie, przyciąganie uwagi innych); postawy uczuciowe: smutku, przygnębienia; zmienność nastrojów, pesymizm, brak poczucia sensu życia, egocentryzm, narcyzm, dezaprobata rzeczywistości, lęk i krytycyzm wobec kobiet oraz stosowanie następujących mechanizmów obronnych: projekcji, racjonalizacji, tłumienia, regresji, ucieczki, reakcji uporzonych, kompensacji oraz sublimacji. Ego poety charakteryzują wewnętrzne konflikty, nieustalona hierarchia wartości, ambiwalencja, wahania, mała odporność psychiczna oraz obecność cech kobiecych.

W rezultacie powstaje coś, co można by nazwać negatywną biografią Słowackiego, gdyż zastosowane przez Sieka narzędzie, odwołując się do projekcji, pozwala uzyskać dostęp do wyłącznie „ciemnej” strony osobowości poety (to wynika już z przyjętej definicji: projekcji tych cech osobowości, których się nie akceptuje). Biografia ta jest również na wiele sposobów wybiórcza – po pierwsze – na poziomie źródeł wybranych do analizy, po drugie – na poziomie dzieł, po trzecie wreszcie – na poziomie interpretacji psychologicznych (ograniczenie do jednej teorii H. Murraya). Kłopoty z wykorzystywaniem motywów zaczerpniętych z utworów literackich wynikają nie tylko z ich specyfiki tekstowej, lecz również z ciągłego poruszania się na granicy rzeczywistości i fikcji. Temu zadaniu w wymiarze teoretycznym podołać może jedynie, jak się wydaje, specjalista, czyli historyk literatury, stąd warto przywołać propozycje literaturoznawcze Jana Józefa Lipskiego (1983) i Danuty Danek (1997).

Jan Józef Lipski (1983) opisuje docieranie do ukrytych w tekście strategii autorskich. Analiza prowadzona przez literaturoznawcę polegałaby na konstruowaniu „całości” zawartej immanentnie w tekście literackim i będącej zbiorem preferencji dotyczących przede wszystkim wyobraźni, w tym na przykład wyboru kolorów, aury emocjonalnej, tematów i fobii tematycznych. „Osobowość twórcza” w tym rozumieniu nie byłaby żadnym „tekstowym ekwiwalentem” biograficznego twórcy, lecz śladem jego wyborów estetycznych utrwalonych w utworach literackich.

Propozycja Danuty Danek (1997), autorki odwołującej się do teorii powstałych na gruncie psychoanalitycznym, jest z kolei poszukiwaniem pewnych nadrzędnych i uniwersalnych właściwości ludzkiego umysłu zawartych w treści utworu literackiego. Wychodzi ona z założenia, że dzieło literackie powinno być trakto-

wane jako wytwór umysłu i świadectwo jego działań znaczeniowótórczych, gdyż wszystko, co można znaleźć w tekście, musiało uprzednio zaistnieć w umyśle. Zastosowanie odpowiednich procedur interpretacyjnych pozwala więc poprzez dzieła docierać do zawartości umysłu:

Badacz literatury interesujący się poetyką dzieł, ich artystycznym jak, czyli właśnie ich uformowaniem – po to, aby dociec, co one nam mówią, jaki przekazują sens, przyjąć może w związku z rozważaną problematyką następujące założenie. Nie ma nic – co do jego „jak” – w dziele literackim, czego nie byłoby – co do jego „jak” – w umyśle ludzkim (Daneke 1997, s. 52).

Zapleczem interpretacyjnym byłby wtedy kontekst danego dzieła, tradycji gatunkowej, w której uczestniczy, a nawet kontekst historii kultury – ale już nie kontekst biograficzny (jednostkowy sposób przeżywania własnej biografii) – jak w klasycznej psychoanalizie. Wnioski z tak przeprowadzonych badań mogłyby też zostać poddane interpretacji w świetle innych teorii niż psychoanalityczna, dając literaturoznawcom dostęp do szeregu odmiennych założeń na temat człowieka i jego funkcjonowania.

Wydaje się, że najmniej kontrowersyjnym elementem zaczerpniętym z zawartości treściowej dzieła literackiego jako przesłanka (a nie fakt czy informacja) biograficzna, może stać się temat utworu albo użyte przez autora motywy, przy założeniu, że nie są rezultatem wpływu epoki, literackiej mody, właściwości samego gatunku oraz to, że można dostrzec związek pomiędzy wystąpieniem takiego tematu czy motywu a faktami biograficznymi. Jest to nawiązanie do propozycji Lipskiego, jednak z pominięciem aspektu porównawczego oraz wyprowadzaniem wniosków dotyczących autora biograficznego, a nie podmiotu czynności twórczych. Innym sposobem docierania do biograficznej zawartości ukrytej w treści dzieł literackich może być analizowanie strategii kreacyjnych jako informacji na temat sposobu postrzegania przez autora rzeczywistości społecznej, relacji międzyludzkich oraz samego siebie. Byłaby to więc aplikacja propozycji Daneke do badań biograficznych, gdyż zakłada się w niej poszukiwanie uniwersalnych strategii, charakterystycznych jednakże dla konkretnego autora.

Zatem o przestrodze przed psychologizowaniem bytów tekstowych warto pamiętać, by chroniła ona psychologa przed zbyt personalnym traktowaniem kreacji literackich, zawsze wybiórczych i częściowych, realizujących funkcje estetyczne wpisane w nie przez danego twórcę. Musi on wciąż mieć na uwadze konstrukcyjną, papierową „egzystencję” bohaterów literackich, w żaden sposób nie stanowiących „tekstowego ekwiwalentu” biograficznej osobowości twórcy²⁰.

²⁰ Błędy tego rodzaju występują przede wszystkim w pracach wykorzystujących literaturę w funkcji egzemplarycznej, opracowaniach popularyzatorskich, a także w różnego typu

1.2.2. Problem biografizmu: historyczny czy aktualny?

Przeciwieństwem psychologizmu jest biografizm, który prowadzi do analizowania dzieła literackiego jako wiarygodnego świadectwa życia, wiernego zapisu jego przebiegu, zwłaszcza w wymiarze refleksji oraz ekspresji przeżywania świata przez bohaterów literackich. Tak odczytywany utwór zmienia swój status, stając się źródłem wiedzy na temat twórcy. O ile więc psychologizm zniekształca odbiór dzieł literackich, o tyle biografizm deformuje interpretację faktów biograficznych, prowadząc do ich przekształcania (a często wręcz fałszowania), zgodnie z „etosem literackim”. W ten sposób recepcja twórczości kształtuje wtórnie percepcję biografii, tym samym odbierając jej egzystencjalną realność, podważając obowiązujący pakt biograficzny i referencjalny (Lejeune 2001b, Zajas 2011, Zieniewicz 2011)²¹, a czasem fikcjonalizując nawet sam podmiot²².

Biografizm może na różne sposoby prowadzić do błędnego odczytania albo literatury, albo biografii twórcy. W tym drugim aspekcie nieuchronnie prowadzi do „literaturyzacji życia”, poddaje je sile działania legendy literackiej, motywów wiodących epoki i zniekształca biografię, dopasowując ją do twórczości danego pisarza. Prowadzi do pomijania faktów niepasujących do interpretacyjnej całości „życia i dzieła”, która traktowana jest jako system współzależnych przebiegów, w których życie wyraża się w literaturze, zaś literatura opisuje realia życia twórcy.

Temat relacji, jakie istnieją między empirycznym i biograficznym autorem tekstu literackiego a obecnym w tekście podmiotem literackim ma w literaturoznawstwie bardzo długą tradycję. Skrótowo przedstawia ją Janina Abramowska (2002), wskazując na historyczne uwarunkowania długo obowiązującego założenia tożsamości między autorem a tekstowym podmiotem (na przykład narratorem w prozie czy podmiotem lirycznym w wierszu). Przypomina, iż do XX wieku przyjmowano jako oczywiste, że:

[...] autor to żywy człowiek, który utwór wymyślił i napisał, zaś linia twórczości zgodna jest z rozwojem biografii [...]. Poeta „wyraża” swoje wnętrze, prozaik buduje fikcje odtwarzające rzeczywistość. Obaj – jako ludzie i w swoich rolach autorskich – są zdeterminowani czynnikami historycznymi, osobistym doświadczeniem biograficznym i „wpływami” literackimi (Abramowska 2002, s. 101).

biografiach, zwłaszcza gdy ich bohaterem jest postać aktywnie nawiązująca do psychologii określonego nurtu (jak na przykład Herman Hesse, por. Jaworska-Witkowska, Witkowski 2010).

²¹ Zasady bliskie pojęciu „paktu biograficznego” formułował także Paul M. Kendall (1965), a wprost odnosił się do niego – François Dosse (2011).

²² Por. badania nad takimi kategoriami jak autofikcja i autobiografikcja (tematyce tej został poświęcony cały numer czasopisma „Autobiografia. Literatura, Kultura, Media” 2020, nr 2), a także *faction* (Tabaszewska 2019, o kategorii tej piszę więcej w rozdziale IV.4.).

Formalizm oraz strukturalizm w teorii literatury spowodowały w tym zakresie radykalną zmianę: aby utrwalić rezygnację z kategorii „autora” (albo raczej zmodyfikować sposób mówienia o nim) wprowadzono różne „wewnątrztekstowe byty medialne” (Abramowska 2002); terminologia na tyle się przyjęła, że obowiązuje do dziś. Początkowo wywołało to wiele problemów, również z tego powodu, iż rozmaitym tekstowym „podmiotom” przypisywano właściwości całkowicie ludzkie: taki „podmiot” myślał, czuł, wyrażał, co pokazało, iż tak sztandarowe „wykluczenie” kategorii autora przekształciło się w synonimiczne zastąpienie jednego określenia drugim. Czasem prowadziło to również do zjawisk odwrotnych: depersonifikacji, a nawet dehumanizacji podmiotu (zwłaszcza lirycznego, por. Zawadzki 2002). Równoległe z debatą teoretycznoliteracką toczyła się debata filozoficzna, w której głos zabierali badacze łączący obie dziedziny, tacy jak Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva czy Paul de Man. Dość szybko ogłoszona przez tego pierwszego „śmierć autora” okazała się pomysłem chybionym, a najmocniej do kategorii podmiotu powrócili Paul Ricoeur, Charles Taylor czy Agata Bielik-Robson (por. Nycz 1997, Abramowska 2002, Zawadzki 2002).

W teorii literatury po okresie wykluczenia „autora” zaczęto więc również powracać do refleksji nad sposobem jego przejawiania się w tekście literackim, ale – jak pisze Abramowska – niemożliwy był już powrót „do raju pewności i naiwności”. Z drugiej strony jednak nie można było dłużej traktować tego zagadnienia jako „tabu”. Tym bardziej, że dwudziestowieczna literatura postawiła przed badaczami nie lada wyzwanie: po pierwsze, na nowo wprowadziła zagadnienie „autora w tekście” (choćby poprzez przewrotne gry w rodzaju nadawania narratorowi imienia, a czasem i nazwiska autora, jak na przykład Witold u Gombrowicza czy Borges w opowiadaniu tegoż pisarza²³). Po drugie jednakże, jak nigdy wcześniej spopularyzowała się proza autobiograficzna (co spowodowało rozwój badań nad tą kategorią, mających w literaturoznawstwie już swoją odrębną, bogatą reprezentację, por. np. Czermińska 1987, 2000, Nycz 1997, 2002).

²³ Chodzi o jedno z opowiadań Jorge L. Borgesa – *Tamten* (z tomu *Księga piasku*, Borges 1975/1998), w którym pierwszoosobowy narrator w pewnym momencie nie tylko przedstawia się jako autor z imienia i nazwiska, ale odkrywa również, iż jego rozmówca jest nim samym, tyle że z przeszłości, znacznie młodszym. Moment rozpoznania przedstawia się następująco:

„– W takim razie – powiedziałem zdecydowanie – pan się nazywa Jorge Luis Borges. Ja także jestem Jorge Luis Borges. Jest rok 1969 i znajdujemy się w Cambridge.

– Nie – odpowiedział moim własnym, tyle że dalekim głosem.

Po jakimś czasie powtórzył z naciskiem:

– Jestem w Genewie, na ławce, o parę kroków od Rodanu. Dziwne wydaje mi się jedno, że jesteśmy do siebie podobni, choć pan, z tą siwą głową, wygląda na o wiele starszego” (Borges 1998, s. 6–7).

Warto zatem odnowić znaczenie tej problematyki z dzisiejszej perspektywy, poszukując złotego środka pomiędzy błędem biografizmu a równie istotnym błędem całkowitego zakwestionowania śladów podmiotowości autora w tekście literackim. Z okresu panowania strukturalizmu pozostało, jako nadal aktualne, dostrzeganie dystansu dzielącego te dwie kategorie, a wyrażającego się w autorskiej kreacji każdego (nawet najbliższego biograficznie sobie) „ja” tekstowego:

Refleksja na temat autora pozostaje przy tekstowych mediatyzacjach, ale najważniejszą z nich staje się styk literackiego przedstawienia z żywym autorem, który nachalnie wypycha się teraz do tekstu, już nie tylko jako podmiot nadawczy, ale jako prywatna osoba – z duszą i ciałem. Nie godzimy się na zawieranie z nim żadnych paktów. Wiemy, że kłamie, że stroi miny do lustra [...], ale nie przestaje być interesujący, bo odsłania także nasze własne mechanizmy autoanalizy i auto-prezentacji (Abramowska 2002, s. 112).

Andrzej Zawadzki (2002) wskazuje, iż w obecnej refleksji problematyka podmiotowości literackiej przybrała trzy formy: pierwsza polega na poszukiwaniu tekstowych „śladów obecności” wyrażających prywatny charakter tekstu lub niepowtarzalne jednostkowe doświadczenie: nie pozwala to na odtworzenie całościowego obrazu autora, mając charakter nieciągły. Jak pisze z kolei Ryszard Nycz (2001): „Autor przedstawia coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawianie; jest częścią świata, który opisuje i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada” (Nycz 2001, s. 69).

Druga forma to zainteresowanie tekstami, które stanowią próby tekstowego konstituowania własnej tożsamości:

To doświadczenie podmiotowości, polegające na konstruowaniu, czy też wymyślaniu siebie w nierozwiązywalnym splocie doświadczenia i fikcji, życia i literatury wcześniej uchwyciła i wyraziła nowoczesna literatura [...]. Miejscem narodzin podmiotu jest tu akt narracji, któremu podmiot „zawdzięcza siebie”, przy czym, na co też zwraca uwagę Ricoeur, nie ma on nigdy charakteru w pełni samodzielnego, autonomicznego, lecz jest także współtworzony przez narracje innych (Zawadzki 2002, s. 243).

Tak wykreowany podmiot ma charakter sylleptyczny (Nycz 1997), co oznacza, że jest on równocześnie prawdziwy i zmyślony, tekstowy i empiryczny:

Dawniejszy, z założenia hierarchiczny i wertykalny, oparty na opozycji powierzchni i głębi, wyparty zostaje przez model horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, w którym „ja” rzeczywiste i „ja” literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się właściwościami; w którym podmiot przystaje na własną fragmentaryczność [...] oraz intersubiektywną i „sztuczną” naturę własnej tożsamości (Nycz 1997, s. 110).

Trzecia forma polega na zainteresowaniu nie tyle uniwersalnym podmiotem, ile konkretnym, tekstowym „ja”, stanowiącym ślad (ale nie ekwiwalent) egzystencji i osobowości autora, wyraz jego osobistego, empirycznego doświadczenia. Nie oznacza to jednak powrotu do „pozytywistycznej tradycji biograficzno-genetycznej” (Zawadzki 2002), zatem rozdzielenie autora od tekstowego podmiotu, chociaż już nie tak radykalne, jak we wczesnej strukturalistycznej postaci, pozostało nadal aktualne.

1.3. Strategie współpracy między literaturoznawcami a psychologami

Budowanie mostów pomiędzy literaturoznawstwem a psychologią jest możliwe, chociaż – jak wynika z powyższych rozważań – obciążone dużym ryzykiem, skomplikowane i trudne poznawczo, wymaga bowiem respektowania specyfiki obu dziedzin przy równoczesnym poszukiwaniu drogi współpracy, a nawet współlistnienia.

Nadal bowiem funkcjonujemy w granicach dziedzinowych, bardziej obok siebie niż ze sobą, niezależni – choć moglibyśmy wypracowywać postawę współzależności: pozostawać w pełni odrębni, lecz otwarci na komunikację i relację. Osobno nie możemy wzajemnie korzystać z wypracowanych wyników, nawet jeśli byłyby dla nas przydatne. Pytanie o strategię radzenia sobie z interdyscyplinarną współpracą w dzisiejszych warunkach, w polskiej nauce trzeciego dziesięciolecia XXI wieku, trzeba rozpocząć od krótkiej diagnozy istniejącego stanu rzeczy.

Strategia pierwsza, wywodząca się jeszcze ze wspólnego, filozoficznego obszaru funkcjonowania obok siebie obu nauk, polega na traktowaniu psychologii zdroworozsądkowej na równi z psychologią naukową. Już na przełomie wieku XIX i XX w pracach literaturoznawczych i biograficznych popularne były analizy psychologiczne o charakterze potocznym (Bełcikowski 1898, Hoesick 1896–1897), wynikające z poczucia wspólnoty badań i przynależności do jednej, ogromnej, lecz jednak współdzielonej, przestrzeni funkcjonowania różnorodnych „nauk o duszy”, do których, poza ściśle rozumianą filozofią, mogła należeć na równi także chociażby teologia czy właśnie literaturoznawstwo.

Do rozpowszechniania się psychologicznych tez o charakterze potocznym przyczyniło się błędne przekonanie o dostępności wiedzy psychologicznej dzięki jej ekspansywnemu oddziaływaniu na całą humanistykę powojenną oraz popularyzacji w dyskursie publicznym najbardziej atrakcyjnych lub społecznie użytecznych pojęć. Zjawiska te wytworzyły wrażenie powszechnej i naturalnej znajomości natury człowieka bez konieczności korzystania z wiedzy specjalistycznej na

ten temat. Dlatego też literaturoznawcom często zdarzało się używać psychologii zdroworozsądkowej na przykład w biografiach (Witkowska 1998a, 1998b), używać teorii psychologicznych fragmentarycznie albo w sposób eklektyczny łączyć różne koncepcje, nawet te wychodzące ze sprzecznych założeń (Łubieniewska 1994, 1998).

Jerzy Marian Brzeziński i Marzenna Zakrzewska (2008) wyraźnie zaznaczają różnice między poznaniem naukowym a nienaukowym w psychologii. Wśród odmian wiedzy wyliczają – obok naukowej – także: wiedzę potoczną (zdroworozsądkową), którą charakteryzują jako intuicyjną, opisującą niesystematyczne, niekontrolowane obserwacje, podającą wyniki w sposób tendencyjny i nieobiektywny, posługującą się niejednoznacznymi pojęciami, formułującą hipotezy niemożliwe do sprawdzenia, gdyż pomiar zjawisk badanych jest nierzetelny i nietrafny (Brzeziński, Zakrzewska 2008, s. 179).

Wiedza potoczna (zdroworozsądkowa) nie odwołuje się do metod, które cechuje wysoki stopień obiektywizmu i precyzji. Jako „mądrość ludowa” gromadzona była przez tysiące lat. Trudno dziś wskazać, dlaczego w pewnych sytuacjach powinno się tak, a nie inaczej postąpić. [...] Przyjmuje się ją bezkrytycznie i tendencyjnie. Jeżeli odwołuje się ona do jakichś metod, to są one wysoce subiektywne i tendencyjne. Nie podlegają też żadnej zaplanowanej i systematycznie prowadzonej kontroli (Brzeziński, Zakrzewska 2008, s. 182).

Konkludując swe porównanie dwóch rodzajów poznania psychologicznego, Brzeziński i Zakrzewska zdecydowanie podkreślają: „[...] psychologowie prowadzą badania naukowe, a ich rezultaty składają się na wiedzę psychologiczną, która jest wiedzą naukową” (Brzeziński, Zakrzewska 2008, s. 180–182). Wśród cech psychologii naukowej podają, że należy ona do wiedzy racjonalnej, spełnia zasadę intersubiektywności (jest intersubiektywnie kontrolowalna oraz komunikowalna) i w budowaniu raportów badawczych respektuje standard edytorski przygotowany przez Amerykańskie Towarzystwo Psychologiczne (tak zwany APA).

Strategia druga, czyli ignorowanie psychologii przez literaturoznawców, to rozwiązanie zaproponowane przez strukturalistów, którzy – wobec złożoności problemów teoretycznych i metodologicznych – znaleźli to pozornie eleganckie wyjście z kłopotliwej sytuacji, co było praktyczną realizacją dyrektywy dbałości o własną czystość metodologiczną dziedziny. Z ujęciem typu „życie i dzieło” walczył w latach siedemdziesiątych jeden z najbardziej znanych polskich strukturalistów, Janusz Sławiński. W artykule programowym zatytułowanym *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* (1975) badacz ten zaatakował właśnie formułę łączącą „życie i twórczość”, wskazując, że ujmuje ona dwa wymiary: życie oraz twórczość jak „dwa układy powiązane znakiem koniunkcji, dwie wielkości podlegające sumowaniu, jakby oddzielnie uformowane i do-

piero wtórnie połączone decyzją badacza” (Sławiński 1975, s. 167). Oddzielanie dwóch spójnych pierwotnie elementów jest bezzasadne, gdyż życie pisarza wpływa na jego twórczość (będąc często materiałem albo załącznikiem pomysłów literackich), tak jak twórczość wpływa na życie (kształtowane wtórnie według literackich schematów w danej epoce). Argumenty te są nadal ważne, chociaż z kolei rozwiązanie zaproponowane przez samego Sławińskiego – jako remedium na wskazany problem – również straciło na aktualności. Badacz postulował bowiem „okrawanie” biografii wyłącznie do procesu twórczego i działalności literackiej, przy równoczesnym ignorowaniu wszystkich pozostałych wymiarów życia twórcy. Jego propozycja byłaby zatem skrajnym przykładem realizacji założenia monodyscyplinarności badań biograficznych prowadzonych w obrębie literaturoznawstwa (więcej miejsca temu tematowi poświęcam w rozdziale o twórczości: III.1.4.).

W tych samych latach 1965–1972 na połączenie literaturoznawstwa z psychologią miała pomysł Bibiana Jaślarowa, która swój doktorat *Twierdzenia psychologiczne w literaturze pięknej* przygotowała pod kierunkiem Józefa Pietera i w konsultacji ze Stefanią Skwarczyńską. Jednak jej pomysł utworzenia subdziedziny w postaci psychologii literatury nie uzyskał żadnego odzewu praktycznego, chociaż zawierał gotową propozycję współpracy literaturoznawstwa z psychologią. Jaślarowa mogła w udany sposób połączyć obie dziedziny, korzystała też z ich dorobku w profesjonalny sposób, czego dowodem jest jedyna jej monografia na ten temat, zatytułowana *Wśród zagadnień psychologii twórczości literackiej* (Jaślarowa 1972); niestety przeszła ona kompletnie bez echa. Trudno więc uznać za zaskakujące, że dalsze swoje prace Jaślarowa poświęciła już wyłącznie psychologii, nie kontynuując prób łączenia obu dziedzin.

Strategię trzecią, czyli „szlachetną” osobność kultywowali z kolei psychologowie, którzy w historii trudnych kontaktów interdyscyplinarnych z badaczami literatury zapisali niechlubne karty. Generalnie w niewielkim stopniu zainteresowani ich pracami, nawet gdy brali na warsztat teksty literackie, najczęściej zdawali się nie zauważać literaturoznawczych prac badawczych poświęconych określonemu twórcy.

To najpowszechniejszy błąd, z jakim można się spotkać w psychologicznych analizach tekstów literackich, obecny na przykład w pracach Romana Zawadzkiego, zwłaszcza w jego książce *Psychobiografie literackie – u źródeł twórczości* (2000), która w zakresie wiedzy literaturoznawczej odwołuje się do prac z lat siedemdziesiątych, a pretenduje do miana koncepcji interdyscyplinarnej. Błąd anachroniczności podejścia literaturoznawczego powieliła Zawadzki również w późniejszych swych pracach, ilekroć nawiązuje do literatury (Zawadzki 2005, 2010).

Drugim co do wagi problemem w kontaktach psychologów z literaturoznawcami jest zdecydowanie język tych pierwszych, odczytywany jako hermetyczny (rzadko też nakierowany na komunikację interdyscyplinarną), zakorzeniony

w pozytywistycznym micie nauki obiektywnej (gdzie argumentem na rzecz prawdziwości tezy staje się strona formalno-językowa zarówno prowadzonych badań, jak i wysnuwanych na ich podstawie teorii), podczas gdy we współczesnym literaturoznawstwie, historiografii, a nawet socjologii powszechne jest stanowisko konstruktywistyczne, zwłaszcza ostrożne traktowanie „języka obiektywizującego” (traktowanego jako rodzaj ideologii lub mit, a nie „prosta droga do prawdy wiodąca”, jak to nazbyt często dzieje się w psychologii). Teorie postmodernistyczne, poststrukturalizm, dekonstrukcja, konstruktywizm, narratywizm oraz teorie kulturowe mocno zrelatywizowały identyfikowane jako pozytywistyczne dążenia do „prawdy obiektywnej”, dlatego zdarza im się kwestionować również „prawa psychologiczne” lub przynajmniej pokazywać ich ograniczenia. W tym miejscu, jak się wydaje, toczą się najgorętsze spory (albo też nie toczą się wcale), skutkując brakiem kontaktu i uprawianiem przez psychologów „swej obiektywnej wiedzy” w izolacji od tych, którzy kwestionują jej totalizującą prawdziwość, pokazując, że jest ona złudnie zakorzeniona w odpowiedniej retoryce tekstu, a w rzeczywistości podlega ograniczeniom kulturowym i subiektywizmowi samego badacza.

Czasem to specyficzne „poczucie wyższości” psychologów, najczęściej charakteryzujące młodych badaczy, przejawia się w pretensjach kierowanych do literaturoznawców, iż używają pojęć inaczej niż definiują je psychologowie (jak gdyby stanowili oni jedyny punkt odniesienia, źródło uniwersalnego słownika wiedzy o człowieku). Oto typowy przykład, na szczęście coraz rzadszy, w pracach psychologów wypowiadających się o literaturze (w tym przypadku na temat epistolografii Zbigniewa Herberta): „Autoprezentacja bywa w pracach literaturoznawców badających listy mylnie nazywana autokreacją bądź, wraz z samopoznaniem, traktowana jako składowa tejże” – pisze Anna Borawska (2011), podczas gdy istnieją dwa odmienne sposoby rozumienia tego pojęcia, mające już swoją historię i tradycję badawczą w obu dziedzinach (omawiam ten problem w *Nowej teorii listu*, Całek 2019). Zaraz potem zresztą – nieświadomie – sama autorka również popełnia błąd merytoryczny, używając przestarzałej teorii komunikacji Łotmana zamiast nowszych i w dodatku polskich teorii komunikacji, uznawanych nawet przez teoretyków literatury za specyficznie polską orientację komunikacyjną w badaniach literackich (Nycz 2002).

Na powyższym przykładzie jasno widać, że być może lepszą opcją badawczą w momencie wkraczania na interdyscyplinarny teren (jak to zrobiła Borawska, podejmując się analizy korespondencji pisarza i odwołując się do rozmaitych teorii listu, które jednak rozpoznała w stopniu niewystarczającym) byłaby otwartość na inny język, jakim posługuje się nauka o literaturze, a nie pryncypializm i przekonanie o nadrzędnej wartości psychologii jako „metanauki”, również dla historyków literatury, zwłaszcza, że badania epistolograficzne tu właśnie mają o wiele dłuższą tradycję niż w psychologii. Warto też badania te poznać, zanim sformułu-

je się własne wnioski, postępując czasem tak, jak gdyby danego tekstu literackiego nikt wcześniej nie analizował. Stąd też często biorą się szkolne niemalże błędy, już wskazywane w pracach Ruszel (2007) czy Sieka (1970).

1.4. Granice i mosty, czyli o różnicach i ich przekraczaniu

Psychologów i literaturoznawców, nawet jeśli badają podobne problemy, dzieli niemalże morze nieporozumień teoretycznych, metodologicznych i językowych, a granice między obiema dziedzinami dotyczą zarówno przedmiotu badania, jak i formułowania kryteriów jego poprawności. Jednak – mimo tych wszystkich różnic – przestrzeń interdyscyplinarnych kontaktów wyznaczają wspólne płaszczyzny badawcze: literatura jako zapis egzystencji oraz biografia jako szczególna narracja, której istotą jest nie tylko jej historyczny czy literacki charakter, ale i kształtowanie opowieści o życiu twórcy według określonych założeń psychologicznych, tworzących spójną, obecną w tekście *explicite* lub *implicite* koncepcję człowieka (por. Runyan McKinley 1992, Kosnarewicz 1993, Zalejko 1993, Całek 2011, 2012, 2013, 2019). Ignorowanie wzajemnych osiągnięć w tym zakresie, nawet jeśli jest historycznie uzasadnione przez procesy autonomizacji obu dziedzin, a następnie z racji odmiennych trajektorii rozwojowych, skutkujących trwałym rozdzieleniem nauk humanistycznych od społecznych, dziś przestaje być funkcjonalne. Dlatego warto zadać pytanie, jakie cztery granice można byłoby wskazać.

Pierwszą wyrazistą granicą między literaturoznawstwem a psychologią jest odmienne postrzeganie przedmiotu badania. Osoba twórcy interesuje w równym stopniu literaturoznawców i psychologów. Jednak w nauce o literaturze badacze skupiają się na ujęciu jednostkowym (idiograficznym). To kłóci się z preferowanym w psychologii nomotetycznym ujmowaniem zjawisk. Na szczęście coraz popularniejsze staje się ujmowanie psychologii jako nauki humanistycznej (Straś-Romanowska 1995, 2000). Z tym wiąże się również poszukiwanie uniwersalnych reguł twórczości i tworzenie teorii na wzór słynnego „czynnika g”, odpowiadającego za tworzenie na najgłębszym poziomie, takim samym dla wszystkich. Założenie to jest nie do przyjęcia w literaturoznawstwie, które przekonane jest nie tylko o specyficzności tworzenia w materii językowej (co odróżniałoby pisarzy od wszelkich innych twórców), ale i o specyfice tekstu literackiego, który dzięki funkcji estetycznej jest czymś więcej niż samą treścią (Ingarden 2005). Stąd niepoprawne jest traktowanie przez psychologów utworów literackich, a także listów „psychologistycznie”, czyli na równi z innymi źródłami, bez uwzględnienia w analizie zagadnień ich formy, gatunku i stylistyki.

Drugą granicę wyznaczają różne w obu dziedzinach kryteria dokładności badania. Dla większości psychologów obiektywizm, trafność i rzetelność badania

to jego warunki podstawowe. Czasem ma to skutek paradoksalny: nie bada się zjawisk zbyt złożonych, chociaż ważnych. Ten los spotkał właśnie biografie wielkich twórców – z powodu trudności metodologicznych w większości przypadków przestano się nimi zajmować. Z kolei w naukach humanistycznych obiektywizm definiowany jest inaczej, o czym pisze Kazimierz Cysewski:

Status obiektywności wypowiedzi naukowej humanisty (więc i literaturoznawcy) jest inny niż w naukach przyrodniczych. Raczej jest to kwestia relacji, obiektywności czy rzetelności relacji między podmiotem a przedmiotem; w sercu humanistyki tkwi idea rozumienia (Cysewski 1997, s. 9).

Ponadto literaturoznawca szybciej zrezygnuje z nadmiernej rzetelności pomiaru niż z zajmowania się ciekawym obiektem badania. Woli zaryzykować subiektywizm niż pozostawić odłogiem interesujące kwestie badawcze.

Trzecią granicę wyznaczają metodologia oraz język każdej z dziedzin. W psychologii dąży się do dokładności, używając do tego możliwie najbardziej neutralnego języka. Procedura badawcza przewiduje stawianie hipotez, które są następnie sprawdzane, co pozwala nie tylko na opis zjawisk, ale także na ich wyjaśnianie oraz przewidywanie kierunku zmian. Koncepcja, będąca efektem końcowym badań, może być oceniana według różnych kryteriów, w tym: kryterium prawdziwości, obiektywności, trafności czy rzetelności. Natomiast w literaturoznawstwie podstawą jest interpretacja tekstu, z założenia obciążona subiektywnym punktem widzenia badacza, zakorzenionym również w jego języku. Przedmiotem badania są bowiem teksty, a sposób ich rozumienia dopuszcza wiele możliwości. Nie stosuje się zatem żadnego z kryteriów używanych w psychologii, odwołując się raczej do wewnętrznych cech samej analizy, takich jak stopień jej koherencji, zgodność wniosków z analizowanym tekstem oraz do elementów wobec niej zewnętrznych, jak na przykład niesprzeczności z wiedzą teoretyczno- i historycznoliteracką czy obecności odniesień do innych prac literaturoznawczych.

Problem języka jest zresztą najbardziej powszechnym z dylematów towarzyszących badaniom interdyscyplinarnym. Wywodzi się on z okresu specjalizacji badań naukowych, kiedy to uformowano odrębne instytucje (katedry, instytuty, komitety, czasopisma, serie wydawnicze), metody i języki, które:

[...] wypracowano z dużym wysiłkiem dla uściślenia i wyodrębnienia własnego kierunku poznawania, przekazując je następnym pokoleniom badaczy. Te autonomiczne języki badawcze, przydatne na niższych etapach własnych badań, komplikują pracę na wyższych etapach poznania, utrudniają bowiem zrozumienie osiągnięć innych nauk, zajmujących się zbliżoną problematyką. Języki te tworzone często z dużym wysiłkiem wymagałyby teraz prawie równie dużej pracy dla przetłumaczenia ich na ogólniejszy system pojęć (Kurnatowska, Kurnatowski 2007, s. 17).

Wskazane powyżej trzy granice byłyby zatem najważniejszymi barierami odseparowującymi psychologiczne badania literaturoznawców od analiz i interpretacji tworzonych przez psychologów. Cenne nieraz wnioski dotyczące twórczości pisarzy i zauważonych tam prawidłowości, a nawet intuicje badawcze, które mogłyby stać się inspiracją dla badań empirycznych, prowadzonych czy to w paradygmacie jakościowym, czy nawet w ilościowym, pozostają niezauważone lub przemilczane.

* * *

Na koniec tej historycznej analizy przyczyn, dla których związki między literaturą, literaturoznawstwem a psychologią ciągle jeszcze budują swoją interdyscyplinarną drogę współistnienia, warto krótko przywołać kilka prac psychologicznych, które dowodzą, jak bardzo odnowienie relacji między psychologią a literaturą jest potrzebne, owocne i teoretycznie uprawomocnione. Do takich przykładów należą: omawiana bliżej w rozdziale IV.2. praca *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna* Jana Kordysa (2006), a także niedawno wydana monografia Doroty Kuncewicz *Odczytać życie. Analiza opowieści o własnym życiu z wykorzystaniem narzędzi teorii literatury* (2022). Możliwe jest zatem pogodzenie wymagań literaturoznawczej analizy z dążeniami badawczymi psychologa, a rezultat jest owocny poznawczo dla obu dziedzin. Jeszcze innym, płynącym tym razem z neuronauk, impulsem do współpracy może być poszukiwanie mostów pomiędzy zagadnieniem pracy mózgu a studiami w zakresie literatury i sztuki, jak to z jednej strony – tej neurobiologicznej – robi Semir Zeki (2012) w książce *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, a ze strony polonistycznej – Aneta Grodecka (2020), zajmująca się zagadnieniem „umysłu filologa” w literaturze, filmie oraz dydaktyce.

Być może obserwujemy właśnie powstawanie nowego paradygmatu badań, opartego na przekonaniu o konieczności interdyscyplinarnej współpracy między zainteresowanymi dyscyplinami. Postulat interdyscyplinarności w badaniach biograficznych, pojawiający się coraz częściej w tekstach różnych autorów, mógłby także o tym świadczyć. Teresa Rzepa (2002) podkreśla zalety prowadzenia badań przez zespoły badaczy różnych specjalności, reprezentujących odpowiedni poziom wiedzy z dziedziny bohatera biografii. Głosy o konieczności prowadzenia interdyscyplinarnych badań biograficznych pojawiają się również w literaturoznawstwie: Cysewski (1997) wskazuje na konieczność uwzględnienia powiązań interdyscyplinarnych w biografice, wynikających z przedmiotu badania, jakim jest „osobowość pisarza”. Píše także o istnieniu aspektu psychologicznego badań literaturoznawczych i aspektu literaturoznawczego w badaniach psychologicznych. Również historycy dostrzegają konieczność prowadzenia badań w sposób interdyscyplinarny, najlepiej w zespołach badawczych (Zajewski 1998, Dymkowski 2003). Łączeniem psychologii i filmoznawstwa zajmują się z kolei autorzy analiz zebranych w tomach *Film w edukacji i profilaktyce* (2018) oraz *Film w terapii i rozwoju* (2018).

Wydaje się, że można wyznaczyć kilka obszarów badawczych, które w szczególności interesują dziś psychologów. Takim polem badawczym zdecydowanie staje się korespondencja twórców, badana w ramach analiz jakościowych (Tokarz, Kuleta 1992, Borawska 2011, Całek 2019) oraz badania biograficzne, które w nurcie metod biograficznych od początku bliskie są literaturoznawstwu (począwszy od samej Charlotte Bühler 1933/1999), przez Runyana McKinleya (1992), Howarda Gardnera (1993, 1994, 2011), aż do prac współczesnych, (np. Całek, Tokarz 2005, Tokarz 2005, Całek 2009, 2012, 2013, 2019). W tym obszarze wątpliwości metodologicznych wynikających z konieczności interdyscyplinarnej współpracy psychologii z literaturoznawstwem jest stosunkowo mało: ogólnie akceptowane jest stwierdzenie Williama Runyana McKinleya, że psychobiografia wymaga łączenia trzech obszarów badawczych: historycznego, literaturoznawczego (w przypadku pisarzy) oraz psychologicznego; podobne przekonania wyrażali również literaturoznawcy tacy jak choćby wspomniany już Cysewski (1997).

Tylko bowiem interdyscyplinarny dialog może gwarantować to, że kolejne trudne próby przekraczania granic istniejących pomiędzy literaturoznawstwem a psychologią pozwolą na owocne analizy w polu badań o dyskusyjnym statusie w obrębie obu dyscyplin, jak to się dzieje w przypadku badań biograficznych i psychobiograficznych w psychologii oraz biografistyki i epistolografii w literaturoznawstwie. Także wspólnie podejmowane, a przynajmniej prowadzone w dialogu, interpretacje psychologiczno-literaturoznawcze dzieł literackich pozwolą na nowo odnaleźć silne, trwałe i wartościowe poznawczo związki.

Literatura piękna powinna bowiem łączyć – a nie dzielić – specjalistów obu dyscyplin; podobnie ma się rzecz i z biografiami twórców, nad którymi warto się pochylać z obu, tak odmiennych przecież perspektyw, dla wspólnego celu. Jest nim głębsze i pełniejsze zrozumienie trajektorii życia wybitnych osobowości, ludzi pióra, nawet jeśli oznaczałoby to konieczność przekroczenia wielu granic, zwłaszcza granic języka, teorii, metodologii czy określonych praktyk badawczych. To właśnie o budowaniu takich mostów będzie mowa w kolejnych rozdziałach.

Dwa z nich mają dookreślonych adresatów: pierwszy został napisany z myślą o psychologach, którzy chcieliby uniknąć najważniejszych błędów w zakresie analizy tekstów, drugi – z myślą o literaturoznawcach sięgających po teorie psychologiczne w swych interpretacjach, aby zwrócić uwagę na kwestie z perspektywy psychologii oczywiste. Natomiast ostatni rozdział w tej części powraca do idei wspólnej perspektywy, z której warto patrzeć na problemy naukowe – w tym przypadku takie spojrzenie obejmuje problematykę epistolarną.

Rozdział 2

Teoretycznoliterackie uwarunkowania interpretacji utworów literackich (dla psychologów)

Psychologiczna analiza zagadnień z obszaru literatury, zwłaszcza tekstów literackich, jest zadaniem wymagającym przyjęcia określonych założeń teoretycznych i metodologicznych. Ich nieobecność w świadomości badacza oznacza w praktyce oddziaływanie *implicite* potocznej „metateorii” tekstu literackiego (działającej analogicznie jak, przykładowo, ukryta teoria osobowości) i prowadzi zazwyczaj do szeregu błędów interpretacyjnych, do których należą przede wszystkim psychologizm i biografizm²⁴. Z dzisiejszej perspektywy wynika jednak, iż gdyby problem leżał wyłącznie w tych dwóch błędach, sprawa byłaby prosta do rozwiązania. Wystarczyłoby bowiem sformułować kilka prostych dyrektyw metodologicznych w rodzaju: „Nie należy utożsamiać podmiotu literackiego z autorem” czy też „W analizie tekstu literackiego zawsze należy uwzględniać gatunek, w którym został napisany dany utwór”, następnie zaś rozpropagować je wśród badaczy niebędących literaturoznawcami, zajmujących się tekstami literackimi.

Paradoksalnie, sama literatura współczesna wielokrotnie przekroczyła granice tak nakreślonej „poprawności”, a to w postaci łamania paktu z czytelnikiem co do odrębności postaci literackiej i biograficznego autora, a to przez tworzenie genologicznych „hybryd” (wielogatunkowość wydaje się zresztą jednym ze znaków rozpoznawczych współczesnej literatury). Dlatego też nieustannie ewoluującej literaturze w XX i XXI wieku towarzyszyła refleksja teoretycznoliteracka, podlegająca również ciągłym zmianom²⁵. Trudno byłoby je nawet krótko zrekapitułować, zwłaszcza że rolą tego rozdziału jest zapoznanie psychologów, którzy chcieliby uzyskać orientację w istotnych problemach teoretycznych i metodologicznych

²⁴ Por. podrozdział I.1.2.

²⁵ Chcąc uzyskać szerszą orientację w najważniejszych tendencjach rozwojowych refleksji teoretycznoliterackiej, warto sięgnąć po dwutomową monografię Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego *Teorie literatury XX wieku* (2006), która swym zakresem obejmuje również najważniejsze koncepcje aktualne w XXI wieku.

związanych z analizą dzieła literackiego, z kluczowymi zagadnieniami potrzebnymi wówczas, gdy przedmiotem badania psychologicznego staje się literatura.

2.1. Bezdroża „bezzałozeniowej” lektury tekstu

Zacznę od kwestii najważniejszej: złożone zagadnienia teoretycznoliterackie powinny zainteresować psychologa, który sięga po literaturę – najczęściej po powieść lub też autobiografię – chcąc wykorzystać swój warsztat badawczy w refleksji nad tym tekstem. Najistotniejsza tego przyczyna tkwi w samej istocie związku literatury z rzeczywistością. Jeśli psycholog używa w interpretacji powieści kategorii pochodzących z obszaru empirii i weryfikowalnych doświadczalnie, oznacza to w praktyce przyjęcie określonych metazałożeń, a co najmniej: uznanie referencyjności tekstu literackiego oraz zmianę statusu ontologicznego bohatera literackiego (z „tekstowego” na „egzystencjalny”). Obie kwestie są szeroko dyskutowane w teorii literatury i nie stanowią poznawczych pewników, na których można oprzeć interpretację psychologiczną.

Zatem potencjalną „listę błędów interpretacyjnych”²⁶ powinno otwierać mylne, a często zauważalne w sposobie analizowania tekstu, przekonanie o możliwości czytania utworu literackiego bez „ukrytych” (czyli obecnych *implicite* w procedurach interpretacyjnych) założeń. Od ponad stu lat wiadomo, iż jest to niemożliwe – stale jednak złudzenie to zdaje się towarzyszyć interdyscyplinarnym lekturom literatury, zwłaszcza w obszarze nauk społecznych. Nieświadomość dokonywanych wyborów metateoretycznych, czynionych zanim jeszcze przedmiotem namysłu psychologa stanie się tekst literacki, może postawić całość takiej interpretacji pod dużym znakiem zapytania, gdyż często oznacza naiwne podejście do tekstu, traktowanego jako dokładne odwzorowanie – za pomocą przezroczystego, niewikłanego języka – świata zewnętrznego (określonej przestrzeni i czasu wydarzeń) oraz rzeczywistości relacji międzyludzkich i społecznych.

Tymczasem jednak literatura, którą Ryszard Nycz zdefiniował jako „zinstytucjonalizowaną sztukę wypowiedania ludzkiego doświadczenia rzeczywistości – w całym jego zróżnicowaniu i specyfice” (Nycz 2006, s. 32), a zwłaszcza konkretne dzieło literackie, charakteryzuje się między innymi tym, że nie da się oddzielić

²⁶ Niemożność zaistnienia takowej „listy” wynika z tego, iż literaturoznawcze koncepcje, a czasem po prostu mody badawcze, zmieniają się tak szybko, że to, co uznawane było jeszcze dwie dekady temu za błąd, dziś często postrzegane jest jako całkowicie uprawniona strategia. I odwrotnie: praktyki badawcze oraz założenia niegdyś przyjmowane jako oczywistość, w ciągu ostatnich dwóch–trzech dekad były wielokrotnie dyskutowane, redefiniowane, krytykowane czy podważane.

jego istoty (treści) od artystycznego i językowego sposobu jej wyrażania (czyli formy, mówiąc skrótowo i w uproszczeniu):

Jest to bowiem literacko-kulturowy konstrukt przedmiotu jako „wielowarstwowego konkreту”; wielowarstwowego, bo wpisanego w ludzką historię i kulturę, przez człowieka przeżytego i doświadczanego, przenikniętego więc znaczeniami, wartościami, które stanowią o jego kulturowej naturze. Po drugie, artystyczna forma językowej artykulacji służy tu nie tylko jako zwykłe narzędzie czy medium tego „literackiego poznania”, lecz również jako istotny składnik „przedmiotowości” owego przedmiotu, który wszak dopiero za sprawą literackiej prezentacji uzyskuje swą istotną postać, tożsamość i sens (Nycz 2006, s. 20–21).

Tak ujmowany tekst literacki jest zatem wielokrotnie uwikłany w kulturę, tak w momencie jego powstawania, jak i w chwili jego interpretowania, na co zwracają uwagę nowsze teorie, by odwołać się choćby do tezy Stanleya Fisha (2002) o wspólnocie interpretacyjnej. Sama zaś interpretacja przestaje być objaśnianiem tekstu, lecz prowadzi do konstruowania jego sensów w odniesieniu do wiedzy i narzędzi badawczych samego interpretatora.

Zatem jedną z podstawowych kwestii jest pytanie o relacje między literaturą a rzeczywistością, a dokładniej: między tekstem literackim a światem empirycznie doświadczanym przez podmiot poznający (do kwestii tej wrócę w dalszej części tekstu).

2.2. Dlaczego warto, by psycholog interpretował literaturę?

W gąszczu niezwykle dynamicznie rozwijających się teorii literatury, kwestionujących fundamentalne założenia i redefiniujących podstawowe pojęcia, psycholog ma prawo czuć się zagubiony. Nie uczestnicząc w toczących się od ponad stu lat dyskusjach nad statusem tekstu literackiego i jego „literackością”, może nawet nie zdawać sobie sprawy z aktualnie obowiązujących rozstrzygnięć teoretycznych i metodologicznych lub nawet nie móc do nich dotrzeć. Wymaga to bowiem dobrej orientacji w najnowszych tendencjach badawczych, a nadal czytane podręczniki teorii literatury czy poetyki powstawały w okresie dominacji strukturalizmu, zatem ich założenia z dzisiejszej perspektywy są kwestionowane²⁷.

²⁷ Chodzi zwłaszcza o poetyki, które mogłyby służyć jako punkt odniesienia dla kogoś poszukującego wskazówek, jak analizować teksty literackie. Do takich częściowo lub nawet całkowicie zdezaktualizowanych ujęć należy (z najpopularniejszych): *Zarys teorii literatury* (1962, wielokrotnie wznawiany), *Zarys poetyki* (1972, również wznawiany), *Poetyka stosowana* (1978, późniejsze wydania ulegały zmianom) czy podręcznik Adama Kula-wika *Poetyka: wstęp do teorii dzieła literackiego* (1990, wydanie poprawione ukazało się w 1994 roku).

Co więcej, rezygnacja z tak zwanych „wielkich teorii”, cechujących ponowoczesną wiedzę o literaturze, skazuje psychologa chcącego zorientować się w zagadnieniach teoretycznoliterackich na błędzenie wśród lokalnie obowiązujących „małych teorii”, które nie tworzą spójnego obrazu „całości”. Jeśli dodać do tego specyficzny język, często odbierany jako hermetyczny i najeżony licznymi odwołaniami (literackimi, filozoficznymi, językoznawczymi), momentami czytelnymi wyłącznie dla eksperta, to ostateczne zadanie skutecznie zniechęca nawet najbardziej zdeterminowanego miłośnika literatury reprezentującego nauki społeczne.

Byłaby to jednak ewentualność najgorsza z możliwych. Milan Kundera w swoim obszernym eseju poświęconym powieści wskazuje, iż jest ona sposobem uchwycenia „złożoności egzystencji w nowoczesnym świecie” (Kundera 2004, s. 68). Literatura od zawsze była przestrzenią dialogowania o człowieku i jego kondycji: w naturze, historii, społeczeństwie, kulturze. Refleksja psychologiczna, podobnie jak inne dyscyplinowo zdefiniowane dyskursy, które przedmiotem swych analiz czynią tekst literacki, jest nieodzowna dla pełniejszego postrzegania literatury i uwarunkowań dotykających zarówno jej tworzenia, jak i jej odczytywania.

Utwór literacki nie powinien w analizie zostać ograniczony do zapisu treści psychicznych: jest tak mocno zakorzeniony w określonej kulturze, że staje się obrazem (reprezentacją) doświadczania świata pojedynczego człowieka i całych wspólnot społecznych (czasem nawet lokalnych), niepodobnym do wszelkich innych świadectw, dokumentów czy materiałów. Dlatego warto trud analizy podejmować, zdając sobie sprawę z karkołomności i ułomności własnych działań interpretacyjnych oraz odnosząc się do aktualnych teorii²⁸ i poetyk literatury²⁹.

Jednak wnioskowanie posługujące się narzędziami psychologicznymi (koncepcjami teoretycznymi, jak i konkretnymi metodami badawczymi) zawsze w przypadku tekstu literackiego będzie miało charakter mniej lub bardziej umotywowanych tekstowo hipotez bez możliwości ich ostatecznej weryfikacji. Odkrycie podobieństw między zjawiskami zauważonymi w tekście i materiałem

²⁸ Omawiane w tym artykule rozstrzygnięcia sformułowane zostały w obszarze kulturowej teorii literatury, obecnie najpowszechniej reprezentowanej; jej podstawę stanowią: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M.P. Markowskiego i R. Nycza (2006), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas i R. Nycza (2012) oraz książki Ryszarda Nycza (2001, 2012); odnosząc się do okresu wcześniejszego, korzystam również z tekstów opublikowanych w tomie zbiorowym *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze* pod red. W. Boleckiego i R. Nycza (2002).

²⁹ Do współczesnych poetyk, po które warto sięgać, analizując teksty literackie, należą między innymi: *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów* D. Korwin-Piotrowskiej (2011) oraz *Zarys poetyki* Adama Kulawika (2013).

biograficznym (zwłaszcza faktograficznym oraz epistolarnym) nie może bowiem prowadzić do prostego utożsamienia podmiotu literackiego z autorem, chociaż nie powinno również kończyć się sztucznym wyznaczaniem autonomii i niezależności dawnego strukturalistycznego „podmiotu czynności twórczych” od osoby twórcy (Sławiński 1965/1998).

2.3. Tekst literacki a świat empiryczny

Założenie, często milcząco przyjmowane przez psychologów, dotyczy relacji między światem rzeczywistym a jego tekstowym obrazem. W tym przypadku błąd może polegać na czytaniu tekstu literackiego niemalże jak dokumentu ściśle opisującego rzeczywistość lub też na niezauważeniu przesunięcia, do jakiego dochodzi w momencie, gdy empiryczna rzeczywistość uzyskuje swoją tekstową reprezentację.

Takie przesunięcie jest nieodłączną cechą każdego tekstu literackiego, powodując nieusuwalną różnicę między rzeczywistością a tekstem. W estetyce ta pierwsza nazywana jest „modelem”, wobec którego „dzieło sztuki naśladuje, odtwarza, reprodukuje coś, co jest od niego inne, co posiada niezależny status egzystencjalny” (Mitosek 2002, s. 232). Nie eliminuje to odniesienia do świata zakodowanego w literaturze, ale wprowadza przekształcenie elementu realnego w ślad, a następnie – śladu w trop figuralnej reprezentacji (Nycz 2001). Wydobywa to konieczną podwójność, którą Michał Paweł Markowski (2006) wyjaśnia następująco:

Z jednej strony podziwiamy samą rzecz i doświadczamy jej obecności, z drugiej to, jak została ona przedstawiona, czyli zastępujące ją przedstawienie. Między samą rzeczą a jej przedstawieniem, wzorcem i kopią, przedmiotem i efektem naśladowania rozciąga się sfera reprezentacji, czyli jednoczesnego podwojenia i zastąpienia modelu przez kopię (Markowski 2006, s. 314).

Do przedstawienia sposobów, jakimi ustala się relacje pomiędzy rzeczywistością a jej tekstową reprezentacją, Markowski używa pojęcia „ideologii”, przez którą rozumie:

[...] przedstawienie tego, w jaki sposób ludzie przedstawiają sobie rzeczywistość, a więc w jaki sposób nadają światu sens, za pomocą jakich technik, jakich urządzeń, jakich wyobrażeń. Ideologia nie jest zbiorem poglądów na świat, które odbijałyby gotową rzeczywistość, lecz strategią takiej reprezentacji świata, która z rzeczywistości czyni tekst interpretowalny w określonym języku (Markowski 2006, s. 317).

Badacz wskazuje cztery takie możliwe ideologie reprezentacji, uznając je za strategie podstawowe.

Pierwszą z nich nazywa „epistemologiczną”, podkreślając udział reprezentacji w porządkowaniu i kategoryzowaniu świata; staje się ona tym samym narzędziem poznawania rzeczywistości, pośredniczącym w kształtowaniu jej obrazu. Taka reprezentacja zastępuje świat empiryczny, który w ujęciu kartezjańskim nie jest dostępny, lecz zapośredniczony przez obrazy oraz idee konstruowane przez podmiot. W tym przypadku brak reprezentacji oznacza też brak istnienia (gdy to, co nieprzystawione, nie może otrzymać zrozumiałej reprezentacji). Zatem model ten prowadzi do przekształcania rzeczywistości w przedmiot poznania. Drugą, całkowicie inną ideologię reprezentacji stanowi jej odmiana „ontologiczna”: w tym przypadku reprezentacja nie zastępuje rzeczywistości, lecz uobecnia to, co jest reprezentowane. Zatem reprezentacja należy do istoty samego modelu, gdyż „stanowi elementarny warunek możliwości jej zaistnienia. Bez reprezentacji nie mogłoby uobecnąć się to, co reprezentowane, co oznacza że tożsamość reprezentacji i tego, co reprezentowane „[...] kończy się na doprowadzeniu bytu do pełnej samoprezentacji” (Markowski 2006, s. 324). Podmiot reprezentacji dzięki niej samej może „ukazać się jaki jest”.

Trzecia ideologia, nazwana przez Markowskiego „apofatyczną”, wyraża zwątpienie w samą możliwość zaistnienia reprezentacji, gdyż świat empiryczny pozostaje nieprzekładalny na tekst literacki, a skoro tak, to zamiast podkreślać podobieństwo rzeczywistości do reprezentacji należy wydobyć dzielące je różnice. Reprezentacja ujmowana jest tutaj jako zawsze nieodpowiednia (w takim kluczu mieszczą się właśnie symulakra Baudrillarda, nie do zwerbalizowania Realne Lacana czy brak reprezentacji Innego u Lévinasa); także język postrzegany jest jako nieadekwatny do rzeczywistości. Wreszcie czwarta ideologia, bardziej radykalna niż „apofatyczna”, to model „estetyczny”, który polega na tym, by zastąpić rzeczywistość niezależną od niej reprezentacją, a pochodzi od Kantowskiej teorii doświadczenia estetycznego. Taka reprezentacja unieważnia rzeczywistość, a sama jest autonomiczna i pozbawiona związków z rzeczywistością.

Markowski (2006) wskazuje, że nie jest istotne, który z modeli związku między reprezentacją a rzeczywistością zostanie ostatecznie wybrany, lecz sama świadomość tego wyboru, gdyż od niego, zdaniem autora, zależy to, w jaki sposób czytany jest tekst, oglądany obraz czy świat:

Mówiąc krótko, każda z tych ideologii odpowiada za inne rozumienie sensu i gdzie indziej owego sensu poszukuje: w samym podmiocie, który korzysta z reprezentacji jako narzędzia usensownienia świata, w samej rzeczywistości, której trzeba umożliwić pojawienie się, w rzeczywistości skrytej, która nigdy się nie pojawi w innorodnych znakach i wreszcie w samej reprezentacji [...]. Nie jest to kwestia wartościowania, lecz jedynie uświadomienia sobie prostego faktu, iż kwestia sensu nie jest ustalona raz na zawsze (Markowski 2006, s. 330).

Kategorie reprezentacji i jej relacji do rzeczywistości Zofia Mitosek (2002) ujmując również w sposób podmiotowy, wskazując na refleksyjny wymiar tego związku (co psychologom otwiera ciekawą przestrzeń do interpretacji):

Obiekt reprezentowany jest przez kogoś i dla kogoś; przedstawienie stanowi strukturę intencjonalną, efekt nakierowanej na przedmiot świadomości. Ten podmiotowy aspekt sprawia, że nie będąc ani mimetycznym podwojeniem przedmiotu, ani absolutną prawdą, przedstawienie stanowi mediację między świadomością a światem. W ten sposób staje się strukturą rozumienia (Mitosek 2002, s. 241).

Autorka wskazuje zatem na związek, jaki istnieje między sposobem przedstawiania rzeczywistości a psychiką twórców: musi on jednak zakładać owo pierwotne „przesunięcie” między rzeczywistością a tekstem: założenie tożsamości świata i jego obrazu sprawia, że badacz traci interpretacyjną przestrzeń pomiędzy wewnętrznym odbiorem a zewnętrzną reprezentacją, utożsamiając rzeczywistość z jej wyobrażeniem.

Literatura współczesna, co warto podkreślić, wymaga od czytelników podejrzliwości i przyjęcia wyzwania do swoistej „gry w świat fikcji” z pisarzami. Lektura utworów fantastycznych (zwłaszcza fantasy mitopoetyckiej, w której kreowane są całe alternatywne światy w rodzaju Śródziemia J.R.R. Tolkiena, Ziemiomorza U.K. Le Guin czy Westeros G.R.R. Martina) wskazuje na kreacyjny charakter literackiego obrazu świata: pragnienie referencyjności (czyli odpowiedniości literatury wobec rzeczywistości) współczesne teksty zaspokajają w różnym stopniu. Warto o tym pamiętać, biorąc na analityczny warsztat powieści współczesne, zwłaszcza postmodernistyczne, które stanowią przede wszystkim obszary gier intertekstualnych i autoreferencjalnych (czyli odsłaniających mechanizmy fikcyjności tekstu). Ich czytanie „w kluczu” referencyjnym prowadzić będzie do nieporozumień i interpretacyjnych nadużyć.

2.4. Gatunkowość tekstu literackiego

Określenie, do jakiego gatunku należy dany tekst literacki, należało niegdyś do podstawowych zadań każdego interpretatora analizującego dany utwór. W XVIII wieku podręczniki poetyki, takie jak *L'art poetique* Nicolasa Boileau-Despréaux (1674/2002) czy polska *Sztuka rymotwórcza* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (1788/2002) nie tylko nazywały i hierarchizowały określone gatunki poetyckie, ale także wyznaczały, które z nich stanowią literaturę wysoką, a które należą do form niższych. Kolejne epoki klasyfikacje te burzyły, ustanawiając nowe podziały, wprowadzając nowatorskie gatunki, a często rozmywając dotychczasowe, sztywne wyznaczniki. Doprowadziło to do przekształcenia klasyfikacji gatunkowych

w typologii, a te – w grupy „podobieństwa rodzinnego” czy „podobieństwa do prototypu”. Współcześnie kwestie genologiczne nie są postrzegane tak radykalnie, jak to było w przeszłości, tym niemniej „gatunek” nadal pozostaje sposobem opisu i narzędziem, które służy identyfikacji różnych rodzajów tekstów literackich (Szendyka 2002).

To dostrzeżenie gatunkowości tekstu literackiego pozwala na pełniejsze zrozumienie miejsca i znaczenia obecnych w nim zjawisk z obszaru stylistyki czy konstrukcji całości dzieła. Dzisiaj gatunek nie tyle sytuuje tekst literacki w określonej (a często historycznie umocowanej) hierarchii, ile podpowiada sposoby jego lektury w odniesieniu do literackiej tradycji (wobec której autor występuje aprobatywnie lub polemicznie) oraz możliwych innych tekstów (stanowiących przestrzeń intertekstualnego dialogu)³⁰.

Pominięcie w analizie psychologicznej kwestii gatunkowych, a zatem poetologicznego oglądu tekstu, który uwzględnia jego estetyczny charakter i nacechowanie, sprowadza utwór literacki do komunikatu językowego o nieco większym stopniu złożoności niż tekst użytkowy. A to już spore uproszczenie, niestety często obecne w analizach obciążonych błędem psychologizmu. Zwłaszcza dokumenty osobiste, takie jak list, pamiętnik czy autobiografia, nie są traktowane jako reprezentujące gatunek o proveniencji literackiej, a zatem ukształtowany estetycznie; nader często zapomina się o literackim charakterze tych tekstów, traktując je wyłącznie jako „dokumenty”. Ostrożność wymagana jest zwłaszcza w przypadku korespondencji oraz materiałów autobiograficznych pisarzy – oni z pewnością do gatunków literackich nawiązują, mając w świadomości ich wielowiekową tradycję (na przykład listu), czołowych przedstawicieli (na przykład autobiografii czy pamiętników), zwłaszcza że współcześnie wiele tych tekstów publikowanych jest jeszcze za życia pisarzy.

2.5. Zachowanie w badaniach literackiego charakteru tekstu

Podsumowując tę krótką prezentację ogromnych zmian, jakie się dokonały w teoriach i metodach badania tekstów literackich na przestrzeni XX i początku XXI wieku, warto podjąć próbę sformułowania kilku ważnych wskazówek, mogących pomóc w unikaniu najistotniejszych błędów w psychologicznym interpretowaniu dzieł literackich.

³⁰ Dobrym przewodnikiem w poszukiwaniach cech gatunkowych może być *Słownik rodzajów i gatunków literackich* (Gazda 2012) lub – w bardziej ograniczonym zakresie – *Słownik terminów literackich* (Głowiński et al. 2000).

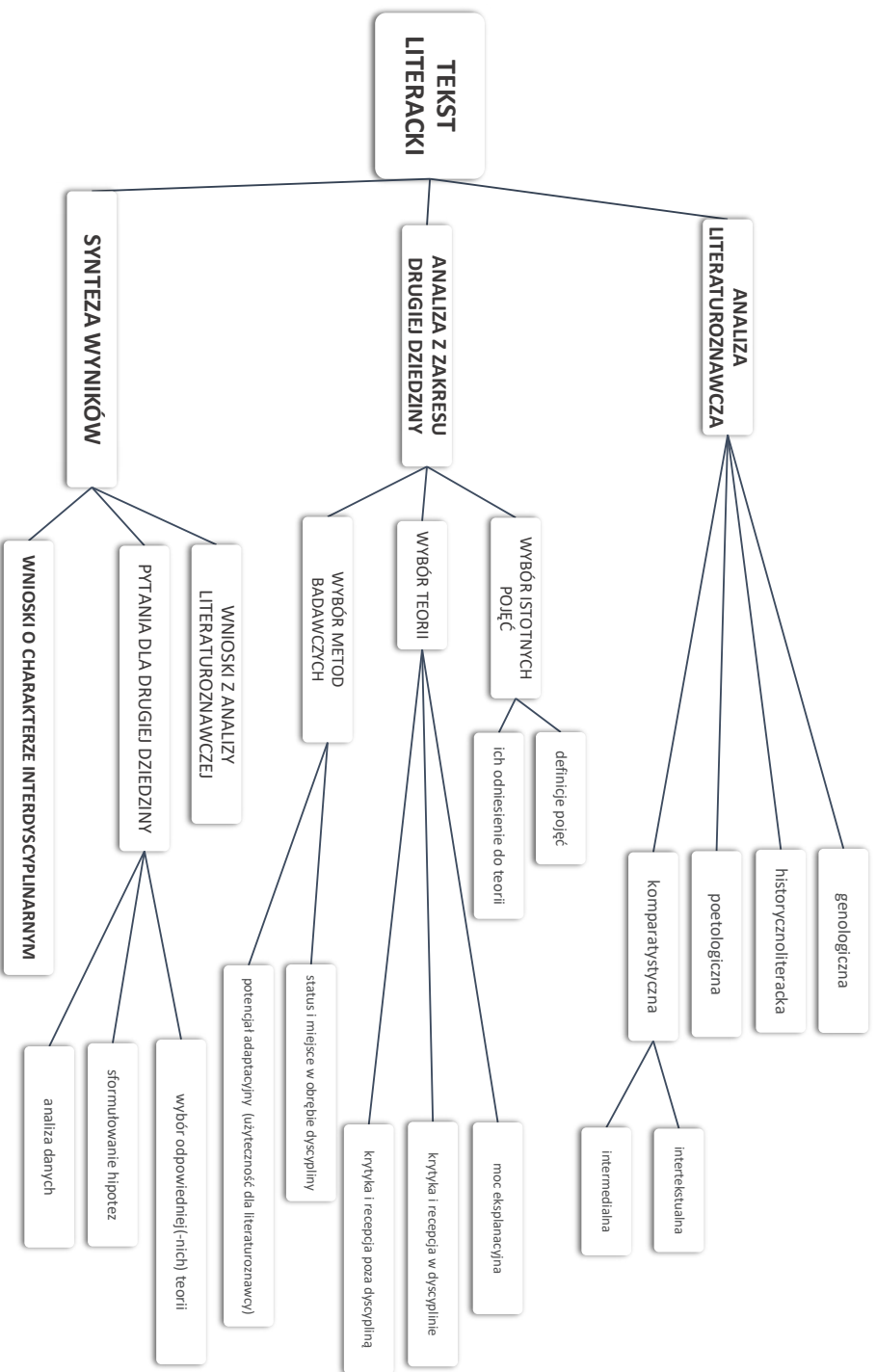
Po pierwsze, trzeba pamiętać, że nie jest możliwa bezzałożeniowa lektura tekstu literackiego, wręcz odwrotnie – wymaga ona dokładnego przemyślenia relacji, jakie zakłada się pomiędzy autorem a jego tekstowym odpowiednikiem (podmiotem literackim), a także wyboru modelu ideologii reprezentacji, jaka będzie stanowić podstawę rozumienia mechanizmów wiążących ze sobą literackie przedstawienie i jego empiryczny model, czyli rzeczywistość.

Po drugie, warto zdawać sobie sprawę z tego, że analiza psychologiczna w przypadku tekstu literackiego nigdy analizy literaturoznawczej zastąpić nie może, co więcej – nawet nie powinna jej poprzedzać. Literackość tekstu pozostaje jego cechą niezależnie od kolejnych warstw, w których znalazła swe odbicie podmiotowość twórcy, specyfika jego indywidualnego oglądu świata, zwłaszcza w zakresie kategorii poznawczych, emocjonalności, procesów pamięciowych, prezentowanych postaw oraz wartości. Sposób obrazowania rzeczywistości, zasad w niej panujących, relacji społecznych, podobnie jak sposób kreowania bohaterów literackich – to źródło wielu ciekawych hipotez badawczych, pod warunkiem, że zostaną one skonfrontowane z wnioskami historycznoliterackimi oraz wiedzą teoretycznoliteracką.

Oznacza to konieczność przeprowadzenia najpierw analizy literaturoznawczej (z użyciem potrzebnego aparatu teoretycznego i metodologicznego, jaki podsuwają przykładowo współczesne podręczniki poetyki), uzupełnionej o kontekst historycznoliteracki (dotyczący czasu i okoliczności powstania dzieła, a także ogólnej znajomości najważniejszych dzieł autora). Nie wszystko to musi się znaleźć ostatecznie w końcowej wersji tekstu, musi jednak zaistnieć jako etap przeprowadzonego badania, gdyż bez niego, bez uwzględnienia specyfiki literackiej tekstu, droga interpretacji najeżona jest wszelkimi błędami i nadużyciami. Ten pierwszy etap analizy stanowi punkt wyjścia dla właściwej interpretacji psychologicznej, która jednak na początku powinna być skoncentrowana przede wszystkim na tekście (jeśli się tego nie uczyni, formułowane wnioski mogą być zbyt ogólne bądź też zbyt luźno odnosić się do analizowanego dzieła).

Kolejność postępowania badawczego (por. Schemat 1, s. 56) w przypadku stosowania tak różnych metodologii jak analiza literaturoznawcza i psychologiczna, choć może wydać się arbitralnie narzucona, jest uzasadniona troską o zachowanie literackiego charakteru tekstu (co pozwala uniknąć psychologizmu), chroni przed lekturą naiwną, nacechowaną wiarą w proste relacje tożsamości między autorem a podmiotem tekstowym czy tekstowym obrazem świata a rzeczywistością empiryczną.

Zajęcie się z należytą wnikliwością badaniem tekstu, nastawionym na poszukiwanie poznawczych i wyobrażeniowych elementów reprezentacji świata w utworze, a także na dostrzeganie hierarchii ważności podejmowanych problemów oraz ukrytych w tekście emocjonalnych ustosunkowań do nich, zakończone sformułowaniem pytań *stricte* psychologicznych, to pierwsze zadanie badawcze.



Schemat 1. Interpretacja utworu literackiego w paradygmacie interdyscyplinarnym (ujęcie ogólne)

Skonstruowanie poprawnej i spójnej wewnętrznie od strony psychologicznej podstawy teoretycznej, takiej, która jednocześnie będzie odpowiadać na postawione wcześniej tekstowi pytania – to drugie zadanie.

Dopiero na trzecim etapie można – odnosząc się do wiedzy psychologicznej zgromadzonej na etapie drugim i do interpretacji literaturoznawczych sformułowanych na etapie pierwszym – budować hipotezy natury psychologicznej, obrazujące złożone relacje między tekstowym podmiotem literackim a ujawnionymi kategoriami poznawczymi, emocjonalnymi oraz egzystencjalnymi, za pomocą których twórca pozostawił swój biograficzny ślad w utworze literackim.

Warto poczynić jeszcze jedno ważne zastrzeżenie: dotyczy ono zakresu formułowanych uwag natury psychologicznej w sytuacji, gdy odnoszą się one do konkretnego tekstu literackiego. Najbardziej typowym błędem w tym aspekcie jest nadmierne uogólnianie wniosków poprzez ich rozciągnięcie na zbyt obszerną część biografii danego twórcy lub nawet na całość jego funkcjonowania. A tymczasem tekst ujmowany psychologicznie powinien być traktowany jako rodzaj „biograficznego zdjęcia”, utrwalającego psychologiczną sylwetkę poety w danym miejscu i czasie, dotyczącego twórcy w określonym momencie jego życia, umożliwiającego zatem co najwyżej tworzenie portretu psychologicznego, z którego wnioski będą miały ograniczony charakter. Warto przypomnieć, iż ukazuje on osobowość twórcy w określonym, ważnym momencie jej rozwoju, „zamyka” go w danym miejscu i czasie, wobec określonych osób czy podjętych ról zawodowych i społecznych. Równocześnie jednak ukazuje jednostkę z wszelkich możliwych perspektyw, wykorzystując dostępne materiały oraz różnorodne sposoby ich interpretacji.

Utwór literacki powstaje w określonym momencie biograficznym, jest zatem zapisem na różne sposoby uwarunkowanym. Po pierwsze, w utworze literackim pozostają ślady danego momentu twórczego; to, co powstaje, jest uwarunkowane przeżywanymi emocjami, samopoczuciem, stanem zdrowia, myślami i wrażeniami danej chwili. Po drugie, w utworze pozostają ślady określonej sytuacji relacyjnej i społecznej, a zatem wpływ spotkań, rozmów, listów, interakcji, jakie zdarzyły się w tym okresie. Po trzecie, w tekście znajdują swoje odzwierciedlenie określone postawy i świat wartości, przemyślenia, lektury, dylematy oraz całe bogactwo świata wewnętrznego twórcy. Po czwarte wreszcie, można w nim poszukiwać sposobu myślenia i postrzegania świata, śladów pamięciowych, sygnałów trudnych przeżyć (w tym traumy), stereotypowych wzorców i paradygmatycznych postaw. Wszystkie wymienione powyżej elementy (a ich listę można byłoby jeszcze wydłużyć) zmieniają się w czasie i zależą również od kontekstu historycznego i społecznego, a także szerszych uwarunkowań. Dlatego właśnie należy formułowane tezy psychologiczne wyraźnie ograniczyć w czasie. Na takie uogólnienia

pozwalaby jedynie szersza analiza całego zespołu tekstów z danego okresu lub kluczowych dzieł z całego biegu życia.

* * *

Analiza tekstu literackiego w kontekście psychologicznym jest zatem złożonym procesem badawczym, w trakcie którego badacz musi podjąć szereg decyzji o charakterze teoretycznym, metodologicznym oraz interpretacyjnym. Bierze przecież na warsztat literaturę, która – jak precyzuje Nycz (2012, s. 32) – jest równocześnie „językowym dziełem sztuki, tekstem kultury i retoryczną formą organizacji ludzkiego doświadczenia”. Tak złożony charakter przedmiotu badania spowodowany jest jego przynależnością do trzech wymienionych porządków:

Jako dzieło sztuki należy do autonomicznej rzeczywistości fikcjonalnej, spowinowacanej z innymi autonomicznymi światami (jak rzeczywistość innych sztuk czy rzeczywistość wirtualna). Jako tekst kultury należy z kolei do symbolicznego uniwersum złożonego z różnorodnych jednostek dyskursywnych dokumentujących, kształtujących i utrwalających samowiedzę jednostek i społeczności, a także mentalny (nie zawsze uświadamiany) wymiar kulturowych zdarzeń i zachowań. I na koniec, jako retoryczna forma organizacji i artykulacji doświadczenia (nawet najbardziej potwornego) jest składnikiem świata życia codziennego jednostek i zbiorowości, i to częścią szczególnie wartościową, bo pomagającą nie tylko wyznajdować w nim porządek i sens, ale także – jak mówi poeta – „znosić ból oraz nieszczęście” (Nycz 2012, s. 32–33).

Chociaż taka interpretacja nie stanowi zadania prostego, to fakt obcowania z częstokroć wybitnymi dziełami oraz estetyczna przyjemność płynąca z tego kontaktu (nie pomijam tu oczywiście wartości poznawczych) wydają się przekonującą rekompensatą wysiłków podjętych dla dotarcia do wieloznacznych, migotliwych sensów literatury.

Rozdział 3

Psychologia w analizie i interpretacji (dla literaturoznawców)

Interpretowanie psychologiczne utworu literackiego nie wyklucza ani nie znosi jego literackości, jest raczej sięganiem głębiej – poza wymiar tekstualny utworu – w poszukiwaniu kategorii poznawczych ujawnianych przez twórcę w różnych aspektach utworu (na przykład wyobrażeniowym, semantycznym czy odwołującym się do wartości i postaw), dostrzegalnych w specyfice obrazowania świata (szeroko rozumianego, również jako świat relacji społecznych), a także w ukształtowaniu emocjonalnego stosunku do niego. Wnioskowanie posługujące się narzędziami psychologicznymi w przypadku tekstu literackiego ma zatem formę hipotez, mniej lub bardziej umotywowanych tekstowo, bez możliwości ich ostatecznej weryfikacji.

Odkrycie podobieństw między zjawiskami zauważonymi w tekście i materiałem biograficznym (zwłaszcza faktograficznym oraz epistolarnym) nie może bowiem prowadzić do prostego utożsamienia podmiotu literackiego z autorem, chociaż nie powinno również kończyć się sztucznym wyznaczaniem autonomii i niezależności dawnego strukturalistycznego „podmiotu czynności twórczych” od osoby twórcy. Tę nową postawę Andrzej Zawadzki (2002) nazywa perspektywą kulturową, wskazując, iż: „Uwzględnia też w stopniu większym niż czyniła to klasyczna poetyka kategorię doświadczenia ludzkiego i problematykę tożsamości w opisywaniu i wyjaśnianiu specyfiki «ja» literackiego i różnych jego postaci” (Zawadzki 2002, s. 218). Nie polega ona zatem na całościowym odrzuceniu instrumentarium strukturalistycznego, lecz uzupełnia je o wymiar antropologiczny i nową koncepcję podmiotowości.

Psychologia, biorąc pod uwagę całe spektrum zagadnień, modeli, teorii i narzędzi badawczych, może zaoferować literaturoznawcy atrakcyjną odmienną spojrzenia, które wywodzi się z zupełnie innych założeń poznawczych i ufundowane jest na odmiennych, gdyż najczęściej empirycznie sprawdzonych, dowodach. Za pomocą mądrze stosowanej psychologii historyk literatury może lepiej odczytać wymiar podmiotowy i antropologiczny twórczości literackiej, nie robiąc tego w sposób amatorski ani nie odwołując się wyłącznie do swych przekonań, doświadczenia życiowego czy zasłyszanych koncepcji, krążących w infosferze. Jednak

próg dostępności wiedzy psychologicznej jest istotnie wysoki: wymaga zrozumienia najważniejszych założeń wstępnych, pokonania barier pojęciowych, językowych, a nawet konstrukcyjnych i myślowych, bowiem dyskurs psychologiczny ukształtowany został wedle odmiennych tradycji niż dyskurs literaturoznawczy.

Utwór literacki, chociaż nie jest bezpośrednim zapisem czy też tekstowym ekwiwalentem treści psychicznych (o czym była już mowa w rozdziale I.1.2.), odsłania jednak – na poziomie obrazowania – wiedzę, kategorie poznawcze, emocjonalność twórcy, jego postawy wobec siebie i świata. Pisze on bowiem sobą, nie jest w stanie – jak zresztą i sam badacz – siebie samego wziąć w nawias czy też okroić, pozostawiając arbitralnie wyznaczony „podmiot czynności twórczych”, czyli literacką protezę własnej osobowości używaną (jak to sobie wyobrażali strukturaliści) do pisania. Wyrażając siebie w tekście, istnieje w nim jako konkretna osoba, ze swoją cielesnością, empirycznością, indywidualnymi uwarunkowaniami, które pozostawiają w dziele niezatarty i równocześnie wyjątkowy, personalny ślad: „zarówno egzystencjalny, jak i retoryczny trop autorskiej osobowości, niepowtarzalny, nieredukowalny do innych mediów wyraz ludzkiego doświadczenia” (Zawadzki 2002, s. 244).

Ten biograficzny i równocześnie psychologiczny ślad osobowości w tekście rezonuje następnie w dialogującej z nim interpretacji konkretnego badacza: on również jest swoiście zaangażowany w analizowaną twórczość, stając się jednym z uczestników interpretacyjnego spotkania w przestrzeni kultury. Warto postrzegać ją w analogii do interakcyjnego modelu biografii, który daje się łatwo zaadaptować do interdyscyplinarnego paradygmatu badań, zakładających tworzenie przestrzeni współistnienia literaturoznawstwa oraz psychologii.

3.1. Model interakcyjny: tworzenie przestrzeni współzależności

Specyfiką podejścia interdyscyplinarnego jest poszukiwanie efektywnego modelu dialogu i współistnienia w taki sposób, aby proces wytwarzania nowego narzędzia interdyscyplinarnego prowadził do powstania nowej jakości, wytwarzając współzależność. Relacja współzależności prowadzi do równowagi dziedzin zamiast dominacji którejkolwiek z nich, tworzy bowiem pole badawcze, w obrębie którego współdziałają równolegle dwie pierwotnie odrębne koncepcje. Dzieło literackie, poddane tym oddziaływaniom, odczytywane jest głębiej, ale efektu tego nie można przypisać do żadnego z użytych narzędzi z osobna: rozwiązanie wynika z równoczesnego użycia obu dziedzin, obu języków i metod, bez ich integracji do jednego modelu i z poszanowaniem wyjściowej odrębności koncepcyjnej. Podejście to może wytworzyć nowe ścieżki, odsłonić inne niż tradycyjne możliwości odczy-

tywania danych, prowadzić do nieoczywistych skojarzeń i dostrzegania analogii tam, gdzie monodyscyplinarność kładzie akcent na różnice.

Takie współdziałanie możliwe jest do osiągnięcia w zespole badawczym lub w przypadku podwójnej specjalizacji, natomiast trudno je uzyskać, będąc zakorzenionym tylko w jednej dziedzinie. Nie uniemożliwia to oczywiście stosowania psychologii w analizie konkretnego aspektu dzieła; czasem włączenie do badań pojedynczego elementu może okazać się bardzo pomocne. W modelu interakcyjnym chodzi jednak o dużo więcej: ze względu na swój całościowy charakter prowadzi on do synergii i facylitacji całego procesu interpretacyjnego, wpływając na jego rezultat od początku do końca, a zatem stanowiąc część całościowej matrycy wyjaśniającej, po jaką sięga badacz, posługując się daną koncepcją jako fundamentalną dla swoich analiz.

W interakcyjnym modelu biografii przyjmuję, że przestrzeń tekstu jest wieloetapowym interakcyjnym spotkaniem czterech elementów: 1) „ja” autora rzeczywistego (reprezentowanego w tekście w figurze narratora biograficznego), 2) „ty” empirycznego (reprezentowanego w tekście w figurze odbiorcy wirtualnego), 3) tradycji, dorobku nauki i kultury oraz 4) warsztatu biograficznego (technik i metod biograficznych, historycznej krytyki źródeł, zebranego materiału biograficznego), czyli tego, co znajdzie swe bezpośrednie odzwierciedlenie w tekście biografii na płaszczyźnie merytorycznej. Dodatkowo dialog i negocjacja sensów odbywają się także na linii „pozatekstowe”/„tekstowe”: od tego zależy, co ostatecznie z przestrzeni empirii wejdzie do tekstu biografii. Natomiast sam bohater biografii znajduje się w centrum, łącząc wszystkie oddziaływania czterech płaszczyzn i zawierając tym samym cztery przenikające się wymiary: 1) obraz skonstruowany przez badacza i reprezentującego go w tekście narratora biograficznego, 2) obraz zrekonstruowany na podstawie narracji biograficznej przez czytelnika, 3) obrazy twórcy już istniejące w nauce i kulturze, z którym nowy, zaproponowany wizerunek wchodzi w dialog, 4) wynik tego procesu przekształcania wizerunku pod wpływem nowej propozycji, efekt renegocjacji kulturowej reprezentacji twórcy, ostatecznie wchodzący z czasem w całość tradycji (legendy) twórcy (Całek 2013, s. 151–159).

W oparciu o ten właśnie model można opisać także specyfikę podejścia interdyscyplinarnego w procesie interpretacji utworu literackiego z użyciem psychologii (graficzny sposób jego przedstawienia znajduje się natomiast na Schemacie 2, zamieszczonym na s. 66).

Pierwszym elementem biorącym udział w procesie interpretacji jest „ja” badacza (ujawniające się lub ukryte, ale zawsze obecne jako narrator danej interpretacji), drugim: zaprojektowany w utworze literackim odbiorca, który różnorako rezonuje z faktycznym czytelnikiem danego wiersza, trzecim: wchodzący w dialog

z pierwszym i drugim elementem zespół dotychczasowych interpretacji danego utworu, konstytuujący stan badań oraz będąca jego kontekstem szerzej rozumiana tradycja (wzorcowe prace na temat danej twórczości, tematu, motywu, epoki), stanowiąca merytoryczny punkt odniesienia) oraz to, co do interpretacji wnosi określona psychologiczna metoda badawcza (konkretny zakres teoretyczny: teorie, pojęcia, hipotezy badawcze, użyteczne w interpretacji danego tekstu). W centrum natomiast znajdowałyby się właściwy utwór poddany interpretacji oraz jego twórca, który pozostawił w tekście podmiotowy ślad swojej obecności.

W modelu tym uwidacznia się zatem personalny charakter związków, jakie tworzą się w akcie lektury: członem tej relacji jest każdorazowo osoba twórcy (a nie bezosobowa struktura zastępująca podmiot), do której – pośrednio lub bezpośrednio – odnoszą się w naturalny sposób zarówno czytelnicy, jak i badacze. Informacje biograficzne i psychologiczne uwzględniane w procesie interpretacji utworu literackiego mają oczywiście specyficzny charakter: wymagają odniesienia do kwestii typowo estetycznych (gatunek, stylistyka) czy kontekstu historycznoliterackiego; konieczne jest dostrzeżenie dystansu istniejącego między biograficznym autorem a podmiotem tekstowym, uwzględnienie zjawisk, które celowo zniekształcają obrazowanie świata (takich jak ironia, groteska, komizm czy pastisz) lub realizują ją w odmienny sposób (jak na przykład liryka roli). Refleksja na temat dystansu między tekstowym podmiotem literackim a biograficznym autorem ma w literaturoznawstwie długą tradycję, pisze o niej choćby przywoływany już Zawadzki (2002), a także Ryszard Nycz (2002) czy Janina Abramowska (2002).

Skoro wiadomo już, że połączenie analizy literaturoznawczej z psychologiczną może wytworzyć nową jakość badawczą, to kolejne pytanie, jakie powinno się pojawić, dotyczyłoby wyboru odpowiedniej koncepcji psychologicznej, która mogłaby uzupełnić daną interpretację literaturoznawczą.

3.2. Wybór nurtu badawczego oraz teorii

Postępowanie psychologiczne może wydać się literaturoznawcy nieintuicyjne: dopasowanie do potrzeb danego utworu literackiego odpowiedniej teorii psychologicznej, za pomocą której można odsłonić w nim inne obszary sensu, niż to się dzieje za pomocą typowych narzędzi literaturoznawczych, to zaledwie początek, a nie koniec budowania podstawy teoretycznej. Chociaż rezultaty następujących potem prac zapewne nie znajdą się w ostatecznej wersji interpretacji, są niezbędne, aby uczynić to w sposób naukowo uzasadniony.

Zasadnicze pytanie, jakie należy sobie postawić, podejmując się interpretacji wykorzystującej psychologię jako jedno z narzędzi badawczych, dotyczy nurtu

teoretycznego, w którym chce się osadzić daną interpretację literaturoznawczą. Chociaż psychoanaliza może wydać się tu najbardziej pewną metodologicznie opcją, stoi bowiem za nią długoletnia tradycja badawcza, to równocześnie – jak każda wielka teoria osobowości – ta również odpowiada tylko na niektóre pytania, nie wszystkie mogą też zostać sformułowane w jej języku pojęciowym i w odwołaniu do podstawowych założeń antropologicznych. Dlatego też do dyspozycji literaturoznawcy pozostaje cała psychologia – w jej ogromnej różnorodności – szkoda byłoby zatem ograniczać się wyłącznie do tego jednego nurtu.

Często jednak bywa tak, że określona teoria odpowiada na istotne dla tekstu literackiego pytania, równocześnie jednak trudno byłoby na podstawie dostępnych materiałów na jej temat orzec, jaki nurt reprezentuje. Wówczas praca badawcza, od jakiej należy rozpocząć, polega na ustaleniu, w obrębie której „wielkiej teorii osobowości” należy umiejscowić konkretną koncepcję i badacza.

Określenie, do którego nurtu teoretycznego przynależy „rokująca interpretacyjnie” wybrana koncepcja psychologiczna, można przeprowadzić samodzielnie, dokonując metaanalizy założeń podstawowych przy pomocy prac z zakresu teorii myśli psychologicznej (na przykład Paszkiewicz 1983), historii psychologii (na przykład Stachowski 2000, Schultz, Schultz 2008, Domański 2018, Rzepa, Dobroczyński 2019) lub teorii osobowości (Hall, Lindzey, Campbell 2013, Cervone, Pervin 2011, Gasiul 2020). Drugim rozwiązaniem jest znalezienie odpowiedzi na to pytanie na podstawie informacji pośrednich (ogólnych deklaracji badacza, przynależności jego innych prac, klasyfikacji dokonanej przez innych psychologów, metaanaliz przeprowadzonych w psychologicznych artykułach naukowych); informacje te wymagają weryfikacji i analizy, często jednak mogą w zadowalający sposób umożliwić klasyfikację danej koncepcji.

Jeśli znany jest już nurt (w postaci „wielkiej teorii osobowości”, którą reprezentuje dana koncepcja teoretyczna), to należy zapoznać się bliżej z jego założeniami filozoficznymi i antropologicznymi, aby sprawdzić ich spójność z własną postawą badawczą, zwłaszcza tą częścią, która nie zawsze wyrażana jest *explicite*, lecz z poziomu implicytnego wpływa na kształt i postać własnych sądów badacza. Podobnie należy uczynić, gdy potrzebne jest połączenie kilku różnych koncepcji: będzie ono zasadne tylko wówczas, gdy przynależą one do niesprzecznych ze sobą nurtów (osobnym zawsze będzie psychoanaliza, psychologia głębi i teorie psychodynamiczne, bliskie będą sobie behawioryzm i psychologia poznawcza, chociaż nie w każdym zakresie, podobnie psychologia humanistyczna i egzystencjalna czy każda z wymienionych w porównaniu z psychologią poznawczą; wspólne aspekty mogą też mieć ze sobą behawioryzm i psychologia ewolucyjna czy socjobiologia). Niepoprawne będzie tworzenie eklektycznych, połączonych tylko z racji użyteczności, konstruktów teoretycznych i pojęć z różnych nurtów,

gdyż sprzeczności nie muszą ujawniać się na poziomie danej teorii, lecz wynikać z założeń podstawowych.

Poszukując prac psychologicznych, do których można sięgnąć po sprawdzone informacje z zakresu tej dyscypliny, warto polecić kilka pozycji, które przydadzą się w większości sytuacji. Dobrym polskim przewodnikiem po podstawowych zagadnieniach i terminach psychologicznych może być *Psychologia. Podręcznik akademicki* (Strelau, Doliński 2008, t. 1–2); przekrojowe ujęcie, bogata bibliografia oraz obszerne opracowania najważniejszych dla psychologii kwestii są dobrym punktem wyjścia dla dalszych własnych poszukiwań. W zależności od zagadnienia, warto też sięgać po podręczniki specjalistyczne z konkretnych subdyscyplin (takich jak psychologia poznawcza, społeczna, kliniczna, emocji i motywacji, osobowości, twórczości, historia psychologii czy szereg innych). Wiele monografii dotyczy szczegółowo konkretnych zagadnień: dobre prace monograficzne zazwyczaj w części wstępnej opatrzone są wyczerpującym stanem badań, który może wyznaczyć dalsze poszukiwania adekwatnej literatury przedmiotowej. Równocześnie należy zwrócić uwagę na jakość naukową danej pracy (takim wskaźnikiem mogą być osoby recenzentów), aby oddzielić książki naukowe od popularnonaukowych lub nawet poradnikowych; pomocne w tym zakresie mogą być recenzje danych pozycji. Na korzyść danej koncepcji może także przemawiać istnienie badań przeprowadzonych na tej podstawie niezależnie od autora pracy i często w tonie polemicznym lub weryfikującym daną tezę; ich odnalezienie ułatwia coraz powszechniejszy dostęp do obszernych baz artykułów naukowych z różnych dziedzin.

W ten sposób można uniknąć wykorzystywania ujęć potocznych i psychologii zdroworozsądkowej, zaliczanej do wiedzy nienaukowej³¹. Drugim elementem, którego wpływ warto sobie uświadomić, jest wykorzystywanie we własnych interpretacjach psychologicznych ukrytych teorii osobowości, jeśli ich punktem odniesienia jest wyłącznie wiedza potoczna. Wpływ ukrytych teorii osobowości na rekonstruowanie osobowości twórczej nie był dotąd wystarczająco uwzględniany w literaturoznawczych interpretacjach i nadal czeka na swoje opracowanie; tu jedynie chciałabym ten problem zasygnalizować³².

³¹ Porównanie cech myślenia psychologicznego naukowego oraz potocznego przedstawili Jerzy Marian Brzeziński i Marzenna Zakrzewska (2008, s. 178–207); ich punkt widzenia został szczegółowo przedstawiony w podrozdziale I.1.3.

³² Definicja oraz krótkie omówienie zjawiska „ukrytej teorii osobowości” można znaleźć u Pawła Lewickiego (1985), Małgorzaty Cywińskiej (2015) oraz Jerzego Herbergera i Moniki Kozłowskiej (2017). Temat związków między potocznym wnioskowaniem o osobowości innych a językiem rozwijany jest szerzej w badaniach na temat postrzegania cech osobowości (Gorbaniuk 2009; Gorbaniuk et al. 2014).

3.3. Etapy prac badawczych w modelu interdyscyplinarnym

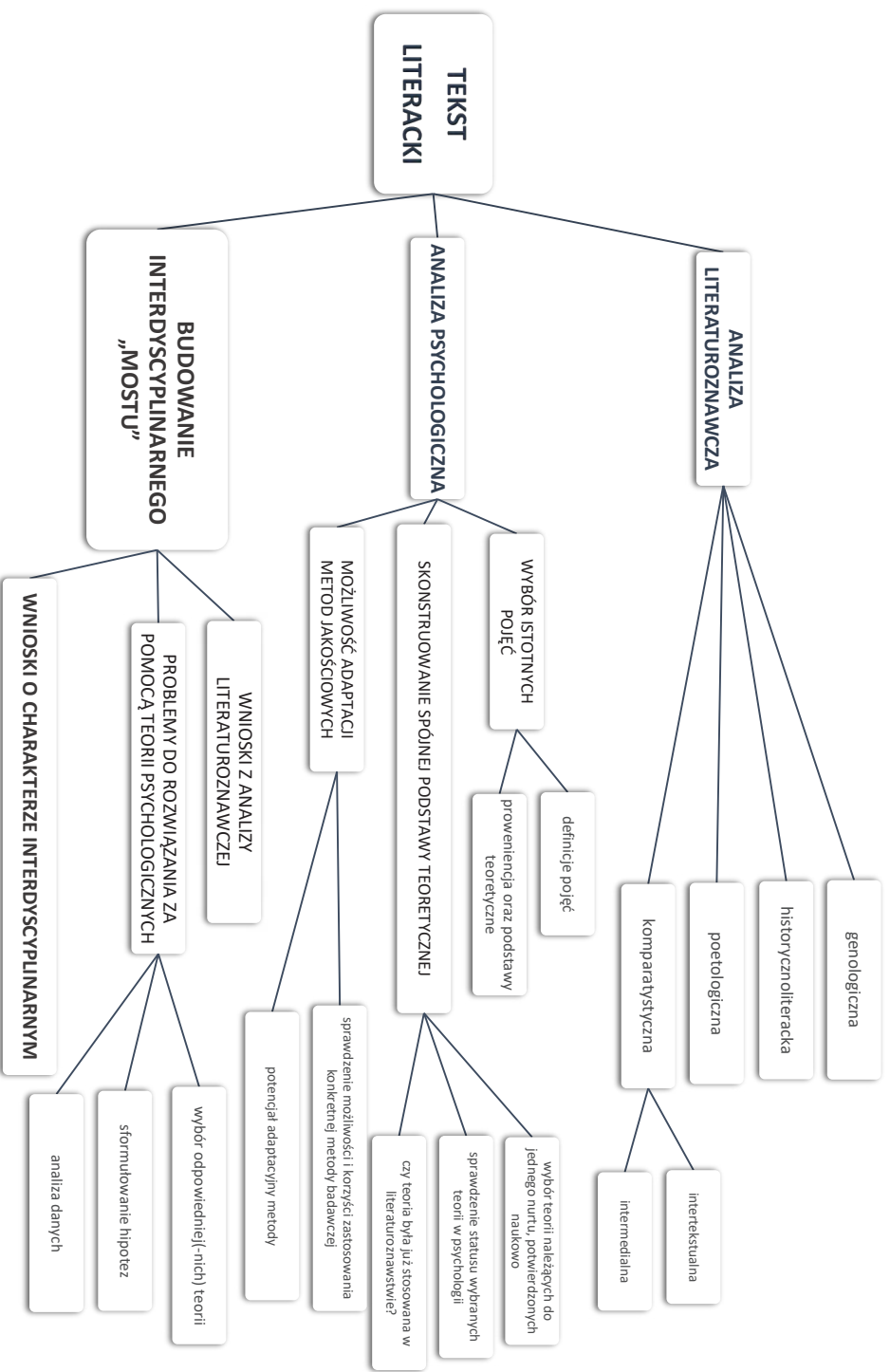
Zanim literaturoznawca podejmie się włączenia do analizy koncepcji psychologicznych, powinien sprawdzić, czy ich zastosowanie wniesie do badań nowe elementy, dlatego pierwszym etapem prac jest wstępne opracowanie literaturoznawcze danego tekstu; dopiero wnioski z tego płynące pozwalają stawiać kolejne hipotezy badawcze, mające u swych podstaw teorie psychologiczne.

Zajęcie się z należytą wnikliwością badaniem tekstu, nastawionym w tym przypadku również na poszukiwanie poznawczych i wyobraźniowych elementów tworzonego świata utworu literackiego, a także na dostrzeganie hierarchii ważności podejmowanych problemów oraz ukrytych w tekście emocjonalnych ustosunkowań do nich, zakończone sformułowaniem pytań *stricte* psychologicznych – to pierwsze zadanie. Skonstruowanie poprawnej i spójnej wewnętrznie podstawy teoretycznej z zakresu psychologii – to drugie zadanie badawcze. Dopiero na trzecim etapie można, odnosząc się do wiedzy psychologicznej zgromadzonej na etapie drugim i do interpretacji literaturoznawczych sformułowanych na etapie pierwszym, budować hipotezy natury psychologicznej, obrazujące złożone relacje między tekstowym podmiotem literackim a ujawnionymi kategoriami poznawczymi, emocjonalnymi oraz egzystencjalnymi, za pomocą których twórca pozostawił swój biograficzny ślad w utworze literackim.

Zaproponowane powyżej fazy postępowania badawczego w przypadku stosowania tak różnych wobec siebie metodologii jak analiza literaturoznawcza i psychologiczna, choć mogą wydać się arbitralnie narzucone, wynikają z troski o zachowanie z jednej strony literackiego charakteru tekstu (co pozwala uniknąć psychologizmu), a z drugiej – odpowiedniej jakości wnioskowania psychologicznego. Etapowość tych prac oraz rozległość analiz, które należy przeprowadzić przed sformułowaniem hipotez do weryfikacji psychologicznej przedstawia Schemat 2 (s. 66). Upraszczanie tej złożonej w swej istocie procedury może prowadzić albo do redukcjonizmu, albo też do stosowania potocznych teorii psychologicznych.

* * *

Trudno formułować tylko teoretyczne zasady wykorzystywania naukowej psychologii w badaniach literaturoznawczych; nie jest też możliwe wyznaczenie reguł niezależnych od pól badawczych, w obrębie których warto ukształtować relacje oparte na współpracy zamiast na rywalizacji i dążeniu do udowodnienia własnych racji. Dlatego też w kolejnym rozdziale oraz dalszych trzech częściach tej książki znalazły się konkretne, wypróbowane sposoby rozwiązywania dylematów i problemów badawczych, wynikających z praktycznego wykorzystywania psychologii



Schemat 2. Interpretacja utworu literackiego w paradygmacie interdyscyplinarnym (ujęcie literaturoznawczo-psychologiczne)

w badaniach literaturoznawczych. Prezentując, jak łączę obie dyscypliny w analizach zagadnień, które potrzebują namysłu interdyscyplinarnego, nie chcę jednak tworzyć żadnych standardów czy zasad postępowania, a jedynie podzielić się konkretnym doświadczeniem, które co prawda jest unikatowe i nie do powtórzenia, ale może okazać się inspiracją dla własnych prób i poszukiwań, które otworzą kolejne ścieżki, doprowadzą do wypracowania odmiennych rozwiązań, czyli zbudują nowe mosty w miejsce istniejących ciągle jeszcze barier.

Rozdział 4

Dialogowość listu w świetle literaturoznawstwa i psychologii

Epistolografia – w wymiarze teoretycznym, interpretacyjnym i badawczym – z roku na rok staje się coraz bardziej obecna w głównym nurcie refleksji zarówno nauk humanistycznych, jak i społecznych. Znaczenie listów uznają nie tylko literaturoznawcy, historycy czy socjologowie, dla których badania korespondencji wpisują się w tradycyjne pola analiz dziedzinowych; coraz częściej dostrzegana jest ich wartość antropologiczna i kulturowa, co wyraża się chociażby w praktyce deponowania listów w archiwach i bibliotekach, a także publikowania korespondencji niezależnie od jej „wartości artystycznej” i autorstwa. Rośnie też liczba publikacji związanych z badaniami epistolograficznymi, które z jednej strony odwołują się do *Teorii listu*, fundamentalnej monografii Stefanii Skwarczyńskiej (1937/2006), a z drugiej stają się wyrazem poszukiwań nowych koncepcji, rozwijających dotychczasowy dorobek teoretyczny i metodologiczny, ale też przepracowujących tradycyjne podejście do korespondencji.

Punktem wyjścia przyjętego tu ujęcia epistolografii jest zaproponowana w *Nowej teorii listu* (Całek 2019) obszerna definicja tego gatunku, zbierająca w sobie najważniejsze elementy koncepcji, która dla analizowanego tu zagadnienia wewnętrznej dialogowości listu będzie stanowiła fundament rozważań. List w nowym rozumieniu ujmowany jest zatem jako tekst kultury charakteryzujący się szeregiem specyficznych cech:

[...] jako gatunek wypowiedzi stanowi całość odrębną, autonomiczną, specyficznie skomponowaną i wyznaczającą własne wewnętrzne reguły komunikacyjne, równolegle wchodzi w interakcje z rzeczywistością (do której się odnosi), nadawcą (oraz wydawcą i badaczem – jako nadawcami „drugiego”, a także „trzeciego” poziomu) i odbiorcą (oraz czytelnikami–odbiorcami na kolejnych poziomach opublikowanej lub upublicznionej korespondencji). [...] List to równocześnie tekst kultury: całość odrębna, specyficznie skomponowana i tworząca własne wewnętrzne reguły komunikacyjne (zapisane w podręcznikach epistolograficznych, wzorach listów czy popularnych listownikach). Założenie to pozwala przekroczyć nierozstrzygalny spór o literackość *versus* użytkowość listu (Całek 2019, s. 82).

Autonomiczny charakter listu, wyrażający się w jego całościowym ukształtowaniu, poddanym wielorakim wpływom – od tradycji korespondowania począwszy, poprzez obecność utrwalonych formuł epistolarnych, na jego idiolektyczności skończywszy – czyni z niego tekst szczególny, trudny do zaszeregowania, a równocześnie paradoksalny (Skwarczyńska 1975, Diaz 2002, Całek 2019). Widać to chociażby w odniesieniu do zagadnienia dialogowości: z jednej strony list wyraża relację między nadawcą a odbiorcą (aspekt komunikacyjny), z drugiej jednak nakierowany jest również na samego autora i ściśle powiązany z szeroko rozumianym kontekstem wypowiedzi.

Pierwszą, najważniejszą cechą listu jest jego charakter podmiotowy i relacyjny: sygnatura podmiotowości obecna jest w każdym aspekcie tekstu (treściowym, kompozycyjnym, stylistycznym, językowym) oraz w każdym jego wymiarze (literackim, psychologicznym, historycznym, socjologicznym, dokumentalnym i innych). Podobny zakres ma jego relacyjność: jako przekaz skierowany do adresata (nawet fikcyjnego) dotyczy relacji wzajemnej i kreuje określoną sytuację komunikacyjną.

Samozwrotność listu łączy się zatem z jego relacyjnością, przekraczając antynomiczny charakter takiego połączenia: powstawaniu określonej sytuacji komunikacyjnej (w tym zwłaszcza nakierowaniu na adresata i dbałości o relację wzajemną) nieodłącznie towarzyszy gest autokreacji i autorefleksji jako praktykowania siebie (Diaz 2002, Całek 2019). Skwarczyńska tę relację ujęła nawet w postaci jednego z wyznaczników o charakterze paradoksu: list jest równocześnie dialogiem i monologiem (Skwarczyńska 1975, s. 178–181; Całek 2019, s. 75).

Warto podkreślić szczególny charakter owego połączenia: podmiot epistolarny równocześnie rozmawia z adresatem (uobecnionym w jego pamięci i wyobraźni), ale dialoguje tak naprawdę z samym sobą, gdyż list zakłada istnienie dystansu czasowego oraz przestrzennego między rozmówcami. Sam w sobie stanowi natomiast materialne świadectwo³³ będące podmiotową, subiektywnie nacechowaną reprezentacją nadawcy i jego świata wewnętrznego, jego epistolarnym portretem. Dialog z odbiorcą (w ścisłym rozumieniu tego słowa) toczy się raczej z perspektywy korespondencyjnej: przesyłane i odbierane listy składają się na rozmowę trwającą poza przestrzenią i w czasie, którego rytm wyznaczają kolejne monologi uczestników relacji epistolarnej. Jednak w szerszym kontekście nawet pojedyncza

³³ Chociaż dla prezentowanego tu problemu dialogowości listu jego aspekt materialny ma drugorzędny charakter, to jednak warto zaznaczyć, że na ostateczny kształt korespondowania wpływa również „medium pośredniczące (środek przekazu, za pomocą którego dociera on do odbiorcy)” (Calek 2019, s. 82). Pisała o tym szerzej Lucyna Marzec w artykule *Interpoetyki korespondencji: figury uobecnienia, fikcjonalizacja i zakłócenia technologii obecności* (2019).

sytuacja epistolarna ma dialogowy charakter, gdyż reprezentuje działanie symboliczne, kreujące wyobrażoną przestrzeń spotkania, nazwaną przez Wandę Zagórską (2004) „rzeczywistością wykreowaną kulturowo”.

Na paradoks komunikacyjności listu wskazuje francuska badaczka Brigitte Diaz (2002, s. 63). W swojej monografii *L'Épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX siècle* nazywa korespondencję światem wirtualnym, w którym interakcja i dialog, bardziej figuratywne niż rzeczywiste, służą negocjowaniu i ujawnianiu się tożsamości podmiotu, są też ściśle związane z autobiograficznością. Badaczka wskazuje, iż poczynawszy od Jacquesa Derridy oraz współczesnych mu krytyków, zaczęto podważać konwersatoryjny model analizowania epistolografii i stawiać pytania, czy w listach naprawdę chodzi o jakiegoś „innego”, czy może jednak są one nakierowane przede wszystkim na podmiot piszący. Choć początkowo uwagi te badacze francuscy formułowali przede wszystkim w stosunku do pisarstwa autobiograficznego, to jednak zaczęto pytać również o epistolografię. Na podobny opór epistolografa wobec Innego wskazuje również Vincent Kaufmann (1990, s. 56), podkreślając potrzebę sprawowania władzy nadawcy nad przestrzenią i scenografią listu, w obrębie których dokonuje się kontrolowane przez podmiot wytworzenie własnego obrazu. Pisze również o dystansie, który list tworzy w komunikacji interpersonalnej. Diaz natomiast przyrównuje korespondowanie do rzucania bumerangu, który – chociaż pozornie leci do kogoś – ma na celu powracanie do swego nadawcy (Diaz 2002, s. 57–58). Dlatego widzi w nim bardziej narzędzie pośrednictwa w akcie konstytuowania się podmiotu (nazywa go „miejszem prawdziwej ontogenezy”), któremu przynależy wewnętrzny obieg (list przesyłany jest – jak bumerang – od siebie do siebie) niż element sprawczy właściwej komunikacji (Diaz 2002, s. 61).

W przeciwieństwie do tego, czego można by się spodziewać u wielu epistolografów, którzy są również pisarzami, list – zamiast symbolicznego zbliżenia – powoduje zamknięcie się w sobie i wprowadzenie dystansu w relacji do innego: pod pozorem komunikacji dochodzi zatem do „eks-komunikacji” (Diaz 2002, s. 58). Wprowadzając pojęcie „eks-komunikacji” (o czym – na gruncie polskim – szczegółowo pisała Elżbieta Rybicka, 2004, s. 49–51), Diaz wydobywa z sytuacji epistolarnej jej samozwrotność. Ukazuje w ten sposób złożoność listu, jego antynomiczność, nieoczywistość przynależności do literatury, a zatem – „jego dysydencki charakter”. Z tego powodu tekst epistolarny określa mianem „myśli nomadycznej”, ponieważ nie daje się on zamknąć w ramy genologicznych rozgraniczeń i definicji (Diaz 2002, s. 65).

Podając kwestię komunikacyjności *versus* eks-komunikacyjności listu, chciałabym pokazać, że zagadnienie to pokazane z bliska jako antynomiczne, gdy

jest rozpatrywane z szerszej perspektywy, daje się ujmować łącznie. To prawda, że dialog epistolarny toczy się w „wirtualnym świecie”, owej drugiej, kulturowej rzeczywistości (Fleischer 2001, Diaz 2002, Zagórska 2004, Całek 2019). Nie jest ona jednak wyłącznie symboliczna, lecz zakorzeniona w fenomenie dialogu wewnętrznego i powiązanej z nim metafory umysłu jako „wewnętrznego zespołu” polifonicznych głosów Ja.

Dialog, który – w sensie ścisłym – ma charakter rozmowy wewnętrznej, równocześnie staje się prawdziwą wymianą zdań między różnymi głosami (wewnętrznymi postaciami, pozycjami Ja), gdy podmiotowość epistolarna ujmowana jest już nie monolitycznie, a w świetle koncepcji Ja polifonicznego (wielorakiego, dialogowego). Wprowadzenie nowego kontekstu teoretycznego do refleksji nad epistolarnością pozwala pogodzić spojrzenie na list w jego dialogowości i równoczesne ujęcie go jako monologu³⁴.

4.1. List jako dialog w myśli Stefanii Skwarczyńskiej

Aby problematykę tę przeanalizować w całej jej rozciągłości, na chwilę powrócę jeszcze do dialogowości listu w koncepcji Skwarczyńskiej (2006), odwołującej się do najstarszych definicji listu, rozumianego jako dialog lub półdialog z nieobecnym adresatem. Polska badaczka nazywa odbiorcę listu nawet współautorem, pisząc o „najściślejszym związku” i jego milczącej obecności. Mimo fizycznego dystansu, według Skwarczyńskiej ów „współautor-adresat kieruje tu wypowiedzeniem autora, wytycza linie, nadaje formę jego rozmachowi twórczemu” (Skwarczyńska 2006, s. 88). W innym miejscu stwierdza ona: „Im osobowość adresata silniejsza, tym pewniej narzucać będzie swoje piętno wypowiedzeniu autora, tym silniej zmusi go do liczenia się z sobą” (Skwarczyńska 2006, s. 101).

W tym ujęciu odbiorca listu pełni rolę twórczej inspiracji, stanowiąc w umyśle nadawcy konkretny punkt odniesienia. Uwzględniając adresata, należy wyselekcjonować treść („w zależności od tego, do kogo się pisze, podaje się pewne rzeczy lub też się je pomija”, Skwarczyńska 2006, s. 93), odpowiednio dopasować „wartość emocjonalną”, interes oraz zamiary dydaktyczne. Zatem mimo pozornie monologicznej struktury, list cechuje naturalna dla niego dialogowość i to właśnie ona dla badaczki jest nośnikiem estetycznych walorów tekstu:

³⁴ Pisząc o dialogowości listu jako fenomenie powiązanym z koncepcją dialogowego Ja, pomijam inne możliwe ujęcia podmiotowości epistolarnej i narracyjnego jej kształtowania, o czym już obszernie pisałam (Całek 2019, s. 111–139, 173–198); nie powracam również do tematu praktyk Siebie (Sendyka 2015).

List zatem, aby stanąć na wyżynie artystycznej, musi zachować miejsce dla wypowiedzenia się, pośredniego, adresata, i to jak powiedzieliśmy, po linii łącznego autora z adresatem stosunku, jako też w pełni charakterystycznych, odrębnych, swoistych u adresata cech psychicznych (Skwarczyńska 2006, s. 93).

Ten wymóg w odniesieniu do listu, by naśladował rozmowę i naturalny dla niej dialog – przynajmniej w zakresie tego, co Skwarczyńska nazywa „atmosferą psychiczną” – każe przyrzeć się bliżej wyznacznikom komunikacyjności, które można wykorzystać w analizie tego wymiaru epistolografii. Chodzi jednak nie tyle o formalne elementy dialogowości³⁵, ile o to, co badaczka określa jako dostosowanie się do psychiki adresata i opisuje następująco: „Artysta epistolograf stara się wniknąć nie tylko w ogólną atmosferę psychiczną adresata, lecz i w możliwości jego stanów chwilowych, nawet jego nastrojów” (Skwarczyńska 2006, s. 98).

Wątek ten, trudny w praktycznej realizacji do zbadania, jest jednak dla Skwarczyńskiej niesłuchanie istotny. Posługuje się ona kategorią współbrzmienia w dialogu w sposób prekursorski, łącząc kwestie epistolograficzne z problematyką psychologii tożsamości:

W korespondencji dwu autorów psychika każdego z nich odbija się w listach drugiego tak, że prawie tyle dowiadujemy się o każdym z listu adresata, co z jego własnego. Stąd w korespondencji stajemy ciągle wobec splecenia w każdym liście dwu jaźni, które dzięki indywidualnemu naświetlaniu przez każdego z autorów mieniają się w zależności od pióra coraz innymi barwami (Skwarczyńska 2006, s. 99–100).

Idea, która na pierwszy rzut oka może zniechęcać z racji sposobu jej wyrażenia, zanurzonego w kategoriach filozoficznych i psychologicznych charakterystycznych dla początku XX wieku, jest jednak nie tylko prekursorska, ale i w swym najgłębszym wymiarze nowoczesna (a nawet ponowoczesna – z perspektywy choćby Kennetha J. Gergena i jego książki *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w świecie współczesnym* (Gergen 2009)). Co więcej, wpisuje się w aktualną refleksję nad polifonicznością Ja, którą już opisowo zapowiada: wszak chodzi o analizę odbicia psychiki jednego korespondenta w drugim i o głos, który wybrzmiewa w „drugiej jaźni”, a równocześnie przynależy do nadawcy.

³⁵ Wątek ten został szczegółowo przedstawiony w *Nowej teorii listu* (Całek 2019, s. 89–110), dlatego w tym miejscu nie chciałabym do niego powracać. Omówione tam ujęcia Anny Kałkowskiej (1982), Elżbiety Książek (2008), Janiny Gardzińskiej (2011) pokazały dialogowość w kontekście badań językoznawczych, z kolei prace Teuna A. van Dijka (2001), Michaela Fleischera (2001), Janiny Labochy (2008), Jerzego Bartmińskiego i Stanisławy Niebrzegowskiej-Bartmińskiej (2012) obejmowały koncepcje dialogowości związane z analizą dyskursu, monografie Friedemanna Schulza von Thuna (2001, 2002, 2006) i Johna Stewarta (2007) przedstawiały dialog w perspektywie psychologii komunikacji, a prace Tima Rapleya (2010) i Doroty Rancew-Sikory (2010) – w kontekście analizy konwersacyjnej.

W czasach Skwarczyńskiej rozważania te mogły brzmieć ekscentrycznie; także później nie znalazły swej prostej kontynuacji ani tym bardziej potwierdzenia. Jednak w świetle koncepcji Ja polifonicznego, która pod koniec XX wieku podważyła tezę monolityczności podmiotu, rozważania badaczki brzmią wręcz proroczo i pozwalają przenieść dyskusję nad dialogowością listu na nowy poziom, dotąd nieobecny w refleksji nad listem.

4.2. Polifoniczność Ja a idee Michaiła Bachtina

Koncepcja polifoniczności Ja postrzegana jest dziś jako jedno z najważniejszych zagadnień psychologii tożsamości. Co ciekawe, zainteresowanie dialogowym ujęciem podmiotu u różnych badaczy rozpoczyna się w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku³⁶. Pracując częstokroć niezależnie od siebie, czasem znając wzajemnie swoje prace, a czasem nie, psychologowie reprezentujący różne dyscypliny zaproponowali, by w jednostkowym Ja dostrzec wewnętrzną dialogowość i wielorakość.

Za prekursora takiego ujmowania podmiotu uznany został – co ciekawe – nie psycholog, a teoretyk literatury Michaił Bachtin, twórca koncepcji powieści polifonicznej (Bachtin 1970). Choć takie źródło inspiracji może wydawać się zaskakujące, Katarzyna Majbroda (2020) wskazuje, że spuścizna intelektualna czołowego interpretatora Dostojewskiego do dziś pozostaje atrakcyjna dla przedstawicieli różnych dziedzin, czego dowodem jest ukształtowanie się bachtinologii jako transdyscyplinarnej przestrzeni naukowej (Majbroda 2020, s. 494). Osobny artykuł na temat wpływu tego autora na ideę dialogowego umysłu omawia też John Shotter (2008) oraz Hubert J.M. Hermans (2008).

Opisując w nowych kategoriach twórczość Dostojewskiego, Bachtin wydobylał „mnogość samodzielnych i niespójnych głosów i świadomości”, co określał mianem „prawdziwa polifonia równorzędnych głosów” i opisywał następująco:

W dziele jego [Dostojewskiego – przyp. A.C.] mamy do czynienia nie z mnóstwem charakterów i losów w całościowym obiektywnym świecie ukazanym poprzez całościową świadomość autora: występuje tu właśnie mnogość równorzę-

³⁶ Pomysł wielorakości Ja miał swoich dalekich prekursorów: już William James w 1890 roku w *Principles of Psychology* zaproponował dwie perspektywy postrzegania Ja: podmiotową i przedmiotową (Stępnicka 2000, s. 49); myśl tę kontynuował George H. Mead, który wprowadził również ideę kształtowania świadomości poprzez przyjmowanie ról, wytwarzanie „urojonych towarzyszy” oraz „uogólnionego innego” (Ćwiklińska-Surdyk, Surdyk 2012, s. 46–49), jednak odnosił się on przede wszystkim do świata interakcji społecznych. Idea polifoniczności Ja idzie zatem dalej niż zakładali James (oraz jego liczni następcy) czy Mead.

nych świadomości wraz z ich światami, a wszystkie, zachowując swoją niespójną odrębność, układają się w całość pewnego zdarzenia (Bachtin 1970, s. 71).

Prawdziwa rewolucja w myśleniu o narracji, wprowadzona przez Bachtina, polegała zatem na całkowitym przekształceniu idei jednogłosowości w polifoniczność, czyli dostrzeżenie tego, że narrację powieściową tworzą niezależne od siebie, a czasem nawet opozycyjne, głosy reprezentujące różnorakie spojrzenia bohaterów (fokalizatorów) zastępujące homofoniczną, autorską całość, pozwoliło dostrzec, że poszczególni bohaterowie mogą mieć swój punkt widzenia, horyzont poznawczy, wyrażać określone prawdy i wartości. Szczególną formą mającą ujawniać polifonię głosów stawał się dialog; ujawniał on także wewnętrzną niejednorodność bohatera, dialogowość jego własnego świata wewnętrznego. Jak zauważyła Małgorzata Puchalska-Wasył (2016, s. 21–22), dialog w ujęciu Bachtina był traktowany jako proces: „myśl jest zawsze polemicznie zabarwiona, wypełniona opozycyjnymi siłami i otwarta na inspiracje z zewnątrz”. Jest to pokłosie określonej postawy badawczej, polegającej na uznaniu dialogowego charakteru świadomości: „człowiek osiąga świadomość siebie samego oraz swojego bycia w świecie za sprawą obecności świadomego drugiego” (Majbroda 2020, s. 499).

Teoretyków tożsamości zainteresowało zaproponowane przez Bachtina rozumienie polifoniczności, podkreślające wielogłosowość narracji, ważną rolę dialogu oraz równą wartość wszystkich występujących głosów, reprezentujących różne światopoglądy (Schulz von Thun 2002, Józefik, Janusz, de Barbaro 2012, Puchalska-Wasył 2016). Istotne okazało się również pojęcie niewspółobecności, określające dystans pomiędzy osobą poznającą a tym, co chce ona zrozumieć: w tym ujęciu sens jest tworzony w dialogu pomiędzy osobami, a nie po prostu dany (Józefik, Janusz, de Barbaro 2012, s. 860).

Badacze zainspirowani ideami Bachtina zaproponowali polifoniczne spojrzenie na podmiot, dotąd postrzegany jako monolityczny i jednostkowy, zwłaszcza przez psychologów osobowości, takich jak Gordon Allport, Abraham Maslow czy Carl Rogers, psychologów rozwojowych, na przykład Erika Eriksona (Suszek 2007) czy też psychologów poznawczych (Bąk 2009). W kontrze do dotychczasowych ujęć Ja swoje przekonanie o wielogłosowości zaprezentowali zarówno teoretycy psychologii, jak i psychoterapeuci (tacy jak na przykład Rowan, Schwartz, Watkins czy Stone i Winkelman). Reprezentując różne nurty: neuropsychologię (Gazzaniga), psychologię poznawczą (Martindale), społeczną (Gergen, Hermans, Rosenberg, Gara), osobowości (Gregg, Lester) czy komunikacji (Schulz von Thun), pokazali, jaki potencjał kryje się w nowym ujęciu podmiotowości: dzięki Bachtinowi odkryli oni „ja” pofragmentowane, uwikłane w wewnętrzne konflikty, a przede wszystkim – zróżnicowane i dialogujące (Rowan, Cooper 2008, s. 12).

Hubert Suszek (2007), komentując wielość z jednej strony podobnych, a z drugiej jednak odrębnych sposobów konceptualizacji Ja polifonicznego, napisał:

W przeciwieństwie do tradycyjnej perspektywy wiele współczesnych teorii ujmuje Ja jako strukturę wieloraką, składającą się z aspektów, podsystemów lub subosobowości. Nie ma jednego, akceptowanego przez wszystkich badaczy określenia, które by odzwierciedlało ten aspekt natury Ja. Najczęściej stosowane terminy to wielość Ja, wielorakość Ja lub wieloaspektowość Ja (*self-multiplicity*), złożoność Ja (*self-complexity*), zmienność Ja (*self-variability*), pluralizm Ja i polipsychizm. Proponowane przez badaczy nazwy z teoretycznego punktu widzenia oznaczają to samo zjawisko, często jednak wiążą się ze specyficznym sposobem jego operjonalizacji (Suszek 2007, s. 9).

W świetle powyższych obserwacji można już powoli mówić o nowym paradygmacie badań nad Ja: jest on nadal opracowywany i rozwijany, a realizowane w jego obrębie analizy prowadzą do ukonstytuowania się odmiennego od tradycyjnego obrazu Ja. Jak stwierdza Piotr Oleś (2012a), od wielu lat współpracujący z Hermansem, niezaprzeczalnym atutem nowej koncepcji jest zastosowanie metafory społeczności do systemu Ja: „Osoba może odnosić się do siebie, podobnie jak odnosi się do innych ludzi, może ze sobą dyskutować, zgadzać się i polemizować, siebie krytykować, chwalić i wyśmiewać” (Oleś 2012a, s. 48).

Badania nad Ja wielorakim toczą się także w obszarze neuropsychologii (opis wielosystemowej organizacji mózgu i pamięci, wieloaspektowych reprezentacji własnej osoby, odrębności różnych tożsamości czy ujęcie osobowości jako dynamicznego systemu – por. Rutczyńska, Miś, Trzebińska 2003). W świetle uzyskiwanych wyników koncepcja pluralistycznej tożsamości oceniana jest przez wielu psychologów jako dobrze uzasadniona:

Jej zwolennicy powołują się przede wszystkim na powszechne obserwacje, że czujemy, myślimy i zachowujemy się różnie w różnych okolicznościach, jak gdyby ten sam człowiek był nie jedną osobą, ale wieloma różnymi (w niektórych przypadkach krańcowo różnymi) osobami (Rowan, 1991; Heinze, 1999). Ten sam człowiek bywa np. ciepły i serdeczny, ale też nieufny i odrzucający innych; unika trudności, ale potrafi także aktywnie bronić swoich spraw. [...] W psychoterapii bazującej na założeniu, że człowiek posiada wiele różnych JA (Watkins 1999), oraz w badaniach nad wielogłosowością JA (Hermans 1999) stwierdzano wielokrotnie, że ujmowanie siebie samego i własnych spraw z odmiennych, często nawet sprzecznych punktów widzenia jest dla ludzi relatywnie łatwe i odczuwane jest przez nich jako naturalne (Rutczyńska, Miś, Trzebińska 2003, s. 6).

Ten sposób postrzegania podmiotu zaczyna być obecny także w pojedynczych analizach literaturoznawczych. Ewa Partyga (2008), rozważając zasadność nowej koncepcji zdecentrowanej, pluralistycznej podmiotowości na tle dotych-

czasowych rozważań filozoficznych i antropologicznych, odwołuje się przede wszystkim do dramatów Sofoklesa i Ibsena; w podsumowaniu zauważa wartość tożsamości jako bytu dramatycznego i dialogowego.

Trudno byłoby w tym miejscu omówić wszystkie propozycje teoretyczne sformułowane w paradygmacie Ja polifonicznego (także dlatego, że z perspektywy epistolarnej nie każda koncepcja okazuje się równie inspirująca), warto natomiast skupić się na dwóch, które z jednej strony mają mocne oparcie w badaniach, a z drugiej – odwołują się do praktyki; mowa o teorii „ja dialogowego” Huberta J.M. Hermansa (Hermans, Hermans-Jansen 2000, *The Dialogical Self: Theory and Research* 2005; Puchalska-Wasyl 2016) oraz o sformułowanej niezależnie od badań Hermansa idei „wewnętrznego zespołu” Friedemanna Schulza von Thuna (2002).

Psychologów tych łączy wyeksponowanie koncepcji Bachtina oraz liczne odwołania do literatury i sztuki, a w szczególności tych utworów literackich, które – by uzewnętrznić problematykę wieloaspektowości Ja – posługiwały się figurą sobowtóra³⁷. Reprezentują oni również podobne ujęcie życia psychicznego jako procesu odzwierciedlającego społeczne struktury konwersacyjne. Suszek (2007, s. 14) zauważa, że w tych koncepcjach osoba postrzegana jest jako ktoś, kto „ma możliwość wyboru spośród wielu potencjalnie dla niej dostępnych, kulturowo skonstruowanych Ja. System Ja jest więc miejscem, w którym rozgrywają się procesy szerszych systemów – relacyjne, społeczne, kulturowe”. Wpływa to nie tylko na rozumienie podmiotowości, ale odnosi się również do znacznie szerszego kontekstu: „Idea ta sprzeciwia się nie tylko koncepcji jednego Ja, ale i jednej kultury, jednego świata, jednej wspólnej rzeczywistości” – pisze Suszek (2007, s. 14–15). Nie oznacza to jednak rozbicia czy fragmentaryzacji podmiotu i świata, lecz ideę koniecznego dialogu jako miejsca współkonstruowania i uzgadniania w relacji podzielanej rzeczywistości (*shared reality*).

4.3. Ja dialogowe Hermansa i „wewnętrzni rozmówcy” Schulza von Thuna

Opisując swoją koncepcję polifonicznego umysłu, Hubert J.M. Hermans (2008) porównuje Ja do wielogłosowej orkiestry, która przed koncertem tworzy kakofonię dźwięków, na znak dyrygenta przekształcającą się we współbrzmienia harmonijne i precyzyjnie zorganizowane. Podobnie widzi on dialogową naturę Ja, która wyraża się w „dynamicznej wielości względnie autonomicznych pozycji Ja. Według tej

³⁷ W swoich analizach badacze sięgają najczęściej do noweli F. Dostojewskiego *Sobowtór*, opowiadania *William Wilson* E.A. Poe’go, a także *Doktora Jekylla i Pana Hyde’a* R. Stevensona.

koncepcji Ja podmiotowe posiada zdolność przemieszczania się – tak jak w przestrzeni – od jednej pozycji do drugiej wraz ze zmianami sytuacji i czasu” (Hermans 2008, s. 118).

Wielogłosowość w ujęciu Hermansa polega przede wszystkim na tym, że tożsamość Ja ustalana jest w wewnętrznym dialogu, który pozwala przyjąć odmienne od siebie perspektywy (pozycje Ja), reprezentujące różnorakie odczucia i nastawienia wewnątrz podmiotu (Rutczyńska, Miś, Trzebińska 2003, Oleś 2012a, Puchalska-Wasył 2016). Hermans wskazuje także, że „w przypadku rozmowy wyobrażonej Ja podmiotowe posiada zdolność obdarzania każdej pozycji głosem” (Hermans 2008, s. 118), co ma swoje realne konsekwencje, tworząc dialog:

Głosy te funkcjonują tak jak wchodzące ze sobą w relacje postacie z powieści, zaangażowane w proces zadawania pytań i odpowiedzi, zgadzania się i niezgadzania. Każda z nich ma do opowiedzenia historię swoich doświadczeń z własnego punktu widzenia. Postacie te, jako różne głosy, mogą wymieniać informacje o posiadanych przez każdą z nich obrazach siebie (Ja przedmiotowych), co prowadzi do uformowania się złożonego, narracyjnie ustrukturalizowanego Ja (Hermans 2008, s. 118).

Na strukturę Ja składa się zatem wiele obdarzonych głosem, względnie autonomicznych pozycji Ja (*I-position*). Każda pozycja ta jest uświadomiona, a to pozwala opowiedzieć z określonej perspektywy własną historię, w której zawierają się różne aspekty przeszłości oraz odmienne możliwości w przyszłości, co psycholog nazywa osobistym wartościowaniem (Hermans 2008, s. 119). Wartościowanie ma konotację pozytywną, negatywną lub ambiwalentną i ściśle związane jest z daną pozycją:

Z różnych pozycji wyłaniać się mogą różne wartościowania, a te same doświadczenia mogą uzyskać inną wagę czy znaczenie, ponieważ punkt odniesienia jednostki może zmieniać się w zależności od pozycji. Dzięki dialogowi i autorefleksji wartościowania dokonywane z różnych pozycji organizują się w złożoną, połączoną autonarrację, rozwijającą się w czasie, w której pewne części są bardziej zmienne, a inne bardziej stałe. [...] każde wartościowanie przekazuje konotację afektywną: co oznacza, iż każde wartościowanie odzwierciedla szczególny zespół uczuć (Hermans 2008, s. 119).

Jak komentuje to ujęcie Puchalska-Wasył (2016, s. 12): „W ten sposób koncepcja Hermansa daje bezpośrednie wyjaśnienie zjawiska wewnętrznych dialogów”. W głosach tych można usłyszeć nie tylko realne fragmenty wypowiedzi matki, ojca, nauczycieli, innych ważnych dorosłych, lecz także rówieśników, idoli, a nawet szerzej – głosy: „[...] stylu pedagogicznego, w jakim nas kształcono, struktury miejsca pracy i wartości, którymi w nim nasiąkliśmy” (Watkins 2008, s. 259). Obecność tej wielogłosowej reprezentacji różnych opinii wynika z tego, iż we-

wewnętrzny świat psychiki tworzy się w relacji do otaczającej rzeczywistości: „Jest destylatem historii, kultury, religii i natury” (Watkins 2008, s. 259).

Równocześnie o spójność i wewnętrzną tożsamość dba *Self*, określane mianem metapozycji, tworząc ośrodek intencjonalności, który jednak może się poruszać pomiędzy pozycjami Ja, obdarzać je odrębnym głosem:

Mające głos pozycje funkcjonują jak BOHATEROWIE powieści [wyróżnienie oryginalne tu i dalej w cytacie – przyp. A.C.], którzy pozostają ze sobą w relacjach zgody i niezgody oraz pytań i odpowiedzi. Skoro jakaś postać pojawia się na scenie, podejmuje własne życie, co pociąga za sobą konieczność określonej narracji. Oznacza to, że każda pozycja ma do opowiedzenia pewną historię na temat doświadczeń widzianych ze swojej perspektywy. W tym sensie każdy „bohater” może stać się jednocześnie „AUTOREM” własnej opowieści. Ponieważ postaci, jako różne głosy, wymieniają informacje na temat posiadanych przez nich koncepcji siebie („ja” – *me*) oraz świata, w efekcie powstaje NARRACYJNIE USTRUKTUROWANE „JA” (Puchalska-Wasył 2016, s. 22–23).

Autonomizacja głosów wewnętrznych pozwala postrzegać je w kategoriach czasowych i przestrzennych. Każdy z wewnętrznych głosów zostaje też ucieleśniony: Ja w metaforycznej przestrzeni umysłu nadaje mu imię, kreuje sylwetkę i twarz, obdarza określonymi przekonaniami i systemem wartości. Głosy są bowiem śladem realnych, zewnętrznych interakcji podmiotu w przestrzeni społecznej, dlatego pozycje dzielą się na zewnętrzne i wewnętrzne; te pierwsze reprezentują w wewnętrznej przestrzeni podmiotu inne osoby, realnie istniejące w świecie zewnętrznym, natomiast drugie traktowane są jako części siebie (wywodzą się z różnych pełnionych ról społecznych, na przykład: Ja–matka, Ja–pracownik, Ja–córnica, Ja–żona). Puchalska-Wasył pisze o tym następująco:

[...] wyobrażony interlokutor zawdzięcza swe istnienie rzeczywistej osobie. Jeśli bowiem partner faktycznego dialogu – dzięki zdolności wchodzenia w kolejne kontakty – może stać się dla nas źródłem nowej pozycji, to wewnętrzny rozmówca zazwyczaj stanowi efekt WYOBRAŻENIOWEGO OBDARZANIA takiej właśnie POZYCJI GŁOSEM (Puchalska-Wasył 2016, s. 32; podkr. oryg.).

To powiązanie staje się szczególnie istotne dla sytuacji epistolarnej: przestrzeń wewnętrzna „zaludnia się” interlokutorami pochodzącymi z rzeczywistych interakcji, jak również z kontaktów korespondencyjnych. To z nimi rozmawia autor, pisząc list.

Pozycje Ja stają się praktycznym wyrazem umiejętności przybrania przez podmiot perspektywy Innego. Nie oznacza to jednak faktycznej zbieżności z realnymi przekonaniami danej osoby, lecz wyobrażeniowe wytwarzanie takiej pozycji Innego, co daje podmiotowi możliwość spojrzenia na siebie i rzeczywistość z innej, alternatywnej strony (Puchalska-Wasył 2016, s. 25).

Hermans dzieli też pozycje Ja na społeczne, które powstają w odpowiedzi na oczekiwania społeczeństwa definiującego osobę pod kątem płci, pełnionych ról, zadań rozwojowych czy innych definicji i żądań; z kolei pozycje osobiste wyrażają to, w jaki sposób podmiot sam określa siebie, często w kontraście do pozycji społecznych (Puchalska-Wasył 2016, s. 34).

Polifoniczny charakter Ja, chociaż oznacza „dynamiczną wielość względnie autonomicznych, często opozycyjnych pozycji Ja w wyobrażonej przestrzeni” (Puchalska-Wasył 2016, s. 43), nie prowadzi do rozbicia tożsamości, ale do wytworzenia jedności strukturalnej jako integracji wielu różnych głosów:

Oznacza to, że każdy z wielu istniejących punktów widzenia zachowuje swoją odrębność, a jednocześnie może wejść w prawdziwą dialogową wymianę stanowisk między poszczególnymi pozycjami. [...] Tak rozumiana integracja jest – według Hermansa – jednym z koniecznych warunków zdrowia psychicznego jednostki (Puchalska-Wasył 2016, s. 43)³⁸.

Tak postrzegane Ja wielogłosowe nie jest też pofragmentowane, co oznaczałoby już dysfunkcję, która w skrajnej postaci miałaby charakter dysocjacyjnego zaburzenia tożsamości (inaczej nazywanego osobowością wieloraką, por. Hermans 2008, s. 130)³⁹. Dzieje się wręcz przeciwnie – rozbieżności między poszczególnymi głosami przyczyniają się do zmian rozwojowych, uzyskiwania szerszej perspektywy, pozwalają też tworzyć nowe idee – psycholog zwraca uwagę na ich „konstruktywną, a nawet innowacyjną moc” (Hermans 2008, s. 136).

Mary Watkins pisze jeszcze mocniej, wskazując, że dialogowa natura myśli kształtuje w człowieku określone zdolności dialogowe, które są kluczowe dla dobrostanu psychicznego jednostki i jej dobrego funkcjonowania w grupie społecznej:

Pozwolę sobie skonkretyzować typy zdolności dialogowych, które mam na myśli: pozwalać innemu i samemu sobie swobodnie pojawiać się i mieć szansę na ekspresję; pozwalać innemu istnieć autonomicznie ode mnie; czekać cierpliwie, aż na horyzoncie pojawią się relacje; zmierzać ku różnicy nie za pomocą zaprzeczania i odrzucenia, lecz z tolerancją i ciekawością, z jasnym poczuciem, że dzięki spotkaniu z innością i wielością mogą się pojawić głębsze znaczenia. [...] Taki dialog bazuje na zdolności do decentracji i próby przyjmowania perspektywy innego, próby „poczucia” jego uczuć. Zakłada zdolność do przyjęcia punktu widzenia ko-

³⁸ Przedstawione tu krótko najważniejsze założenia teorii Hermansa z perspektywy dwudziestu lat funkcjonowania teorii rekapitułuje Piotr K. Oleś (2012a, s. 52), pisząc o ośmiu najważniejszych tezach odnoszących się do pozycji Ja, wewnętrznej polifonii i dialogowości Ja, dialogach wewnętrznych oraz metapozycji (*Self*), która integruje tożsamość.

³⁹ Kwestii dysocjacyjnego zaburzenia tożsamości (tzw. DID – *dissociative identity disorder*) został poświęcony osobny artykuł autorstwa Colin Ross (2008) w tomie *Jekyll i Hyde. Wielorakie Ja we współczesnym świecie*.

gość trzeciego na własne Ja, tak by można się było zastanowić nad tym, jak własne działania wpłynęły na inną osobę i na sytuację (Watkins 2008, s. 259–260).

Druga proponowana tu koncepcja, autorstwa Friedemanna Schulza von Thuna (2001, 2002, 2006), ufundowana jest na podobnym założeniu co teoria Hermansa, dotyczącym tego, że Ja jest bytem niejednorodnym i cechuje się wewnętrznym pluralizmem: „Odkryłem, że dusza człowieka kryje w sobie fascynującą dynamikę grupy, a panujące tam zależności w zdumiewający sposób przypominają to, co znamy z życia prawdziwych grup i zespołów” – pisze badacz (2002, s. 19). Z perspektywy psychologii komunikacji opisuje on konieczność prowadzenia dialogu w przestrzeni tworzonej wewnątrz umysłu (Schulz von Thun 2002, s. 20–21).

Formułowane przez niemieckiego psychologa tezy odnoszą się do wewnętrznej różnorodności człowieka, zobrazowanej w postaci metafory wewnętrznych rozmówców, ujawniających się w postaci głosów, a rozróżnianych na podstawie charakterystycznego orędzia⁴⁰, symboliki oraz imienia (Schulz von Thun 2002, s. 28–29). Tworzą oni „wewnętrzny zespół”, na którego czele stoi „szef” – głos nadrzędny, do którego należy rozstrzyganie wewnętrznych konfliktów oraz dbałość o harmonię i dopuszczanie do głosu wszystkich „postaci”. Warto jednak pamiętać, że w rozumieniu badacza „wewnętrzny zespół” jest metaforą umysłu, zobrazowania odrębności występujących tam głosów i wartości, które wchodzą ze sobą w dialog, a czasem nawet w konflikt. Potrzeba wewnętrznego dialogu uzewnętrznia się w wyrażeniach sugerujących potrzebę podmiotu, by dopuścić do głosu istniejące w nim a sprzeczne tendencje; chodzi o sformułowania typu „Muszę ze sobą porozmawiać”, „Usiłuję dojść ze sobą do porozumienia” czy „Biję się z myślami”. Ten obraz współbrzmi z wynikami ostatnich badań struktury i sposobu działania ludzkiego umysłu. Zmienia się bowiem sposób patrzenia na wewnętrzny świat człowieka, na ludzkiego ducha. Ludzkie wnętrze, do niedawna traktowane jako niepodzielna całość, jest aktualnie postrzegane jako konfederacja wielu „pomniejszych duchów” (Schulz von Thun 2002, s. 35).

Dalej badacz pisze następująco na temat Ja:

Zamiast sztywnej struktury („Taki już jestem – i nie inny!”) staje przed naszymi oczyma od razu wewnętrzna dynamika grupy, żywa gra różnych sił, współbrzmienie

⁴⁰ Orędzie w rozumieniu Schulza von Thuna (2002, s. 28–29) to specyficzny tekst wewnętrzny zbudowany z elementów: poznawczego, afektywnego i motywacyjnego. Często zawiera postawy moralne, normy oraz zalecenia wobec siebie samego. Może on zostać sformułowany na podstawie analizy zgodności z wewnętrznym przeżyciem Ja, jako że stanowi skonsolidowany zespół przekonań. Badacz postuluje przedstawianie każdego z wewnętrznych głosów w postaci ludzika wyrażającego orędzie, obdarzonego imieniem i symbolem ikonicznym.

i tarcia wśród aktorów na wewnętrznej scenie, której kurtyna niektóre sprawy odsłania, a inne zakrywa (Schulz von Thun 2002, s. 191).

Proponując metaforę teatralną⁴¹, Schulz von Thun opisuje wnętrze podmiotu jako scenę, na której jedni aktorzy grają pierwszoplanowe role, innym przypada siedzenie za kulisami, a niektórzy schowani są w piwnicy i mogą dawać znać o swoim istnieniu wyłącznie pośrednio. W zależności od treści sytuacji do głosu dopuszczani są różni aktorzy, a ich konfiguracja zależy od aktualnych potrzeb podmiotu. Wewnętrzni rozmówcy wchodzi ze sobą w dialog i działają zgodnie z dynamiką grupy, wpływając na nastrój Ja i samopoczucie podmiotu.

Wewnętrznych rozmówców Schulz von Thun traktuje zatem jako symbolicznych nosicieli nastrojów, uczuć, motywów i myśli, precyzuje przy tym, że pod pojęciem „głosów” nie ma na myśli żadnych doświadczeń akustycznych:

Słowa i dźwięki są raczej produktem końcowym wglądu w siebie. Przeważnie głosy wewnętrzne dają o sobie znać inaczej. Pojawiają się w postaci („jakoś nieprzyjemnych”) uczuć, (nie)pokoju, („natarczywych”) myśli, („nagłych”) impulsów do działania, sygnałów ciała, chorób („Co chce powiedzieć Twój ból głowy?”), gwałtownych apeli (Schulz von Thun 2002, s. 40–41).

Badacz porównuje więc wysiłek zwerbalizowania tych głosów (czasem nawet wyrażających się wyłącznie poprzez fizjologiczne reakcje typu „ściskanie w dołku” lub niespodziewane przyspieszone bicie serca) do aktywności tłumacza, który musi przełożyć swoje głosy wewnętrzne na dialog, by zrozumieć złożoność swojego własnego stosunku do danego tematu czy konfliktogenny charakter dokonywanego wyboru.

Można zapytać, skąd biorą się w podmiocie jego wewnętrzni rozmówcy. Podobnie jak Hermans, także i Schulz von Thun uważa, że powstają oni jako ślad ważnych wydarzeń z historii życia lub uwewnętrznione osoby, które były lub są dla danej osoby ważne. Czasem postaci te i ich głosy to reprezentacja odwołująca się wprost do ojca i matki oraz innych ważnych osób: „Każdy człowiek, każdy partner relacji, który w naszym życiu coś znaczy lub znaczył, zostawia w nas swoje echo” (Schulz von Thun 2002, s. 49).

Założenie wewnętrznej dialogowości Ja wpływa jednak nie tylko na sam podmiot, ale i jego rozmówców, także tych epistolarnych: „W kontakt z innymi wnosimy cały wewnętrzny świat – zauważa Schulz von Thun. – Jak on wygląda,

⁴¹ W ujęciu tym warto dostrzec echa koncepcji socjologicznych rozwijających metaforę *teatru życia codziennego* (jak w słynnej monografii Ervinga Goffmana (2000; por. Catek 2019, s. 150–157) oraz *odgrywania ról* (w przywoływanej już koncepcji George’a H. Meada (Ćwiklińska-Surdyk, Surdyk 2012, s. 46–54).

zależy od tego, z kim rozmawiamy”. Okazuje się zatem, że do interakcji z innymi delegujemy określonych wewnętrznych rozmówców (samodzielnych lub w ze-spole): „Każda rola, w jaką wchodzimy, wyzwala zupełnie swoje (i często obciążone konfliktami) wewnętrzne ustawienie, związane z gotowością przyjmowania określonych zachowań” (Schulz von Thun 2002, s. 43). Zdaniem badacza, każdy człowiek posiada własną konstelację zasadniczą, typową dla siebie, a równocześnie może ją dostosowywać do różnych sytuacji, osób i tematów, by ostatecznie wytworzyć optymalnego partnera dialogu, dopasowanego do danej rozmowy (Schulz von Thun 2002, s. 243–244).

4.4. Epistolograficzne Ja dialogowe i Ja w dialogu

Odnosząc powyższe stwierdzenia do wyjściowo zarysowanego paradoksu między dialogowym *versus* monologowym charakterem listu oraz tezy Diaz o eks-komunikacji zamiast komunikacji, warto spojrzeć nań w nowym świetle. Z perspektywy paradygmatu Ja dialogowego potwierdza się hipoteza wiążąca sytuację epistolarną z przestrzenią wyobrażoną jako „rzeczywistością wykreowaną kulturowo”. Dialog wewnętrzny towarzyszący aktywności epistolarnej przenosi nadawcę w przestrzeń, która pozwala mu przemieszczać się pomiędzy różnorakimi pozycjami Ja. Do najważniejszych – poza metapozycją *Self* – należy wyobrażony adresat listu, który w dialogu wewnętrznym uzyskuje autonomiczny status jako ucieleśniony reprezentant osoby istniejącej w rzeczywistości pozatekstowej. Dlatego właśnie pisanie listu jest dialogiem mimo tego, że zasadniczo w liście wypowiada się tylko jeden z rozmówców. Drugi istnieje w dialogu jako pozycja Ja, rozmówca wyobrażony i wewnętrzny, który mówi swoim własnym głosem, reprezentuje autonomiczne poglądy i wartości, a w całości wyraża to, kim jest adresat listu.

Jak pisze Oleś (2012a, s. 50): „Warunkiem zaistnienia wewnętrznej aktywności dialogowej jest zdolność do reprezentowania w myślach drugiej osoby (lub grupy), już to w postaci wyobrazonego odbiorcy, do którego wypowiedź jest adresowana, już to w postaci partnera wyobrażonej konwersacji”. Dystans i samozwrotność, które zdaniem Kaufmanna i Diaz powodowały zmianę komunikacyjnego kierunku w „eks-komunikację”, postawione w świetle teorii Ja dialogowego okazują się niezbędnymi elementami umożliwiającymi stworzenie warunków do powstania dialogu wewnętrznego.

Równocześnie dialog ten jest prawdziwą wymianą zdań dzięki temu, że Ja potrafi się zdystansować od swojej głównej metapozycji i wysłuchać głosu wyobrazonego epistolarnego rozmówcy: „Kontrast między własnym a cudzym punktem widzenia wiąże się z napięciem, jego redukcja polega na dochodzeniu do uzgodnień. Wewnętrzne dylematy opierają się na takich kontradycjach” (Oleś

2012a, s. 50). Podmiot więc rozmawia z samym sobą, ale jednocześnie dopuszcza do głosu wewnątrz siebie tego drugiego – Innego o wyrażnie autonomicznej pozycji – dlatego też aktywność epistolarna jest równocześnie i dialogiem, i monologiem (list bowiem pisany jest z konkretnej, podmiotowej perspektywy i to podmiot nadal dysponuje pełną władzą nad tekstem).

Ten zadziwiający i paradoksalny fenomen złożoności listu jako zapisu wewnętrznego dialogu, na który zresztą wskazywała również sama Diaz, nazywając go dysydenckim i wymykającym się wszelkim klasyfikacjom, jest już zatem u źródła samozwrotny, a równocześnie nakierowany na Innego:

Fenomenologia wewnętrznego dialogu ukazuje to zjawisko jako substytut kontaktu psychicznego z kimś drugim, ale też jako tworzenie połączeń między częściami Ja reprezentującymi różne punkty widzenia. Umysł funkcjonuje dialogowo. „Dialogowość jest zdolnością ego do pojmowania i rozumienia świata w kategoriach Drugiego i tworzenia społecznej rzeczywistości w kategoriach Drugiego (innego)” (Marková 2003, s. 203). Kontynuujemy w myślach niedomknięte rozmowy, kontaktujemy się z nieosiągalnymi osobami (więź, miłość, tęsknota, strata, ale też konflikt), inicjujemy rozmowy z wyobrażonymi postaciami (na przykład popkultury), „bijemy się z własnymi myślami”, itd. (Oleś 2012a, s. 51).

Choć Oleś nie wspomina tutaj sytuacji epistolarnej, to jednak wydaje się ona w czystej postaci właśnie opisywanym przez niego dialogiem wewnętrznym, który pozwala włączyć wewnętrznych rozmówców w wyobrażoną interakcję.

Perspektywa Ja dialogowego pozwala inaczej ująć również inny problem omawiany szeroko w epistolografii. Chodzi o pragmatyczne dostosowywanie epistolarnego wizerunku nadawcy do oczekiwań odbiorcy, a także o często formułowany zarzut nieszczerości czy autokreacji (choć poprawnie powinno się w tym przypadku mówić raczej o autoprezentacji, por. Całek 2019, s. 150–157). Skoro bowiem w komunikacji korespondencyjnej Ja dialogowe wytwarza sobie określoną, autonomiczną i uwewnętrznioną postać rozmówcy (zewnętrzną pozycję Ja – w języku Hermansa czy wewnętrznego rozmówcę – w ujęciu Schulza von Thuna), to do rozmowy z nią „deleguje” jedną z postaci reprezentujących wewnętrzne Ja: w korespondencji z ojcem może to być Ja–syn, w korespondencji z ukochaną – Ja–kochanek, a w listach do dzieci – Ja–ojciec. Tak można by czytać chociażby korespondencję Zygmunta Krasińskiego, który nie tyle autoprezentacyjnie „zmienia twarz”, ile wytwarza odrębne wewnętrzne pozycje Ja do konkretnych dialogów epistolarnych.

W ten sposób badania nad korespondencją mogłyby odejść wreszcie od stwierdzeń wartościujących i ocennych w stronę kategorii interpretujących, opisowych i różnicujących wewnętrzne głosy autora korespondencji. Analiza poszczególnych „wewnętrznych rozmówców”, delegowanych przez metapozycję *Self*

do konkretnego dialogu epistolarnego, mogłaby wówczas objąć swym zakresem sylwetki, których ślady pozostały w korespondencyjnych rozmowach.

* * *

Na zakończenie warto jeszcze zapytać o kategorię podmiotowości epistolarnej i wpływ na nią kategorii Ja polifonicznego. Zgodnie z przyjętą w *Nowej teorii listu* tezą zamiast strukturalistycznej kategorii mocnego podmiotu epistolarnego jako odcieleśnionej, a zarazem systemowej (w rozumieniu Sławińskiego) jednostki procesu historycznoliterackiego (Cysewski 1997, Całek 2019), przyjmuję następującą koncepcję podmiotowości epistolarnej:

Trzeba bowiem przywrócić rozumienie podmiotowości, które w *Teorii listu* przedstawiła Stefania Skwarczyńska. Z tego względu proponuję, by w miejsce „podmiotu epistolarnego” (jak go ujmował Cysewski) przyjąć koncepcję „podmiotowości epistolarnej”, zdefiniowanej jednak w odmiennych kategoriach. Warto przypomnieć, że pojęcie „podmiot” odnosi się do „osoby”, a „podmiotowość” koncentruje uwagę na określonym zbiorze atrybutów – narzędzi, za pomocą których osoba może być podmiotem, czyli wpływać na siebie samą (Całek 2019, s. 123).

Podmiotem listu jest zatem jego pozatekstowy nadawca, ale ma on do dyspozycji – jako narzędzie uobecniania siebie w liście – podmiotowość epistolarną. W świetle polifoniczności Ja byłaby to podmiotowość wielogłosowa, zbudowana wokół metapozycji *Self*, ale złożona z wielu „wewnętrznych postaci”, czyli autonomicznych głosów (pozycji Ja).

Podmiot, czyli osoba pisząca list, każdorazowo deleguje do wyobrażonej rozmowy epistolarnej określonego reprezentanta Siebie (lub zespół wewnętrzny, czyli kilku takich reprezentantów, z których każdy obrazuje określony punkt widzenia). Z kolei badacz nie musi już sztucznie przekształcać ucieleśnionego podmiotu epistolarnego w abstrakcyjne pojęcie, może traktować go jako pełnowartościową osobę: cielesną, płciową, żyjącą w danym miejscu i czasie, mającą swoją historię życia, stan zdrowia, status materialny i społeczny oraz pozatekstowe relacje w świecie empirycznym. Jeśli rozróżnia podmiot i podmiotowość, to pisząc o strategiach epistolarnych, zdaje sobie sprawę z tego, iż autor świadomie wybiera pozycje Ja (uczestników wyobrażonego dialogu), a tym samym wyraża w tym geście własne sprawstwo:

[...] „podmiot epistolarny” oznacza bowiem tego, kto sprawuje władzę nad danym tekstem, kto w nim mówi w swoim imieniu, kto jest w nim pierwszoosobowym fokalizatorem i głosem – bez sztucznego abstrahowania od zewnątrztekstowego autora. Nie ma bowiem znaczenia, do jakiego stopnia „tekstowy” status ma ten, kto w liście mówi – znacznie ważniejsze jest to, kim jest wobec tego, do kogo mówi (wchodząc w rolę nadawcy kierującego swą wypowiedź do adresata), jak

kreuje interakcję interpersonalną (realizując wszystkie cztery elementy wskazane w kwadracie komunikacyjnym), co robi, mówiąc – w odniesieniu do siebie (i jaką funkcję to pełni), jak wyraża siebie i swój świat wewnętrzny (znaczenie ma tu jego podmiotowy, a zatem wyjątkowy dostęp do wiedzy o sobie samym) oraz jak kształtuje swój wizerunek w oczach Innego (Całek 2019, s. 124–125).

List w takim ujęciu byłby zatem, po pierwsze, medium własnej podmiotowości nadawcy, sposobem uzyskiwania wglądu we własne wnętrze, przestrzenią dialogu wewnętrznego, przejawem działania woli i własnej decyzyjności, wyrazem wolności (w znaczeniu samostanowienia) oraz kreatywności kształtującej drugą, wyobrażoną rzeczywistość, w obrębie której rozgrywa się sytuacja epistolarna. Ale to nie wszystko.

Po drugie, list byłby też formą ekspresji polifonicznego Ja, które formuje w podmiocie postawę otwartości na dialog z Innym (nawet tym wyobrażonym), gdyż pozwala *Self* przemieszczać się między różnymi pozycjami, a tym samym kształtować empatię oraz umiejętność rozumienia odmiennych światopoglądów i wartości, a także racji innych niż własne. Przyjmowanie w listownym dialogu różnych pozycji Ja jest również sposobem radzenia sobie z własnymi ograniczeniami poznawczymi, schematami percepcyjnymi oraz stereotypowym myśleniem, co czyni z listu i korespondencyjnej aktywności narzędzie wprowadzania dialogu w rzeczywistość społeczną poprzez budowanie przestrzeni tego dialogu we wnętrzu korespondującego Ja.

II. BIOGRAFIA



Rozdział 1

Biografia jako reprezentacja

„Biografia, gatunek hybrydowy, istnieje w nieustannym napięciu pomiędzy pragnieniem odtworzenia czegoś prawdziwego, zgodnie z regułami *mimesis* a wyobraźnią biografa, która w tym samym czasie musi stworzyć na nowo świat, którego już nie ma, zgodnie ze swą intuicją i zdolnościami twórczymi”⁴² – tym stwierdzeniem François Dosse (2011, s. 57) otwiera pierwszy rozdział swojej książki poświęconej biografii. Wskazując, iż problem „prawdy historycznej” i fikcji dzieli ona z historią, francuski badacz przypomina również myśl Paula Ricoeura (2003), iż każda narracja dotycząca życia będzie połączeniem fabulacji i faktycznego doświadczenia.

Refleksja nad tą paradoksalną naturą biografii towarzyszy badaczom od dawna, o czym świadczy stała obecność tego wątku w klasycznych pracach biografistycznych: André Maurois (1930), Johna Arthura Garraty’ego (1957), Paula M. Kendalla (1965), Jamesa L. Clifforda (1970), Daniela Madelénata (1984) czy właśnie cytowanego François Dosse’a (2011). Zdanie Paula M. Kendalla (1965), iż biografia jest niemożliwym godzeniem ze sobą sztuki, nauki i umiejętności warsztatowych, było zresztą często powtarzane w tekstach późniejszych, ilekroć któryś z badaczy chciał podkreślić pograniczność biografii jako gatunku, ale i sposobu rekonstruowania historii życia jednostki.

W tym właśnie punkcie światowe badania biograficzne radykalnie rozmiągają się z ujęciem polskim: utrwalonym w okresie panowania paradygmatu strukturalistycznego ostrym podziałem na biografie literackie i naukowe, obecnym jeszcze w pracach badaczy z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: Marii Jasińskiej (1967a, 1967b, 1970) i Czesława Kłaka (1968), a potwierdzonym z pozycji autorytetu przez Janusza Sławińskiego (1975) jako autora propozycji metodologii badań biograficznych. Podział ten w niezmiennionej formie pozostał także w ujęciu słownikowym, przygotowanym przez tegoż samego badacza w postaci hasła

⁴² Przekład własny za wersją oryginalną: „Genre hybride, la biographie se situe en tension constante entre une volonté de reproduire un vécu réel passé selon les règles de la *mimesis*, et en même temps le pôle imaginaire du biographe qui doit recréer un univers perdu selon son intuition et ses capacités créatives” (Dosse 2011, s. 57).

Biografia (Sławiński 2000)⁴³. Biografia współczesna opisywana jest tam w dwóch postaciach: jedna z nich to biografia literacka, jest poddana zabiegom beletryzacyjnym, z elementami fikcji fabularnej, zaś druga, „czysto dokumentalna”, którą badacz charakteryzuje jako będącą „montażem wyciągów ze źródeł dotyczących życia bohatera”, wymaga „zredukowanych do minimum” elementów narracyjnych. Ujęcie to ma dziś charakter wyłącznie historyczny (Madejski 2006, Całek 2013), dlatego też w dalszej części, kontynuując tradycje obecne w badaniach światowych, nie będę pisać osobno o biografiiach naukowych/literackich, traktując je z punktu widzenia problematyki reprezentacji jako zjawiska pokrewne⁴⁴.

Kendall (1965, s. 15) charakteryzuje biografię następująco: „Biorąc pod uwagę, że biografia reprezentuje wyobrażenie ograniczaną przez prawdę, fakty zyskujące siłę prawd objawionych, sądzę, że można by ją zdefiniować jako «imitację (symulację, naśladowanie) [*simulation*] życia człowieka za pomocą słów na podstawie wszystkiego, co jest o nim wiadome»”⁴⁵. Dopowiada jeszcze, iż wymaga ona kompetencji z trzech różnych pól: technik badawczych charakterystycznych dla badań biograficznych, zastosowania koncepcji naukowych do zinterpretowania zgromadzonych danych oraz zdolności pisarskich, by stworzyć narrację. Podobnie biografię ujmował, choć wychodząc z innych założeń, Runyan McKinley (1992).

Biografię jako swoiste połączenie nauki i literatury – niezależnie od jej faktograficznego lub literackiego charakteru – warto ująć w szerszej perspektywie, odwołując się do pojęcia reprezentacji. Biografia jako reprezentacja, przenosząc czytelnika w czas i świat, których już nie ma, kreuje przestrzeń symbolicznego, kulturowego spotkania z opisywanym bohaterem biografii, pozwalając odbiorcy – za pomocą środków literackich – na przekroczenie barier i doświadczenie „tekstowego ekwiwalentu” relacji interpersonalnej. Równocześnie – aby było to możliwe –

⁴³ Warto wspomnieć, że również w czwartym, najnowszym, wydaniu tego słownika (z 2002 roku) hasło „biografia” pozostało bez zmian, mimo iż były one naprawdę konieczne, gdyż obecny kształt jest tylko widomym świadectwem zapóźnień w tym obszarze badań (także w wymiarze bibliograficznym – ostatnia wymieniana przez Sławińskiego praca powstała w 1992 roku, czyli na dziesięć lat przed edycją wydania poprawionego i poszerzonego).

⁴⁴ Nie znaczy to, iż biografie szerzej rozumiane jako faktograficzne nie mają swojej specyfiki – wręcz przeciwnie; charakterystyką genologiczną zajmowałam się w poprzednich książkach (Całek 2012, 2013). Analizując problem biografii rozumianej jako forma reprezentacji historii życia konkretnej jednostki, podnoszę kwestie natury ogólnej, które – choć ilustrowane przede wszystkim w odniesieniu do prac faktograficznych – często mogą występować również w biografiiach literackich. O tych ostatnich pisała szerzej Renata Jochymek (2004).

⁴⁵ Przekład własny za wersją oryginalną: „Considering that biography represents imagination limited by truth, facts raised to the power of revelation, I suggest that it may be defined as «the simulation, in words, of a man's life, from all that is known about that man»”. Wątek „symulacji” ma swą kontynuację w ostatniej części tych rozważań (II.1.3).

reprezentacja ta musi być zakorzeniona w faktach (historycznych, biograficznych) oraz świadectwach (zwłaszcza wypowiedziach samego bohatera biografii). Być może właśnie to niepowtarzalne połączenie przesądza o nieustannej popularności biografii jako gatunku⁴⁶.

Zastosowanie pojęcia reprezentacji w biografii oznacza konieczność wzięcia pod uwagę wspomnianej podwójności porządku empirycznego i tekstowego, o czym pisze Michał Paweł Markowski (2006):

Z jednej strony podziwiamy samą rzecz i doświadczamy jej obecności, z drugiej to, jak została ona przedstawiona, czyli zastępujące ją przedstawienie. Między samą rzeczą a jej przedstawieniem, wzorcem i kopią, przedmiotem i efektem naśladowania rozciąga się sfera reprezentacji, czyli jednoczesnego podwojenia i zastąpienia modelu przez kopię (Markowski 2006, s. 314).

Podwójność tych porządków jest elementem z jednej strony łączącym analizowane zjawiska: także w biografii relacja pomiędzy narracją a historycznie oraz empirycznie prawdziwym biegiem życia człowieka, który staje się bohaterem biografii, prowadzi do przekształceń, których rezultat – w odniesieniu do dzieła literackiego – Ryszard Nycz (2001) nazwał tropem figuralnej reprezentacji. Jednak z drugiej strony zaobserwowane przesunięcie stwarza nieusuwalną różnicę między rzeczywistością a tekstem. W estetyce ta pierwsza jest nazywana „modelem”, wobec którego „dzieło sztuki naśladuje, odtwarza, reprodukuje coś, co jest od niego inne, co posiada niezależny status egzystencjalny” (Mitosek 2002, s. 232): analogicznie, także biografia jest tekstowym naśladowaniem biegu życia. Jednak między reprezentacją w tekście fikcyjnym a reprezentacją jako specyfiką dzieła biograficznego występuje znacząca różnica, a jest nią potrzeba referencjalności (wskazana przez Philippe’a Lejeune’a, 2001b) oraz „oddawania sprawiedliwości” przeszłości, na co wskazywał Frank Ankersmit (2004), pisząc o narracji historycznej.

1.1. Biografia: reprezentacja „oddająca sprawiedliwość” przeszłości

Ewa Domańska w artykule wstępnym do tomu zbiorowego prac Ankersmita nazywa reprezentację „propozycjami widzenia przeszłości z pewnego punktu widzenia; propozycjami, jak można organizować naszą wiedzę o przeszłości” (Domańska 2004, s. 13), przypominając, że stanowisko badacza w kwestii prawdy nie jest tak radykalne, jak wielu innych historyków bliskich narratywizmowi (w tym

⁴⁶ Fenomen ten – w odniesieniu do francuskiego rynku wydawniczego – szeroko omawia François Dosse (2011, s. 7–55).

Haydena White'a 2000, 2009, 2014). Domańska pisze o tym, przywołując słowa samego Ankersmita:

Chciałbym tutaj stanowczo zaznaczyć, że nie powinno się moich rozważań interpretować jako ataku na prawdę. Prawda jest naszym jedynym kryterium, kiedy musimy decydować o tym, co mówi się o przeszłości w indywidualnych sądach. Żaden z moich argumentów nie zachęca do kwestionowania tej absolutnie podstawowej prawdy o historiografii i nie mam zamiaru podważać tego, co na ten temat powiedzieli empiryści. Tam, gdzie prawda odgrywa ważną rolę, powinniśmy bezwzględnie uszanować jej prawa (Ankersmit 2004, s. 318–319).

Jednak to właśnie reprezentacja jest równocześnie zjawiskiem, w przypadku którego obok kryterium prawdy pojawia się potrzeba oceny poprawności, co oznacza, że chociaż te dwie kategorie – prawda i poprawność historycznego przedstawienia przeszłości – są ze sobą powiązane, to żadnej z nich nie można zredukować ani też ich utożsamić. Ankersmit nawiązuje do relacji referencjalnej, jaka istnieje między przedstawieniem historycznym a przedstawianą rzeczywistością pozatekstową, widząc w niej – jako podstawowe – właśnie kryterium poprawności; z kolei dopiero przy formułowaniu zasad tej poprawności należy odwoływać się do prawdy historycznej (Ankersmit 2004, s. 319). Wprowadzone tu kryterium nie zastępuje zatem prawdy, a jedynie przenosi pytanie o nią na wyższy poziom, metahistoryczny, na którym kształtuje ona zasady, na jakich narracja historyczna może być uznana za referencjalną wobec zachodzących wydarzeń i ich kontekstu historycznego. Ankersmit zatem nie unieważnia potrzeby poszukiwania prawdy w nauce, nie pozwala też historykowi na swobodną fikcjonalizację przeszłości (Ankersmit 2004, s. 36), oczywiście w zakresie badań naukowych – inaczej będzie na pograniczu między faktami a fikcją (o czym więcej w rozdziale IV.4.).

Narracja biograficzna jest równocześnie narracją historyczną, dlatego też zagadnienie prawdy w stosunku do kwestii konstruowania reprezentacji jest dla biografów równie ważne jak dla historyków. Wyzwaniem etycznym dla obu jest pogodzenie świadomości konstruowania reprezentacji w procesie pisania historii (lub biografii), która jednakże musi być adekwatna, czyli „oddająca sprawiedliwość przeszłości”. Pojęcie to ma w koncepcji Ankersmita ważne miejsce i zdaniem badacza zdecydowanie odróżnia historyka od powieściopisarza:

Jest jednak faza, kiedy jest się zasadniczo nadal historykiem, i następna – faza, kiedy zaczyna się być powieściopisarzem. Wynika z tego, że obowiązek historyka „zadośćuczynienia sprawiedliwości” wobec przeszłości nie ma odpowiednika w literaturze i w powieści i że teoria literatury nie pomoże zrozumieć, jak historyk może czy nie wypełnić ten obowiązek. Dlatego też używanie pojęć „narracja” i „narratywizm” może zaprowadzić nas na manowce. Przywodzą one bowiem na

myśl literaturę i powieść, i jeżeli będziemy kierować się tymi sugestiami, będziemy skłonni uwierzyć, że nie istnieją ani narzędzia, ani kryteria pozwalające określić, które z konkurujących reprezentacji historycznych „bardziej oddają sprawiedliwość” danemu fragmentowi przeszłości [...]. Główny problem polega na tym, że przedstawienie jest zawsze reprezentacją przedstawianego, które powinno być przedstawione tak adekwatnie, jak to tylko możliwe (Ankersmit 2004, s. 38–39).

W wypowiedzi tej padają ważne kwestie: po pierwsze, Ankersmit, zauważając bliskie związki historii i literatury, podkreśla jednak rozdzielność tych dziedzin. Po drugie, konieczność „oddawania sprawiedliwości” przeszłości ma charakter tak etyczny, jak naukowy i podlega ocenie: reprezentacje uznawane są za bardziej lub mniej adekwatne, wiarygodne w większym lub mniejszym stopniu oraz poprawne lub niepoprawne.

Nadmiernym uproszczeniem byłoby więc stwierdzenie, że jeśli biografię traktujemy jako reprezentację, to nie podlega ona ocenie w odniesieniu do kategorii prawdy⁴⁷. Chociaż bowiem biografia, jako reprezentacja, jest zasadniczo interpretacją (wobec której kryterium prawdziwości ma ograniczone zastosowanie), to jednak jej fundamentem są fakty, które należą do pola badań historycznych (gdzie orzeka się o prawdziwości danych, por. Ankersmit 2004, s. 56). Ten podwójny wymiar reprezentacji pojawia się w kilku różnych fragmentach rozważań historyka, który apeluje o znalezienie „złotego środka” w kwestii rozstrzygnięcia o prawdziwości *versus* fikcjonalności przedstawienia, podkreślając absurdalność sceptycyzmu wobec faktów:

[...] powinniśmy wybrać rozsądną drogę pośrednią pomiędzy dążeniem empirysty, by umieścić wszelkie przedstawienie historyczne na Prokrustowym łożu opisu a derridiańską przesadą. Na pewno empirysta ma często rację, dostrzegając wątpliwe, a nawet absurdatne aspekty orgiastycznego kultu słowa derridiańskiej dekonstrukcji. Dekonstrukcjonista zaś ma z pewnością rację, twierdząc wbrew empiryście, że język wnosi własny wkład w rozumienie historii. Obaj mają do pewnego stopnia rację i obaj się mylą. Winniśmy zatem skierować energię umysłową na badanie *juste milieu* pomiędzy Scyllą empiryzmu a Charybdą derridiańskiej dekonstrukcji. Możemy to zrobić, oddając sprawiedliwość zarówno opisowi (i „odniesieniu”), jak i przedstawieniu (i „byciu o”), a jednocześnie dostrzegając ograniczenia każdego z nich (Ankersmit 2004, s. 95).

Także Jean-Marie Schaeffer, pisząc o problematyce fikcjonalności *versus* faktyczności narracji, zauważa, że chociaż poststrukturaliści zdecydowanie krytykują

⁴⁷ Fikcjonalizację i literaturyzację biografii zaproponował Sławomir Rzepczyński (2004), a Michał Rusinek kilka lat przed nim postulował uznanie biografii za autorskie kreacje życia twórców, a nie ich naukowe rekonstrukcje (Rusinek 2000, s. 97–99).

tę opozycję, odrzucając realizm ontologiczny i wskazując, iż konstrukcyjny charakter dyskursu neutralizuje fakty na rzecz „fikcjonalizacji”, to jednak nie udało się im dowieść, że sama narracyjność wystarczy, aby przekształcić „faktyczne” w „fikcyjne”. Dlatego też, zdaniem autora, w mocy pozostaje podział na „prawdziwe” i „wymyślone”, tak mocno zakorzeniony w zdroworozsądkowym podejściu przeciętnego odbiorcy (Schaeffer 2016)⁴⁸.

Warto zatem traktować biografię jako kolejną propozycję reprezentacji danego biegu życia sygnowanej konkretnym autorskim pomysłem badacza, niemonalizującego tego przekazu i nieuznającego go za jedynie obowiązujący. Rezygnacja z traktowania danej biografii jako „wielkiej narracji” nadającej kulturowy sens jednostkowej historii życia nie oznacza przy tym zgody na traktowanie tekstu jako fikcji, kolejnej pośród wielu możliwych. Takie podejście zwalniałoby bowiem biografę z zasad etyki zawodowej na rzecz powieściopisarskiej niefrasobliwości. A przecież z podkreślanej przez Ankersmita konieczności „zadośćuczynienia przeszłości” nic nie może biografę zwolnić. Tym bardziej że oczekiwanie referencyjności, definiowane przez Andrzeja Zieniewicza jako „poczucie, że słowa trafnie odnoszą się do rzeczy, czyli możliwość komentarzy, które dotąd nadawały sens temu, co zobaczone, czyniąc je rzeczywistym” (Zieniewicz 2011, s. 73), François Dosse uważa za kluczowy element biografii. Podobnie twierdzi Schaeffer (2016) w odniesieniu do narracji jako takiej, zwracając uwagę na ponadkulturową, uniwersalną zdolność rozróżniania „prawdziwego” od tego, co tylko się takie wydaje. Omawiając złożone relacje między faktualnością a fikcyjnością, teoretyk wskazuje na uwarunkowania rozwojowe i ontogenetyczne umiejętności odróżniania jednego od drugiego⁴⁹.

⁴⁸ Badacz pisze: „The poststructuralist criticism of the fact/fiction dichotomy has pointed out that every (narrative) representation is a human construction, and more precisely that it is a model projected onto reality. But the fact that discourse in general, and narrative discourse in particular, are constructions does not by itself disqualify ontological realism or the distinction between fact and fiction. To rule out ontological realism, it would be necessary to show independently that the constructive nature of discourse in general or of narrative in particular makes them fictional or at least implies a *fictionalizing* dynamics. This proof has never been delivered, and so the common-sense hypothesis remains the default option” (Schaeffer 2016).

⁴⁹ Schaeffer wyjaśnia to następująco: „But even if it may be true that fictional narrative as a socially recognized practice is not an interculturally universal fact, all human communities seem to distinguish between actions and discourses that are meant to be taken “seriously” and others whose status is different: they are recognized as “playful pretense” or as “make-believe”. Furthermore, developmental psychology and comparative ethnology have shown that the distinction between representations having truth claims and ‘make-believe’ representations is crucial in the ontogenetic development of the cognitive structure of the infant psyche and that this phenomenon is transcultural” (Schaeffer 2016).

Pojęcie „pakt referencjalny” do rozważań na temat biografii i autobiografii wprowadził Philippe Lejeune (2001b), definiując go tak:

W przeciwieństwie do fikcji literackich, biografia i autobiografia są tekstami referencjalnymi. Tak samo jak teksty naukowe mają one dostarczać informacji o rzeczywistości i poddawać się próbie weryfikacji. Ich celem nie jest proste prawdopodobieństwo, lecz podobieństwo do prawdy, nie złudzenie rzeczywistości, lecz obraz rzeczywistości. Tego typu teksty zakładają to, co nazwę paktem referencjalnym, ujawnionym lub domyślnym, który wyznacza zarówno sferę rozpatrywanej rzeczywistości, jak też zasady i stopień pożądanego w tekście podobieństwa (Lejeune 2001b, s. 47).

Pakt referencjalny w biografii nie jest cechą immanentną tekstu, lecz rezultatem umowy, jaką biograf zawiera ze swymi czytelnikami, nazywając swój utwór „biografią”. Na mocy tego paktu odbiorca zakłada, że przedstawiona mu historia życia ma oparcie w faktach, dokumentach i świadectwach oraz że autor posiada wszelkie potrzebne kompetencje, aby sprostać oczekiwaniom odbiorcy. Badacz, zobowiązany mocą paktu referencjalnego do wiernego, adekwatnego re-konstruowania rzeczywistości (a więc tworzenia wiarygodnej, przekonującej, rzetelnej i poznawczo uzasadnionej reprezentacji), wchodzi w rolę biografę i tym samym dysponenta kulturowego wizerunku jednostki, której opowieść o życiu tworzy. Pakt ten zaspokaja pragnienie badania i przekazywania prawdy, nawet jeśli tej obietnicy do końca nie da się spełnić.

Lejeune (2001a) zwraca też uwagę na etyczny i społeczny wymiar odróżniania prawdy od fałszu w badaniach biograficznych i autobiograficznych:

Bez wątpienia, prawda jest nieosiągalna, szczególnie gdy dotyczy życia ludzkiego, ale pragnienie jej zdobycia określa pole dyskursu i aktów poznawczych, pewien typ relacji ludzkich, bynajmniej nie iluzorycznych. Autobiografia wpisała się w obszar poznania historycznego jako pragnienie wiedzy i rozumienia i w obszar działania jako obietnica ofiarowania tej prawdy innym, jak również w obszar relacji artystycznej. Jest to akt, który posiada rzeczywiste konsekwencje (Lejeune 2001a, s. 5).

Kluczowe znaczenie ma intencja mówienia prawdy, a nie prawda jako taka: w biografii polega na zaangażowaniu nadawcy, tworzeniu narracji opartej na rzetelnych aktach poznawczych, wynikających z poszukiwania wiedzy, wnikliwego badania i rozumienia cudzej historii życia. O tak rozumianej prawdzie nie decyduje zatem wyłącznie efekt pracy, ale zamiar „oferowania tej prawdy innym”. Według Lejeune’a (2001a) nawet zabieg autokreacji nie usuwa wymiaru prawdy z przestrzeni autobiografii:

Oczywiście, próbując widzieć siebie lepiej, wciąż siebie stwarzam, przepisuję na czysto szkice mojej tożsamości, a gest ten poddaje je prowizorycznie stylizacji lub

uproszczeniu. Ale nie bawię się w wymyślanie siebie. Posługuję się regułami opowiadania, mimo to pozostając wierny mojej prawdzie [...]. Jeśli tożsamość jest wyobrażeniem, autobiografia przylegająca do tego wyobrażenia mieści się po stronie prawdy. I nie ma nic wspólnego z zamierzoną grą fikcji (Lejeune 2001a, s. 5).

Przenosząc tę deklarację na grunt badań biograficznych, można powiedzieć, że – w analogii do słów francuskiego badacza – świadomość kreowania bohatera danej historii życia nie oznacza jego wymyślenia, lecz podążanie za określoną „prawdą” przyjętą jako model rekonstruowania biografii jednostki⁵⁰. Status tej „prawdy” zakorzeniony jest w ludzkich zdolnościach i ograniczeniach poznawczych, zanurzony w uwarunkowaniach kulturowych, obciążony możliwymi zniekształceniami spostrzegania i wpływem ukrytej teorii osobowości (Całek 2012, s. 51–58), dlatego też nie może mu przysługiwać odgórnie założony „obiektywizm” ani „trafność”. Jednak dopóki biograf poszukuje takiej niedoskonałej prawdy o swym bohaterze, przeprowadzając badania źródłowe, analizując dokumenty, szukając wyjaśnień niezrozumiałych zachowań i decyzji, dopóty jego opowieść ma walor prawdziwości pod warunkiem, że nie łamie paktu referencjalnego, odnosi się do prawdy historycznej, a postępowanie biografa cechuje rzetelność poznawcza.

Biografia rozumiana jako narracyjna reprezentacja historii życia konkretnej jednostki, podporządkowana paktowi referencjalnemu oraz dążeniu do wiarygodnej, adekwatnej, oddającej sprawiedliwość re-konstrukcji, może nadal przybierać różne postaci. Jej ostateczny kształt zależy bowiem od przyjętej ideologii reprezentacji.

1.2. Kontekst ideologii reprezentacji

Michał Paweł Markowski (2006), pisząc o reprezentacji, proponuje wyróżnienie czterech odmiennych strategii ich tworzenia, które nazywa „ideologiami”⁵¹. Rozumie przez to sposób, w jaki ludzie przedstawiają sobie rzeczywistość, czyli po

⁵⁰ O tym, jaki to będzie model i na ile jest naukowo uprawomocniony, decydować już będą cechy samej narracji biograficznej; nie wszystkie gatunki takiego potwierdzenia będą potrzebować (to już zależy od stopnia fikcjonalizacji i genologicznej przynależności tekstu – o ile opowieść biograficzna czy biografia dokumentalna lub tematyczna nie dopuszczają wcale takiej możliwości, o tyle w biografii upowieściowionej fikcyjne są przykładowo dialogi, a w powieści biograficznej, biografii fikcyjnej czy *faction* – oddziaływanie fikcji jest w zasadzie nieograniczone, gdyż gatunki te z założenia nie realizują paktu biograficznego, rezygnując z niego na rzecz twórczej swobody i kreatywnej siły wyobraźni. Rozwinięcie tej kwestii znajduje się w rozdziale IV.4.

⁵¹ Ideologie te bliżej przedstawiłam w podrozdziale 1.2.3., w tym miejscu adaptuję je już do potrzeb badań biograficznych.

pierwsze, w jaki sposób nadają światu sens, a po drugie, za pomocą jakich technik i wyobrażeń to czynią. W tym ujęciu: „Ideologia nie jest zbiorem poglądów na świat, które odbijałyby gotową rzeczywistość, lecz strategią takiej reprezentacji świata, która z rzeczywistości czyni tekst interpretowalny w określonym języku” (Markowski 2006, s. 317). Badacz wyróżnia ideologię epistemologiczną, apofatyczną, estetyczną i ontologiczną, wskazując na istotność wyboru jednej z nich, gdyż kształtuje ona sposób odbierania świata i formułowania narracji:

Mówiąc krótko, każda z tych ideologii odpowiada za inne rozumienie sensu i gdzie indziej owego sensu poszukuje: w samym podmiocie, który korzysta z reprezentacji jako narzędzia usensownienia świata, w samej rzeczywistości, której trzeba umożliwić pojawienie się, w rzeczywistości skrytej, która nigdy się nie pojawi w innorodnych znakach i wreszcie w samej reprezentacji [...]. Nie jest to kwestia wartościowania, lecz jedynie uświadomienia sobie prostego faktu, iż kwestia sensu nie jest ustalona raz na zawsze (Markowski 2006, s. 330).

Chciałabym przyjrzeć się, jaki model biografii i badań biograficznych każda z tych ideologii projektuje oraz która w największym stopniu dawałaby szansę na respektowanie zasady adekwatności, sformułowanej przez Ankersmita w stosunku do badań historycznych oraz na realizację Lejeunowskiego paktu referencjalnego. Omawiając je, będę odwoływała się w przypisach do współczesnych biografii Adama Mickiewicza (traktując je jako przykłady referowanych zjawisk), co pozwoli uwypuklić istniejące między poszczególnymi ideologiami różnice, przy równoczesnym zachowaniu tej samej bazy źródłowej i tekstologicznej.

Pierwsza, epistemologiczna ideologia reprezentacji (Markowski 2006), kładzie nacisk na zasadniczą rolę tekstowego (słownego) obrazu świata w poznawaniu rzeczywistości, jej porządkowaniu i kategoryzowaniu, a więc zastępuje świat empiryczny, który w ujęciu kartezjańskim nie jest dostępny, lecz zapośredniczony przez obrazy oraz idee konstruowane przez podmiot. Biografia opisywana w języku tej ideologii byłaby jedynym możliwym sposobem utrwalania faktycznego biegu życia w celu jego poznawania i analizowania. Równolegle jednak jej akceptacja oznaczałaby przyjęcie założenia, iż bezpośrednie poznanie stojącego u podstaw życia twórcy nie jest możliwe. Byłby to model reprezentacji, która sama powstaje na bazie innych reprezentacji – wydaje się zatem zawieszona w „bytowej próżni”, tekstowa i wyłącznie do tekstów odsyłająca, dlatego radykalnie konstruktywistyczna. Ideologia ta daje biografowi dość dużą swobodę, odsłaniając równocześnie nieprzystawalność tekstu biograficznego do istoty życia jako zjawiska przynależnego do zupełnie innego porządku.

Przykładem takiej ogólnie obowiązującej w historii literatury reprezentacji, która równocześnie ma radykalnie tekstowy charakter, jest monografia Aliny

Witkowskiej (1998b)⁵² *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Narzucone przez badaczkę odczytanie biografii poety jako realizacji najpierw idei „słowa”, a następnie „czynu” unieważniło szereg niespójnych z tą opozycją wypowiedzi i wydarzeń, zamykając tworzoną rekonstrukcję życia w jednolity obraz ewolucji od postawy poety do roli działacza.

Ideologia apofatyczna (Markowski 2006) wyraża całkowite zwątpienie w możliwość zaistnienia reprezentacji, dlatego zakłada, że świata empirycznego nie da się przedstawić w formie tekstu. Reprezentacja ujmowana jest zatem jako zawsze nieodpowiednia; także język jest postrzegany jako nieadekwatny wobec rzeczywistości. Z tego względu wysiłek, aby tekst biografii przedstawiał wierną rekonstrukcję tego, co się realnie zdarzyło, byłby całkowicie bezsensowny. Biografie powstające w kręgu oddziaływania tej ideologii nie odwołują się zatem do empirycznych danych, lecz – wprowadzając w życie konsekwentne założenia o istnieniu nieusuwalnej różnicy między życiem a tekstem – będą się od owego „życia” oddalać, dając biografowi prawo do tworzenia wersji wyobrażonych i fikcyjnych danej biografii, co ma miejsce zwłaszcza w utworach literackich, dla których życie twórcy jest tylko punktem wyjścia do tworzenia własnych fabuł. W model ten dobrze wpisują się metabiografie⁵³ oraz wszelkie formy powieściowe (więcej na ich temat w rozdziale IV.4.), ze względu jednak na złamanie zasady referencyjności oraz nieprzestrzeganie paktu biograficznego trudno byłoby go zaakceptować w biografiach naukowych.

Model ten obrazują prace Krzysztofa Rutkowskiego (1994, 1996, 1998, 1999) oraz Jarosława Marka Rymkiewicza (1987, 1991, 1994, 1996). Należą one do metabiografii, gatunku świadomie mieszającego wydarzenia faktyczne z hipotezami całkowicie fikcyjnymi i wysuwającego na plan pierwszy osobę fikcyjnego lub faktycznego biografą; stanowi to element gry z odbiorcą, któremu pisarze co rusz podsuwają określone wersje wydarzeń, by za moment zdekonstruować ich wyobrazeniowy status i hipotetyczny charakter.

Radykalna na jeszcze inny sposób jest ideologia estetyczna (Markowski 2006), która zakłada zastępowanie rzeczywistości niezależną i autonomiczną wobec niej reprezentacją, a pochodzi od kantowskiej teorii doświadczenia estetycznego. Taka reprezentacja unieważnia rzeczywistość, stanowi więc model substytucyjny, również dostrzegalny w twórczości biograficznej. Biografie wpisujące się w ideolo-

⁵² Biografia ta miała cztery edycje: pierwodruk ukazał się w 1975 roku, ale kolejne dwa wydania – drugie (1983) i czwarte (1998) – ulegały znaczącym modyfikacjom. Analiza porównawcza tych wydań prowadzi do ciekawych wniosków, jest to jednak wątek poboczny, o którym już pisałam (por. Całek 2012, s. 100–106).

⁵³ Nazwę „metabiografia” proponuję zamiast dotychczas używanej przeze mnie „superbiografii”, która wyraźnie się nie przyjęła; więcej na ten temat piszę w podrozdziale IV.4.2.

gię estetyczną przekształcają empiryczny i historycznie zakorzeniony bieg życia w literacką legendę, czynią z niego obiekt estetyczny niezależny od „wyjściowego materiału” (podatny na interpretację, dopowiedzenia i cięcia, czasem – w skrajnych przypadkach – cenzurę czy manipulację faktami). Reprezentacja estetyczna nie dąży do wierności czy adekwatności, lecz realizuje obecne *explicite* lub *implicit* wyobrażenia o życiu twórcy, które – chociaż odwołują się do wydarzeń – traktują je jako pole własnych działań, mających na celu stworzenie często kanonicznego obrazu życia, mającego utrwalać określone społeczne jego przedstawienie.

Doskonałym przykładem tego rodzaju biografii są rekonstrukcje „obrazoburcze”, mające „odbrązawiać” nazbyt koturnowy wizerunek twórcy: taką polemiką z monografią Witkowskiej jest książka Jana Walca (1991)⁵⁴. Na antypodach takich polemik mieszczą się z kolei biografie kanoniczne, których zadaniem jest utrwalać określone wyobrażenie twórcy w społeczeństwie, jak to się dzieje w pracy Zbigniewa Sudolskiego (1995), w której autor o wydarzeniach potwierdzających swój obraz Mickiewicza rozpisuje się szeroko, a o niewygodnych faktach pisze mało lub wcale; wybiórczo cytuje listy, rezygnuje z wątków kontrowersyjnych. Oba typy biografii, niezależnie od kierunku (monumentalizującego lub odbrązawiającego), unieważniają pierwotną historię życia na rzecz jej estetycznego substytutu.

Wreszcie ostatnią z proponowanych przez Markowskiego (2006) ideologii reprezentacji jest odmiana „ontologiczna”. W tym przypadku reprezentacja nie zastępuje rzeczywistości, lecz uobecnia to, co jest reprezentowane. Jako taka nie daje się oderwać od swej formy, która należy do istoty samego modelu, gdyż: „[...] stanowi elementarny warunek możliwości jej zaistnienia. Bez reprezentacji nie mogłoby uobecnić się to, co reprezentowane, co oznacza, że tożsamość reprezentacji i tego, co reprezentowane [...] kończy się na doprowadzeniu bytu do pełnej samoprezentacji. Podmiot reprezentacji dzięki niej samej może „ukazać się jaki jest”, bo „jej istotą jest możliwość uobecnienia tego, co reprezentowane” (Markowski 2006, s. 323–324).

Ideologia ontologiczna opisuje biografię w jej modelowym kształcie, zwłaszcza w przypadku gatunków faktograficznych. Sposób przedstawienia życia jest bowiem ściśle związany z samym przedstawianiem, a materia języka nie jest niezależna od treści, które przedstawia; świadomość zależności sposobu rekonstruowania życia od kształtu narracji biograficznej potrzebowała lat, by utorować sobie drogę w badaniach.

⁵⁴ Analiza tej polemiki dwojga badaczy na temat biografii i twórczości Mickiewicza to osobny temat, którego nie będę tutaj rozwijać, gdyż omówiłam go w innym miejscu (Cafek 2012, s. 106–110).

Biografia tak postrzegana staje się też całkowicie służebna wobec tego, kogo reprezentuje: nie jest neutralnym nośnikiem swego przedmiotu ani jego „wtórną ilustracją”, lecz należy do jego istoty, zatem nie należy już do siebie (Markowski 2006, s. 323). Analiza jej tekstowego charakteru związanego z ambicją, by uobecniła przebieg życia bohatera biografii, kreując za pomocą środków literackich przede wszystkim efekt „upływu czasu” i „przestrzeni” (świata przeszłości), to przykład jej nieredukowalnego uwikłania w formę.

1.3. Konstruowanie reprezentacji biegu życia

Wrażenie przeniesienia się w przeszłość i spotkania bohatera biografii to rezultat oddziaływania tekstowej specyfiki samej reprezentacji, która korzysta z chwytów literackich umożliwiających naśladowanie rzeczywistości. Na podobnej zasadzie z chwytów tych korzysta historia, o czym wielokrotnie i w różnych kontekstach pisał White (2000, 2009, 2014). W tym sensie biografia kreuje świat miniony (zakorzeniony w wiedzy historycznej biografy, ale i w jego wyobraźni), oddając główne miejsce w tak przygotowanej „scenerii” bohaterowi biografii. Za pomocą środków fabularnych, w oparciu o chronologię wydarzeń, narracyjnie naśladuje upływ czasu potrzebny do uzyskania „efektu” biegu życia.

Pisarz w biografii kreuje przestrzeń spotkania z osobą (konstruując sylwetkę głównego bohatera w rozwoju) oraz osadza ją w przekonującym, reprezentującym wyobrażenie przeszłości kontekście historyczno-społecznym, również podlegającym zmianom o charakterze ewolucyjnym lub rewolucyjnym. Z tego właśnie względu wydaje się, że to czas jest podstawowym wymiarem biografii i jej elementem konstrukcyjnym, oczywiście obok osoby głównego bohatera. Egzystencjalny bieg życia ludzkiego zyskuje bowiem w tekście swój sekwencyjny porządek, a czasoprzestrzeń biografii tworzona jest za pomocą wszelkich dostępnych środków literackich⁵⁵.

Wrażenie linearności, element porządkujący wydarzenia w biografii, nie jest tekstowym ekwiwalentem czasu fizycznego, ale dobrze skonstruowanym złudzeniem czasowości, potęgowanym przez ciągłość graficzną oraz spójność gramatyczną i tematyczną tekstu. Z tego też względu biografowie nie rezygnują

⁵⁵ O znaczeniu wymiaru czasu pisał już Paul Ricoeur (1985/2008), analizując fikcyjność doświadczenia czasu w tekście literackim, który swą linearnością i przebiegiem naśladuje upływ czasu świata rzeczywistego. Fikcyjnemu doświadczeniu czasu francuski badacz poświęca osobny rozdział w tomie drugim swojej monografii (Ricoeur 2008, t. 2, s. 163–240); rozważania na temat czasu w biografii wykorzystują ustalenia francuskiego badacza. Więcej na temat wagi percepcji czasu dla biografii piszę w rozdziale II.4.

z chronologicznego układu zdarzeń, nawet jeśli wykorzystują w biografiach układ problemowy (co zdarza się stosunkowo rzadko⁵⁶). Efektowi upływu czasu podlega również konstrukcja zdarzeń, wiązanych najczęściej w układzie diachronicznym (przyczyna–skutek lub proste następstwo) albo synchronicznym (przebieg różnych zdarzeń wokół bohatera biografii dziejących się w tym samym czasie, na przykład działania emigracji we Włoszech w czasie wybuchu powstania listopadowego a decyzja Mickiewicza o wyjeździe do powstania, por. Całek 2009). Często wspólnym elementem wiążącym zdarzenia jest też przestrzeń („kraj lat dziecinnych”, Wilno pod koniec XVIII wieku, emigracyjny Paryż). Jej przedstawieniu służy (poza środkami literackimi: opisem w przypadku miejsc i charakterystyką w przypadku osób) materiał ilustracyjny w biografii, uobecniający zmiany w wyglądzie postaci oraz reprezentacje przywoływanych lokacji.

Obiektywny upływ czasu, wyznaczany kolejnymi datami, podlega w biografii również oddziaływaniu czasu subiektywnego, wprowadzanego do narracji przede wszystkim w postaci fragmentów korespondencji. W ten sposób narrator, omawiając dane wydarzenie z różnych perspektyw, kreuje efekt jego ważności, rozciągając moment czasowy (co czytelnik także odczuwa, przeznaczając więcej czasu na lekturę danego fragmentu). Także luki i pominięcia, które z kolei w poczuciu czytelniczym „skracają” czas subiektywny, prowadzą do przyspieszenia jego upływu, mogą go także dynamizować, wyrażając tym samym podmiotowe doświadczanie tempa życia (zwłaszcza przez nagromadzenie wielu zdarzeń w krótkim epizodzie) lub nieuchronność przemijania.

Sekwencyjność biografii, niemożność poznania jej jednym „rzutem oka”, angażuje czytelnika, wprowadzając jego własny czas odbioru tekstu w czasoprzestrzeń całej biografii. Na podstawie tego doświadczenia powstaje wrażenie interpersonalnego spotkania tego, kto czyta, z tym, o kim mowa w kulturowo wykreowanej przestrzeni tekstu (Zagórska 2004, Całek 2019). W odczuciu czasowości własnego istnienia zakorzenione jest bowiem intuicyjne przekonanie czytelnika o ewolucyjnym charakterze bytowania osoby. Dlatego też od postaci, którą spotyka on na pierwszych kartach biografii, oczekuje rozwoju analogicznego do przeżywanych przez siebie kolejnych etapów. Na płaszczyźnie wspólnego doświadczenia egzystencjalnego, jakim jest bieg życia, którego dramatyzm podkreśla finalne doświadczenie graniczne śmierci, możliwa jest empatia i immersyjne zaangażowanie czytelnika w historię bohatera biografii⁵⁷.

⁵⁶ Taki układ zastosowała Lena Magnone w biografii *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy* (2011), innym przykładem jest biografia porównawcza *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa* (Całek 2012).

⁵⁷ Na temat immersji, rozumianej jako szczególna cecha aktu odbioru dzieła, umożliwiająca pełniejsze „zanurzenie” w świat narracji, pisze Krzysztof M. Maj (2015b).

1.4. Biografia jako symboliczna przestrzeń spotkania i uobecniania

W ontologicznej ideologii reprezentacji przedstawienie i forma przedstawienia są nierozdzielnie ze sobą związane, co umożliwia reprezentacji „ukazanie się jaka jest” oraz „uobecnianie tego, co reprezentowane” (Markowski 2006, s. 323–324). W ten sposób Markowski kładzie nacisk na „wy-stawianie”, czyli inscenizowanie rzeczywistości. Wydaje się jednak, że etymologia samego pojęcia „reprezentacja” dopuszcza również inne rozumienie owego uobecniania⁵⁸. Chodziłoby nie tyle o inscenizowanie, ile o owo *praesens* jako „bycie we własnej osobie”.

Re-reprezentacja w biografii byłaby określoną, kulturowo zapośredniczoną formą „bycia we własnej osobie” podmiotu (stąd przedrostek re-): „obecnością” tekstu wobec rzeczywistej „nieobecności” podmiotu. Jako reprezentacja ontologiczna nie prowadziłaby jednak do substytucji (jak w ideologii estetycznej), lecz stanowiła tekstowy akt symbolicznego reprezentowania jako zastępowania swoją tekstową obecnością nieobecności egzystencjalnej. W akcie lektury dochodzi wszak do spotkania rzeczywiście „obecnego” czytelnika z „obecnym”, choć wykreowanym kulturowo bohaterem biografii, który stanowi tekstową reprezentację „nieobecnego” pierwowzoru. Pośrednikiem w tym spotkaniu, mniej lub bardziej ujawniającym się w opowieści, jest narrator biograficzny⁵⁹.

Trop biografii jako reprezentacji rozumianej jako „obecność tekstu wobec nieobecności egzystencji” bliski jest również ujęciu Paula M. Kendalla (1965, s. 13), który nazywa biografię imitacją, symulacją lub naśladowaniem życia za pomocą słów. *Słownik języka polskiego* (2002, s. 978) definiuje symulację jako „sztuczne odtwarzanie (np. w warunkach laboratoryjnych) właściwości danego obiektu, zjawiska lub przestrzeni występujących w naturze, lecz trudnych do obserwowania, zbadania, powtórzenia itp.”. Jeśli więc Kendall posługuje się pojęciem „symulacji”, to ma na myśli raczej omawiany wyżej efekt naśladowania „biegu życia” za pomocą kreowania efektu upływu czasu oraz adekwatnej, historycznie umotywowanej przestrzeni za pomocą tekstu niż sens, jaki pojęciu temu przypisał szesnaście lat później Jean Baudrillard (1981/2005)⁶⁰. „Symulacja” biograficzna, rozumiana jako wiarygodna i przekonująca reprezentacja ontologiczna, jest formą przedstawie-

⁵⁸ Podzielam tutaj zdanie Maja na temat zbytnej performatywności tego ujęcia, które przekształca reprezentacje ontologiczne w grę iluzji (Maj 2015a, s. 24–27).

⁵⁹ Sposób i zakres obecności narratora biograficznego zależą od przyjętej konwencji (Calek 2013, 2016). Więcej na temat narratora biograficznego w rozdziale II.3.

⁶⁰ Dominujący w ujęciu Baudrillarda (2005) aspekt udawania, że „posiada się to, czego się nie ma” (co prowadzi do brzemiennej konstatacji, iż rzeczywistość nie istnieje), daleki jest od pierwotnego sensu zaproponowanego przez Kendalla (1965).

nia (reprezentacji) uobecniającego w sposób symboliczny postać zaświadczoną historycznie (której bieg życia miał swój początek i koniec określony datami weryfikowalnymi na płaszczyźnie faktów). Jako taka biografia staje się narzędziem symbolicznej władzy autora nad tym, o którym tenże mówi, z czego płyną określone zobowiązania etyczne.

Ontologiczny wymiar biografii w kontekście ideologii reprezentacji nie wyczerpuje jednak tego zagadnienia ze względu na złożoność relacji, jaka wiąże narratora i odbiorcę biografii (oraz ich tekstowe reprezentacje) z postacią historyczną, której tekst ten został poświęcony. W takim kontekście biografia jako reprezentacja przyjmuje jeszcze jedną funkcję, zapożyczoną tym razem z ideologii estetycznej Markowskiego (2006): nie tylko uobecnia, ale i zastępuje tego, kogo opisuje w przestrzeni kultury. W momencie, gdy powstaje tekstowa historia życia, autonomiczna wobec rzeczywistego jego przebiegu, „pierwowzór” i jego biografia wiodą „życie osobne”, które ulega podwojeniu w przestrzeni kulturowej. Z jednej strony nadal dostępny jest ten, o którym biografia mówi (na bieżąco powstaje dokumentacja jego życia: wywiady, rozmowy, zdjęcia, wypowiedzi i inne), zmianom ulega także sam podmiot, rozwija się, podejmuje życiowe decyzje. Jednak z drugiej strony w obiegu funkcjonuje również narracja biograficzna, niezmienna w swym utrwalonym tekstowo kształcie; zapis ten stanowi wówczas rodzaj poznawczego lustra, w którym podmiot może się przeglądać. Za jego życia zazwyczaj nie dochodzi do procesu pełnego zastąpienia jego osoby przez biografię, dominująca pozostaje raczej, wobec niemożności nawiązania bezpośredniej relacji z wszystkimi zainteresowanymi, funkcja „uosabiania” twórcy w kontakcie z czytelnikami.

Dystans, jaki powstaje między tymi dwoma elementami: zapisem biograficznym oraz rzeczywistym, nadal rozgrywającym się w czasie biegiem życia, oczywiście wzrasta wraz z upływem lat. Wówczas tekst biograficzny nie tylko reprezentuje (czyli uobecnia) swojego bohatera, ale również go reprezentuje (czyli zastępuje), umożliwiając symboliczne spotkanie bez jego osobistego udziału. Lektura biografii zdaje się zaspokajać potrzebę poznawania twórcy, dając czytelnikowi łatwy dostęp do niego i stając się już za życia jednym ze źródeł kreowania jego legendy.

Jednak do pełnego uobecnienia dochodzi dopiero po śmierci osoby – bohatera biografii: od tego momentu biografie stają się jego symboliczną i jedyną reprezentacją, przejmując funkcję bycia w świecie i umożliwiając symboliczne spotkanie – na przestrzeni narracji biograficznej – do którego dojść już nie może w rzeczywistości. Dlatego też narrator pełni rolę „mówcy umarłych” (Całek 2013, 2016). Aby jednak reprezentacja mogła w ten sposób oddziaływać, musi zostać dotrzymany pakt biograficzny z czytelnikiem, obiecujący mu możliwość obcowania

z „prawdziwym” twórcą: tylko wówczas wytworzyć się może efekt realności, który sprawia, iż doświadczenie symbolicznego spotkania z bohaterem biografii jest bardziej intensywne niż w przypadku poznawania postaci literackich.

* * *

Kulturotwórczy, podobnie jak i dydaktyczny, charakter biografii już od starożytności ceniony był w literaturze. Dziś do funkcji tradycyjnie wiązanych z biografią należałoby dodać kolejną, być może najbardziej atrakcyjną: reprezentowanie twórcy, czyli jego uobecnianie, a po śmierci – zastępowanie dzięki wykreowanej kulturowo sylwetce, utrwalonej w biograficznej narracji oraz pozostawionych przez niego tekstach autobiograficznych (zwłaszcza dziennikach, pamiętnikach czy korespondencji). Czytelnik bowiem, biorąc do ręki biografię (szczególnie o charakterze faktograficznym), być może nie formułuje wobec niej poważnych oczekiwań poznawczych: ma po prostu nadzieję zapoznać się bliżej z życiem postaci, o której tekst opowiada. Jednak w rzeczywistości otrzymuje o wiele więcej: wchodzi w tekstową reprezentację wykreowanej dla niego czasoprzestrzeni, w świat, który ma być wiarygodną, oddającą sprawiedliwość przeszłości konstrukcją rzeczywistości historycznej skoncentrowanej na bohaterze biografii i jego dziejącej się w czasie historii życia.

Jeśli biografowi uda się w przekonujący sposób taką reprezentację stworzyć, dojdzie do niemożliwego spotkania odbiorcy z tym, komu biografia jest poświęcona. Zaistnienie takiego spotkania możliwe jest wyłącznie w rzeczywistości wykreowanej kulturowo, w której czytelnik, dzięki współdziałaniu literackich walorów tekstu oraz przekonujących, wiarygodnych, często naukowo uprawomocnionych przedstawień, będzie mógł zanurzyć się w przeszłość i wejść w interpersonalną relację z bohaterem biografii, dokonując imersji w jego świat zewnętrzny oraz wewnętrzny. W tym właśnie kryje się największa, niesłabnąca przez wieki siła oddziaływania biografii.

Rozdział 2

Personalistyczny model biografii

Biografia, zwłaszcza ta o charakterze naukowym czy – szerzej – faktograficznym, wydaje się tekstem niezwykłym z wielu powodów, o czym świadczy jej nieustająca obecność w literaturze oraz niesłabnąca popularność (Dosse 2011). Jako reprezentacja ontologiczna (Markowski 2006) kreuje za pomocą środków literackich bieg życia osoby w kontekście historycznym, społecznym i kulturowym, będąc równocześnie tekstem–narracją (naśladującą za pomocą swej fazowej struktury upływający czas i równocześnie uporządkowaną wokół egzystencjalnych tematów typowych dla historii życia).

Powstaje jako rezultat niezwyklej relacji piszącego z opisywanym (Kendall 1965, Madelénat 1984, Boyer-Weinmann 2005, Dosse 2011, Całek 2013). Cechuje ją polifoniczność, wielowymiarowość i pograniczność. Źródłem jej wielogłosowości jest mnogość dyskursów, jakie wprowadzone zostają w jej obręb: świadectw, rozmów, opinii, relacji i korespondencji (która będzie stanowić ważny punkt odniesienia dla rozważanych tu kwestii). Przyczyną jej wielowymiarowości jest obecność kolejnych, coraz głębiej zanurzonych w narracji poziomów: od tych najbardziej dostępnych, kształtujących samą wypowiedź (określony gatunek biograficzny, figura narratora, model narracji naukowej), poprzez poziom założeń teoretycznych i metodologicznych (porządkujących kwestie związane z trzema najważniejszymi dla biografii obszarami, takimi jak dziedzina aktywności twórcy, kontekst historyczno-społeczny oraz rodzaj i sposób analizy danych biograficznych), aż do leżących u podstaw koncepcji antropologicznych i psychologicznych, które wpływają na sposób rekonstruowania samego biegu życia.

Ta krótka charakterystyka nie wyczerpuje listy powodów, dla których biografia na trwałe zakorzeniła się w kulturze, a jej nieustanna żywotność oraz popularność, zarówno wśród badaczy, jak i odbiorców ich prac, wskazuje na to, jak ważne miejsce zajmuje ona w świadomości czytelniczej, będąc często wybieraną spośród wielu innych gatunków (literackich i naukowych). Szczególny charakter narracji biograficznej wynika z jeszcze jednego zaskakującego połączenia, które dotąd rzadko stawało się tematem osobnych analiz. Otóż biograf czyni przedmiotem swych badań historię życia określonej jednostki, której nie da się oderwać od niej samej. Z tego też powodu nieustannie balansuje na granicy przedmiotowego

traktowania bohatera biografii (jako obiektu swych badań) i równoczesnego etycznego obowiązku uwzględniania jego podmiotowości. To właśnie pogranicze stanowi równocześnie zagrożenie i szansę; zagrożenie, gdyż odnosi się do wartości i godności osoby ludzkiej postawionej w roli obiektu badań, co musi rodzić dylematy i prowadzić do napięć. Jednak sytuację tę można i warto postrzegać również jako szansę na uwypuklenie problematyki samej podmiotowości oraz kwestię osoby w biografii.

2.1. Biografia jako narracja, relacja i reprezentacja

W refleksji nad biografią jako gatunkiem wypowiedzi długo przyjmowano *implycite*, iż naukowy charakter opracowania lub nawet charakter faktograficzny wymuszają problematykę podmiotu biografii. Narratora tekstu biograficznego kreowano na przezroczyste medium, a jego nieobecność, chociaż miała wyłącznie charakter językowy (wyrażając się w neutralności zwrotów lub też ukrywaniu metanarracji za formami trzecioosobowymi), była traktowana jako pewnik, o czym najlepiej świadczy definicja biografii w *Słowniku terminów literackich* (Sławiński 2000). Narrację opisywano w nim jako rodzaj spoiwa łączącego wydarzenia i dokumenty biograficzne w sensowną całość: pod tym względem biografia „czysto dokumentalna”⁶¹ miała być wyłącznie „montażem wyciągów ze źródeł dotyczących życia bohatera” o „zredukowanych do minimum” elementach narracyjnych.

Dziś już wiadomo, że jest zupełnie inaczej⁶²: narrator, będący dysponentem reguł re-konstruowania biografii (a zatem ponownego jej konstytuowania na zasadzie reprezentacji o charakterze ontologicznym, por. Markowski 2006), to tekstowy „gospodarz biografii”⁶³, niezależnie od stopnia ujawniania się w narracji. Jego

⁶¹ Oczywiście nie można pominąć problematyki „mocnego podmiotu” biografii, ujawniającego się w takich figurach narratora jak detektyw, reporter, demaskator czy turysta (Całek 2013). Refleksje na temat współobecności biografa–narratora (czasem utożsamianego, czasem nie, z autorem) pojawiały się w przypadku analiz konkretnych przykładów nietypowych opowieści biograficznych (Rymkiewicz 1987, 1991, 1994, 1996), jednak nie prowadziło to do przeformułowania wyjściowego założenia o neutralności narracji i było traktowane jako przejaw literackości nawet w tekście charakteryzującym się wysokim stopniem faktograficzności.

⁶² Poniższe rozważania są rekapitulacją kwestii analizowanych w monografii *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze* (Całek 2013) i *Narrator biografii naukowej: między referencyjnością a fikcją* (Całek 2016) oraz w rozdziale II.1. Tezy tam uzasadnione traktuję jako założenia wyjściowe w analizie problematyki podmiotowości w biografii, a dla jasności wyводу krótko je przedstawiam.

⁶³ Terminem tym nawiązuję do zaproponowanej przez Kazimierza Wykę kategorii „gospodarcza poematu” w analizie *Pana Tadeusza* (Wyka 1963).

„neutralność” jest nieuchronnie pozorna, gdyż nadal (jako tekstowe odzwierciedlenie przekonań i postaw autora) przyjmuje on określoną perspektywę badawczą, selekcjonuje fakty i świadectwa, omawia szerzej lub krócej dane wydarzenia; a obecność ta ujawnia się we wszystkich głębszych wymiarach biografii; z tego powodu jego podmiotowość przyjmuje postać syllepsis. Ryszard Nycz (2002) definiuje podmiotowość sylleptyczną następująco: „«Ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to «ja», które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby r ó w n o c z e ś n i e: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe” (Nycz 2002, s. 109). Jest to – posługując się stwierdzeniem, które pada w dalszej części tekstu – „pisanie sobą”. Temat „sobąpisania” obszernie omówiła też Roma Sendyka (2015).

Narrator biografii ma charakter sylleptyczny, gdyż jednocześnie ujawnia autora i ukrywa go pod postacią wykreowanej figury narracyjnej, co przybliża ten gatunek do literatury i wskazuje na element kreacyjny oraz autoprezentacyjny reprezentacji biograficznej, nieuchronnie obecny we wszystkich gestach autorskich ujawniających władzę badacza nad tekstem biografii. Elementy autoprezentacyjne biografu i kreacyjne działania w jego relacji do twórcy nie dają się oddzielić, gdyż nie ma takiego „punktu narracyjnego”, który gwarantowałby badaczowi obiektywny, chłodny ogląd. Jest on zawsze zaangażowany w tekst, wchodzi weń całą swoją osobą, wnosząc to, kim jest, co wie, co reprezentuje, co myśli o bohaterze biografii i jego epoce. Pisanie biografii jest bowiem, jak o tym pisze Martine Boyer-Weinmann (2005), relacją między piszącym a opisywanym, która ma swój aspekt etyczny, estetyczny i epistemologiczny. Biografia powstaje „pomiędzy”, stając się lustrem, które odbija równocześnie i historię życia bohatera biografii, i oblicze autora tekstu, stając się po części także jego własną autobiografią.

O tej specyficznej relacji pisał już zresztą Paul Murray Kendall (1965), proponując nawet osobną kategorię: biografii podwójnie zaangażowanej. Biografia ta ma charakter symbiotycznej relacji między piszącym a opisywanym, biograf musi zatem mieć świadomość autobiograficznego charakteru tak tworzonego portretu Innego, gdyż świadomie wchodzi w empatyczną, emocjonalną relację ze swoim bohaterem, by móc lepiej oddać jego przeżycia i doświadczenia, „dać im życie”, posługując się określeniem samego Kendalla (1965).

Myśl tę rozwijał we Francji Daniel Madelénat (1984), który relację tę postrzega w bardziej radykalny sposób. Według niego biograf musi pozwolić „przyjść umarłym do siebie”, a relacja biograficzna przypomina związek, w którym na przemian następuje panowanie i podległość, sympatia i zazdrość, fascynacja i niechęć. Biograf staje się rezonatorem, towarzyszem swego bohatera, a doświadczenie to przełamuje granice między piszącym a opisywanym, każe przyjąć mu w siebie „ciało obce” (Madelénat 1984, s. 92–94). François Dosse (2011) pisze

z kolei o „kontrakcie lekturowym” zawartym między nadawcą i odbiorcą biografii, przywołując pojęcie „paktu biograficznego” w formule zaproponowanej przez Philippe’a Lejeune’a (2001).

Ujęcie to pozwala opisać istotne strony tego paktu: biografę, bohatera biografii, rodzinę i bliskich oraz czytelników, pomiędzy którymi tworzą się trzy możliwe relacje działające na zasadzie paktu biograficznego. Pakt między biografem a bohaterem biografii kształtuje referencyjność opowieści, ma też charakter zobowiązania etycznego. Pakt między biografem a rodziną opisywanej postaci opiera się na obustronnych korzyściach, gdyż bliscy pełnią często funkcję dysponentów źródeł biograficznych. Pakt między biografem a czytelnikiem odwołuje się z kolei do cech samego tekstu: biorąc do ręki tekst nazwany przez autora biografią, odbiorca przyjmuje tę deklarację jako rodzaj zobowiązania do mówienia prawdy na temat życia danej postaci.

Biografia, będąc reprezentacją, która wytwarza za pomocą środków literackich (na zasadzie rzeczywistości wykreowanej kulturowo, Zagórska 2004) symboliczne miejsce przecięcia się linii czasu czytelnika i bohatera biografii, przenosi go w czasie i przestrzeni, pozwalając odbiorcy na doświadczenie „tekstowego ekwiwalentu” relacji interpersonalnej. Aby było to możliwe, reprezentacja ta musi być zakorzeniona w faktach (historycznych, biograficznych) oraz świadectwach (wypowiedziach samego bohatera biografii).

Wrażenie przeniesienia się w przeszłość i spotkania z bohaterem biografii to efekt oddziaływania tekstowej specyfiki samej reprezentacji, która korzysta z chwytów literackich umożliwiających naśladowanie rzeczywistości, zwłaszcza sekwencyjnego porządku i następstwa faz życia opisywanego w kontekście historyczno-kulturowo-społecznym. W tym sensie biografia kreuje świat miniony (zakorzeniony w wiedzy historycznej biografy, ale i w jego wyobraźni), oddając główne miejsce w tak przygotowanej „scenerii” bohaterowi biografii i za pomocą środków fabularnych, w oparciu o chronologię wydarzeń, naśladuje upływ czasu potrzebny do uzyskania „efektu” biegu życia. Pisarz tworzy w biografii przestrzeń spotkania z osobą (konstruuje sylwetkę głównego bohatera w rozwoju) oraz osadza ją w świecie odzwierciedlającym jego wyobrażenie przeszłości. Biografia jest zatem reprezentacją, która uobecnia nieobecnego twórcę, a po jego śmierci symbolicznie go zastępuje, czyli re-prezentuje (o czym była już mowa w poprzednim rozdziale), dlatego też powinna być z jednej strony naukowo rzetelna i sprawiedliwie oddająca przeszłość, zgodnie z rozumieniem, jakie temu ujęciu nadał Frank Ankersmit (2004), a z drugiej dążąca do prawdy i jej jako wartości nieustannie poszukująca: prawdy o życiu opisywanej postaci nie tylko w całym bogactwie jego zewnętrznych przejawów, ale i w dociekanii prawdy wewnętrznej, subiektywnej, której dysponentem pozostaje wyłącznie bohater biografii.

O ile pierwsze z tych założeń jest dziś szeroko podzielane we współczesnej refleksji nad biografią i jej tekstową specyfiką, o tyle drugie dzieli badaczy, pozwalając wyróżnić wśród nich dwie znaczące grupy: zwolenników koncepcji ponowoczesnych (reprezentujących podejście socjologiczne, psychoanalityczne czy feministyczne, por. Elliott 2007), którzy rezygnują z koncepcji prawdy (a w skrajnych postaciach kwestionują w ogóle jej sensowność) oraz badaczy, którzy – przeszedłszy fazę dekonstrukcjonizmu i doceniwszy jej krytyczny potencjał – nie zatrzymali się na tym, lecz nadal poszukują prawdy w prowadzonych przez siebie badaniach naukowych. Prawdę tę formułują już na nowych zasadach: nie w odniesieniu do strukturalistycznego mitu „obiektywizmu badań naukowych” oraz „niezależności badacza”, lecz ze świadomością ograniczonego charakteru i zakresu swoich hipotez, a także ich kulturowego, kontekstowego zakorzenienia.

2.2. Antropologie redukcjonistyczne a personalizizm w biografii

Jakościowa odmienność tekstu biograficznego, którego bohaterem jest osoba na prawdę istniejąca (jej życie w świecie empirycznym potwierdzają daty graniczne narodzin i śmierci), w przeciwieństwie do tekstowej egzystencji bohatera literackiego w fikcji jest przedmiotem sporów pomiędzy reprezentantami rozmaitych podejść ponowoczesnych a personalistami. Rysujące się na tym tle napięcie pomiędzy prawdą a fikcją może uzyskać – w kontekście wyboru orientacji teoretycznej i metodologicznej – dwie zasadniczo różne realizacje, wynikające z podstawowych założeń epistemologicznych i antropologicznych.

Zwolennicy koncepcji ponowoczesnych – co doskonale uświadamia praca Anthony’ego Elliotta (2007) na temat koncepcji „ja”, traktowana chociażby przez Zygmunta Bauman’a jako wyraz przekonań szerokiego, zróżnicowanego środowiska myślicieli współczesnych – pomijają milczeniem odmienne podejścia, sytuując się na pozycji dominującej i w zasadzie traktowanej jako bezkonkurencyjna. Gdy Elliott pisze przykładowo o problematyce jaźni, wskazuje wyłącznie te nurty myślenia, które reprezentują jedną, redukcjonistyczną i materialistyczną antropologię: „Zarówno w obrębie freudyizmu, jak też feminizmu, poststrukturalizmu i myśli ponowoczesnej, jaźń jest zawczasu zdeterminowana przez rozmaite siły polityczne i historyczne, włączając w nie system stosunków społecznych, pragnienia i języka” (Elliott 2007, s. 19).

Dla zrównoważenia tego obrazu, który nie uwzględnia dynamicznie rozwijających się koncepcji personalistycznych, warto przeznaczyć więcej miejsca na prezentację właśnie tego nurtu refleksji, aktywnie ignorowanego przez przedstawicieli dominującego dyskursu w filozofii i naukach społecznych.

Ponowoczesna koncepcja biografii, w świetle której postrzega się narrację biograficzną jako nieuchronnie literaturyzowaną, a nie faktograficzną rekonstrukcję życia, zaciera granicę między prawdą a fikcją. W jej ramach osoba historyczna i postać fikcyjna uzyskują analogiczny status, a biograf nie ma wobec bohatera biografii żadnych zobowiązań etycznych ani epistemologicznych, gdyż tworzy tekst z zamierzenia literackiego, a zatem fikcyjnego. Jej istotą jest często dekonstrukcyjne, obnażające sposoby budowania narracji, samozwrotne spojrzenie, a dociekanie prawdy zostaje zastąpione analizą procedur jej wytwarzania. W ten sposób narracja biograficzna traci swą wyłączną „orientację na podmiot”, służąc po części weryfikacji własnych założeń i procedur lub też świadomie rezygnując z nieosiągalnego obiektywizmu na rzecz subiektywnej, autorskiej reprezentacji, niezobowiązanej do wiernego (wiarygodnego) reprezentowania przeszłości.

Biografia odwołująca się do modelu poststrukturalistycznego ufundowana jest na antropologiach redukcjonistycznych, ujmujących człowieka jako byt wyłącznie biologiczny, historyczny, psychiczny czy socjologiczny; do najpopularniejszych ujęć antropologicznych należą koncepcja biologiczno-ewolucyjna (w dwóch odmianach: marksistowskiej koncepcji człowieka oraz psychoanalizy), a także strukturalizm (Szymonik 2015). Ten ostatni nazywa badacz „najbardziej krańcowo redukcjonistyczną interpretacją człowieka”, gdyż ogranicza on osobę do „bytu mówiącego”, o czym pisze również szeroko i równie krytycznie Mieczysław A. Krąpiec (2003). Odrzuca on zresztą także psychoanalizę jako mylną ze względu na to, że traktuje świadomość człowieka jako fenomen wtórny w stosunku do nieświadomości.

Marian Szymonik, prezentując redukcjonizm współczesnych koncepcji antropologicznych, pisze tak:

Można powiedzieć, że redukcjonistyczne antropologie są najpierw zapowiedzią, a potem wykonawcą dramatu „śmierci człowieka”. Szczególna rola przypada w tym względzie strukturalizmowi, który stanowi ostatnią fazę „uśmiercania człowieka”. Redukcjonistyczne antropologie przygotowują także grunt pod postmodernistyczne uśmiercenie ludzkiego podmiotu (Szymonik 2015, s. 49–50).

Badacz zwraca również uwagę na materialistyczność ponowoczesności, której konsekwencją jest antypersonalizm, prezentowany w myśli Jacquesa Derridy, Michela Foucaulta czy Richarda Rorty’ego (Szymonik 2015). „Decentrowanie podmiotu” jako wytworu systemów językowych bądź symbolicznych, o którym pisze Elliott, zostało dokonane „w oparciu o założenia wywodzące się z poststrukturalizmu, teorii dyskursu i psychoanalizy” (Elliott 2007, s. 21) i doprowadziło do redefinicji pojęcia tożsamości jako rozproszonej, fragmentarycznej, elastycznej, niestabilnej i podlegającej ciągłej rekonstrukcji; postrzeganej odtąd głównie w ra-

mach takich kategorii jak płeć kulturowa, seksualność, rasa, etniczność, wielokulturowość, władza czy przynależność klasowa (Elliott 2007, s. 21–23, 26). Odrzucenie podmiotowości doprowadziło w konsekwencji do rezygnacji z poszukiwania prawdy z racji jej uwikłania w uwarunkowania ludzkiego poznania, a zatem do odrzucenia pojęcia „badania rzeczywistości” na rzecz arbitralnego „wytwarzania jej obrazu” przez „słaby podmiot” o płynnej, nieustalonej tożsamości.

Alternatywę dla tej dotąd dominującej orientacji teoretycznej stanowi współczesny personalizm ze względu na orientację antropocentryczną oraz stawianie w centrum zagadnienia osoby i jej „mocnej podmiotowości”. Antropologia personalistyczna dobrze wpisuje się w zagadnienia rozstrzygane przez badaczy biografii, pozwalając na pogłębienie wątków związanych ze specyfiką istnienia człowieka jako osoby, nawet jeśli ujmować go w nurcie czasu i jednostkowo (jako głównego bohatera własnej historii życia). Praca nad biografią ujmowana jest wówczas jako akt odmienny od pisanie każdego innego tekstu: w jej centrum stoi bowiem osoba, którą nie można się posłużyć (choćby dla udowodnienia najbardziej słusznych naukowych hipotez) i której życia się nie posiada, tak jak nie posiada się praw do jego przepisywania czy przeformułowywania. Dlatego też życie bohatera biografii postrzeganej w kategoriach personalistycznych nie podlega prawu literaturyzacji, nie jest też tekstem, który można dowolnie interpretować. Postępowanie badacza powinna zatem cechować odpowiedzialność za wizerunek wytwarzany w postaci narracji biograficznej ze względu na performatywny charakter biografii, która formuje w kulturze wyobrażenia danej postaci i ma wpływ na ukształtowanie w społeczeństwie trwałych postaw oraz ocen konkretnych postaci historycznych. Dlatego też zagadnienia etyczne związane z aktem pisanie biografii personalistycznej stają się równie ważne jak kwestie epistemologiczne.

Różnica wynikająca ze szczególnego statusu osoby w biografii tworzonej zgodnie z normami personalizmu staje się istotna i wyraźna, gdy problem ten zostanie postawiony wobec refleksji na temat osoby oraz podmiotowości, która „pokazuje, iż człowiek jest fundamentalnie kimś innym wobec świata przedmiotowego, że bycie racjonalną osobą wyróżnia go spośród świata rzeczy, które są przedmiotowo zawsze tylko czymś. To proste, elementarne rozróżnienie ujawnia głęboką przepaść, jaka dzieli świat osób od świata rzeczy” (Drożdż 2016, s. 23).

Wobec tak widocznych zbieżności w badaniach nad problematyką osoby i specyfiką jej istnienia w świecie między antropologią personalistyczną a biografiką wydaje się zaskakujące, że sama filozofia personalizmu – mimo jej niezwykle bujnego rozwoju w XX i XXI wieku – nie stała się dotąd istotnym źródłem inspiracji dla badań literackich, chociaż podstawy ku temu dawały w przeszłości dwie ważne prace: Tymona Terleckiego (1987), który swoje dwie rozprawy: *Krytyka personalistyczna* oraz *Egzystencjalizm chrześcijański* opublikował już w latach 1957–1958, a także

Krzysztofa Dybciaka (1981), autora jedynej literaturoznawczej monografii poświęconej personalizmowi z lat trzydziestych. Względy historyczne i ideologiczne ograniczyły jednak wpływ nurtu personalistycznego na literaturoznawstwo ze szkodą dla badań biograficznych, dlatego warto dziś powrócić do tego nurtu filozofii, czyniąc z antropologii personalistycznej w jej współczesnym kształcie podstawę biograficznej koncepcji osoby konkurencyjną wobec modelu ponowoczesnego. Aby tak się stało, należy jednak sięgnąć po dynamicznie rozwijające się koncepcje nadal aktualne i dyskutowane, gdyż Dybciak pisał o okresie międzywojennym, traktując personalizm jako zjawisko historyczne, podczas gdy jest on obecnie nadal szeroko reprezentowanym w filozofii nurtem, zwłaszcza jeśli chodzi o kontekst polski.

Prezentując nowy, personalistyczny model biografii współczesnej, będę sięgać po takie koncepcje, które mogą stanowić dla niego podstawę filozoficzną i antropologiczną. Wykorzystam zatem *Dziesięć tez na temat osoby* Viktora E. Frankla z jego książki *Lekarz i dusza. Wprowadzenie do logoterapii i analizy egzystencjalnej* (Frankl 1982/2017), odwołując się również do najwybitniejszych przedstawicieli personalistycznej szkoły lubelskiej⁶⁴, takich jak Karol Wojtyła (1969, 1986, 1994, 1999), Mieczysław A. Krąpiec (2003), Czesław Stanisław Bartnik (2006, 2012) czy Tadeusz Styczeń (2001), sięgając jednak również po prace wyrastające z myśli Wojtyły, ale formułowane w odniesieniu do współczesności (Galarowicz 2009) oraz po obecne rozumienie normy personalistycznej, również po raz pierwszy sformułowanej przez Wojtyłę (1986).

2.3. Viktor E. Frankl i *Dziesięć tez na temat osoby*

W roku 1950 swoje *credo* filozoficzne i antropologiczne w postaci *Dziesięciu tez na temat osoby* przedstawił Viktor E. Frankl (2017), twórca logoterapii – tak zwanej „trzeciej szkoły wiedeńskiej”, czyli psychologii egzystencjalnej. Ten w Polsce wciąż zbyt mało znany profesor neurologii i psychiatrii Uniwersytetu Wiedeńskiego, uczeń Zygmunta Freuda oraz Alfreda Adlera, odrzuciwszy psychoanalizę, samodzielnie sformułował koncepcję poszukiwania sensu oraz gotowości życia i umierania dla wartości. Oparł on swoją filozofię człowieka na własnym doświadczeniu Zagłady, a jego tezy okazują się zbieżne z założeniami współczesnego personalizmu. Frankl, chociaż często odwoływał się do filozofii, to nawiązywał

⁶⁴ Z oczywistych względów dokonany na potrzeby biografistyki przegląd koncepcji personalistycznych ma ograniczony i wybiórczy charakter, nie jest też w żadnej mierze reprezentatywnym ani historycznym przeglądem poszczególnych nurtów personalizmu; jeden i drugi można znaleźć w wielu pracach poświęconych temu nurtowi (por. Czarkowski 1994, Bartnik 2006, Kowalczyk 2014, Szymonik 2015, Granat 2018).

przede wszystkim do teorii psychologicznych, sytuując logoterapię w opozycji wobec psychoanalizy oraz behawioryzmu i w dialogu z psychologią humanistyczną oraz poznawczą; podkreślał też zbieżności z rozważaniami Charlotte Bühler, zwłaszcza z jej rozumieniem „przeznaczania siebie do czegoś” (co było bliskie jego rozumieniu samotranscendencji, do czego jeszcze wrócę).

Antropologia Frankla ma u swych podstaw założenie, iż człowiek jest „jednością w różnorodności”: jego człowieczeństwo realizuje się przede wszystkim w wymiarze noetycznym (duchowym⁶⁵), który jednakże wyraża się za pomocą dwóch innych wymiarów: ciała (wymiar somatyczny) oraz psychiki (wymiar psychiczny).

Człowiek dzieli ze zwierzętami wymiar biologiczny i psychologiczny. Człowieczeństwo przewyższa w nim wymiar zwierzęcy i to ono go kształtuje, [...] człowiek jest między innymi zwierzęciem, ale jest też kimś nieskończenie więcej, więcej o cały wymiar, mianowicie wymiar wolności (Frankl 2017, s. 17).

Wolność należy do wymiaru noetycznego, tak jak wiele innych specyficznie ludzkich fenomenów, do których Frankl zalicza na przykład: odpowiedzialność, wybór, wrażliwość na piękno, umiejętność dystansowania się od siebie czy humor. W wolności wyraża się „prawdziwe człowieczeństwo”, gdyż nie jest ona:

[...] wolnością od uwarunkowań, czy to biologicznych, psychologicznych czy socjologicznych. Nie jest to w ogóle wolność od czegoś, tylko wolność *ku* czemuś, a mianowicie wolność zajęcia *stanowiska* wobec wszystkich uwarunkowań. I tak też człowiek ukazuje swe prawdziwe człowieczeństwo, gdy wznosi się w wymiar wolności (Frankl 2017, s. 17).

Dlatego też najważniejszym wyrazem człowieczeństwa w logoterapii jest przekraczanie samego siebie: „istota ludzkiej egzystencji leży w samotranscendencji. Oznacza zawsze ukierunkowanie dokądś albo przyporządkowanie do czegoś lub kogoś, oddanie jakiemuś dziełu, któremu się poświęcamy, człowiekowi, którego kochamy, czy bogu, któremu służymy [zapis oryginalny – dop. A.C.]” (Frankl 2017, s. 46).

⁶⁵ Pojęcie duchowości i wymiaru noetycznego ma u Frankla określone znaczenie, wynikające z jego założeń antropologicznych. Zgodnie z nimi człowiek ma psychikę i ciało, ale jest duchowy. Duchowość jako wymiar nie ma charakteru religijnego ani nie jest związana z konkretną denominacją, ale istnieje jako autonomiczna i rządząca się swymi prawami siła, kształtująca pozostałe dwa wymiary i wyrażająca się za ich pomocą: „wymiar psychiczny i duchowy człowieka można oddzielić jedynie w znaczeniu heurystycznym. W prawdziwym ludzkim życiu są one ze sobą nierozłącznie splecione. Nie zmienia to faktu, iż psychikę i duchowość człowieka musimy rozważać oddzielnie, ponieważ reprezentują one istotnie odmienne obszary” (Frankl 2017, s. 39).

Samotranscendencja (pojęcie równoważne do „autotranscendencji” – różnice wynikają tutaj z przekładu) wynika z tego, że w przeciwieństwie do zwierzęcia człowiek rozumie, że poza nim samym istnieje jeszcze jakaś większa od niego siła (nadmudzka mądrość, świat nadrzędny). Wiara w ten nadrzędny sens (który można rozumieć osobowo – jako Opatrzność lub bezosobowo – jako supersens) wzmacnia w człowieku witalność, jest źródłem wewnętrznej siły i nadaje znaczenie każdemu działaniu:

Dla takiej wiary nie istnieje nic pozbawionego znaczenia. Nic nie wydaje się daremne [...]. Żadna wielka myśl nie umiera, nawet jeśli nigdy nie staje się znana, jeśli ktoś „zabiera ją do grobu”. Cały dramat czy tragedia życia wewnętrznego człowieka nigdy nie są „niepotrzebne”, nawet gdy zostały niezauważone i nigdy nie znajdują się na kartach żadnej powieści (Frankl 2017, s. 62).

Metafora „życia jako powieści” zostaje przez autora rozwinięta właśnie na przykładzie biografii, która – nawet jeśli nie zostaje spisana i opublikowana – istnieje w sferze sensu, zamknięta w czasie i przeżyta jako obiektywnie zachowana rzeczywistość, w całości dostępna jednak wyłącznie po zakończeniu egzystencji lub z perspektywy świata nadrzędnego:

„Powieść”, którą ktoś stworzył swoim życiem, jest zawsze bez porównania większym osiągnięciem twórczym niż każda inna przelana na papier. Każdy z nas jakoś wie, że treść naszego życia i jego spełnienie są gdzieś zachowane, „przechowane” [...]. Dlatego też ani czas, ani przemijalność nie mogą zaszkodzić znaczeniu i wartości życia. To, że byliśmy, jest więc pewnym sposobem bycia, być może najpewniejszym. Całe życiowe działanie może być więc z tego punktu widzenia postrzegane jako uratowanie otwierających się możliwości poprzez ich urzeczywistnienie. Wówczas działanie, choć minione, będzie na wieczność bezpiecznie przechowane w przeszłości, uratowane przed jakąkolwiek interwencją czasu (Frankl 2017, s. 62).

Dziesięć tez na temat osoby (Frankl 2017, Całek 2019) to tekst istotny z wielu względów: stanowi *credo* antropologiczne Frankla, wpisuje się w inne prace tego autora, a w kontekście niniejszych rozważań mogłby stać się także manifestem personalistycznego podejścia do biografii. Wskazując na zaistniałe ważne zbieżności, wyznaczające kierunek badań nad osobą zarówno w psychologii egzystencjalnej, jak i w biografii pisanej w duchu antropologii personalistycznej, będę zatem starała się również wskazać narzędzia i sposoby, za pomocą których biograf może przełożyć każdą z omawianych tez na wytyczne o charakterze teoretycznym bądź metodologicznym.

Pierwsza teza Frankla (2017) głosi, iż osoba jest jednostką, czyli niepodzielną jednością. Jest też całością (druga teza), co oznacza, że nie może zostać scalona z czymkolwiek (ani przyporządkowana do pojęć wyższego rzędu, takich jak zbio-

rowość ludzka, klasa, rasa). Istnieje jako absolutne *novum*, gdyż duchowa egzystencja nie podlega dziedziczeniu, kształtowana jest indywidualnie w biegu życia każdego człowieka (teza trzecia). Respektując te trzy założenia, badacz biografii pisanej w ujęciu personalistycznym powinien zatem postrzegać bohatera zawsze jednostkowo, nie czyniąc z jego życia ani „reprezentatywnej biografii pokoleniowej” (gdyż to automatycznie prowadzi do uprzedmiotowienia osoby opisywanej), ani też odwrotnie – czynić z kontekstu (tła historycznego, socjologicznego czy ekonomicznego) podstawowego źródła wyjaśnień biograficznych lub ograniczać ich do tegoż. Powinien też pamiętać, że opisuje unikatowe, absolutnie jednostkowe istnienie, a nie „typ” czy „przedstawiciela epoki”, niezależnie od stopnia faktycznego podobieństwa indywidualnej biografii do modelu obowiązującego w danej rzeczywistości społeczno-historycznej.

Według czwartej tezy Frankla (2017) osoba ma naturę duchową, ale potrzebuje organizmu, by działać i mieć możliwość ekspresji. Ze względu na bycie osobą jednostce przysługuje godność niezależnie od jej użyteczności. W punkcie tym psycholog zwraca uwagę na rolę szacunku wobec osoby chorej nieuleczalnie albo zmagającej się z chorobą psychiczną. Wskazuje, że nawet w psychozie pod powierzchnią objawów psychotycznych wciąż istnieje osoba duchowa – w innym przypadku żadna terapia nie miałaby sensu. Zdanie to nazywa swym psychiatrycznym *credo*. Omawia również „psychologię bez ducha”, która nie uwzględnia ani godności osoby, ani świata wartości, wyraźnie krytykując podejście psychoanalityczne:

W projekcji psychologicznej sumienie staje się superego, względnie «introjekcją» imago ojca, a bóg «projekcją» tego imago – podczas gdy w gruncie rzeczy ta interpretacja psychoanalityczna sama jest projekcją, a mianowicie projekcją psychologiczną (Frankl 2017, s. 261–262).

Z perspektywy biografii personalistycznej deklaracja ta jest podwójnie ważna: po pierwsze, wyjaśnia zdystansowanie się od psychoanalizy (w każdym jej ujęciu, dziś zwłaszcza lacanowskim), po drugie, zwraca uwagę na problematykę cielesności i uobecnienia osoby w tekście, równie ważną co zagadnienie jej duchowości.

Zgodnie z tezą piątą natura osoby jest egzystencjalna, przez co Frankl rozumie to, że:

[...] osoba nie jest bytem faktycznym, nie przynależy do sfery faktualnej. Człowiek jako osoba nie jest istotą faktualną, lecz fakultatywną. Egzystuje jako swój własny potencjał, jako możliwość, za którą albo przeciwko której można się opowiedzieć (Frankl 2017, s. 263).

Definiując ten aspekt, Frankl przywołuje Jaspersa i jego bycie egzystencją „decydującą”, ciągle otwartą na możliwości (a nie miotaną popędowością jak w psychoanalizie). Przywołuje też pojęcie odpowiedzialności za siebie, które oznacza

dla jednostki więcej niż samą wolność: osoba jest bowiem zorientowana na sens i nie dąży ani do przyjemności (Freud), ani do mocy (Adler), ale do wartości. W tym punkcie myśl Frankla jest całkowicie zbieżna z antropologią personalistyczną Karola Wojtyły czy Józefa Tischnera (o czym szczegółowo będzie mowa później). Z tego względu biografia personalistyczna powinna tak kształtować reprezentację biograficzną, by wydobyć ów rozwojowy charakter oraz podmiotowy wymiar dokonywanych przez jednostkę wyborów. Nie są one motywowane popędowo (jak w psychoanalizie), lecz nakierowane na wartości.

Mówi o tym również szósta teza Frankla, w której podkreśla, że: „Osoba ma naturę Ja, a nie to czy Id i nie jest od dyktatu Id zależna, nie można jej też wywieść z warstwy popędowej” (Frankl 2017, s. 264). Dysponuje ona jednak nieświadomością, która ma naturę duchową:

U źródła, u podstaw duch jest nierefleksyjny i w tej mierze nieświadomym czystym dokonaniem. Musimy więc bardzo dokładnie odróżniać ową popędliwą nieświadomość, z którą wyłącznie miała do czynienia psychoanaliza, od nieświadomości duchowej. Do nieświadomości duchowej przynależy również nieświadoma pobożność, nieświadoma religijność – jako nieświadoma, nierzadko wyparta, wrodzona więź człowieka z transcendencją. [...] ku wierze w boga i ku zawierzeniu bogu nigdy nie popycha mnie popęd, lecz ja sam muszę się za nim lub przeciwko niemu opowiedzieć. Religijność jest domeną „ja”, inaczej w ogóle jej nie ma (Frankl 2017, s. 264).

Także w tezie siódmej Frankl podkreśla, iż osoba jest nie tylko całością i jednością, ale także ustanawia jedność i całość (tworząc fizyczno-psychiczno-duchowy byt zwany człowiekiem). Dlatego też osoba stanowi „punkt przecięcia, krzyżowania się trzech warstw istnienia: cielesnej, psychicznej i duchowej. Owych warstw nie da się od siebie zupełnie oddzielić” (Frankl 2017, s. 264). Biograf, chcąc wytworzyć reprezentację życia jak najbardziej wiarygodną i zbliżoną do prawdy, powinien zatem respektować obecność wszystkich trzech wymiarów życia, opisując egzystencję danego twórcy. Pominięcie którejkolwiek z nich: cielesnej, psychicznej lub duchowej, w sposób istotny i nieodwracalny zniekształci obraz biografii, gdyż nie będzie odzwierciedlać natury opisywanego człowieka jako osoby.

Dopełnieniem tej zasady jest teza ósma, mówiąca o tym, że osoba jest dynamiczna i może się zdystansować do swojej warstwy psychofizycznej:

Egzystencja [celowy zapis Frankla – dop. A.C.] oznacza zdolność do wyjścia z siebie i stawienia sobie samemu czoła. Człowiek stawia czoła sam sobie w tym zakresie, w jakim jako osoba duchowa stawia czoła swojej psychofizyczności. Właśnie owo dystansowanie się od siebie samego jako organizmu psychofizycznego konstituuje osobę duchową jako taką. Dopiero gdy człowiek targuje się sam ze sobą, wyodrębnia się jego duchowość i psychofizyczność (Frankl 2017, s. 265).

Wymiar ten jest jedną z najgłębszych cech człowieczeństwa, dlatego też powinien on być obecny w każdej biografii i stanowić jej istotny element (tego nie może zrobić zwierzę, dlatego też – zgodnie z dziewiątą tezą – nie jest ono osobą, por. Frankl 2017, s. 265–266). Współgra z nim teza dziesiąta, w której Frankl podkreśla, iż „Osoba rozumie samą siebie tylko z poziomu transcendencji”, a jej wezwanie słyszy w swoim sumieniu. Logoterapia dostosowuje się i do światopoglądu teistycznego (wówczas zakłada wiarę w Boga), i do ateistycznego (w takiej sytuacji odwołuje się do wiary w sens). Frankl przywołuje tu zdanie Alberta Einsteina, iż bycie osobą religijną jest równoznaczne ze stawianiem pytań o sens życia (Frankl 2017, s. 266). Wydaje się, że te właśnie pytania są równie ważne dla samej biografii, która w całości stara się odpowiedzieć na nie, wskazując celowość konkretnej, jednostkowej egzystencji, jej wielowymiarowość, kontekst, wielorakie uwikłania oraz złożoność tego opisywanego istnienia w jego wymiarze osobowym – konkretnego bohatera biografii.

Przedstawione powyżej *Dziesięć tez na temat osoby* to kwintesencja założeń antropologicznych Frankla, może więc dla biografii personalistycznej stanowić fundamenty zasad rekonstruowania wizerunku osoby (bohatera biografii): w ich centrum stoi mocny podmiot (podlegający dynamicznym zmianom i nieustannie redefiniujący Siebie), a prawda o nim – zanurzona w subiektywności epistolograficznej ekspresji, poddana konfrontacji z Innymi i wreszcie wystawiona na intersubiektywną analizę badacza, który dąży do jej pełnego zrozumienia i opisanie, a następnie uogólnienia – stanowi główny powód zainteresowania danym biegiem życia. Uzyskuje on konkretny kształt w formie narracji biograficznej, stając się kulturową reprezentacją egzystencji jednostki, jej symbolicznym obrazem, kształtującym powszechny odbiór i formującym określony obraz danej osoby.

Tezy Frankla zostały sformułowane niezależnie od dynamicznie rozwijającego się personalizmu filozoficznego – mimo wyraźnej zbieżności – być może ze względu na to, że badacz świadomie odnosił się przede wszystkim do dominujących wówczas psychoanalizy oraz behawioryzmu i aby wejść z nimi w spór, wołał pozostać na gruncie psychologii, zwłaszcza iż wiązał swoją koncepcję z terapią (jako twórca logoterapii nakierowanej na poszukiwanie sensu i wartości przez człowieka). Trudniej natomiast wyjaśnić, dlaczego tezy te zostały zignorowane przez samych personalistów; jeśli chodzi o kontekst polski, być może wynikało to z małej dostępności prac Frankla, które dopiero w ostatnim czasie zaczęły pojawiać się na polskim rynku wydawniczym w postaci przekładów⁶⁶.

⁶⁶ Oczywiście chodzi o sytuację w Polsce, nie na świecie, gdzie logoterapia znana jest szerzej. Zapowiedzią zmiany w tym zakresie może być powstanie w 2016 Krakowskiego Instytutu Logoterapii, który nie tylko propaguje myśl Frankla i promuje przekłady jego prac, ale też

Niezależnie od tego, iż trudno wobec zaistniałych faktów wskazać czynione wprost nawiązania pomiędzy Franklem a omawianymi poniżej przedstawicielami filozofii personalistycznej, należy zauważyć związki na poziomie idei oraz niezależnie uobecniające się zbieżności w podejściu do fenomenu człowieka jako osoby.

2.4. Personalistyczna koncepcja osoby jako antropologiczna podstawa biografii

Karol Wojtyła w roku 1949, a zatem niemal równolegle z tezami Frankla, wygłosił w kościele św. Floriana w Krakowie kilka konferencji zatytułowanych *Rozważania o istocie człowieka*, które zostały wydane z manuskryptu dopiero po prawie pięćdziesięciu latach od ich powstania (Wojtyła 1999).

Ważnym tematem tych rozważań jest pytanie o odrębność natury człowieka, którą Wojtyła widzi przede wszystkim w świadomości, uznając ją za przejaw „ducha ludzkiego” i rozumiejąc pod tym pojęciem „odrębny byt, odrębny ustrój i odrębną od materii wewnętrzną i istotowo niezależną organizację, której w żaden sposób nie można wyprowadzić z materialnego podłoża ani z nim utożsamić” (Wojtyła 1999, s. 22). Myślicielowi chodzi tu o taki wymiar czynów i przeżyć człowieka, które świadczą o samej jego istocie; należą do nich zdolności kulturotwórcze osoby, ludzka myśl i wola czy twórczość, a także akty poznania.

Wojtyła – podobnie jak Frankl – uważa, że bycie osobą wiąże się bezpośrednio z życiem duchowym i duchowością:

Osobą może być tylko byt duchowy, bo tylko na kanwie duchowości daje się pojąć świadomość, zwłaszcza samoświadomość i wolność. One zaś obie warunkują odpowiedzialność. Wszystkie zaś owe rysy stanowią przejawy życia i bytu osobowego (Wojtyła 1999, s. 96).

Oczywiście filozof nie ogranicza osoby wyłącznie do duchowości, nazywając ją dalej bytem psychofizycznym, ale podkreśla wagę „niepowtarzalnej treści ludzkiego ducha” tworzącego unikatowość konkretnej osoby i wyrażającego ją. Tej właśnie treści warto szukać w badaniu biograficznym, pozwala ona bowiem sięgnąć do samej głębi ludzkiej egzystencji, a tym samym przedstawić jednostkę w jej najbardziej szczególnym aspekcie, niepowtarzalnym i niemożliwym do zredukowania. Jak pisze dalej Wojtyła, ów rys powoduje, że „każdy człowiek, aczkolwiek mieści się w granicach ludzkiego gatunku, to jednak równocześnie występu-

działa na niwie naukowej i szkoleniowej oraz w obszarze profilaktyki. Więcej na temat szeroko zakrojonych działań KIL na stronie internetowej: <https://www.logoterapia-krakow.pl>.

je poniekąd z tych granic, aby stanowić każdy dla siebie odrębny świat przeżyć, twórczości i celów” (Wojtyła 1999, s. 97).

Czesław S. Bartnik (2006, 2012) podkreśla, że osoba nie tylko jest przedmiotem, ale przede wszystkim podmiotem poznania oraz działania, egzystuje wielowymiarowo: w płaszczyźnie ciała (które daje jej realność, historyczność, doczesność) a równocześnie w płaszczyźnie duszy, jako byt niezłożony, transcendentny, duchowy, podmiotowy (Bartnik 2006, s. 23–24). Podstawowymi cechami człowieka jako osoby są: cielesność, rozumność, dążeniowość i działalność (Bartnik 2012, s. 39). W personalizmie rozumianym systemowo osoba stanowi centrum bytu i odkrywa siebie w myśleniu, świadomości, rozumie, zdolnościach poznawczych, czynie, działalności czy twórczości: „Człowiek doświadcza siebie następnie na niepojętych obszarach woli, miłości, dążeń, planów, marzeń i wielkiej nostalgii za istnieniem, dobrem, doskonałością, świętością, niezwykłością” (Bartnik 2006, s. 32). Personalistyczny obraz osoby jako jednostki wolnej, „niewyczerpalnej treściowo i tematycznie”, skupia się na życiu podmiotowym, które „jest jakąś głębią bez dna i bez granic” (Bartnik 2006, s. 32). Dlatego też do podstawowych struktur świata osoby należą: immanencja życia, twórczość, bytowanie indywidualne i społeczne, moralność oraz relacje do Boga osobowego (Bartnik 2012, s. 43–47, 50).

Ciekawą próbą spojrzenia na personalizm z perspektywy współczesnej jest sformułowane przez Jana Galarowicza *Moje credo antropologiczne* (2009), zainspirowane prowadzonymi przez wiele lat badaniami nad personalizmem obecnym w myśli Romana Ingardena, Karola Wojtyły oraz Józefa Tischnera. Według Galarowicza najważniejsze pytanie stawiane sobie przez człowieka brzmi „kim jestem”; filozof próbuje na nie odpowiedzieć całościowo, odwołując się do filozofii bytu, filozofii świadomościowo-przeżyciowej oraz filozofii dialogu i agatologii. Swoje idee formułuje on w wyraźnej kontrze do „ponowoczesnej filozofii słabej”, którą oskarża o redukcjonizm i animalizację człowieka, a całość traktuje jako odpowiedź na zaatakowanie „egologicznej struktury osoby ludzkiej”, dlatego też jego koncepcja może stanowić fundament modelu biografii konkurencyjnego wobec poststrukturalistycznego.

Galarowicz (2009, s. 437–456) pisze, iż osoba jest bytem realnym, który doświadcza swej realności, odczuwa też różnicę między sobą a innymi bytami (nieożywionymi, roślinami i zwierzętami); jest to różnica wynikająca z doświadczenia realności osobowej, czyli tego, co jest w człowieku nieredukowalne. Osoba przeżywa siebie jako „ja” (czyli na sposób egologiczny), posiada zatem centrum złożone z somatyki (ciało), psychiki oraz ducha (stanowi go: świadomość, wolność, samostanowienie, wola, rozum i serce); rdzeniem tego osobowego centrum jest „jaźń”.

Równocześnie osoba jest bytem relacyjnym, dialogicznym i komunijnym: „Komunijny charakter osoby to coś głębszego niż otwartość człowieka na inne

osoby, życie z nimi i działanie razem z nimi” – pisze Galarowicz (2009, s. 452). Polega on na adekwatnym potraktowaniu innego jako bliźniego, afirmacji jego człowieczeństwa i wzięciu za niego odpowiedzialności (czasem nawet w formie poświęcenia się dla niego). Osoba w naturalny sposób odczuwa zatem swoją wartość (jako godność), także wartość innych ludzi oraz świat wartości jako takich (jako Tischnerowskie „ja aksjologiczne”): „Więź człowieka z wartościami ma wieloraki charakter: człowiek odczuwa i poznaje wartości, jest przez nie poruszony i ulega ich urokowi, odpowiada na nie, wciela je w życie, a wcielając je, buduje siebie jako istotę aksjologiczną” (Galarowicz 2009, s. 448).

Szczególny wyraz godności jako odpowiedniego odniesienia się do osoby ze względu na to, kim jest, stanowi norma personalistyczna (Galarowicz 2009, s. 448–449). Jest ona wyrazem tego, że w modelu personalistycznym biografii narracyjna reprezentacja życia mieści w swoim centrum człowieka i jego historię życia, badaną dla niego samego i z poszanowaniem jego godności. Nie oznacza to jakichkolwiek zafałszowań czy cenzury w badaniach biograficznych, a wręcz odwrotnie – poszukiwanie jak najpełniejszej i dobrze uzasadnionej prawdy o człowieku i jego życiu właśnie w imię jego godności. Odniesienie do prawdy jako do wartości podstawowej stanowi jeden z wyznaczników personalizmu w ujęciu Wojtyły (1969, 1986, 1994, 1999), Stycznia (2001) i Galarowicza (2009).

2.5. Biografia a norma personalistyczna

Tak zwana norma personalistyczna nie dopuszcza traktowania osoby inaczej niż jako celu samego w sobie (Wojtyła 1986, Krajewski 2001, Ozorowski 2004, Gacka 2014, Zabielski 2014, Drożdż 2016, Kunicka 2017). Norma personalistyczna określa sposób odniesienia do osoby, który wynika z tego, kim ona jest i polega na afirmowaniu osoby dla niej samej (Styczeń 2001). Jak pisze Wojtyła w jednej z kluczowych dla jego antropologii prac – *Miłość i odpowiedzialność* – człowiek jako osoba jest takim dobrem, iż jedynym właściwym i pełnowartościowym sposobem odniesienia do niego jest miłość (Wojtyła 1986)⁶⁷.

Miłość jako najbardziej sprawiedliwy i słuszny sposób odnoszenia się osoby do osoby definiowana jest przez Wojtyłę tak:

[...] miłość osoby musi polegać na afirmowaniu jej ponad-rzeczowej i ponad-konsumpcyjnej (ponad-użytkowej) wartości. [...] Właśnie tutaj podstawowym

⁶⁷ Pierwsze wydanie tej rozprawy ukazało się w roku 1960 (tutaj cytowana jest czwarta edycja), a zatem przed pracą *Osoba i czyn*, w której Wojtyła (1969) definiuje osobę w działaniu jako podmiot etyczny.

zadaniem jest wypracowanie pojęcia miłości sprawiedliwej dla osoby, czyli miłości gotowej zawsze oddać każdemu człowiekowi to, co mu się słusznie należy z tej racji, że jest osobą (Wojtyła 1986, s. 43–44).

Miłość ta, przyjmująca w akcie pisania biografii postać życzliwości i szacunku, nie przekreśla dążenia do prawdy i rzetelności w opracowywaniu faktów, ale wyznacza wysokie wymagania etyczne wynikające wprost zarówno z imperatywu kategorycznego Kanta (osoba ludzka jako cel sam w sobie – a nigdy środek do celu), jak i jej rozwinięcia oraz dopełnienia, którym jest norma personalistyczna (Gacka 2014).

Józef Zabielski tak pisze o zakresie działania normy personalistycznej:

Traktowanie osoby ludzkiej jako celu działania, a nie środka do celu stanowi fundamentalne założenie personalistycznej koncepcji wyjaśnienia natury ludzkiej. Jej normatywna treść sprowadza się do prawdy, że wartość człowieka – jako osoby – jest podstawą powinności etycznej. W godności osobowego bytu ludzkiego zakotwiczony jest wymóg uznania i respektowania każdego człowieka. Każdemu człowiekowi jako osobie należąca jest afirmacja ze strony innej osoby. Rozumienie wartościującej godności człowieka rodzi konkretne powinności: uszanowanie autonomiczności bytu osobowego i wartości życia, zobowiązanie do działania „w polu odpowiedzialności”, respektowanie dobra konkretnych osób oraz całej społeczności ludzkiej (Zabielski 2014, s. 125–126).

Przypomina również obecne od starożytności w kulturze stwierdzenia afirmujące osobę, takie jak *Homo homini res sacra* („Człowiek człowiekowi jest świętością”), *Homo homini summum bonum* („Człowiek człowiekowi jest najwyższym dobrem”) czy *Persona humana est affirmanda propter se ipsum* („Osobę ludzką należy afirmować ze względu na nią samą”).

„Osoba i jej transcendencja stoją u początku etyki” – zauważa z kolei Michał Drożdż (2016), wskazując sposoby oddziaływania normy personalistycznej jako zasady regulującej uznanie godności osoby. Pierwszy obejmuje samą jednostkę, „ponieważ człowiek jako podmiot działający doświadcza fundamentów swojego działania, doświadcza swojej racjonalności i wolności” (Drożdż 2016, s. 14). To stanowi podstawę drugiego sposobu oddziaływania normy personalistycznej – odniesienia do innego: „Człowiek jako osoba jest również drogą respektowania godności każdej innej osoby. W tym sensie także staje się zasadą etycznego wartościowania” (Drożdż 2016, s. 14).

Obszar oddziaływania normy personalistycznej jest bardzo szeroki i dalece wykraczający poza problem biografii, tym niemniej wydaje się, że odniesienie do niej w modelu personalistycznym może stanowić podstawę etyki pracy biografów ze względu na szczególny charakter jego tekstu, symboliczną rolę i relację, w którą wchodzi. Gdy staje się – przykładowo – „biografem Adama Mickiewicza”, wchodzi w relację osobową, a nie podmiotowo-przedmiotową. Biograf, reprezentując

twórcę, którego portret przybliży odbiorcy, staje się zatem kimś, kto symbolicznie działa w imieniu twórcy, przekształca swój głos (narracyjny) w jego głos: jako autor narracji biograficznej tworzy reprezentację ontologiczną, która zastępuje pierwowzór (twórcę) jego wytworzonym obrazem (biografią). Zadanie biografu wykracza zatem poza kulturowo zdefiniowaną rolę pisarza, kształtuje bowiem wyobrażenie osoby portretowanej w szerokiej świadomości społecznej, konstruując tekst odbierany przez czytelników jako prawdziwy i wiarygodny.

Norma personalistyczna w jeszcze jednym aspekcie powinna regulować aktywność biografu: zredukować tendencję do oceniania czy wydawania sądów i promować takie postawy jak empatia, dociekanie najgłębszych motywacji działań podejmowanych przez bohatera biografii i poszukiwanie mechanizmów wyjaśniających jego postępowanie; jest to zarazem praktyczne zastosowanie zasad, które w komunikacji międzyludzkiej sformułował Marshall B. Rosenberg (2016). Empatia, wyrażająca szacunek osoby do osoby, a także uważność na jej świat wewnętrzny oraz sposób rozumienia własnej rzeczywistości, hamuje naturalną skłonność biografu do wartościowania czynów i wyborów, gdyż respektuje wartość osoby dla niej samej, niezależnie od jej historii życia:

Norma personalistyczna bowiem nie wywodzi się z biologicznej wartości życia, lecz odwrotnie: to osoba swoim istnieniem sprawia, że jej życie biologiczne, psychiczne, itp. jest wartościowe. W tym wymiarze wartość istnienia osoby, wartość ludzkiego życia, nie może być przedmiotem uzgodnień czy społecznego konsensusu, nie może też być nadawana czy odbierana przez decyzje ekspertów (Zabielski 2014, s. 131–132).

Osoba jest w personalizmie definiowana jako „wszechświat o naturze duchowej, obdarzony wolnością wyboru i stanowiący tym samym całość niezależną od świata. Ani natura, ani państwo nie mają dostępu do tego wszechświata bez pozwolenia” (Maritain 1960, s. 16). Z samego bycia osobą wynika jej godność oraz podmiotowość przejawiająca się najpełniej w sprawczości i świadomym działaniu (Kunicka 2017). Tę godność biograf zobowiązany jest szanować, gdy podejmuje się rekonstruowania biegu życia osoby.

Byt osobowy stanowi punkt wyjścia w rozumieniu człowieka, a nie punkt dojścia egzystencjalnego faktu istnienia osoby. Takie rozpoznanie człowieka stawia go w pozycji wyjątkowej jako tego, który jest przedmiotem poznania i doświadczenia oraz oddziaływania, zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego (Zabielski 2014, s. 131).

Odpowiedzialność wypływająca z normy personalistycznej staje zatem u początku każdej biografii pisanej w proponowanym tu ujęciu personalistycznym: rekonstruowanie rozwoju osoby w biegu jej egzystencji zakłada określoną antropologię, a proces poznawania i opisywania historii życia poprzedza próba jego

zrozumienia i konceptualizacji. Wymaga to rozpoznania człowieka w jego godności i wartości, a taka postawa winna cechować każdy akt poznawczy składający się na proces powstawania biografii.

Wyjątkowość osoby jest czymś zasadniczym i mającym wpływ na wszystkie inne działania autora biografii. Norma personalistyczna, o której Zabielski pisze, że jest „zakotwiczona w naturze osobowego bytu człowieka”, jako zasada normująca (*norma normans*) poprzedza wszystkie inne zasady, również te odnoszące się do pisania biografii, gdyż „ukazuje, że to osoba jest podstawą ludzkich zachowań moralnych, a nie jakaś bezosobowa rzeczywistość, jak na przykład nakazy prawa czy normy społeczno-obyczajowe” (Zabielski 2014, s. 131). Obowiązuje ona również w procesie recepcji biografii, mobilizując do uważnej lektury, dyskusji i polemik w imię prawdy wówczas, gdy czyjaś historia życia zostaje zniekształcona czy nawet zakłamana wbrew istniejącym danym historycznym; w takiej sytuacji wartością nadrzędną staje się dobro osoby i ochrona jej dobrego imienia, jeśli zostało naruszone. Sprzeciw wobec tej sytuacji jest znakiem solidarności w sferze etyki⁶⁸ i równocześnie wyrazem rzetelności badawczej obowiązującej każdego naukowca nie tylko w biografistyce.

Zatem w procesie pisania biografii i bohatera jego opowieści łączy relacja biograficzna, która ma charakter osobowy, a nie podmiotowo-przedmiotowy. Przekracza ona czas i miejsce, sytuując się w przestrzeni symbolicznej, regulowana jest paktem biograficznym, na mocy którego biograf zyskuje szczególne prawa: tworzy autorski obraz biegu życia. To za jego pośrednictwem społeczeństwo poznaje twórcę i na bieżąco rewiduje jego pozycję w panteonie historii, uwzględniając nie tylko dorobek, ale również to, kim był i w jaki sposób przeżył swoje życie, jakich wyborów dokonywał i co je motywowało.

W modelu personalistycznym biografii doświadczanie własnego człowieczeństwa i akceptacja podmiotowości innego, także tego, którego bieg życia się rekonstruuje, to podstawa rzetelnej naukowo i sprawiedliwej, podążającej ku prawdzie biografii. Norma personalistyczna jako zasada stojąca u fundamentów pracy biografii odwołuje się do postawy szacunku dla jedyne i неповtarzalnego „ja” jako

⁶⁸ Wątek ten rozwijany jest przez Wojtyłę w jego innej pracy zatytułowanej *Osoba i czyn* (Wojtyła 1969). Filozof wyróżnia tam dwie postawy: autentyczną i nieautentyczną. Wyrazem autentyczności w sytuacji zakłamywania czy fałszowania faktów jest solidarność i sprzeciw, wyrazem nieautentyczności – konformizm i unik. Wydaje się, że dziś nazbyt często w biografistyce akceptuje się prace dalekie od badawczej rzetelności i preferujące słabo udokumentowane spekulacje zamiast rzeczowych, potwierdzonych w źródłach faktów – w imię pluralizmu, swobody wypowiedzi czy prawa do własnej interpretacji danych. Poświęca się tym samym dobro jednej osoby (bohatera biografii – często jego dobre imię i godność) w imię dobra drugiej – autora; właśnie na to nie pozwala norma personalistyczna i przed tym chroni obie strony relacji biograficznej.

podmiotu własnego istnienia i działania. Podmiotowość człowieka gwarantuje jego tożsamość, sięga do samych podstaw jego bytowania, ukazuje go w całym bogactwie jego istnienia (Zabielski 2014).

Biografia bez tej perspektywy, skupiona na zewnętrznych faktach i zdarzeniach, zniekształca tworzoną reprezentację w sposób systematyczny i nieodwracalny, gdyż nie uwzględnia bytowania człowieka jako osoby, a ten aspekt w biografii personalistycznej stanowi jej zasadniczą cechę. Badacz biografii tu postulowanej respektuje osobę bohatera biografii, co wyraża się w konkretnym podejściu teoretycznym i metodologicznym, którego wyznacznikiem jest *Dziesięć tez na temat osoby* Frankla (2017).

2.6. Podmiotowy charakter wiedzy w biografii personalistycznej

Charlotte Bühler (1999), postulując uwzględnienie w analizie biegu życia danych subiektywnych na równi z danymi obiektywnymi, stała się prekursorką podejścia, którego podstawą jest upodmiotowienie bohatera biografii. Aby móc to uczynić, biograf musi podzielić się symboliczną władzą nad tworzoną przez siebie reprezentacją, a czyni to, dopuszczając do głosu postać, o której pisze.

Oddanie głosu w biografii jej bohaterowi nie polega jednak na prostym wykorzystaniu w narracji fragmentów autobiograficznych (korespondencji, dzienników czy pamiętników), ale idzie o wiele głębiej. Polega bowiem na świadomym usunięciu w cień prymatu narracji obiektywizującej i uprzedmiotawiającej na rzecz równoprawnego potraktowania – jako współkonstytuujących dyskurs – wypowiedzi bohatera biografii. Jego historia życia nie może się przecież składać wyłącznie z faktów oraz wydarzeń, gdyż to, co najbardziej pasjonuje czytelników biografii, wynika z jej osobowego, subiektywnego charakteru, z udostępnienia szerszej publiczności wewnętrznego punktu widzenia, który na zasadzie podmiotowej sygnatury odciska się w każdym akcie postrzegania zarówno siebie, jak i świata: „Człowiek nigdy nie doświadcza czegoś poza sobą, nie doświadczać w jakiś sposób siebie w tym doświadczeniu” (Wojtyła 1969, s. 5). Zewnętrzny, przedmiotowy opis tego „doświadczenia siebie” nigdy nie jest w stanie zastąpić podmiotowej, autorskiej relacji:

[...] człowiek o wiele bardziej i o wiele inaczej jest dany sobie samemu, a więc jako własne „ja”, aniżeli jako każdy inny człowiek, który nie jest mną. [...] Bywa tak, że przy wielkim zbliżeniu do drugiego człowieka łatwiej nam o obiektywizację tego, co jest w nim, czy też tego, kim on jest, ale obiektywizacja to nie to samo co doświadczenie. Przedmiotem doświadczenia jest każdy dla siebie samego w sposób jedyny i niepowtarzalny i żaden stosunek z zewnątrz do żadnego innego człowie-

ka nie może być podstawiony na miejsce tego stosunku doświadczalnego, jaki jest udziałem własnego podmiotu (Wojtyła 1969, s. 8).

Tę niezbywalną specyfikę spojrzenia „z perspektywy pierwszej osoby” opisuje również – w kontekście filozofii umysłu John R. Searle (1999ab). Według niego świadomość podmiotu można poznać wyłącznie z subiektywnej perspektywy: „Każdy stan świadomy jest zawsze *czyimś* stanem świadomym” (Searle 1999b, s. 135), a w dodatku: „Świat jako taki nie ma własnego punktu widzenia, ale dostęp, jaki mam do świata za pośrednictwem moich stanów świadomych, jest zawsze dostępem z pewnej perspektywy, z mojego punktu widzenia” (Searle 1999b, s. 135–136). W biografii to osobowe, subiektywne spojrzenie jest równie interesujące co ujęcie biografą, obiektywizujące i zewnętrzne. Jest ono też od niego całkowicie odmienne: „[...] w ujęciu epistemicznym punkt widzenia pierwszej osoby różni się zasadniczo od punktu widzenia trzeciej osoby” – pisze Searle (1999b, s. 102).

Podobnie, choć wychodząc z innych założeń, kwestię tę widzi Wojtyła, wskazując na zróżnicowanie „wewnętrzności” i „zewnętrzności” – doświadczenie tej różnicy jest dane zarówno samej jednostce, jak i zewnętrznemu wobec niej obserwatorowi:

Tak więc przede wszystkim ja sam dla siebie jestem nie tylko „wewnętrznością”, ale także „zewnętrznością”, pozostając przedmiotem obu doświadczeń, i od wewnątrz i od zewnątrz. Każdy zaś inny człowiek poza mną, chociaż jest dla mnie tylko przedmiotem doświadczenia od zewnątrz, nie stoi jednak wobec całokształtu mojego poznania jako sama „zewnętrzność”, ale ma również właściwe sobie wnętrze. Chociaż wprost nie doświadczam tego wnętrza, jednak o nim wiem (Wojtyła 1969, s. 10).

Ta różnica perspektyw ujawnia się wyraziście w przypadku prób opisu wewnętrznego świata podmiotu, który nie jest dostępny z perspektywy zewnętrznej, trzecioosobowej:

Perspektywa trzeciej osoby, właściwa tej epistemologii, nie powinna przesłaniać nam jednak faktu, że właściwa ontologia stanów mentalnych jest ontologią z perspektywy pierwszej osoby. [...] tracimy z pola widzenia podstawową własność zjawisk mentalnych, mianowicie to, że ich ontologia jest zasadniczo ontologią z perspektywy pierwszej osoby. Przekonania, pragnienia itd. są zawsze *czyimś* przekonaniami i pragnieniami i są zawsze potencjalnie świadome, nawet wtedy, gdy faktycznie pozostają nieświadome (Searle 1999b, s. 34–35).

Do kwestii tej Searle wielokrotnie w swej książce powraca:

Skoro zjawiska mentalne są nieodłącznie związane ze świadomością, a świadomość ma w rzeczywistości subiektywną naturę, wypływa z tego wniosek, że ontologia

tego, co mentalne, jest zasadniczo ontologią z punktu widzenia pierwszej osoby. Stany mentalne są zawsze czyimiś stanami mentalnymi. Istnieje zawsze jakaś „pierwsza osoba”, jakieś „ja”, które posiada owe stany mentalne. Dla naszych rozważań ważne okazuje się więc to, że punkt widzenia pierwszej osoby jest pierwotny (Searle 1999b, s. 39–40).

Zatem jeśli pierwotny w przypadku opisów świata mentalnego jest właśnie pierwszoosobowy, podmiotowy punkt widzenia, to nie da się pomyśleć rzetelnej i oddającej sprawiedliwość biografii, która byłaby go pozbawiona.

W biografii współobecność głosu bohatera, traktowanego jako równoważny w stosunku do głosu narratora, wynika zatem ze specyfiki opowieści o życiu, którego niezbywalnym elementem jest świat wewnętrznych przeżyć i doświadczeń podmiotu. Rezygnacja z niego, nawet w imię większego obiektywizmu, prowadzi nieuchronnie do redukcjonizmu, zniekształcając powstającą historię życia. Wskazuje na to Searle w odniesieniu do naukowych prób opisu świadomości i ludzkiego umysłu, pisząc, iż „Ontologia stanów mentalnych jest na ogół nieredukowalnie subiektywna” (Searle 1999b, s. 38) i zauważając, że ideał obiektywności w badaniu świata wewnętrznego, prowadzący do formułowania koncepcji umysłu (świadomości) z punktu widzenia trzeciej osoby, jest błędny:

W ramach owej tradycji próbuje się badać umysł w taki sposób, jak gdyby składał się on z neutralnych zjawisk, niezależnych od świadomości i subiektywności. Podejście takie nie uwzględnia jednak najistotniejszych własności, które odróżniają zjawiska mentalne od zjawisk pozamentalnych. [...] Najbardziej niedorzeczne są jednak próby rozpatrywania samej świadomości w oderwaniu od świadomości, to znaczy wyłącznie z punktu widzenia trzeciej osoby, co prowadzi do poglądu, że świadomości jako takiej, rozumianej jako „wewnętrzne”, „prywatne” zjawiska, nie przysługuje realne istnienie (Searle 1999b, s. 38–39).

Poglądy te są częścią całościowego spojrzenia filozofa na umysł człowieka i omawiane podejście obecne jest nie tylko w cytowanej tu książce, ale i w innych pracach tego badacza (por. Searle 1999b).

Opisywanie wewnętrznego świata podmiotu za pomocą zewnętrznej, trzecioosobowej narracji i kategorii nieuwzględniających subiektywności jako istotnej i jedynej perspektywy pozwalającej ująć zjawiska mentalne prowadzi nieuchronnie do redukcjonizmu, a nawet – w skrajnej postaci – do zanegowania stanów podmiotu niedających się zobiektywizować. Wspomina o tym również Antonio R. Damásio, badacz zajmujący się filozofią umysłu z perspektywy neuropsychologicznej: „Czy to się komuś podoba, czy nie, cała zawartość naszego umysłu jest subiektywna, siła nauki zaś leży w zdolności do obiektywnej weryfikacji zgodności wielu jednostkowych subiektywności” (Damásio 2000, s. 92). Wskazuje również, iż istota problemu nie tkwi w samej subiektywności, lecz w naturalnej dla

człowieka postawie wnioskowania o wewnętrznych stanach innych na podstawie własnych doświadczeń – jest to jednak równocześnie droga do przezwyciężenia owej prywatności ujęcia i uzyskania intersubiektywnego, a zatem ponadjednostkowego spojrzenia:

Rozwiązanie problemu metodologicznego powstałego za sprawą osobistego (prywatnego) charakteru świadomości zasadza się na naturalnej zdolności człowieka do stałego teoretyzowania na temat stanu umysłu innych osób na podstawie obserwacji ich zachowań, informacji o stanie ich umysłów oraz na podstawie weryfikacji ich wzajemnych zależności przy założeniu, że sam obserwator ma porównywalne doświadczenia (Damásio 2000, s. 92).

Nie ma zatem innej możliwości niż „oddanie głosu” bohaterowi biografii tak, by mógł sam opowiedzieć o swoim świecie wewnętrznych przeżyć. Słów własnych twórcy nie da się zastąpić parafrazującą narracją biografą, gdyż ów „cudzy głos” zniekształca pierwotną wypowiedź i podporządkowuje ją nadrzędnemu konceptowi autora, uprzywilejowując zewnętrzną, trzecioosobową perspektywę. Norma personalistyczna – w praktycznym wymiarze – zachęca do przyznania odpowiedniego, należnego osobie miejsca w opowieści o jej własnym życiu. Relacja biograficzna jest bowiem dialogiem i spotkaniem, a nie areną walk o symboliczną władzę nad dyskursem.

W modelu personalistycznym biograf, przy całej świadomości podejścia przedmiotowego, koniecznego w badaniach naukowych, właśnie ze względu na wyjątkowy charakter i rolę tworzonej przez siebie biografii, respektując podmiotowość jej bohatera, powinien w jak najszerszym wymiarze dopuścić go do głosu. Oznacza to jednak, że w obręb narracji wprowadza tekst cudzy i to o szczególnym statusie, cechach gatunkowych oraz odmienności wynikającej z określonej sytuacji komunikacyjnej. Takim tekstem jest właśnie list⁶⁹.

2.7. List jako szczególny wyraz podmiotowości w biografii

Wprowadzenie listów do narracji biograficznej tylko pozornie wydaje się zadaniem łatwym. Korespondencja stanowi materiał trudny dla badacza, gdyż jest źródłowo niejednorodna, narzucająca swój pierwotny komunikacyjny i dialogowy charakter, pisana z pierwszoosobowej perspektywy, rozbijająca jedność narracji

⁶⁹ Temat listu jest sam w sobie na tyle rozległy, że nie sposób omówić go w tym miejscu szerzej, zwłaszcza jeśli chodzi o szereg kwestii (list genologicznie, list jako źródło historyczne, świadectwo biograficzne, tekst kultury, zapisana rozmowa) oraz metodologia badań nad nim. Obszerne omówienie problematyki korespondencji pod kątem teoretycznym zawarłam w monografii *Nowa teoria listu* (Cafek 2019).

badacza. Każda z tych cech sprawia, że rodzi się pokusa, by ten „własny głos” bohatera biografii podporządkować dyskursywnej ramie, cytując listy w krótkich fragmentach, wykrawając z nich „zdania użyteczne”, najczęściej wyłącznie te, które potwierdzają tezy biografy. List tak używany staje się przestrzenią nadużyć, aż do cenzury włącznie, a równocześnie sam ulega rozwarstwieniu i fragmentacji.

O niewłaściwym używaniu korespondencji pisze trafnie Zbigniew Majchrowski w odniesieniu do listów autora *Pana Tadeusza*: „Korespondencja Mickiewicza została skolonizowana w toku lektury źródłowej: listy traktowano jako klocki konstrukcji biograficznych” – wskazuje badacz i wymienia (jako przykłady) książki Jarosława Marka Rymkiewicza czy *Kronikę życia i twórczości Adama Mickiewicza*. W konkluzji zaznacza jednak powszechność dyskusyjnych praktyk prowadzących do uprzedmiotowienia listów:

[...] udział w tym procederze mają właściwie wszyscy przedstawiciele mickiewiczologii. Jest to praktyka oczywista i powszechna w badaniach historycznoliterackich, w biografistyce, w tekstologii. Rzecz w tym, że w przypadku Mickiewicza są to operacje wyjątkowo wyniszczające źródło (Majchrowski 2014, s. 15).

W dalszej części badacz wymienia różne kontrowersyjne działania, takie jak rozbijanie listu na krótkie fragmenty (a nawet pojedyncze zdania), zawłaszczanie narracyjne, parafrazowanie. Wszystko to prowadzi do uczynienia z korespondencji wyłącznie „bazy danych”, a dodatkowo hierarchizuje treść, dzieląc pierwotnie logiczną i spójną całość listu na rozdrobnione dane ważne i nieważne. „Owa reszta – pisze dalej Majchrowski – to często obraz egzystencji, której nie można unieważnić, tymczasem jedynie mały urywek urasta do rangi znaczącego wydarzenia i pomniejsza to, co stanowi większą część listowego zapisu” (Majchrowski 2014, s. 18–19).

Prosty gest cytowania jest zatem w rzeczywistości działaniem nieoczywistym, wymagającym namysłu i świadomości metodologicznej, gdyż bardzo łatwo zawłaszczyć cudze słowo, a następnie podporządkować własnemu, wykorzystać jako środek do celu, a nie cel sam w sobie. Ale dzieje się też odwrotnie: wypowiedź twórcy, zacytowana w odpowiedni sposób, przywraca mu podmiotowość w narracji i czyni z niego równorzędnego partnera relacji biograficznej, co ma w tym przypadku zasadnicze znaczenie, zarówno w wymiarze epistemologicznym (możliwość dostępu do wewnętrznego świata twórcy), jak i etycznym (realizacja normy personalistycznej).

Personalistyczny model biografii wymaga zatem pogłębionej refleksji oraz przestrzegania zasady respektowania integralności i specyfiki źródła: aby list stał się wyrazem podmiotowości w biografii, nie wystarczy przeplatać własnej narracji odpowiednio dobranymi cytatami. Oddać głos to uszanować bohatera biografii jako osobę i z tego powodu ustąpić mu miejsca w tych kwestiach, które dotyczą jego wewnętrznego świata. Dopuścić go naprawdę do głosu oznacza w praktyce

oddać władzę nad narracją tam, gdzie samoograniczenie biografą pozwala równocześnie na szersze i mocniej zakorzenione w wypowiedziach zaprezentowanie myśli, emocji oraz specyficznego dla osoby portretowanej w biografii doświadczania siebie i świata.

Wyrażane przez podmiot epistolarny oceny, opinie czy wyznania mogą nawet stać w sprzeczności z obiektywnie ustalonymi faktami, ale wówczas tym bardziej odsłaniają prawdę o bohaterze, ujawniającą się dzięki możliwości skonfrontowania różnych punktów widzenia i relacji. Nawet przekłamania, hiperbolizacje czy zniekształcona percepcja faktów – gdy zostają poddane analizie – stają się doskonałym źródłem informacji na temat świata wewnętrznego podmiotu: postaw, przekonań, konfliktów, reakcji na wartości. Zafałszowanie, autokreacja, selektywność, przemilczenia czy tendencyjny sposób relacjonowania wydarzeń nieraz mówią więcej o twórcy niż komentarze jego biografą, a ich zderzenie z danymi obiektywnymi niesie samo w sobie niezwykle cenne dla badacza i odbiorcy informacje. W liście najważniejsza a równocześnie najbardziej interesująca jest właśnie prawda podmiotu: jego wewnętrzna prawda istnienia oraz prawda ukryta w jego sposobie patrzenia na rzeczywistość. Nie da się jej niczym zastąpić i nie można jej bez zniekształceń sparafrazować. Tylko bowiem w pierwotnym kształcie list stanowi punkt dostępu do osoby, która go napisała, oraz do dialogu epistolarnego, który rozegrał się na przestrzeni tekstu między nadawcą listu a jego adresatem. List zatem jest najbardziej osobowym i równocześnie osobistym w charakterze sposobem ekspresji własnej podmiotowości wykorzystywanym w narracji biograficznej.

Na list warto jeszcze spojrzeć z perspektywy omawianych powyżej *Dziesięciu tez na temat osoby* Viktora E. Frankla (2017). List postrzegany jako rezultat osobowego, podmiotowego działania staje się miejscem ekspresji osoby i jej podstawowych cech (jedności, całościowości, godności, duchowości, dynamiki, jednostkowości – jakże odmiennych od tych, które na czele stawiają reprezentanci nurtu ponowoczesnego), a równocześnie stanowi narzędzie samotranscendencji czynionej w obecności Innego oraz miejscem wypróbowywania swoich możliwości (stanowiąc przestrzeń kreacji Siebie i praktykowania Siebie). Wszystko to osoba czyni, realizując wolę sensu (Frankl 2017), nieustannie poszukiwanego w duchu wolności oraz odpowiedzialności za siebie.

* * *

Podsumowując powyższe rozważania na temat ekspresji podmiotowości w biografii, którą umożliwia przyjęcie antropologii personalistycznej jako fundamentalnej koncepcji człowieka, kształtującej teoretyczne i metodologiczne podstawy narracji biograficznej (por. Całek 2013), warto jeszcze na chwilę powrócić do wspomnianej na początku dwutorowości refleksji nad podmiotem.

Współczesne teorie biografii, analizowane z punktu widzenia ich podstaw teoretycznych i koncepcji antropologicznych, do których się odnoszą, sytuują się zasadniczo w dwóch głównych nurtach badawczych. Nurt ponowoczesny odwołuje się do rozmaitych koncepcji: postmodernizmu, dekonstrukcji, psychoanalizy (zwłaszcza lacanowskiej), socjologii, feminizmu i teorii queer; ich wspólną podstawę stanowią antropologie redukcjonistyczne. Rezygnacja z mocnego podmiotu na rzecz nieustannie konstytuującego się, zmiennokształtnego „podmiotu słabego”, który nie poznaje rzeczywistości, ale wciąż ją wytwarza, odrzucenie podziału na fikcję i prawdę (zgodnie z przyjętym jako zasada funkcjonowania podmiotu konstrukcjonizmem), wykorzystywanie chwytów i zabiegów literackich, dopuszczenie literaturyzacji jako nieuniknionego skutku czasowego i poznawczego dystansu pomiędzy bohaterem biografii a opisującym jego życie badaczem – to główne, charakterystyczne założenia poststrukturalistycznych narracji biograficznych. Wyrazem tego podejścia jest również dość liberalny stosunek do materiałów źródłowych, zwłaszcza epistolografii, którą próbuje się narracyjnie zawłaszczać, dowolnie selekcjonować, dokonywać radykalnych interpretacji (niezależnie wynikających z wyjęcia określonych fragmentów z pierwotnego kontekstu) czy parafrazować. Najdalej idące koncepcje biografii postmodernistycznej całkowicie zacierają granicę między faktami a fikcją, podważając sensowność takiego podziału wobec nieuchronnego konstruktywizmu i tworzenia biografii według modelu powieściowego.

Drugim ujęciem – proponowanym tu, a dotąd powszechnie ignorowanym podejściem w zakresie współczesnych koncepcji podmiotowości, stanowiącym realną alternatywę teoretyczną i metodologiczną dla koncepcji ponowoczesnych – jest nurt personalistyczny wraz z jego antropologią, stawiającą w centrum kwestię osoby. Stanowi on propozycję konkurencyjną w wymiarze filozofii człowieka: tworzona w tym nurcie biografia będzie respektować osobowy aspekt egzystencji i wszystkie jego wymiary: cielesny, psychiczny oraz duchowy.

W nurcie personalistycznym jeśli biografia ma być reprezentacją oddającą sprawiedliwość twórcy i światu, w którym przyszło mu egzystować, potrzeba też, by nie zabrakło w niej żadnego z trzech elementów konstytuujących całokształt biegu życia (Bühler 1999, Całek 2013). Pierwszym jest rekonstrukcja biograficzna pisana z perspektywy zewnętrznej, odwołującej się do obiektywnie lub co najmniej intersubiektywnie dostępnych faktów. Wówczas główna rola przypada biografovi jako temu, który analizuje dane, świadectwa, dokumenty i źródła, aby na tej podstawie zbudować przekonującą całość, która pozwoli czytelnikowi zanurzyć się w świat, którego już nie ma. Drugi element stanowi dorobek bohatera biografii w kontekście jego własnej aktywności twórczej i sposobów jej przeżywania (w wymiarze egzystencjalnym oraz rozwojowym). Trzecim elementem, któremu

należy w biografii przyznać odpowiednie miejsce i znaczenie, jest wymiar podmiotowy: jego centrum stanowi korespondencja twórcy, szeroko cytowana, nieokrawana ze „zbędnych” elementów i nieocenzurowana, opatrzona minimalnym komentarzem narratora. Znaczenie tegoż staje się celowo drugoplanowe w tych fragmentach, w których oddaje on głos bohaterowi biografii: rolą narratora jest przedstawianie kontekstu danej wypowiedzi, a swój punkt widzenia ogranicza on do empatycznego współmyślenia z twórcą, oznaczającego zgodę na przyjęcie w siebie jego słów, myśli i emocji.

Tak ujmowany personalistyczny model narracji biograficznej staje w kontrze do szeroko obecnego dziś nurtu ponowoczesnego, a jego obecność jest wyrazem pluralizmu teoretycznego i metodologicznego w humanistyce. Dzięki temu możliwe staje się praktykowanie biografii w innej niż dominująca perspektywie: uwzględniającej istnienie realnego, obiektywnego świata, mocną podmiotowość, która jest zdolna go poznawać, świat wartości, do których człowiek może dążyć, godność osoby wyrażającą się respektowaniem normy personalistycznej oraz poszukiwanie takiej narracji biograficznej, która najwierniej i w najbardziej adekwatny sposób będzie oddawała sprawiedliwość bohaterowi biografii oraz jego czasom.

Być może nie jest to perspektywa modna, z pewnością nie jest ona zgodna z pozytywistycznym mitem obiektywizmu oraz zasadą braku zaangażowania w rzeczywistość badaną (którym hołdował strukturalizm). Wydaje się jednak, że może to być propozycja atrakcyjna badawczo i poznawczo właśnie ze względu na postawienie w centrum zagadnienia osoby (twórcy, bohatera biografii) oraz pytania, kim on zasadniczo był i z czego wynikała unikatowość jego biegu życia. Właśnie ta kwestia, zbieżna z zasadniczym pytaniem człowieka o własną tożsamość i przyszły los, która w biografii uzyskuje narracyjną odpowiedź w postaci opowieści o życiu Innego i jego znaczeniu, jest jednym z elementów odpowiedzialnych za ponadczasową, niezmienną popularność biografii jako tekstu kultury, od wieków pomagającej człowiekowi odpowiedzieć na odwieczne pytanie, po co żyje i kim tak naprawdę jest.

Rozdział 3

Czuły narrator w biografii: od ustanawiania sensu do budowania relacji

Biografia jest narracją nakierowaną na odkrycie sensu konkretnej historii życia: opowiada o tym, w jaki sposób człowiek stał się tym, kim był i jak w jego egzystencji, analizowanej z perspektywy czasu, uwidaczniały się określone dążenia i cele, czyniące życie znaczącym i niepowtarzalnym. Kulturowa rola narracji biograficznej – widziana z diachronicznej perspektywy – obejmowałaby zatem proces formowania paradygmatu sensownego i wartościowego życia, którego bieg prowadzi jednostkę do zapisania się na kartach dziejów, do realizacji czegoś, co pozostawi trwały ślad w rzeczywistości, przekraczający naturalne ograniczenia biologicznej egzystencji⁷⁰. Gdyby szukać fundamentalnych uzasadnień trwałej obecności gatunków biograficznych w historii literatury, należałoby wskazać między innymi właśnie tę właściwość, którą można nazwać ustanawianiem sensu w biografii: jej podstawę stanowi chaotyczny, poddany losowym oddziaływaniom bieg życia, złożony z mozaiki wydarzeń, spotkań, działań i ich rezultatów. Narracja ten chaos porządkuje i nadaje mu egzystencjalny sens, odkrywając logikę i nakierowanie na życiowe cele.

Dość długo przyjmowano *a priori*, że narrator jest medium „przezroczystym”, niewpływającym na kształt biograficznych rekonstrukcji. Ostatnie lata, a także liczne publikacje poświęcone biografii, również na gruncie polskim, radykalnie tę wykładnię zmieniły (o czym była mowa w rozdziałach II.1 i II.2.). W ostatnim dziesięcioleciu już nie tylko w badaniach zagranicznych, lecz w końcu także i w polskich, problematyka biograficzna stała się wiodącą w czasopismach naukowych czy monografiach wieloautorskich, a w miejsce tradycyjnych, zakorzenionych w strukturalizmie ujęć pojawiły się nowe propozycje.

Współcześnie rozwój refleksji biograficznej koncentruje się wokół kilku kluczowych zagadnień. Po pierwsze, zaczęto podkreślać hybrydyczny charakter biografii jako gatunku otwartego z jednej strony na wpływ literatury faktu, a z drugiej

⁷⁰ Może być i przeciwnie: gdy przedstawia historię życia zbrodniarza, odsłania przed czytelnikiem (na zasadzie przestrogi przed końcową tragedią) wewnętrzne i zewnętrzne uwarunkowania egzystencji doprowadzające bohatera do upadku. Oba paradygmaty – pararealityczny i antypararealityczny – realizują jednak tę samą dydaktyczną funkcję biografii.

nieustannie podlegającego oddziaływaniom form powieściowych. Usytuowanie na pograniczach faktu/fikcji oraz literatury/nauki prowadzi bowiem do zdynamizowania i rozwoju różnorodnych gatunków biograficznych, ich proliferacji i różnicowania. Towarzyszy temu proces odwrotny: wchodzenie w związki, współdziałanie reguł, a nawet fuzja gatunkowa, unieważniająca każdą próbę kategoryzacji czy twardego podziału według długo obowiązujących dymensji (takich jak: literatura/faktografia, prawda/fikcja, naukowe/popularyzatorskie, por. Całek 2013). Przekraczanie granic, wyznaczanych jeszcze w opracowaniach odwołujących się do strukturalizmu (Jasińska 1970), we współczesnych historiografiach w pełni ujawniły badania Renaty Jochymek nad wpływem reportażu i powstaniem takich odmian gatunkowych jak biografia reportażowa, podróż biograficzna, opowieść biograficzno-eseistyczna oraz opowieść reportażowo-biograficzna (por. Jochymek 2004, s. 43–45) lub też omówiona przez Justynę Tabaszewską (2019) kategoria *faction* (rozumiana jako praktyka lub strategia pisania, w której mieszają się fakty i fikcja; więcej na ten temat w rozdziale IV.4.) czy przywołana przez Ewę Kraskowską (2019) biofikcja, obejmująca rozmaite formy prozatorskie inspirowane biografią.

Po drugie, w wielu dyscyplinach szczegółowych (zwłaszcza w naukach społecznych) zaczęto postrzegać biografię jako teren oddziaływania dwóch przeciwstawnych porządków badawczych: nomotetycznego i idiograficznego. W tym kontekście analizy biograficzne, wykraczając poza tradycyjne podziały, równocześnie je podważały. Z jednej strony biografie naukowe włączały w tok badań ustalenia związane z postrzeganiem i interpretowaniem uogólnionego modelu biegu życia. Z drugiej jednak strony badacze równolegle dekonstruowali te struktury, poszukując jednostkowości istnienia, twórczego negowania oraz przekraczania schematów oraz nietypowości czy odstępstw od wyznaczanych norm w celu osiągnięcia wybitnych rezultatów na własnych zasadach, a czasem wbrew wszystkiemu.

Po trzecie (a kwestia ta staje się dla poniższych rozważań najbardziej interesująca), dostrzeżono szczególny charakter narracji biograficznej, wynikający z łączenia w obrębie jednej wypowiedzi narracyjnej subiektywności i niepowtarzalności czyjegoś życia z obiektywną, ale jednak zaangażowaną perspektywą badacza. Narracja biograficzna stała się w ten sposób medium jednocześnie ujawniającym autora i ukrywającym go pod postacią wykreowanej figury narracyjnej (Całek 2013, 2016, 2019).

Władza biografa nad narracją ujawnia uwikłanie autora w relację biograficzną (Boyer-Weinmann 2005) oraz jego zaangażowanie w konstruowaną narrację, gdy występuje jako dysponent reguł rekonstruowania danej biografii. Wewnątrztekstowym reprezentantem autora pozatekstowego staje się narrator biograficzny, tekstowy jej „gospodarz”; w różnym stopniu stanowi on odzwierciedlenie prze-

konań i postaw pozatekstowego autora biografii, który przyjmuje określoną perspektywę badawczą, a następnie wybiera adekwatny do niej gatunek wypowiedzi, selekcjonuje fakty i świadectwa, a przede wszystkim sprawuje symboliczną władzę nad wytworzoną przez siebie reprezentacją biograficzną. Jej tworzenie to proces nieustannego odczytywania cudzego życia w perspektywie własnych, głęboko uwarunkowanych indywidualną egzystencją doświadczeń, spleciony z umiejętnością rekonstruowania i konstruowania narracyjnej opowieści imitującej historycznie zakotwiczony bieg życia, motywowany pragnieniem dostrzeżenia sensu indywidualnej egzystencji i jej immanentnego porządku.

Figura narratora jako wewnątrztekstowej reprezentacji władzy autora nad porządkiem rekonstrukcji biografii zasługuje więc na głębszą analizę nie tylko w świetle relacji biograficznej jako pierwotnego związku, zachodzącego między autorem i bohaterem biografii, ale też w kontekście jego właściwej funkcji: interpretowania oraz odkrywania sensu w opisywanej egzystencji, procesu dającego nadzieję na pokonanie traumy upływu czasu i śmierci, a równocześnie głęboko ludzkiego gestu pochylenia się nad życiem Innego.

Zagadnienie to warto przeanalizować w kontekście mowy noblowskiej Olgi Tokarczuk, wygłoszonej 7 grudnia 2019 roku. Zaproponowaną przez nią kategorię „czułego narratora” oraz sposób, w jaki postrzega ona funkcje literatury we współczesnym świecie, warto odnieść do problematyki biograficznej, gdyż dostrzeżone tu analogie odsłaniają istotne wymiary oraz znaczenie zarówno samej biografii, jak i narracji, a także relacji biograficznej, w świetle której najwyraźniej widać dokonującą się obecnie ewolucję: przechodzenie od myślenia strukturalnego o życiu i jego kolejnych fazach do poszukiwania sensu i znaczenia tegoż, rozpatrywania go w całokształcie zdarzeń, a w wymiarze estetycznym – dostrzegania jego niepowtarzalnego piękna⁷¹.

Dlatego też istotnym kontekstem dla poniższych dociekań na temat biografii oraz jej narracyjnego wymiaru będzie zbiór esejów *Czuły narrator* (Tokarczuk 2020)⁷², w którym obok znaczącej dla niniejszych rozważań mowy noblowskiej

⁷¹ Zestawienie idei „czułego narratora” z problematyką biograficzną podjęłam w bardzo wstępnej formie na podstawie mowy noblowskiej Tokarczuk w artykule popularnonaukowym „*Czuły narrator*” biografii w poszukiwaniu sensu życia (Całek 2020). Publikacja innych tekstów noblistki na ten temat oraz atrakcyjność samego zestawienia spowodowały chęć rozwinięcia dostrzeżonej analogii.

⁷² Pierwsza wydana po uzyskaniu Nagrody Nobla książka zazwyczaj jest szeroko komentowana; tak stało się również po publikacji tomu *Czuły narrator* (2020). Poza opublikowanymi recenzjami (np. Fijałkowski 2020, Mieteń 2020), nie zawsze zresztą entuzjastycznymi (np. Bugajski 2020), czasem będącymi obszernymi komentarzami do tomu w kontekście dotychczasowej twórczości Tokarczuk (Marchewka 2020, Świerkosz 2020), dość szybko

znalazły się również wykłady i wypowiedzi z lat wcześniejszych, pokazujące, jak krystalizowała się koncepcja „czułego narratora” oraz czwartoosobowej narracji i dlatego może ona być tak istotna we współczesnej refleksji nad biografią jako gatunkiem poddającym się wpływom literatury i również na tę literaturę oddziałującym. Biografia i literatura współdzielą bowiem ważną cechę: obie koncentrują się na tworzeniu pełnowymiarowej psychologicznie kreacji postaci, ujawniając jej wewnętrzne racje oraz motywy: „Tylko literatura jest w stanie pozwolić nam wejść głęboko w życie drugiej istoty, rozumieć jej racje, dzielić jej uczucia, przeżyć jej los” (Tokarczuk 2020, s. 276–277). Dlatego biografia musi być w najgłębszym znaczeniu literacka, musi tę siłę z literatury czerpać i wykorzystywać, nawet jeśli oznaczałoby to mniejszą czystość metody, „zmącenie” gatunkowe.

3.1. Biografia jako interpretowanie doświadczeń i wytwarzanie całości

„Życie tworzą wydarzenia, ale dopiero wtedy, gdy potrafimy je zinterpretować, próbować zrozumieć i nadać im sens, zamieniają się one w doświadczenie” (Tokarczuk 2020 s. 273). Biografia w swej istocie jest takim interpretowaniem wydarzeń i faktów z analizowanego życia konkretnej osoby, interpretowaniem zarówno z obiektywnej, jak i podmiotowej perspektywy, wytwarza zatem opowieść o doświadczaniu egzystencji i wydobywa z pamięci indywidualnej oraz zbiorowej wspomnienia o danej jednostce, układając je w narrację nadającą temu życiu sens.

Pisanie biografii jest więc rekonstruowaniem pamięci jednostkowej (bohatera i świadków) poprzez odwoływanie się do materiałów biograficznych różnego rodzaju, a równocześnie staje się konstruowaniem z tych faktów i wydarzeń nowej opowieści, deponowanej w pamięci zbiorowej i w niej – jako reprezentacja – utrwalającej określony wizerunek bohatera biografii. Oba procesy: wydobywanie z pamięci jednostkowej śladów tego, co było lub mogło się zdarzyć⁷³, oraz depo-

ukazały się również pierwsze artykuły poświęcone kategorii „czułego narratora” (Koziołek 2020, Anders 2021, Głaz 2021, Zechenter 2021); z kolei samej kategorii „czułości” w odniesieniu do mowy noblowskiej Tokarczuk został poświęcony artykuł Elżbiety Tabakowskiej (2020) oraz osobny numer czasopisma „Academia. Magazyn Polskiej Akademii Nauk” (2020).

⁷³ O konstrukcyjnym charakterze pamięci pisało już wielu badaczy, w odniesieniu do literatury omawiam to zagadnienie w rozdziale IV.2. W tym miejscu chciałabym jednak przywołać analizy polskiego neurosemiotyka Jana Kordysa (2006), wskazującego na pracę pamięci modyfikującą wspomnienia, niegdyś uznawane za stabilne struktury w epizodycznej pamięci długotrwałej: „Wrażenia zarejestrowane organami zmysłów, utrwalone w pamięci, stają się wspomnieniami, składnikiem szerszej struktury świadomości. Konstrukcja ta nie jest jednak niezmienna, gdyż to, co określa się zwykle mianem doświadczenia, podlega

nowania w pamięci zbiorowej całościowego obrazu życia, jakim staje się biografia, odwołują się do znaczenia jako matrycy pierwotnej zdarzeń. Zapamiętane zostaje to, co znaczące – tak funkcjonuje ludzka pamięć; podobnie i w biografii zostanie wykorzystane to, co jest znaczące z perspektywy (re)konstruktora: jego założeń na temat danego życia, wyznaczonych faz oraz zdarzeń istotnych.

Podobnie do samej natury opowieści należy – według Tokarczuk – jej zogniskowanie na znaczeniach i nadawaniu sensu tysiącom przypadkowych bodźców. Opowieść porządkuje w czasie mnogość informacji, a następnie tworzy między nimi powiązania stanowiące przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość podmiotu. Pozwala wyjść poza własne pole widzenia, odsłania szerszą perspektywę, a także wzajemne zależności pomiędzy pozornie odległymi zdarzeniami. Oczywiście dzieje się tak tylko wówczas, gdy historia opowiadana jest z ponadjednostkowej perspektywy.

Inaczej dzieje się w narracjach pierwszoosobowych: zdaniem pisarki zaproponowana w nich subiektywna perspektywa jest niepełna i ograniczona, pociągająca za sobą budowanie opozycji między Ja i „światem”. Tokarczuk wskazuje, że to cywilizacja zachodnia zbudowała model opowieści o świecie z Ja w roli głównej, które „pełni funkcję subiektywnego centrum świata”, „stanowi jedną z najważniejszych miar rzeczywistości”, ale przede wszystkim pisze „tylko o sobie i poprzez siebie”. Noblistka docenia wpływ, jaki narracja ta wywarła na literaturę i cywilizację, uznając, że dzięki temu tekst stał się „polem wymiany doświadczeń, agorą, gdzie każdy może opowiedzieć własny los albo dać głos swojemu alter ego” (Tokarczuk 2020, s. 264–266).

Podkreślony przez autorkę problem dominacji perspektywy pierwszoosobowej zostaje przekroczony właśnie w gatunkach biograficznych, nakierowanych na dialog – rozgrywaną w tle narracji relację biograficzną pomiędzy „gospodarzem biografii” a jej bohaterem, dopuszczanym do głosu tylko jako jedna z możliwych perspektyw odczytywania opisywanego biegu życia. O ile autobiografia wprowadza ten charakterystyczny ton „pisanie o sobie i poprzez siebie”, o tyle biografia jest z definicji wielogłosowa, zderza bowiem głosy i świadectwa, fakty i interpretacje: w poszukiwaniu nie tylko indywidualnej prawdy o życiu opisywanej osoby, ale

ciągłej restrukturalizacji: stale przepisujemy historie, zmieniamy oceny osób, wydarzeń należących do naszej przeszłości [...]. Dane zmysłowe są przetwarzane w procesach przepisywania, redagowania, w równoległych, pomnażanych ciągle interpretacjach. W ich wyniku powstają kolejne wersje, gotowe do włączenia w nową «edycję» lub do wyrażenia w zachowaniu czy formie opowiadania” (Kordys 2006, s. 143–144). Także nowsze badania nad pamięcią potwierdzają konstrukcyjny charakter procesów odpamiętywania zdarzeń, a nawet możliwość zaimplementowania fałszywych wspomnień, które stają się nieodróżnialne od prawdziwych; pisze o tym obszernie Julia Shaw w monografii *Oszustwa pamięci. Dlaczego być może nie jesteś tym, kim myślisz, że jesteś* (Shaw 2018).

przede wszystkim urzeczywistnionego w danej opowieści głębokiego, egzystencjalnego sensu istnienia człowieka, jego miejsca w świecie i w historii, wpływu na otaczającą go rzeczywistość, zwłaszcza w postaci śladów przedłużających tę egzystencję poza śmierć. Anna Legeżyńska (2019, s. 15) wskazuje, że przesunięcie uwagi z autobiograficznego Ja na biograficzne Ty tworzy zupełnie inną sytuację epistemiczną.

Olga Tokarczuk pisze: „Całe życie fascynują mnie wzajemne sieci powiązań i wpływów, których najczęściej nie jesteśmy świadomi, lecz które odkrywamy przypadkiem, jako zadziwiające zbiegi okoliczności, zbieżności losu, te wszystkie mosty, śruby, spawy i łączniki, które śledziłam w *Biegunach*”. I dalej: „Fascynuje mnie kojarzenie faktów, szukanie porządków. W gruncie rzeczy – jak wierzę – pisarski umysł jest umysłem syntetycznym, który z uporem zbiera wszystkie okruciny, próbując z nich na nowo skleić uniwersum całości” (Tokarczuk 2020, s. 280).

Pod tym zdaniem mógłby podpisać się zarówno każdy biograf, jak i badacz biografii; syntetyzujący charakter prac nad rekonstruowaniem biegu życia omawiał jednak już James L. Clifford (1970), porównując pracę biografę do układania puzzli. Literatura i biografia kształtują więc w czytelniku na podobnych zasadach potrzebę całości i holistycznego postrzegania rzeczywistości: „Należałoby więc uczciwie opowiadać tak, żeby uruchomić w umyśle czytelnika zmysł całości, zdolność scalania fragmentów w jeden wzór, odkrywania w drobnicy zdarzeń całych konstelacji. Opowiadać, ignorując przerażenie upływem czasu i innością dalekich przestrzeni” (Tokarczuk 2020, s. 285).

Na końcu tego fragmentu pisarka odwołuje się do doświadczenia przerażenia upływem czasu, o którym w innych słowach pisze również Agata Bielik-Robson (2004). Analizując związki między narracją i tożsamością, stwierdza ona, iż w zderzeniu z wymiarem czasu podmiot doświadcza traumy:

Czas nie jest dlań formą zmysłu wewnętrznego, immanentnym *a priori*, dzięki któremu Ja, opowiadając swą biografię, mogłoby uchwycić swą jedność i tożsamość, nie jest *le temps récit*, czasem opowieści, lecz przeciwnie: czas jest tym, co najbardziej inne i zewnętrzne wobec psyche, czymś, z czym boryka się ona od zarania. Zgodnie z tą drugą linią filozoficzną, czas jest tym, co przeciwstawia się roszczeniom Ja do jedności i tożsamości; [...] wydaje psyche żywiołowi rozproszenia, podważając jej pragnienie ciągłości (Bielik-Robson 2004, s. 24).

Narracja ma zatem pomagać podmiotowi w poradzeniu sobie z urazem wynikającym z niedopasowania Ja do temporalności. Jest to – według autorki – hipoteza odmienna od tej formułowanej przez Paula Ricoeura czy Charlesa Taylora, traktujących czas jako wewnętrzny żywioł podmiotowości, w którym podmiot może opowiedzieć siebie, tworząc autonarrację.

Bielik-Robson zwraca uwagę na efekt opóźnienia zachodzący pomiędzy tym, co jednostce się przydarza a zdolnością świadomości do zrozumienia sensu i znaczenia zdarzeń, co wprowadza napięcie:

Paradoksalnie okazuje się, że Ja zaczyna czuć się u siebie w żywiole czasu tylko wtedy, kiedy wydaje się jej, że żywioł ten oswoiła, przekształcając go w czas opowieści. W każdym innym przypadku, gdy czas odsłania swe bardziej agresywne oblicze, wtrącając psyche w otchłań desynchronizacji i niekontrolowanego chaosu wrażeń, podmiotowość zdaje się tracić grunt (Bielik-Robson 2004, s. 25).

Ten opóźniony charakter reprezentacji sprawia, że przeżywaniu teraźniejszości nie towarzyszy rozumienie ani opowieść nadająca sens; gdy się już ona pojawia, zawsze dotyczy przeszłości: „przeżycie uczasowienia wiąże się z traumą czystej t e r a ż n i e j s z o ś c i, konfrontacją ze zdarzeniem, na jakie psyche nigdy nie jest przygotowana” (Bielik-Robson 2004, s. 26). Dlatego też potrzebna jest druga faza, nazywana reparacyjną, gdy następuje wytworzenie narracji nadającej zdarzeniu sens i pozwalającej na jego zrozumienie; desynchronizacja przeżycia i jego narracyjnego opracowania ma, według Bielik-Robson, charakter stały i jest zjawiskiem normalnym.

Biografia może być w tym kontekście widziana jako element procesu reparacji, gdyż tworzy gotowe wzorce rozumienia, pokazuje sens w egzystencji ujmowanej jako znacząca całość, pozbawiona owych luk czasowych pomiędzy doświadczeniem a jego interpretacją. Odpowiada zatem na traumę czasowości, pozwala podmiotowości odzyskać ciągłość, gdyż – na zasadzie analogii – dostrzega on podobieństwo między swoim biegiem życia a narracyjną opowieścią biograficzną, a to może nieść pocieszenie i wyzwalać z owej traumy teraźniejszości.

3.2. Koncepcja „czwartoosobowego”, „czułego” narratora

Szczególnym elementem opowieści skrywającej w sobie ów potencjał nadawania znaczenia rzeczywistości „tu i teraz” jest figura narratora określanego przez Tokarczuk jako „czwartoosobowy” i „czuły”. Pierwszą z tych cech pisarka definiuje następująco:

Marzy mi się także nowy rodzaj narratora – „czwartoosobowego”, który oczywiście nie sprowadza się tylko do jakiegoś konstruktu gramatycznego, ale potrafi zawrzeć w sobie zarówno perspektywę każdej z postaci, jak i umiejętność wykraczania poza horyzont każdej z nich; który widzi więcej i szerzej, który jest w stanie zignorować czas. [...] Widzieć wszystko to uznać ostateczny fakt wzajemnego powiązania rzeczy istniejących w całość, nawet jeżeli te związki nie są jeszcze przez nas poznane (Tokarczuk 2020, s. 284–285).

Byłby to narrator przyjmujący wiele różnych perspektyw, a równocześnie do żadnej z nich się nieograniczający; zaproponowana figura narracyjna określona zostaje jako punkt, z którego widzi się wszystko.

Idea „czwartoosobowego” narratora, przedstawiona z konieczności skrótowo w mowie noblowskiej, omówiona została szerzej podczas cyklu wykładów wygłoszonych przez pisarkę na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Pierwszy z nich, zatytułowany znamienne *Psychologia narratora*, przynosi wyobrażenie freudowskiej struktury osobowości (id, ego, superego) uzupełnionej o czwartą instancję – właśnie narratora – jako komunikatywnej, społecznie zorientowanej części psychiki, dzięki której możliwe jest budowanie wspólnoty (Tokarczuk 2020, s. 169). To dzięki narracji możliwe jest opisanie „wielowarstwowości i skomplikowania ludzkiego doświadczenia”, a dodatkowo staje się ona wehikułem pozwalającym „przenieść doświadczenie jednego człowieka wprost do doświadczenia drugiego człowieka za pomocą opowieści”. Narzędzie, jakim dla narratora staje się język, pozwala uporządkować w czasie i przestrzeni „bezczasową i aprzestrzenną, con-tuicyjną imaginację w linearny, rytmiczny i konkretny tok opowieści” (Tokarczuk 2020, s. 170). Narrator w tym ujęciu staje się również tłumaczem⁷⁴ pośredniczącym pomiędzy światem wewnętrznym podmiotu a obszarem zewnętrznym⁷⁵. Znowu zestawienie tak opisanego narratora literackiego trafnie opisuje także narrator biograficznego, spełniającego wszystkie te funkcje w obrębie biografii.

Drugą z zaproponowanych w mowie noblowskiej cech kształtujących narratora jest specyficznie rozumiana kategoria „czułości”; definiując ją, Tokarczuk odwołuje się najpierw do swojego doświadczenia pisarskiego:

Kiedy piszę, muszę wszystko czuć wewnątrz siebie samej. Muszę przepuścić przez siebie wszystkie istoty i przedmioty obecne w książce, wszystko, co ludzkie i pozaludzkie, żyjące i nieobdarzone życiem. Każdej rzeczy i osobie muszę przyrzec się z bliska, z największą powagą i uosobić je w sobie, spersonalizować (Tokarczuk 2020, s. 287).

Pierwszym krokiem kształtowania narratorskiej czułości byłby więc akt przyswojenia, oddania wewnętrznej przestrzeni temu, co ma być opisane; proces

⁷⁴ Porównaniem biografa do tłumacza posługuje się również Legeżyńska (2019), opisując wspólne kategorie, takie jak rozumienie, wybór dominanty, interpretacja i odpowiedzialność.

⁷⁵ Tematyce komunikowania przez „ja” jego wewnętrznego świata poświęcono ciekawą monografię, łączącą rozważania literaturoznawcze i filozoficzne (*Świat wewnątrz nas*, t. 1 i 2, 2019). O potrzebie ekspresji i przekładu wewnętrznego świata na zewnętrzny, zrozumiały dla innych język pisał też Howard Gardner (1991, 1994); w podobnych kategoriach Damião (2000, 2011) ujmował związki między świadomością a nieświadomością, a Kordys (2006) – pamięć.

ten następuje jednak nie w narratorze, należącym do sfery tekstowej, lecz w samym pisarzu. Warto szczególnie ten zapamiętać, gdyż przyjdzie do niego powrócić w związku z tematem relacji biograficznej, w której to samo przyswojenie staje się zadaniem biografą.

Dalej Tokarczuk pisze tak: „czułość jest bowiem sztuką uosabiania, współodczuwania, a więc nieustannego odnajdowania podobieństw”. Empatia łączy się tu z potrzebą syntezy, pisanie natomiast staje się powoływaniem do życia: „Tworzenie opowieści jest niekończącym się ożywianiem, nadawaniem istnienia tym wszystkim okrucuchom świata, jakimi są ludzkie doświadczenia, przeżyte sytuacje, wspomnienia. Czułość personalizuje to wszystko, do czego się odnosi, pozwala dać temu głos, dać przestrzeń i czas do zaistnienia i ekspresji” (Tokarczuk 2020, s. 287–288).

W podobny sposób pisarka określa kategorię czułości w *Wykładach łódzkich*, nazywając ją afektem skierowanym w stronę abstrakcyjnego bytu, jakim jest postać literacka:

Sam fakt pojawienia się emocji wobec wymyślonej czy wyprojektowanej postaci świadczy o tym, że ona już się ukonstytuowała, że zakresiła swoje granice, nabrała ludzkich cech, wytyczyła swoje miejsce w bycie, a tym samym oderwała się od swojego kreatora. I właśnie w przestrzeni tego oddalenia może się pojawić najprawdziwsza emocja. [...] To więc, co na początku było spersonifikowaną projekcją, co samowolnie oderwało się od kreatora i zaczęło istnieć niezależnie, powraca do niego w całej pełni swojej postaci i domaga się pokochania, czyli powtórnego uosobowościowania [podkr. – A.C.] (Tokarczuk 2020, s. 222).

Wyróżniony fragment opisuje istotę owej czułości określającej afekt autora, ale w tekście wyrażającej się za pośrednictwem i w postaci figury „czułego narratora”, odpowiadającego na osobowy charakter wykreowanego bytu, niezależnie od jego fikcyjnej ontologii. Dalej Tokarczuk stwierdza:

Upierałabym się, że w jakiś sposób twórca zawsze kocha swoją postać, inaczej nie byłoby możliwe dogłębne zbudowanie jej tożsamości i psychologii. Niczym Bóg w raju, który stwarzając człowieka, musi go jednocześnie obdarzyć miłością i czułością, a przydając mu wolność, godzi się na wycofanie swojej nad nim kontroli i własnej sprawczości (Tokarczuk 2020, s. 222–223).

Podobnie dzieje się w narracji biograficznej kreującej reprezentację przeszłego świata i żyjącego w nim bohatera. Jako rzeczywistość kulturowa⁷⁶ wytworzona

⁷⁶ Pojęciem „rzeczywistości wykreowanej kulturowo” posługuję się za Wandą Zagórską (2004); termin ten opisuje zjawisko całościowego postrzegania tak zwanej drugiej rzeczywistości, wytworzonej na podstawie pierwszej (pozatekstowej); koncepcję tę zaproponował

i ożywiona poprzez osobiste zaangażowanie „gospodarza biografii”, reprezentującego pozatekstowego autora, rodzi ona specyficzną – właśnie czułą – więź pomiędzy pozatekstowym autorem a wytwarzaną na potrzeby biografii kreacją osoby bohatera.

Personalny wymiar tej czułości uzyskuje ostateczny kształt w postaci narracji, która opowiada bieg życia, nadając mu sens i znaczenie wykraczające poza to, co przeżywała jednostka w przebiegu egzystencji. W ten sposób pokonana zostaje trauma teraźniejszości i przekroczona desynchronizacja, a przerażenie śmiercią złagodzone zostaje przekonaniem, że biografia symbolicznie potrafi przełamać wyznaczone życiu granice i przenieść je w obszar kultury wyrwany spod panowania czasu, bo nakierowany na wieczne trwanie. Wytworzona przez biografię reprezentacja nie tylko utrwała przeszłość, ale przywraca życie fragmentom nieistniejącego już świata i w wytworzonej rzeczywistości kulturowej ożywia również samego bohatera biografii.

„Czułość jest tą najskromniejszą odmianą miłości” – mówi Tokarczuk i określa proponowaną kategorię w następujący sposób:

Pojawia się tam, gdzie z uwagą i skupieniem zaglądamy w drugi byt, w to, co nie jest „ja”. Czułość jest spontaniczna i bezinteresowna, wykracza daleko poza empatyczne współodczuwanie. Jest raczej świadomym, choć może trochę melancholijnym współdzieleniem losu. Czułość jest głębokim przejściem się drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na cierpienie i działanie czasu. Czułość dostrzega między nami więzi, podobieństwa i tożsamości (Tokarczuk 2020, s. 288).

Tak rozumiana czułość obejmuje cały świat i każdy jego element, nie tylko człowieka. Postawa czułości polega na stworzeniu uosabiającej więzi między sobą a tym „drugim bytem”.

Czułość jest zarazem odpowiednim sposobem odnoszenia się do tego bytu i w tym aspekcie przypomina normę personalistyczną – inne ważne dla biografii pojęcie (Całek 2019), którego definicję warto tu przypomnieć:

Norma ta jako zasada o treści negatywnej stwierdza, że osoba jest takim dobrem, z którym nie godzi się używanie, które nie może być traktowane jako przedmiot użycia i w tej formie jako środek do celu. W parze z tym idzie treść pozytywna

Michael Fleischer (2001). Druga rzeczywistość powstaje w formie wypowiedzi (dyskursu) jako konstrukt kognitywny: nie jest ona zatem miejscem („zjawiskiem przestrzenno-fizycznym”), ale fenomenem kulturowym i jako taka zawiera obrazy świata odzwierciedlające doświadczenia społeczne, indywidualne, wiedzę, wyobraźnię oraz wzorce zachowań komunikacyjnych (Fleischer 2001, Labocha 2008).

normy personalistycznej: osoba jest takim dobrem, że właściwe i pełnowartościowe odniesienie do niej stanowi tylko miłość (Wojtyła 1986, s. 42).

„Miłość” w rozumieniu filozofa to afirmacja „ponad-rzeczowej i ponad-konsumpcyjnej (ponad-użytkowej) wartości” (Wojtyła 1986, s. 43).

Nieoczekiwana zbieżność tych idei przynależnych do całkowicie różnych (filozoficznie i aksjologicznie) porządków zachęca do analizy, jak mogą się one oświeślać wzajemnie mimo wyjściowych różnic. Dla Wojtyły miłość jako jedyna słuszną i sprawiedliwą postawą wobec osoby wynika z tego, kim ona jest; stanowi zatem punkt wyjścia rozważań i fundament właściwych relacji osobowych. Dla Tokarczuk z kolei czułość – rozumiana również jako miłość i jedyny odpowiedni sposób odniesienia do „drugiego bytu”, istniejącego poza „ja” – jest punktem dojścia jej refleksji nie tylko nad literaturą, ale nad naturą jakichkolwiek odniesień. Noblistka zasadę czułości stosuje też do każdego bytu, nie tylko osobowego. Wynika stąd ważna myśl o tożsamości dążeń filozofii personalistycznej i sposobu, w jaki Tokarczuk rozumie i tworzy literaturę: jest to miłość w relacjach osobowych jako zasada normy personalistycznej i równocześnie podstawowa właściwość czułego narratora osobowo traktującego świat.

3.3. Narracja biograficzna jako proces odkrywania sensu życia

W *Ognozi*, eseju napisanym przez Tokarczuk już po wygłoszeniu mowy noblowskiej, powraca kwestia powiązań między „czułym narratorem”, opowieścią i jej sensotwórczym oddziaływaniem.

Wierzę, że nasze życie jest nie tylko sumą zdarzeń, lecz skomplikowanym splotem sensów, które tym zdarzeniom przypisujemy. Owe sensory tworzą cudowną tkaninę opowieści, pojęć, idei i można ją uznać za jeden z żywiołów – jak powietrze, ziemia, ogień i woda – które fizycznie determinują nasze istnienie i nas kształtują. Opowieść jest więc piątym żywiołem, który każe nam widzieć świat w taki, a nie inny sposób, rozumieć jego nieskończone zróżnicowanie i skomplikowanie, a także porządkować nasze doświadczenie i przekazywać je z pokolenia na pokolenie, z jednego istnienia w drugie (Tokarczuk 2020, s. 23–24).

Porządkowanie refleksji i doświadczeń, mające na celu odkrycie lub wytworzenie sensu opowieści życia, to działanie w odpowiedzi na głęboką, często niezwerbalizowaną potrzebę o charakterze egzystencjalnym. Wiedzieli już o tym Charlotte Bühler (1933/1999) i Viktor E. Frankl (1948/2018, 1982/2017, 1988/2018, 1992/2018), wykładowcy Uniwersytetu Wiedeńskiego. Chociaż ich koncepcje psychologiczne powstały w różnym czasie i w odmiennych okolicznościach, to oboje zwracali uwagę na znaczenie poczucia sensu życia dla dobrostanu człowieka i pełnej realizacji jego życiowego potencjału.

W 1933 roku Bühler, zajmująca się dotąd przede wszystkim psychologią rozwojową okresu dziecięcego, zaproponowała analizę także dorosłej fazy życia (dostrzegając jej wewnętrzne zróżnicowanie na fazę wczesnej dorosłości, dojrzałości oraz starości). Na każdym z tych etapów stawiała podstawowe jej zdaniem pytanie o sens życia: „zasadniczym kryterium w pełni ludzkiej egzystencji jest samookreślenie się, ustalenie «po co» chce się istnieć. To «coś» ludzie przywykli nazywać «sensem» swego życia” (Bühler 1999, s. 110). Ten egzystencjalny sposób „zajmowania-się-czymś” w znaczeniu „bycia-dla-czegoś” badaczka nazwała przeznaczeniem. Definiowała je jako autonomiczny i wolny wybór człowieka samodzielnie „przeznaczającego siebie do czegoś” i niepodlegającego zewnętrznym siłom czy oddziaływaniom „ślepego losu”:

[...] ludzie nie tylko w świadomości są zawsze „czymś” zajęci i ukierunkowani przedmiotowo, ale także faktycznie są dla „czegoś”, chcą być, działają i wierzą, że muszą tu być. Przeznaczają się sami i przeznaczają swoje życie dla czegoś, dla czego powinno ono być; albo wierzą, że odczytują takie przeznaczenie z siebie samych i interpretują swoje życie w sensie takiego wstępnie obranego przeznaczenia (Bühler 1999, s. 110).

Działanie nie tylko „dla siebie”, lecz i „na rzecz” czegoś kształtuje zwrotnie również same osoby działające: „Rozwijają się, docierają do konstrukcji osobistej dzięki temu, że działają dla sprawy, której realizację uważają za swoje przeznaczenie” (Bühler 1999, s. 127–128).

Także Viktor E. Frankl (1948/2018, 1982/2017, 1988/2018, 1992/2018), psychiatra i twórca logoterapii, widział w poczuciu sensu życia podstawową potrzebę egzystencjalną, której niezaspokojenie prowadzi do nerwicy noogennej. W okresie, gdy prowadził on badania, za podstawowe kryterium zdrowego życia uważano homeostazę i właśnie temu się przeciwstawił, wskazując, że osoba musi sobie poradzić z napięciem pomiędzy ja aktualnym a ja pożądanym (a także powinnościowym). W poprzednich rozdziałach przywoływałam już jego *Dziesięć tez na temat osoby* (Frankl 1982/2017), w których podkreślał egzystencjalną naturę człowieka dążącego do wartości i przenikniętego wolą sensu. Jest on w stanie przeorientować całą swą egzystencję na wysiłek poszukiwania sensu, starając się nadać swoim działaniom wymiar ponadczasowy – jak to się dzieje w przypadku twórczości oraz innych form utrwalenia swej podmiotowości w historii ogólnej, rodzinnej a nawet indywidualnej; już Bühler widziała w tych działaniach dążenie do pozostawienia po sobie realnych śladów, przekraczających granicę jednostkowego biegu życia.

Poszukiwanie sensu jest też zadaniem biografy, który – korzystając ze swojej „czwartoosobowej” perspektywy, pozaczasowej i obejmującej swym zasięgiem mnogość faktów, dokumentów, świadectw i materiałów autobiograficznych – może

i powinien poszukiwać w trajektorii przypadkowych zdarzeń ukrytej logiki dążeń obok świadomie realizowanych celów. Odnalezienie znaczenia tej konkretnej opowieści biograficznej to pierwsze wyzwanie dla biografa, lecz jego drugim, być może nawet ważniejszym zadaniem, jest wskazanie na ukryty w ludzkiej egzystencji sens jako źródło nadziei i motywację do pokonywania różnorodnych trudności. Czytelnik biografii odnajduje w niej bowiem owo „przeznaczenie” zwrotnie wzbudzające w nim samym potrzebę nakierowania swych działań na zewnętrzny cel, a następnie – odkrycie wagi zorientowania własnego istnienia na sens obiektywny.

3.4. Relacja biograficzna, czyli prawda spotkania

Biograf musi spotkać opisywanego bohatera, aby opowiedzieć jego życie w najbardziej wiarygodny z możliwych sposobów, jednak spotkanie to odbywa się w przestrzeni pracowni, podczas lektury listów, świadectw, dokumentów, relacji i opowieści innych. Musi odzwierciedlić w sobie bieg jego życia, przyswoić fakty, a następnie uosobić tego, o kim będzie pisał. Musi zatem wytworzyć „czułego narratora” biografii. Jest on tekstową figurą autora, która pozwala mu wnikać głębiej w życie bohatera biografii, rozumieć jego racje, dzielić jego uczucia, a wreszcie odzwierciedlić jego los dzięki działaniu empatii oraz możliwościom przyjęcia perspektywy Innego. Nie oznacza to utraty obiektywizmu i niezbędnego dystansu (pełne utożsamienie oznaczałoby dla piszącego ryzyko depersonalizacji lub dysocjacji). Chodzi raczej o wewnętrzne usposobienie pozwalające wytworzyć więź. Pociąga to za sobą zaangażowanie w tworzony wizerunek bohatera biografii oraz oznacza wzięcie odpowiedzialności za efekt pisanie i skutki, jakie wiązać się będą z upublicznieniem określonego wyobrażenia danego życia.

Relacja biograficzna poddana jest też określonym zasadom, płynącym z paktu biograficznego, na mocy którego biograf zyskuje szczególne prawa: tworzy autor-ski obraz biegu życia, a tym samym uczestniczy w procesie społecznego wytworzenia określonego obrazu twórcy, jego dziejów życia i dorobku, dzięki któremu ustanawiana jest jego pozycja w „panteonie historii”. Równocześnie jednak zobowiązuje się do poszukiwania i rekonstruowania prawdy o życiu bohatera (nawet ograniczonej, kontekstualnej i wymagającej późniejszych korekt, por. Całek 2013). O specyfice tej relacji pisała przywoływana już wcześniej Boyer-Weinmann (2005) oraz tacy teoretycy biografii jak Paul Murray Kendall (1965) czy Daniel Madelénat (1984).

Uderzająca jest zbieżność tych refleksji z przedstawionym przez Tokarczuk procesem obdarzania życiem postaci literackiej. Tworzenie bohatera biografii, nawet w rygorze naukowości, przypomina kreowanie bohatera literackiego i opowiadanie o nim z narratorską czułością. Pisarska aktywność biografa nieuchronnie

upodabnia się do twórczości literackiej, jednakże obwarowana jest odmiennymi wymogami metodologicznymi (wynikającymi z cech danego gatunku biograficznego: faktograficznego lub literackiego, albo też łączącego faktualność z fikcyjnością, jak w *faction* czy biofikcji).

Kreacyjny charakter tak powstającej „prawdy biograficznej” może się wydać niebezpieczny i wystawiony na pokusę wykorzystania przez autora biografii wszystkich dostępnych narzędzi literackich do zrekonstruowania autorskiej wizji życia innej osoby (na przykład skandalizującej lub „odbrązawiającej”) tylko w tym celu, by swoje dzieło wyróżnić spośród innych biografii). Jednak na straży celu każdej biografii, jakim jest poszukiwanie prawdy o życiu jej głównego bohatera, stoi z jednej strony pakt biograficzny, z drugiej norma personalistyczna, zakazująca przedmiotowego traktowania osoby (a tym byłoby wykorzystanie jej życia do stworzenia biografii promującej biografa, a nie oddającej sprawiedliwość opisywanej postaci).

To nie wyobraźnia byłaby zatem zagrożeniem dla biografa, podobnie jak wkroczenie na teren fikcji nie oznaczałoby automatycznie przekroczenia warunku poszukiwania prawdy biograficznej (pod warunkiem zaznaczenia hipotetycznego statusu danej rekonstrukcji). O pracy wyobraźni w biografii pisała Legeżyńska: „Wyobraźnia, empatia i fascynacja tworzą hermeneutyczną ramę modalną tekstu biograficznego, którego celem – oprócz zysku pragmatycznego – jest utrwalenie jednostkowości czyjegoś losu” (Legeżyńska 2019, s. 26). Warto też pamiętać, że żadna hipoteza, nawet najlepiej uzasadniona, nie staje się przez to „prawdą samą w sobie”; podobnie w biografii każda interpretacja wiążąca ze sobą fakty w relację przyczynowo-skutkową jest sformułowaniem przypuszczenia, a nie prawdy, co oczywiście nie zwalnia biografa z etycznego obowiązku poszukiwania najbardziej prawdopodobnych i pasujących do faktów wyjaśnień, bez ich cenzurowania, przekłamywania czy intencjonalnego zaburzania rekonstruowanego z interpretacji faktów i świadectw obrazu biografii.

„Fikcja jest zawsze jakimś rodzajem prawdy” – zauważa Tokarczuk (2020, s. 273); w kontekście całego jej wykładu noblowskiego oznacza to prawdę relacji, jaka powstaje między autorem pozatekstowym, ustanowionym przez niego narratorem a bohaterami danej opowieści. Tak samo jest w biografii poddanej oddziaływaniu relacji biograficznej: chodzi o wierność opisywanej postaci, o taką próbę odczytania jej życia, by stało się wewnętrznie spójne i sensowne, o przeniesienie uwagi z kategorii „prawdy obiektywnej” na zaproponowaną przez Franka Ankersmita (2004) kategorię „oddawania sprawiedliwości” i o wiarygodność tworzonej w biografii reprezentacji życia danej postaci.

Pytanie o prawdę ujawnia jeszcze w odniesieniu do biografii zagadnienie głębsze: pytanie o prawdę życia, o jego prawdziwość i to nie w odniesieniu do poszczególnych wydarzeń, które przecież nie zawsze można potwierdzić w bio-

graficznych źródeł i określić mianem prawdziwych. Pragnienie doświadczenia prawdziwości życia odnosi się do jego całokształtu, bo tylko w nim może zostać ukazane jego właściwe znaczenie. Biografia pozwala w przypadkowości zdarzeń i losowym, chaotycznym nagromadzeniu faktów odkryć pełnowartościową, sensowną egzystencję, bo z jednej strony odnosi ją do fazowego modelu życia (naśladującego upływ czasu i ewolucyjność zmian, por. rozdział II.4.), a z drugiej strony udowadnia szczególność i osobność każdego życia, wskazując jego własny, immanentny porządek, odsłaniający się w pełni dopiero w momencie śmierci. Takiej prawdy o życiu szukają czytelnicy i z – w tym sensie – prawdziwym twórcą chcą się oni spotkać na kartach biografii. Dzieje się tak niezależnie od tego, że narracja biograficzna, nawet w biografiami naukowych czy źródłowych, jest konstrukcją wytworzoną przez biografa (Nasiłowska 2019b).

* * *

Biografia to zatem opowieść cechująca się podobnymi właściwościami co narracja powieściowa, której opisowi sporo miejsca poświęciła Tokarczuk (2020). Jej polifoniczność i wielowymiarowość naśladuje złożoność opisywanego świata i w tym przypomina ona powieść; wskazywała na to również Nasiłowska (2019a, s. 53), pisząc, iż biografia „angażuje czytelnika w tym samym stopniu, co wybitne dzieło powieściowe”. Jednak biografia czyni to na własnych zasadach: polifoniczność wprowadza w ramy narracji teksty cudze (świadczenia, korespondencję, dokumenty, relacje innych), a wielowymiarowość uobecnia się w kolejnych poziomach: od narracji, poprzez założenia teoretyczne i metodologiczne, aż do leżących u ich podstaw koncepcji antropologicznych i psychologicznych; wszystkie wpływają na sposób rekonstruowania biegu życia.

Odzwierciedleniem tej bliskości biografii i literatury okazuje się wspólny dla obu model narratora, nazwanego przez Tokarczuk „czułym” i „czwartoosobowym”. Narrator charakteryzowany przez noblistkę jest wyczulony na jednostkowy sens życia, a równocześnie poszukuje prawdy i wiarygodności, wydarzenia układa w całość, nie tylko posługując się kryteriami faktograficznymi, ale również wskazując na głębszy sens codziennych przypadków oraz ich wpływ na całokształt danej egzystencji. Byłby on bliski ideałowi narratora biograficznego, przedstawionego jako „mówca umarłych”: symboliczny reprezentant i głos tego, kogo już fizycznie nie ma, a równocześnie ten, który mówi, by na zawsze utrwalić w kulturze egzystencję i by odkryć (a może bardziej – odczytać), a następnie udostępnić innym jej wielowymiarowy sens.

Rozdział 4

Czas jako element konstrukcyjny biografii

Rozważania nad czasem i znaczeniem czasowości w wymiarze egzystencjalnym mają swą długą tradycję:

Czymże więc jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem. Z przekonaniem jednak mówię, że wiem, iż gdyby nic nie przemijało, nie byłoby czasu przeszłego. Gdyby nic nie przychodziło nowego, nie byłoby czasu przyszłego. Gdyby niczego nie było, nie byłoby teraźniejszości (Augustyn z Hippony 1994, s. 266).

Punktem odniesienia dla tej refleksji są rozważania Paula Ricoeura dotyczące czasu i opowieści fikcjonalnej oraz historiograficznej, zgromadzone w obszernej, trzytomowej monografii *Temps et récit* (1983, 1984, 1985; pol. 2008)⁷⁷.

Ricoeur, komentując ten fragment, wskazuje na aporetyczność doświadczania czasu, a następnie umieszcza rozważania Augustyna w kontekście jego wcześniejszych wypowiedzi na temat wieczności, skonstruowanej z czasem i go poprzedzającej, która z kolei wydobywa człowiecze pragnienie trwania wobec doświadczanej zmienności, a także przemijania. To nieustanne ścieranie się perspektywy niezmienności oraz wiecznego trwania wobec czasowości ludzkiego istnienia uobecnia się w każdej biografii, która w podobny sposób zawiera oba elementy, będąc opisem zamkniętego już i skończonego (a zatem niezmiennego) biegu życia, poddanego jednak na różne sposoby prawom czasowości. Jej różne poziomy istnienia w tekście biografii, zwłaszcza biografii naukowej, będę chciała przeanalizować bliżej⁷⁸.

⁷⁷ W roku 2008 trzytomowa praca Paula Ricoeura *Temps et récit*, której poszczególne tomy ukazywały się w Paryżu od 1983 do 1985 roku, doczekała się wreszcie przekładu na język polski; z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty.

⁷⁸ Ze względu na skoncentrowanie uwagi na powiązaniach biografii i badania biograficznego z problematyką czasowości celowo nie omawiam tutaj innych współczesnych publikacji podejmujących zagadnienie czasu i egzystencji człowieka (por. na przykład Czerniawska 2000, Bajcar, Nosal 2004, Dziegielewska 2007), czasu psychologicznego (osobne miejsce poświęcił mu w odniesieniu do twórczości Andrzej Strzałecki w rozdziale *Twórczość i czas psychologiczny*; por. Strzałecki 2003, s. 193–204) lub też jej ujęcia w kontekście pedagogicznym (por. na przykład Lalak 2010, Golonka 2011). Osobną kwestią jest również problem czasu w autobiografiach, który z racji swej specyfiki również nie będzie tutaj podjęty.

Wymiar czasowy biografii to aspekt tyleż oczywisty, co jednak wymagający namysłu, jeśli wziąć pod uwagę, że czas stanowi podstawowy element konstrukcyjny każdej opowieści o życiu jako pochodna czasowości jego przebiegu. Warto podkreślić, że relacja czasu życia bohatera biografii (którego dla ułatwienia w dalszej części będę nazywała wymiennie „twórcą” lub „podmiotem”) do wymiaru czasowego obecnego w samym tekście biografii ma zasadnicze znaczenie. Dla Ricoeura czas i opowieść są współzależne oraz konieczne: „Inaczej mówiąc, czas staje się ludzkim czasem, jeśli jest narracyjnie wyartykułowany, a opowieść zyskuje swoje pełne znaczenie, gdy staje się warunkiem czasowej egzystencji” (Ricoeur 2008, t. 1, s. 83).

W ujęciu Frankla czas ani przemijalność nie mogą zaszkodzić życiu, wręcz przeciwnie: „Miniony czas upłynął bezpowrotnie, ale to, co się zdarzyło, jest niedostępne i niepowtarzalne. Upływający czas okazuje się więc nie tylko grabieżcą, ale i powiernikiem!” (Frankl 2017, s. 62). Następnie autor porównuje czasowość w biegu życia do kalendarza ze zrywaniem kartkami: dla pesymisty staje się on coraz cieńszy, natomiast dla osoby, która widzi w swoim istnieniu sens, każda kartka z kalendarza tworzy zasób zawierający chwile, które można gromadzić jak skarby, opatrywać dodatkowymi, odręcznymi notatkami i zapamiętywać jako cenne. Tak postrzegany czas, nawet jeśli mija, może być odczytywany następująco:

[...] zapisałem moją przeszłość nie tylko rzeczywistością spełnionych dzieł, lecz również miłością do tych, których kochałem, i przeżytym cierpieniem, z którego jestem najbardziej dumny, choć jest ono ostatnią rzeczą, jakiej można zazdrościć... (Frankl 2017, s. 63).

Czas nie jest zatem „gotowym, nakręconym filmem” (to również porównanie Frankla), lecz procesem, który właśnie się dzieje i na który człowiek jako podmiot ma nieustannie wpływ.

Czasowość tekstu biografii jako pochodna czasu egzystencji występuje niezależnie od typu biografii (literackiego lub niefikcjonalnego) oraz od jej funkcji (naukowej, popularyzatorskiej czy estetycznej; Jasińska 1970, Całek 2012, 2013). Ta właśnie zależność – między czasem życia twórcy a odwzorowywaną na różnych poziomach i na różne sposoby czasowością samej biografii, przede wszystkim biografii naukowej – będzie stanowiła centrum moich rozważań. Chciałabym przede wszystkim przyrzeć się, po pierwsze, czasowości w odniesieniu do tekstu biograficznego, który nie występuje równolegle do egzystencji twórcy, lecz następuje po niej, zostaje zatem każdorazowo przesunięty w czasie, najczęściej powstając już po śmierci bohatera biografii. Właśnie tę różnicę – między czasem działania a czasem tekstu – wskazywał w swych rozważaniach Ricoeur (2008), wychodząc od wyróżnienia w sytuacji lokucyjnej aktu opowiadania i komentowania, odmiennie angażujących narratora wypowiedzi.

Po drugie, problem czasowości odnoś się do zagadnienia wielowymiarowości tekstu, aby ukazać sposoby uwzględniania czasu na różnych poziomach biografii w sensie językowym oraz gatunkowym. Ricoeur mówi w tym przypadku o czasie opowiadania (związanym z aktem wypowiedzenia), czasie opowiadanym (obecnym już bezpośrednio w wypowiedzi) oraz fikcyjnym doświadczeniu czasu (zakodowanym na różne sposoby w świecie tekstu, który naśladuje swą linearnością i przebiegiem w czasie upływ czasu świata rzeczywistego). Narzędzi, pozwalających analizować użyte w tekście sposoby kodowania czasowości, dostarcza poetyka (por. Korwin-Piotrowska 2011, Kulawik 2013) i narratologia (Bal 2012). Wreszcie zajmę się czasowością biografii jako konstruktu w kontekście modelu interakcyjnego, co pozwoli poszerzyć zakres rozważań o relacje zewnątrztekstowe, ściśle związane z sytuacją badawczą w metodzie biograficznej.

4.1. Czas w biegu życia twórcy a czas w biografii

Skoro czasowość biografii jest pochodną czasowego wymiaru egzystencji twórcy, warto zacząć od przeanalizowania sposobów odwzorowywania biegu tego czasu w samej konstrukcji tekstu, ukształtowanego genologicznie jako biografia lub psychobiografia. Narracja biograficzna bowiem w sposób naturalny naśladuje egzystencję: upływ czasu życia twórcy wyrażany jest w konstrukcji czasoprzestrzennej, faktach uporządkowanych chronologicznie, przyporządkowanych najczęściej określonym fazom (życia lub twórczości). Czas zatem narzuca określony porządek biografii, jest jej podstawowym budulcem i układem odniesienia, bez którego nie sposób konstruować bieg życia twórcy, przynajmniej w biografii naukowej (gatunki literackie dysponują pod tym względem dużo większą swobodą⁷⁹).

Narracja ma jeszcze jeden wymiar czasowy bliski egzystencji: sam tekst pisany jest sekwencyjnie (a nie od razu w całości) i tak też jest czytany (Ingarden 1960, Kisiel 2003). O fazowości dzieła literackiego poznawanego za pomocą kolejnych fonemów, morfemów, a wreszcie wyrazów i zdań, pisał przede wszystkim Roman Ingarden. Wskazywał on co prawda na aczasowość dzieła literackiego, które istnieje od razu w całości (a nie rozciąga się w czasie), ale w czasie jest poznawane (Ingarden mówi tutaj o porządku następstwa). Z tego względu zasadne jest mówienie o początku i końcu dzieła, a także jego częściach wcześniejszych czy też późniejszych (Ingarden 1960).

⁷⁹ Mam tu na myśli takie gatunki jak metabiografia (dawniej: superbiorografia; por. II.1.2.) czy biografia tematyczna (problemowa lub czasowo-problemowa), jednak nawet one, mimo pozornej rezygnacji z chronologii, traktują oś czasu jako czytelny punkt odniesienia, podobnie czyni i odbiorca, od którego wymaga się dobrej orientacji w chronologii wydarzeń, w innym bowiem przypadku całość staje się dla niego chaotyczna.

Zatem i powstawanie biografii, i jej recepcja rozgrywają się w czasie, który – podobnie jak w przypadku życia – podlega tym samym zasadom: upływa, wprowadza zmienność, toczy się w określonym miejscu i warunkach historyczno-społecznych. W ten sposób na podstawowym poziomie narracja biograficzna posiada cechę czasowości paralelnie do egzystencji twórcy: sama odwzorowuje strukturalnie upływ czasu. Ricoeur, pisząc ogólnie o opowieści, nazywa ten zabieg kompozycyjny grą z czasem, polegającą na kreowaniu czasu opowiadania (upływającego w miarę pisanie/czytania historii, czyli aktywności narratora, a następnie czytelnika) w odróżnieniu od czasu opowiadanego (zakresu czasowego, czyli momentu rozpoczęcia i zakończenia samej akcji).

Ricoeur wskazuje także na znaczące różnice w upływie czasu obiektywnego (pozatekstowego) i opowiadanego, co najbardziej widać w przypadku utworów literackich. Francuski badacz przywołuje tu przykład, *Historię życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka* Henry'ego Fieldinga (1749), o którym pisze:

Jako mistrz świadomy gry z czasem, każdą z osiemnastu ksiąg swego dzieła poświęca on odcinkom czasu o zmiennej długości: nad niektórymi przypadkami rozwodzi się dłużej, o innych opowiada pospiesznie, jedne traktuje po macoszemu, a inne eksponuje [...], świadomie modulując *Zeitraffung* – nierówną dystrybucją czasu opowiadanego w czasie opowiadania (Ricoeur 2008, t. 2, s. 127).

Autor omawia ten problem również na przykładzie twórczości Thomasa Manna (*Czarodziejska Góra*, 1924) oraz Marcela Prousta (*W poszukiwaniu straconego czasu*, 1913–1927).

Na tym jednak zasadnicze podobieństwa się kończą: czasowość życia i czasowość biografii wydają się istotnie różnić. Pierwsza różnica wynika z odmienności egzystencji oraz tekstu: czasowość życia łączy się przede wszystkim z pojęciami „rozwoju” i „zmiany”, podczas gdy czasowość tekstu dotyczy wielu jego poziomów i wyrażana jest za pomocą różnych środków (o których więcej w kolejnym podrozdziale). Podmiot doświadcza upływu czasu, dostrzegając zmiany, a wielu z nich nawet nie werbalizując (czego przykładem mogą być procesy dojrzewania czy starzenia się organizmu). To namacalne doświadczenie ewolucji jest całkowicie niedostępne w przypadku tekstu biograficznego, w którym narrator musi wprost zaznaczać upływ czasu (posługując się na przykład adekwatną leksyką odnoszącą się do czasowości oraz odpowiednią formą gramatyczną czasowników, musi także opisywać zaistniałe zmiany, inaczej odbiorca założy niezmiennność danego stanu).

Po drugie, czas biograficzny jest zawsze jednokierunkowy (poruszanie się na osi czasu w przypadku podmiotu możliwe jest wyłącznie w formie myślenia retrospektywnego bądź prospektywnego, równoległego do konkretnego momentu czasowego życia). Bycie w czasie jest zawsze byciem „teraz”, byciem cząstkowym, bez możliwości uzyskania szerokiej perspektywy wobec wydarzeń przeżywanych

aktualnie, których dalekich skutków nie da się przewidzieć. Z drugiej strony dotychczasowa historia życia, podobnie jak formułowane oczekiwania i aspiracje podmiotu nieustannie oddziałują na owo „teraz” podmiotu na poziomie świadomym i nieświadomym, to jednak element, który dla zewnętrznego obserwatora pozostaje najmniej uchwytne, nie zawsze też znajduje swe odzwierciedlenie w dokumentach biograficznych. Paradoksalne połączenie owego „teraz” podmiotu rozgrywającego się zawsze wobec wspomnień i nadziei wykraczających poza dany punkt czasowy pozostaje w całości niedostępne tekstowi biografii, jest fenomenem wyłącznie egzystencjalnym, uchwytne jedynie „tu i teraz” (a zatem za pomocą równoległych czasowo metod biograficznych).

Czas w tekście biograficznym ma bowiem zupełnie inny charakter: przypomina raczej ową *wieczność* opisywaną przez Augustyna z Hippony (1994), skonstrastowaną z czasowością egzystencji człowieka. Całość życia w jego wielowymiarowości, rozpisanej na kolejne odcinki, sekwencyjnie następujące po sobie, jest dla biografa od początku dostępna, dlatego też narrator biograficzny może się poruszać po osi czasu w dowolnym kierunku, wybiegając w przód bądź powracając do przeszłości. Równocześnie badacz zna już całość życia, widzi je jako proces zamknięty i ukończony, zatem w jego świadomości istnieją fakty niedostępne podmiotowi przeżywającemu życie, równocześnie fakty te przekształcają jego interpretacje. Znajomość przyszłości trwale zniekształca rozumienie „aktualnego teraz” bohatera biografii – z tego zniekształcenia można i należy zdawać sobie sprawę, chociaż nie sposób go kontrolować, nie ma bowiem możliwości, by w świadomości badacza pojawił się „obecny punkt widzenia”, zawsze jest on zapośredniczony przez wiedzę o tym, co będzie „potem”⁸⁰.

Po trzecie, aspekt czasowy biografii i życia twórcy różni się zasadniczo, jeśli chodzi o czas w znaczeniu historycznym, rozumiany jako całość warunków historyczno-społecznych, dziejących się w określonym miejscu i momencie dziejowym (Lalak 2010, s. 119–120). Pomiedzy czasem życia a czasem powstawania narracji zawsze istnieje nieusuwalna różnica: optymistyczne założenia na temat możliwości zrekonstruowania „historycznych okoliczności danych wydarzeń” skutecznie rozwiewają tacy chociażby historycy jak Ankersmit (2004) czy Domańska (1994, 2004), którzy stawiają mocną tezę: do przeszłości dostępu nie mamy. Dlatego zamiast o „rekonstrukcji” Ankersmit woli pisać o „adekwatnej reprezentacji”, która

⁸⁰ Typowym przykładem może być pytanie o to, czy Adam Mickiewicz, pisząc *Pana Tadeusza*, chciał napisać epopeję: rekonstrukcja jego świadomości w trakcie procesu twórczego mimo dostępnej dokumentacji jest niemożliwa – możemy jedynie stawiać lepiej lub gorzej uzasadnione hipotezy na ten temat; podobnie niemożliwe jest wymazanie ze świadomości badacza znajomości faktów i ocen tego dzieła, zawsze postrzeganego w kontekście jego epopeiczności, wielkości czy nawet arcydzielnosci (por. rozdział III.3.).

jest konstruktem hipotetycznym oddającym sprawiedliwość rzeczywistości historycznej, a nie docieraniem do „przeszłości samej w sobie”. Czas życia twórcy oddziela więc od czasu powstawania biografii naukowej nieusuwalna granica związana ze zmiennością wynikającą z upływu czasu.

Nie ma zatem możliwości, by biografia mogła mimetycznie odzwierciedlić życie: rozgrywa się w innym czasie historycznym, mimo swej sekwencyjności sama nie posiada cechy zmienności oraz tworzona jest z perspektywy „końca biegu życia”, uniemożliwiając uzyskanie wglądu w „teraz” twórcy. Mimo swej sekwencyjności, która pozoruje upływ czasu egzystencjalnego, czasowość biografii ma zupełnie inny charakter i konstruowana jest w narracji na odmiennych zasadach. Sposobom, jakimi w kwestii wyrażania czasowości dysponują teksty, zwłaszcza teksty literackie, warto przyjrzeć się bliżej, wykorzystując do tego ustalenia powyższe (Bal 2011, Korwin-Piotrowska 2011).

4.2. Sposoby kreowania relacji czasowych w tekście

Czas w tekście literackim, zatem i w tekście biograficznym (bowiem analogii jest w tym przypadku więcej niż różnic), jest obecny na różne sposoby: po pierwsze, sam tekst podlega działaniu czasu, po drugie, kreuje rozmaite relacje czasowe. Ujęcie poetologiczne pozwala przeanalizować czasowość w kontekście jej tekstowych funkcji: charakter konstrukcyjny, ekspresywność, kreowanie artystycznego efektu czy ewokowanie określonej konwencji literackiej (na przykład datowanie w utworach stylizowanych na list czy pamiętnik); wszystkie te zabiegi mogą zostać użyte także w biografii.

Dorota Korwin-Piotrowska (2011), omawiając problematykę czasu, wyróżnia – po pierwsze – elementy zewnętrzne wobec tekstu literackiego, takie jak czas powstania (napisania i wydania danego utworu) oraz powiązany z tym czas życia jego autora, a także czas odbioru tekstu, czyli z jednej strony czas lektury konkretnego czytelnika w konkretnym momencie historycznym oraz – z drugiej – czas potrzebny na zakończenie czynności lektury. Wrażenie wolnego lub szybkiego upływu czasu, jakie rodzi się w czytelniku, wynika zarówno z właściwości tekstu (kompozycja, treść), jak i sposobów jego odbioru czy też trudności, jakie generuje sam tekst (na przykład poprzez komentarze metatekstowe czy szczegółowość opisów, por. Korwin-Piotrowska 2011, s. 267–268).

Doświadczenie linearności w tekście uzyskuje się dzięki jego sekwencyjności, którą wzmacniają takie elementy jak ciągłość graficzna oraz spójność gramatyczna i tematyczna narracji:

Ogólnie wypowiadanie się, tworzenie komunikatu łączy się zawsze z narzuceniem jakiegoś porządku, ujmowaniem zdarzeń, stanów, sytuacji, w ciągu mniej

lub bardziej rozpoznawalnych schematów, połączeń logicznych czy rozwiązań fabularnych. Sceny i zdarzenia łączą się w sekwencje, które zmierzają do zakończenia (Korwin-Piotrowska 2011, s. 262).

Na celowość tych zabiegów wskazuje także Ricoeur (2008), pisząc o konstruowaniu złudzeń czasowości w celu uzyskania efektu doświadczania czasu.

Tekst literacki dysponuje też zapleczem określonych metod kreujących wrażenie upływu czasu fabularnego (Korwin-Piotrowska 2011). Są to, po pierwsze, same zdarzenia, których następstwo konotuje bieg czasu (im większe ich nagromadzenie, tym dłuższy czas przypisuje się danemu epizodowi) oraz użycie powszechnie przyjętych jednostek czasu (dat, lat, epok czy wieków), a także kulturowych i symbolicznych śladów upływu czasu (obrzędów, świąt, pór roku). Warto zaznaczyć, że literatura wykorzystuje poznawcze sposoby funkcjonowania człowieka, zwłaszcza jego sposób myślenia zakorzeniony w doświadczeniach życiowych. Zgodnie z nimi skłonni jesteśmy łączyć ze sobą wydarzenia stykające się w czasie, umieszczać wydarzenia na osi czasu, uzupełniać luki czasowe, konieczne ze względu na ograniczoną objętość tekstu, a także nadawać zdarzeniom logiczną spójność (Korwin-Piotrowska 2011, s. 262).

Po drugie, o upływie czasu czytelnik wnioskuje na podstawie percepcji różnorodnych zmian, świadczy o nim również użycie metafor temporalnych oraz toposów (na przykład życia jako chwili, czasu jako klepsydry, rzeki, do której nie można dwukrotnie wejść) czy zwrotów metaforycznych z codziennego języka różnorako konceptualizujących czas. Na takie metafory czasu wskazują na przykład badania George'a Lakoffa i Marka Johnsona (Lakoff, Johnson 1988), reprezentujące językoznawczy nurt kognitywny. Badacze ci, analizując takie metaforyczne konceptualizacje czasu jak implikacje życia (czas biegnie, upływa), ceny (tracić czas, żyć na czasie, oszczędzać czas) czy drogi (czas, który nam pozostał, przebyty czas), wskazują na zakorzenienie określonych ujęć w języku, a zatem i w myśleniu człowieka o własnej codzienności. Po trzecie, relacje czasowe mogą być również wyrażone stylistycznie: przykładowo, efekt dawności można uzyskać za pomocą zabiegu archaizacji (gramatycznej i leksykalnej).

Czas jest również ważnym elementem kompozycyjnym, dotyczy wówczas całościowej budowy tekstu oraz sposobów wiązania ze sobą poszczególnych zdarzeń: chronologicznie, przyczynowo-skutkowo, przestrzennie, asocjacyjnie, teleologicznie (Korwin-Piotrowska 2011, s. 260). Przykładowo ramy opowieści mogą być wyznaczone za pomocą określonych momentów w czasie (na przykład dat), co rozwarstwia czasoprzestrzeń tekstu, gdyż historia umieszczona wewnątrz tych ram jest przesunięta w przeszłość; jeszcze bardziej złożony charakter ma kompozycja szkatułkowa czy epizodyczna. Czas fabuły może biec linearnie, ale najczęściej dzieli się go na czas akcji, przedakcję (czyli zdarzenia poprzedzające,

zazwyczaj obecne w tekście jako retrospekcje) oraz poakcję (antycypację wydarzeń, opisy tego, czego się bohaterowie spodziewają w przyszłości).

Czasowość tekstu wyraża się również w stosunku kolejnych wydarzeń do siebie⁸¹: najczęstszy i najbardziej naturalny jest układ diachroniczny (zakładający czasowe następstwo wydarzeń), ale możliwy jest również układ synchroniczny, w którym różne działania podejmowane są przez kilka osób w tym samym czasie; skrajnym tego przypadkiem jest symultанизm, polegający na naprzemiennym ukazywaniu różnych zdarzeń, dziejących się równolegle (por. Korwin-Piotrowska 2011, s. 261). W układzie funkcjonalnym sceny podporządkowane są motywom opowieści, zatem narracja przemieszcza się w czasie do epizodów wcześniejszych i późniejszych względem aktualnego punktu akcji. Natomiast układ teleologiczny uporządkowany jest pod kątem finalnego wyjaśnienia danej sytuacji, do której prowadzą konstelacje pozornie rozproszonych wątków (najbardziej znanym tego przykładem może być powieść kryminalna czy – pośród gatunków biograficznych – metabiografia).

Linearny układ wydarzeń może zostać zaburzony za pomocą takich zabiegów jak retrospekcja (przeskok do przeszłości względem danego punktu akcji), antycypacja (przeskok w przyszłość, najczęściej w formie zapowiedzi przyszłych wydarzeń), retardacja (celowe opóźnianie rozwoju akcji przez dodanie opisu, dialogu, komentarza narratora), inwersja czasowa (mieszanie płaszczyzn czasowych, a nawet brak czasowego uporządkowania wydarzeń), elipsa czasowa (pominięcie kilku epizodów i przeskok w czasie, na przykład o kilka miesięcy czy lat) lub repetycja, polegająca na ponownym opowiedzeniu tych samych wydarzeń na przykład z innej perspektywy, w relacji innego bohatera lub z dodaniem nowych elementów, umożliwiających inną interpretację znanych już wypadków (Korwin-Piotrowska 2011, s. 263–264).

Wreszcie komplikacje czasowe mogą powstawać również z racji pojawienia się w czasie fabularnym subiektywnego, psychologicznego czasu bohaterów, który wnosi do przestrzeni tekstu emocje, wyobraźnię oraz doświadczenie własnej egzystencji:

To poczucie tempa, rytmu, ważności niektórych chwil, wrażenie napięcia, przyspieszenia lub odwrotnie: spowolnienia, aktualności bądź przynależenia do tego, co minione, powtarzalności, podobieństwa, a także bezmiaru, wielowymiarowości i zagubienia (Korwin-Piotrowska 2011, s. 266).

⁸¹ Porządkowaniu sekwencyjnemu Bal (2011) poświęca osobny podrozdział, najszerzej omawiając sekwencję chronologiczną, ale i gry z konwencją sekwencyjną. Ze względu na bardziej systematyczne ujęcie Korwin-Piotrowskiej (2011) wybieram jednak jej omówienie jako podstawowe, zaznaczając, że większość poruszanych tu zagadnień można znaleźć również u holenderskiej badaczki (Bal 2011, s. 79–100).

Każdy z tych literackich chwytów w obrębie struktury tekstu może zostać przeniesiony z literatury do biografii: zwłaszcza zabiegi kompozycyjne są często stosowane w narracji biograficznej, są też obecne w tekstach o charakterze autobiograficznym. Mimo pozornej ekwiwalencji (umiejętnie budowanego złudzenia czasowości tekstu na wzór rzeczywistego czasu fizycznego) warto pamiętać o konstrukcyjnym charakterze tego wymiaru oraz całkowitym jego podporządkowaniu podmiotowi tekstowemu (w postaci na przykład narratora biograficznego, rzeczywistego „gospodarza” opowieści o życiu⁸²), na co w przypadku utworów literackich zwraca uwagę Adam Kulawik (2013).

4.3. Czas w kontekście wielowymiarowości biografii

Jeśli mowa o czasie w kontekście procesu badawczego, czyli działania, które poprzedza ostateczne ukształtowanie tekstu biografii, trudno nie wspomnieć o wymiarach dzieła biograficznego konceptualizujących się w trakcie prowadzenia badań biograficznych. Obecna w tekście narracja jest przecież wyłącznie warstwą „powierzchniową”, która została ukształtowana na głębszych poziomach, poczynsz od najbardziej fundamentalnego wymiaru założeń podstawowych, poprzez założenia teoretyczne i metodologiczne, aż do określonego gatunku biograficznego, danych źródłowych oraz modelu narracyjnego – ostatecznie decydujących o kształcie samej narracji (por. Całek 2013). Na wszystkie te poziomy w ogromnym stopniu oddziałuje aspekt czasowy, jednak wpływ ten jest każdorazowo odmienny w zależności od konkretnego wymiaru.

Wymiar założeń podstawowych, na który między innymi składa się określona koncepcja człowieka, stojąca u podstaw kształtowania jego wizerunku w biografii, odzwierciedla czasowość oddziałującą na całokształt tekstu. Na tym poziomie badacz podejmuje decyzje (lub podlega przekonaniom stereotypowym) w odniesieniu do zmienności *versus* niezmienności natury człowieka, wpływu dziedziczności na jego osobowość, znaczenia poszczególnych faz życia dla całokształtu osobowości twórcy. W zależności od wyboru koncepcji ukształtuje potem swój tekst biografii, przeznaczając na omówienie danego okresu życia więcej lub mniej miejsca; jeśli przyjmie założenie o zasadniczej niezmienności osobowości – podkreślać będzie trwałość cech, jeśli natomiast postawi na rozwój – zaakcentuje dostrzeżone procesy i zmiany.

Na poziomie teoretycznym i metodologicznym (który również kształtowany jest już w trakcie procesu badawczego – narracja biograficzna zawiera tylko jego

⁸² Konwencję przedstawiania twórców w ujęciu czasowym (jako historyzującą *versus* mityzującą) ciekawie analizuje Magdalena Budzyńska (2014).

końcowy rezultat) – czasowość biografii będzie się wyrażać w procesie selekcji informacji, wiązania ich w ciągi przyczynowo-skutkowe, formułowaniu hipotez badawczych, wreszcie w interpretowaniu faktów biograficznych. Podjęte na głębszym poziomie (świadomie lub nie) decyzje co do założeń podstawowych będą kierować procesem selekcji informacji.

Porządek chronologiczny, w naturalny sposób narzucający wiązanie faktów na zasadzie ich zbieżności czasowo-przestrzennej lub prawdopodobieństwa współwystępowania (odnoszonego do schematów i skryptów poznawczych badacza), zadecyduje o głębokości interpretacji faktów biograficznych: na najbardziej podstawowym poziomie będą one wyłącznie opisywane (wówczas zbieżności czasowe nawet odległych faktów mogą narzucić wrażenie ich współwystępowania). Jeśli natomiast porządkiem analizy w badaniu biograficznym będą rządziły określone założenia teoretyczne, wiązanie faktów wynikające z prostej styczności w czasie zostanie zastąpione wnioskowaniem przyczynowo-skutkowym opartym na wyrażonych *explicite* założeniach i argumentacji zgromadzonej na podstawie materiału biograficznego, co pogłębi tworzoną reprezentację życia twórcy oraz pozwoli przejść z poziomu opisu na poziom wyjaśniania faktów i tworzenia mniej lub bardziej przekonujących hipotez interpretacyjnych.

Na poziomie danych źródłowych wpływ czasu ma całkowicie odmienne znaczenie – modyfikuje w wymierny sposób ilość i jakość materiałów biograficznych (jedne są udostępniane czy odnajdywane, inne niszczeją, gubią się, czasem podlegają cenzurze). Z tego względu historycy zalecają, aby powstanie biografii naukowej nastąpiło nie wcześniej niż pięćdziesiąt lat po śmierci bohatera biografii. Oczywiście wcześniej mogą i powinny powstawać biografie wspomnieniowe, materiały źródłowe do badań, wydania krytyczne materiałów autobiograficznych; wiele różnorodnych źródeł audiowizualnych obecnie może dokumentować egzystencję twórcy jeszcze za jego życia (należą do nich między innymi wywiady-rzeki, reportaże biograficzne, filmy i nagrania); podobnie ma się rzecz z coraz szerszą dokumentacją cyfrową.

Całkowity natomiast dostęp do materiałów biograficznych, w tym przede wszystkim do możliwie pełnej korespondencji twórcy, możliwy jest najwcześniej po upływie półwiecza od śmierci (ze względu na bliskich twórcy), dystansu czasowego wymaga również wiele formułowanych ocen, zwłaszcza w odniesieniu do wydarzeń historycznych, okoliczności czy relacji. Czas bezpośrednio po śmierci twórcy ma jednak dla biografów zasadnicze znaczenie – od utrwalenia i gromadzenia dokumentów biograficznych zależy bowiem możliwość przeprowadzenia pełnych badań biograficznych, a utracone w pierwszej fazie materiały są najczęściej już nie do odzyskania. Czasowość w wymiarze danych źródłowych determinuje zatem moment powstania pierwszych biografii naukowych oraz kształt całej

biografistyki poświęconej danemu twórcy, a w skrajnym przypadku może nawet uniemożliwić dalsze prace biografą.

Inaczej, choć w równie zasadniczy sposób, wymiar czasowy wpływa na kształt biografii w kontekście jej genologii. Wybór przedstawienia pełnego życia twórcy (jak to się dzieje w monografii, psychobiografii czy biografii dokumentalnej) skutkuje odmiennym ujęciem biograficznym niż wyselekcjonowanie określonego zakresu czasowego (w biografii tematycznej, zwłaszcza czasowej lub czasowo-problemowej). Jeszcze większą wybiórczością – jeśli chodzi o kwestię czasowości – cechuje się portret psychologiczny, w którym badacz selekcjonuje wąski wycinek biografii ważny ze względu na konkretne wydarzenie. Decyzja o pełnym lub tylko częściowym omówieniu biegu życia twórcy ma swoje głębokie konsekwencje: im krótszą perspektywę czasową badacz obiera, tym większą ostrożność powinien zachować, formułując wnioski oraz dokonując uogólnień, tym mniejszy też zasięg mają jego tezy interpretacyjne, odnoszone są bowiem do danej fazy życia, różniące się zarówno od wydarzeń ją poprzedzających, jak i od następujących po niej. Zatem w tym przypadku czas determinuje całą konstrukcję narracji biograficznej, modyfikuje też jej wartość i charakter wniosków.

Wreszcie wpływ czasu na wybór określonego modelu narracji biograficznej oddziałuje w jeszcze inny sposób: to narrator staje się tekstowym gospodarzem opowieści, zatem jemu autor „oddaje głos”, to on odpowiada za dokładność przedstawienia jednych wątków i przemilczanie lub nieobecność innych. Od wyboru określonej figury narratora biograficznego zależy to, co ostatecznie znajdzie się w narracji. Ponieważ naśladuje ona w swym bezpośrednim kształcie upływający czas (poprzez chronologiczność, sekwencyjność, następstwo przyczynowo-skutkowe) – będzie oddziaływała na odbiór danego okresu czasu jako bardziej lub mniej ważnego biograficznie w zależności od ilości poświęconego mu miejsca. Nawet punktowe wydarzenia, szeroko omawiane, uzyskają niezwykłą rangę, a czasem długie okresy życia, potraktowane skrótowo, zostaną odebrane jako mało istotne. W ten sposób niepostrzeżenie narrator biograficzny ukształtuje w czytelniku swoistą hierarchię wydarzeń (w tym biografia, także naukowa, zbliża się do tekstu literackiego). Również omówienia i przemilczenia narratora ostatecznie ukształtują obraz twórcy w umyśle czytelnika, wpłyną także na ocenę wiarygodności samej biografii, ewentualnie modyfikując reprezentację poznawczą danej biografii.

Dotychczasowa analiza biografii w jej wielowymiarowości pozwoliła wykryć różnorakie sposoby przejawiania się czasowości w biografii naukowej. Przechodząc na trzeci poziom analizy problemu czasowości, chciałabym umieścić dotychczasowe rozważania w szerszym kontekście, wykorzystującym model „biografii w sieci interakcji”.

4.4. Czas w biografii: model sieci interakcji

Interakcyjny model biografii definiuje ją jako tekst, który istniejąc w określonym, niezmiennym kształcie, nadanym mu w konkretnym miejscu i czasie, podlega równocześnie nieustannemu odczytywaniu, dopełnianiu i dialogowaniu – w tym sensie ewoluuje, co może doprowadzić do nawet znacznych zmian (por. Całek 2013).

Model interakcyjny zakłada analizę biografii w dwojakiej perspektywie: wewnętrz- i zewnątrztekstowej; w odniesieniu do nich omówię aspekt czasowości. Perspektywa zewnątrztekstowa, podobnie jak życie twórcy, należy do tego samego porządku egzystencji: podmiotem aktywności, której rezultatem stanie się biografia, jest konkretny autor, jego odbiorcą – konkretny czytelnik: czynność pisania, podobnie jak czynność lektury, rozgrywa się w czasie rzeczywistym i w konkretnym momencie historycznym, który wpływa na procesy pisania oraz lektury. Czynności te podlegają prawom zmienności i rozwojowi, przekształcają perspektywę, na bieżąco modyfikując odbiór tekstu biografii. Wszak autor jest jej pierwszym czytelnikiem i jako taki może ją zmieniać, poprawiać, uzupełniać – to wszystko rozgrywa się w czasie.

Całość biografii, podobnie jak całość życia, nie jest dana od początku, ale sekwencyjnie, a rezultat końcowy nie stanowi prostej konsekwencji stanu wyjściowego z addytywnie potraktowanymi etapami pośrednimi, gdyż powstający tekst biografii nieustannie podlega procesom przekształceń, reinterpretacji i dopełniania, a więc zmianom, które często mają charakter rozwojowy. Nie inaczej dzieje się podczas odbioru tekstu: czytanie biografii prowadzi do powstawania wewnętrznej poznawczej jej reprezentacji, która zmienia się wraz z przyrostem informacji, podlega też oddziaływaniom innych okoliczności (na przykład dyskusji na temat twórcy, modyfikowana może być przez własne poszukiwania i osądy, podlega też zaprojektowanym w tekście zmianom perspektywy, ulegając przekształceniom pod wpływem zaskakujących informacji lub niespodziewanych wniosków).

Zmienny charakter mają również: zewnętrzny kontekst (pole badań naukowych, tradycji, kultury oraz innych tekstów biograficznych) oraz dostępne metody i techniki badawcze, podobnie jak ukształtowane gatunki biograficzne. Są one wyrazem swoich czasów, podlegają historycznie zmiennym modom i wpływom, nieustannie ewoluują. Dana biografia – jako artefakt – konfrontowana jest nieustannie z danym poziomem wiedzy o bohaterze biografii (co powoduje na przykład dezaktualizację konkretnego tekstu lub stwierdzenie jego ponadczasowego charakteru). Z tego względu kontekst zewnętrzny stanowi przestrzeń nieustannego dialogu i konfrontacji zakorzenionego czasowo tekstu biograficznego z ewoluującym w długiej perspektywie zapleczem teoretycznym i metodologicznym, a także zmieniającą się w czasie bazą materiałową biografii (dokumenty

niszczącą, ale się też odnajdują, ocenie podlega ich autentyczność, weryfikowana jest ich wartość). Także ocena danej biografii ma w związku z tym charakter relatywny i zmienny, tekst konfrontowany jest bowiem z ewoluującymi kryteriami oraz nowymi teoriami, metodami, gatunkami obowiązującymi w przestrzeni badań biograficznych.

Perspektywa zewnątrztekstowa wiąże zatem biografię z konkretnym miejscem, czasem i okolicznościami powstania, podobnie jak egzystencję bohatera biografii. W akcie lektury ukonkretnia też każdy odbiór biografii przez czytelnika, który dokonuje odczytania tekstu w swoim konkretnym czasie egzystencji oraz w określonych okolicznościach historycznych. Zmienności autora i czytelnika towarzyszy – w dłuższej perspektywie czasowej – również zmienność pola badawczego, zwłaszcza w obszarze metodologicznym oraz genologicznym. Biografia podlega nieustannej ocenie: odczytywana w nowych kontekstach, czasem odsłania swoje nowe sensy i przestrzenie, a czasem okazuje się przedsięwzięciem nieudanym i jako takie zostaje odesłana do lamusa.

Inaczej natomiast czasowość biografii wygląda na poziomie wewnątrztekstowym, gdzie podlega wszelkim tekstowym regułom. Zawieszają one upływ czasu egzystencjalnego, gdyż narracja jest „wiecznym teraz”, niezmiennym w swym kształcie i jako taka skutecznie opiera się zasadom czasowości, którym podlega życie twórcy. Gotowa, zamknięta w narracji reprezentacja tego życia, mająca swój początek i koniec, relacjonowana jest przez narratora biograficznego, który jest gospodarzem opowieści. Jako konstrukt ukształtowany tekstowo należy on w całości do świata biografii, przemawiając do zaprojektowanego również przez tekst odbiorcy wirtualnego. Oba konstrukty – w przeciwieństwie do swych żywych, egzystencjalnych odpowiedników – nie zmieniają się w czasie, trwale ukształtowane w tekście biografii.

Podobnie dzieje się z dwoma pozostałymi elementami modelu interakcyjnego: polem badawczym oraz obszarem metod i gatunków biograficznych. Tekst, zachowując w niezmiennym kształcie określone deklaracje teoretyczne, metodologiczne oraz wykorzystane zaplecze dokumentacyjne, staje się świadectwem konkretnej metody, rezultatem zastosowania konkretnych teorii. Tekstowa reprezentacja biegu życia twórcy, jakim jest biografia, stanowi określony zapis wyborów badacza, jego historycznie umocowanych hipotez i rekonstrukcji. Zatem biografia ujmowana wewnątrztekstowo nie podlega prawom czasowości.

* * *

Reasumując powyższe rozważania, które potwierdziły fundamentalne znaczenie kategorii czasu w naukowych badaniach biograficznych, jak też i w samym tekście biografii, warto zauważyć, iż czasowość w biografii musi być rozpatrywana

wieloaspektowo. Na jej charakter wpływają tak zasadnicze kwestie jak odległość między czasem biegu życia podmiotu a czasem powstawania narracji biograficznej, założony zakres czasowy biografii (pełne ujęcie życia *versus* ograniczenie tej perspektywy) czy też „dysponowanie” czasem życia podmiotu poprzez zróżnicowane omawianie różnych lat życia, a w konsekwencji nadawanie wartości danym wydarzeniom i fazom życia, a często również marginalizowanie lat uznanych za „nieinteresujące” (zgodnie z kryteriami wynikającymi z założeń podstawowych, teoretycznych i metodologicznych).

Czasowość biografii wyraża się w rozmaitych chwytach literackich, jakie ma do dyspozycji autor w celu wykreowania złudzenia biegu czasu w tekście oraz ukształtowania takiej konstrukcji całości, w obrębie której czas – jako zasadniczy element struktury – będzie stanowił mniej lub bardziej czytelny punkt odniesienia dla opowieści o życiu twórcy. Diachroniczność lub symultaniczność epizodów, operowanie antycypacjami i retrospekcjami, elipsami czy repetycjami, teleologiczny czy funkcjonalny układ zdarzeń – to tylko wybrane możliwości gry z czasem, jakie można wykorzystać w celu uzyskania efektu „doświadczenia czasu” oraz usuwania dystansu, czyli „ponownego urzeczywistniania” tego, co już było (Ricoeur, 2008, t. 3).

Czasowość biografii to również jej sekwencyjność, istnienie w określonych czasach historycznych oraz równoczesna zmienność odczytań i ewolucja koncepcji, po której następuje niezmiennność i „zastygnięcie w czasie” jej ostatecznego, narracyjnego kształtu. Wreszcie czasowy i podlegający czasowości charakter ma ocena biografii naukowej: zmienna, wynikająca z konfrontacji tekstu ze zmiennymi, ewoluującymi kryteriami; pisał o tym Ryszard Skrzyniarz (2014), analizując niestabilność i zmienność biografii, zarówno w biegu życia, jak i w jej późniejszej, historycznej recepcji.

Warto na koniec zapytać o samego bohatera biografii: na ile przynajmniej on, jako „byt tekstowy”, nie podlega czasowości, lecz może trwać zawieszony w wiecznym, niezmiennym, nadanym mu przez autora kształcie. No cóż, niestety także poddany jest prawu czasowości: chociaż bieg jego życia, jako trwale umiejscowiony w czasie, już nie podlega zmianom, to jednak element zmienności wnosi w odczytywanie jego egzystencji kreowana i ewoluująca w czasie legenda, budowana i burzona przez kolejne biografie. Także recepcja dzieł oraz ich interpretacja ewoluuje, zmienia się dostępność dokumentów gubionych lub odnajdywanych, uzupełniane są archiwa, wypisy, wspomnienia.

Czas zatem zawsze wydaje się zwyciężać i to do niego należy ostatnie słowo w biografii.

III. TWÓRCA



Rozdział 1

Przegląd badań nad twórczością wybitną z perspektywy interdyscyplinarnej

Twórczość wybitna, niezależnie od dziedziny, w jakiej się przejawiała, od początku nie tylko wywoływała podziw, ale i pobudzała do refleksji nad jej źródłem i różnorodnymi uwarunkowaniami. Także w filozofii, a już w XX wieku w psychologii, aktywność twórcza stała się przedmiotem badań. Równocześnie jednak na przestrzeni czasu można obserwować charakterystyczne zmiany, jakim badania nad twórczością podlegały. Trajektorie ich rozwoju są dość symptomatyczne (o czym więcej w dalszej części tych rozważań), co więcej – zainteresowanie wybitnymi twórcami, które intuicyjnie wydawałoby się centralne dla twórczości, okazało się nadzwyczaj problematyczne, wyznaczając nie tylko drogi badawcze, ale i całkiem spory obszar „białych plam”, niepoznanych, a nawet jak się wydaje – celowo pomijanych we współczesnych badaniach. Z tego też powodu dość szybko z pola widzenia psychologii twórczości niemalże całkowicie zniknęła problematyka biograficzna.

Już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku Henryk Markiewicz (1985), omawiając funkcje realizowane przez biografie w kulturze, wymieniał na pierwszym miejscu ich performatywną rolę: wzorca osobowego dla potomnych. Na drugiej pozycji znalazła się funkcja dokumentacyjna, czyniąca z biografii swoiste źródło historyczne – przede wszystkim buduje ono szeroki kontekst dla historyka literatury, ułatwia też zrozumienie i ocenę utworu. Trzecim polem, na którym biografie odgrywają ważną rolę, są badania naukowe prowadzone w różnych dziedzinach: sylwetki twórców i badaczy, omówienie ich dokonań, tworzenie panoram rozwoju dyscypliny dzięki ich osiągnięciom buduje historię konkretnej nauki, a także pozwala projektować jej rozwój na przyszłość. Wieleść funkcji biografii w nauce i kulturze podkreślali również Elżbieta Wolicka i Ryszard Kasperowicz (2005), stwierdzając, iż ten gatunek pisarstwa historycznego ceniony jest jako źródło wiedzy o przeszłości, o roli wybitnych jednostek w dziełach, o wzorach wartości kulturowych, a także jako źródło „refleksji nad twórczością i osobowością twórczą w szerokim tego słowa znaczeniu” (Wolicka, Kasperowicz 2005, s. 5). Podobnie pisała Elwira Kosnarewicz (1993): „Biografia może być źródłem poznania, gdyż jest opisem ludzkiego życia, sporządzonym w celu zrozumienia jego przebiegu, odszukania jego sensu czy logiki” (Kosnarewicz 1993, s. 77).

Znaczenie szeroko zakrojonych badań nad twórcami wybitnymi, a także osobami dorosłymi, w kontekście twórczości, zauważał także Zbigniew Pietrasiński, który w różnych publikacjach nie tylko promował ideę rozwoju w biegu życia (Pietrasiński 1990), ale również doceniał w kontekście rozwoju człowieka dorosłego takie wartości jak mądrość (Pietrasiński 2001) czy „piękny umysł” (Pietrasiński 2008). Celem studiów nad życiem ludzi wybitnych stawała się nauka wnikliwego myślenia o tym, jakie sploty warunków prowadzą do sukcesów i niepowodzeń (Pietrasiński 1993), poszukiwanie w ich działaniach mądrości, celowości, świadomego rozwoju (Pietrasiński 1990, 2001, 2008) oraz poznanie nastawione zarówno na wybitne cechy jednostkowe (podejście idiograficzne), jak i badanie typowego biegu życia przedstawiciela danej epoki, działającego w określonej dziedzinie twórczości (podejście nomotetyczne).

Z kolei Anna Gałdowa i Aleksander Nielicki (2005) postulowali analizy fenomenologiczne zjawiska twórczości (o analogicznym charakterze jak w filozofii, tyle że z uwzględnieniem specyfiki psychologii), a także zastosowanie podejścia zarówno wyjaśniającego, jak i rozumiejącego ze względu na ich komplementarność:

Jeżeli traktujemy twórczość jako specyficznie ludzką formę aktywności i podejmujemy wysiłki w kierunku stymulowania jej po to, aby życie człowieka uczynić w pełni ludzkim, to nie możemy abstrahować od pytań o jej najgłębszą, podmiotową, osobową rację: a więc to, co u konkretnej osoby, na najgłębszym poziomie jej doświadczeń, skłania ją do twórczego działania i podtrzymuje je, mimo różnorodnych trudności (Gałdowa, Nielicki 2005, s. 11).

Personologiczne podejście do twórczości powinno dokonywać się w perspektywie holistycznej, osadzającej aktywność w szerokim kontekście całokształtu życia osoby:

Aktywność twórcza, jakiegokolwiek by ona nie była rodzaju, tak jak każda złożona aktywność angażuje osobę ludzką jako całość. Proces twórczy nie tylko dokonuje się na tle całości, ale w tę całość jest uwikłany i przez nią określony. Podejmując próbę zrozumienia racji i istoty procesu twórczego, trzeba więc, zgodnie z podstawową zasadą hermeneutyczną, spojrzeć najpierw właśnie na tę całość (Gałdowa, Nielicki 2005, s. 13).

Postulatowi całościowości towarzyszyło równocześnie przekonanie wielu badaczy, że badania nad twórczością, aby miały szansę powodzenia, muszą być realizowane we współpracy między różnymi dziedzinami: „Ani psychologia, pedagogika, filozofia czy też inna nauka nie jest w stanie opisać twórczości sama, dopiero ujęcie interdyscyplinarne może przynieść wyraźne postępy” (Nęcka 2005, s. 45). Wieloaspektowość i interdyscyplinarność badań jawi się jako konieczna już w momencie podjęcia prób zdefiniowania terminu kluczowego, czyli twórczości.

1.1. Twórczość: pojęcie wieloznaczne

Historyczne ujęcie rozumienia pojęć „twórczość” oraz „twórca” pozwala zrozumieć, że dzieje tego pierwszego terminu, odtworzone pieczołowicie przez Władysława Tatarkiewicza (1975/2008), są równie złożone, jak późniejsza jego ewolucja w rozmaitych naukach. Bez zrozumienia tego zawilego początku trudno byłoby też przyjąć jego późniejsze, wielorakie znaczenia.

Filozof rozpoczyna swoje studia nad pojęciem twórczości od wskazania początkowej rozłączności roli artysty oraz twórcy. W Grecji czasownika „tworzyć” w ogóle nie używano, pojawiło się ono natomiast w języku łacińskim jako *creatio*, ale znaczenie jego bliskie było *facere* (pol. „robić”): dlatego „ojciec” mógł być określany jako *creator*, a założyciel miasta – *creator urbis* (Tatarkiewicz 2008, s. 302). Dopiero chrześcijaństwo, nazywając za pomocą tego określenia stwórcze działanie Boga – *creatio ex nihilo* – ostatecznie nadało mu nowe znaczenie, jednak pozostało ono związane z rozumieniem religijnym. U Tomasza z Akwinu pojawiła się też idea nieustannego stwarzania (*creatio continua*): „Akt tworzenia trwa: świat przestałby istnieć, jeśli Bóg przestałby go tworzyć” (Tatarkiewicz 2008, s. 308). Tworzenie sztuki przez artystę nadal nie było traktowane jako wyraz twórczości, lecz odtwarzania: malarz musi wpatrywać się w pierwowzór, poeta – zbierać piękno świata; takie rozumienie utrzymało się w wiekach średnich i w odrodzeniu (Tatarkiewicz 2008, s. 294–298, 302). Pewną zmianę w zakresie znaczeniowym renesans jednak wprowadził: artyści tacy jak Leonardo, Michał Anioł czy Paolo Veronese mieli poczucie tworzenia rzeczy nowych, reprezentowali postawę wolności wobec natury i swobodę wyobraźni, dzięki czemu zerwali z wyłącznie naśladowczą koncepcją sztuki.

Aż wreszcie Maciej Kazimierz Sarbiewski, polski poeta i teoretyk poezji piszący po łacinie, użył dla nazwania poety nie tylko określenia „na nowo tworzy” (*de novo creat*), ale też „tworzy na podobieństwo Boga” (*instar Dei*). W traktacie *De perfecta poesi* zaznacza wyraźnie, że poeta może powołać do życia i sam temat, i nowatorski sposób jego ujęcia, nie musi zatem ograniczać się do naśladowania. Taką „władzę” mówienia bez kłamstwa o tym, że istnieje coś, czego w świecie pozatekstowym nie ma, otrzymali jednak tylko poeci – w przeciwieństwie do innych artystów. Dlatego Tatarkiewicz zaznacza, że początkowo takie ujęcie twórczości było ograniczone wyłącznie do poezji, lecz pomiędzy wiekiem XVII a XIX pojawiło się również w teorii sztuki, a miano twórców zostało przyznane artystom (Tatarkiewicz 2008, s. 298–299, 314–315). Wiek XVIII połączył „tworzenie” z „wyobraźnią”, jednak pełnej wolności tworzenia na przeszkodzie stanęły jeszcze reguły, często wyrażane w poetykach normatywnych, takich jak *L'art poétique* Nicolasa Boileau-Despréaux (1674/2002) czy *Sztuka rymotwórcza* Franciszka

Ksawerego Dmochowskiego (1788/2002). Bariere tę znieśli twórcy wieku XIX, co jednak spowodowało zawłaszczenie terminu i wyłączne przyporządkowanie go do działalności artystycznej: „tylko artysta jest twórcą” (Tatarkiewicz 2008, s. 304). „Twórcze” przestało za to oznaczać *creatio ex nihilo*, wystarczyło tworzenie rzeczy nowych.

Zawężenie terminu „twórczość” w XIX wieku do działalności artystycznej wynikało jednak z logiki rozwoju tego pojęcia: „twórcze” działanie, skoro naśladowało boskie stwarzanie z niczego nowych bytów, wymagało „fikcyjnych istot, fikcyjnych charakterów, fikcyjnych losów, fikcyjnych wydarzeń. Przy takim rozumieniu twórczość może istotnie przejawiać się tylko w sztuce, nie zaś w nauce czy technice” (Tatarkiewicz 2008, s. 314). Ten aspekt definiowania twórczości został wyraźnie „zagubiony w procesie”, choć pasowałby idealnie do aktywności światotwórczej, która dziś cechuje nie tylko pisarzy, ale całe rzesze zarówno innych artystów, jak i samych odbiorców idei wytwarzania światów fantastycznych⁸³. To zatem wiek XIX doprowadził do wytworzenia dwóch biegunowo różnych ujęć sztuki: pierwsze rozumienie ściśle wiązało ją z doskonałością warsztatową (i można je wywodzić od oświeceniowych dążeń normatywnych), a drugie, romantyczne – z tworzeniem czegoś, czego jeszcze nie było (Tatarkiewicz 2008, s. 318).

Wreszcie w XX wieku rozszerzono zakres tego pojęcia – twórczość stała się cechą wszelkiej działalności człowieka przynoszącej rezultaty obiektywnie lub subiektywnie „nowe i wartościowe”, zwłaszcza w nauce, sztuce i kulturze (Tatarkiewicz 2008, s. 302), gdyż zaczęto ją definiować za pomocą tych dwu kryteriów stosowanych łącznie (Stróżewski 1983, Tokarz 1998, Nęcka 2002). Są to jednak kryteria względne: nowość określa się zawsze w odniesieniu do czegoś, co istniało wcześniej. Również proces wartościowania jest relatywny i zależy od kontekstu historycznego, kulturowego, społecznego oraz politycznego (Nęcka 2002). Wprowadzenie kryterium nowości w wieku XIX umożliwiło takie rozszerzenie znaczenia, bo – według Tatarkiewicza (2008) – nowość wytworów mogła się pojawić zarówno w sztuce, jak i w technice czy badaniach naukowych. Jednak według filozofa drugie kryterium, stosowane łącznie, implikuje wytworzenie dzieła

⁸³ Wątek ten z konieczności pozostawiam bez szerszego komentarza (i z wielkim żalem, bo uważam go za niesłychanie obiecujący). Jestem przekonana, że przed teoretykami literatury, komparatystami, medioznawcami oraz psychologami otwiera się całkowicie nowe i niemal dziewicze pole badań, na którym działają na razie przede wszystkim literaturoznawcy (Maj 2014, 2015a, 2019). Rzadko temat ten znajduje swych badaczy wśród psychologów: pośrednio pisze o nim, chociaż w perspektywie rozwoju poznawczego człowieka dorosłego, Gisela Labouvie-Vief (1994), z kolei badania psychologiczne na grupie młodych dorosłych zainteresowanych literaturą *fantasy* przeprowadziła Wanda Zagórska (2004).

za pomocą specyficznej „energii umysłowej”, rozumianej jako objaw „szczególnej zdolności, napięcia, energii umysłowej, talentu, geniuszu”. Oba kryteria mogą być oceniane jedynie „intuicyjnie”, dlatego filozof uważa, że „twórczość nie jest pojęciem, którym można by operować ściśle” (Tatarkiewicz 2008, s. 311).

W ujęciu psychologicznym jeszcze bardziej rozszerzono zakres tego terminu na wszelkie rodzaje ludzkiej aktywności, oddzielając badania nad twórczością „elitarną” (twórczość przez „duże T”) od twórczości „egalitarnej” (twórczości przez „małe t”) i wprowadzając pojęcie twórczości rozwojowej (twórczość „mini-t”), czyli nowej interpretacji doświadczeń, działań i zdarzeń, konstruowanej jako element osobistej wiedzy (Nęcka 2002, Kubicka 2003, Limont 2013).

Edward Nęcka zaproponował wyznaczenie czterech poziomów twórczości, pozwalających ją różnicować na skali od powszechnie dostępnej do wybitnej. Wyróżnił: 1) twórczość płynną (polegającą na myśleniu dywergencyjnym oraz określonym sposobie przetwarzania informacji; taka twórczość może charakteryzować każdego); 2) twórczość skryzalizowaną (budowanie reprezentacji poznawczej problemu, emocje sterujące, motywacja zadaniowa); 3) twórczość dojrzałą (wykorzystanie wiedzy i doświadczenia w danej dziedzinie, eksperckość, motywacja osiągnięć i ambicja hubrystyczna; twórczość taka wymaga minimum dziesięciu lat do osiągnięcia poziomu eksperckiego); 4) twórczość wybitną (analogiczną do twórczości dojrzałej, ale odbieraną społecznie jako szczególnie wartościowa). W tym modelu kolejne poziomy twórczości zawierają wszystkie cechy szczebla niższego oraz własne cechy specyficzne (Nęcka 2005, s. 48).

Dorota Kubicka (2003) wskazała jeszcze inaczej dookreślone trzy rodzaje twórczości zróżnicowane pod względem funkcjonalnym. Są to: 1) twórczość *uniwersalna*, dostępna każdemu człowiekowi i przejawiająca się w ciekawości świata, dążeniu do jego przekształcania dla samej potrzeby zmian⁸⁴; 2) twórczość

⁸⁴ Podobnie, choć innymi słowy, ujmując ten szeroki wymiar rozumienia twórczości w XX wieku Tatarkiewicz: „człowiek jest twórczy, gdy nie ogranicza się do stwierdzania, powtarzania, naśladowania, gdy daje coś od siebie, z siebie. Tak rozumianej twórczości jest wiele: nie tylko w tym, co człowiek ze światem robi i co o nim myśli, ale też w tym, jak świat widzi”; proponuje jednak, aby ten rodzaj tworzenia nazywać „produktywnością” albo „aktywnością ludzkiego umysłu” (Tatarkiewicz 2008, s. 312–313). A w innym miejscu, szukając odpowiedzi na pytanie, dlaczego człowiek tworzy sztukę, pisze o trzech powodach, wskazanych przez teoretyków sztuki (Tatarkiewicz 2008, s. 53): jedni ujmują tworzenie jako naturalną potrzebę człowieka (i w tym znaczeniu byłaby ona tożsama z twórczością uniwersalną w rozumieniu Kubickiej), drudzy wywodzą tworzenie z poczucia przyjemności, jakie daje aktywność twórcza (rozumienie to częściowo pokrywałoby się z ujęciem instrumentalnym, poszerzając je jednak o znaczący element motywacji wewnętrznej), wreszcie trzecia grupa teoretyków sztuki pisze o niewiedzy i niemożności dostarczenia ostatecznej odpowiedzi na to pytanie.

instrumentalna, w której wykorzystuje się kreatywność dla osiągnięcia konkretnego celu oraz 3) twórczość jako *realizacja wartości*, obecna w twórczości wybitnej: „to przekształcanie świata wynikające z autonomicznej potrzeby realizacji lub pomnażania wartości w jakiejś dziedzinie życia oraz z potrzeby ekspresji własnej osobowości” (Kubicka 2003, s. 10). Poszerzając tę perspektywę o namysł filozoficzny, warto ponownie sięgnąć po myśl Tatarkiewicza, który zauważa: „We współczesnym rozumieniu twórczość jest pojęciem o bardzo szerokim zakresie: obejmuje wszelkiego rodzaju ludzkie czynności i wytwory, nie tylko artystów, ale także uczonych i techników. Sztuka mieści się w tym pojęciu twórczości, ale go nie wypełnia” (Tatarkiewicz 2008, s. 309).

Ujęcie twórczości jako realizacji wartości przypomina, jeśli przyjrzeć się uważnie zaproponowanej przez Kubicką definicji, poszerzone rozumienie sztuki i jej ujmowania, zaproponowane z kolei przez Tatarkiewicza (2008, s. 53–54). Filozof, pisząc o czterech istotnych sposobach rozumienia tego pojęcia, wymienia wśród nich: 1) sztukę tworzoną po to, by „odnaleźć, rozpoznać, opisać, utrwalić nasze przeżycia, *wewnętrzną rzeczywistość*”, pozwala ona zatem poznawać także swoje życie wewnętrzne; 2) sztukę jako „odtworzenie tego, co w świecie jest *wieczne*”, to znaczy wychwytywanie z rzeczywistości tego, co wymyka się wszelkim zmianom i pozostaje niezależne od upływającego czasu; 3) sztukę jako sposób „uchwycenia tego, co inaczej nie jest uchwytne, co przekracza ludzkie doświadczenie”; ten sposób rozumienia bliski byłby ujęciu transgresywnemu i rozumieniu egzystencjalnemu twórczości jako przeżywania graniczności własnego istnienia, które zbliża się do nieznanego i niepoznawalnego; 4) sztukę, która „*jest samowolą geniusza*”, czyli korzystaniem z wolności owocującym możliwością docierania tam, gdzie nie da się dojść zwykłymi i znanymi drogami.

Złożoność pojęcia twórczości ujawnia się nie tylko na przestrzeni jego dziejów, ale też w ujęciu interdyscyplinarnym, na co w *Dialektyce twórczości* wskazywał już Władysław Stróżewski (1983). Zwracał on uwagę na cztery konteksty użycia tego słowa. Twórczość w znaczeniu zbioru wytworów pojawia się, gdy mowa o „reprezentatywnym przeglądzie twórczości”. Twórczość jako charakterystyczna aktywność w biegu całego życia twórcy odsyła z kolei do pojęcia pracy twórczej, przenosi więc akcent z dzieł na działalność („nie tyle myślimy o dziełach, ile o trwającej przez całe życie [...] działalności twórczej, przebiegającej określone fazy”, Stróżewski 1983, s. 11). Trzecie rozumienie twórczości ogranicza zakres tego pojęcia do określonego czasu trwania procesu twórczego, prowadzącego do powstania konkretnego dzieła, jest to zatem raczej tworzenie niż twórczość. Czwarty kontekst ściśle wiąże twórczość z psychologią, gdyż odsyła do ujęcia cechowego: twórczość traktowana jest jako szczególna dyspozycja, tkwiąca w człowieku możliwość twórczego działania (Stróżewski 1983, s. 14–17).

Podobnie wielorako twórczość z perspektywy filozoficznej i estetycznej ujmują Maria Gołaszewska (1977), wskazując na rozumienie 1) procesualne („proces przeżyciowo-realizacyjny przyporządkowany wytworowi”, Gołaszewska 1977, s. 229–230); 2) skupione na wytworze procesu twórczego (powinna go cechować nowość, wartościowość, intersubiektywna dostępność oraz względna trwałość, Gołaszewska 1977, s. 230); 3) skupione na osobie twórcy, który poprzez dzieło może rozpoznać samego siebie jako osobowość twórczą: „dzięki dziełu sam twórca odczytuje swoje możliwości, dzieło jest afirmacją jego osobowości” (Gołaszewska 1977, s. 230).

W badaniach literackich pojęcie „twórczość” najczęściej pojawia się w dwóch znaczeniach: jako całość lub określona część dorobku artysty albo (rzadko) jako określenie aktywności podmiotu, który „oddaje się twórczości”. Podobne ujęcie reprezentowane jest w innych naukach zajmujących się dziełami (przede wszystkim historii sztuki, muzykologii) oraz szerzej – w naukach humanistycznych, zwłaszcza historii (Całek 2012). Z kolei psychologiczne ujęcie twórczości pokazuje przede wszystkim zakres możliwości badania tego zjawiska, zawężając pole rozważań do następujących znaczeń związanych z czterema odmiennymi przedmiotami badań. Są to tak zwane „cztery p”, czyli: 1) cechy wytworu (*product*: coś jest twórcze; kryterium atrybutywne); 2) cechy osoby (*person*: człowiek jest twórczy; kryterium podmiotowe); 3) proces prowadzący do wytworzenia dzieła (*process*: proces twórczy; kryterium procesualne) oraz 4) *place*, czyli wpływ środowiska rodzinnego, grupowego i społecznego (Tokarz 1998, Nęcka 2001, Kubicka 2005, Limont 2013).

Szczególne miejsce w badaniach zajmują studia nad postawami twórczymi oraz cechami osobowości twórczej (Szmidt 2007, 2013, Limont 2013), chociaż Aleksandra Tokarz wyraźnie wskazuje nie tylko możliwości wpływające z charakteryzowania w psychologii osób twórczych, ale i wyraźne ograniczenia takich badań: „Psychologia różnic indywidualnych i psychologia twórczości są bezradne wobec różnorodności cech osobowościowych i właściwości osobowych wybitnych twórców” (Tokarz 2013, s. 35), a w dalszej części rozważań zaznacza, że brakuje typologii i klasyfikacji wybitnych twórców, bo model Gardnera ma własności heurystyczne, ale nie jest wystarczający jako narzędzie teoretyczne. Ma to duży wpływ na rozwój badań, gdyż „utrudnia skuteczne nazywanie i wyjaśnianie specyfiki twórczej osobowości” (Tokarz 2013, s. 35).

Z kolei Kubicka (2003), omawiając różnorakie techniki badania twórczości, takie jak: testy twórczości, kwestionariusze postaw (zainteresowań, motywacji, stylów twórczości), kwestionariusze osobowości, badanie cech twórczego produktu, skale obserwacyjne, analizy przebiegu twórczego działania, badanie środowiska pracy, analizy biograficzne oraz próby tworzenia systemów diagnostycznych twórczości, dochodzi do wniosku, że istniejąca rozległa panorama metod

badawczych, strategii i technik pozwala tworzyć złożone procedury diagnostyczne zamiast pojedynczych pomiarów.

Diagnostyka mechanizmów twórczego działania wymaga, jak się wydaje, podejścia bardziej zindywidualizowanego i drobiazgowej penetracji całego systemu właściwości psychicznych człowieka lub całego systemu mechanizmów regulujących konkretne działanie. Wymaga też integracji perspektyw obiektywnej i podmiotowej, a także uwzględnienia temporalnego i kontekstualnego wymiaru ludzkich działań (Kubicka 2005, s. 153).

To właśnie wielorakość narzędzi oraz wielostopniowe projekty badawcze (z fazą wstępną na rozpoznanie twórczych predyspozycji oraz pogłębioną diagnozą osobowościową na końcu) mogą pozwolić na zbadanie różnych aspektów i wymiarów twórczości. Jednak ona sama wymyka się takiemu opisowi: „przedstawione metody nie są metodami badania samej twórczości” – konkluduje Kubicka (2005, s. 153). Píše o tym również Popek, nazywając „naiwną wiarą” przekonanie, że „ta najbardziej skomplikowana aktywność ludzka” może być analizowana za pomocą prostych wskaźników czy badania uproszczonych, testowych wycinków rzeczywistości (Popek 2001, s. 8–9).

Przedstawiony powyżej i z konieczności krótki przegląd różnic związanych z kontekstami użycia słowa „twórczość”, sposobami jego rozumienia oraz metodami badania dość dobrze pokazuje, że badanie twórczości wybitnej do łatwych nie należy, a zajmowanie się „twórczością” może dla przedstawicieli różnych dziedzin oznaczać odmienny obszar analiz. Dla psychologa będzie to przykładowo osobowość twórcy czy też proces twórczy, jego stymulatory i inhibitory; dla literaturoznawcy z kolei dorobek twórczy pisarza oraz historyczne i biograficzne okoliczności powstania danego dzieła. Jeszcze inaczej o twórczości napisze filozof, odmiennie – historyk idei czy historyk sztuki.

Istniejące i dziś wyraziste różnice międzydyscyplinarne nie zawsze jednak postrzegane były jako wyznaczniki odrębności badań, a studiowaniem procesu twórczego zajmowano się we wspólnym, interdyscyplinarnym polu, które dopiero z czasem zaczęło się dzielić i specjalizować w coraz to węższych zagadnieniach. Skutki tej specjalizacji, oceniane z dzisiejszej perspektywy, zamiast przynieść rozwój pomnożony przez ilość obszarów, w których zaczęto badać twórczość z owych wyspecjalizowanych, oddzielonych od siebie perspektyw, okazały się jednak negatywne. Przekonuje o tym szkicowe ujęcie stanu badań, mające na celu raczej wychwycenie trajektorii rozwojowej tematu twórczości w naukach humanistycznych i społecznych niż wyczerpujące i pełne sprawozdanie, które – ze względu chociażby na rozległość czasową i dziedzinową – wymagałoby odrębnych badań i pogłębionych kwerend, było też już w różnych obszarach prowadzone, jednak raczej w postaci krótkich ujęć niż całościowych syntez (por. Tychmanowicz 2013).

1.2. Rzut oka na rozwój badań w obszarze twórczości

Dynamika badań nad twórczością w Polsce⁸⁵ już sama w sobie stanowi zagadkę: początkowy stabilny rozwój, chociaż z czasem doprowadził do powstawania coraz ważniejszych dla tej dziedziny psychologii prac, w tym dużych, syntetyzujących wiedzę monografii, obecnie jest w fazie stagnacji. Badania nad twórczością trwają w pedagogice, w ostatnich latach wzrosło zainteresowanie procesem twórczym w literaturoznawstwie, ale jednak bez nowych ustaleń w zakresie psychologii twórczości, bez dynamizujących dziedzinę teorii i modeli, badania w dziedzinach korzystających z dorobku psychologii tracą początkowy rozmach. Trend ten dotyczy już nie tylko analiz twórczości wybitnej, ale prac w ogóle o twórczości, które gromadziłyby dotychczasowe ustalenia i dawały podstawy do formułowania oryginalnych hipotez⁸⁶. W świetle obecnie obserwowanego wyhamowania dynamiki tych badań paradoksalne może się wydać to, jak obiecujące wydawały się początki analiz twórczości, zwłaszcza wybitnej, w drugiej połowie XX wieku.

Zaproponowaną tu cezurę czasową widzą jako istotną różni specjaliści wypowiadający się na temat twórczości, na przykład Stanisław Popek (wskazujący na prace Guilforda; Popek 2010, 2015) czy Krzysztof J. Szmidt, który uważa lata pięćdziesiąte za początek przemian w temacie twórczości (Szmidt 2013a, s. 36)⁸⁷. Ten pierwszy zaznacza zresztą, że „psychologia twórczości w Polsce (a także jej

⁸⁵ Kontekstem dla mojego szkicowego ujęcia rozwoju psychologii twórczości w Polsce jest oczywiście spojrzenie na całokształt, czyli dynamikę rozwoju tej subdyscypliny na świecie. Sabina Bogilović i Matej Černe (2018) przeprowadzili analizę bibliometryczną badań nad twórczością w latach 1949–2016 i wyznaczyli pięć wyraźnie oddzielonych od siebie faz rozwojowych: 1949–1970, 1971–1985, 1986–2000, 2001–2010, 2011–2017). Sięgając do tego źródła, można zapoznać się z ilościowymi analizami oraz chronologią najważniejszych powstających w tym obszarze prac, a także stanem badań prezentującym najistotniejsze syntezy światowych badań nad twórczością.

⁸⁶ Trudno się zresztą dziwić, że dynamika rozwoju badań nad twórczością wybitną spada, skoro do dziś nie przełożono monografii Howarda Gardnera na język polski, choć wiadomo, że inspirująca praca wydana na rynku polskim często staje się „kamieniem węgielnym” danej problematyki, najpierw jako przedmiot dyskusji i naukowych debat, które mogą potem zaowocować oryginalnymi pracami, powstającymi w dialogu, a czasem i w sporze z tekstem założycielskim.

⁸⁷ Nie można zapominać oczywiście o przedwojennych pracach, których tu jednak nie będę omawiać, gdyż temat ten jest przedmiotem osobnych badań, poświęconych zazwyczaj konkretnym psychologom lub pedagogom, w artykułach Iwony Koczanowicz-Dehnel (2011), Krzysztofa J. Szmidta (2005b), Anny Tychmanowicz (2013) czy Cezarego W. Domańskiego (2013). Można byłoby natomiast przypomnieć choćby monografię Stefana Szumana *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka* (1927/1990); została ona zresztą wydana ponownie w latach dziewięćdziesiątych, czyli w okresie największego zainteresowania psychologią twórczości w Polsce (omawia ją szczegółowo Tychmanowicz, 2013).

stan) to zasługa indywidualnych zainteresowań i pasji poznawczych garstki ludzi rozproszonych w kilkunastu ośrodkach naukowych Polski” (Popek 2009b, s. 12), a w innej swej pracy wymienia ich z imienia i nazwiska (Popek 2015, s. 32–33). Dlatego też zaproponowane tutaj ujęcie rozwoju tych badań poprzez prace konkretnych autorów monografii oraz tomów wieloautorskich wydaje się trafnym wyborem; drugie kryterium ma charakter chronologiczny i pozwala uporządkować historię polskiej psychologii twórczości według kolejnych dekad.

W pierwszych latach powojennych Józef Pieter opublikował *Krytykę dzieł twórczych* (1948), w której bardzo szeroko ujęta została aktywność twórcza, badacz uwzględnił bowiem nie tylko dzieła artystyczne, ale także rzemiosło oraz naukę. Co ciekawe, Pieter nie tylko sam zajmował się twórczością (było to jedno z jego wielu zainteresowań, mowa bowiem o przedwojennym erudycie, psychologu, pedagogu i działaczu kultury; por. Pilch 2019), ale też zachęcał innych do prowadzenia interdyscyplinarnych badań w tym obszarze. Pisze o tym Bibiana Jaślarowa, dziękując Pieterowi za „cenne inspiracje w zakresie zagadnień psychologii humanistycznej i opiekę nad całokształtem jej poczyniń badawczych” (Jaślarowa 1972, s. 11). Warto wspomnieć, że owe inspiracje objęły pierwsze i zarazem ostatnie na taką skalę badania psychologiczno-literaturoznawcze, których efektem miało być powstanie nowej dyscypliny – psychologii literatury (pisałam już o tym w rozdziale I.1.).

Do zbioru klasycznych pozycji powstałych w nieco późniejszym czasie należą również monografie *Myślenie twórcze* Zbigniewa Pietraśińskiego (1969), *Wybrane zagadnienia psychologii twórczości* Andrzeja Strzałeckiego (1969) oraz *Rozwiązywanie problemów* Józefa Koźieleckiego (1969); to one stawały się następnie punktem odniesienia dla kolejnych badań. Równolegle rozwój twórczości w świetle historii idei opracował Władysław Tatarkiewicz (1975/2008), budując filozoficzne podstawy rozumienia tego pojęcia w naukach humanistycznych i społecznych. Jego rozważania mimo upływu czasu pozostały aktualne, trudno bez ustaleń filozofa ujmować twórczość w perspektywie historycznej, chroniącej przed podejściem anachronicznym zwłaszcza w kontekście istotnych zmian w rozumieniu także takich pojęć jak sztuka, forma czy odtwórczość.

Rosnące zainteresowanie tematem twórczości pomiędzy latami sześćdziesiątymi a siedemdziesiątymi potwierdzają również prace przekładowe: najpierw ukazuje się *Natura inteligencji człowieka* Joya Paula Guilforda (1967/1978), w której rozdział czternasty jest poświęcony rozwiązywaniu problemów i myśleniu twórczemu; przedmowę do tej monografii pisze Jan Strelau (1978), podkreślając w niej wagę tematu zdolności (nie tylko twórczych) człowieka dla badań psychologicznych. Z kolei Józef Koźielecki w roku 1979 prezentuje polskiemu odbiorcy pracę Alberta Nałczadźjana *Intuicja a odkrycie naukowe* w znanej serii „Biblioteka

Myśli Współczesnej”. Z jednej strony badacz chwali interdyscyplinarność omawianej pracy (zostały w niej uwzględnione liczne dziedziny: filozofia, cybernetyka, psychologia, fizjologia i naukoznawstwo), lecz z drugiej krytycznie odnosi się do popularyzatorskiego charakteru całości oraz banalności niektórych stwierdzeń (Kozielecki 1979). W roku 1982 ukazuje się w Polsce *Psychologia fantazji. Badania twórczej aktywności umysłowej* Igora Rozeta (1977/1982). Wspomniane dwie monografie badaczy z „bratnich” krajów ZSRR (Białorusi czy Armenii) to przekłady z języka rosyjskiego, jednak niezależnie od kontekstów politycznych powtarzający się w nich temat twórczości oraz próby znalezienia odpowiedzi na jej różnorakie uwarunkowania potwierdzają wyraźny trend wznoszący w zainteresowaniu psychologią twórczości. Pod koniec lat siedemdziesiątych wychodzą jeszcze prace monograficzne Jerzego Trzebińskiego (1976, 1978). Ukazuje się też już wspomniana wyżej pierwsza praca psychologiczno-literaturoznawcza na temat psychologii twórczości literackiej (Jaślarowa 1972). O późnej twórczości wielkich artystów pisze filozof i historyk sztuki Mieczysław Wallis (1975). Równolegle Maria Gołaszewska wydaje swoje książki poświęcone artystom i twórczości, sytuując ich działalność w perspektywie estetyki (1976, 1977); uzupełnieniem jej prac na ten temat będzie wydana później antologia wypowiedzi twórców zatytułowana *Kim jest artysta?*, z obszernym wprowadzeniem teoretycznym (Gołaszewska 1986).

W latach osiemdziesiątych prace na temat transgresji i twórczości publikuje Kozielecki (1986, 1987); o ich znaczeniu i aktualności wielu też świadczy nieustanne ich przywoływanie także współcześnie (por. choćby Tychmanowicz 2013). Swoją aktywność badawczą rozpoczyna Witold Dobrołowicz (1982), publikując *Psychologię twórczości (w zarysie)*, w której nie tylko odwołuje się do klasycznych prac polskich (na przykład Pietrasieńskiego, Kozieleckiego, Strzałeckiego, Trzebińskiego czy Tatarkiewicza), ale i Guilforda (1978); następne swoje prace poświęca już przede wszystkim twórczości technicznej (Dobrołowicz 1993), kontynuując w ten sposób prace Eugeniusza Talejki (1971, 1973). Rodzinne uwarunkowania twórczości dzieci i młodzieży bada Józefa Sołowiej (1987), a osobowościowe wyznaczniki efektywności w twórczości naukowej – Krystyna Drat-Ruszczak (1981). Dla studentów pedagogiki przygotowana zostaje antologia polskich i obcych tekstów na temat psychologii twórczości (Siwek, Zarebska-Piotrowska 1984), zaś o tematyce twórczości w kontekście pedagogicznym piszą Małgorzata Malicka (1982, 1989) oraz Aleksander Nalaskowski (1989/1998)⁸⁸. W tym samym dziesięcioleciu ukazuje się jeszcze rozprawa *Dialektyka twórczości* Władysława Stróżewskiego (1983), stanowiąca kolejny filar filozoficznej refleksji nad twórczością (obok pracy Tatarkiewicza i książek Gołaszewskiej).

⁸⁸ Praca Nalaskowskiego ukazała się dwukrotnie, drugie wydanie zostało poszerzone i uzupełnione.

Prawdziwy rozkwit zainteresowania polskich badaczy psychologią twórczości pojawia się w latach 1987–1999⁸⁹. Wtedy powstają główne prace monograficzne na ten temat autorstwa Tomasza Kocowskiego (1991, 2010), Edwarda Nęcki (1987, 1994), Andrzeja Strzaleckiego (1989), Aleksandry Tokarz (*Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej* 1991), Czesława Nosala (1992)⁹⁰, Wiesławy Limont (1994), Józefy Sołowiej (1997) czy Michała Stasiakiewicza (1999). Ukazuje się też dwutomowa monografia wieloautorska przygotowana przez Popka jako plon sympozjum naukowego: *Twórczość, zdolności, wychowanie* (1988, 1989). Równolegle tłumaczone są na język polski książki Edwarda de Bono (1994, 1995) czy *Odwaga tworzenia* Rolla Maya (1994), natomiast Małgorzata Derc przedstawia rozumienie twórczości w koncepcji Abrahama Masłowa (Derc 1996). Gdy chodzi o pedagogikę, esej na temat twórczości publikuje Andrzej Góralski (1998), pod którego kierunkiem dwa lata wcześniej powstają *Szkice do pedagogiki zdolności* (1996) – tam osobna część poświęcona jest twórczości w kontekście wychowania i edukacji; podobny charakter ma praca wieloautorska *O pedagogice twórczości* (1997). O powiązaniu uwarunkowań rodzinnych z rozwojem zdolności twórczych piszą Grażyna Mendecka oraz Barbara Góra, ich praca ma charakter teoretyczno-badawczy (Mendecka, Góra 1993). Z kolei Maria Manturzewska (1990) omawia przebieg życia muzyka w świetle danych biograficznych, a kilka lat później Mirosław Dymon (1997) publikuje pracę dotyczącą wykonawców muzyki.

Dynamiczny rozwój zainteresowania psychologią twórczości osiąga swe apogeum pomiędzy 2001 a 2010 rokiem, kiedy to powstają najważniejsze monografie czołowych polskich psychologów twórczości, ujmujące problematykę szeroko i wieloaspektowo; są to prace fundamentalne także dla rozwoju badań biograficznych w innych dziedzinach. *Psychologia twórczości* Edwarda Nęcki (2002⁹¹), *Człowiek jako jednostka twórcza* Stanisława Popka (2001), *Psychologia twórczości. Między tradycją a nowoczesnością* Andrzeja Strzaleckiego (2003) i *Dynamika procesu twórczego* Aleksandry Tokarz (2005a) budują trwałe podstawy polskich badań nad twórczością a równocześnie wydają się zapowiadać rozkwit zainteresowania w zakresie teorii, metodologii i badań. Krystyna Sztuka, korzystając ze swojej praktyki klinicznej, przygotowuje przewodnik po doświadczaniu świata przez osoby twórcze: *Psychologia dla artystów. Widzenie – słyszenie – przetwarzanie – wyrażanie* (2001). Powstają interesujące monografie wieloautorskie,

⁸⁹ W tym samym roku na świecie ukazuje się wielka synteza – dwutomowa *Encyclopedia of Creativity*, w pracach międzynarodowego zespołu uczestniczy Edward Nęcka (Szmidt, Piotrowski 2005).

⁹⁰ Była to właściwie monografia wieloautorska, zbierająca jednak bardzo ważne artykuły na temat twórczości z perspektywy psychologii poznawczej (Nosal 1992).

⁹¹ Książka doczekała się czterech wydań: 2001, 2002, 2003, 2005.

w których można znaleźć wiele różnych zagadnień, takich jak twórczość i metapoznanie (Słabosz 2005), uwarunkowania motywacyjne twórczości (Gałązka 2005) czy twórcze myślenie i pamięć (Żyła 2005), a także sporo zagadnień z pogranicza badań psychologiczno-pedagogicznych (*Nowe teorie twórczości. Nowe metody pomocy w tworzeniu* 2005, *Dydaktyka twórczości. Koncepcje – problemy – rozwiązania* 2005; *Psychopedagogika działań twórczych* 2005; *Pedagogika twórczości i dialogu* 2006, *Metody pedagogicznych badań nad twórczością. Teoria i empiria* 2009). Nadal aktywnie działa Andrzej Góralski, wydając kolejne „eseje filozoficzne i pedagogiczne” w książce *Teoria twórczości* (2003).

W reakcji na tak wielką obfitość monografii i ujęć można byłoby się spodziewać, że kolejne dziesięciolecie okaże się równie owocne teoretycznie oraz badawczo. A jednak dzieje się dokładnie odwrotnie, jak gdyby całościowość dotychczasowych prac oraz szeroki zakres podjętych badań w naukach społecznych spowodowały chwilowe wyczerpanie potencjału tego tematu. W kolejnych latach jedynie Popek wydaje *Psychologię twórczości plastycznej* (2010), ugruntowując swoją pozycję; to on również jest redaktorem tomu zawierającego przegląd najnowszych badań w psychologii twórczości (*Psychologia twórczości. Nowe horyzonty* 2009); podobny, choć dużo mniejszy objętościowo, zbiór prac przygotowała również Grażyna Mendecka (*Oblicza twórczości* 2010). Opublikowana zostaje również rozprawa doktorska Krzysztofa Śmigórskiego na temat poznania utajonego u osób twórczych (2010), ale jest to monografia teoretyczno-badawcza, ujmująca problemowo węższy, choć bardzo istotny dla twórczości temat wglądu, procesów spostrzegania nieświadomego oraz poznania utajonego. Dlatego też w 2015 roku Stanisław Popek proponuje wskazanie nowych problemów i zadań w zakresie psychologii twórczości, a wśród nich za pilną potrzebę uważa tworzenie nowych modeli teoretycznych oraz nowych metod badawczych: „Chodzi o formułowanie nowych założeń o charakterze systemowym, holistycznym, interakcyjnym” (Popek 2015, s. 37).

Nieco inna dynamika charakteryzuje dobrze już rozwiniętą w tym czasie pedagogikę twórczości. Monografia Krzysztofa J. Szmidta (2007) pod takim właśnie tytułem, *Pedagogika twórczości*, nie tylko konstytuuje i uzasadnia jakością odrębność badań pedagogicznych, ich specyfikę i odmienne funkcje, ale też przyswaja pedagogice podstawowe ujęcia psychologiczne. Sporo miejsca autor poświęca zagadnieniom z pogranicza pedagogiki i psychologii, takim jak definiowanie twórczości, teorie twórczości czy rozmaite formy treningu twórczości (tu ujmowanego w kategoriach dydaktycznych oraz wychowawczych). Drugie, poszerzone wydanie tej pracy (Szmidt 2013b) tworzy całościowy kontekst, rozbudowany w stosunku do pierwszej edycji o takie zagadnienia, jak wpływ rodziny oraz środowiska społeczno-kulturowego na twórczość, osobne miejsce zyskują też tematy ściśle pedagogiczne, takie jak dydaktyka twórczości, programy wychowania

do twórczości czy metody badań pedagogiki twórczości. Z kolei Andrzej Góralski (2013, 2014) w nowej serii wydawniczej „Biblioteka pedagoga twórczości” proponuje pedagogikę mistrzostwa, wykraczając poza format monografii naukowej w stronę prezentacji warsztatowej, zachęcającej do współuczestnictwa w procesie twórczym. Także poloniści, chociaż na razie tylko w kontekście edukacyjnym, włączają się w dyskusję na temat roli psychologii twórczości w szkole; warto przywołać prace, w których obok postulatów odnoszących się do dydaktyki autorki przywołują prace Popka, Szmidta, Tokarz czy Strzaleckiego (Huget 2012, Guzik 2012), a nawet Gardnera (Piątek 2012).

Jeśli natomiast chodzi o polską psychologię twórczości, to po roku 2010 rozwój w tym zakresie wyraźnie maleje, a ten spadek zainteresowania prowadzi w konsekwencji do całkowitej marginalizacji analiz twórczości wybitnej. Psychologowie, jeśli już sięgają po zagadnienia z zakresu psychologii twórczości, to raczej wybierają pomiar rozmaitych wskaźników twórczego myślenia, definiują też wskaźniki samych wytworów, oceniając jednakże niemal wyłącznie „twórczość przez małe t”. Na to nakłada się trwający już od lat osiemdziesiątych kryzys badań biograficznych w literaturoznawstwie, który dopiero odzyskuje dynamikę po okresie marginalizacji tematów z pogranicza biograficzno-twórczościowego. Literaturoznawcy, chociaż okres strukturalizmu mają już za sobą, wciąż obawiają się powrotu do biografistycznych i genetycznych analiz dzieła, więc spychają na margines zagadnienia biograficzne, ściśle związane z podmiotowym aspektem powstawania znaczących utworów. Dynamicznie rozwijająca się od lat pięćdziesiątych XX wieku krzywa obrazująca wzrost zainteresowania twórczością tuż po ukazaniu się fundamentalnych dla psychologii twórczości prac wyraźnie się spłaszcza, choć na podstawie wcześniejszych rezultatów można by było się spodziewać, że badania w zakresie twórczości mają przed sobą wręcz świetlaną przyszłość.

Zmarginalizowanie tych badań to największy (i paradoksalny) rezultat rozwoju zwłaszcza w psychologii, która przecież za cel postawiła sobie badanie człowieka w całym spektrum jego funkcjonowania. Jeśli wybitna aktywność twórcza stanowi ukoronowanie możliwości człowieka, nieśmiałość, z jaką wciąż podejmowana jest ona przez psychologów twórczości, wydaje się zaiste niezrozumiała. Pojedyncze studia psychobiograficzne (Mendecka 2011, 2018), badania genealogiczne (Domański 2004) lub też psychologiczne analizy twórczości (Klebaniuk 2011) są nadal wyjątkiem nawet w tomach prac biograficznych, w których dominują specjaliści innych dziedzin: literaturoznawcy, teatrologi czy historycy sztuki (Sobstel 2011, Drozd 2014, Zalewska 2014, Fabianowski 2018, Kaniecki 2018, Maciąg 2018, Urbańska 2018, Wójcik 2018). Patrząc na ten problem z perspektywy badań biograficznych – w monografiach wieloautorskich z założenia interdyscyplinarnych, takich jak *Biografie naukowe. Perspektywa transdyscyplinarna*

(2011) czy *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych* (2017), temat twórczości pojawia się marginalnie, choć przywoływane są ważne postaci kultury oraz nauki i pomimo tego, że to właśnie twórczość (w rozumieniu procesualnym) stanowiła istotę życia każdej z analizowanych postaci.

1.3. Twórczość bez wielkich twórców

Psychologowie twórczości, deklaratywnie zainteresowani wybitną twórczością, współcześnie znacznie częściej zajmują się wąskimi ujęciami, pojedynczymi czynnikami albo narzędziami pozwalającymi co najwyżej mierzyć „twórczość przez małe t”, na co znaczący wpływ miała wieloletnia dominacja modelu badań ilościowych i psychologii poznawczej oraz kryteriów rzetelności i obiektywności badań przedkładanych – jak się wydaje – ponad kryterium ich rzeczywistej trafności. Nawet ujęcia poświęcone określonej problematyce – na przykład emocjom, myśleniu (Limont 2005) czy motywacji w procesie twórczym (Tokarz 2005b), jeśli nie jest to część większego projektu, najlepiej mająca swą kontynuację w formie monografii, to tego typu szkice w niewielkim tylko stopniu syntetyzują rozproszoną wiedzę (por. Gawda 2013, Taracha 2013, Turska 2013, 2015), a najczęściej skupiają się na tworzeniu wyłącznie teoretycznych podstaw do własnych badań o charakterze empirycznym, wycinkowych i niewpisanych w szerszą, uogólniającą perspektywę teoretyczną czy metodologiczną.

Michał Stasiakiewicz formułuje cztery ogólne zalecenia odnoszące się do projektowania badań z zakresu psychologii twórczości. Po pierwsze, postuluje badanie twórczości rzeczywistej, po drugie – proponuje, aby w grupach badanych znajdowali się twórcy z różnym doświadczeniem i stopniem zaawansowania w dziedzinie, po trzecie – zachęca do stosowania różnorodnych narzędzi, zwłaszcza takich, które badają style działania; po czwarte wreszcie – podkreśla, aby celem badania był nie tylko efekt końcowy, zatem by poddać opisowi i analizie cały proces (Stasiakiewicz 2005, s. 172).

Na temat rozdrobnienia badań na kwestie szczegółowe, które zebrane razem nie tworzą jednego, spójnego obrazu zjawiska, w różnych miejscach wypowiada się Popek (2001, 2009a). Wskazuje, że analizy biograficzne jako niezwykle zróżnicowane i ukazujące twórczość w jej aspekcie indywidualnym, nie cieszą się popularnością wśród psychologów, gdyż nie pozwalają na formułowanie wniosków w odniesieniu do całej populacji:

O wiele łatwiej cel ten uzyskuje się poprzez badania ilościowe, egalitarne, nie bardzo interesując się tym, na ile uzyskane rezultaty pomiaru zapewniają twórczość potencjalną w przyszłym biegu życia. Stąd o wiele łatwiej można budować

modele teoretyczne metodą dedukcyjną, bez dbałości o szanse ich empirycznej weryfikacji lub na podstawie wyników uzyskiwanych na drodze indukcji, tworząc wąskie modele empiryczne, które w odniesieniu do wielkiej twórczości (wielkich mistrzów) niewiele wyjaśniają (Popek 2009a, s. 24–25).

Analizując w ostatnim dziesięcioleciu około trzydziestu rozpraw doktorskich, Popek zauważa ich wewnętrzną niespójność, polegającą na kreowaniu szerokich i generalizujących perspektyw na wstępie, a wniosków – na końcu, przy jednoczesnym prowadzeniu badań wąskich i dokonywaniu ilościowych pomiarów tylko niektórych cech myślenia twórczego. Podobny typ pracy reprezentuje monografia Ireny Pufal-Struzik (2006), w której przedstawione zostały wyniki badań grupy 303 osób działających twórczo, rozpoznawalnych w swoim środowisku i mających zróżnicowane osiągnięcia; nie były to jednak nadal badania nad twórczością wybitną, a grupę porównawczą stanowiły osoby same siebie określające jako nietwórcze.

W teorii i metodologii badań psychologicznych temat twórczości elitarnej zajmuje raczej miejsce marginalne. Może zatem należy poszerzyć perspektywę o nauki społeczne, przeglądając dorobek dziedzin pokrewnych w ostatnim dwudziestoleciu: filozofii, pedagogiki, socjologii. Co można wówczas odnaleźć? Najkrócej i najłatwiej zrekapitulować wyniki kwerendy należałoby tak: studia szczegółowe zastąpiły w polskich badaniach ujęcia monograficzne, zaś analiza wprowadzeń teoretycznych do opisanych badań najczęściej wycinkowo ujmuje badaną problematykę, nie zawiera też zazwyczaj podstawowych, kluczowych dla badań nad twórczością prac (nawet jeśli reprezentują tę samą dziedzinę)⁹². Mocną pozycję zajmują ciągle pedagogiczne i socjologiczne badania nad twórczością (Szmidt 2013a, 2013b), ale niestety są one zogniskowane wokół zagadnień praktycznych, zwłaszcza tych związanych z kontekstem edukacyjnym (Szmidt 2001, 2005a, Karwowski 2005, 2009a, 2009b) czy też twórczością codzienną ludzi (Modrzejewska-Świągulska 2013). Zdarzają się oczywiście prace empiryczne na temat twórczości artystów lub naukowców, ale obejmują wąskie zagadnienia lub pojedyncze biografie (por. Karkowska 2016, Modrzejewska-Świągulska 2016, Grabowska-Nogała 2021, Janiszewska-Szczepanik 2021, Sass 2021).

⁹² Na przykład Witold Adamczyk (2006) w rozdziale *Filozoficzne wyznaczniki wartości kreacji*, chociaż zaczyna od starożytnych, to nawet nie wspomina o Stróżewskim (1983), a Tatarkiewicza (2008) wyłącznie wzmiankuje, zamiast poświęcić mu obszerny fragment; nie można się zatem dziwić, że jego eklektyczny przegląd, choć stanowi wstęp do badań empirycznych na temat aktywności plastycznej przedstawicieli sztuk wizualnych i zawiera elementy psychologii osobowości (w rozdziale poświęconym cechom profesjonalnych twórców kultury), nie prowadzi do sformułowania żadnych uwag uogólniających, które wykraczałyby poza „postulaty wychowawcze” (Adamczyk 2006, s. 81–84).

Także przegląd polskich podręczników akademickich z zakresu psychologii twórczości pod kątem twórczości elitarnej prowadzi do konstatacji, że obszar badań nad twórcami wybitnymi wciąż pozostawia wiele do życzenia. Najwięcej miejsca temu tematowi poświęcają Stanisław Popek (2001) oraz Aleksandra Tokarz (2005a), Andrzej Strzałecki wspomina o nim kilka razy, ale nigdzie szerzej, natomiast w podręczniku Edwarda Nęcki (2002) twórczość wybitna znalazła miejsce wyłącznie na marginesie rozważań, w których dominuje ujęcie ilościowe i egalitarne. Aspekt społeczny i kulturowy znalazł swe odzwierciedlenie w omówionych systemowych teoriach twórczości, z których jednakże tylko teoria „trójkąta twórczości” Mihalyi Csikszentmihalyi’ego w rzeczywisty sposób pozwala włączyć wątki interdyscyplinarne do badań. Nęcka nie poświęcił też miejsca metodom biograficznym ani też na przykład koncepcji *Modelowego Twórcy* Howarda Gardnera (1993, 2011). O biograficznym nurcie badań nad twórczością więcej można dowiedzieć się z o wiele węższej zakresowo monografii Michała Stasiakiewicza *Twórczość i interakcja* (1999) albo nawet z prac pedagogicznych Szmidta (2005a, 2009, 2012, 2013b).

Na szczęście zainteresowanie badaniami biograficznymi w nauce rośnie także w samej psychologii (por. Całek, Tokarz 2004, Domański 2004, Tokarz 2005a, Borawska 2011, Mendecka 2011, Klebaniuk 2011, Sobstel 2011). Chociaż sytuacja analiz biograficznych wydaje się poprawiać, daleka jest jednak od dobrej, co konstataje wspomniany Stanisław Popek, zarówno we *Wprowadzeniu*, jak i we własnym tekście, uznając jednak, że wynika to z naturalnego tempa rozwoju nauki w tym obszarze. Biorąc pod uwagę znaczenie na przykład takich prac jak *Na tropach psychologii jako nauki humanistycznej* (1995), wydaje się, że ponowne podjęcie metod jakościowych, a także możliwość docenienia w psychologii potencjału, jaki reprezentują sobą obszary takie jak biografia, epistolografia i literatura, warte jest rozważenia. Ta nie nowa, lecz zapoznana przez psychologów droga badawcza, dawałaby ponownie okazję do szerszego zainteresowania się twórczością wybitną, umożliwiłaby też jej głębszą eksplorację, a także mobilizowałaby do wypracowywania interdyscyplinarnych narzędzi badawczych.

Trudno zatem wyjaśnić, dlaczego wciąż tak się nie dzieje i czemu wielu psychologom wystarcza powoływanie się na monografię Williama Runyana McKinleya (1992). Uwzględnienie kontekstu społecznego i kulturowego twórczości, podobnie jak nadanie samym analizom charakteru interdyscyplinarnego, chociaż niezbędne w nowoczesnych badaniach biograficznych, nie jest jednak wystarczające. Bez nowych metod, dynamicznie rozwijających się w nurcie badań jakościowych, analizy przebiegów życia wybitnych twórców z uwzględnieniem, jako niezwykle istotnej, aktywności twórczej nadal pozostaną na marginesie rozważań, chociaż od dawna powinny stanowić jeśli nie ich centrum, to przynajmniej ważny zakres.

Same metody biograficzne, dość dobrze przecież rozpoznane i opisane w literaturze psychologicznej – omawiają je na przykład Popek (2001), Kubicka (2005), Tokarz (2005) – nadal budzą nieufność, chociaż akurat one twórczość „przez duże T” ujmują może nie tak rzetelnie i obiektywnie (jak badania psychometryczne), ale przynajmniej trafnie. Pytanie, co ważniejsze w tym przypadku, zależy oczywiście od przyjętej orientacji badawczej – wydaje się jednak, że bez koniecznego kompromisu między jakością narzędzia i jakością pomiaru a istotą samego badania trudno oczekiwać dalszego rozwoju tych analiz, które przecież w przeszłości cieszyły się wielką popularnością, nawet jeśli u ich podstaw stała niemal wyłącznie psychoanaliza. Teresa Rzepa już w 1993 roku nazwała to „cieniem” metod biograficznych, zwłaszcza psychobiografii, dlatego pytała retorycznie: „Jak wyjść ze strefy «cienia»? Odpowiedź narzuca się sama: korzystać z innych – niż psychoanalityczne – teorii osobowości” (Rzepa 1993, s. 36). Możliwe jest więc inne rozwinięcie metody psychobiograficznej przez skonstruowanie podstawy teoretycznej odwołującej się do koncepcji współczesnych, ale niepsychoanalitycznych (Gardner 1993, 2011, Całek 2012, 2013). Trudno jednak zrozumieć, dlaczego nadal próby te podejmowane są tak rzadko.

Podobny pat teoretyczny i metodologiczny można zaobserwować w literaturoznawstwie, które – jako pokłosie dominacji modelu strukturalistycznego – odziedziczyło po nim swoisty lęk przed włączaniem wątków biograficznych do analizy dzieł literackich. Co ciekawe, zauważają go nawet ci, którzy patrzą na tę dziedzinę z zewnątrz, na przykład Cezary W. Domański (2009): „Wydaje się, że w przypadku poezji pisanej przez uczonych nie obroni się teza lansowana przez literaturoznawców, negująca sens poszukiwania w dziełach odniesień do konkretnych i świadomych przeżyć autora” (Domański 2009, s. 65). Rzeczywiście, trudno te polonistyczne lęki zrozumieć bez kontekstu historycznego, który – podobnie jak w przypadku psychologów twórczości niezajmujących się wybitnymi twórcami – ma swoje głębokie uzasadnienie.

1.4. Krótka historia problemów z autorem i jego pozatekstową egzystencją

Polscy strukturaliści, podejmując temat „życia i twórczości” w nauce o literaturze, zakwestionowali biografizm jako dotychczasowy sposób pisania biografii (Sławiński 1975/1998). Badacze, redukując problematykę biograficzną i podporządkowując ją interpretacji dzieła, czynili tak świadomi problemów związanych z łączeniem życia i twórczości w jedno; akceptowali przede wszystkim prace dokumentacyjne, ograniczając działania do gromadzenia, rejestrowania i chronologicznego porządkowania faktów z życia poszczególnych pisarzy.

Janusz Sławiński, uznawany za autorytet w dziedzinie strukturalistycznych badań biograficznych, ograniczając ten gatunek w badaniach naukowych do biografii dokumentalnej, wykluczył tym samym obszar zasadniczych zadań biografiki, takiej jaką jest ona rozumiana dziś: jako tworzenie biografii/psychobiografii dobrze osadzonych w teoriach i metodologii badań naukowych (Cafek 2012, 2013). Budowanie hipotez biograficznych i rekonstruowanie życia twórców, o ileż bliższe nauce niż prace dokumentacyjne, strukturaliści pozostawili autorom biografii zbeletryzowanych: „gatunku, który znajduje się na przeciwległym w stosunku do biografistyki naukowej biegunie dzisiejszego żywotopisarstwa” (Sławiński 1975, s. 163), tym samym podważając naukowy status takich działań. Zatem rekonstrukcje psychologiczne, w innym miejscu zresztą nazwane przez Sławińskiego (2000) spekulacjami, zostały zrównane z całkowicie autorskimi powieściami biograficznymi, w przypadku których fakty stanowią wyłącznie kanwę dla wyobraźni.

„Śmierć” autora w najbardziej radykalny sposób ogłosił Roland Barthes, pisząc w roku 1968 swój słynny esej o tym właśnie tytule, opublikowany w Polsce dopiero w 1999 roku, gdy zagadnienie to w zasadzie miało już charakter historyczny (Zawadzki 2002). Zaapelował w nim o usunięcie tematyki biograficznej z pola analiz literackich; hasło to zostało szybko podchwyczone przez środowiska strukturalistów w Polsce lat siedemdziesiątych. Wykluczenie zagadnień biograficznych z zakresu problemów należących do pola badań literaturoznawczych zaproponował między innymi Zdzisław Łapiński (1975). W artykule *Życie i twórczość czy dwie twórczości?* napisał:

[...] krytyk i historyk literatury nie są ciekawi przedślovných faz dzieła, dla nich ta problematyka może nie istnieć. Muszą oni jedynie ustalić, jak w obrębie samego utworu działają z woli autora poszczególne składniki, intencjonalnie podane jako autobiograficzne, jaki wyznaczono im stopień dosłowności, jak mają się do siebie wzajemnie i jak łączą się z pozostałymi składnikami utworu (Łapiński 1975, s. 33).

Jeszcze bardziej radykalne stwierdzenia pojawiły się zaraz potem:

Rezygnując z problematyki autobiograficznej [...] na terenie samego dzieła, krytyk literacki może się natomiast zrewanżować przedstawicielom pokrewnych dyscyplin, wkraczając w ich dziedzinę z własnymi pytaniami. Może się zająć życiorysem autora, chociaż jego narzędzia nie pozwolą mu objąć wszystkich napotkanych faktów. Neutralizując większość z nich, niektóre jednak dopuści do głosu, aby przemówiły na zadany temat, to znaczy na temat zamierzonych przez pisarza paraleli między zasadami literackimi a regułami innych zachowań społecznych” (Łapiński 1975, s. 33).

Zatem receptą strukturalisty na „problem autora”, a może raczej praktyczną realizacją metodologicznej dyrektywy jego „śmierci” w badaniach literackich,

stało się „zneutralizowanie problematyki” i pozostawienie jej przedstawicielom innych dyscyplin.

Można by te deklaracje potraktować jako wyartykułowanie dość powszechnego wśród ówczesnych polskich badaczy mniemania, jakoby autonomiczność nauki o literaturze wymagała tak radykalnego odcięcia się od osoby pisarza (i zagadnień wymagających sięgnięcia po inne dziedziny humanistyki). Słów rugujących problematykę biografii poza obręb badań literackich nie napisał jednak nieświadomy złożoności tematyki biograficznej badacz, lecz autor jednego z wielu artykułów poświęconych związkom psychologii i literatury (Łapiński 1963), który wiedział o nieredukowalności pewnych zagadnień do kwestii wyłącznie literaturoznawczych, chociaż z drugiej strony wyznaczał psychologii dość sztywne granice. Jego założenia na temat interdyscyplinarnych związków obu dziedzin wyartykułowane dziesięć lat wcześniej, chociaż łatwo w nich już dostrzec wpływ strukturalizmu, były jednak otwartą propozycją współpracy mimo dostrzeganych trudności. Niestety potem Łapiński stanowisko swe radykalnie zmienił.

Charakter badań biograficznych w koncepcji strukturalistycznej rysował się dość jasno – miały one mieć rolę wyłącznie służebną, co określało też ich zakres – zawężony do problematyki zaczerpniętej z dzieła literackiego. Nie towarzyszyła temu nawet odrobina żalu, iż w takim układzie literaturoznawca większość materiału biograficznego musi pozostawić niezdefiniowanym „innym przedstawicielom pokrewnych dyscyplin”, co automatycznie oznacza ryzyko, iż o twórczości literackiej (organicznie przecież powiązanej z życiem pisarza) będą się wobec tego wypowiadać niespecjaliści, takie bowiem byłyby dalekie konsekwencje przyjęcia założeń Łapińskiego.

W jeszcze bardziej radykalnych ujęciach strukturalistycznych dla autora nie było w ogóle miejsca, nawet w postaci „niektórych wątków”, stąd biografia pisarza została wyrzucona poza pole badawcze nauki. Życie autora (rozumianego jako użytkownik systemu językowego albo – jeszcze bardziej radykalnie – jako wiązka relacji, medium, przez które system się ujawnia) nie mogło w takim ujęciu stanowić interesującego problemu badawczego. Dlatego w tym czasie zaczęto tworzyć, jak pisze Abramowska (2002), analizując strukturalistyczną fazę badań literackich w Polsce, wewnątrztekstowe byty, na przykład wielopiętrowe konstrukcje nadawców i odbiorców u Aleksandry Okopień-Sławińskiej. Nowe pojęcia doskonale zastępowały w naukowym dyskursie osobę twórcy, chroniąc jednocześnie przed wyjaśnianiem znaczenia utworów za pomocą odwołań do zewnętrznych wobec struktury tekstu wydarzeń z życia pisarza.

Sławiński nie reprezentował tak skrajnego stanowiska jak na przykład Łapiński, dostrzegając użyteczność badań biograficznych. Badacz zadeklarował nawet, że nowa historia literatury nie tylko nie odrzuciła kategorii biograficznych, ale

umieściła je w ośrodkowych wręcz rejonach swojej problematyki (Sławiński 1975, s. 166). Czas pokazał, iż deklaracje o umieszczeniu biografii pisarza w centrum zainteresowań były zdecydowanie zbyt optymistyczne. Strukturalizm w praktyce na długo zepchnął biografikę na peryferie dziedziny – wcześniejszej pozycji, jaką zapewniła jej era biografizmu, już nigdy nie odzyskała.

Badacz skonstruował najbardziej rozbudowany model literaturoznawczych badań biograficznych, tworzony w kontrze do biografizmu oraz w zawartej *implicite*, choć niewyrażonej otwarcie, opozycji do wszelkich prób interdyscyplinarnego ujęcia życia twórcy (Sławiński 1975). Narzędzia literaturoznawcy mają być homogeniczne, a przebieg życia musi mieścić się w sztywno zakreślonych ramach i stanowić element analogiczny do innych jednostek procesu literackiego, stąd pomysł biografii pomniejszonej. Definiowana jest ona jako ograniczona do sfery decyzji pisarskich, pośredniczących między poziomem możliwości systemowych literatury a dziełami poszczególnymi, przy czym ten „zwornik” ma zapewniać współzależność i współdziałanie obu tych poziomów.

W ten sposób nowa teoria procesu historycznoliterackiego uwzględnia w swych badaniach „aspekt personalny”, ograniczony co prawda do decyzji pisarskich, lecz i tak oddziałujący na sferę operacyjną, zdefiniowaną jako działania sterowane: „mechanizmami osobowościowymi (jakkolwiek byśmy je rozumieli), a w swoim przebiegu splatają się z wieloma innymi wątkami aktywności życiowej pisarza” (Sławiński 1975, s. 165). Takie ogólne i narzucające bardzo ograniczoną rolę ujęcie miało nie zburzyć modelu luźnych związków między autorem a podmiotem literackim jako warunku unaukowienia wiedzy o literaturze (Madejski 2006). Już sam ten uprzedmiotawiający twórcę język charakteryzuje specyficzną bezosobowość, wytwarzana na potrzeby odpowiednio neutralnego dyskursu teoretycznoliterackiego. Wszystko zostaje zatem podporządkowane problematyce „dzieła”, a jego autor pozostaje na marginesie badawczych zainteresowań.

Sławiński formułuje też szereg dyrektyw, mających gwarantować badaczowi obiektywne podejście do „przedmiotu badania”, jakim staje się twórca. Po pierwsze, przyznaje się mu prymat orzekania o ważności poszczególnych wymiarów życia. Arbitralnie za najistotniejszy w literackiej analizie zostaje uznany wymiar aktywności pisarskiej. Po drugie, wymiar ten ma wewnętrznie organizować całą strukturę biografii, niezależnie od indywidualnego kształtu życia każdego twórcy. Po trzecie, potrzeba wyznaczenia ogólnej struktury biograficznej, której wątkiem ośrodkowym będzie wymiar działalności pisarskich, prowadzi do niezwykle ważnego celu: przekształcenia życia pisarza w jednostkę procesu historycznoliterackiego. Musiało ono zaistnieć w analogii do innych takich jednostek, stąd wzięła się potrzeba jego modyfikacji i uproszczeń, by możliwe stało się porównywanie i zestawianie z innymi. Dzięki temu informacje biograficzne mogłyby wreszcie stanowić część szerszego zasobu wiedzy o mechanizmach procesu literackiego.

W dalszej części tekstu Sławiński mówi już wprost o owym „dopasowaniu” życia pisarza do wymogów „biografii pomniejszonej”:

Potencjalnie każde zdarzenie z życia pisarza może stać się przedmiotem ciekawości badacza literatury, jednakże nie samo w sobie, lecz – by tak rzec – funkcjonalnie: o tyle, o ile (i w jakiej mierze) zdolne jest jakimś swoim „aspektem” współtworzyć ciąg biograficzny, który badacz ma na uwadze (Sławiński 1975, s. 179).

Historyk literatury nie powinien zatem być zainteresowany wszelkimi przejawami życia, lecz musi selekcjonować fakty pod kątem odpowiedniego ich zakresu, powiązanego z aktywnością twórczą:

Mówiąc o wykroju biografii obchodzącym historyka literatury, mam na myśli kształtowanie się tego wymiaru przestrzeni życiowej pisarza, który odpowiada procesowi jego sytuowania się w kulturze literackiej danego czasu i środowiska. Chodzi o proces wchodzenia twórcy w zastane systemy kultury literackiej. [...] Przy takim postawieniu sprawy teza, że „pomniejszona” biografia pisarza to proces jego sytuowania się w kulturze literackiej, implikuje inną tezę: że mianowicie typowe elementy tej biografii mieszczą się w dwóch rejestrach – są to zdarzenia związane z uczestnictwem pisarza w życiu literackim, jak też jego decyzje autorskie, zmagania z tradycją. [...] jest to właśnie obszar, w którym osobnik staje się pisarzem, to znaczy – realizuje swoją rolę w aktach twórczości i zarazem wchodzi w ukształtowaną wokół literatury sieć interakcji społecznych (Sławiński 1975, s. 180–181).

Tak wąsko zakrojonym badaniom biograficznym przypisana została funkcja wyrażnie drugoplanowa (tworzą kontekst „właściwych” badań literackich, podobnie jak życie pisarza pełni drugorzędną rolę wobec jego „twórczości”).

Dyskusyjne „dopasowywanie”, „pomniejszanie”, „preparowanie” biografii wydaje się działaniem zbyt daleko ingerującym w materię badaną, by można było to usprawiedliwić koniecznością dopasowania „zapisu biegu życia twórcy” do wymagań stawianych „jednostce procesu literackiego”. Potrzeba ta wydobywa zresztą ukrywaną prawdę, iż tradycyjne, strukturalistyczne instrumentarium badawcze nie jest w stanie objąć swym zakresem w całości tak złożonego przedmiotu badania, jakim jest heterogeniczny, dziejący się w czasie, w określonej sytuacji historyczno-społecznej przebieg życia twórcy. Aby go badać – musi go pomniejszyć, wyabstrahować z niego samą aktywność twórczą i pozbawić naturalnego kontekstu biograficznego.

1.5. Twórczość wybitna i jej złożoność – dylematy badawcze

Trudno nie widzieć znaczących podobieństw w nakreślonych powyżej dwóch trajektoriach marginalizowania badań nad twórczością wybitną, nadal mających znaczący wpływ na kształt psychologii i literaturoznawstwa. Wybitne osiągnięcia

dla psychologów, podobnie jak wybitne jednostki dla literaturoznawców, okazywały się każdorazowo zbyt złożonym przedmiotem badawczym, prowokując do poszukiwania rozwiązań łatwiejszych, bardziej poprawnych metodologicznie, prostszych do operacjonalizacji. O ileż bowiem łatwiej oceniać rysunki dzieci wykonywane w warunkach testowych niż dzieła sztuki; płynność, giętkość i oryginalność pomysłów w postaci pojedynczych słów, a nawet krótkich tekstów niż wybitność dzieł literackich.

Nad problemem trafności ekologicznej badań nad twórczością zastanawia się Michał Stasiakiewicz (2005, s. 172). Zauważa liczne problemy związane z próbami eksperymentalnymi: sytuacje twórcze są sztucznie kreowane, nie uruchamiają też takich samych procesów poznawczych i motywacyjnych jak prawdziwy proces twórczy, a dodatkowo osoby badane najczęściej nie zajmują się na co dzień twórczością. Jednak badania biograficzne i autobiograficzne Stasiakiewicz postrzega z jednej strony jako „obciążone aprioryczną wiedzą i ukrytymi teoriami twórczości ich autorów”, obciążone tendencją do autoprezentacji, generalizowania faktów oraz nadawania im nieuzasadnionego znaczenia psychologicznego, ale z drugiej strony twierdzi, że badania biograficzne można kontrolować, a także standaryzować i przywołuje jako przykład metodę psychobiograficzną zaprezentowaną w tym samym tomie (por. Całek, Tokarz 2004).

Nawet bardzo oryginalne podejście psychologów w zakresie wytwarzania specjalistycznych skal lub narzędzi do oceny wytworów, jak na przykład omawiane przez Nęckę (2002, s. 25) podejście historiometryczne Deana K. Simontona, a zwłaszcza jego metoda oceny oryginalności melodycznej kompozytorów, mogą budzić uzasadniony sprzeciw środowiska muzykologów. Ocena dzieł wyłącznie na podstawie wskaźników zewnętrznych (takich jak, przykładowo, ilość wykonań, cytowań, wydań) jest uwarunkowana wieloczynnikowo do tego stopnia, że trudno ją uznać za wiarygodną, tym bardziej, że znów nie dotyczy rzeczy zasadniczej – samego dzieła i jego znaczenia w danym czasie i miejscu (ujęcie synchroniczne), a także w historii rozwoju danej dziedziny (ujęcie diachroniczne). Podobnie i inne opisywane przez Nęckę propozycje (skale ocen, a nawet proponowana przez niego triada kryteriów twórczości) wydają się pozostawiać na boku kryteria naturalnie stosowane przez ekspertów danej dziedziny do oceny dzieł⁹³. Tak więc w sposób sztuczny konstruowane są wyznaczniki może i bardziej obiektywne, ale częstokroć mniej trafne, co wynika z nazbyt uogólnionych sformułowań, które nie uwzględniają specyfiki każdej dziedziny twórczości. Nawet ocena konsensualna w dobrze dobranym gronie ekspertów może albo wydać się mało

⁹³ Przykładem zastosowania takiej metody badania twórczości na podstawie narzędzia zaproponowanego przez Teresę Amabile można znaleźć w monografii Andrzeja Łukasika (1999).

sensowna (jak bowiem porównywać często bardzo różne od siebie dzieła), albo też wzbudzająca dyskusje i spory nie do rozstrzygnięcia. Trudno wyobrazić sobie na przykład próbę zestawienia na jednej skali wartościującej *Dziadów* z *Panem Tadeuszem* czy też *Pana Tadeusza* z *Beniowskim* – a mowa tu przecież o dziełach reprezentujących tego samego twórcę lub epokę; co dopiero działałoby się, gdyby zestawiać na przykład Williama Szekspira z Thomasem Mannem. Rozwiązania psychologów w zakresie radzenia sobie z literaturą przypominają omówione wcześniej literaturoznawcze próby radzenia sobie ze złożonością biegu życia za pomocą wypreparowania „biografii pomniejszonej”.

Tymczasem rozwój nauki doprowadził do powstania specyficznych dla każdej z dyscyplin narzędzi, umożliwiających badanie twórczości, dzięki którym specjaliści są w stanie rzetelnie oceniać wartość artystyczną poszczególnych dzieł. Z kolei psychologiczne teorie twórczości pozwalają wykorzystać potencjał formułowanych hipotez na temat twórcy, jego osobowości, stymulatorów i inhibitorów twórczości czy jej rozwoju w biegu życia, co nie jest możliwe przy zastosowaniu warsztatu metodologicznego specjalistów z zakresu dziedzin szczegółowych, na przykład literaturoznawców, muzykologów czy historyków sztuki. Jedni i drudzy badacze mogą się zatem wzajemnie od siebie wiele nauczyć, korzystając z synergicznego połączenia kompetencji charakterystycznych dla źródłowej dziedziny eksperta. Praca zespołowa lub połączenie sił i inspiracji w badaniach pozwoliłoby ujmować twórczość wybitną w całej jej specyfice, a wybitnego twórcę – w pryzmacie rozwojowym, nie pomniejszając zagadnień takich, jak proces twórczy, osobowość twórcza czy wyznaczniki aktywności twórczej.

W badaniach biograficznych proces twórczy ujmowany jest makroskopowo: w kontekście całego życia osoby i wszystkich aspektów jej działalności, także tej bezpośrednio niezwiązanej z dziedziną tworzenia. Elitarność oznacza wybór twórców znaczących, których dążeniem była „realizacja wartości”, jak to określiła Kubicka (2003); ideał liczebności próby zostaje zastąpiony trafnością doboru przypadków, gdyż – jak zauważa Popek: „wiedza ilościowa o ponadprzeciętnych uzdolnieniach twórczych w ujęciu potencjalnym nie równoważy bogactwa wiedzy o osobowości twórczej i procesie twórczym genialnych jednostek” (Popek 2001, s. 82). Z kolei Maria Straś-Romanowska pisze: „[...] śledząc losy wybitnych indywidualności, można zgłębiać istotę podmiotowości w jej najbardziej różnorodnych i subtelnych przejawach” (Straś-Romanowska 2000, s. 28). Chodzi zatem o to, aby badać ludzi wielkich i na tej podstawie poznawać proces twórczy w jego modelowym kształcie, określać także cechy osobowości, wytworów oraz wspierającego twórczość środowiska. Zaletą takich badań jest ich niewątpliwa trafność, ponieważ dotyczą „jednostek niepowtarzalnych, wybitnie uzdolnionych, mających za sobą nie tyle wyniki pomiarów psychologicznych świadczących o ewen-

tualnych uzdolnieniach twórczych, ile konkretne dokonania – dzieła nauki, techniki, sztuki” (Popek 2001, s. 181).

Coraz więcej pisze się na temat specyfiki twórczości w zależności od dziedziny aktywności twórczej oraz o występowaniu istotnych różnic indywidualnych między twórcami i różnymi dziedzinami twórczości: świadczą o tym wspomniane przy okazji tematu osobowości ludzi twórczych na przykład badania Feldmana czy Gardnera (Popek 2001, s. 49). O istnieniu różnic indywidualnych przekonany jest też sam Popek, który, korzystając z kontaktów z różnorodnymi środowiskami twórczymi i poznając tam wielu wybitnych artystów, podkreśla rolę zdolności specjalnych i ich formujący charakter⁹⁴, współdziałający z jednostkowością samego twórcy: „Zróżnicowanie dziedzin działalności twórczej (ich język i środki wyrazu) wynika z bogactwa możliwości psychofizycznych, które warunkują określoną aktywizację, a zależą od zróżnicowanych predyspozycji poznawczych i emocjonalnych człowieka” (Popek 2001, s. 83). Oznacza to, że badania nie grup – a celowo dobranych, małych prób twórców o uznanych osiągnięciach – mogą przynieść równie wartościową wiedzę co wystandaryzowane, duże eksperymenty.

Równocześnie warto wspomnieć, że o ile badania empiryczne wśród wybitnych twórców bardzo trudno przeprowadzić (Popek 2010, s. 9), o tyle problem ten znika w przypadku badań biograficznych, cechujących się mniejszą rzetelnością, lecz nadal dużą trafnością; zastosowanie odpowiednich metod badawczych oraz triangulacji danych jakościowych pozwala zobiektywizować wyniki oraz zadbać o różnorodność pozyskiwanych danych.

1.6. Twórca i tworzenie jako wspólna przestrzeń badań

Badania biograficzne wybitnych twórców, mające w psychologii swą tradycję w postaci psychoanalitycznych prac choćby Gustawa Bychowskiego (1930/2002) czy Stefana Baleya (1921, 1924/1925, 1936), wciąż czekają na nowe spojrzenie, nowe metodologie i nowe koncepcje badawcze. Podejmowane obecnie próby powrotu do kompleksowego i interdyscyplinarnego prowadzenia takich badań (Całek, Tokarz 2004, Całek 2012, 2013), o które apelowano i wśród psychologów, i wśród historyków czy literaturoznawców, od lat nie zaspokajają bowiem ani naukowych potrzeb, ani społecznych oczekiwań uobecniających się w stałym zainteresowaniu biografiami sławnych ludzi.

W Polsce biografistyka i badania biograficzne stają się coraz ważniejszymi tematami w badaniach specjalistów różnych dziedzin, jednak zmiany dokonują

⁹⁴ Tematowi zdolności poświęca Popek osobny, obszerny rozdział swojej monografii (Popek 2001, s. 101–152).

się dość wolno. Biografia w kontekście badań nad twórczością, zarówno w wymiarze teoretycznym, jak i interpretacyjnym, występuje przede wszystkim w postaci punktowych ujęć, zazwyczaj obejmujące jeden temat szczegółowy w formie krótkiego rozdziału. I tak na temat badań biograficznych w obrębie historiografii wypowiadają się historycy (Julkowska 2017, Kolbuszewska, Stobiecki 2017, Pawelec 2017, Sielezin 2017), powstają też prace na temat kształcenia artystycznego poprzez biografię (Przeremska 2019). W swojej monografii *Psychologia twórczości plastycznej* osobny rozdział biograficzny, zatytułowany *Wybitni intelektualiści jako twórcy dzieł plastycznych*, zamieszcza Popek (2010, s. 85–96).

Niezwykła aktywność naukowa w temacie biografii cechuje zwłaszcza pedagogów (Czerniawska 2015, Wałasek 2015, Chmielecka 2019, Lasocińska 2019, Teichman 2019, Sieroń-Galusek 2019, Grodź 2021). Szczególnie intensywne badania biograficzne prowadzą środowiska w Łodzi i Lublinie, a jest to kilka ośrodków, publikujących regularnie kolejne tomy w ramach serii wydawniczych w całości poświęconych zagadnieniom biograficznym („Biografia i Badania Biografii” pod redakcją Elżbiety Dubas i współpracowników; „Biblioteka Katedry Biografistyki Pedagogicznej” pod redakcją Ryszarda Skrzyniarza i współpracowników). Dynamicznie działa też środowisko zgromadzone wokół Krzysztofa J. Szmidta w Zakładzie Pedagogiki Twórczości UŁ łączące badania biograficzne z różnorodną badaną kreatywnością (Szmidt 2001, 2007, 2009, 2012, 2013a, 2013b, Kafar 2013, Kafar, Modrzejewska-Świgulska 2013, Karkowska 2016, Sasin 2021).

Trudno byłoby w tym miejscu stworzyć pełny wykaz publikacji z ostatniego dziesięciolecia dotyczących biografii w nauce, warto jednak pokazać tę dynamikę na przykładzie pojawiania się numerów monograficznych reprezentatywnych dla literaturoznawstwa czasopism. O ile w 2016 roku biografii został poświęcony tylko jeden numer rocznika „Studia Poetica”, o tyle w latach 2019–2021 ukazały się monograficzne numery „Tekstów Drugich” (2019, tom *Biografie*), „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej” (2019, tom *Z warsztatu biografę*), „Zagadnień Rodzajów Literackich” (2021, tom *Biografia jako gatunek „zmącony”*) i czasopisma „ER(R)GO. Teoria, literatura, kultura” (2021, tom *auto/bio/grafia*). Zainteresowanie biografią w nauce nieustannie zatem rośnie i oby ten trend zbyt szybko się nie odwrócił, jak to po części stało się z badaniami nad twórczością w psychologii.

* * *

Spółeczne zainteresowanie biografią nie przełożyło się jeszcze w pełnym wymiarze na wzrost popularności badań twórczości wybitnej; polski dorobek w tej dziedzinie stanowi zaledwie ułamek tego, co na temat biografii powiedzieli w XX i na początku XXI wieku badacze zagraniczni. François Dosse (2011), rozpoczynając swoją książkę na temat biografii, konstatuje, iż we Francji panuje na rynku wy-

dawniczym coś w rodzaju „gorączki biograficznej”, w której od roku 2005 coraz częściej uczestniczą pisarze oraz świat uniwersytecki, wydający serie poświęcone biografiom historycznym. Towarzyszy temu prawdziwy fenomen popularności biografii wśród czytelników: odbiorcy nie tylko kupują biografie, ale też chętnie zapoznają się z konkurencyjnymi narracjami poświęconymi tym samym osobom. W środowiskach naukowych organizowane są festiwale biograficzne, nie mówiąc już o nagrodach dla autorów najlepszych biografii (wprowadziło taką od 2006 roku czasopismo „Le Point”), a konferencje trudno zliczyć. Jednak to nie ilość wydarzeń związanych z biografią jest tutaj najważniejsza: badacze francuscy, angielscy, amerykańscy kolejnymi monografiami wpisują się w tradycję refleksji nad biografią, dyskutują nad nią, co sprawia, iż ciągle ewoluuje język, jakim mówi się i pisze o biografii, a wraz z nim zmieniają się metody badawcze i teorie stanowiące ich zaplecze poznawcze.

Psychologia twórczości, od zawsze stanowiąca istotny punkt odniesienia dla badań w humanistyce, powinna zatem stać się częścią dynamicznie rozwijającej się i ujmowanej interdyscyplinarnie biografistyki. Na wiodących uniwersytetach w Europie i na świecie biografie powstają od lat, od dawna też zdobywają największe nagrody. Nikogo też nie dziwi, że autorami najpoczytniejszych pozycji są uniwersyteccy profesorowie, w oczach których biografia już dawno przestała być gatunkiem naukowo „gorszym”, drugorzędnym i niedocenianym, tak jak jeszcze ciągle postrzegana jest w Polsce.

Od obowiązku prowadzenia takich badań nie sposób się więc już dłużej uchyłać – brak naukowych analiz biegów życia ludzi nauki, kultury i sztuki (bowiem historycy dość solidnie wywiązują się ze swej roli, regularnie opracowując biografie polityków, postaci historycznych, a nawet całych grup czy pokoleń) jest w polskiej nauce coraz bardziej widoczny. Nawet jeśli badania te w mniejszym stopniu – niż dominujący dotąd paradygmat ilościowych badań nad twórczością – realizują wymagania metodologiczne, możliwe jest przecież ich udoskonalanie z równoczesną dbałością, aby nie zagubić w pogoni za obiektywizmem i metodologiczną czystością ich istoty, czyli analizowania twórczości „przez duże T”, tej stanowiącej realizację wartości; tak jak potrzebne jest nowe i autentyczne zainteresowanie biegiem życia prawdziwych twórców. Nie eliminuje to z pola zainteresowań badawczych twórczości w ujęciu egalitarnym, ale oznacza akceptację faktu, iż nie ma prostego przejścia od twórczości uniwersalnej do elitarnej, tak jak nie da się uchwycić wszystkich czynników sprawiających, iż pewne jednostki stają się wybitnie twórcze i pozostawiają po sobie dzieła, o których wartości czy oryginalności trudno wątpić.

Badań nad biografiami wybitnych twórców w polskiej nauce naprawdę nie można już odkładać na później. To nie tylko historycy, ale na równi z nimi – psychologowie, literaturoznawcy oraz przedstawiciele innych dziedzin zajmujących

się sztukami pięknymi, są odpowiedzialni za rozwój badań biograficznych w szerokim, interdyscyplinarnym ujęciu; badań, za którymi powinno pójść naukowe pisanstwo biograficzne w postaci psychobiografii oraz biografii naukowych. Bo- wiem dostęp do solidnie opracowanych prac biograficznych nie tylko zaspoka- ja ciekawość poznawczą, ale spełnia również ważną rolę społeczną, kształtując prokreatywne postawy, modele wychowawcze i metody edukacyjne. Wszak już od czasów starożytnych biografia postrzegana była jako narzędzie modelowania cha- rakterów, a wydaje się, że taki postulat jest aktualny niezależnie od upływu czasu. Jeśli naukowcy mają mieć wpływ na kształcenie do twórczości i modele wycho- wawcze ocalające młodych, często zbuntowanych i nonkonformistycznych twór- ców, to należałoby zacząć od podstaw, czyli od pisania dobrych jakościowo, cieka- wych poznawczo, a przede wszystkim porywających i inspirujących biografii.

Rozdział 2

Przełomy w życiu twórców – od archeologii pojęcia do praktyki badawczej

Pisanie o przełomie w kontekście rozważań nad procesem twórczym i narracją biograficzną wydaje się oczywiste, jest to bowiem słowo, które na kartach biografii pojawia się dość często. „Przełomowe” mogą być bowiem wydarzenia, chwile czy decyzje bohatera; „przełomem” nazywana jest często wprowadzona przez niego zmiana (odkrycie, wynalazek, dzieło), sama opatrywana zazwyczaj nader chlubnym epitetem „przełomowa”, wiele dzieje się także „na przełomie” epok, stuleci, okresów; co więcej, można „dokonać przełomu” (w zdecydowanie pozytywnym sensie).

Niezwykła kariera kategorii „przełomu” w badaniach nad biografiami twórców zachęca zatem do bliższego przyjrzenia się temu określeniu: jego bieżącemu funkcjonowaniu (zarówno pod względem językowym, jak i naukowym), równie interesująca jest jednak archeologia tego pojęcia. Okazuje się bowiem, że różnorakie pola znaczeniowe (dawne i aktualne) mogą okazać się użyteczne w refleksji biograficznej, a zawężanie znaczenia do wymienionych na wstępie użyć wartościujących niesłuchanie ogranicza potencjał semantyczny, zatem i rozumienie przełomu oraz przełomowości.

Bliższe badania leksykograficzne ujawniają, że istnieją nieobecne, zapoznane, a może nawet odrzucone znaczenia słowa „przełom”, do których warto dziś powrócić, by nie zatrzymywać się w refleksji biograficznej na poziomie oddziaływania kulturowych klisz twórczości i twórcy, lecz móc zadawać nowe pytania oraz kwestionować zastane formy mówienia w narracji biograficznej o jednostkach wybitnych.

2.1. Jak „przełom” rozumie się współcześnie

Będące w aktualnym obiegu definicje oraz użycia słowa „przełom” odzwierciedlają słowniki językowe, zwłaszcza takie jak *Słownik współczesnego języka polskiego* (SWJP 1996, 1998, 1999, 2000, 2001). Zamieszczona tam definicja przełomu

(w kolejnych wydaniach ulegająca niewielkim zmianom)⁹⁵ została podzielona na trzy zasadnicze części odzwierciedlające różne pola znaczeniowe.

Po pierwsze, przełom to (w znaczeniu książkowym, które można też w tym przypadku rozumieć szerzej jako kulturowy) „zasadnicza zmiana w przebiegu czegoś; także moment takiej zmiany”; w tym kontekście rzeczownik ten jest używany przede wszystkim w biografii. Po drugie, w słowniku wymienia się znaczenie geologiczne: przełom to „odcinek doliny lub płynącej w niej rzeki, w którym rzeka przedostaje się przez góry lub inne wyniosłości terenu”; po trzecie, pojęcie tego używa się w terminologii medycznej na określenie „gwałtownej zmiany w przebiegu ostrej choroby zakaźnej” (SWJP 1996, s. 883). Poza tym rzeczownikiem SWJP odnotowuje również przymiotnik „przełomowy” oraz utworzony od niego kolejny rzeczownik „przełomowość”. O ile przymiotnik zachowuje jednak wieloznaczność semantyczną zbliżoną do definicji rzeczownika (SWJP 1998, t. 2, s. 691), o tyle „przełomowość” używana jest już wyłącznie w znaczeniu książkowym: „Przełomowość epoki. Przełomowość jakiegoś odkrycia, jakiegoś utworu, jakiegoś wydarzenia historycznego. Przełomowość chwili”; w tym ujęciu pojawia się też w narracjach biograficznych.

Trzy różne definicje „przełomu” odnotowuje również *Nowy słownik języka polskiego* (NSJP 2002), chociaż są one nieco bardziej rozbudowane. Na pierwszym miejscu wymienia się znaczenie geologiczne („odcinek rzeki, w którym przepływa ona przez dolinę o wąskim dnie i stromych zboczach, przedzierając się przez pasmo górskie lub inną wyniosłość terenu”), a dopiero na drugim – kulturowe (a) i czasowe (b), które jednak są od siebie oddzielone („nagła zmiana, zwrot, moment zwrotny w czymś»: Nastąpił p. w twórczości pisarza. Δ Na przełomie czegoś «na granicy między dwoma okresami; u kresu czegoś»: Na przełomie lata”). Na trzeciej pozycji znalazło się pole znaczeniowe związane z medycyną, również poszerzone i uogólnione na wszelkie choroby (nie tylko zakaźne) w stosunku do *Słownika współczesnego języka polskiego*: przełom to „zwrot w przebiegu choroby; kryzys, przesilenie” (NSJP, s. 777). W przypadku przymiotnika „przełomowy” następuje jednak znaczące przesunięcie semantyczne: zyskuje on tylko jedno – kulturowe – znaczenie („stanowiący przełom, moment zwrotny;

⁹⁵ Warto odnotować, że słownik ten jest systematycznie wznawiany i aktualizowany, na przykład w dwutomowym wydaniu z 1998 roku uwzględniono zmiany w pisowni „nie” z imiesłowami, wprowadzone przez Radę Języka Polskiego i zatwierdzone przez ówczesne Ministerstwo Edukacji Narodowej w lutym tegoż roku. Kolejne wydania systematycznie się rozrastały – od dwóch tomów w roku 1998 aż do pięciu w edycji 2000/2001. Słownik ten w dalszej części tekstu oznaczam skrótem SWJP; także inne słowniki oznaczone są skrótami pochodzącymi od pierwszych liter ich tytułów.

krytyczny, doniosły”; NSJP, s. 777). Rzeczownik „przełomowość” nie został natomiast odnotowany.

Najbardziej rozbudowaną definicję pojęcie „przełom” uzyskało jednak w trzecim tomie obszernego, bo sześciotomowego, *Uniwersalnego słownika języka polskiego* (USJP 2003). Odwołuje się on do NSJP (co naturalne w sytuacji, gdy USJP został przygotowany w tym samym wydawnictwie, chociaż przez inny zespół naukowy), wyraźnie nawiązuje również do SWJP (ale w jego wersjach późniejszych): definicja jest trójczłonowa, kolejność pól znaczeniowych została zachowana, objaśnienie zostało znacząco rozbudowane, i to w każdym z członów, a znaczenie medyczne zostało poszerzone semantycznie (na wzór NSJP). „Przełom” to zatem:

1. książk. a) „nagła zmiana, zwrot, moment zwrotny w czymś, zasadnicza zmiana w przebiegu czegoś”: Wydarzenia te spowodowały przełom w jego życiu. Nastąpił przełom w twórczości pisarza. W karierze tej artystki można zaobserwować kilka przełomów. b) „granica między dwoma okresami, moment, w którym jeden okres się kończy, a drugi zaczyna, kres czegoś i zarazem początek czegoś innego”: Przełom roku to zazwyczaj czas podsumowań. Było to na przełomie lata. Działo się to na przełomie wieków [...].
2. geol. „odcinek doliny o wąskim dnie i stromych zboczach, w którym rzeka przedziera się przez pasmo górskie lub inną wyniosłość terenu” – Przełom Dunajca.
3. med. „moment zwrotny, gwałtowna zmiana w przebiegu ostrej choroby, najczęściej choroby zakaźnej; kryzys, przesilenie” (USJP 2003, s. 1007).

Analogicznie do hasła rzeczownikowego została także zbudowana definicja przymiotnika „przełomowy” (trzy człony, trzy zakresy); podane użycia odwołują się do: 1a. kontekstu kulturowego („Przełomowy moment. Przełomowe znaczenie jakiegoś faktu, wydarzenia. Przełomowy utwór. Przełomowy wynalazek. Przełomowe odkrycie”) oraz 1b. czasowego („dzień przełomowy”), 2. kontekstu geologicznego („Dolina przełomowa. Przełomowy odcinek doliny”), 3. kontekstu medycznego („Okres przełomowy w przebiegu gruźlicy”), pojawia się też definicja hasła „przełomowość” (taka sama jak w SWJP).

Wszystkie trzy hasła słownikowe, omówione powyżej, cechuje dość ciekawa prawidłowość: sens kulturowy (czy też książkowy) pojęć „przełom” oraz „przełomowy” został zilustrowany za pomocą zdań opisujących aktywność wielkich twórców (odkrycie, wynalazek, utwór, twórczość pisarza, kariera artystki) oraz kontekst ich biografii w ujęciu procesualnym (przełom w życiu, przełomowy moment – wobec szerszej kategorii, czyli biegu życia).

Jeszcze inna wersja słownika PWN, zatytułowana zresztą *Inny słownik języka polskiego* (2014), odzwierciedla znaczące zmiany: hasło uległo skróceniu (o sens medyczny, którego zabrakło) oraz waloryzacji (zmiana musi być ważna),

rozbudowano ujęcie kulturowe, rozbijając je na dwa niezależne człony – książkowy oraz historyczny (czasowy):

1. Przełom to gwałtowna i ważna zmiana w czymś życiu, w losach jakiegoś narodu, w polityce państwa itp.; przełomowy.
2. Przełom stuleci, dziesięcioleci lub innych okresów to czas, gdy kończy się jeden z nich, a zaczyna następny.
3. Przełom rzeki to ten fragment jej biegu, w którym przedziera się ona przez pasmo górskie lub inną wyniosłość terenu, płynąc w wąskiej dolinie o stromych zboczach (ISJP 2014, s. 315).

Trwałość zauważonych tendencji do semantycznego ograniczania zakresu hasła oraz przesunięcia wartościowania ujawnia się zwłaszcza, jeśli porównać wszystkie trzy słowniki PWN ze *Słownikiem języka polskiego* (1965) pod redakcją Witolda Doroszewskiego. Tam hasło „przełom” zawiera aż sześć różnych pól znaczeniowych; obok już wymienionych występuje znaczenie mineralogiczne oraz techniczne, a także znaczenie dawne, gdy „przełom” oznaczał „miejsce przełamania, otwór wyłamany, wyłom, dziura” (SJP 1965, t. 7, s. 282). We współczesnych słownikach znaczenie to w ogóle nie zostało odnotowane, podobnie jak pokrewieństwo z czasownikiem „przełamać” oraz pochodzenie od staropolskiego „przełomić”).

Zatarcie tylko pozornie oczywistej językowo etymologii (prze-łom → prze-łamanie → prze-łamać) okazało się brzemiennie w skutki: zagubienie we współczesnym języku polskim sensu związanego z tym czasownikiem doprowadziło do dominacji pozytywnego postrzegania zjawiska przełomu i przełomowości. Jednak ślady w języku pozostały, dlatego dalsze poszukiwania objęły słowniki etymologiczne oraz dawną polszczyznę, a celem badań stało się odsłonięcie owego zapomnianego znaczenia, a także korzeni dzisiejszego rozumienia „przełomu”.

2.2. Archeologia pojęcia

W odkrywaniu dawnych znaczeń pomocne jest ustalenie źródłosłowu wyrazu „przełom”: nie wszystkie słowniki etymologiczne wyraz ten odnotowują, ale można go znaleźć w dwóch ważnych i komplementarnych wobec siebie opracowaniach: Wiesława Borysia (2005) i Andrzeja Bańkowskiego (2000). Z tego pierwszego wynika, iż słowo to pochodzi od czasownika staropolskiego „przełomić” (czyli: „rozdzielić na części, przełamać, rozerwać”; Boryś 2005, s. 491) oraz wcześniejszego, bo jeszcze z XIV wieku, „łomić” (czyli: „kruszyć się, rozpadać na kawałki”; Bańkowski 2000, s. 102). W XVI wieku słowa „przełom” używano przede wszystkim jako „przełamanie, coś przełamanego”, a zatem tak, jak to odnotował Doroszewski (1965). Obok tego dawniej istniały również inne pola znaczeniowe:

„1. pokonać, zwyciężyć, 2. doprowadzić do zmiany czyjejs trwałej postawy, zdania, przekonania, 3. postąpić wbrew czemuś, 4. unieważnić” (Boryś 2005, s. 491). Dopiero od XVII wieku zaczęto tego słowa używać na określenie „momentu zwrotnego”, a pełne znaczenie jako „przesilenie, kryzys, gwałtowna zmiana” wyraz uzyskał dopiero w wieku XIX (Bańkowski 2000, s. 861).

Jeszcze więcej informacji o zaginionych kontekstach można odkryć w *Małym słowniku zaginionej polszczyzny* (MSZP 2003), w którym odnotowano, że czasownik „łomić” był używany w przekładach Nowego Testamentu do opisów działania złego ducha: znaczyło to wówczas „wywoływać drgawki, kurcze, dręczyć kogoś”, ale także „poskramiać” (MSZP, s. 127). Natomiast czasownika „przełomić” używano w pięciu różnych znaczeniach, z których żadne (!) nie jest odnotowane w słownikach polszczyzny współczesnej: „1. «rozdzielić, rozerwać», 2. «nie dotrzymać, złamać» (o obietnicy); 3. «przekonać»; 4. «wymóc, wymusić»; 5. «pogwałcić, naruszyć» (o prawie)” (MSZP, s. 264).

Nawet pobieżna analiza tych modyfikowanych od XIX wieku znaczeń pokazuje tendencję do wypierania sensu pierwotnie odnoszącego się do konkretnego działania przez metaforyczny, ujednolicania użyć tego słowa i przewartościowywania go na skali od znaczenia negatywnego, poprzez ambiwalentne, aż do kontekstu wyłącznie pozytywnego. Działo się to etapami: najpierw pozostawiono definicje, które zachowały pierwotną ambiwalencję: „przełom” oznaczał „przesilenie”, ale i „kryzys, gwałtowną zmianę”, usunięto natomiast użycia związane z przemocą i siłą. W następnej kolejności zniknęły również słowa powiązane z dezintegracją na rzecz określeń takich jak „gwałtowny, nagły, zasadniczy, moment zwrotny”, które mają znaczenie neutralne. Wreszcie najnowsze słowniki odnotowują, obok neutralnych, także określenia pozytywne („ważny” w ISJP); wartościujący charakter podkreślają natomiast przykłady ilustrujące hasła, przywołujące przełom jako zjawisko charakteryzujące biografię wybitnego twórcy.

Żeby się zatem przekonać, jak słowa tego używano kiedyś i na ile powiązane było ono z twórczością, trzeba jeszcze bardziej cofnąć się w czasie, do otwierającego wiek XX *Słownika języka polskiego* (1900–1927) pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego. „Przełom” (występujący obocznie jako „przełam”) już w pierwszym znaczeniu rozumiany jest jako „miejsce przełamania, przerwa, dziura od łamania, wyłom” (1909, z. 27, s. 127); dopiero drugi sens jest przenośny („przejście, zwrot, zmiana, przesilenie, kryzys”) – tu warto zwrócić uwagę na obecność określeń o niekoniecznie pozytywnym zabarwieniu; trzeci sens nawiązuje do medycznego. Zaskakująca jest liczba i różnorodność słów należących do rodziny słowa „przełom”, w większości nieodnotowywanych w późniejszych słownikach: znalazły się w niej „przełomac”, „przełomanie (się)”, „przełomca (przełamacz)”, „przełomek”, „przełomić (przełamać)”,

„przełomienie”, „przełomikamień”, „przełomiplót”, „przełomiwrota”, „przełomka”, „przełomny”, „przełomowy” (w znaczeniu: „przejęściowy, krytyczny”); w sumie hasło główne wraz z pobocznymi zajmuje więcej niż kolumnę.

Warto się zatem cofnąć o kolejne pół wieku: drugie wydanie słownika Samuela Bogumiła Lindego (1858), co ciekawe, nie odnotowuje osobnego rzeczownika „przełom”, a tylko czasownik „przełomić”, którego znaczenia rozpisane zostały w prawie dwu obszernych kolumnach i opatrzone licznymi przykładami. Pierwsze znaczenie to „łamiąc rozdzielić, rozłamać” oraz antonimy „nieprzełamany, nieprzełomiony, nieprzełomny, niezłomny” (Linde 1858, t. IV, s. 545); dopiero drugie znaczenie zawiera rzeczownik odczasownikowy: „przełamanie”, „przełom”, „miejsce, gdzie co przełamano” (Linde 1858, t. IV, s. 545); z kolei trzecie uwzględnia kontekst prawniczy: „przełomić prawo: zgwałcić, przestąpić” (Linde 1858, t. IV, s. 546); natomiast czwarty zakres przywołuje określenia: „przełamać, przewycięzać, górę brać” oraz antonimy: „nieprzełamany, niezwyciężny, nie przerobisz go, nie przekonasz, nie przeprzesz, nie wzruszysz, nie poruszysz, opoka, skała”. Piąte i szóste wskazane znaczenie odsyła z kolei do Biblii: to karanie Boże może się „przełomić”; z kolei „Ewanielię na wiersz polski przełomiwszy, do druku podać chciałem” wskazuje na sens oznaczający „tłumaczyć, przekładać” (Linde 1858, t. IV, s. 546). Zatem w połowie XIX wieku używano przede wszystkim czasownika, a sam rzeczownik „przełom”, chociaż się pojawia, występuje jednak pośród innych możliwych do wykorzystania określeń, co wskazuje na dużo mniejszą rangę tego słowa niż w wieku XX.

Hipotezę tę potwierdza współczesne opracowanie poświęcone słownictwu czasów Jana Kochanowskiego, czyli *Słownik polszczyzny XVI wieku* (2003). W tomie XXXI hasła „przełom” już w ogóle nie ma, natomiast sama definicja i zakresy czasownika „przełomić” zajmują prawie cztery strony, po których następuje jeszcze omówienie wyrazów pochodnych (SPXVIW 2003, s. 423–427), do których należą: „przełomić się”, „przełomienie”, „przełomikamień”, „przełomion (przełomiony)”, „przełomiplót”, „przełomiwrota”, „przełomny/nieprzełomny” (SPXVIW 2003, s. 423–427). Okazuje się zatem, że w XVI wieku czasownik ten ma wiele znaczeń i sam takowe generuje⁹⁶, co ilustrują liczne przykłady pochodzące z tekstów staropolskich; bogactwo sensów odnotowywane jest jeszcze na początku XX wieku, następnie – zaciera się i ujednolica do kilku.

Podstawowy sens czasownika „przełomić” to: „Podzielić siłą na części coś stosunkowo twardego: a) łamiąc; b) rozbijając” (SPXVIW 2003, s. 424). Jest on wyraźnie wysunięty na pierwszy plan, oznacza dezintegrację czegoś, zatem nie

⁹⁶ Przykładowo „przełomiplót” i „przełomiwrota” to po prostu złodziej (SPXVIW 2003, s. 427).

niesie za sobą najpopularniejszego współcześnie pozytywnego zabarwienia znaczeniowego. Także drugie pole znaczeniowe odnosi się do siły, walki, a nawet (jak wskazują badacze) języka wojskowego: „Pokonać, zwyciężyć (kogoś lub coś), przeciwstawić się, wziąć górę, usunąć przeszkodę” (SPXVIW 2003, s. 424–425).

Trzecia, najważniejsza dla prowadzonych tu analiz definicja, z niej bowiem powstaje w dalszej perspektywie czasowej kulturowe znaczenie, obowiązujące od XIX wieku do współczesności, zawiera ujęcie rozbudowane i wyraźnie dwudzielne: „Doprowadzić do zmiany czyjejs trwałej postawy, zdania, przekonania”; można to uczynić w stosunku do: a) innej osoby: „skłonić do zmiany lub wymusić ją, ugiąć, przekonać, wyperswadować; przełomić chcenie, gniew, myśli, serce, przełomić upór, mocą przełomić, zwyciężyć a przełomić”; b) w stosunku do samego siebie: „przemóc, opanować swoje wzruszenia, przyzwyczajenia, przełomić bojaźń, ból, nałóg, postrzał miłości, przyrodzenie, wolą, zły zwyczaj, w sobie/na sobie przełomić” (SPXVIW 2003, s. 425–426). Widoczne jest to także w zakresach wyrazów synonimicznych, wśród których pojawia się: „przekonać” czy „zwalczyć”, ale i „przerwać, uśmierzyć”. Dynamika zdarzeń odnotowywana w obu polach, jak i podkreślenie znaczenia zmiany, są zdecydowanie wspólne, ambiwalencja w ocenie odnosi się natomiast do podmiotu i jego działań: są pozytywne, gdy odnoszą się do niego samego, i negatywne lub neutralne, gdy podejmowane są wobec kogoś innego.

Kolejne dwa pola semantyczne związane są z równie ciekawym rozumieniem: „przełomić” to „postąpić wbrew czemuś”, a nawet „unieważnić” (SPXVIW 2003, s. 426). Kryjący się w tych znaczeniach potencjał subwersywny, prowadzący do podważania, kwestionowania czy podejścia nonkonformistycznego, chociaż nie wprowadza pozytywnego znaczenia, to jednak zawiera element konstytuujący dzisiejsze waloryzujące podejście do „przełomu” i „przełomowości”, uwydatniając jednak konieczność nie tylko podjęcia działania, ale i stanięcia w opozycji do zastanej sytuacji; element ten dobrze koresponduje z cechami myślenia twórczego, twórczą osobowością czy działaniem o takim charakterze.

Najważniejszym wnioskiem, jaki płynie z tej szkicowej analizy ewolucji pojęcia „przełom” w polszczyźnie na przestrzeni wieków, jest konieczność odnowienia znaczeń, czyli powrotu do bogactwa semantycznego w ujmowaniu tego zjawiska, które od drugiej połowy XIX wieku było coraz bardziej ujednolicane. Stało się tak zapewne również z tego powodu, że „przełom” skojarzono przede wszystkim z „przełomem romantycznym” (Stanisz 2010), co spowodowało ograniczenie sensu do określeń albo neutralnych, albo pozytywnych⁹⁷ – i zniknięcie

⁹⁷ Zakres użycia terminu „przełom romantyczny” na określenie sporu między klasykami i romantykami szczegółowo omawia Marek Stanisław, przywołując zarówno prace nowsze

pojęć sugerujących przemoc, dekonstrukcję, rozbitcie, perswazję, unieważnienie, postępowanie wbrew czemuś.

2.3. Wieloznaczność zjawiska nazywanego „przełomem”

Ilustracją procesu ewolucji pojęcia „przełom” są jednak nie tylko karty słowników, ale przede wszystkim sposoby posługiwania się tym terminem w badaniach biograficznych pisanych przez literaturoznawców, historyków czy psychologów.

Literaturoznawcy, pisząc o przełomie, przede wszystkim używają tego pojęcia w sposób silnie wartościujący: twórca albo dokonuje przełomu w kulturze (literaturze, epoce, nurcie), albo też tworzy dzieło przełomowe. Takie ujęcie jest myślowo zakorzenione w koncepcji naprzemiennego występowania epok racjonalnych i irracjonalnych (zapropozowanej przez Juliana Krzyżanowskiego); co prawda idea samej sinusoidy została zakwestionowana, jednak myślenie kategoriami przełomu jako radykalnej zmiany na lepsze (zwroty: „epokowe odkrycie”, „dokonać przełomu”) pozostało. Co więcej, określenia „przełom”/„przełomowy” nie mają charakteru podmiotowego, lecz przedmiotowy, zatem nieuwzględniający sprawczości twórcy ani tym bardziej jego indywidualnej oceny danego wydarzenia jako przełomowego bezpośrednio dla niego, czyli w perspektywie jednostkowej biografii, a nie optyce historycznoliterackiej.

Historycy z kolei posługują się pojęciem przełomu przede wszystkim w znaczeniu „nagłego zwrotu”; odnosi się to przede wszystkim do wydarzeń (decyzji, bitew, sojuszy oraz podobnych). Przełom w perspektywie biograficznej rozumiany jest zatem szerzej i dotyczy nie tyle indywidualnego biegu życia, ile wydarzeń znaczących w perspektywie społecznej, politycznej, kulturowej. Skupienie się na „punkcie zwrotnym” uruchamia też wnioski silnie nacechowane antyno-

Bogusława Doparta, jak i pozycje traktowane jako klasyczne (Marii Janion, Marii Żmigrodzkiej, Mariana Maciejewskiego). Pisze o tym następująco: „Z prac wymienionych badaczy Dopart zaczerpnął przede wszystkim tezę o istnieniu zjawiska nazywanego przełomem romantycznym. Zwolennicy tego pojęcia przekonywali, że wraz z początkiem romantyzmu oraz debiutem literackim nowego pokolenia twórców nastąpiła radykalna przemiana obowiązujących w społeczeństwie polskim wyobrażeń światopoglądowych, społecznych, kulturowych i literackich” (Stanisz 2010, s. 18). Zamiana metafory „walki romantyków z klasykami” na „przełom romantyczny” dokonała się w drugiej połowie XX wieku pod wpływem badaczy romantyzmu, którzy zaczęli inaczej postrzegać, a zatem i opowiadać o romantycznym sporze, dowodzi Stanisz – znaczyłoby to zatem, że ich sposób konceptualizacji najbardziej znaczącej w kulturze polskiej zmiany paradygmatu wtórnie przekształcił także zakres i rozumienie pojęcia „przełom”. Hipotezę tę oczywiście warto byłoby dokładniej zbadać na podstawie szerszego zakresu prac i głębszej wiedzy językoznawczej, proponuję ją jednak jako możliwe wyjaśnienie zauważonych przesunięć semantycznych.

micznością, zakorzenione w jeszcze heglowskich kategoriach. Jednak z historio-graphii ponowoczesnej termin ten został wyraźnie wycofany: odbierany jest jako cecha dawnej manieri pisania narracji historycznej, gdyż to właśnie przełomy charakteryzują „wielkie narracje”. Lęk przed ich wpływem lub też generowaniem sprawia, że badacze nie chcą narzucać konkretnym epizodom historycznym „przełomowości” nawet w znaczeniu neutralnym, podkreślającym nagły, gwałtowny zwrot dziejowy.

W psychologii terminu „przełom” używa się przede wszystkim w perspektywie wydarzeń znaczących dla konkretnej jednostki: podkreśla się wagę wydarzeń przełomowych jako nienormatywnych, odbieranych pozytywnie lub negatywnie, generujących stres, ale też prowadzących do procesów asymilacji i adaptacji, do transgresji. Koncepcje obejmujące przebieg całego życia w mniejszym lub większym stopniu uwzględniają również kryzysy normatywne (takie jak okres adolescencji czy przełom połowy życia) oraz przełomy biograficzne i twórcze.

Kategoria przełomu na stałe zrosła się więc z biografistyką i poszukiwaniem w biegu życia momentów przełomowych (spotkań, wydarzeń, decyzji) lub takich dzieł; więcej nawet: ponieważ „przełom” jest zasadniczo opisywany jako doświadczenie pozytywne (czasem nawet wprost utożsamiane z takimi kategoriami jak „natchnienie” czy „ośnienie”), to na zasadzie sprzężenia zwrotnego taka klasyfikacja dowartościowuje dzieło czy odkrycie uznane za rezultat owego „przełomu”: w ten sposób możliwe jest potraktowanie zbieżności czasowej lub daty symbolicznej jako miernika wartości twórczej dzieła, bo przecież „przełomowe” znaczy samo w sobie „istotne, ważne”. Dlatego też nadmierna i nazbyt pozytywna wartość przypisywana „przełomowi” i „przełomowości” wraz z przesunięciem akcentu z twórcy (podmiotu przeżywającego przełom) na przedmiot (który automatycznie uzyskuje atrybut „przełomowy”) ma również swe dalsze konsekwencje: zasłoną milczenia okrywają biografowie sposoby dochodzenia do wydarzeń przełomowych (chyba że są odpowiednio spektakularne), a przede wszystkim omijają fazy kryzysowe, nietwórcze czy nawet porzucenie twórczości. Czasem zresztą robią to nieświadomie: pozbawieni narzędzi, które pozwoliłyby zaobserwować i nazwać okresy braku aktywności twórczej, a następnie przeanalizować ich znaczenie dla całokształtu rozwoju czy to osoby (w biegu życia), czy pomysłu (podczas trwania procesu twórczego), po prostu nie dostrzegają wagi przerw inkubacyjnych czy doświadczenia asynchronii. Powoduje to – w formie najbardziej drastycznej – cenzurowanie narracji poprzez świadome pomijanie informacji uznanych za „niegodne” lub „nieodpowiednie” dla opisu jednostki wybitnej, a wynikające z nieświadomości wagi tych momentów, co prowadzi do zniekształcania biegu życia twórcy, którego egzystencja zdaje się toczyć od przełomu do przełomu, od dzieła do dzieła, jak gdyby wyłącznie do tego miało ograniczać się istnienie osoby utalentowanej.

Można zapytać więc, do jakich pól semantycznych będzie się odwoływał literaturoznawca, historyk i psycholog, jeśli spotkają się w transdyscyplinarnej przestrzeni badań biograficznych i użyją pozornie tożsamego pojęcia. Skoro w sposób naturalny jako ludzie zakładamy współdzielenie tego samego horyzontu poznawczego, to należałoby postawić pytanie, na ile badacze zdają sobie sprawę ze wskazanych wyżej różnic dzielących ich zakorzenione w określonych dziedzinach definicje nie tylko tego, ale i innych pojęć opisujących twórcę, twórczość i proces twórczy.

Problemu tego nie można marginalizować, zakładając wspólne rozumienie podstawowych terminów, które mogą tak bardzo ewoluować w samym języku, dodatkowo uzyskują też specyficzne dla danej dyscypliny znaczenia. Istniejące różnice, jeśli pozostaną niezauważone, dając złudzenie wspólnoty i porozumienia wokół używanych pojęć, mogą powodować błędy wynikające z różnych perspektyw badawczych. Te, które w przypadku badania „przełomów” najbardziej obciążają badania biograficzne, można podzielić na cztery główne kategorie.

Pierwsza z nich to błędny zakres: używanie pojęć należących do perspektywy kulturowej lub społecznej w odniesieniu do jednostki skutkuje szukaniem przełomu u twórcy według kalendarza wydarzeń historycznych. Prowadzi to w prostej linii do utożsamienia przełomów historycznych czy kulturowych z przełomami twórczymi. Druga grupa błędnych założeń wiąże się z nieprawidłową atrybucją: to nakładanie na perspektywę podmiotową atrybutu z perspektywy przedmiotowej, co powoduje wskazywanie przełomu w biografii twórcy na podstawie przekonania o przełomowości określonego dzieła (wydarzenia, odkrycia) w kulturze. W ten sposób przekonania formułowane przez pole (specjalistów z danej dziedziny, por. Gardner 1993, 2011, Całek 2013) wtórnie służy do reinterpretacji biografii, podporządkowanej ocenom eksperckim, odnoszącym się jednak do dzieł, a nie faktycznie przebiegających procesów twórczych.

Trzecia kategoria błędów wynika z przyjęcia błędnej perspektywy czasowej: badacz postrzega przełom jako wydarzenie momentalne, a nie procesualne (na przykład według modelu zaproponowanego przez Gardniera: pomysł → doświadczenie nieprzystawalności i asynchronii → mocny kryzys → przełom → doświadczenie krystalizujące; por. Gardner 1993, 2011, Całek 2013). Czwarty typ błędów polega na postrzeganiu przełomu wyłącznie jako wydarzenia pozytywnego, bez uwzględnienia tego, że z euforią odkrycia wiąże się wcześniejsza asynchronia, a po epifanii lub doświadczeniu krystalizującym mogą wystąpić gwałtowne spadki nastroju aż do depresji włącznie (por. Gardner 1993, 2011, Całek 2009, 2012, 2013). Jednostronne spojrzenie na przełom zniekształca jego obraz, czyniąc niewytłumaczalnym „trudne” zachowania twórcy, który przecież w momencie epifanii powinien tryskać szczęściem i optymizmem, a nie przeżywać smutek, gniew czy rozczarowa-

nie. Wyobrażenie momentu przełomowego obciążone jest zatem licznymi kliszami literackimi oraz kulturowymi, co utrudnia dotarcie do realności doświadczeń, ich zmienności w czasie, ambiwalencji oraz powoduje błędne utożsamienie krótkotrwałych efektów emocjonalnych przeżyć wglądowych z przełomem, bez uwzględnienia długotrwałych kosztów wyczerpującej aktywności twórczej.

2.4. Przełomowość – poszerzanie perspektywy

Pole znaczeniowe pojęcia „przełom” oraz określeń pokrewnych, zarówno z dawnej, jak i ze współczesnej polszczyzny, okazuje się bardzo szerokie, oferując prawdziwe bogactwo semantyczne. Znaczenia z innych dziedzin lub też definicje dawne – na zasadzie analogii – otwierają nowe spojrzenie na kategorię przełomowości w biografii twórcy, dlatego warto powrócić do szerokiego rozumienia tego pojęcia i wprowadzić do badań nad nim zagubione sensy.

Najpierw warto wykorzystać trzy współczesne pola semantyczne (poza kulturowym, dotąd dominującym w refleksji biograficznej). Rozumienie przełomu jako nagłej zmiany, zwrotu czy momentu zwrotnego skupia uwagę na takich zjawiskach typowych dla twórczości, jak wgląd czy przepływ, akcentuje także kontekst społeczny odkrycia, czyli fakt przełamania paradygmatu obowiązującego w danej dziedzinie. Oba użycia: podmiotowe (skupione na doświadczeniu przełomu przez jednostkę) oraz przedmiotowe (odnoszące przełom do określonej, zastanej sytuacji w dziedzinie) powinny jednak zostać uzupełnione o zapomniany kontekst perswazyjny: „przełomić” znaczyło kiedyś przecież „doprowadzić do zmiany czyjejś trwałej postawy, zdania, przekonania; unieważnić; wymusić; przeciwstawić się, usunąć przeszkodę”. Nowy paradygmat, niezrozumiałe odkrycie, szokujący wynalazek – wywołują przecież skrajne reakcje, mieszczące się na skali od sprzeciwu i buntu do charakterystycznego „Eureka!” (Nęcka 2002), a zadaniem twórcy jest przekonać innych, reprezentujących pole, do tego, że nowy, przełomowy pomysł jest trafny (por. Simonton 1984, 1988, 1999, za: Nęcka 2002).

Definicja „przełomu” związana z geologią („przełom rzeki”) również oferuje ciekawe konteksty w refleksji nad twórczością: obraz przedzierania się rzeki przez pasmo górskie wydaje się niezwykle trafną metaforą sytuacji młodego twórcy przełamującego paradygmat dobrze osadzony w danej dziedzinie (por. Kuhn 2009). Sposób, w jaki twórca dochodzi do doświadczenia krystalizującego (Gardner 1993, 2011), czyli czas od kryzysu i zwątpienia po doświadczenie wglądu, nazywany fazą asynchronii twórczej, uwypukla procesualny charakter przełomu. Momenta odkrycia jest bowiem poprzedzona wieloetapową pracą, dla której wgląd jest tylko finałem rozciągniętego w czasie przekształcania, przeformułowywania, przepracowywania tego, co w danej dyscyplinie już ukonstytuowane.

„Przełom” może te, metaforycznie rozumiane, rozmaite góry – rozedrzeć, może też mocno je przeformować. Przełamanie paradygmatu – jeśli wykorzystać dawne znaczenia czasownika „przełomić” – oznacza konieczne rozerwanie, skruszenie, dezintegrację, a także unieważnienie tego, co było dotychczas; usuwanie tych znaczeń, źródłowo obecnych w pojęciu „przełomu”, skutkuje zawężoną perspektywą oglądu.

Kontekst jednostkowy, skupiony na podmiotowym doświadczeniu twórcy, wydobywa natomiast z obrazu rzeki, która musi wyłobić sobie drogę przez górskie pasmo, rolę cierpienia, jakie towarzyszy przełomowi, przeżywania niezgodności poznawczych, zwątpienia, problemów z artykulacją „nowego”. Znaczenie to zbliżone jest do trzeciego pola semantycznego – choroby, w której „przełom” oznacza „zwrot, przesilenie, kryzys”. Przełom niesie więc ze sobą konieczność stanięcia wobec absolutnej niepewności: można wszystko wygrać albo przegrać. Niezwykle trafne wydaje się tu pojęcie asynchronii twórczej (Gardner 1993, 2011), która oznacza w tym przypadku godzenie się na doświadczenia graniczne i egzystencję, która nie zapewnia psychicznego komfortu. Ambiwalencja sytuacji przełomu, widoczna w medycznym ujęciu, zachowuje posmak ryzyka, na jakie skazany jest twórca, proponując coś całkiem nowego.

Staropolskie znaczenie czasownika „przełomić” odsyła również do semantyki doświadczenia indywidualnego związanego z doprowadzeniem do zmiany w sobie samym. Ten całkowicie zapoznany w obecnych definicjach kontekst wprowadza jakże ważny aspekt działania przeciw sobie na rzecz własnej twórczości. „Przełomić” siebie to bowiem (w szesnastowiecznej polszczyźnie) „przemóc, opanować swoje wzruszenia, przyzwyczajenia” (SPXVIW, s. 426), a zatem – zrezygnować ze swoich poznawczych przyzwyczajzeń, dopuścić wejście na całkowicie nową drogę rozumowania, przyzwolić na dysonans poznawczy, zaryzykować dotychczasowe osiągnięcia. Przełom rozumiany w takim sensie wymaga od twórcy postawy heroicznej: pokonania własnych lęków, przyzwyczajzeń i ograniczeń; wcale nie jest łatwy ani tym bardziej – bezpieczny. Jest jak kryzys w chorobie, którą trzeba pokonać, jak przesilenie, które może doprowadzić do ozdrowienia lub wyczerpania organizmu i śmierci. Przełom to gra o wszystko ze świadomością, że można wszystko stracić; to doświadczenie graniczne, które wymusza radykalne wybory i ponoszenie za nie pełnej odpowiedzialności (znaczenie to bliskie jest jednemu z kontekstów asynchronii twórczej, ale częściowo pokrywa się też z rozumieniem kontraktu faustowskiego, por. Gardner 1993, 2011).

Przełom to zatem zjawisko niezwykle złożone i wieloznaczne, które, jeśli się mu przyjrzyć z bliska, ukazuje swe janusowe oblicze. Widziany w perspektywie jednostkowej, prowadzi do przeżyć wzniosłych (epifania, doświadczenie krystalizujące, wgląd, przepływ) a równocześnie dramatycznych i granicznych (absolutne

ryzyko, strach, niepewność, dysonans, rozbitcie). Z perspektywy „pola” to miejsce agonu: sporu, perswazji, walki o rację i moc przekonywania do swoich idei; spór ten toczą specjaliści, którzy oceniają propozycję twórcy wobec tego, co już zbudowane, zastane, ukonstytuowane. Z perspektywy „dziedziny” przełom zaburza, rozbija i rozszcza to, co stanowiło dotąd punkt odniesienia, przełamuje dotychczasowy porządek: pogwałca prawa i narusza pewniki, powoduje wyłomy w pozornie stabilnych fundamentach wiedzy.

Odwołanie się do znaczeń zapożyczonych, wypartych czy odrzuconych, a mających swą językową tradycję, zaświadczoną obecnością obszernych haseł na kartach słowników dawnej polszczyzny, pozwala powrócić do pierwotnego, ambiwalentnego z natury, znaczenia pojęcia „przełom”. Dzięki temu możliwe staje się oczyszczenie go z jednoznacznie waloryzującego ujęcia, z czegoś, co można by nazwać „poznawczym oswojeniem”, „rozbrojeniem”, a przez to i okaleczeniem bogactwa semantycznego tego słowa.

2.5. Przełomy w biografii

Pozostaje jeszcze jedna ważna kwestia odnosząca się do praktycznego wykorzystania wyników analizy leksykograficznej, archeologii pojęcia „przełom” oraz propozycji odnowienia jego wieloznaczności, którą pozwala odkryć etymologia tego słowa. Należy zapytać, co świadczy o przełomie, skoro jako błąd wskazane zostało poszukiwanie przełomu w biografii jednostki na podstawie samej tylko doniosłości odkrycia czy gwałtowności zmiany.

Wydaje się, że podstawą ujęcia biograficznego jest uprzywilejowanie perspektywy podmiotowej, która powinna wobec tego ukierunkować poszukiwania przełomu na wydarzenia, które twórca przeżył jako przełomowe. Znaczące są tu przede wszystkim wypowiedzi epistolograficzne – jako rejestrujące na bieżąco stany jednostki oraz obrazujące jej funkcjonowanie; w dalszej kolejności należy uwzględnić także inne wypowiedzi autobiograficzne (dzienniki, pamiętniki, wywiady, wypowiedzi publiczne oraz podobne), a także deklaracje artystyczne (manifesty, odezwy, artykuły programowe, przedmowy i inne). Należy przy tym poszukiwać nie tylko emocji pozytywnych, ale i znamion kryzysu czy obniżonych stanów nastroju, pamiętając, że fazy wglądu i przepływu przeplatane są okresami depresji lub stanami subdepresyjnymi (por. Całek 2009).

W ocenie znaczenia przełomu poszerzone znaczenie przełomowości uwzględnia również możliwość błędnej oceny twórcy, nazbyt przywiązanego do swego dzieła, ulegającego złudzeniu jego wielkości, pomocne są również zewnętrzne jego przesłanki (dziedziczne): 1. czasowe (nagłość, momentalność); 2. jakościowe (gwałtowny zwrot, radykalna zmiana); 3. kulturowe

(znaczenie dzieła/osiągnięcia oceniane diachronicznie, z uwzględnieniem wpływu na dalsze losy dyscypliny). Drugą ważną grupą przesłanek są opinie ekspertów (krytyków, recenzentów, specjalistów, czyli pola w ujęciu Gardnera⁹⁸), którzy oceniają, na ile zaproponowana zmiana stanowi przełom w znaczeniu książkowym i prowadzi do faktycznej zmiany paradygmatu.

W analizie przełomów twórczych winny być wykorzystane wszelkie użyteczne narzędzia, pozwalające dokładniej badać to zjawisko, takie jak – przykładowo – koncepcja *Modelowego Twórcy* Gardnera (1993, 2011) i zaproponowane tam pojęcia (doświadczenie krystalizujące, asynchronia twórcza, pakt faustowski oraz inne), model biegu życia w ujęciu Bühler (1999) oraz nowszych; w obu należy uwzględnić takie pojęcia, jak przeznaczenie i zmiana przeznaczenia oraz zmiana paradygmatu), epifania (Szmidt 2012), wgląd i oślnienie w ich znaczeniu biograficznym (Calek 2012, 2013) oraz przepływ (Csikszentmihályi 1998, 2023), koncepcje dochodzenia do ekspertywności (pozwalające uchwycić procesualny charakter dochodzenia do przełomu), koncepcje zakładające dezintegrację pozytywną oraz perspektywę rozwojową. Należy także uwzględnić fazy kryzysowe, przerwy inkubacyjne, okresy nietwórcze (w znaczeniu „nieproduktywne”) – stanowią one całość niezbędną do pojawienia się przełomu.

* * *

Czy to wystarczy, aby odpowiednio dobrze zbadać przełom, zjawisko tyleż nieoczywiste, co przyswojone; gwałtowne i euforyczne, przynoszące wartościowe zmiany i dramatyczne pomyłki? Z pewnością nie, bo przełom, niezależnie od stopnia opracowania wszystkich możliwych zakresów semantycznych tego pasjonującego pojęcia tak mocno identyfikowanego z twórczością, pozostaje tajemnicą. Tajemnicze jest dojrzewanie do przełomu, tak przekonująco omówione przez Bühler (1933/1999), a potem Gardnera (1993, 2011); podobnie nieprzenikliwe dla zewnętrznego obserwatora staje się samo jego przeżywanie jako doświadczenia granicznego i jednostkowego, pozostawiającego mocny ślad w biografii. Tajemnicą, którą tylko częściowo udaje się odsłonić biografom, jest także los przełomu paradygmatycznego: może przyjść za wcześnie i zostać odrzucony lub o czasie, gdy ma szansę na akceptację, a nawet entuzjastyczne przyjęcie. Zmienność wprowadzają tu również reakcje reprezentantów danej dziedziny (w perspektywie synchronicznej) oraz – w perspektywie historycznej – następców, kontynuatorów i kontestatorów, o których szczegółowo pisał Harold Bloom (1997/2002).

⁹⁸ Definicję tego pojęcia oraz krótką prezentację teorii Gardnera (1993, 2011) można znaleźć w podrozdziale III.3.1.

Rozdział 3

Jak napisać arcydzieło? *Pan Tadeusz* w świetle psychologii procesu twórczego

Pisanie o tym, jak powstawał *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza po Romanie Pilacie (1897, 1898), Kazimierzu Wyce (1964), a zwłaszcza po Stanisławie Pigoniu (1934/2002) i jego fundamentalnych rozprawach rekonstruujących fazy tworzenia poematu, jest przedsięwzięciem nadzwyczaj ryzykownym a jednak koniecznym, o czym świadczą zresztą słowa ostatniego ze wspomnianych badaczy. Komentując i doprecyzowując ustalenia Pilata na temat autografów *Pana Tadeusza*, Pigoń wskazywał – jako cel zasadniczy swojego powrotu do kwestii powstawania poematu – konieczność przyjrzenia się procesowi twórczemu. Analizował zatem, po pierwsze, sam tekst poematu, dążąc do rozpoznania w jego obecnym kształcie śladów wersji pierwotnej; po drugie, chciał zrekonstruować proces powstawania i rozrastania się dzieła, zwłaszcza z uwzględnieniem „rozbłysków natchnienia”. Oba wskazane aspekty badań wykraczały poza wnioski sformułowane przez Pilata, często jednakże od nich wychodząc i nadając im nową rangę. W ten sposób dawne prace prowadzone nad autografem *Pana Tadeusza* nie reprezentowały przynależnej wyłącznie do przeszłości refleksji historycznoliterackiej, lecz były aktualizowane, stając się na nowo częścią żywego dyskursu.

Dziś, gdy z kolei prace Pigonia reprezentują coraz odleglejszą i często postrzeganą jako historyczna refleksję nad *Panem Tadeuszem*, warto przypomnieć i podjąć na nowo wątki związane z procesem powstawania poematu. Pozwoli to, po pierwsze, unaocznic niesłabnącą aktualność ustaleń dotychczasowych mickiewiczologów, a po drugie, dokonać tego, co leżało u podstaw prac Pigonia: wykorzystania nowych przestrzeni badawczych, które pozwoliłyby rozwinąć badania nad procesem twórczym, którego ukoronowaniem było powstanie poematu. Badania tego typu wydają się w przypadku *Pana Tadeusza* cenne również ze względu na fakt, iż nieczęsto zdarza się, że powstawanie dzieła dokumentowane jest tak starannie: w korespondencji poety z lat 1832–1834⁹⁹, w relacji Józefa Bohdana

⁹⁹ Wszystkie cytaty z korespondencji Mickiewicza podaję za Wydaniem Rocznicowym (Mickiewicz 2003, WR XV).

Zaleskiego (1875, przedruk w: Zakrzewski 2001)¹⁰⁰, w innych dokumentach zgromadzonych w *Kronice życia i twórczości Adama Mickiewicza* (1966) oraz w maszynopisie części poświęconej pobytowi poety w Wielkopolsce¹⁰¹.

Zatem rekonstrukcja powstawania *Pana Tadeusza* zaproponowana tutaj, a stanowiąca kontynuację dotąd prowadzonych badań historycznoliterackich, zostanie dopełniona o kwestie rozpatrywane na nowo w świetle współczesnej psychologii procesu twórczego. Przedmiotem zainteresowania staną się oba wyznaczone przez Stanisława Pigonia aspekty: poszukiwanie śladów ewolucji samego tekstu oraz analiza procesu twórczego w trakcie kolejnych faz pisania poematu.

3.1. Od ekspresji siebie do realizacji świata wartości

Współczesna psychologia twórczości zajmuje się procesem twórczym, ujmując go na różne sposoby: strukturalnie (sam proces badany narzędziami psychologicznymi) albo systemowo (proces twórczy analizowany jest z uwzględnieniem kontekstu społecznego i badany interdyscyplinarnie). Ujęcie systemowe, które przyjmuję, odwoływać się będzie do dwóch uzupełniających się koncepcji, które krótko omówię poniżej.

Koncepcja *Modelowego Twórcy* Howarda Gardnera, badacza zajmującego się psychologicznymi analizami biografii wybitnych twórców, autora teorii „wielorakiej inteligencji”¹⁰², zakłada triadowe ujęcie procesu twórczego¹⁰³. Tworzenie tak rozpa-

¹⁰⁰ Dokumenty na temat powstawania *Pana Tadeusza* zgromadził i opublikował w swojej monografii Bohdan Zakrzewski (2001), między innymi przedrukował też list Zaleskiego w całości i to wydanie cytuję dalej (stosując w przypadku tego źródła skrót JBZ).

¹⁰¹ Istnieje maszynopis *Kroniki życia i twórczości Mickiewicza* obejmujący okres pobytu w Poznaniu, z którego mogłam skorzystać w roku 2005 dzięki uprzejmości śp. Marii Derwałowicz oraz Janusza Ruszkowskiego. Maszynopis obejmuje okres od sierpnia 1831 roku do początku marca 1832 roku; ponieważ numeracja stron jest osobna dla każdego miesiąca, odwołując się do fragmentów tej pracy, będę podawać w nawiasie każdorazowo miesiąc i stronę, stosując skrót MKŻT.

¹⁰² Najważniejsza książka Howarda Gardnera na temat badań nad wybitnymi twórcami: *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi* (Gardner 1993, 2011) jest w kilku polskich bibliotekach, ale tylko w wydaniu starszym. W 2011 roku ukazała się edycja uzupełniona o nowy wstęp autora, zawierający podsumowanie dotychczasowych badań i analiz, które ukazały się w międzyczasie. Koncepcję Gardnera omówiłam szczegółowo w monografii *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze* (Całek 2013, s. 254–262). W Polsce dostępna jest książka popularnonaukowa Gardnera *Niepospolite umysły* (1998), zawierająca cztery krótko omówione biografie i kilka elementów jego modelu.

¹⁰³ Howard Gardner (1993, 2011) wykorzystuje tu pomysł węgierskiego badacza Mihály Csikszentmihályiego, który do psychologii twórczości wprowadził triadę: jednostka – pole – dziedzina (por. też Nęcka 2002, s. 184–187, Całek 2013, s. 169–171).

trywane jest rezultatem interakcji przebiegających pomiędzy twórcą (i właściwościami jego osobowości), polem (czyli środowiskiem oceniającym rezultaty procesu twórczego; do niego należą zarówno krytycy i specjaliści w danej dziedzinie, jak też zwykli czytelnicy, poddani jednakże wpływom ocen ekspertów) oraz dziedziną (całością kontekstu kulturowego, z którego korzysta twórca jako systemu symboli określającego język dzieła i jego kształt). Zawiera ona dotychczasowy dorobek oraz ustalone kulturowo normy i reguły tworzenia (na przykład wyznaczniki stylistyczne i gatunkowe, tradycję retoryczną, kanon cenionych dzieł i inne podobne).

W procesie twórczym interakcje te są niesłychanie istotne, gdyż ostateczny kształt dzieła rozgrywa się w aktywnym współdziałaniu tych elementów: twórca jako dysponent pomysłu podejmuje wysiłek wyrażenia go w społecznie uznawanym systemie symboli, uwzględniając zasady i normy formułowane przez ekspertów pola (niezależnie, czy ostatecznie odniesie się do nich krytycznie czy aprobatywnie). Tak ujmowana twórczość ma charakter fazowy i interakcyjny; wymienione poniżej fazy występują więc symultanicznie, wzajemnie na siebie wpływając. Faza ekspresji dzieła w języku danej dziedziny twórczości rozpoczyna proces upublicznienia prywatnego pomysłu twórcy, który musi „przełożyć” idee na zrozumiały system symboli (słowa, nuty, obraz, wzór matematyczny, teorię). Ten etap najbardziej związany jest z osobą twórcy, generując często poczucie subiektywnej niemożności, bariery pomiędzy pomysłem istniejącym w umyśle jako niedookreślona jeszcze idea a trudnością jego ekspresji.

Etap powstawania dzieła to proces kształtowania translacji tego pomysłu i wyrażenia go w postaci zewnętrznie dostępnej, spójnej, harmonijnej i pięknej całości (pomysł przedstawiany jest w całości od razu albo też kształtowany procesualnie, ale od początku wymaga docelowego wyobrażenia takiej „całości”, nawet jeśli potem będzie ona ewoluować). I równolegle do tego od początku nowa idea musi spełniać wymogi prezentacji charakterystyczne dla danej dziedziny, dlatego na tym etapie sposób jej ekspresji kształtują na przykład gatunki wypowiedzi czy różnorakie odniesienia do istniejącej już tradycji. Idea musi się bowiem wpisać w pole i włączyć w proces komunikacji, jako że będzie oceniana przez środowisko (krytyków, ekspertów, badaczy) – i w momencie upublicznienia, i w późniejszym czasie, już z historycznego dystansu.

Proces twórczy kształtuje jeszcze jedna dynamiczna siła, związana z dojrzewaniem twórczego pomysłu. Odwołując się bowiem do teorii Charlotte Bühler (1933/1999), prekursora myślenia o rozwoju człowieka w perspektywie biegu jego życia, można wykorzystać fazy wyznaczone przez nią w rozwoju aktywności twórczej człowieka do analizy konkretnego procesu twórczego.

Bühler wskazała, iż rozwój aktywności twórczej przebiega ewolucyjnie, od aktywności o charakterze funkcjonalnym (skupionej na ekspresji siebie, ludycznej i autotelicznej), poprzez jej dojrzałą formę – aktywność o charakterze

zadaniowym (ukierunkowaną na cel: w tej fazie twórczość traktowana jest „zawodowo”, twórca – staje się ekspertem w swojej dziedzinie, rozwijając swe możliwości i planując karierę artystyczną), aż do aktywności nakierowanej na realizację wartości. Ta najdojrzalsza faza u wybitnych twórców umożliwia osiąganie nie tylko wyżyn warsztatu twórczego, ale i sięganie po idee uniwersalne, które – wcielone w dzieła – przemawiają do współczesnych niezależnie od miejsca oraz czasu ich powstawania (Bühler 1999, Całek 2013).

Na wzór tego procesu ewoluowania aktywności twórczej chciałabym wskazać elementy takich przekształceń w samym procesie, który przebiega od ekspresji pomysłu (skupionej na osobie twórcy), poprzez kształtowanie i dopasowywanie elementów konstytuujących dzieło (etap pracy nad językiem ekspresji, wykorzystujący w największym stopniu umiejętności warsztatowe twórcy), aż do poddania siebie idei samego dzieła. Etap ostatni wymaga nie tylko dojrzałości osobowej (piszący musi być gotowy do rezygnacji z siebie na rzecz swego dzieła), ale i dojrzałej formy wytworu, który na pewnym etapie sam, przez swą wewnętrzną logikę, niejako „prowadzi” twórcę, generując kolejne pomysły, postaci, wątki – czasem niezależnie od pierwotnych planów czy wizji całości.

Dialektyka procesu twórczego – mówiąc językiem dynamizmów ukazanych przez Władysława Stróżewskiego (1983) – zakłada zatem nieustanne ścieranie się tego, co nowatorskie (pomysł twórcy) z tym, co stanowi przestrzeń tradycji (pole i dziedzinę), aby ostatecznie rezultat procesu twórczego stanowił najwierniejsze odzwierciedlenie pomysłu twórcy w adekwatnej formie, która będzie współdecydowała o pełnym i doskonałym kształcie ostatecznym dzieła. Dzieło to ewoluuje od subiektywnego kształtu, najsilniej nacechowanego osobowością twórcy, poprzez etap doskonalenia formalnego, aż do kształtu autonomicznego, który jest przede wszystkim ekspresją zakorzenionych w nim wartości, wyrazem dojrzałości samego twórcy i równoległe – dojrzałego ukształtowania załączkowego pomysłu, który zainicjował proces twórczy. I tak właśnie – w ujęciu teoretycznym – powstaje arcydzieło.

3.2. Biograficzne uwarunkowania procesu twórczego

Polscy strukturaliści, podejmując temat miejsca biografiki w nauce o literaturze, zakwestionowali (słusznie) biografizm i psychologizm, przy okazji jednak redukując problematykę biograficzną lub całkowicie z niej rezygnując z powodu problemów związanych z łączeniem życia oraz twórczości w jedno. Na „celowniku” strukturalizmu znalazły się zwłaszcza rekonstrukcje psychologiczne, nazwane zresztą przez Sławińskiego – spekulacjami i wyrugowane z dyskursu naukowego do obszaru biografiki literackiej (Sławiński 2000, s. 67; była już o tym mowa w poprzednich rozdziałach).

W tym właśnie duchu, chociaż o kilkanaście lat wcześniej, Kazimierz Wyka skomentował książkę Pigonia o *Panu Tadeuszu*, odnosząc się do kwestii, czym literaturoznawca w tym przypadku powinien się zajmować i tym samym definiując, jakie elementy mieszczą się w pojęciu „geneza dzieła”:

O definitywnym kształcie każdego utworu literackiego można mówić dopiero podówczas, kiedy utwór ten został już przez autora całkowicie zamknięty i ukończony. Ale już w procesie powstawania utworu rysuje się przed autorem jego ostateczna wizja, porządkuje się i zmienia kompozycja, fabuła etc. Fakty określone w pierwszym z powyższych zdań, jak też fakty podane w drugim, jedno i drugie należą do kontekstu genezy (Wyka 1964, t. 1, s. 16).

I dalej pisze Wyka, już konkretnie odnosząc takie rozumienie genezy do rozważań podjętych przez Pigonia:

Badacz, na przykład, zastanawia się, czy pomysł napisania jakiegoś poematu, który z czasem przekształci się w *Pana Tadeusza*, powziął Mickiewicz już podczas pobytu w Poznańskim, i roztrząsa istniejące na ten temat przekazy. Badacz z kolei opowiada, kiedy to Mickiewicz przerwał pisanie poematu i udał się do Awinionu, ażeby czuwać u łóża chorego Garczyńskiego. Przekonany jest ów badacz, że rozpatruje genezę *Pana Tadeusza*. Jest on w błędzie. Przytacza bowiem pewne okoliczności biograficzne towarzyszące powstawaniu poematu, ale tylko okoliczności [podkr. – A.C.]. Czuwanie przy łóżu chorego przyjaciela-poety, gdyby nie istniały w tym względzie odpowiednie dokumenty zewnętrzne, nie posiada przecież żadnej dokumentacji w obrębie tekstu *Pana Tadeusza* – jako pewnego łańcucha genetycznego od strony autora, ani też w obrębie jego ostatecznego kształtu – jako wyniku dla odbiorcy. W tym sensie nie należy ono do genezy poematu, lecz jedynie genezie tej towarzyszyło (Wyka 1964, t. 1, s. 16–17).

Ze zdaniem Wyki w tym punkcie całkowicie się nie zgadzam i poniższe rozważania, poza chęcią ponownego przyjrzenia się procesowi twórczemu, który do powstania *Pana Tadeusza* doprowadził, będą też próbą zakwestionowania takiego podejścia interpretacyjnego, ujawniającego głęboko redukcjonistyczne spojrzenie i na twórcę, i na proces powstawania dzieła.

Wyka, formułując swój komentarz, ujawnia zakorzenione w swym dyskursie założenia pierwszej fazy strukturalizmu, prowadzące do zredukowania problematyki biograficznej w dziele, a w konsekwencji zredukowania osoby twórcy do „podmiotu czynności twórczych”, kategorii zaproponowanej przez Janusza Sławińskiego w roku 1965, a więc zaledwie rok później (Sławiński 1965/1998). Jej użyteczności oczywiście nie chcę kwestionować, staram się jedynie zwrócić uwagę, iż myślenie o twórcy wyłącznie jako o „dysponencie reguł literackich zaktualizowanych w tekście” czy o „szczególnej roli pisarza realizującej się w toku procesu twórczego i dokumentowanej przez poetykę utworu” (Okopień-Sławińska 2000, s. 392) każe

ograniczyć i wyselekcjonować z konkretnego momentu biograficznego, zawierającego integralnie wtopiony w bieg życia proces twórczy, arbitralnie wybrane elementy uznane za „genetyczne”. Tymczasem *Pana Tadeusza* pisze Adam Mickiewicz przeżywający swoje życie w jego całokształcie, a nie jego „tekstowy odpowiednik” ograniczony do „dysponenta reguł literackich”. Chociaż więc można zrozumieć, jakie błędy doprowadziły do tak radykalnego zdefiniowania zagadnienia w przypadku Wyki, to wydaje się, że warto dziś jasno i konkretnie pokazać na tym samym przykładzie – powstawania *Pana Tadeusza* – że założenie badacza było błędne. Do kwestii tej wróć, aby podjąć ją szczegółowo i polemicznie właśnie przy omawianiu drugiej fazy powstawania poematu, *nota bene* „u łóża chorego Garczyńskiego”.

Odnosząc się zatem w tym miejscu tylko do reguły generalnej, chcę podkreślić, iż ujęcie „genetyczne” zaproponowane przez Wykę nie pozwala na dostrzeżenie całości sytuacji konstytuującej dany odcinek biograficzny, w obrębie którego aktywność twórcza stanowi ważny, ale przecież nie jedyny wymiar życia podmiotu. Twórca – nawet w fazie intensywnego tworzenia – musi być postrzegany nadal holistycznie, inaczej skrzywieniu ulega kontekst historyczno-społeczny i perspektywa indywidualna, co prowadzi w konsekwencji do zniekształcenia oglądu całej sytuacji. Dlatego też punktem odniesienia moich rozważań będzie praca Pigonia, którego sposób myślenia o autorze *Pana Tadeusza* jest mi dużo bliższy (mimo skazania błędami biografizmu i ujęć momentami przedkładających „pomnikowość” Mickiewicza ponad fakty), reprezentuje też podejście, które nie uprzedmiotawia poety, lecz respektuje jego prymarne miejsce w procesie twórczym.

3.3. Odmienność procesów twórczych: *Pan Tadeusz* a *Dziady* dreźnie

Aby przeanalizować, jak powstawał *Pan Tadeusz*, trzeba na początku krótko przypomnieć chronologię wydarzeń biograficznych poprzedzających pisanie tego dzieła lub towarzyszących temu procesowi, zwłaszcza okres tworzenia poematu w kontekście wcześniejszych *Dziadów* dreźnie.

Wobec zbyt upraszczającego postrzegania czasu między marcem 1832 roku a lutym 1834 roku jako nieprzerwanego okresu aktywności twórczej Mickiewicza wydaje się konieczne podkreślenie odmienności powstawania *Dziadów* części III oraz *Pana Tadeusza*. Po pierwsze zatem, należy wskazać na zupełnie inną dynamikę i charakter tych dwóch procesów twórczych. Po drugie, warto zwrócić uwagę na zróżnicowanie aktywności poety w omawianym czasie: okresy pisania oddzielone były od siebie dniami czy tygodniami innej aktywności (podróże, spotkania towarzyskie, działalność społeczna – by wymienić najważniejsze), co potwierdza obserwację psychologów o „falowaniu” twórczości, czyli naprzemien-

nym występowaniu faz wzmożonej aktywności twórczej oraz faz całkowitej inercji (służących obniżeniu napięcia, odpoczynkowi oraz nabraniu dystansu do już powstałych fragmentów).

Aby dostrzec całkowicie odmienny charakter czasu tworzenia *Dziadów*, warto krótko przypomnieć, że proces twórczy zakończony powstaniem arcydramatu trwał zaledwie około miesiąca (od około 23–29 marca aż do 29 kwietnia) i był bardzo intensywny. Rozpoczął się od aktywności przekładowej (*Giaur* Byrona), w którą poeta bardzo się zaangażował, a następnie uległ przekształceniu w twórczość własną (najpierw powstała *Śmierć pułkownika*, a następnie – właśnie *Dziady*). Pochodzące z tego czasu liczne świadectwa: samego Mickiewicza (listy z kwietnia 1832 roku, późniejsze wspomnienia z tego okresu) i jego przyjaciół (zwłaszcza Antoniego Edwarda Odyńca) poświadczają przeżywanie przez poetę intensywnych doświadczeń – przepływu (ułatwiającego całkowite zaangażowanie się w proces twórczy) oraz momentów wglądu (ośnienienia), które zadecydowały o kształcie pewnych fragmentów: z pewnością – *Wielkiej Improwizacji*, najprawdopodobniej również *Widzenia ks. Piotra* (Całek 2012, s. 356–362). Zasadniczym rysem tego okresu było wyłączenie się z życia towarzyskiego i powierzenie opiece trzech najbliższych przyjaciół (do których należeli: Ignacy Domeyko, Stefan Garczyński i Antoni Edward Odyniec). To typowe dla procesu twórczego grono, zapewniające wsparcie intelektualne i emocjonalne – jak zauważył Howard Gardner – towarzyszy zazwyczaj twórcy w okresie przełomowym; nie inaczej było w tym przypadku.

Wrażenie, jakie pozostawia w świadkach ten czas, a także – jakie powstaje w czytelnikach, poznających ten fragment biografii Mickiewicza – jest w dużej mierze odpowiedzialne za to, iż proces tworzenia *Pana Tadeusza* postrzegany jest analogicznie i nieustannie porównywany właśnie do czasu powstawania *Dziadów*. Tymczasem nic bardziej mylnego: specyfika procesu twórczego każdorazowo związana jest z konkretnymi okolicznościami biograficznymi, kontekstem historyczno-społecznym, stanem psychofizycznym twórcy oraz właściwościami samego dzieła. Dlatego trzeba na powstawanie poematu spojrzeć w oderwaniu od wydarzeń z kwietnia 1832 roku, unikając łatwych analogii i dostrzegając istotne różnice tych dwu wielkich procesów twórczych.

Pan Tadeusz powstawał długo: nawet jeśli przyjąć za początek dopiero listopad/grudzień 1832 roku, a za koniec – 13 lutego 1834 roku (bez fazy poprawek i korekt, trwających aż do lipca), to i tak proces twórczy trwa w tym przypadku około piętnastu miesięcy, czego nie można motywować oczywiście tylko różnicami w objętości dzieła. Układa się on w trzy wyraźne fazy: od około września/listopada 1832 roku aż do czerwca roku następnego, druga faza to czas pielęgnacji Garczyńskiego, czyli pobytu w Szwajcarii, a potem powrót do Francji (lipiec – koniec września 1833 roku), wreszcie okres trzeci – od powrotu do Paryża

w październiku 1833 roku do 13 lutego 1834 roku, kiedy to (zgodnie z relacją epistolarną) poeta ukończył poemat:

Więc skończyłem wczora właśnie. Pieśni ogromnych dwanaście! Wiele mierności, wiele też dobrego. Będiesz czytał. Za parę tygodni druk zaczynam. Mnóstwo pracy w przepisywaniu. Co tam najlepsze, to obrazy z natury kryślone naszego kraju i naszych obyczajów domowych. Ledwie skończył (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 261).

Każda z tych faz (szczegółowo przeanalizowana w dalszej części) miała swoją własną dynamikę oraz znaczenie dla całokształtu procesu twórczego, wyraźnie zmiennego i niejednolitego w porównaniu z okresem pisania *Dziadów* drezdeńskich. Bowiem to nie wyłącznie długość, ale przede wszystkim charakter tych procesów był zupełnie różny: czas od jesieni 1832 roku nie przypomina okresu drezdeńskiego z jego charakterystycznym odcięciem się od innych spraw i koncentracją na pisaniu. Aktywność twórcza współlistnieje z zaangażowaniem w działalność na emigracji, tłumaczeniem *Giaura*, lekturą i korektą *Wacława dziejów* Garczyńskiego, a wreszcie – objęciem 1 kwietnia 1833 roku redakcji „Pielgrzymy Polskiego”.

Księga I w całości powstaje do 8 grudnia, do 12 stycznia napisana zostaje księga II i fragment kolejnej. Po przerwie spowodowanej koniecznością powrotu do przekładu Byrona Mickiewiczowi uda się (między 8 kwietnia a 6 maja) dokończyć księgę III. W maju podczas pisania księgi IV zmianie ulegnie koncepcja roli księdza Robaka w poemacie, co doprowadzi do wielu przeróbek w napisanych już fragmentach (Pigoń 2002, s. 119–149). A to przecież zaledwie początek; potem nastąpi wyjazd do chorego Garczyńskiego, czyli świadome przesunięcie aktywności twórczej na drugi plan (choć proces twórczy z pewnością trwał, a rezultaty wówczas przemyślanych spraw uobecniają się w przekształceniu koncepcji poematu i wprowadzeniu obrazu zajazdu). Trzecia faza powstawania *Pana Tadeusza* będzie już bardziej intensywna: księgi od V do XII zostaną napisane między październikiem/listopadem a lutym, czyli w trakcie czterech – pięciu miesięcy.

Odmienność omawianych dwóch procesów twórczych prowadzących do powstania *Dziadów* i *Pana Tadeusza* można pokazać również na przykładzie stosunku poety do życia towarzyskiego w tym okresie. Tworzenie arcydramatu wymagało radykalnego ograniczenia kontaktów do wąskiego grona przyjaciół. Inaczej było w przypadku *Pana Tadeusza*: to czas, gdy poeta udzielał się towarzysko, nie stronił od politycznych dyskusji, a na „wieczorne schadzki u Adama” przybywało całkiem liczne grono stałych gości¹⁰⁴. Wyklucza to zatem odtwarzanie atmosfery „drezdeńskiej izolacji”, nad czym zresztą ubolewa w swych wspomnieniach Zaleski.

¹⁰⁴ Należeli do nich: „[...] Jełowiccy, Edward i Aleksander, bracia Sobańscy, Kaszyc, Worcel, Cezary Plater, Karol Montalambert, David rzeźbiarz, generałowie Dembiński i Miś My-

3.4. Kiedy Mickiewicz zaczął pisać poemat?

Początek pierwszej fazy powstawania *Pana Tadeusza* nie ma swojej dokładnej lokalizacji czasowej, gdyż pierwsza wzmianka poświęcona poematowi znajduje się w liście poety do Odyńca z 8 grudnia 1832 roku: „Piszę teraz poema szlacheckie w rodzaju *Herman i Dorotea*, już ukropiłem tysiąc wierszy” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 178). Z kolei Zaleski podaje, iż: „Okres czasu, w którym Adam pisał i drukował *Pana Tadeusza*, nie długi, niespełna dwuletni, od września 1832 do lipca 1834. Po świeżem z nim zaprzyjaźnieniu się, nie odstępowałem prawie przez te lata od jego boku” (JBZ 2001, s. 125). Trudno doniesieniom Zaleskiego zaprzeczyć, chociaż warto przypomnieć, że jego relacja, która powstała czterdzieści lat od pierwszego wydania poematu (w październiku 1874 roku), nie musi być ścisła. Maria Dernałowicz w *Kronice* (1966) tego ostatecznie nie rozstrzyga, podobnie czynią inni badacze, pozostawiając raczej kwestię otwartą lub pisząc bardzo ogólnie (jak choćby Alina Witkowska 2001a, s. 385–387).

Także listy Mickiewicza nie pozwalają niczego w tej kwestii doprecyzować: po przyjeździe do Paryża poeta wchodzi w życie towarzyskie, drukuje tom IV *Poezji* (zawierający III część *Dziadów*), aktywnie udziela się w Towarzystwie Literackim, Towarzystwie Litewskim i Ziem Ruskich oraz w Towarzystwie Naukowej Pomocy; najprawdopodobniej w tym samym czasie, między wrześniem a pierwszą połową listopada, pisze również *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Z tego też względu enigmatyczne stwierdzenie w liście do Józefa Grabowskiego z 16 listopada: „Ja tu żyję bardzo samotnie, siedzę w domu, zajęty pracami literackimi” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 171) nie wskazuje jednoznacznie na *Pana Tadeusza*.

Z drugiej jednak strony, patrząc na długość fazy trwającej aż siedem miesięcy, co – jak na poetę, który pół roku wcześniej w miesiąc napisał całą III część *Dziadów* – wydaje się jednak rozciągnięte w czasie, można przypuszczać, iż relacja Zaleskiego jest prawdopodobna. Możliwość równoległego pisania *Ksiąg...* i poematu jako efekt poetyckiego natchnienia potwierdzają na przykład słowa z listu do Joachima Lelewela (maj 1832 roku): „Od czasu pisania *Dziadów* nigdy nie byłem w takim poetyckim ferworze i bardzo wiele teraz piszę” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 156); nie mogą one dotyczyć ani *Dziadów*, ani też *Ustępu*, które już wówczas były ukończone. O nadzwyczajnym „zapale” i zaangażowaniu w pisanie

cielski, Władysław Zamoyski, Fryderyk Chopin, Franciszek Szemioth, Leonard Chodźko, Wrotnowski, Wejsenhoff, Januszkiewicz, Kołysko, K.E. Wodziński, Kajsiewicz, Rettel, Semenenko, Ropelewski i wielu, wielu innych. Goście przychodzili do szczupłych pokoiów nie co dzień, ale po parę razy w tygodniu, na pół godziny, na godzinę, czasem raz jeden na miesiąc” (JBZ 2001, s. 127).

świadczy również fragment z listopadowego listu do Wierzy Chlustin: „Je suis occupé des travaux littéraires, écrivant et imprimant avec une chaleur fiévreuse et des mouvements convulsifs. Cela m'empêche de devenir fou” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 175)¹⁰⁵. Tu jednak również nie pada informacja, o jakich „pracach literackich” mowa – znów prawdopodobne wydają się oba wspomniane teksty; skoro jednak 8 grudnia poeta ma już tysiąc wersów *Pana Tadeusza*, relacja z 24 listopada dotyczy najprawdopodobniej także poematu; na tej samej zasadzie można postawić hipotezę, iż w liście do Grabowskiego z 16 listopada „prace literackie” to właśnie *Księgi...* i *Pan Tadeusz*.

Podobnie nierozstrzygnięta musi pozostać kwestia, na ile prawdziwe są słowa Zaleskiego, iż: „[...] ojciec twój wydumał *Pana Tadeusza* na wsi, w Poznańskim; tam obmyślił pierwszy plan poematu, i zaczął go od opisu dworu szlacheckiego w Polsce” (JBZ 2001, s. 125). Materiały dokumentujące okres wielkopolski (przynajmniej te zebrane w maszynopisie *Kroniki*) nie pozwalają w pełni odpowiedzieć na to pytanie, chociaż dają możliwość formułowania hipotez pośrednich. Jedną z nielicznych informacji bezpośrednio dotyczących *Pana Tadeusza* nie rozstrzyga kwestii, kiedy poeta rozpoczął pisanie, ale wiąże wydarzenia z poematu z konkretnymi realiami:

Wuj mój, Andrzej Niegolewski [...] opowiadał mi, że Mickiewicz był u naszych przodków Niegolewskich w Bytniu i że wtedy w Niegolewie był «zajazd», który posłużył niejako Mickiewiczowi za model do *Pana Tadeusza*. Wuj twierdził, że o tym jeszcze nie pisano (?)¹⁰⁶.

Z racji tego, iż powyższy cytat pochodzi z listu napisanego do Zofii Stefanowskiej w 1992 roku, nie mógł być on dotąd wykorzystany jako argument potwierdzający relację Zaleskiego. Trzeba jednak zastrzec, że rzetelność tej relacji nie jest stuprocentowa, a sama informacja o pobycie w dobrach Niegolewskich również uznana została w *Kronice* za „bardzo niepewny ślad”.

Dopisek Józefa Grabowskiego na liście otrzymanym od Mickiewicza z Dreżna mógłby potwierdzać, że coś jednak w Wielkopolsce powstało: „Właśnie pisał Adam w Dreźnie *Pana Tadeusza*, którego myśl i początek powziął w Łukowie” (Zakrzewski 2001, s. 16). Dopisek ten był oczywiście błędny, ale Grabowski nie wiedział, że Mickiewicz, nazywając siebie „Schreibmaschine”, która pióra z ręki nie wypuszcza, tworzył *Dziady*. Nie neguje to jednak prawdziwości samej notatki na temat poematu, którego być może zarysy i pierwsze fragmenty rzeczywiście sięgają tego czasu.

¹⁰⁵ „Jestem zajęty pracami literackimi, pisząc i drukując z gorączkowym zapałem i w konwulsyjnych zrywach. To mię ratuje od obłędu” (przekład za: Mickiewicz 2003, WR XV, s. 176).

¹⁰⁶ Fragment listu M. Wintraub do Z. Stefanowskiej, 2.12.1992 (MKŻT, [Sierpień, s. 24]).

Z pewnością wiele obrazków obyczajowych odsyła do pobytu poety na przykład w Śmiełowie (Kantecki 1875, s. 751): do typowych przykładów należy parzenie kawy przez Ciastowską czy też polowania i rozmowy o nich, w których mieli celować Ksawery i Kalikst Bojanowscy. Mickiewicz na polowania jeździł (choć co do samego udziału istnieją sprzeczne relacje), ale też bardzo się nimi interesował:

Skoro tylko uchwalono rozpoczęcie łowów, Mickiewicz [...] zapragnął gorąco przyjąć w nich jako „błahy strzelec”, choć tylko bierny udział. Odbływały się polowania na przemian w Śmiełowie, Szczodrzejewie i Dębnie, a trwały zawsze po dwa dni. [...] Zapaliwszy się sam do łowów nie tylko z zajęciem spoglądał na wyścigi, lecz także najpilniej przysłuchiwał się następującej po nich szermierce na języki. Pewnego razu w Śmiełowie podczas obiadu tak się zaszuchał w strzeleckie żarty i szyderstwa, że zapomniał o [...] jedzeniu (Kantecki 1875, s. 761).

Jedna z relacji wprost przypomina scenę z poematu:

Gonitwa z chartami za szarakiem stanowiła główny przedmiot nieustających dysput, zaciętych częstokroć zwad i zatargów. Ciągłe współzawodnictwo w tym względzie pomiędzy uszczypliwym p. Ksawerym Bojanowskim a zwykle spokojnym, cichym, lecz rozgrzewającym się nadzwyczajnie, gdy szło o psy i polowanie, p. Protym Gorzeńskim, przedstawiało zawsze widok wysoce zajmujący i uciechowy. Wszyscy, co znali tych wielkopolskich Nimrodów, zapewniają jednogłośnie, że z nich to żywcem wziął śpiewak *Pana Tadeusza* wzór do swoich nieśmiertelnych typów: asesora i rejenta (Kantecki 1875, s. 760–761).

Także z pobytu poety w majątku Józefa i Pauliny Morawskich w Luboni (potwierdzonego wpisem do sztambucha Eugenii Morawskiej w październiku 1831 roku) zachowała się rodzinna relacja, zgodnie z którą: „Ten sławny już Wieszczy bawił się z jej dziećmi, chodził na grzyby, na spacerzy z niemi, cieszył się wiejskimi przygodami [...]”. Jeszcze ciekawszy jest kolejny fragment:

Mickiewicz olśniewał mężczyzn jasnością sądu i wyższością zdania, kobiety zaś czarował uczuciowością i tym, co Niemcy nazywają „Schwaermerei”. Zawsze wydawał się być zakochany w każdej młodej osobie, do której mówił, tak że Babcia drżała o spokój córek, bo wszystkie kobiety bałamucił w czasie kilkudniowego pobytu (MKŻT, Październik, s. 8).

Powodzenie poety u kobiet przypomina nieco pozycję towarzyską wracającego „ze szkół” młodego Tadeusza, a samo wspomnienie współgra z uwagą Odyńca do Domeyki (w liście z 4 grudnia), iż Mickiewicz jest zdrowy, na dość wesołym humorze, poluje i jeździ po sąsiedztwie (za: MKŻT, Listopad, s. 7).

Także przywiązanie do narodowych zwyczajów i kuchni jest w kilku relacjach odnotowanych w *Kronice* podkreślone; do typowych należy wypowiedź Adama Turno tak charakteryzująca poetę:

[...] nie lubi, aby mu dać album do wpisywania lub też wiersze deklamować. Jako tak uczony jest skromny, lubi zwyczaję narodowe aż do przesady [...]. Lubi tylko potrawy narodowe, barszcz, kapustę, kielbasy, czerninę, kluski, itd. wszystko to wciąga do narodowości. Jest nabożny, żegna się siadając i wstając od stołu; bywa na nabożeństwach; przyjemny, gdy go się pozna; pięknie opowiada sam przygody (MKŻT, Grudzień, s. 22).

Celem tych przytoczeń nie jest oczywiście próba wskazania na źródła poetyckich opisów, lecz pokazanie, że świat *Pana Tadeusza*, celowo pozbawiony geograficznej lokalizacji i historycznie precyzyjnego zakorzenienia¹⁰⁷, został zbudowany tyleż z litewskich wspomnień, ile z wielkopolskich obrazów, zatem hipoteza o istnieniu „opisu dworu szlacheckiego” jeszcze z roku 1831 oraz pierwszego planu poematu nie jest wcale taka nieprawdopodobna. Wszystkie przytoczone relacje potwierdzają jednak, że nawet jeśli coś w Poznańskim powstało – był to zaledwie zarys, a pamięć tamtego pobytu stworzy pełny idylliczny obraz Soplicowa znacznie później, bo „na paryskim bruku”.

Jeszcze jeden argument, który będzie się przewijał w całości tych rozważań, wskazuje na znaczący udział okresu poznańskiego w historii powstawania *Pana Tadeusza*: otóż jeśli przyjąć hipotezę o konsolacyjnym charakterze pierwszych ksiąg poematu, stanowiących swoiste lekarstwo i formę terapii po nieudanych przedostaniu się do powstania – naturalne wydaje się, iż jego początki związane są z pobytem w Wielkopolsce, podczas którego poecie udało się dojść do równowagi psychicznej po przeżyciu epizodu wielkiej depresji (Całek 2009, s. 327–343).

Rzadko zwraca się w tym kontekście uwagę na pierwszy wers Inwokacji, który rozpoczyna się prowokacyjną deklaracją: „Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;” (Mickiewicz 1995, WR IV, s. 11). Nie chodzi wyłącznie o to, iż adresatką apostrofy jest „Litwa” (co wielokrotnie i w różnoraki sposób było już interpretowane), ale przede wszystkim, że jest ona porównana do „zdrowia”, obie wartości ceni się dopiero po utracie doprowadzającej do rozpoznania: „Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie / Kto cię stracił”. To porównanie zestawia na równych prawach „Litwę” i „zdrowie”, zatem nie tylko Litwa staje się „jak zdrowie” (oczywiste inter-

¹⁰⁷ Tezę tę udowadniał choćby Pigoń, wymieniając czasowe przesunięcia fabuły i wynikię z tego niekonsekwencje, a w późniejszym czasie zebrał i dopełnił Zakrzewski (2001), który nie tylko omówił najczęściej podnoszone problemy, ale także wskazał na ich funkcję i celową obecność oraz wpływ na recepcję: „Mickiewiczowskie niekonsekwencje w poemacie narzucały nieraz pokoleniom jego odbiorców swe sugestywne «prawdy» artystyczne, które stały się dla nich prawdami historii, jej zdarzeń (np. anachroniczna datacja wkroczenia wojsk na Litwę), prawdami zsyntetyzowanych niekoherentnie biografii (np. modelowa biografia Jacka Soplicy) czy prawdami o wytworach ludzkich (np. «stary» zegar kurantowy ze «starym Mazurkiem» lub krzyżacki Scyzoryk Gerwazego)” (Zakrzewski 2001, s. 180).

tekstualne nawiązanie do fraszki Kochanowskiego), lecz równocześnie zdrowie i zdrowienie – zostają powiązane z Litwą¹⁰⁸.

Otóż Mickiewicz to ktoś, kto owo zdrowie właśnie „stracił”, a „widzenie”, „opisywanie” i „tęsknota” to nie tylko formy symbolicznego „powrotu na Litwę” (a raczej tworzenia Litwy wyobrażonej, idealnej¹⁰⁹), ale też – odzyskiwania zdrowia. Zatem prośba „przenoś moję duszę utęsknioną” jest równoległe prośbą o odzyskanie duszy zdrowej, nieznękaney cierpieniem wewnętrznym (depresją, wyrzutami sumienia, poczuciem porażki) i zewnętrznym (powstańcza klęska). Potwierdza to kolejny fragment *Inwokacji*: przypomnienie, jak to Panna święta dziecko znów „do zdrowia” powróciła cudem. Owo zdrowie jest tak naprawdę czymś więcej, bo aż „wróconym życiem”, a cała sytuacja zostaje odniesiona do oczekiwanego „powrócenia cudem na Ojczyzny łono”. Powrót zatem – i dopiero on – będzie kolejnym „wróceniem życia”, zarówno po powstańczej klęsce, jak i po doświadczeniu klęski osobistej.

„Widzę i opisuję”¹¹⁰ staje się więc ekwiwalentem „zdrowienia”, chociaż jest przecież w zamiarze aktem twórczym, a nie autoterapią. Stanowi akt demiurga, kreatora

¹⁰⁸ Warto odnotować, iż zachowane rękopisy księgi pierwszej poświadczają, że porównanie Litwy do zdrowia istniało od początku w zamyśle poety i nie uległo zmianom w kolejnych redakcjach tego fragmentu. Jedynie: „Litwo! Ojczyzno moja” na początku brzmiało: „Ojczyzno Litwo moja”, a w odpisie na czysto przybrało kształt „Litwo, Ojczyzno moja!”; natomiast „ile cię trzeba cenić” miało w pierwszym autografie postać: „Ileś sercu potrzebna” (Mickiewicz 1995, WR IV, s. 428–429).

¹⁰⁹ Pod kątem niesłyszanej świadomości Mickiewicza, iż takie właśnie idealizacyjne i mityzujące cechy jego kreacja Litwy reprezentuje, można czytać jego *Epilog*, z którego tutaj zacytuję tylko najbardziej znaczący pod tym względem fragment:

„Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie
Święty i czysty, jak pierwsze kochanie,
Nie zaburzony błędów przypomnieniem,
Nie podkopany nadziei złudzeniem
Ani zmieniony wypadków strumieniem.
Gdziem rzadko płakał, a nigdy nie zgrzytał,
Te kraje rad bym myślami powitał,
Kraje dzieciństwa – gdzie człowiek po świecie
Biegł jak po łące, a znał tylko kwiecie
Małe i piękne, jadowite rzucił,
Ku pożytecznym oka nie odwrócił” (Mickiewicz 1995, WR IV, s. 385).

¹¹⁰ Pierwsza postać tego fragmentu brzmiała: „Widzę i chcę opiewać”, a w odpisie na czysto zostało to zmienione na: „Widzę, czuję, opiewam” (Mickiewicz 1995, WR IV, s. 428–429). Zmiany te idą zatem ku obiektywizacji poetyckiego spojrzenia, które traci walor „czucia” oraz „opiewania” na rzecz „opisywania”. Kreacja świata odbywa się zatem przede wszystkim mocą słowa, które jako napisane ma moc twórczą (wyobraźnia bezproblemowo przekłada się na adekwatny opis, co jest marzeniem każdego twórcy w pierwszej fazie procesu twórczego). Poeta jako kreator świata jest jego wyłącznym demiurgiem, nie ma więc potrzeby

całego świata, mającego walor „zdrowia”, a nie zwykły opis historyczny (mimo całego realizmu *Pana Tadeusza*, będącego przedmiotem wielu analiz, które jednakże szły często w stronę formułowania zarzutów o niedokładność, błędy czy nieścisłości; por. Zakrzewski 2001). Pisanie jest tu czynnością symboliczną i autokreacyjną (akt ten nie tylko konstytuuje świat, ale i zmienia samego kreatora: jego idealizujące, pełne miłości do Litwy spojrzenie odbija się w wyobrażonym świecie na różne sposoby; a perspektywa „nastawienia na piękno” jakże symbolicznie przełamuje charakterystyczne dla depresji poznawcze zniekształcenie widzenia świata).

Tak czytana *Inwokacja* staje się zatem wezwaniem, a nawet modlitwą (poprzez apostrofę do Matki Boskiej – Częstochowskiej i Ostrobramskiej) o ponowny cud „wróconego życia”: powrót do Ojczyzny lub nawet przedsmak tego doświadczenia (przenoszenie duszy utęsknionej). Poemat uzyskuje w swojej warstwie najbardziej osobistej nieprzypadkowy cel – uleczenie duszy poety z „traumy powstańczej”. Pobyt w Poznańskim i *Pan Tadeusz* są w ten sposób organicznie ze sobą powiązane, realizując ten sam cel: najpierw bezpośrednio (ważna lektura *Kroniki* pozwala dostrzec wyraźny proces zdrowienia poety podczas peregrynacji po wielkopolskich dworach), a następnie – symbolicznie (tworzenie mitycznej Litwy, której już nie ma), jest przywróceniem stanu wewnętrznej równowagi i charakterystycznej dla dzieciństwa radości życia, którą depresja całkowicie odbiera.

Pisanie *Pana Tadeusza*, zwłaszcza na początku, ma więc dla Mickiewicza zupełnie inne znaczenie niż tworzenie *Dziadów* drezdeńskich, a nawet *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Pierwszy z tych tekstów jest ukierunkowany na zmianę romantycznego paradygmatu, realizuje patriotyczne deklaracje kontynuacji wojny, „którą teraz, kiedy miecze schowane, dalej trzeba piórami prowadzić” (list do J. Lelewela z maja 1832 roku, por. Mickiewicz 2003, WR XV, s. 156). Jest spełnieniem „ślubnej przysięgi” z listu do Ziomków w Besançon: „[...] że będę zawsze ojczyźnie wierny i że jej sprawy do śmierci nie opuszczę” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 169). Drugi, skierowany również do rodaków, zwłaszcza na emigracji, stanowi próbę poetyckiego przepracowania żałoby, zarówno własnej, jak i sformułowanej w postaci propozycji „programu odnowy”, który może uchronić byłych powstańców przed depresją właśnie i traumą klęski, nadając ich cierpieniu głęboki, biblijny sens.

Natomiast *Pan Tadeusz* to przede wszystkim tekst pisany dla siebie, „ulubiona powieść” (określenie Zaleskiego), „poema wiejskie, które bardzo lubię”, jak pisze poeta w liście do Garczyńskiego z marca 1833 roku (Mickiewicz 2003, WR XV,

wprowadzać ani kategorii „czucia” (które sugerowałoby opozycję obiektywnego i subiektywnego spojrzenia – a przecież wykreowana rzeczywistość jest jednością), ani kategorii wartościujących (stwarzanie świata zakłada jego doskonały kształt, do czego Mickiewicz wróci jeszcze w *Epilogu*, uzasadniając sens „idealnego” obrazu kraju lat dziecińczych).

s. 193). A do Odyńca w innym miesiącu pisze tak: „Wróciłem teraz do wiejskiego poematu, który jest na dzisiaj moim pieśczoneym dzieckiem i który pisząc, zdaje się, że w Litwie siedzę” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 203). Podobną relację umieszcza w maju w liście do tego samego adresata:

[...] kropię moje poema, którego pieśń czwartą dziś kończę. Żyję tedy w Litwie, w lasach, karczmach, ze szlachtą, z Żydami ett. Rzadko gdzie wychodzę, ciągle chodzimy i gawędzimy z Witwickim, moim bliskim sąsiadem, i czasem z Zaleskim. Gdyby nie poema, uciekłbym z Paryża (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 212).

To „pisanie dla siebie” ulegnie przekształceniu w kolejnych fazach procesu twórczego i stanie się „pisanem dla rodaków” oraz zachowywaniem obrazu „dawnych naszych zwyczajów”¹¹¹, ale nigdy nie zniknie zupełnie z poematu. Tworzenie poddanego mityzacji wyobrażenia „kraju lat dziecinnych” wobec innych, zwłaszcza podczas jego publicznego odczytywania, równolegle neutralizuje czynnik autobiograficzny i doprowadzi w procesie twórczym do uniwersalizacji treści, czego zewnętrznym wyrazem będzie usunięcie wszystkich nazw własnych, czyli symboliczna „jeszcze jedna ceremonia, to jest imienin i chrzcin *Pana Tadeusza*” (JBZ 2001, s. 132). Warto przytoczyć ten krótki opis:

Tak nazwał autor niezbędne poprawki w poemacie. W pierwotnym tekście stały imiona własne, rodowe osób i przeróżnych miejscowości na Litwie, które należało koniecznie przechrzcić, to jest zastąpić wymyślonemi. Oczywiście, na pierwszym zaraz posiedzeniu, nawymyślaliśmy bez liku dziwnych imionisk, które Adam rozgatunkowywał i przyjmował je lub odrzucał. Najpożyteczniej mu, w tej rzeczy, służył Domeyko, który jako Litwin i spółpowietnik *Pana Tadeusza* doskonale znał ojczyście strony (JBZ 2001, s. 132–133).

Zaleskiemu oczywista wydaje się konieczność zmiany nazw własnych, chociaż warto przypomnieć, że sam Mickiewicz nie uczynił tego w IV części *Dziadów*,

¹¹¹ Już w ten sposób opisuje swoją aktywność twórczą Mickiewicz w liście do Juliana Ursyna Niemcewicza pod koniec maja 1833 roku: „Piszę teraz właśnie poema wiejskie, w którym staram się zachować pamiątkę dawnych naszych zwyczajów i skreślić jakkolwiek obraz naszego życia wiejskiego, łowów, zabaw, bitew, najazdów ett. Scena dzieje się w Litwie około roku 1812, kiedy jeszcze żyły dawne podania i widać jeszcze było ostatki dawnego wiejskiego życia. Pracę tę już do połowy doprowadziłem [z czego wynika, że w maju 1823 roku poemat miał zamknąć się w 8 księgach – przyp. A.C.], ale obszerna jest i niemało jeszcze roboty zostaje. Ileż by mógłbym skorzystać z waszych rad i rozmów” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 213). Zatem między listami z kwietnia i końca maja dokonało się przewartościowanie i poszerzenie twórczej perspektywy: proces ekspresji „ulubionego” poematu przekształcił się w traktowaną zadaniowo aktywność, będącą kontynuacją idei *Dziadów* drezdeńskich, czyli nastawioną na performatywne oddziaływanie za pomocą słowa na emigracyjnych i krajowych odbiorców.

co stało się przecież podstawą towarzyskiego skandalu po publikacji dramatu. Widać wyraźnie, że także najbliższe grono przyjaciół i znajomych dostrzegało w trakcie powstawania poematu, iż staje się on tekstem niezwykłym, który ma szansę opisywać świat w sposób uniwersalizujący, dalece wykraczając poza partykularny, zindywidualizowany obraz Litwy w latach 1811–1812.

3.5. Pierwsza faza powstawania poematu: Paryż

Proces twórczy bezpośrednio konstytuujący pierwsze księgi¹¹² *Pana Tadeusza* związany jest z Paryżem i trwa dość długo, bo aż do czerwca 1833 roku; powstaje wówczas pierwsza redakcja poematu aż do końca księgi III i prawdopodobnie części IV (którą Mickiewicz przepisze już w Szwajcarii). Według relacji Zaleskiego pisanie *Pana Tadeusza* – jak już o tym była mowa – współistniało z szeregiem innych aktywności:

Pod jesień w roku 1832, kiedy przybył do Paryża, druk *Dziadów*, *Ksiąg Pielgrzymstwa*, potem redakcja *Pielgrzymy* i korekta pism Stefana Garczyńskiego zajmowały mu wszystek czas przez wiele miesięcy, że niemal całkiem oderwały go od „milszej pracy”, która już była opanowała całą jego wyobraźnię. Śród różnorodnych zajęć literackich i politycznych, użalał się często Adam przed przyjaciółmi najwięcej na to, że te zajęcia „dławiały mu w pieluchach Tadeuszka”. W pogodniejszych godzinach jednak ówczesowego znojnego życia, dorzucał dorywczo po kilkadziesiąt wierszy do swej „ulubionej powieści”, jak ją sam nazywał (JBZ 2001, s. 126).

Znaczące – i typowe dla procesu twórczego – jest określenie, iż wizja tekstu opanowała całą wyobraźnię poety, bowiem wbrew obawom przyjaciela Mickiewicz nawet wobec tak wielu zajęć jest w stanie dorzucać fragment po fragmencie do poematu. Oczywiście nie była to komfortowa sytuacja, ale inne czynności nie zaburzały aktywności twórczej ani jej nie przerywały na dłużej, o czym świadczy grudniowy fragment listu poety do Odyńca:

Piszę teraz poema szlacheckie w rodzaju *Herman i Dorotea*, już ukroiłem tysiąc wierszy. Podoba się bardzo szlachcie powstańskiej. Duch poetycki czuję w sobie; ale tyle miałem zgryzot z wiadomej tobie przyczyny [mowa o Konstancji Łubieńskiej – przyp. A.C.], tyle kłopotów korekty i prócz tego różnych bazgrań, rozprawek, artykułów, projektów, że sam nie wiem, jak czasem mogę kilkanaście wierszy sklecić (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 178).

¹¹² W tamtym czasie „Księgi” nazywane były jeszcze „Pieśniami”, ponieważ kwestia ta jednak była obszernie już objaśniana, to nie będę się już do niej odnosić, natomiast ujednolicam nazewnictwo zgodnie z aktualnym stanem rzeczy. Streszczona tutaj rekonstrukcja została przygotowana przede wszystkim na podstawie pracy Pigionia (2002).

Zatem pod koniec roku 1832 i w pierwszym kwartale następnego Mickiewicz cały czas pisze (robi korekty, tłumaczenia, pisze artykuły do *Pielgrzyma*, konsultuje francuski przekład *Ksiąg narodu polskiego...*).

Eksploracyjny charakter tych pozornie niezwiązanych z tworzeniem działań, ich wielokierunkowość, otwartość poety na nowe miejsce, osoby, aktywności (choćby udział w pracach aż trzech Towarzystw, a nawet bycie członkiem Dozoru Naukowego TNP), to przykład typowej dla pierwszej fazy tworzenia chłonności i korzystania z zasobów całego środowiska, skupionego wokół osoby poety. Skupionego również dosłownie, gdyż poza stałymi gośćmi istniało również „przyległe grono”, czyli osoby, które miały „wolny przystęp do Adama o każdej godzinie dnia, czy dumał, czy pisał, czy obiadował” (JBZ 2001, s. 126). Stanowili je: Antoni Gorecki, Ignacy Domeyko, Bohdan Jański, Stefan Zan i Józef Bohdan Zaleski; do grona tego dołączyli potem jeszcze Stefan Witwicki oraz Józef Zaleski.

Wielkoduszny i czuły Adam pobrażał wszystkiemu i kochał nas, pomimo nieznośnych wad i dziwactw tego lub owego w gronie. „Ulubiona powieść” niejednokrotnie szkodziła i od przyjaciół. Najwięcej nadokuczał Adamowi ja z moim politykowaniem, czego zostały ślady i w jego korespondencji. Główną atoli mu zawadą do pisania był duch burzliwy, rewolucyjny, co wiał w ówczesnej Europie, a który i jego samego rozmarzał na dnie i tygodnie. Gdzie tu można było i myśleć o *Panu Tadeuszu* (JBZ 2001, s. 126).

Mimo odnotowanych w tym okresie faz intensywnego pisania zainteresowania twórcy pozostają wielorakie, a pozorne rozproszenie działań służy ciągłemu zbieraniu zasobów, co powoduje w praktyce rozciągnięcie pisania zaledwie czterech ksiąg aż do czerwca.

Jednak błędem byłoby przypuszczać, iż za charakter tego czasu odpowiada wyłącznie przypadek, pierwsze miesiące paryskiej emigracji czy nieumiejętność odcięcia się od środowiska oraz politycznych dyskusji: decyzje o tak dużym rozproszeniu swej aktywności podejmuje sam poeta, świadomie kształtując swoje plany (czego dowodem jest podjęcie się redagowania „Pielgrzyma Polskiego” 1 kwietnia 1833 roku). I nie rezygnuje z niczego, nawet gdy się zżyma (on lub jego przyjaciele) na te wszystkie działania: widać taka właśnie, bogata w różnorodne czynności codzienność musiała najlepiej służyć pierwszej fazie tworzenia, nawet za cenę jej rozciągnięcia w czasie. Była ona zresztą również źródłem doświadczenia przepływu (natchnienia), które wspierało tak długotrwałą pracę nad tekstem:

Adam stał wtedy na swym zenicie, w pełni twórczości poetycznej i w ciągłym podniesieniu ducha. W mowach i rozmowach codziennych, błyskawicował parabolami rozświecającymi głębie ducha, sypał jak z rękawa genialne postrzeżenia, cudne myśli, oryginalne dowcipy w oryginalnym wysłowieniu. Schadzki te, a właściwie mówiąc biesiady patriotyczne, toczyły się w najzupełniejszej swobodzie,

o przedmiotach dotyczących się Polski, jój bied i prześladowań ówczesnych. Zabierał głos kto chciał (JBZ 2001, s. 127).

Trudności pierwszych miesięcy pisania, poza koniecznymi działaniami i własnym zaangażowaniem poety, wyjaśnić można również w odniesieniu do logiki samego procesu twórczego. Pierwsze księgi *Pana Tadeusza* konstytuują cały litewski świat, trafnie porównywany przez badaczy do przestrzeni mitycznej czy baśniowej (o czym była mowa wcześniej); na baśniowy charakter wskazywali również Pigoń (2002) czy Wyka (1964).

Taka kompleksowa kreacja o charakterze światotwórczym wymagała olbrzymiego wysiłku koncepcyjnego (wszak nie o historyczną dokładność, a o poetycką wizję chodziło najbardziej), związana była również z przeżywaniem tyleż radości i weny (stąd charakterystyczne jest cytowane już zdanie „Duch poetycki czuję w sobie”), co niepewności, na ile dzieło sprosta wyobraźni. Dodatkowo presja czasu i okoliczności (pisze o niej poeta w liście do brata z 7 stycznia 1833 roku¹¹³), a także odczuwana zmienność nastrojów, w tym niechęć do samego Paryża i emigracyjnej atmosfery, nie sprzyjały pisaniu. Jednak – czego się często nie zauważa – przerwy te stanowiły ważny bufor dla odczuwanego stresu, naturalnego dla procesu przekształcania prywatnych, wewnętrznych obrazów i idei w poezję, która kreowałaby przed odbiorcami dokładnie ten sam wyobrażony świat.

Samo pisanie też nie zawsze szło Mickiewiczowi gładko, o czym pisze Zaleski:

Adam jął się z wielkim wysiłkiem do umysłowej pracy, która poszła zaraz na pożytek zaniechanemu *Panu Tadeuszowi*. [...] Napisał drugą i trzecią księgę *Pana Tadeusza*. Przy czytaniu piękniejszych ustępów z poematu, którego nie znaliśmy jeszcze rozmiarów ani obejmowali całości, napędzał i nas do pracy, osobliwie do pracy wewnętrznej nad sobą (JBZ 2001, s. 128).

„Poema sielskie”, o którym do Garczyńskiego pisze poeta w styczniu, chwając się, iż ma już „prawie całe dwie wielkie pieśni” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 187), w maju już zawiera skończone trzy księgi. W ciągu trzech kolejnych tygodni następuje zmiana koncepcji i pojawia się nowa charakterystyka księdza Robaka wraz z IV księgą poematu. Zatem w okresie od kwietnia i maja prace nad *Panem Tadeuszem* intensyfikują się, co potwierdza również relacja Zaleskiego:

Z wypogodzonym umysłem zasiadł do umiłowanego i pobłogosławionego swego arcydzieła, i natchnienie popłynęło mu wnet strumieniściej. Wtedy to pisał po sto

¹¹³ „Ja dotąd siedzę w Paryżu. Wiosną chciałbym gdzieś wyjechać na czas do Włoch lub do Niemiec. Najwięcej mnie tu więżą zatrudnienia literackie, bo później kto wie, czy tyle znajdę wolnego czasu i razem drukarnie polskie; muszę więc wszystko, com zrobił, kończyć i ogłaszać” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 183).

i sto pięćdziesiąt wierszy na dzień za jednym zamachem, które nam odczytywał wieczorami, jeszcze niezaschłe na papierze. Podziwialiśmy ich świeżość, krasę, barwę i woń rodzinną (JBZ 2001, s. 129).

Ogromną rolę w pokonaniu wewnętrznych barier, zagrażających tej fazie tworzenia (wskazywał na nie Gardner), pełnili właśnie przyjaciele i znajomi, którym poeta odczytywał napisane fragmenty. To oni potwierdzali mu ich wartość, umacniali przekonanie, iż słowa te naprawdę tworzą świat, i zwrotnie motywowali do dalszego wysiłku:

Zaczęły się skwary letnie. Wieszczy nasz pisał a pisał, korzystając na razie z dobrego swego usposobienia do pracy. Rzadko wychodził teraz z domu, chyba wieczorami na przechadzkę i w odwiedziny do przyjaciół i znajomych paryżkich. Kiedy niekiedy po większym unużeniu się i wyczerpaniu, zabiegał na jeden dzień i drugi do mnie mieszkającego w Sèvres, jak mawiał „na wypoczynek i dla chłypnięcia wiejskiego powietrza”. Wiedziałem doskonale o każdym przyroście *Pana Tadeusza* (JBZ 2001, s. 130).

Napisany i zmodyfikowany w maju gotowy już fragment poematu posiadał jeszcze wyraźne cechy tekstu w pierwszej fazie procesu twórczego: jak już pisałam na początku, odnosząc się do koncepcji Bühler (1999), cechą tego etapu jest autoteliczność, ekspresja siebie i przechodzenie od prywatnych idei do obrazów współdzielonych z odbiorcą (Gardner 1993, 2011). Tworzenie wizji „kraju lat dzieciennych” kształtuje bowiem pierwsze cztery księgi poematu również pod względem strukturalnym: żywioł opisowy wyraźnie dominuje¹¹⁴ – co rozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę konieczność wykreowania („widzę i opisuję”) tego świata przed oczyma czytelników.

Wymiar kreacyjny ma również jeden z wiodących tematów w pierwszych czterech księgach poematu, akcentujący porządek i ład panujący w świecie, zwłaszcza porządek obyczajowo-społeczny: w księdze I podkreślony jest przy wielu okazjach (powrót towarzystwa z lasu – w. 210–227; powrót wszystkich do dworu: w. 234–241; siadanie do stołu – w. 300–307; wstawanie od stołu – w. 818–825). Także „Sędzia gości obejrzał porządkiem” (w. 386), a gdy poszedł spać, Woźny

¹¹⁴ Pieczołowite obliczenia Wyki dobitnie o tym świadczą, chociaż w intencji autora miały wykazać, iż opisy przyrody zajmują tylko 10% tekstu (Wyka 1964, t. I, s. 146). Wersy poświęcone opisom przyrody oraz obrazy poetyckie złożone z elementów przyrody stanowią odpowiednio (po przeliczeniu podanych przez Wykę liczb na wartości procentowe): 5% tekstu w księdze I, 11% – w księdze II, aż 30% – w księdze III (to najwyższe nasycenie opisami pod względem ilościowym) i 26% – w księdze IV (to druga pod względem ilości opisów księga poematu, w pozostałych ilość opisów waha się od 5 do 14%, wyjątek stanowi jedynie księga VIII, gdzie opisy stanowią 21% tekstu).

czytał sprawy, które przed laty wywoływał, uporządkowane chronologicznie (ks. I, w. 868–891). O porządku mowa też dalej, na przykład w księdze II: „wiwaty szły ciągiem porządnym” (w. 230–235). Porządek cechuje również przyrodę, jak w opisie sadu z księgi II (w. 403–430), wyliczeniu grzybów z księgi III (w. 270–289) i opisie lasów litewskich tamże (w. 548–567) czy zwierząt leśnych z księgi IV, gdzie wyliczenie (w. 509–523) przekształca się w opis porządku świata przyrody (w. 524–549), który – jak się okazuje – odtwarza ład rajski sprzed upadku Adama i Ewy (w. 550–557).

Uzasadnienie wagi tego ładu w świecie należy oczywiście do Sędziego, któremu przypadła rola strażnika porządku i jego gwaranta w świecie Soplicowa – porządek ten bowiem ma wymiar ontologiczny, chroniąc świat od zagłady:

Właśnie z lasu wracało towarzystwo całe,
Wesoło, lecz w porządku: naprzód dzieci małe
Z dozorcą, potem Sędzia szedł z Podkomorzyną,
Obok pan Podkomorzy otoczony rodziną;
Panny tuż za starszymi, a młodzież na boku;
Panny szły przed młodzieżą o jakie pół kroku
(Tak każe przyzwoitość); nikt tam nie rozprawił
O porządku, nikt mężczyzn i dam nie ustawiał,
A każdy mimowolnie porządku pilnował.
Bo Sędzia w domu dawne obyczaje chował
I nigdy nie dozwalał, by chybiano względu
Dla wieku, urodzenia, rozumu, urzędu;
„Tym ładem, mawiał, domy i narody słyną,
Z jego upadkiem domy i narody giną”.
Więc do porządku wykli domowi i słudzy;
I przyjezdny gość, krewny albo człowiek cudzy,
Gdy sędziego nawiedził, skoro pobył mało,
Przejmował zwyczaj, którym wszystko oddychało
(Mickiewicz 2003, WR IV, s. 17–18).

Ten ład, którym „oddycha wszystko”, wyrażając harmonię świata, fabularnie rozbije dopiero spiszek księdza Robaka, a konstrukcyjnie – nowe wątki, które spowodują zmianę z koncepcji „sielankowej” „poematu wiejskiego” na utwór realizujący zamysł tragiczny: wątek odkupienia win przez Jacka Soplicę, który jednak będzie musiał ponieść porażkę jako organizator powstania.

Zatem prywatny i idylliczny obraz Litwy w toku procesu twórczego przekształca się z wyobrażenia harmonijnego, konstytuującego mityczny świat odwiecznego porządku (mający również walor autoterapeutyczny) w opowieść o odkupieniu win, pełną dramatycznych zwrotów, cudownych interwencji i bolesnych porażek.

3.6. Druga faza powstawania poematu: tworzenie bez pisania

Czas podróży do Szwajcarii, pielęgnacji umierającego Stefana Garczyńskiego oraz trudnego powrotu do Francji jest przez literaturoznawców najczęściej traktowany jako okres „stracony”, przerwa w tworzeniu poematu, stąd nie dziwi radykalne podejście Wyki (1964), który okoliczności podróży poety w ogóle nie zalicza do „genezy dzieła”.

Jest wręcz odwrotnie: przerwa w samym pisaniu stanowi charakterystyczną dla wszystkich zaawansowanych faz tworzenia „przerwę inkubacyjną”, a o jej znaczeniu świadczą rezultaty, czyli kolejne przepracowanie koncepcji poematu, które i zdaniem Pilata (1878), i według Pigoń (2002) nastąpiło właśnie na przestrzeni księgi V; zdaniem tego drugiego ślady zmiany koncepcji, czyli włączenie tematyki zajazdu, są już w księdze IV. Przypuszczenia obu badaczy związane są również z fragmentem listu poety do Odyńca (napisanego już z Bex i cytowanego poniżej), w którym padają słowa o gotowych trzech czwartych poematu. Na tej podstawie Pigoń uznał, że pierwotny zamysł mieścił się w sześciu księgach i obejmował już fabularnie ideę zajazdu:

Że poemat musiał kończyć się śmiercią Robaka i zamykać dokonaną przezeń w ten sposób ekspiacją, to nie ulega wątpliwości. Śmierć ta nie miała już, jak to było zapewne w dawniejszym planie, nastąpić na polowaniu pod łapą niedźwiedzia. Otóż kto wie, czy następnym z kolei zamysłem poety nie było, żeby Robak zginął w VI (ostatniej) księdze na zajeździe, może nawet z rąk Gerwazego. Wówczas katastrofa, niosąc zniszczenie pozytywnych wartości jego duszy, zaświadczonej w pracy narodowej, byłaby zarazem aktem oczyszczenia, ekspiacji Jacka, a zapewne i zakładem przyszłego zjednoczenia rodów. W ten sposób obwód planu z zajazdem jako częścią integralną wiązałyby się w skończone, zamknięte koło (Pigoń 2002, s. 191).

Hipoteza Pigoń wydaje się logicznie rekonstruować plan fabularny, który rzeczywiście mógł krystalizować się w tym okresie, ale nie wiązałabym go z majem albo czerwcem, gdy poeta przepisuje księgi I–III i rozpoczyna czwartą, lecz właśnie z okresem szwajcarskim, zwłaszcza sierpniem i rękopisem księgi IV zabranym do Szwajcarii.

Mickiewicz przybył do Bex 9 lipca: trzy listy, które relacjonują jego przyjazd (napisał je do Ignacego Domeyki, Franciszka Mickiewicza, Antoniego Edwarda Odyńca) odzwierciedlają, jak trudna jest sytuacja na miejscu: piękno samej podróży łączy się ze smutkiem towarzyszenia śmiertelnie choremu przyjacielowi. Praca twórcza, zamierzona, chociaż trudna w tej sytuacji, nie jest wykluczona: „Jeszcze mieszkam w oberży, jak naję oddzielny pokój, zacznę może co pisać. Nie wiem, jak to będzie! Bo humor nie po temu, a od wielu dni ledwie dziś mamy pogodę” – pisze do Domeyki (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 219). A do Odyńca:

Podróż moja do Szwajcarii, połączona z wielkimi kłopotami paszportowymi, pomieszała mi szyki w interesach i przerwała moje roboty; *Tadeusza* dotąd nie dośpiewałem! Na nieszczęście nie wiem, czy tu będę miał humor śpiewać dalej. Wszakże mam już trzy czwarte poematu, najdłuższego, jaki napisałem (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 224).

Poeta nie wyklucza zatem tworzenia, a ze słów pisanych Odyńcowi wynika perspektywa finału poematu („dośpiewałem”). Zatem w lipcu Mickiewicz planował rozpisać księdzu Robakowi taką rolę, która zamknęłaby się fabularnie na przestrzeni V i VI księgi. Ale skoro tak, być może w lipcu nie było jeszcze koncepcji „zajazdowej”, gdyż w obrębie struktury już gotowych ksiąg na plan pierwszy wystąpił w związku z osobą Jacka Soplicy wątek zwaśnionych rodów, który można było rozwiązać komediowo: idyllę litewskiego obrazu miała zatem dopełnić opowieść o pokucie, wedle której winny może odkupić swój błąd (na poziomie osobistym, łącząc młodych, i narodowym, zmazując hańbę zdrady), a ład świata może zostać przywrócony. Wszak taki charakter dałby się ująć „sielankowo” jako „poema wiejskie”, rodzaj nowego *Hermana i Dorotei*.

Czy takim właśnie tokiem szła koncepcja całości – dziś nie da się stwierdzić, gdyż wszystko gdzieś pomiędzy lipcem a końcem września uległo radykalnej zmianie: wina Jacka Soplicy, wpisana w świat „Litwy jak zdrowie” okazała się winą tragiczną, której odkupienie wymagało czegoś więcej niż tylko pokuty oraz patriotycznego poświęcenia. Warto zapytać, co takiego sytuacja w Bex wywołała, że tak radykalnej przemianie uległ rozmiar całości (z sześciu ksiąg do ośmiu – w listopadzie), a przede wszystkim – wątek główny poematu. Aby poszukać możliwych odpowiedzi, warto przypomnieć, kim dla Mickiewicza był Stefan Garczyński.

Poznali się w Berlinie w 1829 roku, ale ich przyjaźń rozkwitła w Rzymie, gdzie spotkali się rok później (Litwornia 2005, Witkowska 2001b). Wówczas jeszcze, według znanych dziś świadectw, także późniejszych słów samego Mickiewicza, Garczyński nie zdradził poecie, że pisze wiersze. Wspólne przebywanie w Rzymie zakończyło się, gdy dotarła tam wieść o wybuchu powstania, do którego Garczyński pojechał, tam walczył najpierw jako prosty żołnierz, a potem awansował na porucznika i adiutanta generała Umińskiego. Spotkali się ponownie w Wielkopolsce, skąd mieli ruszyć razem do Drezna, do czego ostatecznie nie doszło, jednak już w samym Dreźnie ponownie się odnaleźli, a Garczyński należał do grona najbliższych podczas powstawania III części *Dziadów*.

Zatem przyjaciel Mickiewicza był bezpośrednim świadkiem depresyjnej bierności poety: dramatu niemożności przyłączenia się do powstania. Towarzyszył mu zarówno w Rzymie (aż do swojego wyjazdu), jak i w Wielkopolsce, gdzie wrócił po powstaniowej klęsce. Obaj spotkali się w Objezierzu, gdzie od początku grudnia przebywał Garczyński, który musiał opuścić okolice Lubostronia. Mickiewicz na

wieść o jego przyjeździe również tam się zjawił i spędzili tam razem tydzień, od około 15 do 22 grudnia; w tym czasie Garczyński miał pokazać przyjacielowi swoje wiersze oraz pierwszą wersję *Wacława dziejów*. Przyjaciele wspólnie przebywali jeszcze w Łukowie, skąd Garczyński wrócił do Objezierza po swoją siostrę Eleonorę. W kolejnych dniach intensywnie ze sobą korespondowali (między 28 a 31 grudnia), a w styczniu planowali wspólny wyjazd do Drezna, jednak z nieznanych przyczyn autor *Wacława* około 8 stycznia wyruszył sam i 11 pisał już do siostry list z Drezna.

Towarzyszenie umierającemu Garczyńskiemu w lipcu 1833 roku ewokowało zatem tamtą rzymską traumę i depresyjną niemożność podjęcia jedynej słusznej w oczach przyjaciela decyzji, którą zresztą tenże skutecznił. Równocześnie przywoływało czas zdrowienia, czas pobytu w wielkopolskich dworach i wreszcie czas wielkiej twórczości w Dreźnie. Postać młodszego poety na stałe zrosła się więc z tymi dramatycznymi wydarzeniami – a Mickiewicza czekała jeszcze jedna, tragiczna koda: oto na jego oczach słabł on z dnia na dzień i pod koniec lipca wiadomo było, że jego śmierć jest bliska i nieunikniona. Pisał o tym poeta 2 sierpnia w liście do Domeyki:

Jesteśmy od dwóch tygodni w Genewie. Stefan tak był słaby, że przez kilka godzin co dzień patrzyliśmy na wszystkie symptomata konania. Możesz wystawić sobie moje położenie. Teraz lepiej znacznie, ale ja, przyznam się, nie mam żadnej nadziei! Może tylko do jesieni lekarstwa życie mu utrzymają. Nie mogłem nigdzie wyjść i często po kilka dni ze stacji nie wychylałem się (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 227).

Jeden akapit został poświęcony również *Panu Tadeuszowi*: „Roboty moje całym na teraz przerwane. Łatwo zgadniesz, iż przy odgłosie kaszlu i, patrząc na ciągłe cierpienia Stefana, niepodobna myśleć o pisaniu, a nawet czytaniu. Gdybym przynajmniej mógł przepisać pieśń czwartą; próbuję, może potrafię. Zabawimy tu jeszcze z miesiąc” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 227).

Determinacja Mickiewicza daje efekty – dziesięć dni później donosi w liście Domeyce: „Czy przepisujesz *Tadeusza*? Kiedy Stefan miał się trochę lepiej, skopiowałem z biedą pieśń czwartą, ale dalej! nie wiem, kiedy zacznę, jestem zupełnie z nóg zwalony” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 228). Zatem między początkiem lipca a połową sierpnia poeta nadal zajmuje się jeszcze księgą czwartą, ale informacja z listu do Domeyki pozwala sądzić, że około 12 sierpnia planuje rozpocząć już pracę nad księgą piątą, na ile mu się to udaje – nie wiadomo (i do końca pozostanie niejasne, co ostatecznie poeta przywiózł do Paryża w rękopisie). 29 sierpnia razem z Garczyńskim Mickiewicz wyjeżdża do Lyonu i dalej Rodanem do Awinionu, o czym informuje Domeykę listem z 28 sierpnia.

Nieustanna konfrontacja ze śmiercią w osobie Garczyńskiego, którego stan zdrowia bliski był zgonu już przecież pod koniec lipca, trwa aż do 20 września.

W tym czasie listy do Domeyki świadczą o dramacie rozpisany na dwa długie miesiące, przeżywanym dzień w dzień, przynoszącym nieustanny wysiłek pielęgnowania chorego, towarzyszenia mu, znoszenia jego zmiennych nastrojów, także troski o wydanie poezji umierającego przyjaciela, nad czym zresztą czuwał w Paryżu właśnie Domeyko. W liście z 2 sierpnia pisał Mickiewicz do niego:

Zmiłuj, dla uspokojenia Stefana każ wydrukować jego korekty, choćby do kilku tylko egzemplarzy. Trzeba znać jego choroby, żeby pojąć, ile on nad każdą omyłką rozpacza, jakie mnie robi wyrzuty i jakie dziwaczne ma podejrzenia. [...] Oby się już ta historia drukarska skończyła, z którą miałem tyle biedy (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 227).

List wrześniowy kończył z kolei smutnym wyznaniem: „Jestem tak strudzony, tak bezsenny, że dłużej pisać nie mogę. – Bądź zdrow” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 232). A jedenaście dni później zaznaczał:

Zdrowie moje ciągle nie bardzo dobre. Miałem zamiar zimę na południu przepędzić, ale tak czuję się skołatany, że dopełniwszy smutnej mojej misji, czuję potrzebę wrócić potem do was. [...] nie ruszajcie się z miejsca, napisz, proszę, do Bohdana, żeby się nie śpieszył; nic tu wesołego ani przyjemnego was nie czeka! Stefana kochanego zdrowie już tak okropnie zniszczone! nadziei żadnej. Nie uwierzycie, co to jest patrzeć ciągle na takie gaśnienie miłej osoby (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 233–234).

Informacja o śmierci Garczyńskiego pojawia się w liście z 22 września, który poeta rozpoczyna od słów: „Nasz Stefan już nas porzucił, pozawczora o godzinie szóstej z rana usnął z lekka na wieki” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 235). Opis jego śmierci zamyka często cytowany fragment, który dobrze oddaje całą bezradność, ból, zmęczenie, wyczerpanie aż do stanów chorobowych i poczucie, że jakiś okres życia został już definitywnie zamknięty:

Jestem podobny teraz do Francuza wracającego z 1812 roku, zdemoralizowany, słaby, obdartus zupełny, bez butów prawie. O niczym myśleć dotąd nie mogę, ale z czasem wypocznę i zdrowie, mam nadzieję, że wróci. Pągowski po tygodniu stracił apetyt i sen, a ja byłem dwa miesiące w takim położeniu. Uważam za łaskę Nieba przybycie tu Pągowskiego i Potockich, bez ich pomocy może bym padł na łóżko (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 235–236).

Także do Odyńca w liście z tego samego dnia pisze Mickiewicz: „Pojmiesz łatwo, dlaczego nie pisałem do ciebie z drogi. Byłem sam w bardzo smutnym położeniu. – Wyjeżdżam stąd do Lyonu, a stamtąd zapewne wrócę do Paryża. – Jestem mocno osłabiony na zdrowiu, ale mam nadzieję, że się to poprawi” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 237).

Sześć dni później, nadal z Awinionu, poeta donosi bratu Franciszkowi o śmierci Garczyńskiego w następujących słowach:

Wiesz, jak ścisła przyjaźń nas łączyła, i domyślisz się, ile mię strata jego dotknęła. Przez kilka tygodni nie pisałem do ciebie, nie miałem głowy do interesów i korespondencji; ledwie teraz zaczynam przypominać, co się wkłoło mnie na świecie dzieje. Wystawić sobie możesz moje położenie z umierającym przyjacielem, którego byłem długo jedynym stróżem, nim mię w Avenionie dawni jego znajomi nie wspomogli i nie wyręczyli. [...] Zdrowie moje wiele w ostatnich czasach ucierpiało, wszakże zaczynam przychodzić do siebie (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 238–239).

Tego przeżycia nie można brać w nawias podczas tworzenia *Pana Tadeusza*: Mickiewicz stał się tam innym człowiekiem, dlatego i innym poetą. Dramatyczne okoliczności oraz konieczność opieki aż do wyczerpania własnych sił i narażenia zdrowia¹¹⁵ stanowiły symboliczny wymiar odkupienia „tamtej”, powstańczej winy. Bierność, rozpacz i ból niedziałania przekształcony został w wytrwałe, trzymiesięczne działanie, posunięte aż do skrajnego poświęcenia. Zmiana powstańczej bierności, której świadkiem był Garczyński, w ofiarność przyjaźni stała się możliwa właśnie dzięki niemu i w ten sposób życie przekroczyło granice literatury.

Mickiewicz ponad oddziaływanie wyłącznie słowem, choćby nawet w *Panu Tadeuszu* (błąd, który zarzucali mu powstańcy czytający *Konrada Wallenroda*), przedłożył aktywność w realnym świecie, oddając przyjacielowi-pocie własny czas, pieniądze, zdrowie, siły. I ofiara ta przyniosła mu równie rzeczywiste pocieszenie: przeżycie emocjonalne związane z poczuciem straty zamieniło się w żalobną refleksję i smutek, a z czasem pozwoliło nie tylko powrócić do zdrowia, ale i do intensywnej pracy twórczej.

Nie ma zatem racji Wyka (1964), rezygnując z wiązania wydarzeń i przeżyć tych trzech miesięcy Mickiewicza z procesem twórczym. Doświadczenie cierpienia, śmierci i żałoby przełożyło się bowiem na fabułę *Pana Tadeusza*: pogodna atmosfera poematu wiejskiego zyskała głębię i dramatyzm poprzez włączenie wątku związanego z niepowodzeniem i klęską. Idylla ksiąg od I do IV, która dawała pocieszenie, dotąd pozbawiona była odkupienia, które będzie wymagać ofiary życia. Można bowiem wykreować świat, który ma moc przywracania zdrowia tylko wówczas, gdy w logikę ziemskiej utopii porządku (z ksiąg I–IV) wpisane zostanie odkupienie dawnych win poprzez cierpienie, a nawet śmierć. Dojrzewanie nie

¹¹⁵ W liście do Odyńca z 11 listopada 1833 roku Mickiewicz tak rekapitulował ostatnie tygodnie: „Przybyłem do Paryża z chorobą, która mi przez kilka miesięcy dokuczała, chodząc po zębach, głowie, piersiach. Zamknąłem się i po trzech dniach kuracji wypędziłem wszystko złe; jestem znowu zdrow i świeży” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 242). Podobnie pisał Hieronimowi Kajsiewiczowi: „Ja byłem chory długo, leczyłem się, teraz znowu czuję się dobrze i wracam do dawnego sposobu życia” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 245).

polega bowiem na całkowitej niewinności bez błędzenia: życiowe błędy popełni i Jacek Soplica, i (w dużo mniejszej skali) jego syn Tadeusz, a nawet Hrabia (niweczący plany powstania przez akceptację zajazdu jako formy restytucji dóbr) oraz Gerwazy (którego zachowanie cechuje mściwość, a zatajenie przebaczenia udzielonego przez Stolnika oraz organizacja zajazdu obciąża w dużo większym stopniu niż Hrabiego). W świecie *Pana Tadeusza* nie chodzi o pozostanie niewinnym: poza Zosią chyba każdy z ważnych bohaterów w jakimś momencie pobłądzi, ale i każdemu z nich zostanie darowana nowa szansa, drugi moment, który zweryfikuje, na ile zaawansowany jest proces rozpoznania właściwych wartości i dojrzewania do nich.

3.7. Trzecia faza powstawania poematu: „żyliśmy jak przemienieni”

Idea odkupienia krystalizuje nowy układ i kształt fabularny dzieła w sposób charakterystyczny dla tworzenia spójnej, jasnej i harmonijnej konstrukcji, przyspiesza też powstawanie dalszych ksiąg poematu (przywołując znów charakterystykę gardnerowskiego procesu twórczego). Według relacji Zaleskiego po powrocie do Paryża:

Od razu wpadł na trop swój, i cieszył się jak najbujniejszym natchnieniem. *Pan Tadeusz* wystąpił dopiero teraz w zarysach wyraźnych architektoniki swęj epicznej. Mistrz potężny opanował całkiem swe narzędzia: język, rytmy, rymy, jak roztopiony kruszec lały się w ogromne tygle, że na skinienie czarodzieja posąg, dzwon lub działo wyskakiwały w mgnieniu oka jak z pod ziemi. Roskoszowaliśmy wspólnie z Adamem, spożywając te *nowalie* poetyckiego jego geniuszu. W czasie odczytów żyliśmy jak przemienieni, jak przeniesieni cudownie do Polski między braci i siostry, tak w *Panu Tadeuszu* wszystko jest żywe, swojskie; zapominaliśmy bied i trosk powszednich tułactwa, zapominaliśmy piekących tęsknot, poojczy-
stych i porodzinnych (JBZ 2001, s. 131)¹¹⁶.

Świadectwo twórczej weny w tym czasie potwierdza sam poeta w liście do Odyńca z 11 listopada:

Wziąłem się do roboty, wychodzę rzadko, piszę a piszę. Piątą pieśń *Tadeusza* skończyłem, trzy jeszcze zostaje. Wyjątki tobie trudno przesłać, bo z nich nic się

¹¹⁶ Świadomie pomijam w tym miejscu kwestionowaną przez badaczy relację Zaleskiego o tym, jak odnalazł Mickiewicza w Lyonie, widząc go w oknie jakiegoś hotelu „z papierem w ręku” i „codosłownie zaciętrzewionego nad *Panem Tadeuszem*” (JBZ 2001, s. 131). Zresztą tak naprawdę niewiele ona zmienia: poeta przybył do Paryża 18–19 października, zatem gdyby pisał już w Lyonie, czasowo byłoby to szybciej zaledwie o około dwa tygodnie.

nie dowiesz, jak z kilku kart wyrwanych z Walter Skotta (wybacz nieskromne porównanie), a całość jest zbyt obszerna. Czekaj więc ogłoszenia (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 242).

Podobne słowa pojawiają się także w liście do Hieronima Kajsiewicza, również z tego czasu:

Siedzę w domu jak ćwiek i piszę; w wieczór herbata i gawędka, do której was brakuje. [...] Mnie Paryż bardzo znudził i dokuczył, rad bym niezmiernie uciec, ale muszę dokończyć robotę i druk. Przez czas cały od wyjazdu z Paryża aż do powrotu nie tylko pisać, ale i myśleć odwykłem. *Tadeusz* teraz zaczyna postępować; jestem na szóstej pieśni; do końca jeszcze daleko (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 242).

W październiku i listopadzie powstają zatem księgi V i VI, słowa Zaleskiego o wyraźnej architektonice poematu, która dopiero teraz się uwidoczniła, dobrze korespondują z określeniem „*Tadeusz* teraz zaczyna postępować”, oba podkreślają nowy, spójniejszy kształt całości, którą poeta dopełniał i wstecznie korygował, zgodnie z aktualną koncepcją:

Adam zdążał pospiesznie ku końcowi, dorabiając jednocześnie wstawki do ksiąg poprzednich. Błogie wieczory zimowe u Adama w roku 1833 nie zamierzchną nigdy w pamięci przyjaciół. Nuciliśmy pieśni litewskie, ukraińskie, w chorówód za wieszczem. Adam opowiadał nam chętnie ustępy z dziejów swjej młodości, w Nowogrodku, Wilnie i Kownie, wzywając nawzajem do poufnych zwierzeń, że każdego z nas znał niejako na wskroś (JBZ 2001, s. 131).

Z punktu widzenia procesu twórczego warto zauważyć harmonijne występowanie fazy upubliczniania dzieła i równoległego jego kształtowania: tak właśnie pole i dziedzina w zaawansowanym procesie twórczym się dopełniają.

Zaleski pisze o atmosferze, jaka panowała wówczas w gronie przyjaciół towarzyszących Mickiewiczowi podczas ostatniej fazy powstawania poematu. Charakterystyczne odosobnienie, ograniczenie aktywności oraz skupienie na pracy twórczej przypomina – dopiero teraz – fazę powstawania *Dziadów* drezdeńskich. Także listy z tego okresu (poza obszernym i niezwykle ciekawym pod względem przemyśleń poety na tematy duchowe pismem skierowanym do Hieronima Kajsiewicza i Leonarda Rettla 16 grudnia) są krótkie i jest ich zaledwie dziewięć (miedzy październikiem 1833 roku a 13 lutego 1834 roku, dniu ukończenia poematu). Pojawia się jednak w nich temat emigracyjnych kłótni i sporów: „Widzicie tedy, iż tu wszystko po dawnemu”, konkluduje poeta w liście do Kajsiewicza (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 246), a do Klaudyny Potockiej 10 lutego pisze: „U nas tu pełno wieści sprzecznych – kłamstw i kłótni” (Mickiewicz 2003, WR XV, s. 259).

Pigoń (2002), omawiając ewolucję koncepcji, zwraca uwagę, że wraz z powrotem do Paryża poeta na nowo stanął wobec sytuacji emigracyjnej i dał jej wyraz

w poemacie, tworząc księgi VI i kolejne, zwłaszcza wprowadzając temat pojednania polsko-litewskiego:

[...] problem unii wniósł poeta w *Pana Tadeusza* z obserwacji nie nowogródzkich, ale raczej paryskich, nie przez realizm estetyczny, ale z podniet ideowych, z własnych psychicznych doznań, zaostzonych przez rzeczywistość emigracyjną w Paryżu 1832 i 1833 roku. To jest w tkaninie poematu właśnie ten kwiat, na który wątku i kolorów dostarczyło życie bieżące, „tkacz z góry” (Pigoń 2002, s. 198).

Warto wrócić do ujęcia procesu twórczego, jaki zaproponowałam, odnosząc się do koncepcji Bühler (1999): pisanie *Pana Tadeusza* przechodziło ewolucję od fazy ekspresji (kształtującej przede wszystkim pierwsze księgi poematu), poprzez fazę zadaniową (tworzenie spójnej fabuły, architektonikę całości, pełne czerpanie z dostępnych form i gatunków literackich), aż do skoncentrowania wymowy poematu na ideach nadrzędnych, stanowiących swoiste przesłanie dla emigracji: jedności i zgody. Zapiski Zaleskiego z ostatnich miesięcy powstawania tego dzieła dokumentują intensywność procesu twórczego (stany przepływu), ale też odtwarzają sakralny charakter tworzenia:

W uroczystszych godzinach z lubością rozprawiał o tajemnicach zaziemskiego życia, o świecie duchów i hierarchii ich, wedle świętego Dyonizego areopagity, jednym słowem, do subtelności mistycznych miał już od owego czasu niepowściągniętą skłonność. W codziennym obejściu się z nami był nad podziw dobrotliwy, słodki, rzewny, że poniewolnie Witwickiemu i mnie przypominał się dobrotliwy Kazimierz Brodziński; umiał każdemu umilić dolę wygnania, zażegnać boje i bole wewnętrzne, których nam nigdy nie brakło (JBZ 2001, s. 132).

Temat godzenia zwaśnionych, który z poziomu osobistej historii rodzinnej Horeszków i Sopliców został przekształcony w ideę szukania zgody narodowej, nie jest jednak problemem jedynym; równie istotny wydaje się uobecniony na przestrzeni dwunastu ksiąg proces ewolucji młodych pierwszoplanowych bohaterów: Zosi, Tadeusza oraz Hrabiego. Reprezentują oni w poemacie osoby niedojrzałe, które na początku swojej drogi są bezbarwne, trochę jakby wzięte z literatury i naszkicowane grubą kreską; łączy je przede wszystkim wykorzenienie – każda z nich pozbawiona została historii narodowej (z powodów politycznych), ale przede wszystkim – historii osobistej. Infamia, jaka spadła na Sopliców, Sybir w historii Ewy i Zosi, kulturowe wykorzenienie Hrabiego – kreują tabu, białe plamy w historiach rodowych bohaterów, stanowiąc najstraszniejsze skutki błędu Jacka Soplicy, które dotknęły młodsze pokolenie.

Bohaterowie ci, zwłaszcza Zosia i Tadeusz, zderzają się z rodzinnymi tajemnicami, nieznaną traumą, której skutki nieustannie odczuwają (dziesięć lat nieobecności Tadeusza w Soplicowie, brak ojcowskiej opieki; sieroctwo Zosi z rodzinnym

nieszczęściem oraz biedą w tle). Równocześnie jednak na progu dorosłego życia, obciążonego niepamięcią i wyparciem rodzinnej historii, podlegają władzy. Ich życiem kieruje „szara eminencja”, działający zza kulis ksiądz Robak: manipuluje ich wiedzą o przeszłości (do końca ukrywa własną tożsamość), rezygnuje z opieki nad synem, rezerwując sobie jednakże władzę nad nim, zapewnienie opieki pozostawia Sędziemu wraz z Telimeną, równolegle nieustannie „pociąga za sznurki”, co zaczyna zresztą irytować opiekunów obojga bohaterów. Ksiądz Robak, pozornie pokorny mnich, to w rzeczywistości dość bezwzględny „duchowy przywódca” rodu, który wyznacza synowi zadanie odkupienia jego win: tym przecież jest służba wojskowa oraz narzucony odgórnie ożenek z Zosią (szczęśliwie dla Tadeusza miłośnierny poeta uczynił ją piękną, młodą i powabną).

Na inny sposób wykorzeniony, a także osierocony został Hrabia, starszy od Tadeusza, zatem niemający nad sobą opiekunów: jego zagubienie kulturowe i przywiązanie do obcych wzorów odzwierciedla brak jakiegokolwiek przywiązania do określonej tradycji, co czyni go niezwykle podatnym na manipulacje. Poddaje się więc łatwo każdej idei, gotów jednego dnia biesiadować z Soplicami, a zaraz potem – spiskować przeciw nim w Dobrzyniu i ich najechać. Jest zachwycony na równi Telimeną, jak i Zosią. Ograniczony do własnych horyzontów estetycznych oraz etycznych poetyzuje siebie i świat, rozgrzesza okrucieństwo czy gwałt (związane z zajazdem), nie podejmuje wiążących decyzji, daje się prowadzić Gerwazemu, podlega też władzy Telimeny, niemal się z nią żeniąc.

Ale najważniejsze pozostaje to, że wszyscy niedojrzali bohaterowie dostają szansę: wydarzenia pozwalają im dojrzeć, uzyskać samoświadomość i możliwość stanowienia o sobie; zajazd, który zniszczy plany księdza Robaka, równolegle wyzwoli ich spod jego bezpośredniej władzy, co pozwoli wejść w dorosłość samodzielnie. Zosia pokocha Tadeusza, sama wybierze strój (odrzucając gusta estetyczne cioci), Tadeusz i Hrabia – każdy na swój sposób – przeżyją patriotyczną przemianę. Do grona przegranych będą za to należeć dawni „władcy” młodych, którzy będą zmuszeni zakosztować gorzkich owoców swoich działań. Polityka wypierania przeszłości, niepamięci oraz akceptacji własnego wykorzenienia przyniesie w obu przypadkach opłakane skutki. Telimena, niezmienna w swych poglądach i preferencjach wybierze ślub z Rejentem: związek nie z miłości, lecz z rozsądku i wyrachowania. Będzie teraz „wykorzeniać” przyszłego męża, przebierając go „po francusku”, co mu „odbiera połowę duszy” i zaburza jego osobową tożsamość, każąc mu być kimś zupełnie innym niż dotąd¹¹⁷.

¹¹⁷ Warto ten fragment księgi XII przypomnieć w kontekście powyższych rozważań:

„Był to Rejent, sam siebie Rejentem ogłosił,
Nikt go nie poznał; dotąd polskie suknie nosił,

Książd Robak przeżyje całkowitą klęskę powstańczych planów, a jego osobiste dążenia do połączenia Tadeusza i Zosi niemalże zakończą się porażką (a to życiu Tadeusza zagrozi rozjuszony niedźwiedź, a to w małżeńskich planach zamieszka Telimena, dojdzie nawet do samobójczych planów młodzieńca). Śmierć tego ukrytego pod habitem Jacka Soplicy, realizująca tragiczny zamysł, ostatecznie wpisana zostanie jednak w harmonię szczęśliwego zakończenia: ekspiacja za grzechy przyniesie odkupienie, chociaż zniweczy możliwość wpływania na bieg wielkiej historii. Jej stery zostaną złożone w inne ręce.

Zatem trzecia faza pisania *Pana Tadeusza* będzie równocześnie czasem, gdy w kolejnych księgach poematu realizować się będą w coraz pełniejszym kształcie najistotniejsze dla poety wartości. Idee zgody powszechnej oraz jedności ponad podziałami, wplecione w historię pokuty i odkupienia, a także zdobywania własnej tożsamości osobistej i narodowej, sprawią, iż poemat, na początku tak osobisty, zyska walor uniwersalny, który często już w pierwszej, głośniejszej lekturze, robił tak duże wrażenie na słuchaczach (czego świadectwa przedstawili w swoich pracach liczni badacze, w tym cytowani już Pigoń czy Zakrzewski).

* * *

Pora na konkluzję, czyli odpowiedź na zadane w tytule, ryzykowne pytanie: jaka Mickiewiczowska „recepta” na arcydzieło wyłania się z przeprowadzonej tu rekonstrukcji procesu twórczego. Podobnie ryzykowna odpowiedź, jak i podjęta wyżej próba dopisania czegośkolwiek jeszcze do tak pieczołowicie odtwarzanej historii powstawania *Pana Tadeusza*, brzmiałaby chyba następująco.

Po pierwsze, nie należy pisać arcydzieła, lecz tworzyć utwór, który będzie najpierw wyrazem nawet własnych, prywatnych pomysłów i obrazów. Jeśli dać im

Lecz teraz Telimena, przyszła żona, zmusza
Warunkiem intercyzy wyrzec się kontusza;
Więc się Rejent rad nierad po francusku przebrał.
Widno, że mu frak duszy połowę odebrał,
Stąpa, jakby kij połknął, prosto, nieruchawo,
Jak żuraw; nie śmie spojrzeć ni w lewo, ni w prawo;
Mina gęsta, lecz z miny widać, że jest w męce,
Nie wie, jak się pokłonić, gdzie ma podziać ręce,
On, co tak gesty lubił! ręce za pas sadził –
Nie masz pasa – tylko się po żołądku gładził;
Postrzega omyłkę; bardzo zmieszał się, spiekl raka
I ręce obie schował w jedną kieszeń fraka.
Idzie jakby przez różgi wśród szeptów i drwinek,
Wstydząc się za frak, jakby za niecny uczynek”
(Mickiewicz 1995, WR IV, s. 346).

czas i pozwolić ewoluować, to istnieje szansa, iż z dzieła uznanego za ulubione i własne powstanie tekst ponadczasowy, wyrażający powszechnie podzielane wartości.

Po drugie, należy przyjąć jako rzecz normalną falowanie okresów twórczej inspiracji, a także nauczyć się przeczekiwać okresy smutku i wątpienia w miłym, przyjacielskim gronie (stanowiącym intelektualne oraz emocjonalne wsparcie). Warto też pozwolić na radykalne zwroty i nieprzewidziane pomysły, całkowicie przekształcające pierwotne plany, gdyż mogą one zaprowadzić twórcę o wiele dalej niż on sam pierwotnie przewidywał.

Po trzecie, trzeba żyć – a nie tylko tworzyć, trzeba działać i dawać wyraz powadze wypowiedzianych słów – a nie tylko mówić. Czasem aktywności pozornie niezwiązane z twórczością, a nawet jej przeszkadzające, zwłaszcza gdy są wyrazem miłości do innych (jak ofiarna przyjaźń w stosunku do Garczyńskiego) czy realizacji ważnych zobowiązań (jak podjęcie się redagowania „Pielgrzyma Polskiego”), stają się prawdziwym katalizatorem procesu twórczego. A to z kolei powinno uwrażliwić literaturoznawcę na możliwość, iż czasem właśnie biografia wpłynie na ukształtowanie konkretnego fragmentu dzieła, zatem nie warto jej ignorować ani odrzucać już na wstępie, jak to zrobił Wyka (1964).

Po czwarte wreszcie, dobrze jest bogate życie intelektualne uzupełnić pogłębionym życiem duchowym, pięknie streszczającym się w słowach Józefa Bohdana Zaleskiego: „żyliśmy jak przemienieni”.

Rozdział 4

Modlitwa Cypriana Norwida w kontekście psychologii twórczości i doświadczenia religijnego

Psychologiczna analiza poezji, a w dodatku dzieł twórców takiej miary jak Cyprian Norwid, jest zadaniem wymagającym przyjęcia określonych założeń teoretycznych i metodologicznych. Mimo nieustannego rozwoju zarówno literaturoznawstwa, jak i psychologii oraz wysiłków interdyscyplinarnego przekraczania granic obu dziedzin, a nawet tworzenia transdyscyplinarnych pól badawczych, lista błędów przy tej okazji popełnianych jest wciąż długa, a na jej czele niezmiennie królują psychologizm i biografizm. Chociaż w przypadku liryki Norwida niebezpieczeństwo czytania przez jej pryzmat biegu życia poety wydaje się mniej groźne niż psychologistyczna lektura jego wierszy (tendencje biografistyczne zostały bowiem przewyżczone przed falą zainteresowania biografią samego Norwida; choć inaczej stało się w przypadku na przykład Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego), to jednak oba błędy mają w procesie analizy i interpretacji równie dewastujące skutki. Stosowanie psychologii w literaturoznawstwie jest bowiem najczęściej kojarzone właśnie z takimi działaniami, podczas gdy właściwa analiza psychologiczna nigdy – w przypadku tekstu literackiego – analizy literaturoznawczej zastąpić nie może, a nawet nie powinna jej poprzedzać.

Wykorzystywanie psychologii w interpretacjach twórczości literackiej nie jest więc zadaniem ani łatwym, ani oczywistym, wymaga bowiem przyjęcia określonych założeń teoretycznych i metodologicznych, o których była mowa w części I. Sama analiza tekstu literackiego stanowi w tym przypadku ważny punkt wyjścia: kwestie gatunkowe, estetyczne, intertekstualność czy kontekst historycznoliteracki to niezbędne elementy pozwalające na uwzględnienie dystansu dzielącego podmiot liryczny od biograficznego twórcy. Nie chodzi jednak o to, by sztucznie oddzielać życie od twórczości, lecz by nie traktować utworu literackiego jako bezpośredniego zapisu treści psychicznych, równocześnie nie negując ujawniającego się w tekście podmiotowego obrazowania, zakorzenionego w emocjonalności twórcy, jego kategoriach poznawczych, świecie wartości czy ustosunkowaniu do siebie oraz świata. Ślady własnej podmiotowości – o charakterze egzystencjalnym,

ale i retorycznym – pozostawia w utworze każdy autor (Zawadzki 2002). To one właśnie – pod warunkiem, że badacz nieustannie pamięta o hipotetycznym statusie tak formułowanych wniosków – mogą stać się podstawą do dalszych analiz, już o charakterze psychologicznym.

Na koniec tych wstępnych uwag, będących przywołaniem postulatów sformułowanych w części pierwszej tej książki, chciałabym poczynić jeszcze jedno ważne zastrzeżenie, odnoszące się do zakresu wniosków o charakterze psychologicznym. Najbardziej typowym błędem, jaki można popełnić mimo dbałości o integralność najpierw literaturoznawczego, a następnie psychologicznego etapu analizy, jest bowiem nadmierne uogólnianie wniosków, czyli objęcie nimi zbyt dużej części biografii poety lub też nawet całości jego życia. Warto w tym zakresie świadomie ograniczyć swoje wnioski do określonego czasu (konkretnego punktu na trajektorii biograficznej) i miejsca (uwarunkowań zewnętrznych, kształtujących okoliczności pisania). Interpretacja tak pisana będzie bardziej trafna niż gdyby objąć nią nieadekwatnie szeroki zakres życia. W tym aspekcie przypomina portret psychologiczny, który w przeciwieństwie do pełnej biografii czy psychobiografii, ukazuje osobowość twórcy w określonym, ważnym momencie jej rozwoju, w określonych realiach historycznospołecznych, wobec określonych osób i realizowanych życiowych ról. Podobnie i utwór literacki zawiera ślady podmiotowości twórcy w danym miejscu oraz czasie powstawania tekstu.

Teresa Rzepa (2005) nazywa portret swoistym momentem biograficznym: „To jakby «zawieszony» czy zatrzymany w czasie «wygląd» portretowanej osoby. [...] Najczęściej będzie to więc wybrany fragment czyjejś historii życia, istotny ze względu na szczególne, ponadprzeciętne, niecodzienne wydarzenia” (Rzepa 2005, s. 86). Świadomość wycinkowości rozważań, nieobszerności materiału, na podstawie którego są formułowane hipotezy psychologiczne, powinna zatem prowadzić do prób uchwycenia i sportretowania poety „tu i teraz”, bez tworzenia nawiązań do powstałych w innych okolicznościach, a także w odmiennym momencie biograficznym – nawet podobnych tekstów literackich.

Dlatego w przypadku analizowanego tu wiersza Norwida *Modlitwa* zakres czasowy wyprowadzanych wniosków będzie dotyczył przede wszystkim roku 1850 w biografii poety oraz kilkunastu miesięcy poprzedzających moment jego napisania i następujących po nim; celowo pominięte zostaną również aluzje i nawiązania do innych utworów literackich, które – wzbogacając kontekst analizy literaturoznawczej¹¹⁸ – równocześnie wprowadziłyby zaburzenia w część psycho-

¹¹⁸ Do istotnych prac poświęconych w całości lub w części interpretacji *Modlitwy* należą: komentarz Juliusza Wiktora Gomulickiego (1966), prace Piotra Chlebowskiego (1997, 2003ab, 2011). *Modlitwę* w kontekście medytacji analizuje Wojciech Kudyba (2003). Nieco szerzej o modlitewnym aspekcie wierszy poety pisze Antoni Dunajski (2003), który w swym arty-

logiczną, zatem w tym typie analiz o charakterze interdyscyplinarnym muszą zostać ograniczone.

Stwierdzenie, że poezja Cypriana Norwida inspirowana jest Biblią, w świetle dotychczasowych badań (Wilcher 1970, Merdas 1983, Wołoszyn 2011) brzmi wręcz jak truizm, jednak mimo istnienia szeregu studiów potwierdzających wątki biblijne w twórczości poety lektura wiersza *Modlitwa*¹¹⁹ w kontekście zarówno obrazowania, jak i tematyki zaczerpniętej z Pisma Świętego nie została jeszcze podjęta. Wydaje się jednak, że warto odnaleźć w wierszu konkretne ślady inspiracji biblijnym obrazowaniem i językiem, które ten liryk ukształtowały: stanowią one nie tylko rodzaj intertekstualnego nawiązania, lecz przede wszystkim głęboką strukturę myślenia o istocie relacji człowieka z Bogiem i przeżywania jej właśnie w takim kształcie.

Wśród licznych kontekstów interpretacyjnych wykraczających poza literaturoznawstwo (takich jak, przykładowo, teologia, filozofia czy biblistyka) dotąd nie wykorzystano także innego tropu potencjalnie interesującego, czyli psychologii doświadczenia religijnego, która – obok wspomnianych już dziedzin – również może dostarczyć badaniom nad twórczością poety inspirujących wątków. Taka lektura *Modlitwy* może odsłonić w samym liryku nowe wymiary interpretacji a równocześnie poszerzyć istniejące już rozważania na temat duchowości poety o dotąd nieobecne w norwidologii wątki.

Psychologiczne odczytanie wiersza Norwida umożliwia wielowarstwowość tego tekstu, jego potencjał intertekstualny oraz zawarte w nim tropy psychobiograficzne. Pojawiające się w utworze milczenie oraz dramat poety, który prosi o rozwiązanie głosu, czytane z kolei w perspektywie psychologii procesu twórczego, mogą stanowić uzupełnienie dotychczasowych rozważań o także brakujący komponent, umożliwiający pisanie o podmiotowości poety oraz powiązanie jego wiersza z doświadczeniem twórczym.

Rekonstruowanie chrześcijańskiego podłoża twórczości Cypriana Norwida łatwiejsze jest dzisiaj dzięki pracom Antoniego Dunajskiego (1983, 1996, 2003), Ryszarda Zajączkowskiego (1998), Wojciecha Kudyby (2000, 2003), Aliny Merdas (1983, 1995, 2002), Arenta van Nieukerken (2008), Renaty Gadamskiej-Serafin (2011), opracowaniom językoznawczym (Kadyjewska, Korpysz, Puzynina 2000,

kule, jak również wcześniej, w *Teologicznym czytaniu Norwida* (Dunajski 1996), przekonująco przedstawił teologiczny wymiar jego liryki (co pozwala również ten wątek już tylko przywołać, nie rozwijając go).

¹¹⁹ Wszystkie cytaty z wiersza *Modlitwa* podaję za wydaniem krytycznym pism Norwida w opracowaniu Gomulickiego (Norwid 1971, t. 1, s. 135–136), dlatego konsekwentnie w dalszej analizie nie oznaczam przypisami fragmentów tego wiersza, odnotowując jedynie numer wersu.

Korpysz 2007) i rozprawom zgromadzonym w tomach wieloautorskich (*Norwid a chrześcijaństwo* 2002, *Modlitwa w językach i tekstach artystycznych* 2007). W nowy sposób temat ten ujmuje też Michał Kuziak (2021), z kolei Agnieszka Ziółowicz (2022) omawia chrystologiczne wątki twórczości poety, zwłaszcza w kontekście pasyjnym. Jednak mimo pojawiających się wciąż nowych analiz liryków poety sam wiersz *Modlitwa* nie zyskał dotąd zbyt wielu interpretatorów, bo – jeśli na chwilę odsunąć wzmianki rozproszone w różnych studiach – komentowali go przede wszystkim Piotr Chlebowski (1997, 2003a, 2003b, 2011), a także Dariusz Pniewski (2011), Piotr Roszak (2019) i Grzegorz Bielak (2022)¹²⁰.

4.1. *Modlitwa* jako medytacja Boga i świata

Liryk otwiera charakterystyczna dla tego gatunku apostrofa, która wskazuje, że adresatem modlitwy jest Bóg będący równocześnie podmiotem mówiącym oraz podejmującym inicjatywę w relacji z człowiekiem: „Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie” [w. 1]. Anna Kadyjewska (2002) wskazuje na obecne w twórczości Norwida wyobrażenie Boga aktywnego, relacyjnego: wychodzi on naprzeciw wysiłkom człowieka, aby Go poznać, jest też Bogiem Miłosiernym, Bogiem Prawdy, a w szczególny sposób obecny jest w Słowie (zwłaszcza jako *Logos* – wcielone Słowo Ojca w Jezusie). Z kolei podmiot mówiący sytuuje siebie w pozycji kogoś, kto milczy, bo „nie ma głosu”. Sytuacja wydaje się więc paradoksalna, zważywszy na to, iż sama modlitwa zarówno w sensie religijnym, jak i gatunkowym definiowana jest jako mówienie człowieka do Boga. Opis znajdujący się w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* właśnie do takiej sytuacji odsyła: „Modlitwa polega na wypowiadaniu słów lub kierowaniu myśli do istot będących przedmiotem kultu” (Pustkowski 2012, s. 576–578). Użyte w wierszu obrazowanie wskazuje zatem na odwrócenie tej relacji: mówiącym będzie Pan, a milczącym i zasłuchanym, a także zapatrzonym (ze względu na uobecnienie w stworzeniu tego dialogowania) – poeta, dlatego też można czytać ten wiersz nie tylko jako modlitwę, ale przede wszystkim jako medytację, głęboko zanurzoną w Biblii i obecnym tam obrazowaniu Stwórcy¹²¹.

¹²⁰ Komentarz Bielaka nie zawiera pełnej interpretacji wiersza, wydaje się nim raczej zainspirowany; w całości dotyczy odczytywania „znaków czasu” najpierw przez Norwida (na podstawie fragmentów jego korespondencji), a następnie – we współczesnym kontekście (tu rozważania nabierają bardzo uogólnionego charakteru). Analizy dotyczą też raczej kwestii teologicznych, zaś inne tematy pojawiają się tylko na marginesie rozważań (Bielak 2022).

¹²¹ Związki obrazowania Boga z pogłębioną lekturą Biblii widzi także Kadyjewska: „Znakomita większość słów i sytuacji, które Norwid wiąże z Bogiem, znajduje swe źródło w Piśmie Świętym; zwykle można z dużą dokładnością wskazać, na podstawie jakiego klasycznego tekstu chrześcijaństwa Norwid buduje swe obrazy” (Kadyjewska 2002, s. 420).

Mimo tytułu utwór Norwida nie stanowi nawiązania do żadnych spośród znanych modlitw¹²², nie zawiera też ustalonych gatunkowo elementów (Pustkowski 2012). Antoni Dunajski proponuje uwzględniać w twórczości poety trzy różne rozumienia pojęcia „modlitwa”: w najszerszym znaczeniu byłoby to „intencjonalne odniesienie do Boga wszelkich czynności i całej osoby”, a w nieco węższym: albo aktywność mająca swój określony czas, miejsce i formę, albo też konkretny tekst modlitewny (Dunajski 2003).

Poeta w *Modlitwie* nie tyle naśladuje istniejące formuły lub teksty modlitw (Różyło 2007), ile odnosi siebie oraz cały istniejący świat do Boga, zatem jego tekst nie tylko ma adekwatny do treści tytuł, ale również jako całość stanowi wyraz określonej postawy religijnej poety. W swoim wierszu nawiązuje on do istniejącej w tradycji Kościoła medytacji biblijnej, której przedmiotem jest poszukiwanie Boga działającego w świecie stworzonym poprzez uważną lekturę Pisma Świętego, skierowaną na odczytanie głębszych znaczeń istotnych dla własnego życia (Augustyn z Hippony 1996). Na ten szczególny, osobisty rys lirycznych wyznań opisujących człowieka w relacji do Boga, zwracał uwagę już Dunajski:

Zważywszy, że Norwid nie miał systematycznego wykształcenia teologicznego, ze zdumieniem spostrzegamy, jak trafnie uchwycił on niemal wszystkie biblijne i patrystyczne wątki teologiczne konstytuujące chrześcijańskie pojęcie „obrazu Bożego” w człowieku. Niepodobna dziś rozstrzygnąć, co odegrało tu najbardziej inspirującą rolę: lektura ojców Kościoła, sama Biblia czy ówczesne kościelne przepowiadanie? A może wpływ ówczesnych myślicieli? (Dunajski 1983, s. 82).

O różnych wierszach Norwida w kontekście pojęcia medytacji szerzej pisał Wojciech Kudyba (2003), proponując nawet termin „liryka medytacyjna”, której wyróżnikiem byłoby kreowanie określonej sytuacji lirycznej jako sytuacji medytacyjnej, będącej swoistym „wyjściem poza siebie” i ukierunkowaniem na Boga oraz Jego Słowo. Kudyba wskazuje również na wagę refleksji, która tworzy przestrzeń obcowania z Tajemnicą, lecz równocześnie prowadzi do wewnętrznej przemiany i nawrócenia (Kudyba 2003, s. 41–45). Także Dunajski pisze o „żywiocie medytacyjnym” w poezji Norwida, który dostrzegał związki między modlitwą a poezją i preferował „pogłębianą intelektualnie medytację” (Dunajski 2003, s. 67).

¹²² O tym, że poeta takie nawiązanie mógłby wprowadzić do wiersza, świadczy wysoka częstotliwość pojawiania się pojęć „modlić się” oraz „modlitwa”, które w pismach Norwida pojawiają się 217 razy: badacze wskazują na duże zróżnicowanie obrazu modlitwy, a zwłaszcza pojawiające się określenia różnych jej form, takich jak hymn, kontemplacja, medytacja, litania, pacierz czy psalm; wśród tekstów Norwida wskazuje się jeszcze: akt strzelisty, medytację oraz kontemplację (Kadyjewska, Korpysz, Puzynina 2000, s. XV–XVI). Osobne rozważania na temat rozumienia modlitwy w pismach poety można znaleźć w pracy Tomasza Korpysza (2007).

Wers otwierający *Modlitwę* Cypriana Norwida zawiera – na zasadzie syntezy – zapowiedź najistotniejszych cech poetyckiego ujmowania doświadczenia religijnego, których z psychologicznego punktu widzenia można byłoby poszukiwać w utworze:

Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie,
Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem [w. 1–3].

Zdzisław Łapiński (1984), komentując ten fragment *Modlitwy*, pisze o argumentacji bliskiej dowodowi ontologicznemu:

Bóg objawia się przez swoje opiekuńcze plany, poprzez dostępną nam rzeczywistość naoczną. Możemy zatem wysłowić ów wymiar metafizyczny dzięki rozpoznaniu pierwszych przyczyn i dzięki odsłonięciu wewnętrznego ładu rzeczy ludzkich i przyrody (Łapiński 1984, s. 80).

Słowa te trafnie opisują pierwszą część wiersza poety, jednak sformułowane konkluzje z tego płynące wydają się już nadinterpretacją. Łapiński stwierdza bowiem: „Natomiast bezpośrednio przeżycie jedności z bóstwem i prowadzony ludzkim głosem dialog z siłą najwyższą jest poza sferą poetyki Norwida” (Łapiński 1984, s. 80). Badacz przyjmuje zatem trwałość opisywanego stanu, podczas gdy zobrazowana przez Norwida jego dynamika, a także nadzieja powiązana z jedynym sformułowaniem w wierszu wezwaniem modlitewnym – o rozwiązanie głosu – wskazywałaby raczej na przejściowość i nietrwałość tej sytuacji egzystencjalnej, o której zmianę poeta prosi. Także ograniczenie interpretacji całego wiersza wyłącznie do „wrażliwości poetyckiej” i „umiejętności artystycznych”, z pominięciem sfery egzystencjalnej, wydaje się dziś zbyt wąskie i nazbyt paradygmatyczne.

„Panie, przemawiałeś do mnie przez wszystko” – tak mogłaby się ta modlitwa zaczynać. Tak brzmiałaby też bardziej naturalnie, zatem inwersja, która wysuwa na ważną nagłosową pozycję wersu inne określenie niż modlitewna apostrofa (przesunięta na koniec i oddzielona tak typową dla poetyki Norwida pauzą), każe bardzo uważnie przyjrzeć się każdemu z członów tej ważnej deklaracji otwierającej wiersz. Są one z jednej strony wprowadzeniem do pierwszej części, z drugiej – w wymiarze psychologicznym – stanowią istotne elementy kreowanego przez poetę obrazu Boga i jego relacji do świata stworzonego oraz do samego podmiotu mówiącego. Słowa „przez wszystko”, „do mnie”, „przemawiałeś” i „Panie” zawierają bowiem kluczowe elementy definiujące relację osobową między modlącym się a tym, do którego modlitwa jest kierowana. Najistotniejszym założeniem wydaje się czynność: wzywany za pomocą typowej apostrofy modlitewnej „Pan” jawi się tutaj jako aktywny byt dialogujący z człowiekiem, równocześnie dialog ten ma charakter osobowy i indywidualny: „przemawiałeś do mnie”. Akcent pada jednak na Boga, a podmiot wchodzi w rolę tego, kto słucha.

Na pierwszym planie wiersza pojawia się Norwidowski świat, owo „wszystko”; człon ten zresztą zostanie rozwinięty w pierwszej części utworu przez zastosowanie rozbudowanej enumeracji, która obejmie swym zakresem świat natury, kultury i relacji społecznych. Równolegle świat ten w przywoływanych obrazach koresponduje z rozmaitymi tekstami i kontekstami, rozbudowując pierwotne sensy o dalsze wyobrażenia i stanowiąc ciekawą realizację zapowiadanej w wersie inicjalnym całości. Została ona opisana w trzech strofach stanowiących zamkniętą całość poprzez zastosowanie powtórzenia wyznaczającego kompozycyjną ramę: „Przez wszystko...” w wersach 1 i 15.

Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie,
Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem,
Pochwałą wreszcie – ach! – nie Twoim kwiatem...

I przez tę rozkosz, którą urąganie
Siódmego nieba tchnąć się zdaje – latem –
I przez najśłodszy z darów Twych na ziemi,
Przez czułe oko, gdy je łza ociemi;
Przez całą dobroć Twą, w tym jednym oku,
Jak całe niebo odjaśnione w stoku!...

Przez całą Ludzkość z jej starymi gmachy,
Łukami, które o kolumnach trwają,
A zapomniane w proch włamując dachy,
Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają.
Przez wszystko!... [w. 1–15].

Owo „wszystko” to, po pierwsze, świat natury: „Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie” [w. 2], trzy zjawiska o odmiennych walorach kolorystycznych i dźwiękowych. Są to równocześnie zjawiska krótkotrwałe, ale osadzone w czasie (nie można zobaczyć ich wszędzie i zawsze, występują w określonych warunkach lub o określonej porze). Reprezentują też uniwersalne emocje znane człowiekowi – burza oraz grom ewokują pierwotny lęk oraz mogą reprezentować gniew. Świtanie od wieków związane było z nadzieją, reprezentowało też powrót światła i koniec nocnego zagrożenia. Przywołane reprezentacje natury są dodatkowo mocno skonstrastowane kolorystycznie (ciemność – świtanie), akustycznie (grom – cisza nadchodzącego świtu) i emocjonalnie (lęk/gniew – nadzieja), są też niezależne od człowieka i nie może on na nie w żaden sposób wpływać.

Po drugie, rzeczywistość w jej całokształcie uosabia drugi człowiek: „Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem” [w. 3]. Charakterystyczne jest tu traktowanie jako elementu składowego epifanii relacji z drugim człowiekiem, który metonimicznie reprezentowany jest tu jako „przyjacielska dłoń” zestawiona

kontrastowo ze „światem” postrzeganym agonicznie („zapasy”). Znowu kontrast ten ma charakter wielopoziomowy: przyjaźnie nastawiona jednostka przeciwstawiana jest nieprzychylniej zbiorowości, pomoc i empatia – walce. Wers 4: „Pochwałą wreszcie – ach! – nie Twoim kwiatem...” to najbardziej zagadkowe rozwinięcie zaimka „wszystko”; zostało ono również odmiennie wprowadzone niż poprzednie. Paralelne wobec siebie wersy – konstrukcję z wyrażeniem przymiowym – zastąpił Norwid związkiem „przemawiałeś [...] / Pochwałą...”, a jej narzędnikowy charakter instrumentalizuje samą czynność chwalenia: określona ona została jako coś, co jest „nie Twoim kwiatem”.

Kontrast został zatem wyrażony w samej sprzeczności pomiędzy aktem przemawiania za pomocą pochwały a jej nieodpowiedniością wobec „języka Boga”, w czym kryje się niejednoznaczny stosunek do pochwały jako takiej: tak pożądaney i oczekiwanej (co wyraża partykuła wykrzyknikowa *ach!* dodatkowo oddzielona pauzami dla wzmocnienia emocjonalnego wydźwięku), a równocześnie na chłodno ocenianej jako nieprzystająca do ukształtowanego w poecie wyobrażenia. Ten obraz wyrażający określone przekonania poety, a równocześnie reprezentujący konkretną postawę religijną, wymaga dla pełniejszego zrozumienia odniesienia do Biblii w dalszej części rozważań.

Druga strofa wyraża emocjonalną reakcję podmiotu, skupioną na doświadczanych przez niego stanach wewnętrznych. Składają się na nią cztery przywołane przyjemne doznania, łączące w sobie sensualizm z pozytywnymi przeżyciami, stanowiącymi wyraz określonej postawy miłości osoby wobec osoby. Są to kolejno: „rozkosz”, „najśłodszy z darów”, „czułość” oraz „dobroć”, wywoływane obecnością lub działaniem Boga: bądź w sferze natury, bądź też w obszarze międzyludzkich relacji czy też autotranscendencji teocentrycznej¹²³ (nieprzypadkowy jest kierunek wertykalny obrazowania, odsyłający jednocześnie do nieba i ziemi, a znajdujący swą kulminację w malarskim obrazie nieba odbitego w strumieniu: „całe niebo odjaśnione w stoku”¹²⁴). Warto zauważyć, że paralelizmy składniowe wyznaczające kolejne doświadczenia komponują się w harmonijny obraz, mocno skontrastowany z obecnym w strofie pierwszej dynamicznym i pełnym sprzeczności światem, przedstawianym jako przestrzeń walki, zmagania się, skrajnych emocji.

¹²³ Autotranscendencja teocentryczna według Luigiego M. Rulli SJ występuje wówczas, gdy człowiek uznaje Boga za cel transcendencji podejmowanej w celu nadania znaczenia swej własnej egzystencji (por. Trojan 2001, s. 87–96).

¹²⁴ „Stok” w tym kontekście oznacza „strumień”, na co wskazywałaby porównawcza analiza fragmentów tekstów zawierających ten rzeczownik w *Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida*; niestety hasło, choć występuje, jest jeszcze niekompletne i nie zawiera definicji, a tylko przykłady użyc (ISJCN 2021). Z kolei imiesłów „odjaśnione” jest neologizmem pojawiającym się wyłącznie w *Modlitwie* i oznacza: „o czymś, czego jasność jest w czymś odbita” (ISJCN 2021).

Wreszcie trzeci element dopełniający całościowy obraz świata to „cała Ludzkość”, reprezentująca tym razem już nie konkretnego człowieka, ale ślady historycznego trwania ludzi przez wieki: materialne ekwiwalenty ich działania w świecie („stare gmachy”, „łuki”, „kolumny”, „dachy”). Odzwierciedlają one z jednej strony stałą obecność człowieka i jego oddziaływanie na rzeczywistość, wciąż aktualne (czas teraźniejszy: „trwają”, „zakwitają”), ale z drugiej strony ewokowane elementy architektury należą do przeszłości, popadają w ruinę, są nietrwałe. Sprzeczność tych dwóch porządków: przemijalności konkretnego istnienia i wiecznego trwania Ludzkości to kolejny, już trzeci, skontrastowany obraz, tym razem na planie czasowym (przemijające – wieczne) oraz egzystencjalnym (umierające – witalne).

Trzy porządki: świat natury, świat kultury oraz świat relacji międzyludzkich – nieustannie się w owej Norwidowskiej całości przeplatają. Silnie skontrastowane, pozwalają wydobyć złożoność i niejednoznaczność rzeczywistości, która, stanowiąc harmonijne „wszystko”, jest równocześnie terenem walki i sprzeczności, przynosi tyleż cierpienia i zmagania się, co czułości, przyjacielskiej pomocy czy dobroci.

4.1.1. Biblijne tropy obrazowania – nawiązania i inspiracje

Postrzegany w religijnej perspektywie świat wykreowany w pierwszej części wiersza, podzielonej na trzy strofy, jest mocno inspirowany biblijną wyobraźnią Norwida. I tak obraz burzy czy gromu (oraz innych podobnych gwałtownych zjawisk atmosferycznych, takich jak wichry lub ognie) w tradycji biblijnej nawiązuje do starotestamentalnych portretów Boga, jak to jest przedstawione choćby w Księdze Izajasza:

Bo oto Jahwe wśród ognia przybędzie,
a Jego rydwany będą jak huragan,
by wylać swój gniew wśród żaru
i grozę swoją wśród płomieni ognia (Iz 66, 15)¹²⁵.

¹²⁵ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego podaję na podstawie czterotomowej *Biblii Poznańskiej* (1999); jest to współczesny, filologiczny przekład z języków oryginalnych z obszernymi komentarzami naukowymi, opracowany przez zespół biblistów pod redakcją ks. Michała Petera (Stary Testament) i ks. Mariana Wolniewicza (Nowy Testament). Wybór właśnie tego wydania, a nie jednego z tłumaczeń popularnych w czasach Norwida, wynika z tego, iż moje poszukiwania motywów biblijnych dotyczą nie tyle warstwy językowej czy nawiązań stylistycznych, co przede wszystkim wymiaru ideowego oraz wyobraźni (przekonań, światopoglądu, założeń poznawczych), dlatego zależało mi na jak najwierniejszym przekładzie. W dalszej części tekstu przywołania konkretnych fragmentów tego wydania oznaczam go już tylko sigłami. Korzystam też z obfitych komentarzy biblistów, każdorazowo odnotowując dane badacza opracowującego wzmiankowaną księgę Biblii i oznaczając miejsce tego komentarza (tom, stronę) w *Biblii Poznańskiej* (skrót: BP).

Podobne utożsamienie Boga z gwałtownymi zjawiskami występuje w Księdze Wyjścia, na przykład w postaci obłoku lub ognia (Wj 13, 21–22), który zresztą Izraelitom oświeca noc i równocześnie pogrąża w ciemnościach Egipcjan (Wj 14, 19–24). Burza, wicher czy grom często też symbolizują nieszczęście bądź zgubę, formę kary za popełnione grzechy¹²⁶.

Równocześnie starotestamentalny Bóg, który przychodzi do proroka, aby z nim rozmawiać, zobrazowany jest w zjawiskach przyrodniczych kojarzonych z łagodnością. Gdy Eliasza ma stanąć na górze w Jego obecności, po tym Go właśnie rozpoznaje:

Oto przechodził Jahwe. Wielki, silny wicher, rozrywający góry i łamiący skały [szedł] przed Jahwe, ale Jahwe nie był w wicherze. Po wicherze [przyszło] trzęsienie ziemi, ale Jahwe nie był w trzęsieniu ziemi. Po trzęsieniu ziemi [pojawił się] ogień, ale Jahwe nie był w ogniu. Po tym ogniu [dał się słyszeć] szmer delikatnego powiewu. Gdy [go] posłyszał Eliasza, zasłonił płaszczem swoją twarz, wyszedł i stanął u wejścia do groty (1 Krl 19, 11–14).

Józef Homerski wskazuje, że teofanie na kartach Biblii zobrazowane są za pomocą takich zjawisk, jak huragany, burze, trzęsienia ziemi i ogień, stanowiąc obraz Bożej mocy i majestatu (*BP*, t. 1, s. 627). Równocześnie jednak delikatny szum wiatru to symbol Boga, który w relacji osobowej ogranicza swoją moc i przychodzi w intymny, delikatny sposób. „Szmer łagodnego powiewu” ewokuje całkowicie odmienny obraz Stwórcy, w przeciwieństwie do gwałtownych zjawisk, które poprzedzają Jego przyjście, lecz nie reprezentują Jego Istoty. W tej biblijnej reprezentacji modlitwa jako dialog stworzenia ze Stwórcą zakłada przyjście Boga, które jest podobne do łagodnego „świtania” z tekstu Norwida. Niejednoznaczność przywoływanych zjawisk przyrodniczych znajduje zatem swe odniesienie do starotestamentalnych wyobrażeń Jahwe, reprezentujących rozmaite aspekty boskiego charakteru epifanii.

Uwagę czytelnika poszukującego biblijnych śladów w tekście wiersza może też przykuć wygłosowe „Panie”, które oczywiście z jednej strony stanowi typową dla gatunku apostrofę modlitewną. Z drugiej strony kunszt Norwida pozwoliłby mu zastosować w liryku dowolny zwrot, również „Boże” (analiza frekwencyjna użycia obu haseł pozwala zorientować się, że jako synonim imienia Boga wezwanie „Panie” funkcjonuje w twórczości poety stosunkowo często¹²⁷). Zatem wybór właśnie tego określenia, które w całym wierszu pojawia się trzykrotnie i w ważnych momentach, z pewnością jest nieprzypadkowy.

¹²⁶ Por. na przykład w Starym Testamencie: Iz 28, 2; Jr 23, 19–20; Jr 25, 32–38; Jr 30, 23–24.

¹²⁷ Wskazuje na to *Internetowy Słownik Języka Cypriana Norwida* (2021): hasła „Bóg” i „Pan” zostały już opracowane – to drugie jeszcze w sposób nieostateczny.

„Panie” zostaje użyte w wygłosie wersu pierwszego, a następnie – w nagłosie wersu 16, który rozpoczyna część drugą *Modlitwy*, wreszcie w ostatniej strofie pojawia się po raz ostatni. Trzy wezwania modlitewne oddają błagalny charakter utworu, który nie pozostaje tylko kontemplacyjną refleksją nad naturą Boga i Jego zaangażowaniem w dialog z człowiekiem. Apostrofa odnosi słowa podmiotu do adresata, zaznacza bezpośredniość związku również z człowieczej perspektywy, w której nawet milczenie staje się znaczące.

To konsekwentne stosowanie apostrofy „Panie” zamiast „Boże” wiąże stylistycznie modlitewne formuły Norwida ze starotestamentalną Księgą Psalmów, jednak w kontekście Nowego Testamentu uzyskuje nowe znaczenie – nie tylko wezwania, ale również wyznania¹²⁸:

Jeśli więc uroczycie wyznasz ustami swymi, że Jezus jest Panem, i sercem swoim uwierzysz, że Bóg spowodował Jego zmartwychwstanie, otrzymasz zbawienie. Wiara przyjęta sercem prowadzi do usprawiedliwienia, uroczyste zaś wyznanie jej ustami prowadzi ku zbawieniu. [...] Bo nie ma różnicy między Żydem i Grekiem, gdyż Ten sam jest Panem wszystkich, hojnym dla wszystkich, którzy Go wzywają. Każdy bowiem, kto wezwie imienia Pana, dostąpi zbawienia (Rz 10, 9–10, 12–13).

Użyte w modlitewnym znaczeniu wezwanie staje się w liryku wyznaniem, zwłaszcza we fragmencie „Panie! – ja nie miałem głosu / Do odpowiedzi godnej...” [w. 16–17]. Odsłonięcie własnej niemocy i zawołanie o ratunek wprowadza kontekst nawiązujący do wskazanego fragmentu z listu Pawła z Tarsu. Kontynuacją tego wezwania jest finalna modlitwa o rozwiązanie głosu: „Sam głosu nie mam, Panie – dałeś słowo” [w. 26], także wypowiedzana z pozycji bezradności i oczekiwania na rozwiązanie dramatu milczenia poety; wyraża ona nadzieję, że modlitwa wypowiedzana z wiarą w hojność i wszechmoc Boga wiernego swoim obietnicom – zostanie wysłuchana.

Biblijnym kontekstem obrazowania w strofie drugiej jest ikoniczny obraz Opatrzności Bożej, wyraźnie spersonalizowany przez Norwida: oko Boga cechuje czułość – takim wzrokiem pełnym miłości patrzy na przykład Jezus na bogatego młodzieńca (por. Mk 10, 17–22). Łzy natomiast przywołują skojarzenie ze stonkowo rzadkimi scenami płaczu Jezusa z Ewangelii lub wzruszenia bohaterów z przypowieści¹²⁹.

¹²⁸ Por. podobne znaczenie wezwania „Pan” w listach Pawła z Tarsu, zwłaszcza w Pierwszym Liście do Koryntian (1 Kor 1, 1–9 oraz w dalszych rozdziałach), a także w Liście do Filipian (Flp 2, 5–11).

¹²⁹ Dla przypomnienia: Jezus płacze przy grobie zmarłego przyjaciela Łazarza zanim go wskrzesi (por. J 11, 1–44), także ojciec z przypowieści o Synu Marnotrawnym opisany jest

Warto jeszcze powrócić do niejasnego wersu 3, który pochwałę odrzuca, gdyż jest „nie Twoim kwiatem”, w czym można dostrzec również odniesienie do ewangelicznych rozważań na temat czystości intencji. W jednym z fragmentów Ewangelii Mateusza Jezus przestrzega uczniów, by nie czynili pobożnych praktyk na pokaz i nie oczekiwali pochwał od ludzi (por. Mt 6, 1–21). Jeszcze mocniej przeciw pochwałom wypowiada się Jezus w Łukaszowym zapisie Kazania na Górze – po serii błogosławieństw następuje wyliczenie przekleństw, do których między innymi zaliczone zostało pochlebstwo:

Ale biada wam, bogacze,
bo macie swoją radość.
Biada wam, którzy teraz syci jesteście,
bo będziecie łaknąć.
Biada [wam], którzy się teraz śmiejecie,
bo smucić się będziecie i płakać.
Biada, kiedy wszyscy będą o was pochlebnie się wyrażać, bo ich ojcowie to samo
czynili z fałszywymi prorokami (Łk 6, 24–26).

W komentarzu do tego fragmentu Wolniewicz podkreśla istniejący kontrast w obrazowaniu ubogich, których doświadczenie głodu, biedy, łaknienia i płaczu wpisane zostaje w kontekst błogosławieństwa, oraz bogatych, w przypadku których doświadczenie bezproblemowości życia okazuje się groźne. Według biblisty Łukasza ewangelista pisze nie tyle o pochwalę, ile konkretnie o schlebaniu, czyli zabieganiu o względy ludzi, a nie Boga (*BP*, t. 4, s. 168–169). Tak zdefiniowana pochwała okazuje się zatem zwodniczym przekonaniem i być może dlatego właśnie nazwana jest w liryku Norwida „nie Twoim kwiatem” mimo swego pozytywnego wydźwięku emocjonalnego i motywującego, wzmacniającego charakteru. Gdyby zatem przeczytać ją w ewangelicznym kontekście, można by zauważyć tę ambiwalencję, co z kolei odsyła uważnego czytelnika do biblijnego kontrastu między tym, co mimo trudu staje się źródłem błogosławieństwa, a tym, co – odczuwane jako przyjemne – jest w swej istocie albo groźne, albo co najmniej niejednoznaczne. Wówczas pisanie dla pochwał lub dążenie do nich w swoim życiu, choć psychologicznie zrozumiałe i wynikające z pragnienia gratyfikacji, jaką daje pochwała, zostaje odrzucone.

Lektura pierwszych trzech strof *Modlitwy* pokazuje zatem głębokie zakorzenienie liryku w obrazowaniu biblijnym, wyrażające się za pośrednictwem poetyckiej wyobraźni, odsyłającej w zakresie języka, konstruktów poznawczych oraz przekonań do tekstu biblijnego, stanowiącego tło prowadzonych przez Norwida

jako wzruszony głęboko (por. Łk 15, 11–32), podobnie miłosierny Samarytanin (por. Łk 10, 30–37) – oba teksty traktowane są jako obrazy Bożego Miłosierdzia.

rozważań. Jego modlitwa nie polega bowiem na przemawianiu, lecz na patrzeniu i słuchaniu, w czym zbliża się do doświadczenia medytacji chrześcijańskiej.

Trop ten nie jest przypadkowy: o znajomości ignacjańskich metod medytacyjnych mogą świadczyć ściśle kontakty Norwida ze zmarłychwstańcami, uformowanymi przez duchowość jezuicką (Całek 2018). Bliskie relacje poety z nimi w latach 1849–1852, zakończone nawet próbą wstąpienia do zgromadzenia podczas rekolekcji w kwietniu 1852 roku, odnotowuje także Józef Fert (2002, s. 195–197), a w kontekście światopoglądu religijnego poety – Karol Samsel (2017, s. 90–92). Hipoteza o znaczącym wpływie duchowości zmarłychwstańców na rozumienie i praktykowanie modlitwy osobistej Norwida pojawia się również w analizach językoznawców (Kadyjewska, Korpysz, Puzynina 2000, s. XV).

4.1.2. Księga Świata jako sposób wypowiadania się Boga

Świat obecny w pierwszych trzech strofach wiersza zostaje mocą jednego czasownika odniesiony do porządku boskiego, nie istnieje autonomicznie, ale musi być czytany wobec Boga, w odniesieniu do Niego: „Przez wszystko [...] przemawiałeś – Panie” [w. 1]. Jest to deklaracja mocna i wyrażająca jasno postawę podmiotu mówiącego: użycie czasu przeszłego oddaje faktyczność zaistniałych wydarzeń i przenosi całą pierwszą część w wymiar doświadczenia religijnego.

W tym porządku przeżywanie świata jest doświadczaniem samego Boga, a rzeczywistość i wszystkie jej ważne egzystencjalnie przestrzenie zostają przyporządkowane określonej funkcji – stają się żywą Księgą Biblii, Słowem, za pomocą którego Bóg przemawia do człowieka. Przedstawiany jest On jako wchodzący w relację, działający w stworzonym przez siebie uniwersum, lecz kierujący swój komunikat do konkretnej osoby, zdaje się też korzystać ze wszystkich dostępnych ludzkiemu postrzeganiu i zmysłom środków. Uobecniony w całej swej złożoności świat staje się znaczący, żaden z jego elementów nie został pozbawiony roli w pierwotnej, harmonijnej całości Bożego komunikatu. Chociaż odsyłają one do czytelnych źródeł (również biblijnych), są równoległe elementami rzeczywistości codziennej. Czytanie w nich Bożego przesłania wymaga zatem podmiotowego nastawienia na taką lekturę świata jako przestrzeni *sacrum* i *profanum* zarazem, w której to, co boże, i to, co ludzkie, nieustannie się przenika.

Kolejny aspekt doświadczenia religijnego, obecny w pierwszym wersie *Modlitwy*, odsłania osobową relację poety z Bogiem, który przemawia „do mnie” [w. 1]. Oba człony tego wyznania są bardzo istotne z psychologicznego punktu widzenia, gdyż stanowią ważny element obrazowania, świadczący o relacji podmiotu do Stwórcy. Najpierw „przemawiałeś”: Bóg, który używa całego świata, wcześniej powołując go do istnienia, aby przemawiać do konkretnego Ja, został przedstawiony jako Osoba nastawiona na relację z człowiekiem, na wejście z nim w dialog,

partner rozmowy na każdy temat, po który zechce sięgnąć podmiot mówiący: jest obecny w naturze, w drugim człowieku, w przeżyciu religijnym, pozwalającym doświadczyć Jego czułości czy dobroci, w kulturze i historii. Każda z tych przestrzeni dzięki Jego Obecności staje się obszarem dialogowania. Równie ważne jest dookreślenie „do mnie”: słowa Boga mają konkretnego adresata, nie pozostają zawieszone w próżni.

Dialog, jakim źródłowo powinna być modlitwa, jest bowiem w swym najprostszym, a zarazem najgłębszym rozumieniu spotkaniem człowieka z Bogiem twarzą w twarz, co przedstawia już starotestamentalny obraz Namiotu Spotkania¹³⁰:

Mojżesz wziął Namiot i rozbił go poza obozem, niedaleko od obozu. Nazwał go Namiotem Zjednoczenia. Odtąd każdy, kto chciał się poradzić Jahwe, musiał iść do Namiotu Zjednoczenia, który był poza obozem. Gdy zaś Mojżesz podążał do Namiotu, cały lud powstawał. Każdy stawał przy wejściu do swego namiotu i odprowadzał wzrokiem Mojżesza, aż ten wszedł do Namiotu. Gdy już Mojżesz wszedł do Namiotu, słup obłoku obniżał się i stawał u wejścia do Namiotu. I [Jahwe] rozmawiał z Mojżeszem.

Cały lud, widząc słup obłoku stojący u wejścia do Namiotu, nie tylko powstawał, lecz także padał na twarz, każdy przed swym namiotem. Jahwe zaś rozmawiał z Mojżeszem twarzą w twarz, tak jak się rozmawia z przyjacielem. Potem [Mojżesz] powracał do obozu. Ale sługa jego, młody Jozue, syn Nuna, nie oddalał się od Namiotu (Wj 33, 7–11).

Ujęcie modlitwy jako „rozmowy twarzą w twarz, tak jak się rozmawia z przyjacielem” opisuje samą istotę postawy Norwida. Istnieje w niej osobowa relacja między Boskim, przemawiającym Ty oraz Ja słuchającym, poszukującym znaczeń tego pojawiającego się w świecie Słowa. Osobowy charakter dialogu nie zostaje wymazany z powodu różnic komunikacyjnych między światem potraktowanym jako przestrzeń mówiąca, medium przekazu słów Boga a milczeniem poety. Istotą tego dialogu jest bowiem obecność i sama relacja podmiotowa.

Warto podkreślić, że *Modlitwę* wyróżnia także sposób obrazowania, aluzyjność tekstu, jego skonstruowanie w formie jednego rozbudowanego zdania wielokrotnie złożonego, którego człon nadrzędny stanowi pierwszy wers, a każdy kolejny jest rozwinięciem zaimka nieokreślonego „wszystko” (co zostaje wzmocnione kompozycyjną ramą – eliptycznym powtórzeniem pierwszego, nadrzędnego zdania). Szereg wyrażen przyimkowych, z rzadka tylko uzupełnionych czasownikami, buduje obraz świata jako komunikatu, w którym – na tym etapie – nieobecny jest podmiot-nadawca.

¹³⁰ Używam tu pojęcia zaczerpniętego z wcześniejszych przekładów Pisma Świętego, gdyż dobrze utrwaliło się ono w kulturze i interpretacji Biblii; nową nazwę – Namiot Zjednoczenia – zaproponował z kolei Michał Peter (*BP*, t. 1, s. 151).

Stanowi to wyraźny kontrast z częścią drugą wiersza, opartą na zdaniach współrzędnie złożonych lub krótkich pojedynczych wypowiedzeniach, przeplatanych apostrofami, w których na plan pierwszy wysuwa się właśnie podmiot mówiący. To o jego stanach i przeżyciach informują nagromadzone czasowniki, dynamizujące dotąd opisowy, statyczny obraz („nie miałem”, „milczałem”, „zazdrościłem”, „drzałem”, „obejmowałem”, „kłamię”, „wracam”, „jestem”, „nie mam”, „stałem się”, „mam” i „czczę”). Podmiot zanurzony w świecie jawi się zatem jako niespokojny, będący nieustannie w ruchu element na tle harmonijnej, ujmowanej z szerokiej perspektywy całości, która wolno podąża swoim rytmem.

Panie! – ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem:
Błogosławionym zazdrościłem stosu
I do B o l e ś c i jak do matki drzałem –
I jak z bliźnięciem zrosły w pól z Z a p a ł e m,
Na cztery strony świata mając ramię,
Gdy doskonałość Twą obejmowałem,
To, jedno słowo, wyjąknąwszy: „k ł a m i ę”,
Do niemowlęstwa wracam... [w. 16–24].

Złożona z dwóch strof część druga poświęcona jest przede wszystkim samemu podmiotowi, stanowiąc jego duchowy i psychologiczny autoportret, element dialogowego charakteru modlitwy, w której modlący się mówi Bogu o sobie, istotnych dla siebie sprawach, wyraża też prośby i błagania skierowane do Niego (stąd pojawiają się również czasowniki w drugiej osobie: „dałeś”, „rozwiąż”). Podmiot mówi tu już nie tak spokojnie, jak to się działo w części pierwszej: wyważony i refleksyjny ton części pierwszej zmienia się w pełną pasji skargę, której dynamikę wyrażoną czasownikami podkreślają dwa wykrzyknienia.

4.1.3. Powrót do niemowlęstwa w Starym i Nowym Testamencie

Obraz niemowlęstwa to kolejny motyw biblijny pojawiający się w wątku relacji między Bogiem i człowiekiem, ważny, gdyż ewokujący z jednej strony rodzicielski aspekt Stworzyciela, a z drugiej – nieporadność, pełną zależność i niedojrzałość stworzenia. Obraz ten równocześnie jest zaskakujący: efekt ten uzyskuje poeta, konfrontując opisane wcześniej wysiłki z końcową decyzją, paradoksalną w świetle nakreślonej słowami duchowej drogi.

Warto spojrzeć na użyte w wierszu czasy, za pomocą których podmiot określa swoje przeszłe oraz obecne postawy, wartościując je, a następnie korygując. Przebyta droga i niedojrzałe postawy religijne wyrażone zostały w czasie przeszłym, co oddaje dystans podmiotu wobec tych działań oraz ich skończony, zamknięty charakter: pragnienie męczeństwa („Błogosławionym zazdrościłem stosu / I do

B o l e ś c i jak do matki drzałem”, w. 18–19)¹³¹, nadmierna ufność we własne siły, poczucie mocy i przekonanie o możliwości zgłębienia osoby Boga („Z a p a ł”) zostają podsumowane jednym, wyróżnionym przez poetę zwrotem: „k ł a m i ę”. Określone w czasie teraźniejszym (i trybie niedokonanym) mocne stwierdzenie nieustannie aktualizuje nieufność w stosunku do własnej postawy i równoległą, również stale przeżywaną potrzebę nadania życiu nowego kierunku: „do niemowlęstwa wracam” [w. 24].

Aspekt niedokonany dobrze oddaje nieustannie podejmowany wysiłek trwania w postawie absolutnego zaufania i zależności, bez prób zasługiwania na łaskę Boga: niemowlęstwo to wszak również zgoda na niemożność wypowiedzenia swoich pragnień, na to, że się „nie ma głosu”. Niemowlęstwo oznacza tu więc nie tylko pierwszą fazę życia, związaną z całkowitą zależnością od osób dorosłych, ale również określoną i wynikającą z dojrzałości postawę, wypracowaną i wymagającą wysiłku formę duchowości. „Wracam” konotuje decyzję podmiotu, który wybiera taką postawę, a nie dokonuje regresji (w tym przypadku wspomniany mechanizm obronny działa automatycznie i z poziomu nieświadomego, nie byłby zatem możliwy do kontrolowania, wyrażałby się też inaczej, w postaci zachowań odbieranych przez otoczenie społeczne jako infantylne). Czasownik „wracam” dodatkowo koresponduje z biblijną symboliką niemowlęstwa jako powrotu od pierwotnej ufności, co zostanie przez Norwida wykorzystane w obrazowaniu sytuacji człowieka, który decyduje się odrzucić dawne postawy i szukać nowej drogi doświadczania obecności Boga¹³².

Niemowlęstwo w Starym Testamencie związane jest z ojcowską postawą Stwórcy wobec jego ludu, jak w Księdze Ozeasza, której poniższy fragment uznawany jest za jeden z najpiękniejszych opisów miłości Boga:

Gdy Izrael był jeszcze młody, umiłowalem go
i z Egiptu wezwałem syna mego. [...]
 A przecież to Ja uczyłem Efraima
stawiać pierwsze kroki

¹³¹ Wątek męczeństwa w twórczości Norwida analizuje szczegółowo Jacek Salij OP (2002), omawiając wiersze *Amen* i *Dwa męczeństwa* (utwór z 1850 roku, podobnie jak *Modlitwa*) oraz rekonstruując filozofię męczeństwa w *Promethidionie*.

¹³² W rozważaniach na temat rozumienia „niemowlęstwa” w kontekście duchowości nie wykorzystuję fragmentów Ewangelii odnoszących się do postawy dziecka jako wzoru pełnego zaufania Bogu (por. np. Mk 10, 14), chociaż tego kontekstu nie chciałabym wykluczać. Jak przekonująco wykazał Chlebowski (1997, s. 63–65), jest on reprezentatywny dla Norwida, nie wydaje mi się on jednak dla interpretacji *Modlitwy* centralny, a ponadto w Biblii „dzieciństwo” nie jest dla mnie tożsame z „niemowlęstwem”, stąd moje poszukiwania inspiracji fragmentami Pisma Świętego w tym wierszu podążają w innym kierunku niż propozycja Chlebowskiego.

i brałem ich na swe ramiona;
 lecz oni nie pojęli,
 że otaczałem ich swą troską.
 Wiodłem ich za sobą pętami dobroci,
 więzami miłości;
 postępowałem z nimi jak człowiek,
 który niemowlę tuli do swej twarzy,
 pochylałem się ku niemu,
 by je nakarmić (Oz 11, 1, 3–4).

Rodzicielskiej postawie Boga, w której opisie przywołane zostają czynności, wykonywane tradycyjnie przez matkę: noszenie dziecka, karmienie, przytulanie, nauka chodzenia, troska, towarzyszy obrazowanie człowieka (a właściwie całego narodu) jako niemowlęcia w całkowitej jego bezradności.

Podobnie w Księdze Izajasza Boża troska o lud ukazana jest w kontekście macierzyństwa i niemowlęstwa; obydwie fragmenty Bernard Wodecki uważa za klasyczne teksty biblijne o miłości Boga (*BP*, t. 3, s. 127, 165):

A Syjon mówił: „Opuścił mnie Jahwe
 i Pan zapomniał o mnie”.
 Czyż zapomni niewiasta o swym niemowlęciu,
 [czyż matka nie] lituje się nad rodzonym dzieckiem?
 A choćby i one zapomniały,
 Ja jednak nie zapomnę o tobie! (Iz 49, 14–15).

Bo tak mówi Jahwe:
 – Oto skieruję na nią dobrobyt jak strumień
 i chwałę narodów jak rzekę wezbraną.
 Jak dziatki noszeni będziecie w ramionach i na kolanach piastować was będą.
 Podobnie jak matka, która syna pociesza, tak Ja pocieszać was będę;
 w Jeruzalem znajdziecie pociechę.
 Ujrzycie to i rozraduje się serce wasze,
 a kości wasze odmłodzą się jak młoda zieleń (Iz 66, 12–14a).

Obraz rodzica wydobywa aktywną, opiekuńczą postawę wobec bezbronniego, opuszczonego człowieka, a sama postawa niemowlęstwa staje się warunkiem ojcowskiego i matczynego działania Boga, wymaga bowiem od podmiotu dziecięcej postawy, którą najlepiej pokazują dwa inne starotestamentalne fragmenty, tym razem z Księgi Psalmów.

Psalm 139 poświęcony jest relacji między Bogiem a człowiekiem, która polega na byciu całkowicie przejrzystym wobec swojego Stwórcy. Podmiot pisze, iż Bóg nie tylko ukształtował człowieka i „utkał go” w łonie matki, ale przede wszystkim „wie o mnie”, „zna mnie dogłębnie”, „przenika z daleka moje myśli”, „daje baczenie na wszystkie me drogi”, „otacza ze wszystkich stron”, „kładzie na mnie swą dłoń”,

„prowadzi” (Ps 139, 1–14). Postawa dziecięctwa wyraża się tu w absolutnej ufności, poczuciu bezpieczeństwa i prowadzenia w każdej chwili życia, od poczęcia po dorosłość. Bliskość i bezpośredniość tej relacji przypomina model przyjęty przez Norwida – relację osoby do osoby, w której troska i miłość stanowią dominantę istniejącej więzi.

Z kolei Psalm 131, na tyle krótki, że można go zacytować w całości, obrazuje przyjęcie pozycji niemowlęcia, symbolizującej – jak głosi podtytuł psalmu – „Zdanie się na Boga”:

Jahwe, nie wynosi się serce moje
ani się nie wywyższają moje oczy,
nie kuszę się o rzeczy wielkie
lub o zbyt wspaniałe dla mnie.
Nie, jam uciszył i uspokoił mą duszę;
jak niemowlę na łonie swej matki,
jak niemowlę, tak we mnie dusza moja.
Izraelu, zaufaj Jahwe
już teraz i na wieki (Ps 131).

Modlitwa ta wyraźnie koresponduje ze słowami Norwida, zwłaszcza z motywem powracania do biblijnie rozumianego niemowlęctwa. Decyzja wyboru właśnie takiej drogi duchowej poprzedzona jest licznymi i nieudanymi próbami dojścia do Boga na własną rękę: poprzez męczeństwo, własny „zapał” duchowy, poznawcze i rozumowe „obejmowanie doskonałości Bożej” – wszystkie te aktywności podsumowane zostają stwierdzeniem jednoznacznym w swej wymowie – „kłamię” [w. 23]. Nowa postawa podmiotu rodzi się w akcie sprzeciwu wobec doświadczenia ułudy poprzednich dróg, wyraża się – jak w postawie psalmisty – rezygnacją z wywyższania się, nieadekwatnych dążeń czy pogoni za nowymi doświadczeniami wewnętrznymi. Na końcu duchowej drogi „Do niemowlęctwa wracam” – czyli, słowami psalmu 131: „jak niemowlę, tak we mnie dusza moja” (Ps 131, 7).

Pomysł Norwida co do kształtu drogi duchowej okazuje się zakorzeniony w biblijnych obrazach niemowlęctwa: niemowlę wymaga pomocy, ale i przyjęcia opieki, zarazem ojcowskiej i matczynej, co może przynieść harmonię, ład i spokój, a także dobrostan psychiczny, wynikający z odnalezienia swojego własnego miejsca w świecie. To oznacza dla poety długą drogę do pokonania, gdyż na razie stan niemowlęctwa obrazowany jest raczej – w kolejnej strofie wiersza – jako bardzo dolegliwy.

Sam głosu nie mam, Panie – dałeś słowo,
Lecz wypowiedzieć ktoś ustami zdoła? [w. 26–27].

Skarga ta odsyła do drugiego, nowotestamentalnego znaczenia „niemowlęctwa duchowego”, zawartego w listach apostoelskich i określającego dość wczesną fazę rozwoju duchowego:

Bracia! Nie mogłem przemawiać do was jak do ludzi kierujących się Duchem, lecz jak do tych, którzy ulegają swoim ludzkim słabościom, jak do niemowląt w Chrystusie. Nakarmiłem was mlekiem, a nie stałym pokarmem, ponieważ nie mogliście go jeszcze przyjąć (1 Kor 3, 1–2a).

[...] trzeba was na nowo pouczać o najprostszych zasadach nauki Bożej, czyli dawać mleko zamiast stałego pokarmu. A przecież każdy, kto żywi się mlekiem, nieświadom jest nauki o sprawiedliwości, bo jest dzieckiem. Dorośli natomiast, ci mianowicie, którzy przez ćwiczenie wyrobili w sobie łatwość rozróżniania dobra od zła, potrzebują stałego pokarmu (Hbr 5, 12b–14).

Obydwa fragmenty posługują się analogią fazowości rozwoju duchowego do etapów życia człowieka: porównanie do niemowlęstwa w tym kontekście służy uwypukleniu słabości i niemocy, co z jednej strony jawi się jako niedojrzałość, ale z drugiej jest także wyrazem nawrócenia, które polega na nieustannym dokonywaniu rewizji postaw życiowych i powracaniu do korzeni własnej religijności:

Odrzuciwszy więc wszelkie zło i fałsz, obłudę, zazdrości i wszelkie obmowy, jak nowo narodzone niemowlęta pragnijcie duchowego, niesfałszowanego mleka, abyście dzięki niemu rośli i osiągnęli zbawienie! (1 P 2, 1–3).

Dostrzegalna w tym fragmencie paralela ze słowami Norwida, który postawę niemowlęstwa motywuje właśnie odrzuceniem kłamstwa, przynosi też informację na temat jedynej dobrej motywacji, dla której warto powracać do wcześniejszych, a zatem pozornie mniej zaawansowanych duchowo, faz rozwoju: jest nią pragnienie niezafałszowanej, prawdziwej duchowości.

Podobny motyw pojawia się również w innym fragmencie listów apostoelskich: „Bracia! Nie rozumujcie jak dzieci. Wobec zła zachowujcie się jak dzieci, ale wasz sposób rozumowania niech będzie dojrzały” (1 Kor 14, 20). Janusz Czerski wskazuje w komentarzu na postawę niewinności wobec zła, a zatem praktycznej jego nieznanomości, która wyraża się w odporności na zło i świadomym wyborze wyłącznie dobra (*BP*, t. 4, s. 411).

Biblijny obraz niemowlęstwa zawiera zatem dwa ważne aspekty dojrzałej religijności: jako postawa wiary wyraża bezwarunkowe oddanie się w akcie zaufania Stwórcy, rezygnację z własnych strategii zdobywania świętości, które pozornie wydawałyby się jak najbardziej racjonalnymi sposobami „odpowiedzi godnej”. Jako powrót do niemowlęstwa staje się również poszukiwaniem pierwotnej niewinności, pierwszej fascynacji Bogiem, w której można odnaleźć postawy bliższe prawdziwej duchowości niż wykoncypowane metody osiągnięcia świętości na drogach wytyczonych przez innych.

4.1.4. Znamię i Jehowa prochów

W twórczy sposób obrazy biblijne wyrażają też w wierszu kontrastowe autodefinicje, za pomocą których podmiot sam siebie charakteryzuje, dostrzegając rozdział pomiędzy tym, kim jest, a tym, kim być powinien i do czego dąży:

Jestem z n a m i ę!...

Sam głosu nie mam, Panie – dałeś słowo,
Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?
Przez Ciebie prochów stałem się Jehową,
Twojego w piersiach mam i czczę anioła –
To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła [w. 25–30].

Pierwsze wyznanie zatrzymuje uwagę czytelnika na kolejnym symbolu, którego znaczenia odsyłają z jednej strony do „znamienia” jako znaku szczególnego, wyróżniającego podmiot spośród innych. Ciekawe jest jednak całkowite utożsamienie się z nim nie jako z atrybutem cechującym osobę („mam znamię”), ale jako z podstawą definiowania siebie („jestem znamię”), co odsyła do kolejnych sensów tego słowa: znamię jako ślad prawa własności do niewolnika, które w dawnej polszczyźnie oznaczało również „znak”, „znamienitość”, „wyborność”¹³³.

Podobnie kontrastowa w charakterze jest metafora „Jehowa prochów”: odsyła do Imienia Boga („Jestem który Jestem”, a zatem – odnosząc to do metafory – znów chodzi o istotę bycia poetą, a nie towarzyszący mu atrybut). Z kolei „proch” w semantyce biblijnej jest obrazem nietrwałości i skończoności człowieka, czasem również formułowanych w odniesieniu do kondycji własnej osoby mówiącej, symbolizuje też ludzkość. Skoro więc poeta jest „Jehową prochów”, to chociaż pozostaje człowiekiem jako zbudowany z prochu i skazany na rozpad po śmierci, to jednak „nie wszystek umiera”, prochem jest w nim tylko to, co ziemskie – przetrwać może zatem to, co czyni go obrazem Boga i podobnym do Niego.

Ten pozytywny obraz zostaje jednak wyrażony w nieoczywisty sposób, poeta formułuje bowiem tezę: „Przez Ciebie prochów stałem się Jehową”, wprowadzając tym samym nowe, odmienne od dotychczasowych, użycie wcześniej wielokrotnie powtózonego przyminka. „Przez” oznaczało dotąd cel osiągnięty za pomocą czegoś: Bóg przemawiał „przez”, czyli wykorzystując w dialogu rozmaite środki. Sformułowanie „przez Ciebie” w świetle słów z wersu 29, chociaż pozornie brzmi jak zarzut („przez” kogoś, czyli z czyjejś winy), to jednak w kontekście całego wersu i użytej metafory oznacza „dzięki Tobie”, „za Twoją przyczyną”, „z Twojego

¹³³ Metafory te wcześniej analizowali również: Trznadel (1978, s. 320–321) oraz Chlebowski (1997, 2003a).

nadania”¹³⁴. Na pierwszy sens cytowanego fragmentu wskazywałoby semantyczne powiązanie z obrazem „anioła w piersiach”, którego obecność uzasadniona jest darem Bożym i pochodzi od Niego.

Obu omówionym metaforom towarzyszy obrazowa, ale równie niejednoznaczna deklaracja: „Twojego w piersiach mam i czczę anioła” [w. 29], bo towarzyszy jej wątpliwość: „Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła” [w. 27]. Wyrazem bólu niemożności wypowiedzenia tego, co ukryte „w piersiach”, staje się obraz poetyckiej afazji: „głosu nie mam”. Tutaj znów inwersja na pierwszy plan wysuwa atrybut zamiast podmiotu – ważniejszy staje się brak głosu, co uwieloznacza określenie umieszczone w nagłosie. „Sam głosu nie mam” oznacza w tym kontekście nie tylko odniesienie do podmiotu (ja sam), lecz także niemożność działania samodzielnie, z własnej inicjatywy, bez pomocy. Towarzyszy temu nowa postawa: ja sam nie mam głosu i nie dysponuję nim, chociaż jestem poetą, dlatego o niego proszę w akcie zaufania obietnicy (do której odsyła frazeologia: „dałeś słowo”).

Wieloznaczność i gry znaczeniowe stają się w tym miejscu nośnikiem dodatkowych sensów, wszak „dać słowo” to nie tylko „obiecać”, lecz również, w przypadku Boga, „być Dawcą i źródłem Słowa” (tu znów na zasadzie intertekstu wybrzmiewa *Prolog* do Ewangelii Jana z obrazem Boga jako jedyne go dysponenta działającego i życiodajnego Słowa). W tym kontekście zwrot „Sam głosu nie mam” oznacza także świadomość, iż źródło znajduje się poza podmiotem, a także – rezygnację z decydowania o mówieniu/milczeniu („nie mieć głosu” oznacza również „nie móc decydować w danej sprawie”; w tym kontekście może to wyrażać oddanie inicjatywy temu, który głos i moc decyzyjną posiada).

Podsumowując całość dotychczasowych rozważań, warto wskazać na niezwykłą dynamikę *Modlitwy* obecną na poziomie części wiersza (pierwszej i drugiej), kontrastów uwypuklonych w sposobie obrazowania świata, za pomocą którego Bóg przemawia, oraz emocji, jakie relacja z Nim wywołuje (od ewokowanych przez obrazy zmiennej przyrody – lęku, gniewu, nadziei, przez czułość, dobroć), aż do kontrastu mowy i milczenia, prowadzących do odwrócenia modlitewnej sytuacji, w której to podmiot „nie znajduje głosu do odpowiedzi godnej”, natomiast Bóg wykorzystuje wszelkie sposoby komunikacji i jest jedynym, ostatecznym dysponentem głosu poety.

¹³⁴ Hipotezę używania przez Norwida tego przymyka w takim właśnie znaczeniu potwierdzają inne podobne użycia (por. ISJCN 2021, hasło: „przez”), przykładowo w przytoczonym tam fragmencie wiersza *Pożegnanie*: „Przez was pierwszy raz ujrzałem / Wieś i niebo – przez was wierzę, / I tak wierzę, jak widziałem...” Norwid podobnie wykorzystuje wieloznaczność tego przymyka. Pierwsze „przez” odnosi się do szyby („widzieć przez szybę”), ale już drugie użycie „przez was wierzę”, analogicznie jak w *Modlitwie*, oznacza „dzięki wam”.

Dynamika ta każe zapytać o powody takiego nagromadzenia kontrastów w wierszu. Ten element – jako bezpośrednio niewynikający z przesłanek literaturoznawczych – warto poddać analizie psychologicznej. Nakreślony w wierszu obraz Boga oraz kształt relacji, a także sposób interpretowania siebie i świata w perspektywie religijnej pozwala postawić także bardziej ogólne pytania – o dojrzałość duchową Norwida w okresie pisania tego tekstu, czyli w roku 1850.

4.2. *Modlitwa* w świetle psychologii doświadczenia religijnego

Utwór poety, pozostając całością autonomiczną wobec jego osoby, zarówno w części pierwszej, jak i w drugiej, zachował bardzo czytelne ślady stosowanych przez niego kategorii poznawczych; pozwala to na postawienie hipotez natury psychologicznej, odnoszących się do doświadczenia religijnego Norwida jako człowieka i jako poety, a w dalszej części – na próbę określenia jego dojrzałości duchowej w momencie powstawania *Modlitwy* poprzez odwołanie się do stadialnych koncepcji wiary i sądów religijnych (Kuczkowski 1998, *Duchowy rozwój człowieka. Fazy życia – osobowość – wiara – religijność* 2000, Krasiński 2002, Król 2002, Szmyd 2002, *Podstawowe zagadnienia psychologii religii* 2006, Grom 2009, Zych 2012).

Doświadczenie religijne jest spotkaniem, czyli relacją osobową z Bytem Transcendentnym, co stanowi źródło religijności człowieka. Złożone jest z aktów poznawczych, emocjonalnych i wolitywno-dążeńiowych (behawioralnych), zazwyczaj zespolonych ze sobą: poznawanie prawd wiąże się z ich przeżywaniem i wpływa na działanie praktyczne (Krasiński 2002, s. 108, 127). Składnik poznawczy stanowią przekonania i sądy religijne, składnik emocjonalny – poczucie obecności i bliskości Boga, składnik behawioralny – intencje i zachowania (Szmyd 2002, s. 337). Stanisław Kuczkowski (1998, s. 107) wskazuje, że w przeżywaniu religijności bierze udział jaźń (co umożliwia pełne zaangażowanie jednostki), myślenie (tematem jest Bóg, co nadaje temu doświadczeniu treść) oraz nastawienie psychiczne (postawa otwarta, zamknięta lub obojętna).

Określona dynamika cechuje przeżycie religijne, dlatego można w nim wyszczególnić kilka następujących po sobie faz: 1) fazę czysto myślowego rozumienia; 2) fazę doznania, połączoną z przeżyciem emocjonalnym powiązanym z osobą Boga; 3) fazę wzruszenia, angażującego w większym stopniu jaźń; 4) fazę świadomej decyzji, by dać się porwać pojawiającym się myślom; 5) fazę maksymalnego spotęgowania przeżycia (świadomość i emocje są skoncentrowane na Bogu); 6) fazę trwania, miłosnej kontemplacji; 7) fazę stopniowego słabnięcia zaangażowania; 8) fazę nieświadomego przepracowywania przeżytych doświadczeń (Kuczkowski 1998, s. 108). Przejawem doświadczenia religijnego są uchwytne dla

zewnętrznego obserwatora czynniki, do których należą między innymi: świadomość obecności siły kierującej życiem osoby, odczucie bliskości Boga i emocjonalnego przywiązania oraz poczucie sensu życia (Szmyd 2002, s. 319).

Dysponując tymi uściśleniami, warto zapytać zatem o *Modlitwę* Norwida, traktując ją jako trop lub tekstowy ślad doświadczenia religijnego. Można w wierszu dostrzec trzy jego komponenty: obrazowanie Boga przemawiającego przez „wszystko” stanowiłoby składnik poznawczy i zarazem treściowy samej modlitwy, szereg odniesień biblijnych pozwala dodatkowo założyć sporą wiedzę i zaangażowanie w przeżywanie własnej religijności. Komponent emocjonalny uwidoczniony został w tekście pośrednio (poprzez przywołanie elementów przyrody ewokujących emocje) oraz bezpośrednio (w postaci obrazu „czulego oka” Opatrzności). Podobnie i część druga nasycona jest emocjami, co wyraża się w licznych wykrzyknieniach, pauzach, zastosowaniu przerzutni, wreszcie – w wezwaniach skierowanych bezpośrednio do Boga. Natomiast komponent behawioralny, najmniej oczywisty w tekstowej formie, można zidentyfikować w decyzji zmiany postawy: „do niemowlęstwa wracam”. Zmiana ta wynika bezpośrednio z dotychczasowej drogi duchowej i poprzedzona jest mniej dojrzałymi formami podążania ku Bogu, gdyż zostały one naznaczone egocentrycznym dążeniem do przeniknięcia Absolutu, a zatem – obciążone realizacją własnego pomysłu na świętość (jak, przykładowo, męczeństwo). Dopiero oderwanie od przywiązania do własnej koncepcji życia i zgoda na postawę niemowlęstwa, wyrażona w *Modlitwie*, stanowi wyrazistą decyzję nawrócenia, a tym samym reprezentuje komponent wolitywno-dążeniowy.

Nieco trudniejsze zagadnienie stanowi porównanie budowy wiersza z dynamiką przeżycia religijnego, bo pewne fazy rzeczywiście wydają się zbieżne: tak jest z fazą czysto myślowego rozumienia, która jednakże w wierszu przenika się z fazą doznania, a swą kulminację znajduje w epitecie „czule oko”. O ile jeszcze fazy trzeciej – wzruszenia – można by się dopatrywać w części drugiej wiersza, to jednak nie można wskazać fazy kolejnej: koncentracji na osobie Stwórcy. Nie ma bowiem przejścia od modlitwy błagalnej z ostatniego wersu do fazy powtórnego skupienia na Bogu. Wydaje się zatem, że w tok modlitwy, która do pewnego momentu przejawiała dynamikę doświadczenia religijnego, wraz z pojawieniem się tematu niemożności tworzenia wkroczył nowy żywioł, który z jednej strony podniósł dramatyzm wiersza, ale z drugiej – zaburzył jego teocentryczną orientację.

Rozpad zwartej formy modlitewnej, a następnie przekształcenie jej w liryczne wyznanie własnej kondycji i problemów związanych z niemożnością realizacji powołania życiowego, jakim jest twórczość poetycka, dobrze koresponduje z dostrzeżonymi wcześniej elementami nietypowymi dla modlitwy: nagromadzeniem kontrastów oraz wprowadzeniem narastającej dynamiki emocjonalnej, której kulminacją jest wyznanie: „jestem Z n a m i ę!...”. Zjawiska te mogą świadczyć

o przeżywaniu kryzysu, co każe stawiać dalsze pytania: o miejsce Norwida w cyklu rozwoju wiary: wszak przełom jest zazwyczaj znakiem przechodzenia od jednego do drugiego, zazwyczaj wyższego stadium rozwojowego.

4.2.1. Fazowość rozwoju duchowego człowieka

Stadialne koncepcje rozwoju człowieka współcześnie opisują całokształt biegu życia człowieka od jego narodzin do śmierci. Mogą dotyczyć wszystkich aspektów życia bądź koncentrować się wyłącznie na wybranych jego wymiarach – tak uczynił właśnie James W. Fowler, amerykański psycholog i teolog, który jest autorem koncepcji fazowego rozwoju wiary¹³⁵.

Fowler wyszedł z założenia, że wiara jest zawsze relacyjna i ma podstawowe znaczenie w życiu człowieka, dlatego nazywana jest „ostateczną troską”, czyli transcendentnym ideałem wyrażającym uniwersalne dążenie człowieka do sensów i wartości, a zwłaszcza do ostatecznych uwarunkowań ludzkiej egzystencji:

[...] wiara jest procesem procesów poznania, podłożem dla tworzenia i podtrzymywania przez osobę wszechstronnych systemów sensów, wywodzi się z powiązania lub zaangażowania osoby w centra nadrzędnej wartości, które mają moc integracji jej doświadczeń dotyczących świata, nasycza ona zatem znaczeniami związku, konteksty i wzorce życia codziennego, przeszłość i przyszłość (*Duchowy rozwój...* 2000, s. 166–167).

Tak rozumiana wiara obejmuje zatem całokształt życia człowieka, a kolejne stadia jej rozwoju oddają dynamikę dochodzenia do „ostatecznej troski” (*Duchowy rozwój...* 2000, Kobierzycki 2009). Pierwszym ich etapem jest tak zwane pre-stadium w okresie dzieciństwa, do około drugiego roku życia, kiedy to powstają pierwsze percepcyjne doświadczenia, zbieżne z wytworzeniem świadomości (na tym etapie tworzą się preobrazy Boga). Kolejne stadia są już bardzo wyraziste: odróżnia je między innymi forma myślenia (w tym punkcie koncepcja ta odwołuje się do rozwoju poznawczego Jeana Piageta), forma sądów moralnych (to z kolei odwołanie do koncepcji rozwoju moralnego Lawrence’a Kohlberga), podejmowanie odmiennych perspektyw, zakres społecznej świadomości, forma koherencji w świecie (czyli przejścia od tworzenia przypadkowych związków między zjawi-

¹³⁵ Koncepcję tę omawiam na podstawie prac Pawła Sochy, który – jako jeden z nielicznych w Polsce – popularyzował stadia rozwoju wiary zaproponowane przez Fowlera (por. *Duchowy rozwój...* 2000, s. 165–189); niemalże w tym samym czasie teorie Fowlera i Fritza Osera (o którym piszę w dalszej części tego tekstu) omówił też w swojej książce habilitacyjnej Cyprian Rogowski (1999). Do faz Fowlera i Osera powrócił w swojej refleksji nad doświadczeniem religijnym również Kobierzycki (2009).

skami do abstrakcyjnego, całościowego systemu poznawczego), stopień rozumienia symboli oraz forma struktury „ja”.

Stadium, od którego rozpoczyna się właściwy rozwój moralny (*wiara intuicyjno-projekcyjna*, przypada na okres od około drugiego do szóstego – siódmego roku życia), polega na tym, że dziecko z zasobów kulturowych tworzy sobie własny obraz Boga i religii, często o charakterze baśniowym; wiara często ma charakter egocentryczny i emocjonalny, istotną rolę odgrywa w niej wyobraźnia. Przejście do drugiego stadium (*wiara mityczno-literalna*, od około siódmego do jedenastego – dwunastego roku życia) odbywa się dzięki pojawieniu się w myśleniu poznawczym dziecka etapu operacji konkretnych. Na tym etapie tworzy się antropomorficzny obraz Boga, religijność często pozostaje pod wpływem rodziców, a sądy odnoszą się do „trosk materialnych”. Symbole na tym etapie odczytywane są literalnie, a sensy i koherencja rzeczywistości kształtują się poprzez opowieści i narracje. Trzeci etap (*wiara syntetyczno-konwencjonalna*), pojawiający się około dwunastego roku życia, może cechować jednostkę również w dorosłości, gdy rozwój duchowości zatrzyma się właśnie na tym etapie. Warunkiem jego zaistnienia jest wykształcenie się operacji formalnych w myśleniu poznawczym. Na tym etapie dojrzewający nastolatek przyjmuje perspektywę szerszą niż jego najbliżsi, czuje potrzebę samookreślenia w stosunku do ważnych egzystencjalnie kwestii, zapoznaje się z przekonaniami innych, często ich nie internalizując lub zachowując przekonania stereotypowe. Normy i oczekiwania nadal mają charakter zewnętrzny, co sprawia, że jednostka jest wrażliwa na rozbieżność między słowami i postawami innych, a to może prowadzić do głębokich rozczarowań i utraty wiary (Socha 1992, *Duchowy rozwój...* 2000).

Kolejne trzy stadia mogą następować, ale nie muszą: Fowler wyznacza tylko dolną granicę ich pojawiania się. Czwarte stadium to *wiara indywidualno-refleksyjna*, pojawia się około osiemnastego roku życia, jeśli jednostka charakteryzuje się krytycyzmem i przekształciła postawę akceptowania innych jako autorytetów w samodzielny oraz świadomy wybór przekonań i norm, co prowadzi do ukształtowania jawnego systemu wartości. Światopogląd ten zmienia się w czasie, pomaga formułować oceny dotyczące siebie i innych oraz rozumieć stosunki społeczne w sposób systemowy. Następuje oddzielenie symbolu oraz symbolizowanego w procesie demitologizacji. Wiara na tym etapie jest dojrzała i świadoma, osoba przejmuje odpowiedzialność za własny rozwój wewnętrzny, podejmuje wysiłek pracy nad sobą; jej słabą stroną jest jednak występowanie złudzenia większej kontroli nad rzeczywistością niż to faktycznie ma miejsce oraz nadmierna pewność siebie, co powoduje zmniejszoną odporność na trudne sytuacje egzystencjalne, które mogą doprowadzić do kryzysu. W psychologii religii kryzys wiary traktuje się przede wszystkim jako podstawowy mechanizm rozwoju, a nie zagrożenie dla

religijności jednostki. Kryzys taki towarzyszy zazwyczaj przejściu do kolejnego stadium, gdyż rozbicie dotychczasowej struktury na rzecz nowej często stanowi warunek zmian. Stan ten może oznaczać nawet – przejściowo – regres do poprzednich stadiów rozwojowych, co jednak zanika w momencie pełnego wejścia w kolejną fazę rozwoju wiary (Socha 1992, s. 27).

Przejście do piątego stadium, określanego jako *wiara koniunktywna (paradoksalno-konsolidacyjna)* może nastąpić około trzydziestego roku życia i jest podobne do procesu indywiduacji u Carla Gustava Junga. Wymaga przeżycia rozczarowania dotychczasowym, prostym światopoglądem w wyniku dostrzeżenia złożoności i niejednoznaczności świata (co określa się mianem dialektyczności myślenia). Często odbywa się to poprzez doświadczenia kryzysowe i przeżycie zwątpienia w dotychczasowy system własnych poglądów na świat. Rozwój w tym okresie prowadzi do postrzegania rzeczywistości relatywnie oraz systemowo, a poznanie uzyskuje dialogowy charakter, dlatego mówi się o rozumowaniu komplementarnym, które jest w stanie godzić sprzeczności oraz paradoksy, zwłaszcza te o charakterze religijnym. Wiara w stadium koniunktywnym pozwala na przyjmowanie różnych perspektyw (stąd rodzi się postawa tolerancji i miłości bliźniego oraz ekumenizm):

[...] otwartość na drugiego człowieka nie oznacza tylko ciekawości ani ulegania innym poglądom z powodu niepewności co do własnych. Jest ona uznaniem wartości innych poglądów, przekonań, symboli i zachowań, w ramach szerszego systemu odniesień, umożliwiającego włączenie nowych doświadczeń płynących ze „spotkania” (*Duchowy rozwój...* 2000, s. 180).

Pojawia się też zgoda na przyjęcie prawd w całości bez ich drobiazgowego roztrząsania, świadomość nieostateczności i względności własnych przekonań oraz akceptacja tradycji religijnej, a także powtórne zjednoczenie symbolu z symbolizowanym poprzez przyjęcie, iż reprezentuje on zaledwie cień tego, co symbolizuje (Paul Ricoeur nazywa ten stan wtórną naiwnością). Zgoda na rytuały i zwyczaje religijne wynika na tym etapie z pojawienia się „ironicznej wyobraźni”, którą Fowler charakteryzuje jako: „zdolność widzenia oraz istnienia pośród najważniejszych sensów jednostkowych i grupowych, przy jednoczesnym postrzeganiu, iż są one względne, cząstkowe i w nieunikniony sposób niszczą poznanie transcendentnej rzeczywistości” (za: *Duchowy rozwój...* 2000, s. 180). Ta postawa zgody na niedoskonałe elementy tradycji religijnej wynika z poczucia głębi bytu, którego i tak żadne formy nie są w stanie objąć ani wyrazić, zatem można je pokornie przyjąć, przeżywając je w indywidualny, pogłębiony sposób.

Ostatnie, szóste stadium – *wiary uniwersalizującej* – występuje najwcześniej po czterdziestym roku życia i wynika z przekroczenia dialektyczności myślenia

stadium piątego w stronę myślenia syntetycznego, które polega na poszukiwaniu ukrytych zasad jedności pod dostrzeżonymi sprzecznościami i paradoksami. Wiarę na tym etapie, jak określał Fowler, charakteryzuje zaangażowanie, a nawet poświęcenie siebie takim ideałom jak sprawiedliwość, miłość, wolność; cele te traktowane są jako części uniwersalnego, przetworzonego w „ostateczną realność” świata (Fowler, jako teolog chrześcijański, tak określał Boga i Królestwo Boże, za: *Duchowy rozwój...* 2000, s. 181). Także struktura „ja” ma nowy charakter – przyjmuje postać „ja w Bogu”, co prowadzi do coraz głębszego zjednoczenia z Transcendencją oraz poczucie bycia kierowanym przez Opatrzność. To stadium występuje u osób świętych, charyzmatycznych przywódców religijnych, autorytetów moralnych, chociaż jego istotą nie jest doskonałość, a raczej bezkompromisowe zaangażowanie (jako przykłady takiej realizacji szóstego stadium Fowler podaje: Matkę Teresę z Kalkuty, Mahatmę Gandhiego, Martina Luthera Kinga czy Thomasa Mertona).

Fritz Oser, twórca koncepcji religijnego sądzenia (*Duchowy rozwój...* 2000, Kobierzycki 2009), uważa z kolei, że religijność człowieka ma charakter głębokiej, podstawowej struktury psychicznej, która kształtuje jego stosunek do rzeczywistości. W reakcji na rozmaite przeżywane doświadczenia, odwołując się do owej poznawczo-religijnej struktury-matki, jednostka formułuje sądy na temat przyczyn tego, co się jej przydarza oraz sposobów radzenia sobie, a religijny charakter tych sądów polega na odwoływaniu się do Boga i przekonaniu o wsparciu oraz możliwości doświadczenia Jego obecności. Testem tej struktury jest każdorazowo przeżywany kryzys, który nie tylko wymaga rozwiązania jako sytuacja trudna, ale też prowadzi do przekształceń poczucia religijnej tożsamości.

Oser wyznacza pięć etapów rozwoju religijnego sądzenia, w których jednostka przechodzi od stadium heteronomii orientacji (*Deus ex machina*), w której całkowita kontrola nad wszystkim przypisywana jest Bogu, a człowiekowi przypada rola biernego wykonawcy, poprzez stadium wymiany (przekonanie, że robienie różnych rzeczy „dla Boga” będzie powodować, iż Bóg spełni rozmaite prośby człowieka), aż do stadium absolutnej autonomii orientacji i deizmu (w konfrontacji z sytuacjami nieodwracalnymi, takimi jak na przykład śmierć, jednostka bierze całkowitą odpowiedzialność za przebieg zdarzeń; droga rozwoju na tym etapie może doprowadzić albo do ateizmu, albo też do dalszych faz rozwoju).

Po tym okresie następuje kryzys, prowadzący do przekonania, że człowiek nie jest jednak w stanie nad wszystkim panować – stadium czwarte, które może się wówczas rozpocząć, prowadzi jednostkę do poczucia, że jest ona częścią Bożego planu zbawienia, obejmującego zarówno wydarzenia pozytywne, jak i negatywne – a w nich Bóg jest zawsze po stronie cierpiącego. Ostatnie wskazane przez Osera stadium, nazwane *intersubiektywną orientacją religijną*, polega na odwróceniu

perspektywy: religijność człowieka nie jest już odgórnym nakazem życia, ale wynika ze współdziałania z Bogiem.

Obie omówione koncepcje stadialne dopełniają się wzajemnie, ujmując wiarę w nieco innych kategoriach (u Fowlera jest to szereg aspektów składających się w określoną charakterystykę jednostki reprezentującej dane stadium wiary, u Osera analizuje się specyfikę myślenia religijnego, zatem akcent pada raczej na typ sądów o treści religijnej). Obie zakładają kryzys na etapie przejścia od już zindywidualizowanego i osobistego przeżywania relacji z Bogiem do fazy zawierzenia Mu i zdania się na Niego – wydaje się zatem, że ta zmiana postawy jest dla człowieka wierzącego szczególnie trudna. I rzeczywiście, od psychologicznej strony patrząc, jest to etap stopniowego przechodzenia od religijnego aktywizmu (postawy stawiającej w centrum wiary podmiotowe „ja”) do głębszego, bardziej złożonego przeżywania wiary jako relacji, w której na pierwszym planie pojawia się transcendentne „Ty”, od którego „ja” czerpie swoją siłę i wiarę. Ponieważ obie koncepcje, niezależnie od różnic, u swych podstaw mają podobne założenia (poprzez odwołanie do bazowych w obu przypadkach teorii rozwoju Piageta i Kohlberga), w procesie interpretacji można wykorzystać zarówno jedną, jak i drugą, uzyskując w ten sposób pełniejszy obraz badanego zjawiska.

Stadialność rozwoju wiary czy też formułowania sądów religijnych zakłada przejście od form niedojrzałych do coraz dojrzalszych. Twórcą najpowszechniej przyjmowanej koncepcji dojrzałości religijnej jest Gordon W. Allport (Kuczkowski 1998, s. 85–93, *Duchowy rozwój...* 2000, s. 222). Wyzначył on i scharakteryzował sześć kryteriów pozwalających określić stopień dojrzałości doświadczenia religijnego, zaznaczając jednakże, iż powinien on cechować również postawy oraz zachowania osoby.

Pierwszym kryterium jest zdolność różnicowania: oznacza to, iż doświadczenie religijne ma charakter złożony pod względem treściowym (dotyczy wielu płaszczyzn i tematów), emocjonalnym (godzenie się na doświadczenia przyjemne i przykre), łączy się z nastawieniem krytycznym (bez lęku o konfrontację wiary z nauką). Polega na dostrzeżeniu złożoności religii i realistycznym jej traktowaniu, refleksyjnym i nonkonformistycznym podejściu oraz skoncentrowaniu się na jej przedmiocie, a nie na samym sobie (to jest właśnie owo przejście od „ja” do „Ty”, od postawy działania skupionego na doskonaleniu siebie do postawy zawierzenia).

Drugim kryterium jest autonomiczność motywacyjna, czyli wiara nieumotywowana profitami, jakie mogą z niej płynąć (nadzieją na spełnienie prośb) ani też negatywnymi emocjami (zwłaszcza lękiem). Wiara autonomiczna, w przeciwieństwie do postawy nastawionej na realizację potrzeb podmiotu, wyraża koncentrację na Bogu, a nie na ewentualnych „zyskach” płynących z tej relacji. Autonomiczność wiary oznacza również jej głębsze zakorzenienie w strukturze psychicznej podmiotu, co sprawia, że doświadczenie religijne:

[...] interpretuje wszystko, co pojawi się w polu widzenia, przenika wszystkie dziedziny życia. Spostrzeżenia i sądy, myśli i zachowania mogą być zupełnie przesycone tym sentymentem. Z drugiej strony wiele zdarzeń z życia aktywizuje go (piękno przyrody, czyny ludzkie, znaki wartości i antywartości) (Kuczkowski 1998, s. 89).

Trzecim kryterium jest wytwarzanie konsekwentnej moralności, czyli realny wpływ wiary na zachowania jednostki. Czwarte kryterium to wszechstronność dojrzałej religijności, formującej całościową filozofię życia i kształtującej postawę tolerancji oraz otwartości na drugiego człowieka: czynnik ten integruje życie wewnętrzne jednostki, co bliskie jest piątemu kryterium dojrzałości, czyli integracyjnemu charakterowi dojrzałego poczucia religijnego, które w sposób całościowy służy do wyjaśniania życiowych doświadczeń. Wreszcie szóstym kryterium jest heurystyczność sentymentu religijnego, czyli nieustanne pragnienie dalszego poszukiwania prawdy o Bogu:

W ujęciu Allporta wiara stanowi rodzaj roboczej hipotezy. Człowiek wierzy w jakąś prawdę objawioną nie dlatego, że jest w stanie udowodnić jej słusność na podstawie faktów zachodzących w czasie i przestrzeni, ale dlatego, że to pomaga mu odkryć lepsze i pełniejsze odpowiedzi na dręczące go pytania (Kuczkowski 1998, s. 92).

Jednostka zatem nie boi się podjąć ryzyka, nie potrzebuje pewności absolutnej, by zaangażować wszystkie swoje siły w wiarę.

Do tych wyznaczników kolejni badacze dopisali jeszcze trzy inne, równie istotne: pierwszy to gotowość zmierzenia się z problemami egzystencjalnymi (takimi jak cierpienie, śmierć, niezawiniona krzywda) bez pomniejszania ich złożoności. Drugi to krytycyzm wobec siebie i spostrzeganie wątpliwości religijnych jako czegoś pozytywnego. Trzeci to otwartość na zmiany, której towarzyszy pasja poszukiwania odpowiedzi na pytania o Boga i zasadnicze kwestie egzystencjalne, połączona ze zgodą na niemożność znalezienia ostatecznych odpowiedzi (*Duchowy rozwój...* 2000, s. 224, 230).

4.2.2. Stadium rozwoju wiary jako przesłanka interpretacyjna

W świetle powyższych koncepcji pytania o stadium rozwoju wiary Norwida i stopień jej dojrzałości wydają się intrygujące, zwłaszcza wobec zbioru danych, które wydawałyby się na pierwszy rzut oka zbyt skąpe do podjęcia tak poważnych kwestii. A jednak dane te tylko pozornie są nieliczne: zawierają przecież określony obraz Boga, precyzują osobowy i podmiotowy charakter relacji z Nim, oddają zaangażowanie w obustronny dialog i wiedzę poety na temat Biblii, a zatem świadectwo jej lektury i medytacji. Całość daleka jest od skodyfikowanych

modlitewnych form – *Modlitwa* Norwida ma zdecydowanie indywidualny charakter; dodatkowo pierwszy wers liryku odnosi Boga do całokształtu rzeczywistości, spełnia zatem warunek Fowlera.

Hipoteza przeżywanego kryzysu, ujawniającego się w drugiej części wiersza, kazałaby szukać nie tyle pełnej ekspresji stadium, ile jego wstępnego charakteru. Wiek poety oraz krótki opis duchowej drogi, jaką dotychczas przebył, sugerowałyby, że jest on pomiędzy zakończonym niedawno stadium czwartym a początkiem stadium piątego (którego dolną granicę wyznaczył Fowler na około trzydzieści lat – w roku 1850 Norwid ma lat dwadzieścia dziewięć). Kryzysowy charakter przejścia od własnych wysiłków do zdania się na Bożą łaskę i działanie można odnaleźć w strukturze kompozycyjnej strofy czwartej i piątej. Na obecność charakterystycznej indywidualizacji własnej religijności wskazuje autorska forma *Modlitwy*, która stanowi w całości ekspresję jednostkowych przeżyć podmiotu. Przekroczenie stadium czwartego sugerowałaby natomiast przyjęta koncepcja świata: jego poetyckie obrazowanie wskazuje na niejednoznaczność i ambiwalencję, ujawniające się w dostrzeganiu witalności i śmiertelności, trwania i przemijania – są to wyraźne przejawy myślenia dialektycznego, charakterystycznego dla stadium piątego.

Podjęcie wysiłku własnego rozwoju duchowego także zachowało w tekście dwufazowy kształt, odtwarzając linię rozwojową tych poszukiwań. Pierwszy relacjonowany etap skoncentrowany był na własnych drogach podążania ku Bogu, co mogłoby odpowiadać nadmiernej pewności siebie i poczuciu własnej mocy, nieadekwatnych do sytuacji, a typowych dla stadium czwartego. Równocześnie obecny jest już element stadium piątego, czyli postawa zgody, otwartości i zaakceptowania względności dotychczasowych przekonań – a nawet całkowite poddanie się Bogu, co może zapowiadać dążenie do „zjednoczenia się w Nim”. Jest to oczywiście początek drogi, ale kierunek wyraźnie wskazuje na ideał „ja w Bogu”, charakterystyczny już dla kolejnych stadiów. Oddanie sterów swego życia, pełna zależność niemowlęcia, zgoda na milczenie i niewiedzę – postawy te wyrażają poczucie bycia kierowanym przez Opatrzność. Zatem kierunek ewolucji wiary poety wskazywałby na wejście w stadium piąte.

W wierszu obecne są wyraziste ślady przeżywanego kryzysu prowadzącego do osłabienia odporności na trudne sytuacje egzystencjalne (a taką decyzją jest milczenie podczas trwającego procesu twórczego). Karol Samsel (2017) stawia nawet hipotezę „nocy wiary” w odniesieniu do Norwida po ukończeniu *Promethidiona*, a zatem w czasie, w którym powstaje *Modlitwa*. Pisz o okresie „silnego, religijnego wzruszenia, wzmożenia modlitewnej żarliwości, zwielokrotnienia praktyk sakramentalnych, a nawet być może – religijnego wstrząsu” (Samsel 2017, s. 91). Podobnie Magdalena Siwiec (2021) wspomina o poczuciu samotności, wskazując

na „bolesne i budzące trwogę doświadczenie opuszczenia przez transcendencję”, które jest nieustannie przez Norwida przezwyciężane, ponieważ: „Aksjologiczny horyzont i jego centrum, «źródło» pozostają stałe, doznanie przepastnej samotności podmiotu (nie w sensie społecznym, a egzystencjalnym) jest jednak nie mniej dojmujące” (Siwiec 2021, s. 490–410). Tak wyraża się początek stadium piątego, które wymaga przeżycia rozczarowania, rozbicia dotychczasowego światopoglądu z racji dostrzeżenia złożoności, niejednoznaczności świata, skomplikowanego charakteru ludzkiej natury i jej wewnętrznych uwarunkowań, zwłaszcza szczególnej dialektyki wartości, na którą Władysław Stróżewski (2002, s. 20) wskazywał w lirykach Norwida. Taką sprzeczną w swej istocie strukturę stanowią obie centralne sytuacje nakreślone w drugiej części wiersza: utalentowany poeta, który tworzy, realizując swoje powołanie życiowe dane mu przez Boga („Twój anioł w piersiach”, który w dodatku „woła”) – równocześnie ma zawiązany głos.

Trudno nie zauważyć w scenie końcowej wiersza jeszcze jednej aluzji biblijnej – tym razem do historii kapłana Zachariasza, ojca Jana Chrzciciela, który podczas wypełniania służby kapłańskiej otrzymał od archanioła Gabriela zapowiedź narodzin syna, ale z powodu zwątpienia w prawdziwość tych słów stracił głos na dziewięć miesięcy i odzyskał zdolność mówienia dopiero podczas obrzezania potomka (Łk 1, 5–23, 59–64, 67–79). Pozbawienie głosu kapłana przypomina obecny w wierszu brak głosu u poety i oznacza w obu przypadkach utratę jednego z najcenniejszych atrybutów, gdyż przemawianie stanowi istotę każdej z tych ról. Tak dzieje się w przebiegu *Modlitwy*: mimo chęci poeta „nie ma głosu i milczy”. Milczy jako człowiek wierzący, ale milczy też, a może przede wszystkim, jako twórca:

Nie chodzi tu o to, co w modlitwie nie wypowiedziane, nie wyrażone, ujęte w nawias milczącego gestu, ale o to, czego człowiek – bez Boga, bez daru łaski – nie jest w stanie sam wydobyć i przekazać w jakikolwiek sposób: czy to w zwykłym słowie, czy w geście, czy poprzez milczenie. Stąd też wiersz staje się medytacją na temat tajemnicy modlitwy (Chlebowski 2003b, s. 347).

Można by jednak zapytać, co mają ze sobą wspólnego sytuacja modlitwy i proces twórczy, bo Norwid wyraźnie te dwie sytuacje ze sobą wiąże. Bóg przemawia przez wszystko, a zatem również przez niemoc i milczenie poety, doświadczenie jego własnej niewystarczalności i braku głosu. Jest jedynym dysponentem poetyckiego głosu na poziomie wewnętrznym (w postaci owego „anioła w piersiach”), który – z tej racji może być interpretowany i jako symbol natchnienia poetyckiego, i równocześnie obecność transcendentnej siły posługującej się twórcą w akcie poetyckim. Bez tej interwencji poeta nie może zatem ani modlić się tak, jakby chciał, ani też tworzyć tak, jakby mógł, gdyby tylko potrafił przełożyć swoje wewnętrzne przeżycia na adekwatne, wierne wobec wyobrażeń poetyckich obrazy i słowa.

4.3. Między mową a milczeniem – kontekst psychologii twórczości

Bóg ujawnia swoją obecność w świecie jako jego Stworzyciel i równocześnie stwarza poprzez akt mowy (w pierwszym rozdziale Księgi Rodzaju powraca fraza „A potem Bóg rzekł...”¹³⁶). Poetyckie obrazowanie staje się więc równocześnie świadectwem ekspresji określonej reprezentacji świata, która odsłania nie tylko liryczny aspekt wyobraźni Norwida, ale także podmiotowe spojrzenie, osobowy ślad. Obecność Boga jako Słowa stwarzającego świat przywołuje motyw tworzenia i twórczości jako pochodnej mocy Stwórcy. Jego *creatio ex nihilo* (jak to już było szczegółowo przedstawiane w podrozdziale III.1.1.) już w XVII wieku zostało przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego porównane do aktywności twórcy, który na podobieństwo Boga – *instar Dei* – tworzy swoje dzieła. Idea ta znalazła swe rozwinięcie przede wszystkim w wieku XIX: Samuel T. Coleridge nazywał sztukę powtórzeniem aktu tworzenia, a Emil Zola wprost porównał pisarza do twórcy, który próbuje – po Bogu – stworzyć nową ziemię, co w swym rozdziale poświęconym ewolucji rozumienia pojęcia twórczości omówił Tatarkiewicz (2008).

Na pierwszym planie wiersza-modlitwy pojawia się Norwidowski świat, owo „wszystko”; człon ten zresztą zostanie rozwinięty w tej części utworu przez zastosowanie rozbudowanej enumeracji: „wszystko” stanowić będzie uniwersum natury, kultury oraz relacji społecznych. Strofa inicjalna owo „wszystko” ustanawia: natura, reprezentowana zarówno w grze światła i cienia, jak i w rytmie następujących po sobie pór dnia, jest tu tylko zapowiedziana. Kolejne obrazy obecne są w dalszej części liryku, rozproszone pomiędzy innymi. Dwukrotnie pojawia się niebo: raz uwikłane w religijne wyobrażenie „siódmego nieba”, które jednak odzyskuje swą materialność (jako niebo tchnące latem, a następnie – jako odbicie nieba w strumieniu). Także kolumny: „Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają” i w ten sposób dzieło rąk ludzkich, świadectwo dorobku kultury, określonego czasu minionego ożywione zostaje naturą, a ta animizacja wprowadza życie w obraz pierwotnie ewokujący rozpad i zmierzch cywilizacji (na który składają się: „stare gmachy” oraz „proch”). Przyroda wprowadza więc równolegle rytm i czas, zastępując linearność cyklicznością, a czasowość wiecznością, charakteryzującą Boga przekraczającego czas i przestrzeń, który przemawia przez owo „wszystko” natury w jej trwałości, cykliczności i żywotności. Trwała i żywotna jest zatem zarówno stwórcza moc Boga, jak i twórcza moc artysty: chociaż jego dzieła są nietrwałe, realizują tę samą potencję, stanowiącą element szczególnego podobieństwa twórcy do Stworzyciela.

¹³⁶ O stwórczym słowie Boga w teologii oraz w języku hebrajskim pisze szerzej Mieczysław Ozorowski (2011); tam również stan badań.

Drugim elementem opisywanego uniwersum jest metonimicznie przywołana w obrazie „przyjacielskiej dłoni” obecność wspólnoty. Relacje społeczne, zwłaszcza te najbliższe związki, stają się zatem kolejną formą przemawiania Boga. Bóg, który sam jest relacją¹³⁷, stwarza relacje międzyludzkie jako rzeczywistość najgłębiej wyrażającą trynitarną naturę, dlatego też przemawia poprzez „przyjacielską dłoń w zapasach z światem”. Emocjonalność i skupienie na wewnętrznym doświadczeniu wspólnoty: owo „czułe oko”, wyrażające empatię zarówno osoby bliskiej, jak i Boga, którego dobroć ujawnia się poprzez miłość oraz bliskość drugiego człowieka, stanowi dopowiedzenie do pierwszej, programowej strofy *Modlitwy* na temat sposobów przemawiania Boga w świecie.

Refleksja ta w kolejnej części wiersza zostaje uogólniona i odniesiona do całej wspólnoty ludzkiej, ujętej w historycznej perspektywie, a równocześnie włączającej w mówienie Boga także świat kultury. Powtórzenie inicjalnej apostrofy, budujące ramę kompozycyjną pierwszej części, zostaje jednak skrócone: charakterystyczne dla Norwida ograniczenie słów do istoty rzeczy ewokuje poprzednią całość, a równocześnie podkreśla wszechobecność Boga i wszechstronność sposobów Jego przemawiania do człowieka. W obrazowaniu tej niezwykle modlitwy zwraca uwagę paradoksalny charakter prowadzonego tu dialogu: Bóg w nim mówi, nie wypowiadając słów, lecz działając w świecie i w człowieku, natomiast poeta wypowiada słowa, ale jako twórca nie mówi, lecz milczy.

4.3.1. Gdy zabraknie pocie słów

Spokojna apostrofa „Panie!”, umieszczona w wygłosie wersu pierwszego *Modlitwy*, powraca na początku drugiej części utworu w strofie czwartej, ale zostaje wypowiedziana w zupełnie innej atmosferze emocjonalnej, wprowadzając kontrast pomiędzy częścią pierwszą a drugą. Przemieszczenie tego wezwania do odrębnej strofy i do nagłosu za pomocą przerzutni, podczas gdy można by się tego wezwania spodziewać w wygłosie wersu 15 (co zaburzyło średniówkę), nadaje modlitwie nowy, dynamiczny wymiar: wyznanie przekształca się w wezwanie, a nawet skargę. Jej kontynuacją będzie trzecie „Panie” (w piątej strofie). Tam w paralelny sposób Norwid rozpocznie od przerzutni, przenosząc do niej drugą część wersu 24, stanowiącej z poprzednim fragmentem semantyczną całość.

¹³⁷ Por. dogmat Trójcy Świętej, w największym skrócie zaprezentowany chociażby w *Katechizmie Kościoła Katolickiego*: „Rzeczywiste rozróżnienie Osób Boskich – ponieważ nie dzieli jedności Bożej – polega jedynie na relacjach, w jakich pozostaje jedna z nich w stosunku do innych: «W relacyjnych imionach Osób Boskich Ojciec jest odniesiony do Syna, Syn do Ojca, Duch Święty do Ojca i Syna; gdy mówimy o tych trzech Osobach, rozważając relacje, wierzymy jednak w jedną naturę, czyli substancję»” (KKK 1994, punkt 255; całość dogmatu: punkty 249–267).

Dwukrotne zastosowanie tego samego zabiegu powoduje wydobyć na plan pierwszy przeniesionych do nagłosu zdań: w ten sposób „Panie! – ja nie miałem głosu” [w. 16], podobnie jak „Jestem z n a m i ę!...” [w. 25], stają się punktami, które skupiają uwagę czytelnika i wyrażają silne emocje podmiotu mówiącego. Analogiczną funkcję pełni trzykrotne powtórzenie apostrofy „Panie!” – oddaje błagalny charakter utworu, który nie pozostaje tylko kontemplacyjną refleksją nad naturą Boga i Jego zaangażowaniem w dialog z człowiekiem, lecz staje się modlitwą prośby. Wezwania te odnoszą sytuację podmiotu do Boga i wpisują jego kondycję egzystencjalną w szerszy wymiar relacji do transcendencji. W paradoksalnym modlitewnym dialogu przemawiającego przez wszystko Boga i milczącego, pozbawionego głosu poety dochodzi do osobowego spotkania, któremu przypisany został wymiar twórczościowy. Kończące utwór słowa: „To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła” [w. 30] tworzą semantyczne połączenie z metaforą „Jestem z n a m i ę!...” [w. 25] oraz wyznaniem „Do niemowlęstwa wracam” [w. 24], co pozwala odczytywać je nie tylko w wymiarze biblijnym czy egzystencjalnym, ale również – twórczym.

Obecny w drugiej części wiersza opis dramatu podmiotu, jaki na oczach czytelnika rozgrywa się na przestrzeni czwartej i piątej strofy, uwypukla siłę milczenia: jest ono przecież milczeniem poety, który szuka „odpowiedzi godnej” i jej nie znajduje. Sytuacja poety bez głosu, a zatem pozostawionego w twórczej pustce i pozbawionego najgłębszego sensu swoich dotychczasowych dążeń i działań, jest w tej części wiersza wyjątkowo sugestywna i uduchawiona. Zastosowane powtórzenia (dwukrotnie powracające „nie mieć głosu”) oraz rozbudowane pole semantyczne mowy komponują się w niezwykle przejmujący obraz niemego twórcy. Modli się on do Pana o głos, o zdolność adekwatnego wypowiedzenia tego, co metaforycznie ujmuje w postaci anioła: „Twojego w piersiach mam i czczę anioła / To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła” [w. 30].

Idea powrotu do niemowlęstwa, zamykająca strofę czwartą, poza omówionym już sensem biblijnym (który, chociaż wiele wyjaśnia, nie wyczerpuje jednak bogactwa semantycznego określeń użytych przez Norwida do opisanego własnej kondycji), przeczytana w kontekście całej strofy w świetle problematyki twórczości nabiera nowych znaczeń:

Panie! – ja nie miałem głosu
Do odpowiedzi godnej – i – milczałem:
Błogosławionym zazdrościłem stosu
I do B o l e ś c i jak do matki drzałem –
I jak z bliźnięciem zrosły w pół z Z a p a ł e m,
Na cztery strony świata mając ramię,
Gdy doskonałość Twą obejmowałem,
To, jedno słowo, wyjąknąwszy: „k ł a m i ę”,
Do niemowlęstwa wracam... [w. 15–24].

Proponuję odwrócenie naturalnego porządku odczytywania znaczenia tego obrazu, co pozwoli wydobyć relacje przyczynowo-skutkowe, których rezultatem okazało się zaskakujące rozwiązanie: „Do niemowlęstwa wracam”. Poeta, uzasadniając ten krok poczuciem nieadekwatności swoich wcześniejszych prób, poprzedza decyzję mocnym i bolesnym stwierdzeniem: „kłamię”. Ten czasownik, który często powraca w twórczości Norwida, autorzy *Słownika internetowego języka Cypriana Norwida* omówili, wskazując pięć różnych znaczeń, jakie pojawiają się w kontekście użycia tego słowa u poety.

Fragment *Modlitwy* został przyporządkowany do znaczenia pierwszego: „kłamać: mówiąc lub pisząc to, czego nie uważa się za prawdę lub czego się nie czuje, świadomie wprowadzać w błąd” (ISJCN 2021). „Kłamię” – wyznaje poeta – kiedy mówię, że „doskonałość Twą obejmowałem” (czyli również: pojmowałem). Powrót do niemowlęstwa po przeżyciu porażki braku głosu i konieczności przyjęcia własnego milczenia wyraża zatem akceptację takiego stanu rzeczy, przyjęcie go jako rezultatu i punktu docelowego wyjątkowo dramatycznej drogi, pełnej błędnych ścieżek. Odkrycie tego, że „kłamię”, znaczy zarazem: żyję złudzeniami co do siebie, chcę przemawiać w dialogu z przemawiającym Bogiem, ale gdy otwieram usta, to mówię nieprawdę – pokazuje, że postawa pełnego dziecięctwa jest w tej sytuacji jedynym dobrym rozwiązaniem. Milczenie staje się w tym kontekście podmiotowym wyborem: wszak niemowlę również nie mówi, ale słuchając, uczy się wypowiadać, byłby to zatem krok w dobrą stronę, chociaż pozornie przypomina proces cofania się do wcześniejszych faz rozwoju.

Wyrażana przez poetę nadzieja na działanie Boga wobec niemożności wypowiedzenia tego, co stanowiłoby „odповідź godną” i prowadziło do finalnego przełamania milczenia, motywowana będzie zatem dwojako: powrotem do postawy niemowlęstwa i wyrażeniem zgody na obecną, dramatyczną kondycję oraz gotowością na przyjęcie daru, owego „rozwiązania głosu”, o które podmiot się modli, porzucając własne pomysły na usunięcie bolesnej przeszkody w wypełnianiu misji bycia poetą.

4.3.2. Brak głosu jako faza procesu twórczego

Współczesne teorie twórczości często akcentują fazowość procesu twórczego, co czasem nazywane jest falowaniem twórczości; okresy nietwórcze, gdy pisanie jest niejako zatrzymane, są naturalnym etapem, po którym następują fale pisania „pod natchnieniem” (co w psychologii nazywane jest „przepływem” lub ma postać „wglądu”, czyli uzyskania dostępu do idei, pomysłu czy odkrycia w jednej chwili, nagle). *Modlitwa* Norwida ujmowana w optyce tak rozumianego procesu twórczego byłaby zatem zapisem doświadczenia pierwszej fazy, w której blokada aktywności przeżywana jako porażka podmiotu (tekst poświadcza napięcie

i dramatyzm tej sytuacji) to tylko etap pośredni, który – jeśli wysiłki nadal będą trwały mimo trudności – doprowadzi do tak oczekiwanego „rozwiązania głosu”, czyli fazy tworzenia.

Na fazowość procesu twórczego, postrzeganego w ujęciu triadowym jako cykl aktywności prowadzących od pierwszej idei do sformułowania dzieła, zwrócił uwagę Howard Gardner (1993, 2011), ujmując proces twórczy w postaci trzech faz prowadzących podmiot od przeczucia twórczych idei, powstających w umyśle i intuicyjnie odbieranych jako nowatorskie, poprzez najtrudniejszy etap translacji tych idei na kulturowo przyjęty kod symboli (lub język w przypadku twórczości literackiej), aż do osiągnięcia na tyle zadowalającego kształtu wytwarzanego dzieła, że może ono zostać upublicznione i poddane ocenie pola, czyli dziedziny odniesienia, w obrębie której odbiorcy oraz eksperci dokonują recepcji oraz refleksji nad danym wytworem (Stasiakiewicz 1999, Gardner, Nemirovsky 1991, Gardner 1993, 1994, 2011, Całek 2012, 2013).

Zatem twórczość rozumiana jest przez Gardniera jako efekt nieustannych interakcji pomiędzy trzema elementami sytuacji: indywidualnością twórcy (postrzeganą rozwojowo, od etapu dzieciństwa do późnej dorosłości, zatem w roli i ucznia, i potem mistrza), dziedziną, w której działa, oraz oddziaływaniem szeroko rozumianego środowiska (w postaci wsparcia emocjonalnego bliskich i przyjaciół oraz wsparcia intelektualnego, czyli wpływu nauczycieli i mistrzów, współpracowników, a także oddziaływania rywali, recenzentów, specjalistów z danej dziedziny, z którymi konfrontuje się twórca).

Proces twórczy, zainicjowany pojawieniem się idei, która na tym etapie przypomina raczej intuicyjne poczucie czegoś cennego, czemu warto się przyjrzeć bliżej, w pierwszej fazie polega na przepracowaniu tej pierwotnej idei i wytworzeniu z niej pomysłu, który będzie można zakomunikować. Pozornie zatem – i dla zewnętrznego obserwatora – jest to czas nietwórczy (w znaczeniu „nieproduktywny”, ponieważ pozbawiony realnych wyników): polega na gromadzeniu informacji, wypracowywaniu rozwiązań tak, aby powstał całościowy pomysł, który następnie będzie mógł zostać zakomunikowany. Momentem, w którym twórca już wie, że proces konstruowania pomysłu się zakończył, jest doświadczenie krystalizujące, czyli przeżycie równie emocjonalne, co poznawcze, w którym autor widzi swój pomysł w całej jego złożoności i pełni jako harmonijną, jasną i oczywistą strukturę, której niczego nie brakuje. Ten moment można porównać do objawienia albo doświadczenia typu Eureka!; Gardner (1993, 2011) czyni tu analogię do momentu zakochania, zauroczenia nowym pomysłem; w sposób oczywisty jawi się on twórca jako prawdziwy, dobry i wartościowy.

Następuje przejście do fazy drugiej, subiektywnie znacznie trudniejszej, czyli przetransformowania tej wewnętrznej, twórczej wizji, której towarzyszy głębokie

przekonanie o trafności i wadze dokonanego odkrycia (czy też wyobrażenie przyszłego dzieła), mobilizujące do wysiłku jego przełożenia na obowiązujący w danej dziedzinie system symboli (w muzyce będzie to zapis nutowy, w literaturze – brulionowe wersje utworów, w nauce – notatki, schematy, wzory, wykresy). Chodzi w tej fazie zatem dokładnie o Norwidowski „głos”, czyli umiejętność translacji wewnętrznych intuicji, przekodowanie ich na ogólnodostępny język, a najtrudniejszym doświadczeniem staje się milczenie i niemożność wypowiedzenia tego, co powstało w umyśle. Rodzi to podobny do depresji stan, nazwany przez amerykańskiego badacza asynchronią twórczą, a odczuwany również psychofizycznie jako bolesny proces „rodzenia” idei.

Gardner odnotował, że w każdej z analizowanych przez niego biografii twórców pojawiły się okresy szczególnej wrażliwości, a nawet kruchości psychiki, które poprzedzały moment odkrycia, nazwany przez niego przełomem twórczym. O ile on właśnie przynosi ze sobą doświadczenie euforii, sukcesu oraz przypomina swą intensywnością stany manii, o tyle asynchronia go poprzedzająca odczuwana jest jako przeżycie pustyni, wewnętrznej samotności wobec idei, którą tak trudno zwerbalizować (lub wydobyć z siebie i zapisać w postaci innego systemu symboli). Metafora wewnętrznego „anioła”, który woła i jest przedmiotem głębokiego umiłowania, a nawet czci, trafnie ten problem wyraża.

Każda nieudana próba uzewnętrznienia tego głosu odczuwana jest jako fałszowanie pierwotnej idei, której twórca próbuje być wierny. Jak napisał Stróżewski (1983), twórczość sięga źródła (*arché*) i dlatego ma niepowtarzalny kształt, który musi zostać zachowany:

To, co jest bezpośrednio dane twórczemu ja, przekazane ma być dalej, wzbogacone o indywidualnie przeżyty sposób tego dania. Przekazem jest dzieło, zawierające w sobie treść, która jest podwójnie źródłowo dana: twórcy – w jego bezpośrednim doświadczeniu, i poprzez twórcę – będącego źródłem przekazu. Jedna i druga źródłowość wyciska swe znamiona na dziele, znamiona stanowiące istotę jego oryginalności (Stróżewski 1983, s. 175).

Stróżewski przywołuje też zdanie Witolda Lutosławskiego: „Wszystko, co artysta wypowiada poprzez swoją sztukę, powinno być wierne jego najgłębszym przekonaniom, a w każdym przypadku wierne jego wewnętrznej wizji danego dzieła” (Stróżewski 1983, s. 175). Jeżeli – jak wyraża to poeta – źródłem twórczego natchnienia jest Bóg, bo to Jego „anioł woła”, ten anioł, co do którego obecności w sobie Norwid nie wyraża wątpliwości, to największym bólem staje się brak „odpowiedzi godnej” i milczenie, które z każdą chwilą coraz bardziej ciąży twórcy.

Trzeci element procesu twórczego wiąże się z momentem upublicznienia utworu. Pomysły powstające w umyśle muszą zostać nie tylko wydobyte, ale i opisane na tyle jasno i zrozumiale, a równocześnie atrakcyjnie dla odbiorców, by

ostatecznie zostały uznane przez społeczność danej dyscypliny jako „nowe i wartościowe”, a w rezultacie włączone w „krwioobieg” dziedziny. Dzieło bez pozytywnej oceny pola nie może zaistnieć w szerszej świadomości, gdyż twórcza myśl zawsze powstaje w danym kontekście kulturowym, w odpowiedzi na konkretne pytania, zapełniając określoną lukę wiedzy (w nauce) lub dostarczając nowych środków wyrazu (w sztuce). Czasem więc na odkrycie przez specjalistów przychodzi twórcy czekać wiele lat, czego zresztą doświadczył sam Norwid.

4.3.3. Norwid – twórca woła o głos

Zadaniem poety jest mówienie, budowanie znaczeń, aż do pełnego utożsamienia się z nimi, bycie żywym znakiem tego, do czego ma się dostęp poprzez twórczość. Jej oralny charakter, przybliżający osobę poety do figury proroka, ostro kontrastuje z sytuacją niemożności mówienia. Warto też zwrócić uwagę, iż modlitwa poety o głos nie dotyczy problemu pisania, a zatem koncentruje się na oralności oraz zagadnieniu adekwatności przekładu idei (owego „głosu anioła”) na wypowiedź poety (jej zapis byłby w tym ujęciu wyłącznie technicznym sposobem utrwalenia tego, co go poprzedza).

Błaganie o to, by Bóg „rozwiązał jeszcze głos”, chciałabym tu interpretować zatem jako poetycką modlitwę o przełamanie twórczego impasu, niemożność wyrażenia świata idei w słowie, które byłoby jej wierne i adekwatne. Taką sprzeczną w swej istocie opowieść stanowią obie centralne sytuacje nakreślone w drugiej części wiersza: utalentowany poeta, realizując swoje powołanie życiowe dane mu przez Boga („Twój anioł w piersiach”, który w dodatku „woła”), przeżywa kryzys i czuje się tak, jak gdyby miał zawiązany głos.

Czytana w świetle psychologii procesu twórczego ostatnia strofa *Modlitwy* byłaby zatem świadectwem drugiej z opisanych tu faz procesu twórczego – próbą przełożenia wewnętrznego głosu anioła, której towarzyszy poczucie zawiązania/związania głosu poety. Jego sposób artykulacji nie może sprostać odpowiedniemu wyrażeniu przeżyć i przemyśleń. Kluczowe są w tym przypadku dwie kategorie: odczucie blokady twórczej, czyli niemożność ekspresji własnych idei oraz nieadekwatność sposobu wyrażania w stosunku do źródłowego pomysłu. Brak głosu oznacza niemożność przekroczenia granic własnego umysłu, przelania idei na papier.

Jedynym argumentem, na jaki Norwid decyduje się powołać w swojej modlitwie, jest bezradność i poczucie braku: „Sam głosu nie mam, Panie – dałeś słowo” [w. 26]. Jego postawa to oczekiwanie pełne nadziei i równocześnie bólu milczenia oraz przyjęcie roli niemowlęcia, które jest na początku drogi. Stwierdzenie braku („głosu nie mam”) poprzedza wyrażenie nadziei na działanie Stwórcy: „dałeś słowo”, to znaczy przecież także „obiecałeś”, ale i: „jesteś dawcą Słowa”, „jesteś Sło-

wem i wcielasz Słowo” (jak w Prologu do Ewangelii Jana) oraz „czynisz poprzez Słowo” (jak w opisie stworzenia świata).

Bóg przemawia w tej modlitwie „przez wszystko”, a zatem również przez niemoc i milczenie poety, doświadczenie jego własnej niewystarczalności. Jest jedynym dysponentem poetyckiego głosu na poziomie wewnętrznym, dawcą „anioła w piersiach” jako symbolu natchnienia poetyckiego i obecności transcendentnej siły posługującej się twórcą w akcie poetyckim. Jako Stworzyciel kieruje też głosem poety również w wymiarze zewnętrznym: może go rozwiązać lub tego nie uczynić.

W dialogu z człowiekiem Bóg używa wszystkiego, dlatego również posługuje się innymi, dzięki czemu poeta otrzymuje wsparcie: i to emocjonalne, i to intelektualne. Relacje to wspomniane w drugiej strofie „czułe oko, gdy je iza ociemi”: oko bliskiej osoby, ale i oko Stwórcy, który udziela wsparcia jako dobry Ojciec, stając się w całości odbiciem rzeczywistości nieba i udzielając poecie możliwości doświadczenia kontaktu z transcendencją (twórczość ma przecież swoje momenty wglądu i przepływu). Relacje to również „przyjacielska dłoń w zapasach z światem” – właśnie owe „zapasy” w procesie twórczym kojarzą się jednoznacznie z agonem: przewidywanym oraz doświadczanym napięciem wewnątrz pola, które ocenia nie zawsze przychylnie, a na nowatorstwo często reaguje protestem lub obojętnością. W tych warunkach „przyjacielska dłoń” to metonimia osoby, która rozumie i podtrzymuje na duchu właśnie dlatego, że można z nią dzielić wewnętrzne idee, które wzbudzają spory i podważają pewność co do wartości nowych idei. Według Norwida Bóg przemawia przez owe przyjacielskie gesty, bo to On sam jest dawcą Słowa, zatem wspiera poetę w procesie obrony własnej twórczości, nie pozostawia go samego, gdy przyjdzie mu toczyć zapasy ze światem o swoje dzieła.

* * *

Modlitwa czytana w perspektywie psychologii twórczości oraz doświadczenia religijnego okazuje się zatem zapisem szczególnej sytuacji egzystencjalnej człowieka religijnego, a równocześnie poety przeżywającego kryzys twórczy. Jeśli wejdzie on w fazę, której charakterystyczną cechą jest brak głosu, to pozostaje modlić się i nie ustawać w działaniach oraz poszukiwaniach. Trzeba jednak mieć świadomość, że nawet w takich chwilach niemocy Bóg przemawia przez „wszystko”, także przez doświadczenie niemożności wyrażenia tego, co najgłębsze.

W wołaniu o tak rozumiany głos, który jest głosem pochodzącym od Boga, można też usłyszeć dalekie echa słów Jana Chrzciciela, który nazywał siebie „głosem wołającego na pustyni” (por. J 1, 23). Ta autodefinicja zadziwiająco dobrze wydaje się pasować również do Norwida, nie tylko tego z roku 1850. Jeśli uda się

przetrwać milczenie, to na końcu tej drogi pojawi się przełom, który przerwie tamę blokującą twórczą ekspresję. Sytuacja ta otworzy możliwość doświadczania radości z tego, że wreszcie można dać odpowiedź godną: Stwórcy, siebie i wewnętrznej idei.

Poecie pozostaje zatem tylko przyjąć postawę niemowlęctwa i w modlitwie oczekiwać rozwiązania głosu, aby móc prawdziwie dialogować z Bogiem i równocześnie prawdziwie tworzyć.

IV. LITERATURA



Rozdział 1

Topograficzne i egzystencjalne metafory biegu życia

Bieg życia człowieka to temat w równej mierze inspirujący, co złożony i niełatwy do przetransponowania w dzieło sztuki. Badany w obrębie nauk społecznych, zwłaszcza psychologii rozwojowej człowieka dorosłego¹³⁸, pozostaje równie atrakcyjny dla literatury i kultury. O jego nieustannej i głęboko zakorzenionej w kulturze obecności świadczyć mogą mitologiczne Mojry: Kłoto jako prządka nici życia, Lachezis, która je odmierza i wreszcie Atropos, przecinająca nożycami przędzę, a tym samym zamykająca egzystencję w nieusuwalnych i ostatecznych granicach. Trzy figury reprezentujące bieg życia uosabiają niemożność innego niż figuratywne wyrażenia tego, czym są wielkie doświadczenia graniczne człowieka: narodziny i śmierć, a także życie samo w sobie – ze wszystkimi wyzwaniem, jakie ze sobą niesie. Tym samym zapowiadają już u progu dziejów kultury dążenie do tego, by opowieść o ludzkiej egzystencji wpisywać w ramy sztuki.

O tym, jak atrakcyjnym tematem w historii literatury stał się przebieg życia, świadczy nie tylko jego nieustanna obecność, ale i wpływ na genologię poprzez ukształtowanie – na wzór egzystencjalnej sekwencji faz rozwojowych – takich gatunków jak powieść edukacyjna, rozwojowa, powieść o wychowaniu¹³⁹, a przede wszystkim biografia w jej różnych odmianach i formach. Tekstowa reprezentacja życia, zakorzeniona w chronologii i sekwencyjności okresów, a tym samym naśladująca naturalny bieg rzeczy, ukształtowała tradycję przedstawiania egzystencji jako uporządkowanej czasowo, zamkniętej całości, na którą składa się dzieciństwo,

¹³⁸ Prekursorką badań nad problematyką życia człowieka w całości jego przebiegu była Charlotte Bühler (1999), która temat ten podjęła w przełomowej monografii *Bieg życia ludzkiego* wydanej w Lipsku w 1933 roku, a na język polski przetłumaczonej dopiero w 1999 (por. Rzepa 1999). Współcześnie tematem tym zajmuje się wielu psychologów rozwojowych (spośród których należałoby wymienić przede wszystkim Roberta Havighursta, Daniela Levinsona, Paula B. Baltesa czy Juttę Heckhausen), a zagadnienia rozwoju w całokształcie przebiegu życia zastąpiły wcześniej obowiązujący model obejmujący wyłącznie okres od dzieciństwa do adolescencji (por. Brzezińska, Appelt, Ziółkowska 2008, Oleś 2012).

¹³⁹ Por. hasła w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* (2012) takie jak: *Powieść o dojrzewaniu* (tamże, s. 809–811); *Bildungsroman* (tamże, s. 112–115); *Entwicklungsroman* (tamże, s. 270); *Erziehungsroman* (tamże, s. 300).

młodość, dorosłość, dojrzałość i starość¹⁴⁰. Literackim ekwiwalentem upływającego życia w tekście stał się na długo układ chronologiczny opowieści, porządkujący kolejne istotne etapy rozwoju człowieka, wydobywający ich logikę oraz powiązania przyczynowo-skutkowe.

Trzy współczesne metafory biegu życia w *Widnokregu* Wiesława Myśliwskiego (2007), *Korektach* Jonathana Franzena (2016) i *Czerwonym żółwiu* Michaëla Dudoka de Wita (2017) nie przywołują jednak tego schematu, tak przecież twórczo wykorzystanego chociażby przez Hermanna Hessego w *Grze szklanych paciorków* (1943/1999), która stanowi przy okazji doskonały przykład biografii fikcyjnej¹⁴¹. Ale równie im daleko do opisów życia sygnowanych takimi nazwiskami jak Julio Cortázar i jego hipertekstualna *Gra w klasy* (1963) czy Georges Perec i jego kombinatoryczna powieść *Życie instrukcja obsługi* (1978). Analizowane tu utwory sytuują się pomiędzy wskazanymi wyżej dwiema grupami tekstów reprezentujących z jednej strony ujęcie tradycyjne, dobrze utrwalone w kulturze, a z drugiej prozę eksperymentalną, próbującą uchwycić bieg życia w całej jego zmienności i umownej konfiguracyjności.

Wybrane do porównania współczesne kreacje biegu życia to pełnometrażowa animacja niderlandzkiego reżysera Michaëla Dudoka de Wita zatytułowana *Czerwony żółw* (*La tortue rouge*) z roku 2016 oraz dwie powieści: wydany w 1996 roku *Widnokrąg* Wiesława Myśliwskiego oraz niewiele późniejsze *Korekty* Jonathana Franzena (2001/2016). Teksty te reprezentują trzecią możliwą optykę patrzenia na kulturowe wyobrażenia biegu życia, zakładając nie tyle zerwanie, ile podjęcie dyskusji z obowiązującym modelem powieści rozwojowej (edukacyjnej, o wychowaniu). Pisarze odwołujący się do wspólnego i współdzielonego również przez gatunki biograficzne schematu, dekonstruuja uosobione w figurach Mojr trzy niezmienniki takiej opowieści. Pierwszy z zakwestionowanych elementów to linearno-sekwencyjny przebieg, który symbolizuje przesuwająca się w jednym kierunku nić Kłoto. Drugi to podważenie funkcji Lachezis, czyli pytanie o adekwatność miary wyrażającej się w proporcjonalnych relacjach między rangą wydarzenia a jego miejscem w opowieści i czasem nań przeznaczonym; twórca może nim swobodnie dysponować, zaburzając te proporcje. Trzeci oznacza zakwestionowanie nieodwołalności decyzji Atropos lub przynajmniej zneutralizowanie grozy śmierci, zobrazowanej jako przecięcie linii życia; zamknięcie historii nie musi się przecież okazać jej końcem. Równocześnie analizowane utwory stanowią trzy odmienne metafory biegu życia: jako widnokregu, czyli wciąż zmieniającego się ho-

¹⁴⁰ O biografii w kontekście problematyki tekstowej reprezentacji naśladowanej bieg życia – por. rozdział II.1.

¹⁴¹ Por. rozdział IV.4.

ryzontu zdarzeń; jako rzeczywistości podlegającej nieustannym korektom; jako wyspy – pułapki i utopii zarazem.

1.1. Topograficzna metafora życia – widnokręgu

Kluczowe dla *Widnokręgu* ujęcie biegu życia w kategoriach geoprzestrzennych pozwoliło Myśliwskiemu podważyć jeden z istotnych pewników porządku biograficznego, stanowiącego kanwę opowieści o życiu: jednokierunkowość upływającego czasu. „Czas opowiadany” niczym kręgi na wodzie przybiera koncentryczne kształty, umożliwiając wielokrotne powroty do tych samych zdarzeń, każdorazowo ujmowanych z nowej perspektywy. Widnokrąg však czytelnie nawiązuje do kategorii „widzenia”, wydobywając na pierwszy plan aktywność podmiotu patrzącego, którego perspektywa odbioru zależy od umiejscowienia w przestrzeni: im większy dystans, tym szerszy zasięg można objąć wzrokiem. Co więcej – spojrzenie to ma zindywidualizowany charakter, oddaje punkt widzenia patrzącego i albo do niego ogranicza ogląd świata, albo też prowadzi poza rzeczywistość:

Nie mam jednak pewności, czy te oczy ojca tak naprawdę patrzą. Gdyby nie to letnie słońce rozświetlone wokół nas, można by powiedzieć, że błagają o jasność w dookolnej ciemności. Lub może w jasności tego słońca, przenosząc wzrok poza widnokrąg, ujrzały nagle coś, co tylko w jakimś nadwidzeniu bywa dostępne ludzkim oczom, a w co nie chcą przerażone uwierzyć. I tak to fotograf utrwalił (Myśliwski 2007, s. 19).

W tej scenie spojrzenie ojca głównego bohatera poza widnokrąg jest w dwójnasób „nie z tego świata”: po pierwsze, mowa o fotografii, która zatrzymuje spojrzenie, przesuwając je w bezczas i utrwała, jednocześnie je unieruchamiając; gdyby czas ruszył, nieuchronnie doprowadziłby do jego śmierci, a tak fotograf zawiesza sekwencję zdarzeń. Po drugie, ojciec, patrząc poza widnokrąg, widzi to, co niedostępne oczom dziecka (kilkuletniego wówczas Piotra). I tak w *Prologu* ustanowiona zostaje zasada, która wielokrotnie będzie się w powieści powtarzać: tylko samodzielne przekroczenie widnokręgu zdarzeń, własnej wiedzy, oczekiwań czy marzeń pozwala doświadczyć życia. Przestrzeń wyznaczana widnokręgiem jest bezpieczna, ale i zamykająca, to obszar już poznany, do którego nie należy się ograniczać, gdyż tylko poszerzanie perspektywy pozwala na własne odkrywanie tego tajemniczego „poza” dotychczasowymi granicami.

Widnokrąg uzyskuje w powieści szczególne miejsce, a jego definicja w trakcie lektury nabiera dodatkowych sensów:

– Wiesz chyba, co to jest widnokrąg? – zapytał, gdy nie odezwałem się ani be, ani me, a i minę musiałem mieć przy tym niewyraźną. Wyciągnął przed siebie

rękę i okręcając się jak po zardzewiałej ze starości osi z tą wyciągniętą ręką, powiedział: – O, ta linia dookoła między ziemią a niebem, która nas zamyka. Chociaż to tylko złudzenie. Gdybyś chciał do niej dojść, będzie się zawsze od ciebie odsuwała, zachowując tę samą odległość. A ty będziesz zawsze w środku. I nigdy nie dojdiesz. Potwierdza jednakże, że ziemia jest okrągła (Myśliwski 2007, s. 261).

Wyznaczając pole widzenia, widnokrąg każdorazowo definiuje określone miejsce oraz czas, czyni je percypowalnymi i subiektywnymi: „– Widzisz – powiedział, kiedyśmy już odeszli od tamtego miejsca – tego, co ty widzisz, nikt inny nie widzi. Choćby widział dużo więcej” (Myśliwski 2007, s. 275). Słowa profesora tylko pozornie stanowią reakcję na tę konkretną sytuację narracyjną; w rzeczywistości za pomocą metafory widnokręgu narrator zewnętrzny, ukryty za wszystkimi wypowiedziami postaci, przekazuje swoje przekonania na temat relacji między jednostką a światem, sensownością podejmowanych wysiłków, istotą życia. Także później widnokrąg jest ekwiwalentem niepowtarzalnego punktu widzenia, wynikającego zarówno z topograficznego punktu stanowiącego centrum, jak i chwili, która się już nigdy nie powtórzy, a samo pojęcie powraca na kartach powieści dwadzieścia dziewięć razy, w rozmaitych kontekstach, które – umiejętnie wyzyskane przez pisarza – pozwalają na wydobywanie wieloznaczności i potencjału symbolicznego tego obrazu.

Widnokrąg, podobnie jak bieg życia, zamyka bohatera w granicach, do których nie można własną wolą się przybliżyć; to równocześnie obraz biegu życia pozbawionego linearności, koncentrycznego i całościowego, w którego środku – zawsze i niezmiennie – znajduje się Piotr:

Póki jeszcze żyli dziadkowie i wszyscy mieszkali razem w starym domu, a czas, jaki upłynął od lat, gdy pasalem krowy, dawał się jeszcze spać klamrą, a nawet zawiązać na liryczną kokardę, odwiedzałem ich dosyć często. [...] W każdym razie długo nie mogłem się wyzwolić z tego dziecinnego związku z nimi, który był jakimś rodzajem wierności, nie uświadomionej jeszcze, a więc nie wybranej, lecz z samej niejako natury obowiązującej. Taka wierność, czy też tylko możliwość wierności, niezależnie od wszystkiego zapewnia nie tylko poczucie bezpieczeństwa, określa także miejsce w nie przeczuwanej jeszcze przestrzeni twojego widnokręgu, tym samym stając się znakiem twojego przeznaczenia (Myśliwski 2007, s. 195, podkr. A.C.).

Odwiedziny u wuja Władka z synem Pawłem to nie tylko powrót do własnej przeszłości, ale przede wszystkim odkrycie istniejącego wewnętrznego widnokręgu własnej przynależności, definiującej to, kim bohater się staje i co w sobie niesie przez całe życie.

I chyba tak naprawdę to dopiero ze śmiercią wujka Władka zrozumiałem, że właściwie to nigdy nie opuściłem tego miejsca. Bo choć to ich groby, to mój znak, gdzie jestem. A kto wie nawet, czy to nie tu jest środek mojego widnokładu, bo jedynie tu jestem w stanie doznawać tej bolesnej dotkliwości, jak umieram za nimi i ja, a nie tylko świat dookoła mnie. I to tak zwyczajnie, pospolicie, że ta dotkliwość przeradza się w zachwyt, jakbym oto stał twarzą w twarz przed najwznioślejszą tajemnicą piękna. Chce mi się aż zanurzyć w tym umieraniu jak w kwitnącej łące i patrzeć na słońce gasnące nade mną (Myśliwski 2007, s. 196–197, podkr. A.C.).

Przeżywanie własnej przeszłości nie jako sekwencyjnej historii, lecz holistycznie oddziałującej całości, dokonuje się wobec śmierci jako doświadczenia granicznego, wyznaczającego ostateczny kres egzystencjalnego widnokładu. W ten sposób – przez lęk zawsze towarzyszący umieraniu – bohater odkrywa wewnętrzne i nieusuwalne granice centrum własnej tożsamości:

Toteż ów lęk, który mnie z czasem zaczął nawiedzać z każdymi kolejnymi odwiedzinami i który powodował, że coraz rzadziej ich odwiedzałem, popadając jak gdyby w zubożenie, miał swoją przyczynę właśnie w tym, że zbliżałem się coraz bardziej do zrozumienia, że to jest właśnie to miejsce. Być może, poszukiwałem nawet tego miejsca i zarazem broniłem się przed jego odkryciem, przeczuwając, że nie da się nigdy z niego uciec ani zastąpić żadnym innym, bo gdziekolwiek jesteśmy, to miejsce jest w nas. I nie jako pamięć czy sumienie, lecz jako los, bo los to wyznaczona ci z mocy grobów przestrzeń (Myśliwski 2007, s. 197).

Także zabieg focalizacji pozwala pisarzowi zakwestionować linearne wyobrażenie biegu życia, łącząc je z zagadnieniem pamięci: narracja zamyka wspomnienia Piotra w określonym horyzoncie nawiązań, które na zasadzie asocjacji przywoływane są w kontekście bodźca wyjściowego, najczęściej związanego z topografią określonych miejsc. W *Prologu* i rozdziale finalnym takim bodźcem ramowym staje się ekfrazą zdjęcia ojca z synem, przy czym Piotr raz występuje w roli syna, by w finale pojawić się już jako ojciec Pawła. W innych rozdziałach rolę tę pełnią pojedyncze, niezwykle uszczegółowione wspomnienia konkretnych sytuacji, powiązane z domem, miasteczkiem, schodami, kościołkiem. W ten sposób czas można u Myśliwskiego spowolnić, koncentrując uwagę na pojedynczym epizodzie wyznaczającym krąg obrazów i skojarzeń, można też nim grać i go odgrywać wielokrotnie, ale jednak nie da się go zatrzymać.

Metafora „widnokładu” wysuwa na pierwszy plan przestrzeń zamiast czasu, bo – jak zauważa narrator: „[...] wszystko zależy od naszego miejsca w przestrzeni, przestrzeń bowiem określa nasze odczucia i wyobrażenia, a w konsekwencji nasz los” (Myśliwski 2007, s. 28). Powieściowe schody prowadzące z Rybitw na górę, do centrum miasta, czyli motyw, który nieustannie powraca na kartach powieści, to symbol owego uprzywilejowania miejsca w stosunku do czasu. Z kolei

rozwój utożsamiany jest z przekroczeniem granicy wyznaczanej przez widnokrąg, a nie – co byłoby naturalne – z upływającym czasem lub sekwencją zmian.

Siadłem sobie, wpierając się mocno stopami w kępki trawy, żeby się nie obsunąć, i przykuliwszy pełną myśli głowę do kolan, patrzyłem tępo na tę rozległą równinę przed sobą. Po dalekim moście kolejowym przetaczał się akurat pociąg, lecz nie było go słychać. I Wisła płynęła, jakby nie płynęła, że gdyby nie wiedziało się, w którą stronę płynie, można by pomyśleć, że płynie z powrotem. I Góry Pieprzowe wydawały mi się nie górami, lecz tylko spiętrzeniem tej rozległej równiny, napierającej gdzieś tam, na widnokrąg. I nie mogłem oprzeć się przesvědczeniu, że za tym widnokręgiem jest już koniec świata. I coś mnie kusiło, żeby wstać i pójść, i przekroczyć tę granicę (Myśliwski 2007, s. 234, podkr. A.C.).

Widnokrąg zawiesza czas, oddala podmiot od bodźców i dystansuje od rzeczywistości, a równocześnie wyostrza granice, które jawią się jako wyzwanie, wywołując chęć transgresji. To ona, a nie sekwencyjne następstwo zdarzeń, pozwala doświadczyć owego „końca świata”, który mobilizuje do poszukiwania i zmiany. Historia starego Kaziunia, który rusza w drogę, by dojść do miejsca, gdzie niebo styka się z ziemią, staje się w powieści figurą losu bohatera, także poszukującego możliwości, by wykroczyć poza linię wyznaczoną na horyzoncie. Dotknięcie tej linii, tak długo poszukiwanej w życiu, okazuje się możliwe dopiero „przy grobach”.

Za to grób burmistrza był okazały, jak na środek cmentarza przystało. Takim grobem mało który cmentarz mógłby się poszczycić. Wyróżniał się nie tylko wtedy spośród wszystkich grobów, lecz i spośród tych późniejszych, wyróżniał się z dookolnych pól i nieba nad nimi, spośród kościoła, wsi, rzeki, widocznego lasu w dali, spośród wszystkich pogrzebów, wszystkich płaczów, bicia dzwonów, miało się nawet wrażenie, że nie pośrodku cmentarza stoi, lecz pośrodku widnokręgu, wyznaczając ziemi i niebu tę dookolną linię, według której stykają się z sobą (Myśliwski 2007, s. 518).

Zatem to grób symbolicznie wyznacza miejsce spotkania nieba z ziemią; zwłaszcza groby bliskich stają się miejscem odczytania tożsamości jako swojej własnej i jednocześnie głęboko wrośniętej w przodków oraz ziemię, na której żyli.

Widnokrąg jako wyobrażenie pozwala zatem połączyć odległe od siebie w sekwencyjnym ujęciu trzy kluczowe doświadczenia: narodziny, bieg życia i śmierć. Piotr staje w centrum widnokręgu, konfrontując się zarówno z początkiem, jak i nieuchronnie zbliżającym się końcem własnej egzystencji, a równocześnie – dzięki pamięci – może przywołać obrazy życia nieuporządkowane chronologicznie, a zatem istniejące jako równoległe. Widnokrąg pamięci (a równocześnie wyobraźni kreacyjnej) pozwala zatem zestawiać obok siebie przeszłość i teraźniejszość oraz projektować w przyszłość siebie na wzór ojca i w roli ojca, a na-

stępnie na tej podstawie postrzegać swe istnienie całościowo, wbrew naturalnemu porządkowi wyznaczanemu przez figury Mojr oraz fazowe doświadczanie biegu życia.

1.2. Metafora życia jako nieustannej korekty

Podobnie gorącą dyskusję z Mojrami podejmuje Franzen, który w swej powieści – jak wcześniej zrobił to Myśliwski – już w tytule wysuwa na pierwszy plan metaforyczne i wieloznaczne pojęcie korekty. Odwołania do rozmaitych znaczeń (korekta tekstu, korekty na giełdzie, korektor jako zawód i jako przedmiot, korekcja jako proces zmierzający do poprawy oraz usuwania nieprawidłowości¹⁴²) organizują cały utwór wokół idei kwestionującej niezmiennosc losu, a także nieodwracalność wydarzeń. Wszak to, co łączy te różnorakie rozumienia korekty to właśnie przedstawienie jej jako czynności umożliwiającej wprowadzenie poprawek w już istniejącą całość. Oznacza to zatem kolejne zerwanie z linearnością i sekwencyjnością zdarzeń w opowieści oraz spojrzenie holistyczne, pozwalające na ocenę biografii bohaterów z metaperspektywy, która uwzględnia możliwość skorygowania kierunku egzystencji, sensowności podejmowanych wysiłków w kontekście wyznaczonego celu czy też środków wybranych do jego realizacji.

Rolę całości ocenianej pod tym kątem pełnią w *Korektach* losy rodziny Lambertów, na które składa się pięć powiązanych ze sobą biografii: rodziców (Enid i Alfreda) oraz dzieci (Denise, Chipa i Gary'ego). Dynamicznie zmieniające się, konstruowane i rekonstruowane dzieje rodziny to czytelną aluzją do *Buddenbrooków* Thomasa Manna (1901), jednak dzięki możliwości skorygowania perspektywy, a nie tylko przedstawienia historii Lambertów, utwór Franzena przestaje być wyłącznie opowieścią o upadku i wprowadza perspektywę nadziei na poprawę losu. Świadczą o tym chociażby ostatnie słowa powieści, wypowiedziane z perspektywy Enid:

Wszystkie korekty, które usiłowała wprowadzić w jego umyśle, poszły na marne. Był uparty dokładnie tak samo, jak w dniu ich pierwszego spotkania. Mimo to gdy już umarł, gdy pocałowała go w czoło ostatni raz, a potem odeszła z Denise i Garym w ciepłą, wiosenną noc, czuła, że nic, absolutnie nic nie może stłumić jej nadziei. Miała siedemdziesiąt pięć lat i zamierzała dokonać pewnych zmian w swoim życiu (Franzen 2016, s. 578–579).

Optymizm Enid, której biografia w pierwszych rozdziałach utworu wydawała się zmierzać do ostatecznej klęski, jest wyrazem wiary w możliwość odwrócenia

¹⁴² Por. wyraz „korekta” i pochodne w *Nowym słowniku języka polskiego PWN* (2002, s. 358–359).

własnego losu: chociaż zatem nie da się zatrzymać czasu (co bohaterka próbuje zrobić przez większą część życia, nie godząc się na naturalne zmiany czy utratę kontroli), można go sensownie przeżywać i wyzyskać lata, które jeszcze pozostały. Na korektę zatem nigdy nie jest za późno – o czym zresztą w fabule przekonują się wszyscy główni bohaterowie.

Z korektą najmocniej związany jest Chip, były wykładowca uniwersytecki, autor wielokrotnie przerabianego (czyli poddawanego korektom) scenariusza filmu *Akademia fioletu*, wykonujący zresztą, jako jedyny z bohaterów, pracę korektora. Wątek poprawek pojawia się już w drugim rozdziale powieści, w całości dotyczącym losów *enfant terrible* Lambertów, lecz swą kulminację i pointę uzyskuje w scenach pieszej ucieczki bohatera z Litwy do Polski po to, by stamtąd powrócić do USA. Ten absurdalny kontekst oraz faktyczne zagrożenie życia oddziałuje niesłychanie twórczo na bohatera:

Słaby poblask poranka zamajaczył przed nim na horyzoncie. W Nowym Jorku szlifował i dopieszczał pierwsze trzydzieści stron *Akademii fioletu*, aż jego wspomnienie o tym fragmencie stało się niemal ejdetyczne, a teraz, pod rozświetlającym się nadbałtyckim niebem, zaczął wprowadzać do niego poprawki mentalnym czerwonym ołówkiem, tu wyciął kawałek, tam położył na coś nacisk, dodał hiperbolę i nagle w jego umyśle sceny stały się takie, jakich zawsze pragnął: śmieszne. [...] Chip zwiększył tempo, jakby pędził w kierunku jakiegoś biurka, przy którym będzie mógł dokonać natychmiastowych poprawek skryptu (Franzen 2016, s. 548).

Korekty te odnoszą się jednak nie tylko do scenariusza: przyjazd na święta do domu rodzinnego w St. Jude, odkrycie tego, że zawsze był ukochanym synem swojego ojca, a jego rodzeństwo przyjmuje go takim, jakim jest, prowadzi bohatera do skorygowania własnego stosunku do życia. W ostatnich tygodniach życia Alfreda Chip staje się prawą ręką matki i ofiarowuje ojcu wsparcie oraz miłość, których nie okazywał mu wcześniej. Zderzenie z Atropos, czyli wejście w doświadczenie graniczne śmierci: najpierw podczas rewolty w Wilnie, a następnie w kontakcie z ojcem, wyprowadza Chipa z kryzysu tożsamościowego i postawy wiecznie zbuntowanego chłopca, pozwalając mu wejść na drogę dojrzewania do podjęcia odpowiedzialności za siebie samego oraz innych.

Problemy z własną tożsamością ma również Denise odkrywająca w sobie skłonności biseksualne nie dające się pogodzić z tradycyjnymi purytańskimi wartościami, wyznawanymi przez rodziców. Wychowywana na „grzeczną dziewczynkę” ostatnia córka Lambertów, duma rodziców – utytułowana szefowa restauracji Generator – długo żyje według standardów narzucanych jej z zewnątrz:

Denise nie dostrzegła w sobie żadnej zmiany. Miała wciąż starą zapracowaną siebie, wersję 3.2 albo 4.0, która ubolewała nad pożałowania godnymi cechami Enid

i kochała to, co można było ukochać w Alfredzie. Dopiero na nabrzeżu – gdy jej matka pocałowała ją na pożegnanie, a zupełnie inna Denise w wersji 5.0 niemal wcisnęła swój język między wargi pięknej staruszki, niemal przesunęła dłońmi po biodrach i udach Enid, niemal ugięła się pod naporem i obiecała, że przyjedzie na Gwiazdkę na tak długo, jak będzie chciała Enid – objawił się zakres korekt w Denise (Franzen 2016, s. 436).

Z lęku przed rozczarowaniem ojca i odrzuceniem ze strony matki, Denise starannie ukrywa swoje życiowe błędy, kamufluje niepożądane sytuacje, przez co w efekcie doprowadza do zawodowej porażki Alfreda (o czym jednak dowiaduje się dopiero podczas ostatnich świąt spędzonych w St. Jude). Dlatego też korekta – inaczej niż w przypadku Chipa – dotyczy Denise nagle i przypomina krach na giełdzie. Odwraca jej świat wartości odziedziczonych po rodzicach, budzi niepokój, prowadzi do impulsywnych decyzji. Nie dzieje się z wyboru, a raczej staje się pomimo dążeń bohaterki do pozostania w ramach dotychczasowych zachowań. Jednak w finale zmiana ta zobrazowana jest również jako naturalna kolej rzeczy, która bohaterce przynosi spokój i spełnienie, pozwalając rozpocząć nowy etap życia, nową pracę i zamieszkać w nowym środowisku.

Z kolei prawdziwa, czyli właściwa korekta na giełdzie, która dotyczy całego społeczeństwa amerykańskiego, oznacza po prostu urealnienie nadmiernych oczekiwań, związanych ze spadkiem wartości posiadanych akcji. Taką korektę z lat trzydziestych XX wieku pamięta jeszcze Alfred, a wątek ten staje się też tematem wykładu Jima Croliusa zatytułowanego „Przetrwanie korekt”, w którym uczestniczy Enid. Nieprzypadkowość tego wątku ujawnia się podwójnie – spadki na giełdach przewidziane przez wykładowcę faktycznie dotyczą rodziny Lambertów w ostatnim rozdziale książki, ale nie przyczyniają się do jej upadku. Kryzys finansowy, w przeciwieństwie do rozmaitych życiowych korekt, okazuje się stosunkowo niegroźny:

Gdy w końcu wprowadzono korektę, nie pojawiła się niczym nagłe pęknięcie bąbla powietrza, lecz jako bardzo delikatne rozczarowanie, całoroczny wyciek wartości z czołowych rynków finansowych. Kurczenie się następowało zbyt stopniowo, aby wejść na nagłówki gazet, i zbyt przewidywalnie, aby kogoś poważnie skrzywdzić oprócz głupców i ciężko pracującej biedoty. [...] Mimo to rynki się załamywały i Enid, której nigdy nie przyszło do głowy, że mogłaby być zadowolona z tego, iż Alfred zablokował ich pieniądze w rencie i bonach skarbowych, przetrwała spadek koniunktury z mniejszymi obawami niż jej wysoko mierzący przyjaciele (Franzen 2016, s. 573).

Korektą oznaczającą wejście w dramatyczną sytuację egzystencjalną nie jest – paradoksalnie – obwieszczenie Croliusa, lecz upadek Alfreda do morza z ósmego pokładu liniowca, następujący w tym samym czasie, który uświadamia jego żonie,

iż próby negowania jego choroby (parkinsonizmu, otępienia starczego i niedowładów) oraz życie w złudnym poczuciu, iż stan męża jest tylko chwilowy – prowadzą do klęski. Enid potrzebuje takiego wstrząsu, by zdecydować się na gwałtowną „zmianę kursu”: hospitalizację Alfreda, przyjęcie życiowych decyzji dzieci i porzucenie prób kontrolowania świata na rzecz akceptacji rzeczywistości takiej, jaką ona jest.

Z jeszcze innym typem korekty zмага się Gary, najstarszy syn Lambertów. Ten ideał pracownika, męża, ojca, a także człowiek sukcesu – w rzeczywistości nadużywa alkoholu, paranoicznie boi się depresji endogennej (podejrzewając, iż odziedziczył ją w genach po Alfredzie) i nie potrafi oderwać się od rodziny generacyjnej, co toksycznie wpływa na jego własne więzi z żoną oraz dziećmi. Mimo iż wychowuje je zgodnie z najlepszymi podręcznikami i sam stara się spełniać wszelkie proponowane w nich standardy, nie jest w stanie wszystkiemu sprostać: ostatecznie dopada go depresja, której się tak obawiał, a swój lęk topi w alkoholu. Starając się być przeciwieństwem Alfreda, Gary przejmując jego sztywne, autorytarne postawy i próbuje tak jak on wymuszać na członkach rodziny zachowania zgodne z jego własnymi poglądami. Nie radzi sobie też z zazdrością, która zniekształca jego spojrzenie na więzi rodzeństwa z rodzicami: uważa, że szacunek i podziw należą się wyłącznie jemu jako jedynemu synowi, który osiągnął życiowy sukces, dorobił się majątku (na giełdzie) i założył rodzinę.

Wreszcie wątek korekty pojawia się w związku z nazwą i działaniem Corecktallu, innowacyjnego leku, do którego produkcji ma zostać wykorzystane odkrycie opatentowane przez Alfreda. Corecktall ma identyfikować i pobudzać poszczególne szlaki nerwowe, wprowadzać morfologiczne poprawki, leczyć choroby neurodegeneracyjne (w tym alzheimera i parkinsona, na którego cierpi mąż Enid). Zakres działania leku ma jednak być znacznie szerszy, a jedną z nowatorskich (choć bardzo kontrowersyjnych z punktu widzenia etyki) cech jest możliwość korygowania zachowań kryminalnych¹⁴³. Ostatecznie jednak właśnie ten wymiar farmakologicznego poprawiania życia zostanie bohaterowi oszczędzony, gdyż ze względu na stan zdrowia nie może on uczestniczyć w badaniach klinicznych eksperymentalnego leku.

¹⁴³ Kwestia ta stanowi czytelną aluzję do wielu dystopii proponujących rozmaite leki i środki psychoaktywne jako narzędzia manipulowania zachowaniem jednostek w społeczeństwie; sam motyw leczenia zachowań kryminogennych pojawia się również np. w *Mechanicznej pomarańczy* A. Burgessa (1962).

1.3. Wyspa jako metaforyczny obraz życia

Historia będąca trzonem animacji zatytułowanej *Czerwony żółw* (*La tortue rouge*¹⁴⁴) to narracja szczególna, gdyż pozbawiona warstwy werbalnej i ograniczona do audiowizualności (obrazu, muzyki i dźwięków) współtworzącej opowieść o życiu mężczyzny z niewiadomych przyczyn trafiającego na bezludną wyspę. Wyspa jest tu przestrzenią wybraną nieprzypadkowo: przyjazna i groźna zarazem, stawia wyzwania i pozwala bohaterowi na pełną realizację przy harmonijnej koegzystencji ze światem natury. Życie na wyspie, które rozpoczyna rozbitek, oznacza bytowanie ograniczone do najbardziej fundamentalnych potrzeb, a zarazem skupione na tych wydarzeniach biograficznych, które są najważniejsze: dzięki izolacji widz może je obserwować w postaci czystej, nieskażonej przez wpływ cywilizacji (w czym uwidacznia się oczywiście jeden z klasycznych mitów utopii – idea powrotu do natury).

Narracja ta od początku rozgrywa się na wielu poziomach i kreuje, obok realnej, przestrzeń wyobrażoną, oniryczną i symboliczną, budując jednocześnie historię linearną i sekwencyjną, a tym samym odwołując się do tradycyjnego schematu narracji o życiu. Reżyser poprzez aktualizację wiedzy odbiorcy na temat typowego biegu życia uruchamia głębszą, emocjonalno-egzystencjalną recepcję swego dzieła, bazuje zatem na kulturowych doświadczeniach widza, które umożliwiają mu zrozumienie historii bez pośrednictwa słów. Sięgając po znane interteksty, Dudok de Wit (2017) podejmuje też dialog z literackimi wyobrażeniami insularności: motyw wyspy przywołuje wszak i utopie, i dzieje Robinsona Crusoe; z kolei sama fabuła nawiązuje do współczesnej filmografii, zwłaszcza do *Poza światem* Roberta Zemeckisa (*Cast away* z 2000 roku) z Tomem Hanksem w roli głównej.

W *Czerwonym żółwiu* bieg życia, przedstawiony sekwencyjnie, a zatem w najbardziej tradycyjnym porządku, ulega równocześnie wielopoziomowej dekonstrukcji. Po Myśliwskim i Franzenie, którzy spierali się z Lachezis o jednokierunkowość biegu życia czy doświadczanie go na sposób linearny, Dudok de Wit (2017) dyskutuje z samą ideą snucia nici egzystencji: przedstawiony czas jest „gęsty”, a opowieść dotyczy głównych, węzłowych epizodów biograficznych, obejmując próby ucieczki z wyspy i walki o przetrwanie, decyzję ratowania czerwonego żółwia, który zmienia się w kobietę, późniejszą towarzyszkę życia, wejście w relacje miłosne i podjęcie ról rodzicielskich, walkę z żywiołem i falą tsunami, wreszcie zgodę na odejście syna i syndrom „pustego gniazda” oraz własną starość i śmierć.

¹⁴⁴ Polski tytuł zniekształca ważny element związany z płcią: w tytule pojawia się nie żółw, a żółwica, która, wychodząc na brzeg i ryzykując wszystko, zamienia się w kobietę, a po śmierci mężczyzny z powrotem powraca do postaci żółwia i wypływa w morze.

Ascetyczny wymiar tej opowieści, polegający na ograniczeniu wątków do najistotniejszych, a relacji do podstawowej triady: ojciec – matka – dziecko, jest jednakże przeplatany scenami zanurzającymi bohaterów w czasie i egzystencji podczas wykonywania podstawowych prac. Po drugie, tradycyjną chronologię opartą na związkach przyczynowo-skutkowych przełamują motywy zaczerpnięte z realizmu magicznego, sceny oniryczne oraz otwarte, wieloznaczne zakończenie. Widać zatem, iż nawet pozornie tradycyjna opowieść o życiu wykorzystuje chwytły zaburzające porządek i kwestionujące władzę Lachezis nad czasem.

Równocześnie jednak ramy biegu życia, zamknięte w koncept insularności, przywołują z jednej strony cykliczność, nawiązującą do idei stanu natury, a także oderwania od cywilizacji chronologicznie uporządkowanej i związanej z ideą postępu. Z drugiej strony samo wyobrażenie wyspy, miejsca osobnego, o wyznaczonych granicach, odsuniętego poza margines świata, uosabia ideę indywidualności życia, które samo dla siebie jest punktem odniesienia. Jednostkowość, szczególność oraz niepowtarzalność biegu egzystencji, tak ważna w psychologicznej myśli humanistycznej i egzystencjalnej, stawia w centrum kwestię rozwijania potencjału i własnej podmiotowości. Człowiek, widziany z perspektywy utopijnej wyspy, chociaż tworzy z innymi podstawowe więzi, równocześnie wyobraża własną osobność, autonomię, poczucie dążenia do tego, aby być i pozostać sobą.

1.4. Mojr jako figury narracji

Trzy przedstawione wyobrażenia biegu życia łączy figura Mojr, przywołująca kluczowe momenty: narodziny, trwanie i rozwój oraz śmierć. Przybrane w białe szaty Kloto, Lachezis i Atropos, córki Erebu i Nocy, trzymają lniane nici ludzkiego żywota: Kloto je przędzie, Lachezis – odmierza, a Atropos, najdrobniejsza i zarazem najstraszniejsza, przecina je nożycami (Graves 2012).

Obraz przędzy może być jednak potraktowany jako metafora narracji: jak nić snuje się ona, obrazując bieg egzystencji, ma swój początek, trwanie i koniec. Pierwsza z Mojr, Kloto – jako prządka – reprezentowałaby w tej optyce narratora, który snuje opowieść, wykorzystując do tego zarówno podmiotową bliskość i władzę nad wątkami (pozwalając na ich konfigurację i refigurację¹⁴⁵), jak i dy-

¹⁴⁵ Pisze o tym Paul Ricoeur (2008) w *Czasie i opowieści*, gdy porusza temat tożsamości narracyjnej: „O byciu sobą samym można powiedzieć, iż jest ono refigurowane przez refleksyjne zastosowanie konfiguracji narracyjnych. [...] tożsamość narracyjna – konstytutywna dla bycia sobą – może zawierać zmianę, niestałość w ramach powiązania życia. Podmiot jawi się zarazem jako czytelnik i autor swojego własnego życia [...] historia życia jest nieustannie refigurowana przez wszystkie prawdziwe lub fikcyjne historie, które podmiot opowiada

stans pozwalający na mówienie „o sobie samym jako innym” (Ricoeur 2003). Zatem to narracja, zmienna i konfigurowalna, tworzy jakże inną od tej mitologicznej nić. Bez niej niemożliwe jest zobaczenie egzystencji w całości, jej rozmiaru, znaczenia, ciągłości. Podobnie i narrator opowieści umożliwia doświadczenie jej trwania w czasie, a zarazem sekwencyjności. Tworzy ją przecież z epizodów powiązanych w ciągu przyczynowo-skutkowe, kreuje jej bieg i porządek. Tak jak narodziny ustanawiają życie i je rozpoczynają, tak i narrator ustanawia opowieść, jest jej gospodarzem, a nie tylko inicjatorem.

Z kolei Lachezis reprezentowałaby władzę narratora nad czasem, jego umiejętność dobierania „odpowiedniej miary” do skali wydarzeń. Mieke Bal, rozważając kwestię temporalnego charakteru opowieści, wskazuje na różnorodną „gęstość czasu” i wyróżnia: czas codzienny, monumentalny, historyczny, a także mikroczas (Bal 2012, s. 79–81). Tym samym historia życia staje się często – by posłużyć się słowami Ewy Domańskiej – mikrohistorią, którą należy rozumieć opowieść: „[...] o człowieku, który został wrzucony w świat, o ludzkim byciu w świecie, o ludzkim doświadczeniu świata i o sposobach tego doświadczenia. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów [...] miniatur, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wnikać w codzienną rzeczywistość” (Domańska 2007, s. 23). „Właściwa miara” Lachezis oznaczałaby zatem nie tyle rytm obiektywnie płynącego czasu, ile władzę narratora nad nim, możliwość jego dowolnego rozciągania, zbliżeń i oddaleń, ujmowania chwil i zatrzymywania ich w bezruchu, a pomijania lat, jeśli z perspektywy narratora okazały się mało znaczące.

Pozostaje Atropos – figura skończoności, granicy i zamknięcia egzystencji; w ujęciu narratologicznym reprezentuje ją symboliczna władza narratora nad całością opowieści, którą może on w dowolnym momencie przerwać. Nie osłabia to grozy śmierci, która jednakże „wieńczy dzieło”, zatem nadaje ostateczne znaczenie i rangę życiu, uwznioślając je i odrywając od codzienności. Zderzenie ze śmiercią, mimo towarzyszącego jej dramatyzmu, umożliwia także symboliczne zamknięcie sekwencji wydarzeń i rozpoczęcie nowego wątku: tak dzieje się z bohaterką w ostatniej scenie *Czerwonego żółwia* (Dudok de Wit 2017), która – pożegnawszy zmarłego męża – zamyka jedno życie, a rozpoczyna drugie. Jest ono w zasadzie kontynuacją egzystencji poprzedzającej epizod na wyspie. W tej perspektywie życie człowieka okazuje się tylko chwilową formą wobec długowieczności innych form, a linearność ludzkiej egzystencji zostaje wpisana w cykl przyrody, zastępujący porządek narodzin i śmierci. Podobnie toczą się losy Enid w *Korektach* (Franzen 2016), zyskując nowy wymiar po śmierci Alfreda: w obu przypadkach

o sobie samym. Owa refiguracja czyni z samego życia splot historii opowiadanych” (Ricoeur 2008, s. 353–354).

Atropos, przecinając cudzą nić życia, powoduje symboliczne drugie narodziny bohaterów, początek jakościowo odmiennej egzystencji.

Trzy Mojry byłyby zatem trojako ujętą figurą narratora w perspektywie jego panowania nad historią życia tworzoną za pomocą narracji: Kłoto reprezentowałaby jego władzę nad opowieścią, Lachezis – władzę nad czasem, zaś Atropos – władzę nad znaczeniem nadawanym egzystencji bohatera w momencie, gdy jego historia się kończy lub też możliwość zakwestionowania śmierci za pomocą figur wiecznego trwania.

Narrację i narracyjność określa Jerzy Trzebiński jako szczególny sposób rozumienia rzeczywistości społecznej, który pozwala jednostce interpretować strumień faktów jako historię, która ma swój początek i koniec, a pomiędzy nimi rozwijające się wątki narracyjne zbudowane na schematach poznawczych wywodzących się z wiedzy i doświadczenia kulturowego (Trzebiński 2004). Tak rozumiana narracyjność wpływa na tworzenie lepiej zintegrowanych, a zatem bardziej zrozumiałych wizji osoby, angażuje odbiorcę w jej losy i ułatwia identyfikację z nią oraz empatię, oddziałuje zatem we współczesnej powieści inaczej niż tradycyjne sekwencyjne reprezentacje biegu życia. Nie kopiuje jego naturalnego porządku, lecz korzystając z uwodzącej mocy narracji, wciąga czytelnika w opowieść i nie pozwala mu stać z boku na miejscu obserwatora historii. A dodatkowo – jak pisze Ewa Szczęsna: „Narracja umożliwia umieszczenie prawdy i fikcji na tym samym poziomie bytowym, a w efekcie ich swobodne łączenie, przenikanie elementów należących do różnego porządku istnienia” (Szczęsna 2004, s. 251). Użyta jako narzędzie umożliwiające doświadczenie cudzego biegu życia, a nie tylko jego bierną recepcję, przekracza granice tekstu i łączy to, co przeżywane, z tym, co poznawane, dotyka zatem znacznie głębszych poziomów egzystencji i oddziałuje na nie: „Narracje (zwłaszcza te dotyczące zdarzeń fikcyjnych) kreują światy alternatywne i zapraszają do uczestnictwa w nich. Sprawiają, że przeżywamy życie innych nie będąc nimi. Odrywają nas od naszej rzeczywistości i obiecują przygodę” (Szczęsna 2004, s. 253). Warto słowa te odnieść do trzech analizowanych tu narracji jako sposobów tworzenia wiarygodnych i angażujących odbiorcę reprezentacji biegu życia.

Narratorem *Widnokregu* (Myśliwski 2007) jest Piotr, opowiadający swe życie w formie solilokwium (typowego dla pisarza chwytu, powtórnego później w *Traktacie o łuskaniu fasoli* i *Ostatnim rozdaniu*), które nie zachowuje ani chronologii, ani linearności czy sekwencyjności zdarzeń. Jak zauważa Szczęsna: „Być może nie doświadczamy zdarzeń w konfiguracjach czasowych, lecz doświadczamy czasu w konfiguracjach zdarzeń. Czas konstytuują zdarzenia, tak jak przestrzeń tworzą przedmioty, które je zamieszkują” (Szczęsna 2004, s. 261). Tworzona w ten sposób reprezentacja, którą – za Markowskim – można określić epistemologiczną – staje się „[...] nieusuwalnym instrumentem poznania i pośredniczy w kształ-

towaniu obrazu świata, jakim dysponujemy. [...] jest *zamiast* rzeczywistości, albowiem rzeczywistość jako taka jest niedostępna, przemieniona w jej obraz lub ideę, skonstruowana przez podmiot” (Markowski 2006, s. 319).

Tak właśnie dzieje się w *Widnokregu*: to z Lachezis, odpowiedzialną za właściwą miarę czasu, Myśliwski wydaje się spierać najbardziej, układając narrację koncentrycznie wokół jednostkowego zdarzenia tworzącego mikroczas. Sytuacja stanowiąca jego centrum konstruowana jest z pietyzmem: chociaż fokalizatorem narracyjnej ramy jest niezmiennie Piotr, przybiera ona formy zmieniające się w czasie. I tak na wieś czytelnik patrzy oczyma chłopca z miasta, któremu nagle przyszło paść krowy; zebranie partyjne w zakładzie obserwuje z perspektywy słabo zorientowanego w sytuacji licealisty, a po schodach łączących Rybitwy z centrum miasta spaceruje z niecierpliwym chłopcem, niechętnie odprowadzającym ojca do lekarza, który też wielokrotnie chodzi na kakao do panien Ponckich. Za każdym razem bohater odbiera rzeczywistość inaczej, a zmiany tej perspektywy pokazują podskórnie upływający, linearny czas.

W narrację personalną włączone zostają wypowiedzi innych postaci przytaczane w formie mowy niezależnej, zatem zachowującej idiolekt, sposób ich myślenia i postrzegania świata, a także przekonania czy nawet przesady. Dialogi tworzą reprezentacje ontologiczne, które Markowski (2006) nazywa epifaniami bytu, bo ich istotą jest uobecnianie tego, co reprezentowane. Wypowiedzi bohaterów cytowane przez narratora są zwycięstwem nad Atropos w wymiarze symbolicznym: uobecniają bowiem zmarłych, utrwalają ich głos, zaprzeczając temu, że nic żywota została ostatecznie przecięta. Jeśli bowiem narracja jest taką nicią, włączenie w nią wypowiedzi jest gestem wskrzeszającym nie tylko pamięć, ale i osobę. I tak właśnie funkcjonują w opowieści Piotra matka, ojciec, dziadek, Anna, Róża i Ewelina Ponckie oraz inni.

Z kolei kontrast pomiędzy cytowanymi wypowiedziami a niewiedzą i nieświadomością cytującego je fokalizatora zbudowany jest na dwupoziomowości komunikatów odwołujących się w swej warstwie aluzyjnej do wiedzy dorosłych (o seksualności czy uwarunkowaniach historycznych w wojennej i powojennej Polsce). Dialog ten odbywa się ponad bohaterem, który przekazuje czytelnikowi więcej informacji niż sam rozumie i przetwarza. Zabieg ten uwiarygadnia kreowany mikroczas, a równocześnie wprowadza czytelnika w horyzont wydarzeń, każąc mu być trzecim uczestnikiem sytuacji. W ten sposób bieg życia staje się dla niego niemal bezpośrednio dostępny, bliższy poznawczo i emocjonalnie niż gdyby został mu opowiedziany linearnie i sekwencyjnie, mimetyzując rzeczywistość, czasowo-przestrzenną ludzką egzystencję.

Także Franzen (2016) wykorzystuje fokalizację, czyniąc z niej podstawowe narzędzie narracyjnego budowania obrazu rzeczywistości i egzystencji. Mimo

że narrator usytuowany jest na zewnątrz świata przedstawionego, zmienna focalizacja pozwala zderzać ze sobą punkty widzenia poszczególnych bohaterów, którzy – spotykając się ze sobą – w dialogu i sporze redefiniują bieg swojej egzystencji. Polifoniczność tak powstającej narracji wytrąca z ręki Kloto nić opowieści, focalizacja byłaby zatem formą przejmowania władzy nad reprezentacją tworzoną każdorazowo na obraz i podobieństwo oczekiwań, koncepcji życia i planów uzyskujących głos bohaterów: Enid, Alfreda, Chipa, Denise czy Gary’ego; przy czym opowieść nie toczy się jednokierunkowo, lecz podlega nieustannym korektom.

Narracja i w tym przypadku nie jest linearna: możliwość wprowadzania zmian w bieg wydarzeń zakłada bowiem uprzednie zaistnienie analogii, a dostrzeżone podobieństwo wywołuje pragnienie powtórzenia. Te same wydarzenia i epizody powracają zatem, relacjonowane z coraz to innej perspektywy i dopełniają już opowiedziane części biografii poszczególnych bohaterów o nowe fragmenty. Tak relacjonowana historia życia rodziny, na którą składają się splecione ze sobą losy Alfreda i Enid, ich dorosłych dzieci oraz partnerów, małżonków, potomków i przyjaciół, podlega nieustannym korektom wynikającym z różnic w wersjach wydarzeń oraz wprowadzanych uzupełnień.

Proces ten w ostatnim rozdziale, nieprzypadkowo zatytułowanym właśnie *Korekty*, zostaje spotęgowany, gdyż na jednej płaszczyźnie relacjonowane są poprawki dokonywane przez bohaterów wielowymiarowo: to ósma redakcja scenariusza filmowego, próby skorygowania myślenia Alfreda, refleksje Enid na temat korekty w wymiarze ekonomicznym, radykalna metanoia Chipa i zaakceptowanie swej biseksualności przez Denise. Nader symbolicznie brzmi ostatnie, cytowane już, zdanie powieści dotyczące Enid: „Miała siedemdziesiąt pięć lat i zamierzała dokonać pewnych zmian w swoim życiu”. Tak skonstruowana narracja wymyka się zatem władzy i Kloto, i Lachezis, a nawet Atropos, gdyż śmierć Alfreda staje się narodzinami nowej Enid, okazją do zapewne nie ostatniej korekty biegu własnego życia.

Podobne zamknięcie narracji, kwestionujące wszechwładzę Atropos, proponuje Dudok de Wit (2017). Poruszająca scena zamiany czerwonego żółwia w kobietę, poprzedzona symbolicznym epizodem walki o pozostanie mężczyzny na wyspie poza światem, w finale historii zostaje powtórzona i odwrócona. Cykliczność i repetycje, zastępujące porządek linearny oraz podważające jednokierunkowość nici Kloto, to dominanta konstrukcyjna całego filmu. Powracają w nim niezmiennie obrazy natury, a na ich tle dokonują się zmiany spowodowane upływem czasu linearnego: uobecnia je dorastanie dziecka i siwiejące włosy mężczyzny. To nieustanne przenikanie się perspektyw temporalnych zawiesza historię, która ma swój sekwencyjny porządek, w wiecznym trwaniu kwestionującym takie pojęcia jak początek czy koniec.

* * *

Podsumowując, warto się zastanowić nad tym, w jaki sposób współczesne teksty kultury odpowiadają na niezmienną atrakcyjność opowieści będących reprezentacjami biegu życia – zarówno tych fikcyjnych, jak i faktograficznych.

Po pierwsze, podejmują temat bez epatowania eksperymentalną formą, ale i nie realizują go według tradycyjnego, chronologicznego wzorca. Po drugie, ich wielowymiarowość zakorzeniona jest w wieloznacznych obrazach: widnokregu, korekty, wyspy. Po trzecie, wybrane do porównania utwory łączy nie tylko temat biegu życia, spójny pod względem użytych w narracji technik, chociaż każdorazowo inaczej realizowany i wykorzystujący odmienną metaforę. Łączy je również – co w tym kontekście brzmi paradoksalnie – temat śmierci, wobec której ludzka egzystencja nie tylko nabiera właściwego sensu, ale i ulega rekonfiguracji. Okazuje się bowiem, że symboliczne przecięcie nici istnienia to zarazem narodzinny opowieści o życiu, różnej od samej egzystencji, a jednocześnie symbolicznie ją zastępującej.

Bo wszystko, co żyje, jest nieledwie namiastką piękna, żeby nie powiedzieć, materią piękną. Musi przejść dopiero przez śmierć, żeby stać się pięknem. W śmierci jak w tyglu się wytapia i zostaje czysty kruszec. Inaczej zawsze będzie niedostatkim, ułomnością, niespełnieniem (Myśliwski 2007, s. 292).

Mimo iż słowa te wypowiada jeden z bohaterów *Widnokregu*, można je odnieść również do pozostałych opowieści przekształcających egzystencję w dzieło sztuki, czyli z namiastki piękna „wytapiającej” Piękno.

Wreszcie, przy całej różnorodności, analizowane teksty łączy też ujmowanie egzystencji jako całości dynamicznej i nieustannie podlegającej zmianom, kształtowanej przez wolę człowieka, ale też niezależne od niego czynniki zewnętrzne (fizyczne, społeczne, historyczne) oraz relacje interpersonalne. Holistyczne spojrzenie na życie łamie linearność i sekwencyjność typowej opowieści biograficznej, uświadamiając znaczenie analogii, możliwość korygowania wcześniej obranego kierunku i powtarzania wyborów tylko pozornie jednokrotnych oraz uwidaczniając istnienie – obok porządku chronologicznego – także cykliczności, powtarzalności oraz niezmienności, które skutecznie zaburzają percypowanie czasu jako upływającego czy jednokierunkowego.

Tak czytane utwory zawieszają tradycyjnie rozumiane kategorie symbolizowane przez Mojry. Narracja oraz narrator, opowiadając bieg życia, a zatem – przekształcając go w tekst, przejmują władzę nad procesami symbolicznie kontrolowanymi przez Klo to (władza nad opowieścią), Lachesis (władza nad właściwą miarą czasu) i Atropos (władza nad ostatecznym znaczeniem egzystencji). Jednak samo ukształtowanie historii naśladującej empiryczny, rozgrywający się w czasie

bieg życia, paradoksalnie udowadnia trwałość i nieusuwalność Mojra. Pokazanie sekwencyjności oraz rozwoju egzystencji wymaga linearności przypominającej ową lnianą nić żywota, nawet jeśli narracja próbuje ją ukryć, zneutralizować lub zawiesić.

Rozdział 2

Władza pamięci w *Ostatnim rozdaniu* Wiesława Myśliwskiego i w *Podróżach po skryptorium* Paula Austera

Pamięć – „władza umysłowa, która umożliwia rejestrowanie, przechowywanie i wykorzystywanie pewnych doświadczeń” (Falkowski, Maruszewski, Nęcka 2008, s. 419) – jest zarówno procesem poznawczym, badanym przez takie nauki jak chociażby psychologia, jak i inspirującym źródłem dzieł sztuki, dlatego też stanowi zagadnienie pojawiające się w literaturze jako potencjalna przestrzeń współpracy interdyscyplinarnej. Wymaga, dla uzyskania pełnego obrazu badanego zjawiska, włączenia do interpretacji kilku różnych perspektyw: literaturoznawczej, filozoficznej i psychologicznej; dzieje się tak zwłaszcza, gdy przedmiotem namysłu stają się powieści współczesne, ujęte porównawczo.

Podróże po skryptorium Paula Austera (2007)¹⁴⁶ oraz *Ostatnie rozdanie* Wiesława Myśliwskiego (2013) pozwalają przyjrzeć się zagadnieniu pamięci indywidualnej, której wyobrażenie przekształcone zostaje w dzieło sztuki, w sensie dosłownym (powieść) i metaforycznym (wyobrażenie pamiętania jako praktyki twórczej, prowadzącej do powstania dzieła sztuki). Nie jest to oczywiście wątek jedyny tych utworów, ma jednak zasadnicze znaczenie dla ich wymowy. Topograficzne przedstawienie pamięci, jak i ujęcie jej jako władzy (w sensie zarówno zdolności poznawczej, jak i władania, czyli sprawowania kontroli nad własnymi wspomnieniami), to element wspólny, zachęcający do ujęcia komparatystycznego i interdyscyplinarnego zarazem.

Utwory te powstały w podobnym czasie jako dzieła pisarzy znaczących w obrębie swoich literatur narodowych, a jednocześnie chętnie czytanych i docenianych przez odbiorców. Trzynasta w kolejności powieść amerykańskiego autora

¹⁴⁶ W interpretacji najczęściej wykorzystuję przekład polski powieści Austera (2007), jednak czasem komentarz wymaga sięgnięcia do oryginału (ang. *Travels in the Scriptorium*, 2006) – wówczas korzystam z londyńskiego wydania (Auster 2010).

stanowi swoiste podsumowanie jego twórczości. Z kolei *Ostatnie rozdanie* to szósta powieść Myśliwskiego, kolejna po uznawanym za wybitny i wielokrotnie nagradzanym *Traktacie o łuskaniu fasoli*¹⁴⁷, do którego zresztą często jest porównywana (Drzewucki 2014, Wróblewski 2014). Oba teksty są zatem reprezentatywne dla swoich autorów, z którymi wydają się silnie powiązane, chociaż na różne sposoby.

Na obie analizowane tu powieści warto spojrzeć jako na podróż po pamięci indywidualnej, po pamięci jako domu lub notesie. Topograficzne jej ujęcie jest miejscem wspólnym dla obu porównywanych tekstów, choć tak różnorodnie wyobrażonym. Przewodnikiem po nim będzie jednak kontekst trzeci, uznawany za klasykę obrazowania pamięci jako miejsca: mowa oczywiście o księdze X *Wyznań* Augustyna z Hippony (1994).

Chociaż zastosowanie do lektury utworów współczesnych tak odległego czasowo i kulturowo kontekstu może wydać się intelektualną brawurą, ośmiela do tego refleksja Paula Ricoeura, który w pracy *Pamięć, historia, zapomnienie* podkreśla zasługi Augustyna dla ukształtowania motywu „przestronnych pałaców pamięci”, dzięki niemu: „[...] wewnętrżność zyskuje aspekt szczególnej przestrzenności, przestrzenności miejsca intymnego. Ta kluczowa metafora zostaje wzmocniona przez cały szereg pokrewnych figur: «magazyn», «przechowalnia», gdzie się «składa», «przechowuje» wspomnienia” (Ricoeur 2006, s. 129)¹⁴⁸.

Spojrzenie Augustyna z Hippony, który uwewnętrznia przedstawienia pamięci, warto dopełnić o refleksje Jana Kordysa (2006), współczesnego polskiego neurosemiotyka. Dwa obszerne rozdziały książki *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*¹⁴⁹ badacz poświęca właśnie pamięci rozpatrywanej z perspektywy kognitywistyki oraz narratologii. Szerszym kontekstem dla jego rozważań są z kolei ustalenia psychologów poznawczych na temat pamięci oraz zapominania¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Do najważniejszych należą: Nagroda Nike w 2007 roku oraz francuska Nagroda Literacka Saint-Emilion w kategorii najlepsza powieść zagraniczna (powieść przełożyła Margot Calier); trudno byłoby w tym miejscu wymienić wszystkie nagrody za twórczość literacką i poszczególne powieści.

¹⁴⁸ Obszerny komentarz tekstu Augustyna z Hippony znajduje się w rozdziałach: *Pamięć i wyobrażenia* oraz *Pamięć indywidualna, pamięć zbiorowa* (Ricoeur 2006).

¹⁴⁹ *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna* (Kordys 2006) to książka, o której Stanisław Balbus (2007) napisał w recenzji, iż należy do najciekawszych i najbardziej inspirujących prac humanistycznych, które w ostatnich latach zdarzyło mu się przeczytać, łączy bowiem w sposób oryginalny tradycje metodologiczne semiotyki strukturalnej, hermeneutyki kulturowej oraz antropologicznej teorii literatury z neuropsychologią, psychologią kliniczną i psychiatrią.

¹⁵⁰ Szerokość zagadnienia pamięci i badań nad nią w psychologii poznawczej nie pozwala chociażby w najbardziej syntetyczny sposób omówić najważniejszych kwestii; w rozważaniach tych będę odwoływać się do prac i monografii następujących autorów: John Henderson

2.1. Problematyka pamięci w dorobku Myśliwskiego i Austera

Temat pamięci w twórczości obu pisarzy obecny jest już w wielu wcześniejszych utworach¹⁵¹; u Myśliwskiego często ma wymiar topograficzny (jak w *Widnokregu*, Myśliwski 1996¹⁵²), tożsamościowy – związany z samopoznaniem (*Kamień na kamieniu*, Myśliwski 1984; *Traktat o łuskaniu fasoli*, Myśliwski 2006) oraz narracyjny¹⁵³. Przybierając kształt opowieści autobiograficznej, a zatem eksploracji zasobów przede wszystkim „pamięci epizodycznej” bohaterów¹⁵⁴, narracja pamięci jest zawsze elementem ważniejszej historii: obrazem swych czasów, świadectwem epoki widzianej z perspektywy zindywidualizowanej oraz lokalnej, która każdorazowo wchodzi w dialog z dyskursem dominującym. To właśnie pamięć pomaga bohaterom w staraniach, by nie dać sobie narzucić cudzych poglądów, by ocalić swoją własną tożsamość; chociaż jest miejscem nieustannej reinterpretacji świata, staje się również repozytorium niezmiennych wartości, do których zawsze można powrócić.

Podobnie i w refleksji Austera pamięć jednostkowa jest tematem ważnym, pojawia się choćby w jego wczesnej dystopii *W kraju rzeczy ostatnich* (Auster 1996), w której narracja o przeszłych wydarzeniach widzianych oczyma Anny stanowi jedyny sposób na ocalenie jej tożsamości w rozpadającym się świecie. Jednak w późniejszej twórczości amerykańskiego pisarza pamięć znacznie częściej staje

(2005), Andrzej Falkowski, Tomasz Maruszewski, Edward Nęcka (2008), Edward Nęcka et al. (2020).

¹⁵¹ Problematykę pamięci w *Nagim sadzie* (1972), powieściowym debiucie Myśliwskiego, podjęła w swej książce Ewa Pindór (1989).

¹⁵² Na aspekt ten zwraca uwagę w rozmowie z pisarzem Andrzej Franaszek (Franaszek, Myśliwski 1997). O znaczeniu metafory widnokregu pisałam w rozdziale IV.1.

¹⁵³ Kwestii narracyjności we wcześniejszych utworach polskiego pisarza (do *Widnokregu* włącznie) poświęciła osobny rozdział Anna Myjak-Pycia (2000). Zagadnienie to obszernie przedstawiła również Bogumiła Kaniewska (2013), jednak – co zrozumiałe – praca jej nie objęła wydanego w tym samym roku *Ostatniego rozdania*.

¹⁵⁴ Podział na pamięć semantyczną i epizodyczną, wprowadzony do psychologii przez Endela Tulvinga w 1972 roku, jest powszechnie przyjmowany w badaniach nad pamięcią reprezentowanych przez nurt poznawczy (Nęcka et al. 2020). Pamięć semantyczna definiowana jest w nich jako „umysłowy słownik”, który zawiera zorganizowaną wiedzę semantyczną o relacjach pomiędzy jej elementami; pamięć epizodyczna zawiera z kolei zapamiętane zdarzenia, uporządkowane na osi czasu wraz z ich kontekstem (miejsce, czas, źródło wspomnienia) oraz konfiguracją czasowo-przestrzenną (por. tamże, s. 303–304, 341–348). Natomiast zastosowany w zapisie cudzysłów odnosi się do tego, iż w przypadku bohaterów literackich można jedynie mówić o elemencie wyobrażonym analogicznie do pamięci epizodycznej człowieka. Pamięć postaci jest oczywiście elementem wykreowanym, lecz mimo to dość silnie zindywidualizowanym, na wzór istniejących realnie struktur. Kreacja tej pamięci odwołuje się również w czytelny sposób do własnej pamięci autobiograficznej pisarza, o czym – w odniesieniu do Myśliwskiego – pisała zarówno Myjak-Pycia (2000), jak i Kaniewska (2013).

się przestrzeni gry z wyobraźnią. To w niej następuje przemieszanie wyśnionego lub wyobrazonego z rzeczywistym, co zaburza poczucie realności i wprowadza zaskakujące koincydencje między tym, co realnie dzieje się z bohaterami, a tym, co „przydarza” im się w snach (*Człowiek w ciemności*, Auster 2008¹⁵⁵), podczas tworzenia lub w stanach swoistego „zawieszenia egzystencji” (Sidney Orr z *Nocy wyroczni*, Auster 2004). Także obraz własnych losów reinterpretowanych w świetle nowych doświadczeń to temat stale powracający w utworach pisarza określanych jako autobiograficzne¹⁵⁶, a powstających równoległe do jego powieści.

Ostatnie rozdanie (Myśliwski 2013) i *Podróż po skryptorium* (Auster 2007) wydają się jednak szczególne na tle zainteresowań pamięcią: nie tylko czynią ją przedmiotem dyskursu na temat egzystencji człowieka, lecz stanowią także analizę procesów zapamiętywania i zapominania. Tak jak w powieści Myśliwskiego symbolem władzy nad pamięcią staje się notes z adresami, tak jej metaforą u Austera jest pokój. Jego topografia to przestrzeń tylko pozornie „oswojona”, istniejąca równoległe jako figura niepamięci, przestrzenna metafora alienacji i dezorientacji bohatera. Oba procesy – pamiętania i zapominania – stają się metaforą władzy: osoby nad pamięcią (mającą możliwość decydowania o tym, co chce ze swej przeszłości ocalić, a co pominąć lub unieważnić), ale i pamięci nad osobą (jako procesu poznawczego, nad którym jednostka nie jest w stanie do końca zapanować i przejąć pełnej kontroli).

2.2. Jedna czy dwie różne wizje pamięci?

Powieści Myśliwskiego (2013) i Austera (2007) uwypuklają znaczenie wspomnień jako narzędzia samopoznania oraz refleksji nad upływającym czasem, a także zmieniającymi się okolicznościami życia. Równocześnie przygodność zapamiętanych obrazów, tak jak przypadkowość zdjęć czy adresów, podkreśla współczesny charakter refleksji nad egzystencją podmiotu pozbawionego jasnych, czytelnych układów odniesienia. Pamięć w tym ujęciu staje się kategorią ocalającą i spajającą samowiedzę osoby, która szuka w niej punktów orientacyjnych, szans na zakotwiczenie własnej tożsamości w czasoprzestrzeni¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Na temat wpływu takich narracji w kontekście wpływu dzieł S. Becketta na P. Austera pisze Arkadiusz Misztal (2010).

¹⁵⁶ Zalicza się do nich przede wszystkim: *Wynaleźć samotność* (Auster 1996), *Czerwony notatnik* (Auster 1998), *Dziennik zimowy. Autobiografia* (Auster 2014), a także jeszcze nieprzetłumaczony na język polski *Report from the Interior* (Auster 2013).

¹⁵⁷ Warto odnieść te uwagi do badań nad specyfiką kodowania pamięci epizodycznej, której najważniejszym elementem jest kompleksowość: „Epizody kodowane są wraz z ich możliwie najpełniejszym kontekstem, nie da się więc tego procesu sprowadzić do pojedynczego kodu. Kolacja przy świecach jest złożonym epizodem, w którym istotną rolę odgrywają

Wspólne dla obu tekstów i warte podkreślenia jest osłabienie indywidualności obu głównych bohaterów przez pozbawienie ich imion, przy równoczesnym zdecydowanym dookreśleniu oraz uszczegółowieniu ich historii życia. Zabieg ten, paradoksalny w swej wymowie z perspektywy historycznoliterackiej (w której zazwyczaj typizacja bohatera prowadziła do ważnych ideowo uogólnień i charakteryzowania nie osoby, a grupy społecznej lub też była znaczącym gestem w ocenie niekorzystnych procesów społecznych, prowadzących do anonimowości czy poczucia zagubienia własnej indywidualności), stoi w sprzeczności z ideą kreowania pamięci indywidualnej. U Myśliwskiego polega na całkowitym oddaniu narracyjnego głosu bezimiennemu głównemu bohaterowi, co czyni z powieści solilokwium (chwyt ten został już wcześniej wykorzystany z powodzeniem w *Traktacie o łuskaniu fasoli*, Myśliwski 2006). Z kolei u Austera wprowadzony został narrator autorski (wypowiadający się o Mr Blanku¹⁵⁸ w sposób chłodny i beznamietny), ograniczający wiedzę czytelnika o świecie narracji do punktu widzenia głównego bohatera. Mr Blank (z ang. „pusty, czysty, pozbawiony treści”, ale i „do wypełnienia treści”) to postać – z racji problemów z pamięcią – nieświadoma swej roli, zarówno w przeszłości, jak i w teraźniejszości; samowiedza bohatera obejmuje wąski fragment własnej egzystencji: krótkie, kilkugodzinne odcinki czasu, w których dodatkowo doświadcza on zaburzeń pamięci.

Innym elementem łączącym obie powieści jest szczątkowy udział fabuły na rzecz narracji personocentrycznej, w której bohater dominuje nad fabułą¹⁵⁹. Obaj mężczyźni przedstawieni są jako postaci w podobnym wieku (senioralnym), chociaż przejmujący obraz zniedołężnienia kazałby być może usytuować bohatera *Podróży* nieco dalej na osi czasu egzystencji (narrator określa Mr Blankę jako kogoś pomiędzy sześćdziesiątką a setką). Uzyskany przez Austera „efekt starości” związany jest jednak z obecnością charakterystycznych zachowań ją sugerujących (zaniki pamięci, nieporadność, problemy z podstawowymi czynnościami życiowymi) oraz wykreowaniem dość stereotypowego miejsca, przywołującego jako kontekst wyobrażeniowy heterotopijną przestrzeń domu opieki, szpitala bądź hospicjum. Na prawach kontrastu zestawienie z nadal aktywnym zawodowo przedsiębiorcą prowadzącym własną firmę „odmładza” bohatera powieści Myśliwskiego, mimo iż można

składające się nań zdarzenia, np. elementy rozmowy, zapachy, smaki, emocje. Wszystko ma swoją wewnętrzną logikę następstw czasowych i związków przyczynowo-skutkowych” (Nęcka et al. 2020, s. 330).

¹⁵⁸ Jego nazwisko zostało przez polskiego tłumacza dość niefortunnie przełożone jako „Niewiadomski”; z tej racji pozostanę przy jego oryginalnym brzmieniu (Auster 2010).

¹⁵⁹ Podział narracji ze względu na jej dominantę kompozycyjną na personocentryczne (*character-centered*), fabulocentryczne (*plot-centered*) oraz światocentryczne (*world-centered*) zaproponowała Marie-Laure Ryan (2013), a wprowadził do polskiej refleksji nad narracją (proponując również używany tu przekład terminów) Krzysztof Maj (2015a).

założyć, że skończył on co najmniej sześćdziesiąt lat (biorąc pod uwagę doprecyzowany czas narodzin oraz świat przedstawiany jako terazniejszy w powieści).

Niezależnie od różnicy wieku obaj bohaterowie patrzą na własną egzystencję w sposób specyficzny dla ostatniej fazy życia: dokonują bilansu zysków i strat, próbują ocalić to, co jeszcze pozostało w życiu do uratowania, szukają formuł integrujących doświadczenia i refleksje – zakładając, że zmiana kierunku życia nie jest już możliwa (co jest kluczowe dla odróżnienia dorosłości średniej od późnej). Także analogiczny wybór profesji bohaterów – w obu przypadkach artystów (malarza u Myśliwskiego, pisarza u Austera) – oznacza powiązanie twórczości oraz wyobraźni z problematyką pamięci.

Podobieństwa te nie powinny jednak przysłonić znaczących różnic między oboma tekstami, które równocześnie czynią zaproponowane porównanie nieco ryzykownym. Zestawiana jest bowiem głęboko filozoficzna, epicka powieść Myśliwskiego z typową dla Austera skondensowaną i objętościowo czterokrotnie krótszą narracją wielopoziomową, budującą kolejne piętra fikcji, tak częste również w innych utworach amerykańskiego pisarza¹⁶⁰. Także charakterystyczne gry autorskie i wątki autotematyczne zostały zrealizowane inaczej w każdym z tekstów, nie mówiąc już o odrębnej poetyce, tradycji, z której wyrastają, oraz odmienności kulturowej, znaczącej zwłaszcza w przypadku tekstu polskiego, którego aluzyjność wydaje się mało czytelna dla odbiorcy nieobeznanego z historią współczesną od czasów przedwojennych aż do pierwszych lat po transformacji. Tekst Austera stawia czytelnikowi wymagania jeszcze innego rodzaju: odsyła do wcześniejszych powieści pisarza, stanowiąc równocześnie ich krytyczny komentarz po latach, gorzką i wieloznaczną autorską podróż po własnym „skryptorium twórcy”. Bez znajomości tego „skryptorium” lektura przestaje być czytelna i traci swą wielowarstwowość.

2.3. Powieściowe „pałace pamięci”

Augustyn z Hippony (1994) tak pisze o pamięci w *Wyznaniach*:

Oto dochodzę do rozległych pól, do przestronnego pałacu mojej pamięci, gdzie się przechowują niezliczone obrazy najróżniejszych rzeczy, przyniesione przez

¹⁶⁰ Na poziomie diegetycznym fabuła obejmuje jeden dzień z życia Mr Blanka, pensjonariusza swego rodzaju „domu opieki”. Czytanie przez niego maszynopisu przenosi uwagę na poziom hipodiegetyczny, nie jest to jednak lokalizacja stała, gdyż lekturę Mr Blanka co chwila przerywają wizyty kolejnych postaci, dla bohatera nierozpoznawalnych, znanych jednak wiernym czytelnikom Austera. Gra z poziomami narracji trwa aż do zaskakującej kody powieści, gdzie wszystko jeszcze bardziej się komplikuje, przybierając postać metalesy, typowej dla powieści postmodernistycznej (por. McHale 2012).

zmysły. Tam się odkłada też to, co sobie wyobrażamy, powiększając lub pomniejszając wrażenia zmysłowe czy w jakikolwiek inny sposób je zmieniając, jak też inne rzeczy, które oddajemy tam na przechowanie, by trwały, dopóki ich nie wchłonie i nie pogrziebie zapomnienie (Augustyn z Hippony 1994, s. 217).

Wyobrażenie pamięci jako przestrzeni lub miejsca (w tym przypadku – pałacu), dziś w psychologii opisywane jest jako mnemotechnika nazywana „metodą miejsca”, a polega na wykorzystaniu dobrze znanych punktów orientacyjnych w znanej przestrzeni i kojarzeniu ich z zapamiętywanymi informacjami (Henderson 2005, s. 123).

Takim „pałacem pamięci” dla głównego bohatera *Ostatniego rozdania* jest jego notes: rekwizyt stanowiący topograficzny symbol pamięci¹⁶¹. Wątek notesu z adresami, stanowiący fabularne spoiwo narracji, powraca, ilekroć następuje przesunięcie z przeszłości w teraźniejszość. Równocześnie jako repozytorium wspomnień bohatera naśladuje wskazane przez Augustyna cechy owego pałacu pamięci (przestronność, uporządkowanie) i realizuje podobne funkcje (przechowywanie nazwisk i imion, które konotują niezliczone obrazy najróżniejszych rzeczy i powiązane z nimi historie).

Asocjacyjny sposób prowadzenia narracji, w której notes spełnia rolę bodźca wywołującego wspomnienia i obrazy, jest spójny z wyobrażeniem pamięci jako wewnętrznie doświadczanej przestrzeni myślenia i autorefleksji:

Wszystko to rozpoznaję wewnątrz siebie, w olbrzymim domu mojej pamięci. Tam czeka na mnie w każdej chwili i niebo, i ziemia, i morze – ze wszystkim, co w nich dostrzegłem – wyjąwszy to, co zapadło w niepamięć. Tam i siebie samego spotykam i przypominam sobie, co, kiedy i gdzie robiłem. I w jakim byłem usposobieniu, gdy to czy owo się ze mną działo. Przechowują się tam wszystkie wydarzenia, jakie zapamiętałem – zarówno te, których byłem świadkiem, jak i te, o których się dowiedziałem od innych. Czerpiąc z tego samego zasobu, mogę też różne rzeczy sobie wyobrażać – czy to na podstawie własnego doświadczenia, czy na podstawie tego, co uważam za prawdopodobne, ponieważ harmonizuje z moim doświadczeniem – i wplatać te obrazy w tkaninę przeszłości. I mogę z nich wysnuwać przypuszczenia dotyczące czynów, zdarzeń i nadziei na przyszłość. I rozważać je tak, jakby już teraz przede mną się roztaczały (Augustyn z Hippony 1994, s. 218).

Trudno o bardziej trafną charakterystykę praktyk narracyjnych bohatera prozy Myśliwskiego: także jego przeglądanie notesu kreuje przed oczyma pamięci cały

¹⁶¹ Notes – zdaniem Justyny Osuch (2014) – jest symbolem i nośnikiem pamięci, dowodem istnienia samego bohatera oraz namiastką egzystencji bliskich mu osób. O znaczeniu notesu, również w kontekście powstawania powieści *Ostatnie rozdanie*, mówi Myśliwski w rozmowie z Tomaszem Bocheńskim (Bocheński, Myśliwski 2014).

świat już niebyły – postaci, wydarzenia, miejsca, wypowiedzi. Czasem mają one charakter szkatułkowy: są opowieściami zapożyczonymi od innych, zasłyszczanymi – a jednak na równych prawach wkomponowanymi w narrację własną¹⁶². Ze względu na swoją specyfikę opowieści te wchodzi w skład pamięci epizodycznej, drugiej – obok semantycznej – formy pamięci deklaratywnej, zawierającej również pamięć autobiograficzną, rejestrującą własne życie jako ciąg powiązanych ze sobą zdarzeń z indywidualnej przeszłości (Falkowski, Maruszewski, Nęcka 2008, s. 435–445).

Notes jest figurą pamięci służącą jej indeksowaniu lub też mapowaniu – zawiera wskazówki, na podstawie których bezimienny bohater-narrator może powracać do określonych wspomnień. Może je też na tej podstawie kreować: w ten sposób wyraża się nie tylko odtwórczy, ale przede wszystkim twórczy charakter pamięci, dzięki której z zachowanych obrazów zdarzeń oraz nowych wyobrażeń może nieustannie powstawać istotna tożsamościowo narracja o sobie i własnej egzystencji¹⁶³.

W ten właśnie sposób odbywa się – zdaniem Kordysa (2006) – praca pamięci:

Wrażenia zarejestrowane organami zmysłów, utrwalone w pamięci, stają się wspomnieniami, składnikiem szerszej struktury świadomości. Konstrukcja ta nie jest jednak niezmienna, gdyż to, co określa się zwykle mianem doświadczenia, podlega ciągłej restrukturalizacji: stale przepisujemy historie, zmieniamy oceny osób, wydarzeń należących do naszej przeszłości [...]: reprezentacje generowane aktywnością mózgu przypominają bezustannie opracowywany, rozwijający się w przyszłość 'strumień narracyjny'. Dane zmysłowe są przetwarzane w procesach przepisywania, redagowania, w równoległych, pomnażanych ciągle interpretacjach. W ich wyniku powstają kolejne wersje, gotowe do włączenia w nową 'edycję' lub do wyrażenia w zachowaniu czy formie opowiadania (Kordys 2006, s. 143–144).

To pragnienie edycji i reedycji pamięci uobecnia się w działaniu bohatera *Ostatniego rozdania* w nieustannych próbach przepisania zawartości notesu do

¹⁶² Tak dzieje się przykładowo z opowieściami krawca Radzikowskiego (choćby o losach Romea), które narrator cytuje, używając charakterystycznego idiolektu: „gotowizna, fastryga, zakłady po szwach idą” (Myśliwski 2013, s. 215–216).

¹⁶³ Konstrukcyjny i twórczy, a nie tylko reprodukcyjny, charakter pamięci, to temat szeroko omawiany w psychologii poznawczej (Falkowski, Maruszewski, Nęcka 2008, Nęcka et al. 2020); warto przywołać także jako przykład badania Agnieszki Niedźwieńskiej (2004) nad zniekształceniami w pamięci zdarzeń. Według badaczki wynikają one z zasady działania ekonomii poznawczej, która polega na uzupełnianiu informacji mniej istotnych na bazie ogólnych schematów poznawczych i bieżącym generowaniu wspomnień na podstawie innych przechowywanych treści. Osobną pracą na temat pamięci i jej kreatywnego charakteru, prowadzącego często do tworzenia wspomnień wydarzeń, które w rzeczywistości nie miały miejsca, napisała Julia Shaw (2018), wspominana już w tej książce.

nowego egzemplarza wobec rozpadania się i nieaktualności tego pierwszego repozytorium pamięci. Próby te są jednak bezowocne: zawodzi system oznaczeń wyrażający przewartościowania w stosunku do postaci uobecniających relacje, ewokujących konkretne wydarzenia biograficzne.

Opracowywanie pamięci złożonej z elementów własnych (kontakty i relacje powstałe na przestrzeni całej dotychczasowej historii życia) wywołuje liczne dylematy – skreślanie zmarłych utożsamiane jest z usuwaniem pamięci o nich, zatem z praktykami kulturowo ograniczonymi do przypadków infamii. Co więcej, znaczący udział w katalogu imion i nazwisk w notesie mają osoby całkowicie narratorowi obce: przepisane z cudzych notesów, kopert, zapisane jako opowieści innych. Łączą się z tym historie zasłyszane, zatem mające rangę co najwyżej świadectw biografii cudzych. I w tym przypadku usunięcie nazwiska podlega natychmiastowej autocenzurze – narracje zasłyszane okazują się równie ważne jak historie o sobie samym.

Z notesu pamięci nikogo nie da się wyrzucić, nawet jeśli próby przywołania detali lub chociażby twarzy okazują się bezowocne. „Puste” wspomnieniowo imiona i nazwiska są nadal pojemne semantycznie, wyobrażają bowiem przeszłość, do której co prawda nie ma już dostępu, lecz nadal pozostaje ona wartością, opowieścią, której treść dzięki zachowaniu ma szansę zostać odtworzona. W ten sposób indywidualna pamięć bohatera staje się elementem pamięci zbiorowej: jego bezmiennność wobec mnogości imion cudzych jest w tym przypadku jeszcze bardziej znacząca.

Nieco inaczej ma się rzecz z bohaterem *Podróży po skryptorium*, Mr Blankiem – nie tylko „czystym”, „pustym” i „do wypełnienia”, ale wpisanym w charakterystyczną, heterotopijną przestrzeń przypominającą dom opieki¹⁶⁴. Podobieństwo tego miejsca do pałacu pamięci jest bardziej dosłowne, gdyż odwołuje się do topograficznie ujętej przestrzeni życiowej Mr Blanka: mały apartament, jaki ma on do swej dyspozycji to równocześnie miejsce pełne bodźców mających wywoływać skojarzenia i wspomnienia. Wszystkie sprzęty oraz przedmioty mają etykiety z nazwami, na biurku znajdują się maszynopisy, a także zdjęcia (co sugeruje, iż bohater doświadcza zaburzeń pamięci o charakterze amnezji albo demencji).

¹⁶⁴ Michel Foucault szpitale psychiatryczne, domy opieki, więzienia czy sanatoria nazywa heterotopiami dewiacji, wskazując na specyfikę takich przestrzeni jako kontr-miejsc, reprezentujących i równocześnie kontestujących rzeczywistość: „Miejsca (*lieux*) tego typu są poza wszystkimi miejscami, chociaż nie jest wykluczona możliwość wskazania ich lokalizacji. Ponieważ miejsca (*lieux*) te są absolutnie odmienne od wszystkich miejsc (*emplacements*), które odzwierciedlają i o których mówią, nazwę je, w przeciwstawieniu do utopii, heterotopiami” (Foucault 2005, s. 120). O heterotopii i jej właściwościach jako miejsca wspomina również Elżbieta Rybicka (2012).

Mr Blank niewiele pamięta – to przestrzeń, w której przebywa, stanowi repozytorium jego pamięci, a on porusza się w niej na oślep, próbując zidentyfikować napotkane nazwy, obrazy, czytane wydruki czy odwiedzające go osoby. Czuje się w tym „pałacu pamięci” obco, mając przy tym świadomość utraty dostępu do własnych wspomnień. Przestrzeń ta ma również niepewny ontologiczny status: początkowo wydaje się przynależeć do tekstowej rzeczywistości, by wraz z rozwojem narracji przybrać kształt przestrzeni wewnętrznej, bliższej wyobrażeniom Augustyna z Hippony (1994).

Mr Blank znajduje się bowiem w miejscu odosobnienia, ale i obserwacji (nad jego głową aparat wykonuje co sekundę zdjęcia, w pokoju zainstalowane są mikrofony). Z opisu przestrzeni na planie fabularnym można wywnioskować, że pokój znajduje się na piętrze budynku, można do niego wejść i z niego wyjść, chociaż dla głównego bohatera pozostaje zamknięty na klucz. Na pewno niedostępne są okna: zasłonięte starymi roletami, po odsłonięciu okazują się na stałe zablokowane, z zamkniętymi od zewnątrz drewnianymi okiennicami¹⁶⁵, co uniemożliwia stwierdzenie, czy owo „zewnątrze” w ogóle istnieje. Co prawda mówią o nim wchodzący do pomieszczenia bohaterowie, ale finał powieści zdradza ich niepewny status ontologiczny i równocześnie stawia pod znakiem zapytania dotychczasowe przekonania czytelnika na temat tejże przestrzeni. Końcowa meta-lepsa sugerowałaby nawet, że równie prawdopodobna jest hipoteza, iż czytelnik naprawdę uzyskuje wgląd w wyobrażone przestrzennienie wnętrza bohatera, rodzaj właśnie pałacu pamięci.

Mr Blank pozostaje bowiem odcięty od świata zewnętrznego, gdyż odwiedza ją go wyłącznie postaci z kart napisanych przez niego utworów, na zewnątrztekstowym poziomie identyfikowani z bohaterami wykreowanymi przez samego Austerę w jego różnych, wcześniej wydanych powieściach. Co więcej, bohaterowie ci prowadzą swoje własne prywatne życie, dalece wykraczające poza schematy fabularne narzucone im przez pisarza w postaci powieściowego biegu wydarzeń¹⁶⁶: Anna wychodzi za mąż za Davida, który następnie umiera; Quinn prowadzi życie adwokata. Swoje źródłowe fabuły powieściowe postaci traktują zatem wyłącznie

¹⁶⁵ Bohater próbuje dowiedzieć się czegoś na temat owego świata poza własnym mieszkaniem, jednak odwiedzający go goście, chociaż przychodzą właśnie z zewnątrz, nie pozwalają mu na opuszczenie pomieszczenia. Otrzymuje co prawda propozycję spaceru, jednak nie korzysta z niej (jak się okazuje – szczęśliwie, gdyż nie dochodzi do zamachu na jego życie). W ten sposób opuszczenie pokoju zostaje przedstawione jako akt groźny dla egzystencji Mr Blanka, który wydaje się skazany na życie w zamknięciu.

¹⁶⁶ Austerę? Mr Blankę? Fikcjonalizacja sytuacji autorskiej rozmywa i tę kwestię, zwłaszcza w kontekście pojawienia się fingowanego „autora” *Podróży po skrypcorium*, czyli Fanshawe’a. Na stałą obecność kłopotliwego ontologicznego statusu bohaterów Austerę w jego wcześniejszych powieściach wskazują na przykład Dragana Nikolic (2015) i Nicholas Dawson (2015).

jako zamknięty rozdział egzystencji, trudny, wymagający zaangażowania i walki o ocalenie (dlatego Anna nazywa go „misją”). Jest on jednak już „za nimi”, co sugerowałoby zmianę statusu ontologicznego bohaterów, swoiste „życie po” istnieniu, wyłącznie na kartach książki.

Chwyt ten potwierdza tezę Briana McHale’a (2012) na temat dominanty ontologicznej charakteryzującej powieść postmodernistyczną. Badacz pisze następująco:

[...] powieść postmodernistyczna stosuje strategie wysuwające na pierwszy plan pytania, które za Dickiem Higginsem można nazwać „postpoznawczymi”: „Który to świat? Co jest w nim do zrobienia? Która z moich jaźni ma to zrobić?”. Inne typowo postmodernistyczne pytania dotyczą albo ontologii samego tekstu literackiego, albo ontologii projektowanego przezeń świata: Czym jest świat? Jakie światy istnieją, jak są one ustanawiane i czym się różnią? Co się dzieje, gdy dochodzi do konfrontacji między różnymi światami lub gdy zostaną naruszone granice pomiędzy nimi? W jaki sposób istnieje tekst, a w jaki sposób projektowany przezeń świat (bądź światy)? Jak ustrukturuwany jest ten projektowany świat? (McHale 2012, s. 14).

Można powiedzieć, że większość (jeśli nie wszystkie) z poniższych pytań doskonale odpowiada kwestiom obecnym w omawianej tu powieści Austera.

Przestrzeń, w której przebywa Mr Blank, w finale powieści opisywana jako istniejąca poza czasem i zlokalizowana w umyśle, jest zatem przestrzenią wewnętrzną – miejscem pamięci i niepamięci jednocześnie. Pamięć zakodowana jest w topografii pokoju, której wystrój obrazuje rozumienie „pamięci deklaratywnej” i wspomniany na początku umysł jako „pałac pamięci”, do którego zasobów główny bohater zdaje się jednak nie mieć dostępu. Etykiety nazywające przedmioty w otoczeniu sugerują bowiem chorobę bohatera związaną z zaburzeniami pamięci, co wzmacnia realizm warstwy fabularnej.

Wykreowany przez Austera obraz zaburzeń przybiera cechy otępienia starczego, na co wskazują nie tylko luki w pamięci, ale i problemy bohatera z poruszaniem się oraz z codziennymi czynnościami (niezdarność, niesprawność, zaburzenia równowagi oraz podobne). Autorowi udaje się w ten sposób uzyskać „efekt starości”, o którym była już mowa wcześniej. Zakończenie powieści daje tylko połowiczne wyjaśnienie amnezji bohatera (czyniąc z niego byt wyłącznie tekstowy, „przesunięty” do świata literatury w celu egzystencjalnego unieśmiertelnienia), nie eliminując bardzo wyrazistego obrazu starości i starego, zniedołężniałego pisarza, w którym – idąc za deklaracją Austera – krytycy dopatrywali się portretu autobiograficznego:

Inspiracją do napisania *Podróży po skryptorium* był prześladowający autora obraz starszego mężczyzny, który siedzi na brzegu łóżka, wpatrując się beznadziejnie

w podłogę. „Po pewnym czasie zdałem sobie sprawę z tego, że widzę samego siebie, tyle tylko, że za jakieś dwadzieścia lat” – mówi Paul Auster w jednym z wywiadów. I w dużej mierze to starość jest tematem jego najnowszej książki (Kraśńska 2008, s. 18).

Zanim czytelnik zorientuje się, że akcja przebiega w umyśle pisarza (postaci wykreowanej tak, aby powstała *syllopsis*), a dokładniej w jego „skryptorium” pamięci – miejscu gdzie powstawały w przeszłości pierwsze idee, pomysły na kolejne powieści – następuje finał, który rozwiązuje sytuację i potwierdza wcześniejsze literackie tropy¹⁶⁷.

Jeśli jednak pamięć w powieści Austera ma charakter umysłowego skryptorium, niesie to ze sobą szereg interesujących wniosków interpretacyjnych. Po pierwsze, utrwalony kulturowo obraz średniowiecznego skryptorium (również w postaci literackiej, przykładowo w *Imieniu róży* Umberta Eco) wyjaśnia kwestię niepamięci bohatera i jego bycia „czystą formą do wypełnienia”: funkcja zakonnika-skryptora zakładała anonimowość oraz dokładność w przepisywaniu ksiąg, autorstwo polegało tutaj wyłącznie na udziale w transmisji kulturowej gotowych wzorców. Po drugie, taki obraz twórcy, „czystej formy”, przedmiotu, a nie podmiotu działania literatury, która wytwarza sama siebie, to synteza postawy postmodernistycznej. Wyjaśnia ona bierność Mr Blanka, luki w jego pamięci (wszak nie ma on własnej tożsamości) przy równoczesnym zachowaniu sprawności pisarskiej. Poproszony o dokończenie rękopisu jednego ze swych bohaterów czyni to bez wysiłku i w krótkim czasie, korzysta zatem ze skryptów poznawczych, umieszczonych w pamięci – gotowych rozwiązań fabularnych jako elementów jego własnego warsztatu pisarza i czytelnika. Po trzecie, skryptorium w tym znaczeniu byłoby zatem miejscem przechowywania i funkcjonowania gotowych skryptów, czyli scenariuszy zachowań (w tym przypadku bohaterów literackich), co poszerzałoby dotychczasowy kontekst tego słowa o nowe sensy, bliskie kognitywnemu i poznawczemu wyobrażeniu umysłu (Henderson 2005, Falkowski, Maruszewski, Nęcka 2008, Nęcka et al. 2020).

¹⁶⁷ Oczywiście wymaga to dobrego rozeznania we wcześniejszej twórczości amerykańskiego powieściopisarza, na kartach *Podróży po skryptorium* spotykają się bowiem: Anna Blume i Samuel Farr, bohaterowie dystopii *W kraju rzeczy ostatnich*; Peter Stillman (starszy i młodszy) oraz Daniel Quinn (*Szklane miasto*, pierwsza część *Trylogii nowojorskiej*); Fanshawe i Sophie (*Zamknięty pokój*, trzecia część trylogii); Marco Fogg i Zimmer (*Księżycowy pałac*); David Zimmer (*Księga złudzeń*); Benjamin Sachs (*Lewiatan*); wreszcie – John Trause (*Noc wyroczni*). Na czarno-białych fotografiach, oglądanych przez bohatera, również można rozpoznać postaci z wcześniejszych powieści Austera (to ostatnie spostrzeżenie zanotowała Sława Kraśńska, 2008).

2.4. Władza pamięci – władza nad pamięcią

Augustyn z Hippony, charakteryzując swój pałac, konsekwentnie opisuje pamięć jako rodzaj władzy sprawowanej nad umysłem:

Nawiedzając moją pamięć, żądam, aby się wyłoniło to, czego właśnie potrzebuję. Niektóre rzeczy wychodzą na jaw od razu, o inne trzeba dłużej się dopominać, jak gdyby z jakichś głębszych były wyciągane schowków. [...] Niektóre wspomnienia pojawiają się łatwo i w takiej kolejności, w jakiej je chciałem wywołać. A potem ustępują miejsca wspomnieniom następnym, same zaś wracają do skarbca, gdzie się przechowują, aby się znowu wyłonić, kiedy tego zażądam (Augustyn z Hippony 1994, s. 217).

W opisie tych właściwości pamięci psychologia posługuje się terminami „osiągalność” i „dostępność”. Informacja jest osiągalna, gdy w pamięci pozostał ślad jej zapisu (czyli udanego kodowania), z kolei za właściwe odkodowanie, czyli skuteczne odnalezienie poszukiwanych danych, odpowiada właśnie dostępność (Henderson 2005, s. 23–24).

Poczucie władzy nad własną pamięcią towarzyszy bohaterowi Myśliwskiego. Jest on przekonany, że arbitralnie może wykreślać lub przepisywać określone osoby do nowego notatnika (czego ostatecznie jednak, jak wiadomo, nie jest w stanie uczynić, iluzoryczność tej kontroli zostaje zatem szybko obnażona przez samego narratora). Bohater, przepisując nazwiska oraz imiona, próbuje nad nimi panować, pilnując alfabetycznego porządku – jednak i to okazuje się złudne, bo czasem brakuje miejsca (przepisuje się wówczas dane pod niewłaściwą literą alfabetu); czasem zapis jest niepełny lub przyporządkowanie dokonane zostało według imienia, a nie nazwiska. Wkracza zatem chaos, obecny również w obrazach: pękającej gumy (pamięć jako coś, czego nie da się zamknąć w określonych ramach) czy wysypujących się wizytówek (pamięć jako system wielokrotnych kategoryzacji, a nie układ zero-jedynkowy). Narrator w toku refleksji nad notesem sam dochodzi do wniosku, że nie panuje nad swym przedsięwzięciem, pozbywa się zatem ułudy władzy, akceptując, że to pamięć może zapanować nad nim, wywołując w nim obrazy, wrażenia i wzruszenia niezależne od jego woli.

Tak dzieje się, gdy z zapomnianej kieszeni wyciąga listy od Anny¹⁶⁸, w taki sposób powracają do niego sceny z dzieciństwa, z nauki krawiectwa, a przede wszystkim – z wypartego w niepamięć epizodu „bycia artystą”. Do jego przekształcenia

¹⁶⁸ Listy te w jakimś sensie stanowią kontrnarrację, konsekwentnie bowiem cytowane są jako integralna część wypowiedzi bohatera, nieodróżnione od narracji choćby pauzą czy też innym krojem czcionki. Występują w kilku postaciach: albo jako mowa zależna, albo wprowadzane są za pomocą krótkiego komentarza, a w kolejnym zdaniu następuje już zmiana formy rodzajowej na żeńską (wówczas w mowie niezależnej). Sposób istnienia tych listów

w narrację, podobnie jak do opowieści o miłości niemożliwej, dojrzewa, zdobywając kompetencje narracyjne poprzez opowiadanie historii cudzych. Nie staje się przy tym wobec swojej pamięci kompletnie bezradny: raczej uczy się, jak akceptować wspomnienia bolesne i piękne, jak godzić się ze stratą, jak przepracowywać żalobę za czasem, życiem i wydarzeniami, które już nie powrócą.

Wyobrażeniu tak rozumianej pamięci, która ulega przekształceniom wraz z rozwojem wydarzeń, bliżej do psychologicznej „bazy danych autobiograficznych” niż uporządkowanego i przejrzyście skonstruowanego pałacu pamięci. Zdarzenia mają w niej raczej ogólne zarysy i są konstruowane, a nie odtwarzane, na podstawie poznawczych schematów oraz zdarzeń specyficznych, czyli szczegółowych zapisów na temat konkretnych wydarzeń, istotnych dla bohatera, dlatego uzyskujących wierną i bogatą w detale reprezentację (Falkowski, Maruszewski, Nęcka 2008, s. 440–441).

W inny sposób o władzy pamięci pisze Auster, wszak jego bohater nie sprawuje żadnej kontroli: luki (sugerujące problemy z pamięcią deklaratywną: semantyczną i epizodyczną o charakterze amnezji zarówno wstecznej, jak i następczej, por. Henderson 2005, s. 52–58) sprawiają, że żyje on wyłącznie chwilą obecną. Wyrażone jest to również w narracji, konsekwentnie prowadzonej w czasie teraźniejszym. Władzę nad jego sytuacją egzystencjalną sprawują niegdyś podlegający mu bohaterowie literaccy. Tę „renegocjację kontraktu” polegającą na odwróceniu ról (twórca zaczyna podlegać stworzonym przez siebie postaciom) uświadamia mu lektura maszynopisu z zapisem jego własnej historii (powtarza się akapit rozpoczynający powieść, a maszynopis zatytułowany *Podróże po skrypcorium* okazuje się istnieć jako utwór Fanshawe’a).

Stanowi to kolejną, otwierającą się szkatułkowo przestrzeń fikcji: Mr Blank przekształcony zostaje w byt wyłącznie tekstowy (którym i tak już był, biorąc za punkt odniesienia świat pozaliteracki; teraz to „tekstowe bytowanie” się podwaja). Zatem wyjaśnia to – po raz kolejny – pustą formę bohatera, wymagającą czytelniczej konkretyzacji w akcie lektury. Czytelnik słyszy jeszcze głos narratora spoza kadru, który informuje, że sytuacja egzystencjalna głównego bohatera nie ulegnie zmianie:

Nie skończy się nigdy. Niewiadomski [czyli Mr Blank – przyp. A.C.] jest bowiem teraz jednym z nas i choć będzie usiłował zrozumieć swoje położenie, zawsze będzie czuć się zagubiony. Sądzę, że wypowiadam się w imieniu wszystkich jego podopiecznych, kiedy mówię, że dostaje to, na co zasługuje – ani więcej, ani mniej. Nie jako rodzaj kary, lecz jako akt najwyższej sprawiedliwości oraz miłosierdzia. [...] Dlatego zamierzam zatrzymać go tam, gdzie teraz przebywa. Ten pokój jest jego światem i im dłużej potrwa kuracja, tym lepiej zrozumie wspaniałomyślność,

w narracji zasługuje jednak na osobną analizę, podobnie jak kwestia samej tożsamości Anny oraz śladów jej obecności w opowieści bohatera.

z jaką go potraktowano. Niewiadomski jest stary i zniedołężniały, dopóki jednak pozostanie w pokoju z zasłoniętym oknem i zamkniętymi na klucz drzwiami, nie umrze, nie zniknie, nie będzie niczym, jedynie słowami, które spisują na tej stronie (Auster 2007, s. 137).

Nad Fanshawem – autorem maszynopisu czytanej przez Mr Blanka *Podróży*¹⁶⁹ – jest jeszcze zatem kolejny „nadautor”: w jego powieści to Fanshawe jest głównym bohaterem jako autor *Podróży*. Dochodzi zatem do metaleksy, czyli chwytu polegającego na naruszeniu poziomów narracji, co prowadzi do wrażenia regresu w nieskończoność (McHale 2012, s. 171–173)¹⁷⁰ i odbiera ontologiczną „realność” Mr Blankowi (który, jak „napisana sarna” z wiersza Wisławy Szymborskiej [1967] – jest bytem stworzonym ze słów).

Kolejne instancje sprawujące władzę, również nad pamięcią i niepamięcią bohaterów, to sposób budowania świata narracji charakterystyczny dla Austera, który rekursywnie mnoży światy i komplikuje poziomy diegezy, wprowadzając opowieści szkatułkowe (na przykład podczas snu bohaterów w *Człowieku w ciemności* lub podczas tworzenia wewnątrztekstowych fikcyjnych fabuł, jak w *Nocy wyroczni*).

Chwyt ten został jednak w *Podróży* spotęgowany w „posłowniu” nieoddzielnym od powieści żadnym sygnałem paratekstualnym. Pozornie pochodzi od autora całego utworu (czyli Austera), jednak słowa przeczą możliwości zewnętrznej lektury tej „odautorskiej” deklaracji. Anonimowy „nadautor” wypowiada się bowiem w imieniu wszystkich bohaterów (literackich – zatem sugeruje swą przynależność do tego grona), potępiając okrucieństwo Mr Blanka, które polegało na obsadzaniu swych postaci w niezwykle trudnych egzystencjalnie sytuacjach: „Niewiadomski [Mr Blank – przyp. A.C.] może i postąpił okrutnie wobec niektórych swoich podopiecznych przez te wszystkie lata, my uważamy jednak, że zrobił, co w jego mocy, by dobrze nam służyć” (Auster 2007, s. 137).

Z drugiej strony pojawiają się jednak sugestie bezsilności (nie mógł inaczej postąpić, nic nie mógł zrobić). W kontraście do niej pozostaje pełnia władzy narratora nad bohaterem: „Za chwilę do pokoju wejdzie kobieta i przyniesie mu kolację. Jeszcze nie zdecydowałem, kim będzie ta kobieta, ale jeśli do tego czasu wszystko pójdzie dobrze, wyślę Annę. To uszczęśliwi Niewiadomskiego [Mr Blanka –

¹⁶⁹ Analiza poziomów narracji pozwala określić, iż Mr Blank, czytający rękopis Fanshawe’a, to bohater z poziomu diegetycznego, z kolei Fanshawe działa na poziomie hipodiegetycznym, ale równocześnie sam jako pisarz czyni z Mr Blanka bohatera swojej własnej powieści, tworząc tym samym trzeci, hipo-hipodiegetyczny poziom (poziomy diegezy – por. Bał 2012). Sława Krasińska (2008) wskazuje, że wielopłaszczyznowość narracji jest znakiem rozpoznawczym prozy Austera.

¹⁷⁰ Na postmodernistyczny rys utworu Austera wskazuje również w swej recenzji Paul Kincaid (2007). Podobny chwyt w swej powieści *Gniazdo światów* zastosował Marek Huberath (1998).

przyp. A.C.]; w ostatecznym rozrachunku dość się już wycierpiał jak na jeden dzień” (Auster 2007, s. 137–138).

Kim jest mówiący te słowa? Nie sposób tego rozstrzygnąć, ale może i nie trzeba; dzień Mr Blanka wraca przecież „do normy”, a narracja przybiera swój pierwotny kształt:

Anna nakarmi Niewiadomskiego, potem go umyje i położy do łóżka. Niewiadomski będzie czuwał przez jakiś czas w ciemności, słuchając ptasich krzyków gdzieś w oddali, potem jego oczy staną się ciężkie i zamknie powieki. Zaśnie, a kiedy obudzi się rano, kuracja rozpocznie się na nowo. Na razie jednak jest wciąż ten sam dzień, który trwa niezmiennie od pierwszego słowa niniejszej relacji, i teraz nadchodzi chwila, kiedy Anna całuje Niewiadomskiego w policzek i otula go kołdrą, a teraz nadchodzi chwila, kiedy Anna podnosi się i zaczyna iść w stronę drzwi. Śpij dobrze, panie Niewiadomski (Auster 2007, s. 138).

Ciepłe słowa pożegnania, skierowane do bohatera, to ostatni akcent wszechwładzy piszącego: nad pamięcią oraz niepamięcią, nad słowem i tekstem.

* * *

Fikcyjny i kreacyjny charakter pamięci dostrzegł już Augustyn z Hippony, chociaż bliższa była mu idea wywoływania wspomnień niż ich tworzenia. Zauważył również paradoks zapominania:

Kiedy zaś sama pamięć coś traci – a dzieje się to za każdym razem, gdy coś zapominamy i usiłujemy to sobie przypomnieć – gdzież indziej mielibyśmy tego szukać, jak nie w samej tylko pamięci? Jeśli zamiast tego zjawia się w niej coś innego, niecierpliwie to odpychamy, dopóki nie zabłyśnie to właśnie, czego szukamy. Wtedy mówimy: „Tak, o to nam chodziło”. Nie mówilibyśmy tak, gdybyśmy tego nie rozpoznali. Nie rozpoznalibyśmy zaś, gdybyśmy nie pamiętali. A przecież zapomniałbyśmy! (Augustyn z Hippony 1994, s. 228).

Podobnie o kreacyjnej pracy pamięci pisze – ze współczesnej perspektywy – również Kordys:

[...] przypominanie nigdy nie jest prostą reprodukcją, zakłada re-konstrukcję przeszłości, w którą wplecione są wrażenia i informacje z teraźniejszości; to kreacja wychodząca od istniejących uprzednio wzorców [...]. Wspomnienia są uogólnionym układem przeszłości i teraźniejszości, poczucie ciągłości wynika zaś z włączenia tej pierwszej w przeżywanie drugiej. Przeszłość to dynamiczne połączenie rozgrywających się wydarzeń i reminiscencji, układ, który przez re-konstrukcję kategorii, odnawianie uogólnień dokonywanych w postrzeganiu, nabiera znaczeń wykraczających poza wspomniane wydarzenia (Kordys 2006, s. 152–153).

Powiązanie pamięci z wyobraźnią i kreacyjną jej mocą obecne jest zarówno w powieści Myśliwskiego (2013), jak i u Austera (2007). U tego pierwszego świa-

domość niepamiętania, braku skojarzeń nazwisk z jakimikolwiek innymi danymi prowadzi do głębokiej frustracji. W świetle dowodów na niepamięć bohatera wątpliwie wiarygodna staje się zatem również jego pamięć. Sugestie, iż może ona wytworzyć wspomnienia na bazie nawet skąpych danych, potwierdza jednostronna, przejmująca korespondencja Anny. Jej fikcyjne rekonstrukcje i wyobrażenia na temat biografii bohatera, onnipotentna wiedza i możliwość dostarczania poczty zawsze pod dobry adres – podważają funkcjonowanie w obrębie realiów tamtego świata narracji. Wątpliwości wyraża też sam narrator, dziwiąc się i podsuwając nam rozmaite wyjaśnienia tego fenomenu, które zresztą równie szybko dyskredytuje.

U Austera gra z czytelnikiem, podważająca wiarygodny dotąd świat na rzecz nowej propozycji podziału ról i autorskiej władzy, w rzeczywistości dekonstruuje fikcyjność kolejnych „wspomnień”, odsłaniając arbitralność wydarzeń i losów poszczególnych bohaterów. Zbudowani ze słów – istnieją, ale nie żyją, zmieniają się, ale się nie starzeją, wymieniają tylko zużyte fabuły na inne, nie mogąc zamienić swej wiecznej tekstowej egzystencji na nic bardziej realnego.

Takie bytowanie – wyobrażone, a nie pamiętane; wykreowane, a nie uprzednio istniejące – to jednak upamiętnienie na zawsze: „[...] paradoks polega jednak na tym, że my, wytwory czyjegoś umysłu, przeżyjemy umysł, który nas stworzył, bo gdy tylko rzuca się nas w świat, nigdy nie przestajemy istnieć, a nasze historie opowiada się nawet po naszej śmierci” – komentuje bezimienny „nadautor” w zakończeniu powieści (Auster 2007, s. 138). Wyobraźnia tak rozumiana nie jest zatem oponentką pamięci, ale wręcz jej najwierniejszą służką, utrwalającą na zawsze w kulturowej pamięci byty paradoksalnie nieistniejące. Ich egzystencja w postaci dzieła sztuki jest trwalsza niż prawdziwe osoby i rzeczy. Zatem to z życiem, a nie z wyobraźnią, spiera się Auster w kwestii pamięci.

Konkluzje po lekturze *Ostatniego rozdania* (Myśliwski 2013) wydają się zgoła odmienne: obraz pustego życia, pozbawionego egzystencji, zestawiony z bogatą i nastawioną na czystą kreatywność pracą pamięci, każe zadać pytanie o to, co jest ważniejsze: żyć czy pamiętać życie? Kochać czy wspominać miłość? Tworzenie narracji z historii cudzych istnień finalnie tylko pogłębia egzystencjalną próżnię. Z perspektywy upływającego czasu najpiękniejszy obraz, najbardziej kompletny notes to puste formy, bezimienni bohaterowie, nieznanome twarze. Według Myśliwskiego twórczość wyrasta z życia i jest z nim nieusuwalnie związana, a jej przekształcanie w narrację wymaga pracy pamięci¹⁷¹. Jednak efekt kreacyjnej

¹⁷¹ Pamięć ponownie opisywana jest nie jako repozytorium wspomnień na stałe utrwalonych, lecz jako wymagająca myślowej organizacji, współpracy z wyobraźnią: „Przeszłość nie zjawia

pracy wyobraźni przekształca się w dzieło sztuki tylko wówczas, gdy został osadzony w prawdziwym, pełnowartościowym istnieniu¹⁷². Inaczej przybiera kształt starego notesu, czyli „zdegradowanego” świadectwa przeszłości, rozpadającego się jak domek z kart użytych do gry mającej wymiar egzystencjalny.

Tytułowe „ostatnie rozdanie”, rodzaj ostatecznego rozrachunku z samym sobą i własną przeszłością, odbywa się przecież w powieści za pomocą kart¹⁷³, urastających w scenie pokera rozgrywanego na płycie grobowej szewca Matei do symbolu nieustannego działania „zawsze za późno”. Dlatego do rozrachunkowego dialogu dochodzi dopiero w obecności umarłych: szewca Matei, matki, krawca Radzikowskiego czy wreszcie samej Anny. Wydaje się, że to właśnie nieobecność tych „bliskich” jest w powieści bardziej dojmująca niż nawet najdoskonalsze, zachowane w pamięci wspomnienia ich egzystencji¹⁷⁴.

Zatem władza nad pamięcią – która w obu powieściach staje się przedmiotem refleksji odsłaniającej jej pozorny charakter – to przede wszystkim jednak władza pamięci, której do końca nie można kontrolować. Znacznie łatwiej ją sobie wyobrażać (co też czynią bohaterowie obu powieści) w formie stanowiącej sposób jej poznawczego „oswajania” – stąd topograficzne jej przedstawienia w postaci notesu czy też pisarskiego skryptorium. Nad tak zobrazowaną pamięcią łatwiej panować – nawet jeśli władza ta będzie ułomna i iluzoryczna.

się przypadkowo, nie przywołują jej afekty, wytwarza się z przestrzeni myśli. Podobnie to nie pamięć mimowolna prowadzi do wspomniania, by tworzyć; należy tworzyć, aby sobie przypomnieć, zbudować ‘ja’, które nie jest dane empirycznie, różni się od ‘ja’ pisarza jako konstrukcji psychologicznej, powstaje w przestrzeni piszącej się powieści. [...] To powieść rodzi pisarza, powieść jako universum, wewnątrz którego powstaje efekt reminiscencji stworzony przez nią samą. Na końcu dzieła pojawia się postać zdolna do tego, by napisać powieść już napisaną. Czas utracony został odzyskany, teraz można opowiadać” (Kordys 2006, s. 158).

¹⁷² Myśliwski tak mówi o głównym bohaterze *Ostatniego rozdania*: „Świat, który może mu posłużyć do samopoznania, znajduje się na niskim piętrze banalnych zdarzeń. Mam w sobie jakiś rodzaj miłości do zwykłości ludzkiej. Uważam, że tam się kryje egzystencja, tak zwane gołe życie” (Bocheński, Myśliwski 2014, s. 8).

¹⁷³ O kategorii „życia jako gry” w powieści Myśliwskiego pisze Konrad Liskowacki (2014, s. 178–180). Scenę rozgrywania pokera na grobie szewca Matei w kontekście *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana omawiają natomiast Michał Sowiński i Katarzyna Trzeciak (2013, s. 73–74).

¹⁷⁴ Na znaczenie starości i śmierci, również osób bliskich bohaterowi powieści Myśliwskiego, zwraca uwagę także Katarzyna Kuczer-Koszuk (2014), pisze o tym również Justyna Osuch (2014).

Rozdział 3

Don Kichot i niewspółmierność: o autyzmie, szaleństwie oraz obcości

Zestawiając ze sobą autyzm i postać Don Kichota z powieści Miguela de Cervantesa y Saavedry *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*¹⁷⁵, chcę przyjrzeć się, jak te dwa obszary wzajemnie się oświetlają. Aby móc to uczynić bez wstępnych założeń, proponuję zastąpić powszechnie używane w odniesieniu do bohatera określenie „szaleństwo” terminem „niewspółmierność” i porównaniem do obcości oraz autyzmu. Traktując Don Kichota jako figurę całościowo rozumianej odmienności, postuluję, aby dostrzec w jego postaci nie tyle przejawy konkretnego zaburzenia, ile użyteczną metaforę, kryjącą w sobie potencjał wyrażania odrębności, która powoduje niemożność wejścia w dialog z innymi, trud zmagania się z ową różnicą oraz podejmowanie prób jej przekraczania.

Autyzmem nazywam skrótowo całościowe zaburzenia rozwoju traktowane jako spektrum, zróżnicowane i ujawniające się w różnym wieku. To, co stanowi część wspólną, obejmuje przede wszystkim zaburzone kontakty społeczne, problemy z komunikacją, zwłaszcza dosłowny sposób rozumienia metafor językowych, występowanie charakterystycznych stałych wzorców zachowań (brak elastyczności, paradygmatyczność, odporność na próbę modyfikacji), nieharmonijny rozwój polegający na tym, że niektóre umiejętności i zainteresowania rozwijane są na specjalistycznym, a nawet wybitnym poziomie, zaś w innych obszarach mogą występować deficyty poznawcze (Grandin, Scariano 1995, Grandin 2019). Jednak najistotniejszą cechą autyzmu jest jego całościowość: wpływa na funkcjonowanie jednostki w każdym wymiarze życia, a różnice obejmują wszystkie poziomy, od neurologicznego i zmysłowego, który sprawia, że osoby atypowe¹⁷⁶ inaczej widzą,

¹⁷⁵ W swej interpretacji odwołuję się do najnowszego przekładu powieści Cervantesa (2022); przyjmuję też imiona i nazwy zaproponowane przez tłumacza – Wojciecha Charchalisa.

¹⁷⁶ Aby uniknąć negatywnego wartościowania odmienności osób z autyzmem, powszechnie używa się w literaturze przedmiotu przymiotników „neurotypowy” na określenie osób bez autyzmu, natomiast osoby w spektrum nazywane są „atypowymi”; tak też czynię w niniejszym artykule, traktując tu „atypowość” jako synonim autyzmu.

słyszą i odczuwają świat, przez sposoby komunikacji z innymi, aż do postrzegania i rozumienia rzeczywistości, zwłaszcza w jej wymiarze społecznym¹⁷⁷.

Ilekoć zatem będę opisywała niedopasowanie bohatera do świata i analogiczny problem osoby atypowej, posługiwać się będę terminem „niewspółmierność”, aby docenić logikę i konsekwencję zachowań mimo ich odmienności, natomiast określenie „szaleństwo” rezerwuję dla opisu zachowań nieracjonalnych, sprzecznych z logiką uwzględniającą atypowość. Postać Don Kichota, ujmowana przez pryzmat autyzmu i problemów bohatera z funkcjonowaniem w powieściowym uniwersum, pozwala lepiej zrozumieć proces zmagania się osoby atypowej z szeregiem zasad umożliwiających porozumienie i bycie rozumianym w świecie osób neurotypowych.

3.1. Pytania o obłąd Don Kichota

Analizowanie bohatera w perspektywie szaleństwa ma swoją historię oraz utrwaloną tradycję badawczą¹⁷⁸. Już Alexander James Duffield w 1881 roku pisał: „Twierdzę, że Don Kichot był wariatem”, jednak zaraz potem precyzował:

Jego wariactwo nie było wynikiem uszkodzenia ani osłabienia mózgu; Don Kichot nie wpada w szal, jak Cardenio, ani nie jest idiotą, jak Anselmo; jest maniakiem, osobnikiem zwariowanym na punkcie jednej idei, lecz całkowicie, wręcz zadziwiająco zdrowym na umyśle pod każdym innym względem (Duffield 1881, s. 94, za: V. Nabokov 2001, s. 33).

Postawa wykraczająca poza normę zostaje odróżniona od innych opisanych przez hiszpańskiego prozaika przykładów szaleństwa, a wskazana różnica ma

¹⁷⁷ Powyższa definicja i charakterystyka autyzmu to synteza wielu zróżnicowanych w swym charakterze opracowań naukowych, popularnonaukowych, a także świadectw rodziców dzieci z autyzmem. Specyfika tego zaburzenia polega na tym, że trudno ująć je z wyłącznie obiektywnej perspektywy, co unaocznili przede wszystkim prace Temple Grandin, która mimo autyzmu obroniła doktorat i publikuje prace na temat spektrum; należy ona do liczego grona samorzeczników, a w swoich książkach pokazuje obiektywną i podmiotową perspektywę (Grandin, Scariano 1995, Grandin, Panek 2016, Grandin 2017, 2019). Ze względu na dynamiczny rozwój wiedzy na temat spektrum autyzmu oraz rewizję wielu wcześniej przyjmowanych założeń korzystam przede wszystkim z prac o autyzmie opublikowanych w ostatnim dziesięcioleciu (Ozonoff, Dawson, McPartland 2015, Prizant, Fields-Meyer 2017, Willey 2018).

¹⁷⁸ Problematyka szaleństwa „przemysłnego szlachcica” doczekała się już swych odrębnych omówień, które podsumowywali na przestrzeni lat różni autorzy, na przykład Vladimir Nabokov (2001), Erich Auerbach (2004) czy Wojciech Nowicki (2008), a w ostatnich latach Marcin Rychter (2017). Z kolei szerszy stan badań na temat powieści oraz zjawiska donkiszotyizmu można znaleźć zarówno u Nowickiego (2008, s. 21–31), jak i u Magdaleny Barbaruk (2015, s. 12–22).

charakter jakościowy: stan głównego bohatera nie wiąże się z obniżonym intelektem, nie wynika też z uszkodzeń organicznych ani trudnych emocjonalnych przeżyć; jest stałą cechą zachowania, która ujawnia się wyłącznie w obrębie jednego tematu. Duffieldowi wyraźnie brakuje adekwatnej nazwy, która pozwoliłaby ująć inność Don Kichota, bo co do jej istnienia krytyk nie ma żadnej wątpliwości.

Podobnie o tytułowym bohaterze powieści mówi Vladimir Nabokov, nazywając jego stan „podstawowym wariactwem” [*basic madness*] (Nabokov 2001, s. 44):

Od tej chwili sprawia wrażenie osobnika zdrowego na umyśle, który nagle zwariował, albo szaleńca będącego o krok od zdrowia – istny wariat w paski: mroczny umysł z jasnymi przeblaskami. Taki wydaje się innym; lecz i jemu samemu rzeczy jawią się w dwoistej formie. W kanwie życia rzeczywistość splata się z ułudą (Nabokov 2001, s. 45).

Zauważoną dwoistość Harry Levin (1972) określił jako konflikt pomiędzy rzeczywistością a wyobrażeniem, pomiędzy prawdą a pozorem oraz pomiędzy życiem a sztuką i nazwał „zasadą Don Kichota” [*Quixotic principle*], którą Wojciech Nowicki charakteryzuje tak:

Wyobrażenie o życiu, jakim bohater kieruje się w swych relacjach z innymi, ma przy tym cechy autokreacji i autostylizacji – postać częściowo „wie”, że jest w niezgodzie z prawami logiki, a mimo to przedkłada wewnętrzny obraz nad jego denotat, marzenie nad realia (Nowicki 2008, s. 21).

Sprawczy charakter działań Don Kichota, wybrzmiewający w tych słowach, wchodzi w sprzeczność z ideą szaleństwa jako utraty panowania nad własnym życiem czy też utraty świadomości wyjścia poza racje rozumu: bohater decyduje się na przekroczenie granic racjonalności w imię ważnych idei, które go konstytuują. A jeśli tak jest, koncept „szaleństwa właściwego” czy też „wariactwa podstawowego” nie wydaje się już tak solidnie uzasadniony; dzieląc wyrażane przez wielu autorów wątpliwości, warto jednak wspomnieć o ujęciach jednoznacznie przypisujących bohaterowi szaleństwo.

Do takich należy podejście Ericha Auerbacha (2004), który wprost nazywa stan błędnego rycerza chorobą, opisując jego szaleństwo jako „obsesję”, „niedorzeczność”, „obląkańczą iluzję”, a samego bohatera nazywając „szlachetką, któremu pomieszało się w głowie” czy „szlachetnym i odważnym szaleńcem” (Auerbach 2004, s. 335–336). Co prawda zauważa wskazywaną już wyżej wieloznaczność tej postaci, a nawet jej szlachetność, dobroć i przyzwoitość, ale sytuuje ją jednoznacznie jako zaburzoną, chociaż ograniczoną w swych oddziaływaniach:

Don Kichot postępuje jak obląkaniec tylko wtedy, kiedy w grę wchodzi jego obsesja; poza tym jednak jest człowiekiem normalnym i bardzo rozsądnym. Oblęd Don Kichota nie sięga tak daleko, by ogarnąć całą jego istotę lub bez reszty się

z nią identyfikować; obsesja opanowała go w pewnym określonym momencie, ale i wówczas pozostawiła nienaruszoną część jego istoty, tak iż Don Kichot w wielu wypadkach mówi i działa jak człowiek zdrowy; wreszcie zaś pewnego dnia, tuż przed śmiercią, obsesja opuszcza go zupełnie (Auerbach 2004, s. 340).

Za Auerbachem i częściowo za Nabokovem idzie w swej refleksji Szymon Wróbel (2014), który pisze: „Nie wystarczy nazwać Don Kichota wariatem, nie wystarczy rozpoznać w nim objawy zwykłego ogłupienia nadmiarem lektur” i dalej następująco uzasadnia obłąd bohatera: „Oto bowiem mamy przed sobą wariata, który wyznaje giermkowi, że jest w stanie zainscenizować przed nim dwa tuziny wariactw w pół godziny” (Wróbel 2014, s. 563). Badacz widzi w szaleństwie rycerza rezultat nadmiaru wiedzy: „Ogłupienie Don Kichota jest instruktywne, albowiem znakomicie ilustruje tezę, że to nie ignorancja jest przyczyną szaleństwa. [...] Pozycja wiedzy zostaje zachwiana, albowiem podmiot aspirujący do niej stał się podmiotem wędrującym po świecie, który wypadł z wiązań” (Wróbel 2014, s. 565–566).

Także Marcin Rychter rozpoczyna swoją rozprawę zdaniem mającym status tezy: „Don Kichote to być może najsłynniejszy szaleniec w kulturze Zachodu” (Rychter 2017, s. 121); badacz celem swojej rozprawy czyni zresztą nie analizę głównego bohatera powieści Cervantesa, lecz badanie znaczenia tej postaci dla rozumienia fenomenu szaleństwa. Aby było to możliwe, musi założyć, iż Don Kichot jest szalony, inaczej jego dowodzenie straciłoby swe podstawy:

Ta podwójna optyka wpisana w figurę Don Kichota – kontrast pomiędzy zewnętrzną a wewnętrzną perspektywą – mówi coś o szaleństwie jako takim, wydaje się bowiem ukazywać najogólniejszą ramę wszelkich zaburzeń psychicznych. Fundamentalną cechą choroby psychicznej – pod tym względem forma kulturowa pokrywa się z rzeczywistością – jest właśnie kontrast między „normalnym” a „nienormalnym” doświadczeniem, napięcie między dwoma zupełnie różnymi sposobami widzenia, odczuwania, wartościowania, interpretowania lub rozumienia tej samej rzeczywistości. Szaleniec, aby za takiego go uznać, musi zostać przeciwstawiony pewnej normie. W kontrast ten wpisana jest asymetria, szaleniec jest zawsze w mniejszości wobec zdrowej grupy, pozostaje w mniejszym lub większym stopniu odmiennym, traktowanym przez otaczającą go społeczność inaczej niż pozostali jej członkowie (Rychter 2017, s. 126).

Traktując przemysłnego szlachcica według z góry założonego schematu zaburzenia psychicznego, Rychter odnajduje w nim wyłącznie pasujące do przyjętej kategorii cechy: eliminuje dostrzeganą przez poprzedników niejednoznaczność, budując kontrast między arbitralnie ustanowioną „normą” (którą wyznaczać ma ogół społeczeństwa) a „zaburzeniem” (sposobem odmiennego odbioru świata przez Don Kichota). Myślenie to pozornie nawiązuje do kategorii psychiatrycz-

nych, zresztą także dalszy wywód autor inkrustuje słownictwem specjalistycznym, określając opisywane objawy jako psychotyczne i wytwórcze. W rzeczywistości – gdyby przyjąć przedstawione tezy – bohatera zaburzonego powinna charakteryzować nieświadomość swego szaleństwa, a w scenariuszu jego zachowań nie mieściłaby się nawet możliwość odgrywania szaleńca¹⁷⁹.

3.2. „Rozumne szaleństwo”?

Warto na nowo postawić pytanie o szaleństwo Don Kichota, nie rozstrzygając kwestii prawdziwości tego określenia, lecz przyglądając się całościowemu obrazowaniu bohatera. Celowo ograniczam badany materiał literacki wyłącznie do pierwszego tomu powieści, aby móc opisać pierwotną koncepcję bohatera; w tomie drugim ulega on znaczącym przekształceniom, wynikającym z recepcji pierwszej powieści, przemyśleń samego autora, udziału wątków metafikcyjnych oraz intertekstualnych – a to wszystko sprawia, że złożoność konstrukcji wzrasta, temat zasługuje zatem na odrębną analizę.

Informacje o obłąkaniu Don Kichota pojawiają się nieustannie: „z braku snu i nadmiaru lektur mózg wysechł mu na wiór do tego stopnia, że stracił rozum” (Cervantes 2022, s. 101); także później nazywany jest wariatem. W innym miejscu narrator zauważa na przykład, iż „Jechał, plotąc takie i inne banialuki” (Cervantes 2022, s. 110) lub „przygarnąwszy do piersi gospodarza, powiedział mu tak dziwaczne rzeczy, dziękując za łaskę pasowania na rycerza, że nie sposób ich odgadnąć ani przytoczyć” (Cervantes 2022, s. 121). Obłąd widzą w Rycerzu Żałosnego Oblicza także napotykanii w drodze podróżnicy, wnioskując o tym na podstawie wypowiedzi bohatera: „Ledwie to usłyszeli, wszyscy uznali go za szaleńca i aby lepiej się wywieść, jakiego rodzaju jest jego szaleństwo, Vivaldo ponownie zapytał go, co to takiego błędni rycerze. [...] Dzięki tym wywodom wędrowcy ostatecznie się przekonali, że don Kichot szwankuje na umyśle oraz jaki dopadł go rodzaj szaleństwa” (Cervantes 2022, s. 192, 194) lub dalej „[...] nawet koziarze i pasterze poznali nadmierne szaleństwo don Kichota” (Cervantes 2022, s. 198). Wskazane tu fragmenty, będące zaledwie reprezentacją opisów przewijających się przez całą powieść, służą podkreśleniu obcości – dziwaczność ta jednak nie wywołuje lęku, lecz ciekawość.

Jego stan jawi się obserwatorom i towarzyszom podróży jako paradoksalny, co jeden z bohaterów nazywa wprost „rozumnym szaleństwem”. Wielokrotnie

¹⁷⁹ O błędach i nadużyciach psychologizowania w interpretacji tekstów literackich pisałam w rozdziale 1.1.2. Taki charakter ma zaproponowana przez Rychtera analiza „psychiatryczna” (Rychter 2017).

w pierwszej części powieści wskazywana jest niemożność jednoznacznej oceny zachowań bohatera, w których łączy się ze sobą logika i konsekwencja z nierozumnością, jeśli kryterium racjonalności umiejscowić poza systemem odniesienia, jaki stanowią historie błędnych rycerzy. Tak dzieje się na przykład podczas długiej przemowy, wygłoszonej przez Don Kichota po kolacji w oberży po szczęśliwym spotkaniu Dorotei z Don Fernandem i Luscindyz z Cardeniem. Narrator w komentarzu zaznacza:

W taki sposób i tak właściwymi słowami wyrażał się don Kichot w swojej przemowie, że jak do tej pory nikt ze słuchających nie mógł mieć go za wariata, co więcej, ponieważ większość z nich była rycerzami na co dzień obcującymi z bronią, bardzo chętnie go słuchali (Cervantes 2022, s. 490).

Podobne zdanie wyrażają inni bohaterowie:

Pośród słuchających go osób ponownie pojawił się żal, że człowiek, który na pierwszy rzut oka potrafi tak wybornie rozumować i przemawiać na wszystkie tematy, w tak oczywisty sposób na tymże rozumie szwankuje, gdy tylko zabiera się do swego przekłętego i szatańskiego rycerstwa (Cervantes 2022, s. 495).

Tak samo opisuje go napotkany pod koniec fabuły kanonik, który „dziwił się niezwykłości jego wielkiego szaleństwa i temu, że kiedy mówi lub odpowiada, wykazuje doskonale zrozumienie; dawał się ponieść, co już powiedziano przy innych okazjach jedynie, kiedy chodziło o sprawy rycerstwa” (Cervantes 2022, s. 608). Co więcej, stan Don Kichota uznaje on za odwracalny i zależny od woli bohatera:

Ech, panie don Kichocie, proszę ulitować się nad sobą, powrócić na łono roztropnych i rozsądnie używać rozumu, który niebo szczerze panu dało, i wykorzystywać te szczęśliwe talenty w innej lekturze, która wzmocni wasze sumienie i powiększy wasz honor! (Cervantes 2022, s. 609).

W finale tej sceny narrator podsumowuje:

Zdumiał się kanonik uporządkowanymi niedorzecznościami, które wypowiedział Don Kichot, sposobem, w jaki odmalował przygody Rycerza z Jeziora, wrażeniem, jakie na nim wywarły przemyślane kłamstwa z przeczytanych książek i, w końcu, zdumiała go głupota Sancza, który z taką gorliwością pragnął zdobyć hrabstwo przyrzeczone przez jego pana (Cervantes 2022, s. 619).

Świadkowie szaleństwa Don Kichota także zaznaczają odmienność jego stanu; to „najdziwniejszy rodzaj szaleństwa, jaki mógł pojawić się w głowie pomyłca” (Cervantes 2022, s. 483). Podobnie samoświadomość bohatera, jak i wiedza o własnej kondycji stawiają hipotezę szaleństwa pod znakiem zapytania: „I chociaż od niedawna jestem zamknięty w tej klatce jako wariat” (Cervantes 2022, s. 617) – mówi bohater do kanonika.

Odmienność myślenia wciąga obserwatorów w świat wyobrażeń Don Kichota, czyniąc z nich współuczestników jego scenariuszy. Zamiast typowego dla szaleństwa oddzielenia – następuje próba wejścia w język i wyobrażenia bohatera, co umożliwia komunikację z nim i realnie wpływa na bieg wydarzeń. Typowa izolacja służąca ustanowieniu wyrazistej granicy między normą a zaburzeniem tutaj nie następuje: otoczenie społeczne albo podejmuje grę z konwencją błędnego rycerstwa, albo zgadza się na odgrywane scenariusze jako dziwaczny element i niekonwencjonalny zestaw zachowań, a tylko w nielicznych przypadkach reaguje agresją lub odrzuceniem (Nabokov 2001, s. 90–118). Śmiech wskazuje na potrzebę zdystansowania się i wyznaczenia ograniczeń obserwowanej dziwności, lecz potem często pojawia się empatia: to ona motywuje księdza i balwierza, a także innych, do współdziałania.

Najciekawszy w tomie pierwszym powieści jest rozdział XXV: pojawia się w nim na różne sposoby temat szaleństwa. Szalony z miłości okazuje się Cardenio: jego napady niekontrolowanej furii doprowadzają do izolacji od społeczności koziarzy, co wskazuje na jakościową różnicę między jego obłędem a niewspółmiernością Don Kichota. Tenże, zainspirowany zaobserwowanym szaleństwem, odnalazłszy w swoim rycerskim repozytorium wyobrażeń analogiczne scenariusze, postanawia oszaleć na wzór Amadisa z Galii:

Skoro zatem jest tak, jak jest, uważam, Sanczo, przyjacielu, że błędny rycerz, który najbardziej będzie go naśladował, najbliższy będzie osiągnięcia doskonałości rycerskiej. [...] chcę iść za przykładem Amadisa, oddając się tu rozpacz, szaleństwu i furii, aby naśladować zarazem dzielnego Rolanda [...]. A ponieważ ja nie zamierzam naśladować Rolanda [...] skrupulatnie we wszystkich szaleństwach, jakie popełnił, powiedział i pomyślał, najlepiej jak potrafię zrobię szkic tego, co wydaje mi się podstawowe. A może być tak, że zaspokoję się samym naśladowaniem Amadisa, który nie krzywdząc nikogo, jedynie szaleństwem płaczu i żalu zdobył sobie większą sławę aniżeli ktokolwiek inny (Cervantes, s. 322–323).

Problem polega jednak na tym, że – jak zauważa rozsądnie Sanczo – w przeciwieństwie do nich Don Kichot nie ma powodu, aby zwariować. Mimo to chęć doświadczenia analogicznych doznań sprawia, iż dla błędnego rycerza brak umotywowania tego szaleństwa stanowi o jego największej wartości:

W tym rzecz i cała przebiegłość mojego planu, że szaleństwo błędnego rycerza z jakiegoś konkretnego powodu nie przynosi zaszczytu ani radości; sprawa polega na tym, żeby postradać zmysły bez okazji i dać do zrozumienia mojej damie, że skoro robię takie rzeczy na sucho, to co zrobię na mokro? (Cervantes 2022, s. 323).

Jednak w tym kontekście nieuchronne wydaje się pytanie, czy wariat mógłby celowo i świadomie odegrać tę wręcz scenariuszowo wyznaczoną rolę – jak wielkiej

samoświadomości, a także metafikcyjnej wiedzy, wymaga to, aby performatywnie wcielić się w postać kochanka oszalałego z miłości.

Szaleństwo staje się zatem wyborem i strategią mającą wywrzeć wpływ na Cudenii z Toboso lub ostatecznie rozstrzygnąć losy bohatera:

Szaleńcem jestem i szaleńcem będę, dopóki ty nie wrócisz z odpowiedzią na list, który przez ciebie zamierzam przesłać mojej pani Cudenii, a jeśli będzie tak, jak na to zasługuje moja wierność, skończy się moje wariactwo i moja pokuta. Jeśli jednak będzie przeciwnie, zwariuję naprawdę, a pogrążony w obłędzie niczego nie będę czuł (Cervantes 2022, s. 323).

Prawdziwe, a nie odgrywane szaleństwo uwolniłoby go od autorefleksji oraz bólu, skutkując co najmniej ograniczeniem świadomości doświadczanego zła; także stan Cardernia opisywany jest jako naprzemienne fazy utraty i odzyskiwania kontroli nad sobą. Don Kichot usprawiedliwia jego słowa, nazywając je niedorzecznościami i uzasadniając, że był on już wówczas „niespełna rozumu” i „nie wiedział, co mówi”. Szaleństwo wiąże się zatem także z niepoczytalnością.

Obie cechy obłędu opisane przez Don Kichota – brak świadomości własnego szaleństwa oraz brak odpowiedzialności za własne słowa i czyny – nie charakteryzują jednak stanu samego bohatera. Opisywany jest on w innych kategoriach, bohater ma też świadomość, że traktowany jest jak wariat i próbuje jak aktor zainscenizować własne szaleństwo, naśladując opowieści rycerskie i samego Cardernia. Ani czas, ani miejsce nie są tu dziełem przypadku, lecz stanowią odpowiednią dekorację dla odgrywanego obłędu rycerza: „Teraz muszę jeszcze rozerwać ubranie, rozrzucić broń i bić głową w te skały oraz robić inne rzeczy tego rodzaju, które ty będziesz musiał oglądać” (Cervantes 2022, s. 327). To nie są ani słowa, ani świadomość szaleńca, lecz rozumnie obrana strategia oddziaływania i znany Don Kichotowi z lektur system komunikacji.

3.3. Niewspółmierność

Niewspółmierność to pojęcie stworzone przez Thomasa Kuhna w *Strukturze teorii naukowych* (Kuhn 2009) na określenie nieciągłości, czyli braku wspólnej miary pomiędzy paradygmatami różnych teorii naukowych, co wynika z nowego sposobu widzenia danych problemów:

Uczni pracujący w różnych światach, spoglądając z tego samego punktu w tym samym kierunku, dostrzegają coś innego. [...] Jedni i drudzy patrzą na ten sam świat, który nie ulega przecież zmianie. Ale w pewnych obszarach widzą różne rzeczy pozostające ze sobą w odmiennych stosunkach. [...] I dlatego również te dwie grupy nie mogą liczyć na osiągnięcie pełni komunikacji, dopóki jedna z nich

nie przejdzie konwersji, którą nazwalismy zmianą paradygmatu. Przejście od jednego do drugiego paradygmatu, właśnie z powodu ich niewspółmierności, nie może odbywać się krok po kroku, pod wpływem logiki i neutralnego doświadczenia. Jak w wypadku zmiany widzenia postaci, dokonuje się ono od razu (choć niekoniecznie w jednej chwili) – lub wcale (Kuhn 2009, s. 257–258).

Don Kichot, funkcjonując w świecie społecznym, jest wobec niego niewspółmierny: patrząc na te same sytuacje, widzi je inaczej niż Sanczo czy współtowarzysze podróży. Wykorzystuje zatem język ksiąg rycerskich oraz kreuje według znanych sobie scenariuszy fabularnych sytuacje, które pod fikcyjną i zaczerpniętą z literatury treścią kryją potrzebę komunikacji i wejścia w relacje z innymi, jednak na zasadach dopasowanych do potrzeb Rycerza Żałosnego Oblicza. Pojęcie niewspółmierności, wskazując na zasadnicze problemy z komunikacją, uwypukla całościową różnicę funkcjonowania bohatera w świecie społecznym, wspólną dla niego i osób z autyzmem.

Niewspółmierność według Tomasza Bilczewskiego (2010) opisuje również „niemożność znalezienia wspólnego języka pomiędzy odmiennie zorganizowanymi przestrzeniami życia i systemami komunikowania”, a także „nieprzystawalność kulturowych obiegów, ich ideologiczne umocowanie wpływające z fragmentaryczności i lokalnego uwarunkowania języka i wiedzy” (Bilczewski 2010, s. XXV, LVII). Język, którym posługuje się Don Kichot, jest zakorzeniony w jego doświadczeniu lekturowym, lecz wyjście z biblioteki jako strefy komfortu to krok w stronę osławiania świata. Bohater czyni to za pomocą znanych kategorii poznawczych zaczerpniętych z ksiąg rycerskich, przefiltrowuje więc rzeczywistość i przekształca ją za pomocą własnej wyobraźni, aby stała się dla niego współmierna.

Miejszem wspólnym kreacji Don Kichota i problemów charakterystycznych dla autyzmu staje się obsesyjna pasja¹⁸⁰. Dla osób atypowych stanowi ona bezpieczny temat konwersacji oraz obszar specjalizacji¹⁸¹; dla bohatera księgi rycerskiej stają się źródłem ładu w świecie, zapewniają język pojęć, zasady życia, cele

¹⁸⁰ „Dzieci z autyzmem rozwijają w sobie wiele pasji – potrafią bez końca mówić o drapaczach chmur, gatunkach zwierząt, geografii, konkretnym gatunku muzycznym, godzinach wschodów i zachodów słońca albo zjazdach na autostradach” (Prizant, Fields-Meyer 2017, s. 62).

¹⁸¹ Jak piszą o tym eksperci zajmujący się autyzmem: „Prawdopodobnie koncentrowanie się na jednym temacie daje dziecku poczucie kontroli, przewidywalności i bezpieczeństwa w świecie, który może być tak zaskakujący i pełen zagrożeń” oraz: „[...] jeżeli dziecko wciąż zaczyna rozmowę od opowieści o własnych zainteresowaniach, dzieje się tak dlatego, że często jest to dla niego komfortowe. U osoby z autyzmem wchodzenie w interakcje towarzyskie może powodować niepokój i wprawiać w zakłopotanie [...]. Z tego względu ludzie autystyczni będą starali się wykreować poczucie przewidywalności, ograniczając rozmowę do obszaru, w którym się specjalizują” (Prizant, Fields-Meyer 2017, s. 62, 77).

egzystencji i stanowią źródło sensu, logikę, do której można się zawsze odwołać, gdy świat staje się niezrozumiały.

„Niewspółmierność uprawomocnia naszą rezygnację z podejmowania wysiłku poszukiwania tego, co czyni nas podobnymi do innych” – pisze Lindsay Waters w *Epoce niewspółmierności*, zwracając uwagę na etyczny wymiar tego pojęcia w komparatystyce (Waters 2010, s. 94). Niewspółmierność oddziela Don Kichota od innych i czyni obcym, a temat rycerstwa staje się medium komunikacji, narzędziem, za pomocą którego próbuje on na nowo wpisać się w społeczność i odnaleźć w niej swoje miejsce.

Autystyczna niewspółmierność powoduje w swej najbardziej radykalnej postaci wycofanie się z życia i zamknięcie we własnym wewnętrznym świecie z lęku przed niezrozumieniem oraz odrzuceniem. Dlatego podstawową rolę każdej terapii jest wyrwanie osoby atypowej z jej świata nawet za cenę popełniania błędów komunikacyjnych i niezręczności, a także nazwanie jej odmienności autyzmem – a nie szaleństwem. To częsty lęk, któremu towarzyszy postawa ukrywania swojej inności i próby sprostania oczekiwaniom – co jedna z autorek-samorzeczniczek nazwała „udawaniem normalnej” (Willey 2018).

Pięćdziesiąt lat stabilnego życia Alonsa Kichany okazuje się niewarte opisu, wszak Cervantes poświęca mu zaledwie pół strony, a swojemu bohaterowi nie pozwala wracać do przeszłości sprzed przemiany w błędnego rycerza. Analogicznie o czasie poprzedzającym diagnozę mówi wielu dorosłych ze spektrum autyzmu: wyzwalający okazuje się moment, w którym osoba zaprzestaje „udawania normalnej”. Zgoda na niewspółmierność, chociaż jest dopiero początkiem długiej drogi rozwoju, stanowi punkt decydujący i dla bohatera, i dla każdej osoby odkrywającej swój autyzm. Alonso Kichana, nadając sobie nowe miano, otwiera nowy etap życia: tym samym podejmuje ryzyko i wchodzi w szaleństwo, które jednocześnie staje się jego nowym paradygmatem wyznaczającym relacje ze światem. Stanowi ono etap w procesie transgresji, polegającej na przekroczeniu granic wewnętrznego świata: wykreowana na te potrzeby obcość, nowe imię i rola oraz życiowe cele to początek, a nie finał pokonywania pierwotnej niewspółmierności.

Szaleństwo, czyli zachowania kwestionujące rozumność i logikę, takie jak błędy spostrzegania, nieprawidłowe interpretacje określonych sytuacji społecznych, niefortunne decyzje, są środkiem ocalającym dążenie do relacji z innymi mimo pierwotnej niewspółmierności. Szaleństwo stanowi zatem przejaw nieskutecznych strategii komunikacyjnych bohatera, a nie objaw sam w sobie, opisujący faktycznie istniejącą i obecną od początku nieusuwalną różnicę między bohaterem a różnymi grupami odniesienia. Podobnie autyzm, będący niewspółmiernością ekspresji danej osoby wobec wymogów komunikacji z innymi, sprawia, że wypowiedzi i zachowania osób atypowych odbierane są jako pozbawione logiki,

wymagają bowiem dekodowania według odmiennego paradygmatu, którego zastosowanie ujawnia istniejący porządek wypowiedzi tam, gdzie wydawała się ona nieuporządkowana i bezsensowna.

Don Kichot, chociaż wyrusza w świat wyposażony w niewspółmierny z rzeczywistością system zasad błędnego rycerstwa, to równocześnie swym działaniem dąży do współmierności, gdyż podejmuje ryzyko opuszczenia biblioteki – bezpiecznego miejsca dotychczasowej izolacji od niezrozumiałego albo też niewartego zainteresowania swojego małego świata społecznego, narażając siebie i swój zwarty system przekonań na nieuchronną zmianę. Zderzając się z rzeczywistością, która rządzi się dalekimi od przewidywalności prawami, testuje swój światopogląd, realizuje w praktyce scenariusze dotąd tylko wyobrażane lub poznawane na podstawie lektur. Można zatem zapytać, co faktycznie byłoby wyrazem większego szaleństwa: wcześniejsza izolacja w bibliotece uosabiającej zamknięty system pojęć i wyobrażeń organizujących dotychczasowy świat wewnętrzny bohatera czy wyjście z niego nawet kosztem popełniania błędnych decyzji i szalonych czynów.

Temat rycerstwa staje się zrozumiałą przestrzenią specjalizacji, oferującą jasne zasady, konkretne scenariusze zachowań, słowa i rytuały potrzebne do komunikacji z innymi. Świat relacji z innymi, niezrozumiały i nieprzewidywalny dzięki nałożeniu nań schematów wywiedzionych z literatury, daje się opanować i przewidywać. W ten sposób obsesyjna pasja przekształca się w narzędzie kreujące realne spotkania. Dzięki książkom bohater poznaje, a następnie wykorzystuje gotowe skrypty zachowań, za pomocą których próbuje na nowo wpisać się w społeczność.

3.4. Autyzm

Dosłowność w rozumieniu metafor i przyjmowanie jako rzeczywistości tego, co stanowi element fikcji, to elementy wspólne dla postawy Don Kichota i osoby z autyzmem. Opowieści rycerskie „tak bardzo zakorzeniły mu się w wyobraźni, że stał się prawdą cały ogrom tych wyśnionych wymysłów, o których czytywał, bo dla niego żadne inne historie na świecie nie były prawdziwsze” (Cervantes 2022, s. 101–102). Mając doskonałą pamięć – cecha ta również łączy osoby z autyzmem i Don Kichota – bohater przywołuje szczegółowo i odtwarza całościowe scenariusze, za którymi jednak nie stoją jego indywidualne potrzeby, lecz racje wyłącznie uzasadnione określonymi zasadami lub zapamiętanymi z lektur scenami:

Nagle dotarł do drogi rozchodzącej się na cztery strony i zaraz przyszyły mu do głowy rozstaje, gdzie to błędni rycerze rozmyślali nad tym, którą z nich wybrać. I aby ich naśladować, przez chwilę stał w bezruchu, a po dokładnym przemyśleniu sprawy puścił wodze Chabettona (Cervantes 2022, s. 126).

Czyny Don Kichota odzwierciedlają logikę inną od neurotypowej, podobną do autystycznej, ale stanowiącą całościowy system odniesienia. Rycerz ma zatem w głowie scenariusze na różne okazje i nieustannie je przywołuje. Chociaż można mówić tylko o podobieństwie, nie utożsamiając błędnych przekonań bohatera z ryzykiem zbyt dosłownego odbierania komunikatów w autyzmie, analogie nawiązują się same, gdyż konsekwencją w obu przypadkach jest niewspółmierność komunikacyjna i bycie niezrozumianym przez innych oraz błędne rozumienie docierających informacji.

Przykładem takiej niefortunności w zakresie kontaktów społecznych jest chociażby historia odwiązanego od dębu Andresa, chłostanego przez wieśniaka. Pozorny ratunek skutkuje dodatkowymi batami, dlatego na pożegnanie zamiast podziękować, uratowany prosi, aby mu nigdy więcej nie pomagać. Don Kichot, tak jak osoby w spektrum autyzmu, nie rozumie intuicyjnie innych, a zwłaszcza ich myśli, intencji oraz uczuć, nie przewiduje też dalekich konsekwencji swych działań. Odpowiadają za to konkretne deficyty poznawcze, a nie szaleństwo: osoby atypowe często koncentrują się bowiem na szczegółach zamiast na całości sytuacji lub wypowiedzi, dlatego nie dostrzegają jej kontekstu ani indywidualnych uwarunkowań. Problemy bohatera analogicznie często wynikają z nieuwzględnienia konkretnych sytuacji – odwołuje się w nich do znanych sobie schematów zamiast zareagować adekwatnie do rzeczywistych potrzeb. Sztywne trzymanie się zasad i absolutna odporność na racjonalne argumenty cechują postępowanie bohatera w wielu sytuacjach, jak w scenie z galernikami, których uwalnia mimo świadomości, że przekracza w ten sposób istniejące normy i tym samym naraża się na dotkliwe konsekwencje.

Błędy w postrzeganiu rzeczywistości skutkują nieprawidłową oceną sytuacji: dokładna analiza opisów narracyjnych wyklucza jednak halucynacje i diagnozowanie psychozy: to plastyczność wyobraźni przekształca rzeczywistość w fikcję. Don Kichot nie tyle widzi, ile aktywnie modyfikuje obserwowane obiekty zgodnie ze swoimi oczekiwaniami:

A ponieważ naszemu łowcy przygód wydawało się, że wszystko, co myśli, widzi albo sobie wyobraża, jest zrobione i dzieje się w taki sposób, jak to był wyczytał, zaraz gdy tylko zobaczył gospodę, przedstawiło mu się, że jest to zamek (Cervantes 2022, s. 110).

[...] w jednej chwili don Kichotowi przedstawiło się to, czego pragnął (Cervantes 2022, s. 111).

Spojrzał don Kichot we wskazaną stronę i zobaczył, że to prawda, więc niezmiernie się ucieszył, bo bez wątpienia pomyślał, że to dwie armie zmierzają ku sobie, aby się spotkać i zetrzeć pośrodku tej szerokiej równiny (Cervantes 2022, s. 244).

Bohater nieustannie też analizuje obraz rzeczywistości, dopasowując go do wyobrażeń. O niezwykle żywej wyobraźni wizualnej mówi Grandin (2017, 2019), która przeprowadziła badania neurologiczne, udowadniając różnice strukturalne w budowie mózgu neurotypowego i atypowego. Także w kwestii żywości i prawdziwości wyobrażeń doświadczenia osób w spektrum autyzmu oraz opisy wyobrażeń Don Kichota wykazują widoczne analogie, chociaż z pewnością przyczyny, dla których tak się dzieje, są w obu przypadkach różne.

3.5. Obcość

Pięćdziesiąt lat życia Don Kichota to uporządkowana, poddana rytmowi codzienności egzystencja, wyznaczana za pomocą stałych, rytualnie powtarzających się elementów: w piątek gotowane mięso, w sobotę jajecznica; w niedzielę ubiera aksamitne spodnie i kaftan, a w tygodniu „najprzedniejszą sukmanę” (Cervantes 2022, s. 99). Upodobaniu do powtarzalnych schematów codzienności towarzyszy „żądza czytania”, która tworzy jedyną istotną przestrzeń. Fabuły powieści rycerskich nadają sens istnieniu opisanych tam postaci, wydobywają bohaterów z cienia, umożliwiają im życie w pełnym tego słowa znaczeniu – i tego dokładnie chce dla siebie „przemysłny szlachcic”. Musi zatem się wyobcować – stać się sobie samemu obcym, porzucić siebie dotychczasowego na rzecz kogoś, kogo dopiero trzeba w procesie autokreacji stworzyć z materii literackiej oraz własnej, twórczej wyobraźni.

Alonso Kichana dokonuje znaczącej zmiany przypominającej syndrom Gauguina (Oleś 2000), którą Charlotte Bühler (1999) nazwałaby zapewne zmianą paradygmatu, charakterystyczną dla poszukiwaniu sensu w drugiej połowie życia, co zaowocuje pozostawieniem po sobie wielkich dzieł. Nieprzypadkowo dzieje się to przecież w momencie nazwanym przez psychologów rozwojowych „kryzysem wieku średniego” – ze wszystkimi jego typowymi objawami, jak nagła i całkowita zmiana stylu życia, porzucenie dotychczasowej egzystencji, poszukiwanie nowego sensu własnego istnienia oraz wielokrotne podsumowywanie swoich osiągnięć tak, aby końcowy bilans życia okazał się pozytywny (Oleś 2000).

Bohater zmienia tożsamość, przybierając nowe imię, nową rolę społeczną – jednym słowem, stwarza dla siebie nowy paradygmat, w obrębie którego całkowicie zmienia sposób komunikacji ze światem. Pozornie zmiana wydaje się nieadaptacyjna – odbierany jest jako szaleniec – jednak w dłuższej perspektywie osiąga stawiane sobie cele. Zamiast nudnej egzystencji w izolacji – przeżywa przygody i wchodzi w interakcje społeczne, zamiast rutynowych czynności – jest zmuszony do nieustannej adaptacji, improwizowania oraz elastycznego reagowania na rzeczywistość, zamiast samotności – wędruje w towarzystwie Sancza Brzuchacza,

którego terapeutyczna obecność, podobnie jak przyjaźń księdza i balwierza, doprowadza do nawiązania nowych, satysfakcjonujących więzi ze światem mimo piętna szaleństwa.

Na łożu śmierci Don Kichot odrzuca przybraną tożsamość błędnego rycerza jako całkowicie zbędną: choć za jej pomocą wydobył się ze swej obcości i odosobnienia, to ostatecznie rezygnuje z tej komunikacyjnej protezy. Wobec bliskości śmierci staje przed innymi jako Alonso Kichana Dobry, przeżywszy ostatnie lata życia wśród innych i w interakcji z nimi; teraz nie potrzebuje już swojej maski błędnego rycerza. Odrzucając ją, metaforycznie odsłania przyłbicę i staje wreszcie twarzą w twarz z rzeczywistością. Nie byłby do tego zdolny, gdyby – nie ryzykując szaleństwa wejścia w świat jako błędny rycerz – ostatecznie zamknął się w bibliotece i całkowicie oderwawszy od rzeczywistości, pogrążył się w literackim uniwersum rycerskich opowieści.

* * *

Szaleństwo Don Kichota, które w powierzchownej lekturze powieści może wydawać się naturalnym i logicznym wyjaśnieniem zachowań bohatera, w toku analiz okazuje się hipotezą ryzykowną, wymuszającą spojrzenie redukujące literacką wieloznaczność i ironię do szeregu wyznaczników konkretnej jednostki chorobowej, niezależnie, czy sięga się po terminologię psychiatryczną (psychoza), czy po kategorię kulturową (obłąd, szaleństwo).

Zaproponowane odwrócenie kierunku interpretacji, dzięki wykorzystaniu kategorii niewspółmierności, pozwala dostrzec w postaci Don Kichota nie tyle przejaw konkretnego zaburzenia, ile użyteczną metaforę, kryjącą w sobie potencjał wyrażania odrębności wobec świata, która powoduje niemożność wejścia z nim w dialog. Widziany w ten sposób, bohater staje się figurą tego, kto pozostaje obcy w społeczności, równocześnie jednak zmagą się z ową różnicą, próbując ją na różnorokie sposoby przekraczać. Tym samym błędny rycerz staje się równocześnie modelowym przykładem trudności przeżywanych przez osoby atypowe, także skupione często na jednej pasji, która staje się przestrzenią komunikowania ze światem.

Dlatego postać Don Kichota może stanowić dla osób neurotypowych klucz do świata autyzmu, niosąc w sobie odpowiedzi na pytania i problemy, których w świecie Cervantesa jeszcze nie zadawano. Z kolei dla osób atypowych postać ta reprezentuje przekonanie, że zawsze warto wyjść z biblioteki – świata wewnętrznych wyobrażeń – i ruszyć w świat interakcji społecznych, nawet ryzykując błędne rycerstwo i walkę z wiatrakami.

Rozdział 4

Biografia w przestrzeni fikcji: o różnorodnych relacjach literatury z egzystencją

„Pośród różnych definicji istoty człowieczeństwa znajduje się i taka, która stanowi, iż być człowiekiem to posiadać umiejętność opowiadania o świecie, dysponować zdolnością do ujmowania go w narracyjną całość” (Burszta 2014, s. 20). Jak przypomniała Anna Burzyńska (2004), orientacja narratologiczna przywróciła rangę opowiadaniu, które długo traktowane było jako gatunek popularny, spokrewniony z biografią i kroniką. Od tego momentu wzrosło zainteresowanie badaczy takimi cechami narracji jak jej funkcja konstruktywna, dynamika, przebieg czasowy, wreszcie – siła kreacyjna. Koncepcja „tożsamości narracyjnej” zrewolucjonizowała filozoficzne rozumienie podmiotu, powodując przejście od jego substancjalnego i statycznego postrzegania do dynamicznego – jako bytu zmieniającego się w czasie, a następnie kreującego siebie poprzez opowieść:

[...] tożsamość podmiotu jest zawsze niegotowa, że jest ona dynamicznym działaniem się i przemianą, że jest konstruowana w autonarracji (jako doświadczaniu siebie, świata i «znaczących innych»), że rozwija się w czasie, i że jak fabuła ma swój początek i koniec (Burzyńska 2004, s. 53).

Narracja dotycząca biegu ludzkiego życia pełni szczególną rolę, będąc

[...] strukturą rozumienia, dzięki której ujmujemy zdarzenia naszego życia. Struktura ta rozwija się w czasie, jest dynamiczna i ma zdolność do nieustannego samokorygowania się. W tej strukturze rozumienia istotną rolę odgrywa ewokacja przeszłości, podmiotowy stosunek do historii i tradycji (Burszta 2014, s. 21).

Pozwala ona dodatkowo wpisać biografię w odpowiedni kontekst – historyczny i społeczny – oraz doprecyzować intencje osób działających. Jest ponadto narzędziem strukturującym czas, funkcjonującym według reguł określonego gatunku i odpowiedniej dla niego szczegółowości (Bruner 2006). Ale – jak przypomina Burzyńska (2004) – „może być więc tyleż porządkującą «strukturą» sensu, co jego podważaniem, jednoczesną integracją i dezintegracją, porządkowaniem przemieszanym z eksperymentowaniem, konstrukcją splecioną z dekonstrukcją”

(Burzyńska 2004, s. 62), gdyż „opowiadamy z powodu przyrodzonej niewystarczalności świata, niekompletności doświadczenia, niedoskonałości siebie. [...] Opowiadamy także to, co nam się tylko wymyka, co nie daje się wcielić w żadną narracyjną sekwencję” (Burzyńska 2004, s. 64).

W kontekście tych rozpoznań i konstatacji może dziwić znamienna nieobecność problematyki biograficznej jako osobnego zagadnienia interesującego narratologów. Wynikała ona zapewne z przyjmowanych milcząco założeń dotyczących faktograficznych odmian tego gatunku, przede wszystkim na temat obiektywnej natury narracji biograficznej. Długo też nie dostrzegano potrzeby takiej refleksji, na co kapitalny wpływ miał sam kształt narracji biograficznej (formy trzecioosobowe i styl naukowy sugerowały neutralność, a nawet nieobecność narratora, a tekst traktowany był jako bezosobowe, przezroczyste narzędzie służące wyłącznie organizacji treści, o czym była już mowa w rozdziale II.1). Podejście traktujące narrację jako obiektywne, niezaangażowane medium sprawiało, iż ignorowano jej porządek retoryczny oraz estetyczny, o którym tak szeroko w odniesieniu do narracji historycznej pisał chociażby Hayden White (2000, 2009, 2014). W skrajnych przypadkach uznawano nawet, że narracja w biografii pełni wyłącznie funkcję spoiwa łączącego wydarzenia i dokumenty biograficzne w sensowną całość (Sławiński 2000), co z dzisiejszej perspektywy wydaje się anachroniczne.

Analiza narracji biograficznej pokazała, że jest ona matrycą konstrukcyjną przedstawianej historii życia, materiałem tworzącym reprezentację biograficzną, a równocześnie ma charakter historyczny, gdyż aspiruje do reprezentowania przeszłości, niezależnie od stopnia wierności faktom. Jest figuratywna: rządzą nią wielkie metafory, zgodnie z którymi biograf wciela się w utrwalone kulturowo role i charakterystyczne sposoby funkcjonowania w obrębie tekstu biograficznego, w którym jest reprezentowany przez odpowiednio uformowanego narratora. Narrator ten pełni rolę „gospodarza biografii”: dysponuje regułami tekstowymi narracji i w ten sposób sprawuje nad nią władzę. Tak rozumiana narracja kreuje w biografii nadrzędną strukturę ramową, nadaje porządek biograficznej rekonstrukcji i podporządkowuje inne teksty (dokumenty biograficzne i autobiograficzne), dla których stanowi szeroki kontekst interpretacyjny. Dzięki temu nadaje głębszy sens pojedynczym wydarzeniom i wypowiedziom, wydobywa logikę i teleologiczny porządek życia, równocześnie ujednolicając bogaty materiał biograficzny.

Narracja, poza modelowaniem samych reprezentacji biograficznych, okazała się inspirująca także dla literatury: połączenie fikcyjności z utrwalonym kulturowo wzorcem gatunkowym biografii zaowocowało zjawiskami pogranicznymi o jeszcze nieustalonej do końca klasyfikacji, mieszczą się one jednak w obszarze wyznaczonym przez trzy wstępnie zdefiniowane pojęcia: biografie fikcyjne – fikcje biograficzne – *faction*. Nie są to określenia synonimiczne, lecz terminy opisowo próbujące ująć teksty dalece wykraczające poza dotąd stosowane, ogólne przypo-

rządkowanie do „powieści biograficznych”, „biografii upowieściowionych” lub też szeroko rozumianych „biografii literackich” (Kłak 1968, Jasińska 1970, Czermińska 1993). Wspomniane terminy, chociaż mają za sobą długą tradycję ze względu na swą strukturalistyczną proveniencję i uwikłanie w nieaktualne już klasyfikacje gatunkowe, wydają się z dzisiejszej perspektywy niewystarczające. Dlatego warto przyrzeć się nowym sposobom nazywania i charakteryzowania zjawisk, które wyraźnie reprezentują kategorie graniczne i gatunki złączone (Geertz 1990). Warto także uwspólnić już istniejącą a formułowaną odrębnie refleksję na temat biografii fikcyjnych (Łebkowska 2003), fikcji biograficznych (Monluçon 2004, 2011, Monluçon, Salha 2007) oraz *faction* (Tabaszewska 2019), widząc w tych trzech podejściach raczej różnorakie strategie kształtowania relacji między narracją biograficzną a fikcją niż radykalnie odmienne zjawiska. Istniejące już analizy mogą uzyskać nową perspektywę także dzięki ujęciu intermedialnemu, uwzględniającemu różnorakie teksty kultury, a nie tylko literaturę (co już pojawiło się fragmentarycznie w pracach filmoznawczych: Helman 2007, Kołos 2014).

Pole badawcze, jakie powstaje dzięki uwspólnieniu problematyki fikcji w narracjach biograficznych, niezależnie od tego, czy ostatecznie przybiorą one kształt *faction*, fikcji biograficznych czy biografii fikcyjnych, wymaga jednak na początku przyjrzenia się każdemu problemowi z osobna, zwłaszcza w wymiarze definicyjnym oraz co do charakterystyki cech. Punktem odniesienia dla każdego z omawianych zjawisk jest z jednej strony biografia – z całym bogactwem znaczeń, różnorodnością odmian i wybieranych przez biografów strategii narracyjnych, a z drugiej – przekonanie, najpełniej wyrażone przez przywoływanego już Clifforda Geertza, iż „w życiu umysłowym nastąpiło w ostatnich latach niebywałe pomieszanie form gatunkowych i że pomieszanie to nie słabnie” (Geertz 1990, s. 113) – a zdanie to można odnieść nie tylko do nauk społecznych, ale i do twórczości biograficznej, której autorzy szeroko eksplorują rozmaite konwencje gatunkowe w poszukiwaniu formy najbardziej adekwatnie wyrażającej ich pomysł rekonstrukcyjny.

Geertz pisze dalej tak:

Idzie tu zatem o coś więcej niż o dziwaczne igraszki i przelotne ciekawostki, czy o dobrze znany fakt, że innowacje są z definicji trudne do zaszkladkowania. Zjawisko ma charakter dostatecznie powszechny i wyrazisty, by poddać ideę, że jesteśmy świadkami rzeczy ważniejszej niż korekta mapy kulturalnej, niż przesunięcie kilku spornych granic lub oznaczenie paru dalszych malowniczych stawów wysokogórskich. Zmiana dotyczy samych zasad konstruowania mapy. Coś się stało w sposobie naszego myślenia o myśleniu (Geertz 1990, s. 114).

Analogiczny proces można zauważyć w badaniach biograficznych, gdzie wspólną płaszczyznę analiz tworzą nauki historyczne, nauki społeczne (zwłaszcza psychologia) i szeroko rozumiane literaturoznawstwo, zarówno w swej płaszczyźnie

teoretycznoliterackiej, jak i historycznoliterackiej; jeśli zatem w zakres tych możliwości wejdzie jeszcze fikcja, poszerzając narzędzia rekonstrukcyjne nauki o element wyobraźni, hipotezy i prawdopodobieństwa – aż do swobodnego fantazjowania włącznie – to prawdziwie należałoby mówić o zmianie myślenia na poziomie metabiograficznym. Istniejące dotąd i dość szczelne granice między nauką a literaturą ulegają bowiem przesunięciom, a nawet zakwestionowaniu, co otwiera przed twórcami wiele nowych możliwości, natomiast przed badaczami – także wiele wyzwań związanych z próbą opisanie nowych zjawisk.

Aby jednak móc ująć w ramy charakterystyk tak płynną i zmienną, nadal kształtującą się rzeczywistość, warto postępować analogicznie do sposobu opisywania gatunków zmaconych. Pierwszym postulatem sformułowanym przez Geertza jest rezygnacja z ustanawiania cech dystynktywnych, charakterystycznych dla sztywnych klasyfikacji strukturalistycznych. Zamiast tego badacz proponuje dostrzeganie zjawisk w całym spektrum, jakie one wytwarzają, a zatem podkreśla podobieństwo przed różnicą:

Wydaje się, że cechy wiążące teksty ze sobą, stawiające je, przynajmniej na płaszczyźnie ontologicznej, na tym samym poziomie, charakteryzują je w stopniu nie mniej istotnym niż cechy wyodrębniające. Zamiast ustawionych w zwartym szyku „rodzajów naturalnych”, sztywnej, ostro zróżnicowanej pod względem cech jakościowych typologii, coraz bardziej dostrzegamy wokół nas rozległe, niemal nieprzerwane pole rozmaicie pomyślanych i różnorodnie skomponowanych wytworów, które umiemy porządkować jedynie z punktu widzenia praktycznego, relatywnego, w związku z naszymi własnymi celami. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie rozporządzamy żadnymi konwencjami interpretacyjnymi. Mamy ich więcej niż kiedykolwiek, ale są one zbudowane – a często jedynie sklecone – tak, aby pasowały do sytuacji płynnej, zróżnicowanej, zdecentralizowanej i nieuleczalnie nieskładnej (Geertz 1990, s. 114–115).

Drugi istotny postulat związany jest natomiast z praktycznym, odniesionym do istniejącego zakresu badanych tekstów, sposobem definiowania poszczególnych zjawisk. Dlatego też tworzone charakterystyki rozmaitych strategii łączenia narracji biograficznych z fikcją, jeśli mają odpowiadać na realne potrzeby opisywanego pola badawczego, muszą zostać ściśle powiązane z konkretnymi kulturowymi realizacjami, czy to w postaci utworów literackich, czy też dzieł audiowizualnych.

4.1. Biografie fikcyjne a fikcje biograficzne

Dwudziestowieczne biografie fikcyjne, chociaż wciąż jeszcze czekają na pełne opracowanie, opisała w swoim artykule *Narracja biograficzna w fikcji* Anna Łebkowska (2003), skupiając swą uwagę przede wszystkim na zagadnieniach narracji.

Jednak przy tej okazji można w tekście znaleźć elementy charakteryzujące tę strategię łączenia biografii i fikcji.

Narracja biograficzna umożliwia poznanie Innego niż ja, któremu jednakże towarzyszy konstruowanie coraz to nowszych wcieleń, wielokrotne pisanie tej samej historii, tyle że z różnych perspektyw, odtwarzanie cudzego życia na podstawie fragmentów. Przy tej okazji pojawia się potrzeba opowiadania zderzona z równoległą świadomością „nieopowiadalności” ludzkiej egzystencji oraz oscylowanie między pragnieniem odkrywania innego i poznania siebie (Łebkowska 2003). To pierwsza istotna gra tekstowa, w której dążenie do opisu osoby odmiennej od czytelnika konfrontowane jest z autobiograficznością oraz niemożnością wyjścia poza własny punkt widzenia.

Drugą grę konstytuującą narrację biograficzną stanowią dynamika i napięcie pomiędzy fikcyjnością a referencyjnością, znajdujące dopełnienie w kwestii doboru postaci – osi kompozycyjnej tekstu. To właśnie możliwość osadzenia w tej roli postaci zarówno historycznej, jak i fikcyjnej doprowadziła do powstania dwóch zasadniczo odmiennych typów: fikcji biograficznej i biografii fikcyjnej. W pierwszej z nich fikcjonalizacji ulega sama biografia: historia osoby rzeczywiście istniejącej pojawia się w wersji kontrfaktycznej (alternatywnej do prawdziwego przebiegu wydarzeń, przykładowo: Adam Mickiewicz żeni się z Marylą, Czesław Miłosz nie wyjeżdża z Polski, a Nobla dostaje Zbigniew Herbert). W drugiej grupie znajdują się teksty, w których wykreowano od podstaw życiorys postaci fikcyjnej, opowiedziany jednak tak, by doskonale „udawał” prawdziwy (aż do granicy mistyfikacji).

Główną cechą odróżniającą biografie fikcyjne od fikcji biograficznych jest zatem wykreowanie bohatera nieistniejącego w rzeczywistości historycznej, którego życie opowiadane jest jednak za pomocą konwencji biograficznych:

Przyjmuję, że biografia w fikcji literackiej niesie w sobie zawsze pewien efekt autentyczności, a więc przynajmniej pozór powiązania (choćby nawet wątlą nicią) z biografią w jej klasycznym rozumieniu. Efekt ten widoczny jest zarówno wtedy, gdy pojawia się ona w sylwie niczym bezpośrednie dotknięcia autentyku, jako *ready made* (np. w *Laudzie* Miłosza w formie zacytowanego z *Korbuta* biogramu księdza Jucewicza), jak i wtedy, gdy obecna jest dzięki mimetyzmowi formalnemu jak w przypadku biogramów z *Miazgi* Andrzejewskiego. Efekt ten – choć już w formie śladowej – daje się dostrzec także wówczas, gdy przedmiotem przedstawienia w ramach fikcji staje się sama sytuacja pisania biografii (Łebkowska 2003, s. 31).

Nawiązania gatunkowe do wzorca pierwotnie faktograficznego umożliwiają osiągnięcie owego „efektu autentyczności”, a mimetyzm formalny (Głowiński 1973, Kaniewska 1992) sprawia, iż odbiorcy bez problemu rozpoznają schemat biograficzny wprowadzony do utworu całkowicie fikcyjnego. Oczywiście nie

wszyscy, na co wskazywał już Umberto Eco (2007), który pisał o czytelniku pierwszego stopnia (skoncentrowanym na fabule) oraz czytelniku modelowym (drugiego stopnia), który w utworze szuka strategii jego czytania i tekstowego przewodnika po narracji.

Opisany przez włoskiego semiotyka czytelnik modelowy, wychowany na wzorcu biografii faktograficznych, docenia grę z tą konwencją w fikcji, a równocześnie dobrze radzi sobie z ukrytymi w utworze wskazówkami metatekstowymi. Połączenie swobodnego działania wyobraźni z efektem referencyjności stanowi zatem rodzaj paktu z czytelnikiem, w obrębie którego następuje kwestionowanie pozornie autentycznych odniesień i ujawnianie fikcyjnego wymiaru opowieści. „Ponieważ fikcja wydaje się nam środowiskiem bardziej przyjaznym niż życie, próbujemy czytać życie, jakby było dziełem fikcji” (Eco 2007, s. 145). W ten sposób następuje również naruszenie ontologicznego statusu świata narracji, wzmacniane dodatkowo chwytami metafikcjonalnymi, odsłaniającymi albo warsztat fikcyjnego biografa, albo też wątpliwą prawdziwość opowiadanej przez niego historii.

Równie istotnym czynnikiem wpływającym na pozytywny odbiór nowej formy, łączącej w sobie fikcyjną, ale nadzwyczaj podobną do rzeczywistej, faktograficzność, okazuje się potencjał narracyjny oraz funkcja eskapistyczna i konsołacyjna biografii fikcyjnej: „Czytając narrację, chronimy się przed niepokojami, które nas gnębią, kiedy tylko próbujemy o tym świecie coś prawdziwego powiedzieć. Taką pokrzepiającą rolę pełni narracja – oto powód, dla którego ludzie opowiadają i zawsze opowiadali historie” (Eco 2007, s. 107). Także sam wzorzec biograficzny, umożliwiający poszukiwanie sensu własnej egzystencji w cudzej historii życia, wzmacnia oddziaływanie narracyjne:

W każdym razie nie przestaniemy czytywać fikcyjnych opowieści, albowiem w nich właśnie poszukujemy wzoru, który nadałby znaczenie naszemu życiu. Przez cały czas poszukujemy historii naszych początków, która opowiedziałaby nam, dlaczego się urodziliśmy i dlaczego żyjemy. Czasami szukamy kosmicznej historii, opowieści o wszechświecie, czasami naszej własnej, osobistej opowieści (którą opowiadamy naszemu spowiednikowi lub analitykowi lub którą zapisujemy na stronach dziennika) (Eco 2007, s. 172).

Badaczy interesował również sam mechanizm przypisywania rzeczywistego istnienia postaci fikcyjnej. Eco (2007) wskazał istnienie dwóch czynników ułatwiających przyjęcie – jako wiarygodnej – biografii osoby nieistniejącej. Pierwszym jest „dyspersyjność” dzieła literackiego oraz jego podatność na „różne gry interakcyjne” (Eco 2007, s. 158). Drugi czynnik związany jest z samym odbiorcą: ma on tendencję do postrzegania i konstruowania swego życia tak, jakby było ono powieścią i na podstawie znanych mu schematów narracyjnych. Wynika to z fascynacji samą fikcją, która daje „możliwość nieograniczonego wykorzystania

naszych umiejętności postrzegania świata i rekonstruowania przeszłości. [...] organizowania naszego minionego i obecnego doświadczenia” (Eco 2007, s. 162).

W przeciwieństwie do biografii fikcyjnych, fikcja biograficzna definiowana jest jako twórcze konstruowanie (zakładające świadomą fikcjonalizację) biografii osoby historycznej (Monluçon 2004, 2011). Istnieje kilka możliwych i wykorzystywanych strategii wytwarzania fikcyjnej opowieści o życiu realnie istniejącej postaci: pierwsza z nich polega na wyborze osoby nieznanej, zazwyczaj o dość malowniczej egzystencji lub profesji (na przykład osoby z marginesu, skazańca, dlatego czasem nazywa się ten wariant „biografią mroczną”, por. Monluçon 2004, s. 78), jak w *Żywotach urojonych* Marcela Schwoba (1895). Druga możliwość to fikcyjne uzupełnienie nieznanego epizodu z życia sławnej postaci historycznej, przybierające czasem rozmiar wydarzeń całkowicie wyobrażonych.

Aby rozróżnić dwa omawiane typy fikcyjnych narracji biograficznych, badacze posługiwali się rozmaitymi terminami doprecyzowującymi: kontrfaktyczne biografie postaci historycznych nazywali, przykładowo, „historiograficzną meta-fikcją” (Łebkowska 2003), natomiast biografie osób istniejących, chociaż nieznanymi szerszej publiczności, właśnie fikcją biograficzną (Monluçon, Salha 2007) lub też „biografią spekulatywną” (Kołos 2014).

Inaczej postrzegane były dotąd biografie postaci całkowicie fikcyjnych: omawiano je tak, jak gdyby stanowiły dość homogeniczną grupę, podczas gdy i wśród nich należałoby wskazać różnorakie warianty realizacji gatunkowych, o czym najłatwiej się przekonać, analizując teksty reprezentujące tę grupę utworów (problemowi temu przyglądam się bliżej w podrozdziale IV.4.2). To, co z kolei zdecydowanie łączy biografie fikcyjne z fikcjami biograficznymi, polega na sięganiu po wspólny dla obu wzorzec narracji biograficznej.

Anna Łebkowska (2003), określając, czym jest narracja biograficzna w powieści, wskazała nie tylko na korzystanie z typowego dla biografii schematu fabularnego, ale także na traktowanie narracji jako tekstowego ekwiwalentu tożsamości oraz sfery mediacji służącej samorozumieniu. Narracja biograficzna – zdaniem badaczki – eksponuje procedury poznawcze zaangażowane w odtwarzanie fikcyjnej historii życia, takie jak: detektywistyczne poszukiwanie prawdy o życiu, cytowanie „źródeł historycznych” (w rzeczywistości stworzonych na potrzebę danej fikcji paradokumentów), używanie kategorii „świadka” i „świadcstwa” czy konstruowanie szerokiej panoramy historycznej. Uwypuklony zostaje zatem potencjał epistemologiczny narracji biograficznej niezależny od jej fikcyjności:

Za każdym razem procedura dociekania, domniemywania: losów, postawy psychicznej, światopoglądu bohatera staje się celem pierwszoplanowym. To właśnie dążenie do uchwycenia „bezwładnej miazgi życia” w karby narracji, dążenie do ujęcia owej miazgi w struktury rozumienia samo w sobie staje się celem. Innymi

słowy, poszukiwanie nie oznacza tu wiedzy pewnej: zazwyczaj opowiadanie funkcjonuje jako dochodzenie do prawdy, a nie jej posiadanie. Trud narracji wart jest jednak wysiłku, opowieść ma w sobie potencjał zrozumienia cudzego życia i dlatego jest podejmowana (Łebkowska 2003, s. 35).

Kolejną istotną cechą narracji biograficznej w fikcji jest jej uwikłanie w czas: opowiadanie biegu życia trwa, upływ czasu powiązany jest także z poznawaniem cudzej historii, a narrator poprzez opowieść ma szansę nie tylko zadomowić się w świecie, ale i wejść w relację z bohaterem, o którym mówi. Równolegle jednak czasowości tej opowieści towarzyszy gwarancja jej trwania „na zawsze”, gdyż: „Narracja może tu zostać obdarzona gwarancją wiecznego życia i tym sposobem może, mimo wszystko, umożliwić przekroczenie czasu” (Łebkowska 2003, s. 38).

4.2. Spektrum biografii fikcyjnych, czyli o różnorodności

Biografie fikcyjne reprezentują dwie podstawowe cechy: opisują historię życia postaci całkowicie fikcyjnej w formie narracji personocentrycznej (Ryan 2013, Maj 2015a) oraz na zasadzie mimetyzmu formalnego wykorzystują schemat biografii faktograficznej, realizując go w powieści. Utwory te, tworząc dość rozpoznawalną kategorię, można jednak opisać za pomocą czterech odmiennych sposobów wytwarzania biograficzności, uzależnionych od rozłożenia akcentów, doboru tematu oraz skupienia na wymiarze epistemologicznym bądź ontologicznym w narracji.

Pierwszy typ biografii fikcyjnych, który historycznie pojawił się najwcześniej, stanowią teksty naśladowujące biografie faktograficzne. Reprezentatywnym dla tej grupy przykładem jest *Gra szklanych paciorków* Hermana Hessego (1943/1999). Trzon tej powieści stanowi fikcyjny *Opis żywota magistra ludzi Józefa Knechta*, będący intertekstualną grą zarówno z gatunkiem *vita* (żywotów świętych), jak i biografii dokumentalnej, z charakterystycznym biografem-naukowcem (Całek 2013), którego rolą jest uprawomocnianie narracji biograficznej przez wykorzystanie autorytetu badacza i relacjonowanie czynności badawczych oraz cytowanie źródeł.

Mimetyzm formalny nie ogranicza się tu do samego *Opisu*, lecz obejmuje również inne części utworu, takie jak *Pisma pozostawione przez Józefa Knechta* (czytelne nawiązanie do popularnego wówczas gatunku monograficznego typu „życie i dzieła”). Znajdują się tam wiersze Knechta oraz trzy życiorysy, pisane jako ćwiczenia szkolne, a osadzone w różnych epokach: *Zaklinacz deszczu*, *Spowiednik* i *Życiorys hinduski*¹⁸². Podobnie odrębną częścią jest *Wprowadzenie*, tekst

¹⁸² Pierwotnie istniał jeszcze czwarty: *Życiorys szwabski*, ale ostatecznie Hesse go nie wykończył (Decker 2014).

stylizowany na rozprawę naukową¹⁸³, a mający zaprezentować kompetencje badawcze pozornie anonimowego narratora – gospodarza biografii, kryjącego się za enigmatycznym „my” jako reprezentantem środowiska naukowego Kastalii (fikcyjnego zakonu przyszłości, gdyż zdarzenia opowiadane są z perspektywy roku 2200). Wprowadzenie to, chociaż oficjalnie ma wyjaśniać reguły gry szklanych paciorków, zawiera również metatekstowe zasady pisania biografii oraz krytykę tego gatunku.

Główną częścią powieści jest narracja o życiu fikcyjnego twórcy Józefa Knechta – muzyka, humanisty, mistrza gry szklanych paciorków – zbudowana na typowym schemacie biegu życia (dzieciństwo, lata młodości, dojrzałość, starość). Akcentuje ona temporalność i dynamikę rozwoju osobowości bohatera, który ostatecznie wykracza poza tradycyjny schemat i pod koniec życia podejmuje zaskakujące decyzje, a w finale umiera w całkowicie nieheroicznych okolicznościach. Opis życia Knechta naśladuje zatem pod wieloma względami faktografię naukową, chociaż mieści się całkowicie w obszarze fikcji.

Pierwszy typ biografii fikcyjnej można scharakteryzować następująco: 1) w centrum narracji znajduje się postać fikcyjna; 2) zasadniczą część utworu stanowi fikcyjna narracja biograficzna; 3) drugim tematem utworu są rozważania na temat pisania biografii „prawdziwej”, opartej na faktach, dokumentach czy relacjach świadków; 4) dominuje wymiar epistemologiczny: mnożone są perspektywy narracyjne, pojawia się polifoniczność (różnogatunkowe fragmenty: fikcyjne listy, utwory, wspomnienia, dzienniki).

Drugi rodzaj biografii fikcyjnej pod wieloma względami przypomina pierwszy, jednak podstawowa różnica polega na przyznaniu biografowi pierwszoplanowej roli w narracji. To on jest fokalizatorem opowieści i równocześnie autorem „tekstu w tekście”, czyli biografii (cytowanej we fragmentach). Natomiast końcowa wersja biegu życia nigdy nie jest zaprezentowana (w przeciwieństwie do pierwszego typu), fabuła nie jest zatem skoncentrowana na opisie fikcyjnego życia, lecz na próbach jego odtworzenia podejmowanych przez głównego bohatera – biografa. Do tak skonstruowanych utworów należą powieści *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta* Władimira Nabokowa (1941) oraz *Trzynasta opowieść* Diane Setterfield (2006).

Krótką powieść Nabokowa, w której personalna narracja prowadzona jest z perspektywy V., czyli brata pisarza, przyjmuje postać historii życia nareszcie opowiadanej „prawdziwie” i powstającej w kontrze do biografii oficjalnej, zaakceptowanej przez środowisko. Utwór wzorowany jest na gatunku biografii reporterskiej

¹⁸³ Zawiera bogatą literaturę przedmiotu w postaci cytatów i odsyłaczy do fikcyjnych i faktycznych przedstawicieli świata kultury i nauki (realeów historycznych, por. McHale 2012).

i polemicznej, z charakterystyczną figurą biografa-detektywa (Całek 2013), którego zadaniem jest wypełnienie „białych plam” w opowieści o życiu Sebastiana; pojawia się też momentami biograf-mozaicysta, który z fragmentów (relacji świadków oraz własnych wspomnień) próbuje wykreować pełny i spójny obraz.

Głównym tematem utworu jest zatem rekonstruowanie biegu życia Knighta, które staje się pretekstem do snucia własnych, a zatem autobiograficznych opowieści o relacjach rodzinnych, przeszłości; całość narracji zawiera subiektywny obraz brata – człowieka sukcesu i twórcy. Tak pisana biografia staje się przestrzenią symbolicznego spotkania z nieżyjącym, a równocześnie realizacją moralnego zobowiązania do poszukiwania prawdy o nim. Niejednoznaczność tekstu, w którym żywioł biograficzny splata się z autobiograficznością, uzyskuje w finale zaskakujące rozwiązanie: V. zaczyna żyć życiem Sebastiana, całkowicie się z nim identyfikując: „[...] choćbym nie wiedzieć jak się starał, nie umiem wyjść z roli: maska Sebastiana przywarła mi do twarzy, podobieństwo nie daje się zmyć. Jestem Sebastianem albo Sebastian jest mną, a może obaj jesteśmy kimś, kogo żaden z nas nie zna” (Nabokov 2003, s. 141). Skupienie się na postaci biografa prowadzi zatem do refleksji nad specyfiką więzi, jaka powstaje między opisującym a opisywanym, oraz jej wpływem na proces poznawania biegu życia innego.

W *Trzynastej opowieści* główną bohaterką jest Margaret Lee, którą do napisania biografii nakłania popularna pisarka Vida Winter. Fabuła tego utworu koncentruje się na kolejnych fazach odtwarzania losów fikcyjnej rodziny Angelfield, z której Winter pochodzi (a utwór nawiązuje do konwencji powieści wiktoriańskiej i twórczości sióstr Brontë). Zadanie napisania biografii na podstawie wywiadu-rzeki staje się pretekstem do snucia refleksji na temat władzy, jaką podmiot ma nad własną biografią. W centrum powieści znajduje się relacja między Margaret, próbującą wiernie zrealizować pakt biograficzny, oraz Vidą, która oscyluje między pragnieniem ujawnienia prawdy o sobie i rodzinnych tajemnicach a wstydem oraz poczuciem winy. Dramat obu bohaterek, uwikłanych w przeszłość rodu, ale i w teraźniejszą grę interpersonalną, jest główną osią narracji. Opowiadanie losów pisarki stanowi ważny wątek fabularny, nie jest on jednak dominujący; na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie wielorakich uwarunkowań poznawczych, które decydują o możliwości dotarcia do prawdziwej historii życia. Narracja personalna ogniskuje uwagę czytelnika na postaci biografki, a wprowadzenie różnorodnych form podawczych (listu, notatek) jest przejawem mimetyzmu formalnego.

Najistotniejsze cechy drugiego typu biografii fikcyjnych to: 1) biograf, którego postać znajduje się w centrum narracji; 2) tematem utworu jest pisanie biografii; 3) drugi temat to refleksja nad możliwościami i granicami poznania innej osoby; 4) nadal dominuje wymiar epistemologiczny. Nastawienie na opis uwarunkowań powstawania biografii, wskazanie pośredniczącej roli narracji i znaczenia

biografia oraz skupienie się na procesie pisania, a nie tylko jego rezultacie, stanowi wspólny element obu omówionych typów tekstów. Ustanowienie biografii jako głównego bohatera lub co najmniej współbohatera narracji nawiązuje do istniejącego w biografistyce naukowej gatunku metabiografii, stworzonego przez Kendalla (1965), długo nieobecnego w badaniach polskich, zaproponowanego dopiero w roku 2012 pod nazwą „superbiografia” (Całek 2012, s. 37–39)¹⁸⁴. Metabiografia polega na świadomym i autorsko uzasadnianym mieszanu wydarzeń faktycznych i fikcyjnych, natomiast na plan pierwszy wysunięty zostaje biograf – raczej konstruujący niż rekonstruujący opowieść o życiu bohatera biografii; stanowi to element gry z odbiorcą, któremu pisarze co rusz podsuwają określone wersje wydarzeń, by za moment zdekonstruować ich wyobraźniowy status i hipotetyczny charakter.

Dominanta ontologiczna pojawia się w trzecim i czwartym typie biografii fikcyjnej, wywołując pytania o status świata, w którym toczy się narracja. Konwencja *science-fiction*, w której opowiedziane zostały historie życia fikcyjnych postaci, nie zmienia zasadniczego kierunku refleksji nad gatunkiem biografii i biegiem życia, stanowiącym jego empiryczną podstawę. Przesunięcie fabuły w spekulatywnie ujętą przyszłość zmienia jednak punkt ciężkości opowieści: futurystyczne wynalazki mające wspomagać biografa generują nowe dylematy, nie przynosząc rozwiązania aktualnych. Wzrasta udział metafikcji, a jej nośnikiem stają się bohaterowie świadomi swego nieoczywistego statusu w świecie przedstawionym. Pytania stawiane biografii nie dotyczą już granic poznania cudzego życia, lecz warunków jego zaistnienia, co jest charakterystyczne dla powieści postmodernistycznej (McHale 2012).

Motywy przewodnim trzeciego typu jest „mówca umarłych”. Stworzona przez Orsona Scotta Carda (2013) postać Endera Wiggina w drugim tomie cyklu przyjmuje rolę mówcy wygłaszającego mowę pogrzebową w formie laudacji¹⁸⁵. Powieść *Mówca umarłych*, chociaż nie jest typową biografią, to jednak wykorzystuje jej chwyt formalny; na tym przykładzie chciałabym wskazać cechy kolejnego modelu biografii fikcyjnej, której bohaterem jest biograf przyszłości dysponujący nowoczesną technologią, która pozwala mu skuteczniej i bardziej obiektywnie rejestrować fakty. Rezultatem końcowym ma być wiarygodna opowieść o życiu zmarłego, która odda mu sprawiedliwość (ujawniając motywacje i uwarunkowania jego czynów), a równocześnie będzie oparta na faktach.

¹⁸⁴ Ponieważ czas pokazał, iż nazwa „superbiografia” się nie przyjęła, proponuję określenie bardziej adekwatne i bliższe pierwowzorowi w kontekście jego znaczenia i definicji – jest nim właśnie „metabiografia”.

¹⁸⁵ W analogii do tego właśnie bohatera, omawiając różnorodne modele narracji biograficznej, zaproponowałam figurę biograficznego „mówcy umarłych” (Całek 2013).

Dwa kulturowe wyobrażenia pokazujące skrajnie różne sposoby wypełnienia tej roli prezentują: wspomniany już wyżej Ender Wiggin oraz Alan Hackman z filmu *Wersja ostateczna* (Naim 2004). Pierwszy z nich, konstruuując swoją mowę, wchodzi w relacje z wszystkimi dostępnymi świadkami. Posługując się danymi zgromadzonymi w systemach informatycznych, konfrontuje obiektywne dane z subiektywnymi relacjami. Nie boi się zaangażowania emocjonalnego w historię życia, którą bada. Rolą drugiego – zwanego „cutterem” (gdyż jego zadaniem jest montaż filmu ze wspomnień zarejestrowanych przez całe życie w implancie Zoe, połączonym z nerwem wzrokowym i słuchowym) – jest wyselekcjonowanie scen, które stworzą wizualne wspomnienie życia, pełni on zatem rolę strażnika pamięci, który dysponuje kompletnym nagraniem historii życia.

Obie role wymagają spełnienia wysokich standardów etycznych: powieść Carda tworzy niemal idealny pod tym względem wizerunek bohatera, natomiast film Naima pokazuje, co dzieje się, gdy – dysponując tak zaawansowaną technologią – biograf manipuluje faktami i usuwa niemoralne zachowania z implantu, który je zachował. Jako istotne pojawia się zatem pytanie o status samej biografii jako historii rekonstruowanej przez ludzi, od których dojrzałości i uczciwości zależy rezultat końcowy. To nie wynalazki zapewniają jego adekwatność, lecz rygorystycznie przestrzegane zasady etyczne. Równocześnie obie powieści podejmują refleksję nad zagadnieniem uprawomocnienia narracji biograficznej, przesuwają zatem akcent z epistemologicznych pytań o możliwość poznania człowieka na kwestie ontologiczne: o status „prawdy biograficznej” budowanej z odłamków i okrucich, poddawanej selekcji, montażowi czy interpretacji.

W czwartym typie biografii fikcyjnych zamiast pytania o granice biograficznego poznania pojawia się kwestia możliwości realnego wpływania na życie za pomocą opowieści, a nawet jego sztucznego stwarzania na podstawie zachowanych narracji zmarłego. W ten sposób, po pierwsze, zakwestionowana zostaje granica między empirycznym biegiem życia a fikcją, a po drugie, w centrum zainteresowania staje zagadnienie władzy nad życiem-opowieścią. Problematykę tę poruszają dwa teksty kultury: film w reżyserii Marca Forstera (2006) *Przypadek Harolda Cricka* (w którym główny bohater odkrywa, iż jego życiem zaczynają kierować narracje pisarki Karen Eiffel) oraz odcinek drugiego sezonu serialu *Czarne lustro*, zatytułowany *Zaraz wracam* (Brooker 2013).

W pierwszym z wymienionych obrazów życie Harolda Cricka, obserwowane bezpośrednio przez widza, uzyskuje dodatkowy komentarz w postaci głosu narratora (z offu), przypominający powieściową narrację auktorialną. Dalszy przebieg wydarzeń odsłania zakres panowania pisarki nad życiem bohatera, a zdobycie wiedzy na temat własnej sprawczości stawia ją przed dylematem, czy wobec zaistniałych okoliczności powinna ona zrealizować swój pierwotny zamiar i w zakoń-

czeniu swego utworu uśmiercić bohatera (a tym samym – rzeczywistego Harolda Cricka), czy może raczej go ocalić. Harold okazuje się bowiem istnieć na tym samym poziomie diegezy co Karen Eiffel, natomiast z niewiadomych względów w życiu bohatera realizują się losy na bieżąco tworzone przez pisarkę. Moment ujawnienia metaleptycznego skrzyżowania świata diegetycznego (historii Karen piszącej powieść) z hipodiegetycznym, dziwacznie zorganizowanym istnieniem Harolda, wydobywa na pierwszy plan samą narrację i jej kreacyjne właściwości, odsłania też symboliczny wymiar opowieści jako przestrzeni panowania nad biografią. Dzięki postaci profesora literatury Julesa Gilberta i jego metawiedzy na temat poziomów diegezy wprowadzony zostaje wątek metafikcyjny, a główny bohater zyskuje świadomość, iż ma podwójny status: żyje w rzeczywistości, ale jego los rozgrywa się w fikcji. Ta błyskotliwa metalepsa przesuwą punkt ciężkości z narracji personocentrycznej na pytanie ontologiczne: o to, kim wobec powyższego jest bohater i na jakich zasadach istnieje w świecie narracji. Dopiero w tym kontekście ujawnia się prawdziwe znaczenie twórczych wyborów pisarki, które z poziomu estetycznego (pragnienie napisania najlepszej narracji powieściowej z intrygującym finałem) zostaje przeniesione na poziom etyczny (uśmiercenie lub ocalenie mężczyzny, którego pisarka może poznać osobiście, doświadczając tym samym ciężaru odpowiedzialności za jego losy).

Zaraz wracam (Brooker 2013) to odcinek serialu *Czarne lustro*, także ilustrujący dominantę ontologiczną, która wypiera w biografiach fikcyjnych zagadnienia epistemologiczne, chociaż w tym przypadku punkt ciężkości spoczywa na problematyce etycznego wymiaru nowych technologii. Główna bohaterka Martha po niespodziewanej i tragicznej śmierci swego partnera Asha zaczyna korzystać z programu komputerowego typu AI, który na podstawie wszystkich materiałów wytworzonych za życia i udostępnionych w sieci internetowej (wiadomości, profile w mediach społecznościowych, zdjęć, konwersacji) jest w stanie symulować zmarłego, tworząc jego wirtualną „tożsamość narracyjną”. Martha po pogrzebie uzyskuje możliwość nawiązania kontaktu z wierną symulacją zmarłego: najpierw przez specjalny komunikator, przez który otrzymuje wygenerowane wiadomości, tworzą naśladowujące Asha. W następnym etapie projektu AI rozmawia z nią przez telefon głosem utraconego partnera, wreszcie – w fazie kluczowej – na podstawie całej zgromadzonej dokumentacji powstaje materialna kopia zmarłego w postaci androida do złudzenia przypominającego Asha, zdolnego do natychmiastowych automodyfikacji. Jest ona produktem wyrafinowanej technologii, dostępnym w sprzedaży jako usługa, chociaż sam proces wydaje się w fazie eksperymentu i wypróbowywania prototypów (to częsty motyw wykorzystywany w serialu *Czarne lustro*).

Postać wykreowana przez sztuczną inteligencję przekracza granice wirtualności i materializuje się w świecie diegetycznym. Narracja leżąca u podstaw tej

przemiany prowadzi w finale do zastąpienia pierwowzoru kopią. Zatarcie granic pomiędzy światem narracji a wirtualnością rodzi nowe pytania i dylematy, prowadząc do nieodwracalnego przekształcenia świata bohaterki. Pojawienie się po śmierci Asha jego sobowtóra, niezależnie od manifestowanej zdolności do drobiazgowego odwzorowania zarówno ciała, jak i zachowań oraz psychiki bohatera, wprawia Marthę w konsternację, zaburzając trwający już proces żałoby. Istota będąca „drugim Aschem” jest w dodatku całkowicie świadoma swej proveniencji i otwarcie komunikuje swój status sztucznego bytu, nie może też oddalać się od miejsca swojej aktywacji i nie posiada żadnej autonomii, spełnia tylko każde życzenie właścicielki, zaspokaja jej emocjonalne głody, potrzebę kontaktu czy pożądanie.

Początkowa fascynacja bohaterki wraz z upływem czasu zmienia się w dystans, wstyd i odrzucenie. Ukrywa ona istnienie „drugiego Asha” przed siostrą i otoczeniem, co nie jest trudne, gdyż jej dom znajduje się na odludziu. Coraz wyraziściej dostrzega też różnice między zmarłym mężczyzną a jego symulacją. W kulminacyjnej scenie (Brooker 2013, 44:30–46:02), gdy Marta i „drugi Ash” stoją na klifie, z którego bohaterka początkowo zamierza zrzucić androida, kobieta wypowiada następującą kwestię, obnażając istotę różnicy między kopią a oryginałem: „– Ale ty to nie ty. [...] Potrafisz odtworzyć zmarszczki, nie historię. Próbujesz zagrać to, co on robił bezwiednie, a to za mało” (Brooker 2013, 45:10–45:21).

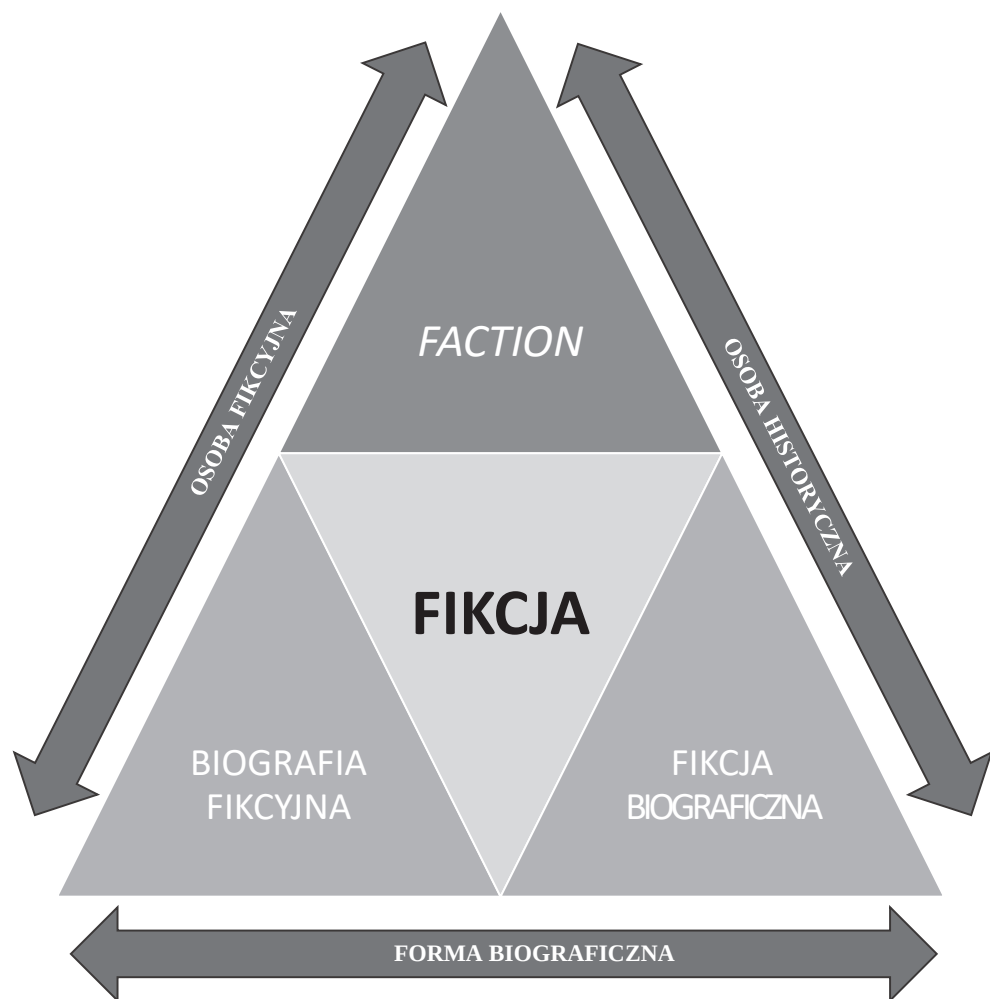
Finał odcinka ujawnia sposób, w jaki Martha poradziła sobie z doświadczeniem rozczarowania a równocześnie niezastępowalności człowieka nawet przez jego najdoskonalsze odwzorowanie. „Drugi Ash” przebywa na strychu, zamknięty tam, ukryty przed całym światem, jako że nie ma żadnych potrzeb biologicznych, nie starzeje się i nie może umrzeć. Wątek poradzenia sobie z symulacją zmarłego, tak odmienną od kulturowo uprawomocnionych form: mowy pogrzebowej, biografii, wspomnienia, ujawnia opór i brak zgody na sztuczne sposoby pośmiertnego uobecniania bliskich, niezależnie od nowinek technologicznych. Po ponad dziesięciu latach od premiery tego odcinka *Czarnego lustra* przedstawione w nim możliwości wydają się wcale nieodległe, jeśli chodzi o moduł odgrywania i naśladowania głosu czy komunikacji za pomocą sztucznej inteligencji, umiejętnie symulującej konkretnego człowieka. Jednak opór przed sztucznym odgrywaniem już zakończonego życia pozostaje niezmienny.

Oba przedstawione wyżej utwory, chociaż w odmienny sposób wykorzystują motyw kreacyjnej siły narracji, uświadamiają także lęk, jaki kryje się w możliwościach, które z siły tej wynikają, pozwalając opowieściom fikcyjnym przekształcać się w rzeczywistość i przekraczać granice wyobraźni. Ich bohaterowie stawiają pytanie o naturę świata i własny status, charakterystyczne dla tekstów postmodernistycznych (por. McHale 2012).

4.3. Na skrzyżowaniu fikcji i faktów: *faction*

Gdyby pole badawcze relacji między biografią a fikcją ujmować w sposób wizualny, to przypominałoby ono trójkąt, którego jednym bokiem byłaby opozycja pomiędzy biografią fikcyjną a fikcją biograficzną (por. Schemat 3, poniżej). Dwa pozostałe boki wyznaczałaby jednak interakcyjna relacja każdego ze wspomnianych typów opowieści do trzeciego zjawiska, jakim jest *faction*, pojęcie przeszczepione z anglosaskich badań nad literaturą przez Justynę Tabaszewską (2019).

Faction ujmuje badaczka nie tyle jako gatunek, lecz raczej „praktykę albo strategię pisania”, w której następuje swobodne łączenie elementów fikcyjnych i faktycznych, czyli „literaturę funkcjonującą na granicy między fikcją i faktem”



Schemat 3. Relacje między trzema różnymi strategiami łączenia fikcji z biografią

(Tabaszewska 2019, s. 63). Termin ten zakorzeniony jest w badaniach nad powieścią niefikcyjną, co widać chociażby w inspirowaniu się technikami reportażowymi zbierania materiałów, dążeniem do korzystania z udokumentowanych źródeł czy kreowaniem postaci obiektywnego narratora, który tylko relacjonuje prawdziwy bieg wydarzeń (oczywiście element ten stanowi najczęściej zabieg metafikcyjny). Natomiast fikcyjny wymiar opowieści od początku polegał na korzystaniu z typowych wzorców narracyjnych, odwołujących się do strategii charakterystycznych dla powieści.

Ewolucja *faction* według Tabaszewskiej nawiązuje do istotnego rozróżnienia pomiędzy takimi pojęciami jak „autentyczność” i „prawda” w różnych typach pisarstwa faktograficznego; kategorie te autorka przywołuje za Geoffreyem Hartmanem (Tabaszewska 2019, s. 66). Obecnie uznawany za powszechny wymóg autentyczności staje się namiastką prawdziwości. Autentyczność ujmowana jest tu jako konstrukt celowo wytwarzany przez jednostkę, mający zakorzenić kreowany obraz w „prawdziwej egzystencji”, a jednocześnie planowo ją przekształcać w dzieło sztuki.

Te dwa sprzeczne dążenia, obecne w dziele naśladowującym konkretny bieg życia, nie są do pogodzenia, gdyby zastosować do nich wymóg prawdziwości. Autentyczność pełni więc rolę zastępczą, gdyż stawiane jej wymagania dopuszczają możliwość fikcjonalizacji, jeśli nie narusza ona właściwej atrybucji, czyli poprawnego przypisania danego dzieła konkretnemu autorowi. Rolą autentyczności jest wytworzenie adekwatnego, przekonującego psychologicznie obrazu, co z kolei sprawia, że pojęcie autentyczności: „jest bliżej pojęcia wierności i szczerości wobec własnych przeżyć” (Tabaszewska 2019, s. 68):

[...] kłamstwo nie jest wcale równoznaczne z fikcją, gdyż możliwe jest nawet użycie fikcji w przypadku gatunków klasycznie kojarzonych z faktem (np. w biografii), w taki sposób, by wymogu uczciwości nie naruszać. W takim jednak przypadku fikcjonalizacja musi być dla czytelnika jasna i nie stanowić chwytu uzasadniającego traktowanie danego tekstu jako „prawdziwego” (Tabaszewska 2019, s. 69).

Fikcjonalność w *faction* powinna także zachowywać zasadę realizmu i niesprzeczności z faktami, aby wytworzyć wiarygodną reprezentację, która wykreuje przekonujący świat narracji:

Mieszanie faktów i fikcji musi więc przebiegać na zasadzie niesprzeczności: elementy fikcjonalne nie mogą podważać prawdopodobieństwa świata przedstawionego, w tekście nie może być bezpośrednich sygnałów pozwalających na falsyfikację zdarzeń, ale równocześnie nie wszystko, co w tekście się znajduje, musi być wiernym odwzorowaniem rzeczywistych zdarzeń (Tabaszewska 2019, s. 70).

Scharakteryzowana w ten sposób strategia pisania, jaką jest *faction*, nie jest tak ściśle jak biografia fikcyjna przywiązana do samej konwencji biograficznej.

Dlatego też *faction* łączy fakty i elementy wyobrażone (choć prawdopodobne), sięgając po dużo szersze zaplecze genologiczne. Utwory w konwencji *faction* mogą przybierać formę powieściową lub reportażową; *faction* „nie jest ani biografią, ani reportażem, ani dokumentem – choć z tych, i nie tylko tych, form może korzystać” (Tabaszewska 2019, s. 75). W tym punkcie strategia ta zasadniczo różni się zarówno od biografii fikcyjnej, jak i od fikcji biograficznej, mocno związanych z pierwotną dla nich formą gatunkową.

Ponadto *faction* nie tylko dopuszcza spekulację i tworzenie hipotez nieopartych na dowodach, ale nawet do tego prowokuje, zakazując jedynie pisania wbrew faktom:

Jedynym, czego w ramach *faction* robić nie można, co narusza granice tak rozumianej strategii, jest naruszenie zasady realizmu oraz deklarowanie wbrew rzeczywistym cechom jednorodności gatunkowej, a więc – najczęściej – upewnianie odbiorcy o pełnej autentyczności tekstu lub jego całkowitej przynależności do literatury faktu (Tabaszewska 2019, s. 71).

Faction byłaby zatem rozszerzeniem skali fikcyjności poza dostępny materiał faktograficzny, czasem nawet w postaci epizodów nie mających żadnego umocowania w dokumentach, ale z nimi niesprzecznych; strategia ta najmocniej wydobywa fikcyjny charakter tworzonych wydarzeń w wersji bliskiej już nawet historii alternatywnej. Przy tym pisarz *faction* może – jak w fikcji biograficznej – sięgać po postaci historycznie uwiarygodnione, o ile jasno zaznaczy swobodę twórczą, z jaką posługuje się materiałem źródłowym, a tym samym nie wejdzie w ramy paktu biograficznego. Dzięki temu nie pozostaje związany jakimikolwiek zobowiązaniami wobec odbiorcy, który jest świadomy zastosowanej „gry w fikcję”, nie poszukuje zatem odniesień referencjalnych.

4.4. *Faction* a powieść psychoterapeutyczna: Irvin D. Yalom

Twórczość prozatorska Irvina D. Yaloma, amerykańskiego psychiatry i emerytowanego już profesora Uniwersytetu Stanforda, w całości może zostać zakwalifikowana jako *faction*, chociaż wydawca opatruje je niezmiennie enigmatycznym określeniem „powieść/opowieść psychoterapeutyczna”. Jest to udane połączenie wiedzy naukowej, kontekstu historycznego oraz doświadczenia terapeutycznego z dobrym warsztatem pisarskim autora.

Żywioł fikcji pojawia się w dorobku Yaloma zarówno w postaci zbiorów opowiadań o pacjentach, jak i obszernych, całościowych fabuł z elementami biografii. Na te ostatnie właśnie chciałabym położyć nacisk, gdyż stanowią ciekawy sposób eksperymentowania z *faction*: każda z trzech omówionych tu powieści dotyczy

jednego z filozofów (Nietzschego, Schopenhauera i Spinozy), a zarazem posługuje się fabułą formującą wydarzenia prawdopodobne, choć wyobrażone. Równocześnie są to trzy bardzo różne realizacje *faction*, pokazujące wielorakie możliwości łączenia tego, co autentyczne, z elementem hipotetycznym lub będącym całkowicie świadomą spekulacją, ukazaniem możliwości typu „co by było, gdyby...”.

Powieściopisarstwo Yaloma nie doczekało się wielu analiz; zdarzają się pojedyncze prace zagraniczne, które próbują objąć całokształt tej heterogenicznej twórczości (Berman 2019), natomiast w Polsce są to utwory wciąż mało znane. Zapewne można to wyjaśnić stosunkowo niedługim czasem, jaki upłynął od publikacji polskich przekładów twórczości tego profesora psychiatrii, dotąd uchodzącego przede wszystkim za specjalistę od tematów psychoterapii, zwłaszcza grupowej. Jednak ostatnie kilka lat radykalnie zmieniło pozycję amerykańskiego badacza i pisarza na rynku wydawniczym, czego dowodem może być czytelniczny wzrost zainteresowania twórczością, która łączy wiedzę z wyobraźnią i głęboko humanistycznym podejściem do osoby oraz jej problemów egzystencjalnych. Dokonany przeze mnie wybór trzech powieści spośród wielu innych dzieł wynika zarówno z obecności w każdym z nich wątku biograficznego, jak i z tego, że każdy stanowi odmienny wariant łączenia faktów i fikcji.

Pierwszym utworem opatrzonym autorską nazwą „książka dydaktyczna” był zbiór opowiadań *Kat miłości* (1989/2021): pod koniec pisania Yalom, zafascynowany Nietzschem, zaczął pracować nad powieścią o nim, która miała w atrakcyjny sposób prezentować najważniejsze założenia psychoterapii egzystencjalnej, jego głównej specjalizacji. Inspiracją do literackiego ujęcia tego tematu była jedna z biografii zamieszczonych na końcu *Gry szklanych paciorków* (o czym była mowa w podrozdziale 4.2.): historia dwóch uzdrowicieli, których relacja pozwoliła obu odnaleźć sens życia, ujawniła potencjał literackiej metafory, zdolnej udźwignąć bogactwo treści bez upraszczania złożoności zagadnień. I tak powstał utwór *Kiedy Nietzsche szłochał* (Yalom 1992/2023), opisujący – jak deklaruje autor – fikcyjne narodziny terapii egzystencjalnej¹⁸⁶:

¹⁸⁶ W swoich książkach Yalom często umieszcza „Post-Scriptum”, w którym znajduje się wywiad z nim, a także komentarz na temat danej książki, w którym autor odsłania kulisy swojego warsztatu oraz oddziela to, co prawdziwe i oparte na dokumentach, od elementów fikcyjnych. Ta część książki, wyróżniona graficznie, uzyskuje odrębną numerację i to do niej odnosić się będą te i kolejne informacje o lokalizacji cytatów z komentarzy odautorskich. Niezależnie od tego precyzyjne wyjaśnienia elementów faktograficznych znalazły się w *Posłowniu* (Yalom 1992/2023, s. 437–443) oraz rozdziale zatytułowanym *Od Autora*, w którym Yalom wprost napisał, że Nietzsche i Breuer nigdy się nie spotkali, a ten ostatni zapewne nie miał erotycznych fantazji na temat Berthy Pappenheim (czyli słynnej Anny O.), choć – jak zaznacza pisarz – nie można tego wykluczyć (Yalom 1992/2023, s. 444–448).

Biorąc pod uwagę nieprawdopodobne dzieje psychoterapii, wypadki opisane w tej książce mogły mieć miejsce, gdyby koło historii obróciło się tylko trochę inaczej [wyr. oryginalne tu i dalej – dop. A.C.]. Mimo że fabuła jest fikcyjna, to opowieść o wynalezieniu psychoterapii przez Nietzschego nie jest całkiem nieprawdopodobna. Mógłby też odnieść korzyść z psychoterapii, bo przez całe życie był pogrążony w rozpacz. Wymyśliłem więc fabułę, osnutą wokół takiego eksperymentu myślowego: Załóżmy, że Nietzsche znalazł się w sytuacji, w której mógłby wynaleźć psychoterapię czerpiącą z jego opublikowanych prac, którą na dodatek mógłby wykorzystać do uzdrowienia samego siebie (Yalom 1992/2023, s. 13).

W swej powieści autor stawia pytanie, jakim terapeutą byłby Nietzsche: pokazuje go jako człowieka stanowczego, pewnego siebie i bezkompromisowego, który dla dobra pacjenta jest gotów narazić go na zderzenie z grozą egzystencji, ostatecznością własnych wyborów czy koniecznością zmierzenia się z prawdą o sobie. Wskazując na widoczne wpływy filozofii Nietzschego w pismach Freuda i równocześnie niemożność zapoznania się tego pierwszego z psychoanalizą, której początki datuje się na 1895 rok (filozof przestał pisać sześć lat wcześniej), Yalom zaproponował, by relacja psychoterapeutyczna rozegrała się między Nietzschem a Josefem Breuerem, przyjacielem i mentorem Freuda (Yalom 1992/2023, s. 28–32).

Wybrał rok 1882: jesienią filozof cierpiał na depresję i miał myśli samobójcze po rozstaniu z młodą Rosjanką, Lou Salomé, ale po kilku miesiącach nastąpiła niewyjaśniona poprawa jego samopoczucia: wiosną 1883 roku rozpoczął pisanie *Tako rzecze Zaratustra* w stanie euforycznym, który można opisać jako *flow*: szybko (trzy części w ciągu dziesięciu dni) i bezwysiłkowo. To nadzwyczajne przejście, które Gardner zapewne nazwałby asynchronią twórczą przed doświadczeniem krystalizującym, Yalom uznał za wymagające wyjaśnienia i takowe zaproponował.

Spotkanie filozofa z Breuerem, znanym wiedeńskim diagnostą, byłoby możliwe, gdyż Nietzsche cierpiał na migreny i mógłby szukać u lekarza pomocy (Yalom 1992/2023, s. 31):

Gdy już umieściłem moich bohaterów na scenie, doświadczyłem wspaniałych piśarskich przeżyć, patrząc, jak ożywają i przejmują tę opowieść. Miałem wrażenie, że prowadzą nieustanne rozmowy, a moim zadaniem jest jedynie dostroić się do nich, wszystko notować, a potem patrzeć ze zdumieniem, jak fabuła stopniowo się rozwija (Yalom 1992/2023, s. 32).

Akcja powieści toczy się od października do grudnia 1882 roku: spotkanie lekarza z filozofem następuje wskutek intrygi zaplanowanej przez Lou Salomé, która jest świadoma krzywdy uczynionej potencjalnemu geniuszowi, zatem szuka w tajemnicy pomocy dla niego i angażuje w ten proces lekarza, który prowadzi eksperymentalną terapię słowem (pomagając Annie O.). Yalom ukazuje Breuera w jego codzienności: obowiązkach lekarskich, aktywności towarzyskiej, przyjaźni

z przyszlým ojcem psychoanalizy, ale odsłania przed czytelnikiem także wewnętrzny kryzys osobisty i małżeński. Pierwsze spotkania z Nietzschem kończą się serią porażek: filozof nie chce przyjąć pomocy, nie wierzy w bezinteresowność lekarza i nie chce być od nikogo zależny. Dopiero kolejny fortel, propozycja, aby Breuer leczył migrenę, a Nietzsche za pomocą rozmów z lekarzem pomógł mu pokonać życiowy kryzys, wprowadza równowagę i partnerstwo oraz wzajemność relacji.

Historia tych wyobrażonych spotkań zostaje opowiedziana za pomocą różnych form podawczych: fokalizatorem narracji jest Breuer, ale do myśli Nietzschego czytelnik uzyskuje dostęp dzięki fikcyjnym dokumentom autobiograficznym: listom filozofa i jego notatkom sporządzanym po każdej sesji; to samo wydarzenie opowiadane jest też za pomocą pierwszoosobowych zapisków lekarskich Breuera. Jednak z czasem mimo podstępu i pretekstowego problemu inicjującego kontakt mężczyźni budują prawdziwą relację terapeutyczną: początkowo tylko odgrywany, egzystencjalny dramat lekarza z każdą kolejną rozmową staje się coraz bardziej prawdziwy. Kontakty nabierają więc głębi, stają się dwustronne, a każdy z mężczyzn uzyskuje dzięki temu pomoc i każdy ma swoje zadanie do wykonania. Notatki z poszczególnych sesji (często autorstwa obu interlokutorów, co pozwala pisarzowi skonfrontować ze sobą także dwa różne punkty widzenia) umieszczone są na końcu rozdziału, stanowiąc jego zamknięcie; czasem towarzyszą im fikcyjne listy Nietzschego.

Punktem kulminacyjnym powieści staje się moment wyznania prawdy przez Breuera, który – inaczej niż uzdrowiciel z przywoływanej w komentarzu przez Yaloma powieści Hessego *Gra szklanych paciorków*¹⁸⁷ – decyduje się na szczerość i otwartość wobec filozofa, ryzykując całą dotychczasową więź, zadzierzgniętą z pacjentem. Kontrakt dobiega końca, ale obaj uczestnicy relacji wychodzą z niej jak nowonarodzeni: Breuer odzyskuje poczucie sensu życia, odkrywa ponownie, jak bardzo kocha swoją żonę, a Nietzsche wyrusza w drogę z rozpoczętym *Zaratustrą* i gotowymi przemyśleniami w głowie, które szybko materializują się w tekst.

Kreacja obu postaci historycznych pozwala zapoznać się z twórczością filozoficzną, często cytowaną w powieści, ale też pokazuje metodę terapeutyczną wykorzystującą doświadczenia kliniczne samego Yaloma. Dobrym przykładem tego

¹⁸⁷ Kontekstem dla takiego, a nie innego wyboru Breuera jest jeden z fikcyjnych życiorysów, zatytułowany *Spowiednik*, zamieszczony w części następującej po zamknięciu powieści właściwej Hessego, zatytułowanej *Pisma pozostawione przez Józefa Knechta* (Hesse 1999, s. 587–625). Historia opowiada o Josephusie Famulusie, który poszukuje ojca Diona Pugila; obaj jako ojcowie pustyni słyną z mądrości. W czasie poszukiwań spotykają się i okazuje się, że jeden szuka drugiego w poszukiwaniu rady, z czego jednak zdaje sobie sprawę tylko starszy z nich, ojciec Dion. Niestety nie ma on odwagi wyznać tej prawdy swemu towarzysowi; staje się też jego mentorem. Prawdę mówi mu dopiero przed samą śmiercią, tracąc tym samym okazję do ustanowienia dwustronnej i szczerej relacji.

jest ćwiczenie zadane przez Breuera, aby Fryderyk wyobraził sobie, że jego łyży umieją mówić i dał im głos, uzewnętrzniając tym samym bieżące myśli oraz opisy stanów emocjonalnych. Jest to zapewne dydaktyczny wymiar powieści, której rolą miało być ożywienie i wdrożenie w praktykę określonych narzędzi terapeutycznych. Jednak twórczość prozatorska pokazała dużo większy potencjał: pozwoliła stworzyć głęboko ludzki portret „pierwszego psychoterapeuty”, odmalowując jednocześnie pozbawiony naiwności wizerunek medycyny bez psychiatrii, w której lekarze borykają się z chorobami, na które nie znajdują dobrego lekarstwa. „Wy-myślona” przez Nietzschego kuracja, której rezultatem stało się także pobudzenie aktywności twórczej, pokazana została jako nowatorskie remedium na ból istnienia, reprezentujące nurt egzystencjalny i skuteczniejsze niż równoległe powstająca psychoanaliza (reprezentowana w powieści przez młodego Zygmunta Freuda). Psychoterapia egzystencjalna na długo przed powstaniem psychologii humanistycznej poprzez rozmowę, a zatem tę samą metodę pracy z pacjentem co w psychoanalizie, okazała się zupełnie od niej inna jako zakorzeniona w filozofii i promująca personalistyczne podejście do pacjenta.

Kuracja według Schopenhauera to druga powieść Yaloma o charakterze biograficznym (Yalom 2005/2011¹⁸⁸), przez samego autora nazwana dziwną mieszanką fikcji, psychobiografii i psychoterapeutycznej dydaktyki¹⁸⁹ (Yalom 2011, s. VII). W procesie jej pisania autor wykorzystał zachowaną korespondencję Artura Schopenhauera (specjalnie z tego powodu przełożoną z języka niemieckiego), a także liczne biografie filozofa (por. Yalom 2011, s. VIII). W odautorskim komentarzu *Jak powstawała Kuracja według Schopenhauera*, opublikowanym jako posłowie w „Post-scriptum”, oddzielonym graficznie od powieści (Yalom 2011, s. 8–14), pisarz wyjaśnia zarówno przyczyny zainteresowania postacią filozofa, jak i swoistość genologiczną napisanego przez siebie utworu. Pierwotne plany napisania powieści historycznej uległy zmianie, ale rys dokumentalny pozostał; autor dodał do niego element spekulatywny: co by było, gdyby ten skrajny mizantrop wszedł do grupy terapeutycznej. Aby stało się to możliwe, Yalom wykreował postać Philipa Slate’a, z wykształcenia i pasji filozofa, stanowiącego współczesny odpowiednik Schopenhauera, cytującego jego wypowiedzi, a także reprezentującego

¹⁸⁸ Pierwodruk tej powieści ukazał się w roku 2005, natomiast pierwszy polski przekład już w roku 2006; korzystam z drugiego wydania tej książki. Książka została ponownie wydana w 2021 roku przez Czarną Owcę (w nowym przekładzie Elżbiety Smoleńskiej); jest to wydawnictwo, w którym opublikowane zostały także pozostałe prace Yaloma.

¹⁸⁹ W komentarzu do tego zdania Jeffrey Berman (2019) zauważa, że książka ta zawiera o wiele więcej, na przykład perspektywę tanatologiczną powiązaną z motywem śmiertelnej choroby i umierania głównego bohatera. Analiza Bermiana wieloaspektowo naświetla fabułę, problematykę psychologiczną oraz intertekstualność tej powieści, nie zajmuje się jednak pograniczem faktów i fikcji, z mojej perspektywy najbardziej interesującym.

charakterystyczną postawę życiową: skrajny pesymizm, izolację społeczną, pogardliwy stosunek do innych. To on właśnie wchodzi do grupy terapeutycznej, pokazując, co mogłoby się stać, gdyby autor *Świata jako woli i przedstawienia* mógł skorzystać z pomocy psychologicznej.

Powieść uzyskała dzięki temu bardzo ciekawą kompozycję: fikcyjna rama narracyjna, którą stanowi opis prawie rocznej pracy grupy prowadzonej przez terapeutę Juliusa Herzfelda, uzupełniona została o regularnie pojawiające się rozdziały, które w chronologiczny sposób odtwarzają bieg życia Schopenhauera, przenosząc czytelnika do lat 1787–1860. Dwie narracje występują równolegle: pierwsza z nich zawiera ostatni rok życia Juliusa i opowiadana jest z jego perspektywy, uwzględniającej dramatyczną sytuację egzystencjalną (konfrontację z własną śmiertelnością, co wynika z właśnie otrzymanej diagnozy czerniaka, zgodnie z którą pozostał mu rok życia; epizod ten pojawia się w rozdziale otwierającym powieść). Narracja terapeuty pojawia się w rozdziałach bez tytułów, wyłącznie numerowanych; fabułę tworzą jeszcze trzy rozdziały, których fokalizatorami jest dwoje pacjentów z grupy terapeutycznej Juliusa, czyli Philip i Pam (mają one tytuły, w których pojawia się imię bohatera, stanowiącego *point of view*). W rozdziale czterdziestym, którego fokalizatorem jest Julius, fabuła nagle kończy się jego śmiercią, o której opowiada już narrator wszechwiedzący w osobnym akapicie, także on występuje w rozdziale finalnym, zatytułowanym *Trzy lata później*, w którym losy trojga bohaterów (Philipa, Pam i Tony'ego) uzyskują rozwiązanie.

Drugi tok narracji tworzy czternaście rozdziałów opatrzonych tytułami wyznaczającymi chronologicznie uporządkowane fazy życia Schopenhauera¹⁹⁰, włączone jednak w numerację całości. Pierwszy z nich, zatytułowany *1787 – Geniusz: burzliwy początek i falstart*, pojawia się jako rozdział czwarty, potem aż do szesnastego fragmentu włącznie rozdziały o Juliusie i o filozofie regularnie się przeplatają. Rytm ten zostaje zaburzony w rozdziałach osiemnastym i dziewiętnastym; biografia powraca już mniej regularnie, choć w stałym rytmie, a od rozdziału dwudziestego ósmego znów niemal co drugi fragment, aż do rozdziału czterdziestego pierwszego, na temat śmierci Schopenhauera, opowiedzianej tuż po tym, jak narrator powiadomił czytelnika o śpiączce i odejściu Juliusa.

Te dwie narracje spaja ze sobą wspomniana już wyżej postać Philipa, niegdyś pacjenta, który szukał pomocy w związku z przeżywaną obsesyjnie seksualnością; po trzech latach terapia została przerwana z powodu nieskuteczności, a męż-

¹⁹⁰ Przykładowe tytuły tych rozdziałów to: *Cudowne dni wczesnego dzieciństwa, 1799 – Artur poznaje wybór oraz inne okropności świata, Najważniejsza kobieta Schopenhauera, czy Śmierć przychodzi do Artura Schopenhauera* (za: Yalom 2011, s. 425). Niektóre z nich stylizowane są na typową biografię faktograficzną, inne z kolei nawiązują do dowcipnych tytułów powieściowych lub mają kształt metafory.

czyzna zniknął Juliusowi z pola widzenia. Jednak perspektywa własnej śmierci skłoniła terapeutę do przejrzania archiwalnej dokumentacji i kontaktu z dawnym pacjentem. Okazało się, że Philip wyleczył się ze swej obsesji, czytając Schopenhauera i podążając za jego wskazówkami; zmienił pracę, zaczął też wykładać filozofię i postanowił sam zostać terapeutą. Odnowienie relacji z Julusem nie stało się zatem powrotem do wcześniejszej relacji, lecz okazją do zbudowania nowej, bardziej partnerskiej i opartej na modelu mistrz – uczeń. Philip wszedł jako uczestnik do grupy terapeutycznej, wnosząc do niej swoją wiedzę filozoficzną i doświadczenie pokonania własnego uzależnienia od seksu, równocześnie jednak otrzymał szansę budowania pozytywnych, wspierających i dojrzałych relacji społecznych, do czego wcześniej nie był zdolny. Julius w testamencie pozostawił mu swe fotele, używane podczas terapii grupowej, co stało się symbolicznym „przekazaniem pałeczki” i początkiem nowej historii dawnego pacjenta.

Tematyka związana z Schopenhauerem pojawia się w powieści na wiele sposobów: każdy rozdział ma swoje motto z pism filozofa¹⁹¹, wiedzą na jego temat dzieli się Philip (podczas spotkań grupy); cały rozdział siódmy jest relacją z wykładu Slate’a pt. *Artur Schopenhauer*, wygłaszanego w Coastal College, i zawiera transkrypt jego wystąpienia; opowieść biograficzna toczy się swoim rytmem, rozpisana na czternaście części; w rozdziale dwudziestym piątym (*Jeżozwierz, geniusz i mizantropa przewodnik po związkach między ludźmi*; Yalom 2011, s. 261) pojawia się bajka o jeżozwierz, potraktowana przez narratora biografii jako swoisty autokomentarz filozofa na temat jego własnych relacji społecznych.

Narratorem tym zdecydowanie nie jest Julius, który dopiero podczas rozmów z Philipem odkrywa myśl Schopenhauera. Narracja biograficzna nie ma zresztą charakteru hipodiegetycznego i włączona jest równolegle do fabuły; można założyć, że na podstawie uwag i komentarzy odsłania się w tym wymiarze *porte-parole* samego Yaloma. Autofikcyjna jest jednak również postać Juliusa, specjalisty od terapii grupowej¹⁹², doświadczonego psychiatry¹⁹³ i wdowca. W ten sposób

¹⁹¹ Cytowane są m.in. takie dzieła jak: *Świat jako wola i przedstawienie*, *W poszukiwaniu mądrości życia*. *Parerga i paralipomena* czy *Manuscripts remains in four volumes* (za: Yalom 2011).

¹⁹² Irvin D. Yalom jest autorem podręcznika dotyczącego psychoterapii grupowej: *The theory and practice of group psychotherapy* (1960) oraz monografii na temat psychoterapii egzystencjalnej z 1980 roku, której polski przekład ukazał się niedawno (Yalom 2023). Dzieli się też swymi doświadczeniami terapeutycznymi w książce podsumowującej jego wieloletnią pracę jako psychoterapeuty, zatytułowanej *Dar terapii. List otwarty do nowego pokolenia terapeutów i ich pacjentów* (Yalom 2002/2022).

¹⁹³ Ten szczegół również ma charakter autobiograficzny, gdyż Yalom z wykształcenia jest psychiatrą, a w 1973 roku na Uniwersytecie Stanforda uzyskał tytuł profesora psychiatrii.

na różnorakie sposoby autor łączy fikcję z faktami: na płaszczyźnie fabuły zabiegi autofikcyjne czynią z Juliusa, a także z narratora, postać sylleptyczną (Nycz 2002); na płaszczyźnie biograficznej z kolei opowieść o Schopenhauerze, przeplatana fragmentami jego listów i dzieł, buduje obraz egzystencji poszukującej świadomego życia, autonomii i radzenia sobie z bólem istnienia oraz problemem własnej śmiertelności.

Do sfery faktograficznej należą informacje na temat życia filozofa, a także cytowane w powieści fragmenty korespondencji oraz dzieł; towarzyszą im metabiograficzne komentarze, przypominające narrację popularnonaukową, z wplecionymi elementami wiedzy z zakresu psychologii egzystencjalnej, towarzyszącymi uwagom z płaszczyzny historyczno-społecznej. Równolegle jednak narrator stawia pytania o osobowość Schopenhauera, jego kompetencje społeczne, radzenie sobie z własną egzystencją, a kwestie te podnosi psycholog, nie biograf, dlatego też określenie powieści mianem „psychobiografii” również znajduje swe uzasadnienie.

Z kolei rozbudowana prezentacja dynamiki terapii grupowej wynika z dydaktycznego przesłania tej książki, o czym Yalom pisze w „Post-scriptum”. Jako autor podręczników akademickich o psychoterapii wykorzystuje całkowicie odmienne medium, pozwalając, aby żywioł powieściowy umożliwił czytelnikowi współuczestnictwo w procesie, a przez to unaoczniał i pozwolił doświadczyć wrażeń, jakie niesie ze sobą terapia grupowa. „Zbudowałem scenę, wprowadziłem w ruch postacie i czerpałem nadzwyczajną przyjemność z zapisywania kolejnych scen” – tak komentuje swoje działania autor, wyraźnie zaznaczając, że napisany przez niego utwór stanowi połączenie faktów (historycznych, naukowych) oraz fikcji (Yalom 2011, s. 14).

Jeszcze inny zabieg konstrukcyjny zastosował pisarz w *Kwestii Spinozy* (Yalom 2012/2022). Opisując swoją fascynację XVII-wiecznym filozofem, odniósł się do swoich poprzednich powieści, wskazując, że wszyscy ci myśliciele, także Nietzsche i Schopenhauer, zastanawiali się nad związkiem myśli, idei i uczuć z uprzednim doświadczeniem, nad naturą namiętności czy też kwestią transcendencji. Podobnie jak w *Kuracji według Schopenhauera* Yalom zastosował dwie różne linie czasowe, powiązane z odnotowywanymi regularnie miejscami. Miejsce i czas stają się tytułami kolejnych rozdziałów, wyznaczając czasoprzestrzeń dziania się danych wydarzeń.

Akcja pierwszego wątku, którego bohaterem jest Baruch Spinoza, rozgrywa się w Amsterdamie od kwietnia do lipca 1656 roku; potem jeszcze, po dwuletnim przeskoku czasowym, z filozofem związane są pojedyncze epizody (jeden z roku 1658, drugi i trzeci z 1662, czwarty i piąty w Voorburgu w grudniu 1666 roku). Jego historię poznajemy zatem w wielkim zbliżeniu, ale została ona ograniczona

do zaledwie kilku wydarzeń. Istotą tej biograficznej rekonstrukcji jest bowiem życie wewnętrzne i świat idei filozofa. Brzemieniem w skutki wydarzeniem jest wykluczenie go ze społeczności żydowskiej i obłożenie cherechem: uczucia filozofa oraz jego reakcje opisuje Yalom zgodnie ze swą wiedzą psychoterapeuty, uzupełniając fakty historyczne o prawdopodobne i możliwe opisy, których świadectwa się nie zachowały. W ten sposób powstaje *faction*: granica między tym, co było i być mogło się rozmywa, ale zainteresowani czytelnicy mogą ją wyznaczyć już po zamknięciu opowieści, gdy Yalom, zgodnie z przyjętym już we wcześniejszych książkach zwyczajem, zamieszcza na końcu rozdział zatytułowany *Fakty czy fikcja? Żeby rozwiać wątpliwości* (Yalom 2012/2022, s. 458–462).

Akcja drugiego wątku dotyczy Alfreda Rosenberga, nazistowskiego ideologa, który w wieku szesnastu lat, ukarany za wygłaszanie antysemickich poglądów, musi przeczytać biografię Spinozy autorstwa Goethego. Tu z kolei o wiele szersze są zarówno panorama czasowa, jak i geograficzny zasięg opowiedzianych epizodów. Akcja przenosi się z Estonii do Monachium, a potem do Berlina, by skończyć się w Norymberdze, która jednakże zostaje tylko wspomniana; czas wydarzeń obejmuje lata 1910, 1917–1919, 1922–1923, 1925, 1939–1945, ale są to luźno powiązane ze sobą epizody, połączone niezrozumiałym dla samego Rosenberga zainteresowaniem pismami Spinozy. Wiąże się z tym motyw materialnego dziedzictwa, zgromadzonego przez wielbicieli filozofa, przede wszystkim licząca sto pięćdziesiąt jeden woluminów biblioteka, odtworzona na podstawie istniejącego spisu książek Spinozy. Wątek życia wewnętrznego Rosenberga, lepiej udokumentowany niż to było w przypadku XVII-wiecznego filozofa, a także jego psychoterapii, jest twórczo skonstruowany, choć ufundowany na wiedzy i praktyce klinicznej autora: „bazowałem na tym, jak sam jako psychoterapeuta pracowałbym z takim pacjentem” (Yalom 2012/2022, s. 462).

Niezmienna pozostaje zatem przyjęta od początku przez Yaloma strategia łączenia wydarzeń faktycznych z fikcyjnymi: „Próbowałem napisać powieść o tym, jak mogło być. Trzymając się jak najbliżej wydarzeń historycznych, wykorzystałem swoje przygotowanie i doświadczenie zawodowe jako psychiatry, żeby przedstawić wewnętrzny świat Spinozy i Alfreda Rosenberga” – deklaruje autor (Yalom 2012/2022, s. 458).

Zdecydowanie dokumentalny charakter mają *Prolog* i *Epilog*, w których głos narracyjny reprezentuje autorski punkt widzenia: w pierwszym fragmencie czytelnik dowiaduje się więcej na temat okoliczności powstania dwóch linii narracyjnych. W drugim poznaje fakty historyczne dotyczące ukończenia i publikacji *Traktatu teologiczno-politycznego* Spinozy, a także zarys jego biografii już po tym wydarzeniu oraz losy biblioteki filozofa. Na koniec poznaje fakty związane z osadzeniem Rosenberga w więzieniu i jego udziałem w procesach norymberskich.

Historia uzyskuje zatem swe właściwe dopełnienie, całkowicie zgodne z ustalonymi faktami, a równocześnie dopasowane do wcześniejszej narracji o charakterze *faction*.

4.5. Biografia – remedium na traumę czasowości i egzystencji

Na koniec tych rozważań, poświęconych związkom między narracją biograficzną a różnymi formami, jakie może ona przybierać w połączeniu z fikcją, warto zapytać, dlaczego biografia okazuje się w ostatnich dziesięcioleciach niezmiennie inspirująca dla twórców oraz badaczy. Jaki potencjał skrywa w sobie ta jedna z najstarszych form opowieści o życiu i dziełach osoby, czasem tej bardzo znanej, a czasem poddanej typizacji, anonimowej, a nawet całkowicie wyobrażonej.

Agata Bielik-Robson (2004), analizując relacje między narracją a tożsamością, postawiła hipotezę, iż Ja przeżywa traumę w zderzeniu z wymiarem czasu. Narracja ma zatem stanowić remedium na przemijanie, które wprowadza Ja w paradygmat zmienności, ujawnia nieustanne powstawanie i rozpad, a także procesualność istnienia. Opowiadanie własnej biografii, tak jak i poznawanie biografii cudzej, może pomagać podmiotowi w poradzeniu sobie z urazem, który wynika z niedopasowania Ja do temporalności:

[...] okazuje się, że Ja zaczyna czuć się u siebie w żywiole czasu tylko wtedy, kiedy wydaje się jej, że żywioł ten oswoiła, przekształcając go w czas opowieści. W każdym innym przypadku, kiedy czas odsłania swe bardziej agresywne oblicze, wtrącając psyche w otchłań desynchronizacji i niekontrolowanego chaosu wrażeń, podmiotowość zdaje się tracić grunt (Bielik-Robson 2004, s. 24).

Podobną tezę na temat konieczności poradzenia sobie z nieuchronnymi zdarzeniami, zwanymi „danymi” egzystencji, formułuje Yalom (2021):

Jestem przekonany, że podstawowym materiałem psychoterapii jest zawsze tego rodzaju ból egzystencjalny, a nie, jak się często uważa, stłumione instynkty czy nie dość dokładnie pogrzebane skorupy tragicznej przeszłości. [...] podstawowe lęki wynikają ze sposobu, w jaki dana osoba usiłuje, świadomie lub nieświadomie, radzić sobie z nieuniknionymi zdarzeniami, z „danymi” egzystencji (Yalom 2021, s. 12–13).

Cztery wskazywane przez niego „dane” egzystencji to: nieuchronność śmierci, wolność kształtowania swego życia według własnej woli, egzystencjalna osobność i izolacja oraz brak narzucającego się oczywistego sensu życia (Yalom 2021, s. 13). Poradzenie sobie ze śmiercią to pierwsze wyzwanie, najczęściej stosowaną strategią jest, według Yaloma, zaprzeczanie lub ucieczka. Czytanie biografii zamykającej się pomiędzy narodzinami a śmiercią może jednak na inny sposób lęk

uśmierzać, dając wrażenie poznawczego kontaktu z całokształtem życia, którego naturalnym końcem jest umieranie.

Problem wolności Yalom rozumie jako próby wyrzekania się władzy nad sobą i przekazywania jej w ręce jakiegoś autorytetu lub osoby ważnej dla pacjenta. Wolność, chociaż pozornie wydaje się antytezą śmierci, jako że otwiera liczne możliwości, budzi podobny lęk:

[...] źródłem lęku jest to, że wbrew powszechnym mniemaniom, wszechświat, w który wchodzimy wraz z narodzinami, nie jest z góry uporządkowaną strukturą, ustanowioną przed naszym przyjściem zgodnie z jakimś wiecznym, wielkim planem (i taki wszechświat nie istnieje również po naszym odejściu). Wolność oznacza, że sami stanowimy o swoich wyborach, swoich czynach i własnym życiu. Inaczej mówiąc, jesteśmy za nie odpowiedzialni (Yalom 2021, s. 16–17).

Lęk budzi rozmiar tej odpowiedzialności, a także trudność związana z podejmowaniem decyzji, która polega na tym, że „alternatywy się wykluczają”: „Każda decyzja wymaga jakiejś formy wyrzeczenia się; każdemu tak odpowiada jakieś nie, każda decyzja eliminuje i niszczy inne możliwości” (Yalom 2021, s. 19). Zamknięta historia życia Innego zawiera jednak wszystkie odpowiedzi na te kluczowe pytania: wybory zostały już dokonane, ich konsekwencje – ujawnione, logika egzystencji wyłania się z faktów i rysuje ciekawą, ale bezpiecznie ujętą w określone ramy linię życia. Wszystkie zyski oraz straty są już w niej uwzględnione, dlatego też narracja biograficzna może pełnić funkcję konsolacyjną, może też przekonywać do podejmowania ryzyka związanego z istotnymi wyborami życiowymi.

Trzecia „dana” egzystencjalna, czyli izolacja i osobność każdego, oznacza dla Yaloma „nieprzekraczalną odległość między Ja a innymi, odległość, która istnieje nawet w głębokim, satysfakcjonującym związku. Jesteśmy odizolowani nie tylko od innych istot, ale także, o ile konstytuujemy swój własny świat, od reszty świata” (Yalom 2021, s. 19–20). Badacz wyróżnia też izolację interpersonalną (czyli samotność) oraz intrapersonalną (wewnętrzne rozszczepienie między różnymi częściami Ja, które w najbardziej skrajnej formie przybiera postać osobowości wielokrotnej). Wskazuje też, że potrzebne jest zachowanie równowagi pomiędzy kontaktami z innymi a umiejętnością kontaktowania się z samym sobą, gdyż bez tego trudno wypracować samoświadomość, pojawia się też ryzyko „błogiego stanu złania się z innym”, charakterystyczne na przykład dla zakochania (Yalom 2021, s. 20–21). Ponownie okazuje się jednak, że kontakt z narracją biograficzną staje się bezpiecznym sposobem przełamywania izolacji, gdyż stanowi ona medium spotkania: osoby czytającej z opisywanym w biografii Innym, ale i z samą sobą, gdyż w sposób naturalny narracja biograficzna pobudza do refleksji nad własnym życiem, prowadząc do większej samoświadomości.

Poszukiwanie sensu i znaczenia to wreszcie czwarta „dana” egzystencjalna opisywana przez Yaloma i chyba najbardziej paradoksalna. Jak zauważa bowiem autor: „Poszukiwanie sensu, podobnie jak poszukiwanie przyjemności, musi odbywać się w sposób pośredni i okrężny” (Yalom 2021, s. 22). Ma na myśli to, że sens życia wyłania się z sensownego działania i towarzyszy różnorodnym formom zaangażowania: „im bardziej planowo i rozmyślnie go szukamy, tym mniej prawdopodobne jest, że go znajdziemy” (Yalom 2021, s. 22).

Taką pośrednią drogą poszukiwania w życiu sensu może stać się zatem lektura biografii – czy to faktograficznej, czy fikcyjnej. Znow konsolacyjne działanie ma na czytelnika perspektywa zapoznania się z zamkniętą całością, w której sens wyłania się z pozornie przypadkowych wydarzeń, nadając znaczenie temu, co początkowo mogło wydawać się przeszkodą, problemem na drodze do celu lub nawet życiową tragedią. Opowieść daje zatem odbiorcy nadzieję, że także w jego życiu brak percepcji sensu tu i teraz nie wynika z niemożliwości jego zaistnienia, lecz z niemożności uzyskania przez podmiot odpowiedniej perspektywy, spojrzenia z dystansu: dopiero upływ czasu pozwala wyłonić się punktom zwrotnym we własnej biografii, na podstawie których można wykreślić sensowną i sensotwórczą trajektorię losów.

Yalom podkreśla, że istotą psychoterapii jest spotkanie dwu osób, „pełne troski i człowieczeństwa”, dlatego, pisząc o terapeutach, określa jego zadanie następująco:

Terapeuta musi spełniać podwójną rolę: zarówno obserwować życie pacjenta, jak i uczestniczyć w nim. Jako obserwator musi być na tyle obiektywny, by udzielać pacjentowi jakichś podstawowych wskazówek w terapii. Jako uczestnik bierze udział w życiu pacjenta i otwiera się na jego oddziaływanie – czasem pod wpływem spotkań z pacjentem dokonuje się w nim jakaś zasadnicza przemiana (Yalom 2021, s. 23).

W podobnej roli staje odbiorca biografii: chociaż nikt nie oczekuje od niego udzielania jakichkolwiek wskazówek, to jednak wchodzi on w przestrzeń spotkania z bohaterem narracji biograficznej, któremu zaczyna towarzyszyć w jego kolejach życiowych. Analogicznie do procesu psychoterapii wchodzi w jego los, oczywiście za pośrednictwem biografii jako reprezentacji (o czym była już mowa w rozdziale II.1.). Tym samym wystawia się na oddziaływanie jego egzystencji, które może wywołać w nim przemianę.

Element ten jest niezbywalną częścią i procesu terapeutycznego, i lektury biografii; o tym pierwszym Yalom pisze następująco:

Decydując się włączyć w życie każdego pacjenta, ja, terapeuta, nie tylko wystawiam się na te same problemy egzystencjalne, które ma mój pacjent, ale także muszę zbadać jego życie wedle tych samych reguł, które stosuję do analizowania

swego życia. Zakładam więc, że wiedza jest lepsza niż niewiedza, próbowanie i podejmowanie ryzyka jest lepsze niż niepróbowanie i niepodejmowanie ryzyka. Przyjmuję także, że magia i iluzja, choć mogą być bogate i kuszące, ostatecznie osłabiają ludzkiego ducha (Yalom 2021, s. 23).

Również czytelnik wchodzi w biografię w akcie lektury i zadaje temu życiu podobne pytania, jakie sam stawia sobie. Podstawą tej wspólnoty pomiędzy terapeutą a pacjentem – jak i między czytelnikiem biografii a jej bohaterem – jest współdzielona przez nas wszystkich natura ludzka, która stawia przed nami wskazane przez Yaloma wyzwania: „nasze życie, nasza egzystencja zawsze będzie przykuta do śmierci, nasza miłość – do straty, nasza wolność – do lęku, a nasz rozwój – do poczucia egzystencjalnej osobności. Dotyczy to nas wszystkich, bez wyjątku, i to nas łączy” (Yalom 2021, s. 24).

Traktując rozważania Bielik-Robson i Yaloma jako punkt wyjścia oraz inspirację do poszukiwania warstwy głębokiej omówionych tu fikcyjnych narracji biograficznych, a więc przemilczeń oraz głęboko ukrytych obaw, niewyrażanych *expressis verbis*, chciałabym powrócić do rozmaitych strategii fikcjonalizowania biografii.

W biografiach fikcyjnych źródłem lęku, ukrytego pod opowieścią udowadniającą siłę wyobraźni oraz zdolność tworzenia historii życia osób nieistniejących, jest ontologiczne pytanie o prawdziwość istnienia. Skoro biografię można wytworzyć tak, by doskonale imitowała prawdziwe życie, to pojawia się pytanie, skąd czerpać przekonanie o tym, iż „życie nie jest snem”, wytworem podobnej fikcji, tyle że nieuświadomionej. Podstawowym lękiem, znajdującym się na głębokim poziomie narracji drugiego typu, które opisują proces tworzenia biografii z perspektywy ich fikcyjnych autorów, jest przekonanie, iż nie można nikogo poznać do końca, zatem każda biografia musi być zafałszowana. Niewiara w biografię, gatunek poddany działaniu paktu referencjalnego i mocno osadzony w kulturze, nie jest oczywiście formułowana *explicite*, ale przedstawiona figuratywnie: w opowieści o biografach, którzy – pomimo starań i dobrej woli – nieodmiennie skazani są na klęskę. Jeśli bowiem nawet uda im się na podstawie świadectw i faktów odtworzyć historię życia, zawsze będzie miała ona kolejne „ukryte dno”, wynikające chociażby z tego, że sam człowiek pozostaje dla siebie tajemnicą, zatem nie jest też w stanie siebie do końca zrozumieć, a tym bardziej opowiedzieć swoją historię w wiarygodny oraz adekwatny sposób.

W trzecim i czwartym typie tekstów pojawiają się głębsze pytania: o status biografii jako narracyjnie tworzonej symulacji biegu życia, warunki „posiadania własnej biografii” i możliwość dysponowania nią po śmierci, o pamięć, która pozostaje po zmarłych, oraz o zasady etyczne tych, którzy kształtują ich kulturowy obraz (tekstowy ekwiwalent ich pośmiertnego istnienia w świecie). Wreszcie ujawniane

są lęki najważniejsze: bohaterowie boją się, że mogliby istnieć jako marionetki w czyichś rękach, a ich pozornie „autonomiczne decyzje” byłyby wówczas tylko wyrazem nieświadomości bycia kierowanymi przez jakiś „metabyt”. Pojawia się też obawa przed zastosowaniem technologii umożliwiającej konstruowanie kopii osób na podstawie zachowanych narracji, niezależnie od tego, czy istnieją one w świecie wirtualnym, czy zostają przeniesione do rzeczywistości. Ostateczne pytanie – o szczelność granic między fikcją a rzeczywistością – odsłania pierwotny lęk, iż być może jesteśmy tylko bohaterami historii, którą ktoś opowiada, a nasze istnienie jest tylko złudzeniem nie do zweryfikowania.

* * *

Jeśli zatem lektura biografii fikcyjnych nie jest ograniczona ani do śledzenia fabuły, ani też wyłącznie do mimetyzmu formalnego oraz intertekstualnych gier z gatunkami biograficznymi, to okazuje się, że narracje tego typu obnażają najistotniejsze obawy człowieka żyjącego w świecie coraz bardziej pozbawionym metafizyki i Absolutu. Pytania o podstawy własnego istnienia formułowane są w tych utworach bez obciążenia odniesieniami historycznymi i faktografią wymaganą na mocy paktu biograficznego, zatem traktować je można jako rodzaj eksperymentu wyobraźni, który uwypukla najistotniejsze przyczyny popularności biografii jako takiej.

Okazuje się, że jej atrakcyjność nie wynika wyłącznie z zainteresowania historią życia innego, możliwością symbolicznego z nim spotkania na przestrzeni tekstu ani też z uwodzącej siły samej narracji o życiu, która pozwala przejrzeć się w biografii jak w lustrze, lecz równocześnie odnosi się do lęku o własne istnienie, na które człowiek nie znajduje ostatecznych odpowiedzi. Jednak już sama konfrontacja z tym lękiem, za którym kryje się również obawa przed własną śmiertelnością, przeprowadzana jest w tekście biograficznym nieinwazyjnie i w bezpiecznych warunkach.

Viktor Frankl (2017) pisze: „Ludzkie istnienie jest odpowiedzialnością w obliczu skończoności ludzkiego bytu. Skończoność życia, jego ograniczenie w czasie, nie odbiera mu jednak sensu, wręcz przeciwnie: jak widzieliśmy, śmierć nadaje mu sens” (Frankl 2017, s. 102). Biografia zawiera w sobie tę skończoność życia, której czytelnik może pośrednio doświadczyć w sposób nietraumatyczny, gdy śmierć wieńczy sensowną egzystencję. Psycholog podkreśla bowiem unikatowość każdego losu i jednorazowy charakter każdego biegu życia:

W swojej niejako wyjątkowej sferze losu każdy człowiek jest niezastąpiony. Ta niezastąpioność stanowi o jego odpowiedzialności za kształtowanie swojego losu. Mieć los znaczy mieć swój własny los. Każdy poszczególny człowiek pozostaje ze swoim wyjątkowym losem sam wobec całego kosmosu. Jego los się nie powtarza.

Nikt nie stoi wobec takich samych możliwości jak on, a i on nigdy nie będzie mógł skorzystać z nich powtórnie. Sposobności urzeczywistnienia wartości kreacyjnych i doznaniowych, a więc właśnie los, jaki go spotka – którego nie może zmienić, lecz musi go przyjąć, urzeczywistniając wartości postawy – wszystko to jest unikalne i jednorazowe (Frankl 2017, s. 108).

Biografia – i ta faktograficznie osadzona, i ta fikcyjna – jest zapisem takiego indywidualnego losu, materialnym śladem, który pozostaje po egzystencji zakończonej śmiercią (lub figurą tej egzystencji, gdy powstaje w obszarze fikcji). Jej lektura staje się zatem rodzajem ćwiczenia nie tylko w zakresie dobrego życia, ale i dobrego umierania, następującego po sensownie przeżytym istnieniu. Warto je potem utrwalić na piśmie, niezależnie, czy wszystko zdarzyło się naprawdę, czy tylko w wyobraźni pisarza.

Nota bibliograficzna

Badania nad relacjami pomiędzy literaturą i literaturoznawstwem a psychologią obejmują więcej niż ostatnią dekadę mojej aktywności naukowej, dlatego niektóre analizy częściowe były w międzyczasie publikowane w czasopismach lub tomach wieloautorskich. Aktualne wersje wszystkich artykułów zostały jednak poszerzone, zmodyfikowane i uzupełnione bibliograficznie. Pierwodruki znajdują się w następujących źródłach:

- Całek Anita, 2011, *Jak badać życie wielkich twórców? O biograficznych granicach między psychologią a literaturoznawstwem i ich przekraczaniu*, w: *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. Bogna Bartosz, Alicja Keplinger, Maria Straś-Romanowska, Wydawnictwo UW, Wrocław, s. 417–434.
- 2014, *Między możliwym a koniecznym – o trudnych związkach psychologii z literaturoznawstwem*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, t. 3, red. Teresa Rzepa, Cezary W. Domański, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 91–110.
 - 2015, *Drogi i bezdroża badań nad wybitnymi twórcami*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, t. 4, red. Teresa Rzepa, Cezary W. Domański, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 81–93.
 - 2016, *Na drogach (i bezdrożach) psychologicznych interpretacji literatury*, w: *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, t. 5, red. Teresa Rzepa, Cezary W. Domański, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 199–212.
 - 2016, *Jak napisać arcydzieło? Pan Tadeusz w świetle psychologii procesu twórczego*, w: *Pan Tadeusz. Poemat – Postacie – Recepcja*, red. Ewa Hoffmann-Piotrowska, Andrzej Fabianowski, Wydawnictwa UW, Warszawa, s. 223–255, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323523116.pp.223-258>.
 - 2016, *Biografia jako reprezentacja*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”, nr IV, s. 26–41.
 - 2016, *Władza pamięci w Ostatnim rozdaniu Wiesława Myślińskiego i Podróżach po skryptorium Paula Austera*, w: *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Jakub Czernik, Avalon, Kraków, s. 467–484.
 - 2017, *Czas jako element konstrukcyjny biografii naukowej*, w: *Czas i miejsca w biografii. Aspekty edukacyjne*, red. Elżbieta Dubas, Anna Gutowska-Ciołek, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 21–35.
 - 2018, *Przełomy w życiu twórców – od archeologii pojęcia do praktyki badawczej*, w: *Biografie nieoczywiste. Przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. Magdalena Karkowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 85–98.
 - 2018, *Topograficzne i egzystencjalne metafory biegu życia: Myśliwski, Franzen, Dudok de Wit*, w: *Mojry. Początek – trwanie – koniec*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Magdalena Siwiec, Avalon, Kraków, s. 357–374.
 - 2018, *Narracja w biografiiach fikcyjnych – gra wyobraźni i lęku*, „Horyzonty Wychowania”, nr 42, s. 57–70, <https://doi.org/10.17399/HW.2018.174204>.

- 2019, *Personalistyczny model biografii w świetle zagadnienia podmiotowości*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 35, s. 97–135, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2019.35.6>.
- 2021, *Narracja w biografii: od ustanawiania sensu do budowania relacji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, R. LXIV, z. 2, s. 27–43, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2021/64.2/2>.
- 2021, *Dialogowość listu w świetle koncepcji polifonicznego Ja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, R. LXIV, z. 3, s. 26–41, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2021/64.3/2>.
- 2022, *Don Kichot i niewspółmierność: o autyzmie, szaleństwie oraz obcości*, „Ruch Literacki”, R. LXIII, z. 5, s. 933–951, <https://doi.org/10.24425/rl.2022.143000>.
- 2022, *Wołanie anioła i milczenie poety: Modlitwa Cypriana Norwida w kontekście psychologii procesu twórczego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, z. 12, s. 293–315, <https://doi.org/10.32798/pflit.883>.

Bibliografia

- Abramowska Janina, 2002, *Podmiot – osoba – autor*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, IBL PAN, Warszawa, s. 99–112.
- „Academia. Magazyn Polskiej Akademii Nauk” 2020, nr 1: *Czułość*, [on-line:] journals.pan.pl/academiaPAN/133432#tabs – 24.01.2024.
- Adamczyk Witold, 2006, *Wychowanie do kreacji. Wybrane zagadnienia psychologii rozwojowej*, Wydawnictwo ATH, Bielsko-Biała.
- Anders Jarosław, 2021, „*Primeval and Other Times*” by Olga Tokarczuk: *The „Tender Narrator” and the Perils of Myth*, „The Polish Review”, vol. 66, no. 2, s. 105–117, <https://doi.org/10.5406/polishreview.66.2.0105>.
- Ankersmit Frank, 2004, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków.
- „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, nr IV: *Biografie i biografizacje w literaturze i kulturze*, [on-line:] <https://studiapoetica.up.krakow.pl/issue/view/268> – 24.01.2024.
- Aron Elaine N., 2021, *Wysoko wrażliwi. Jak funkcjonować w świecie, który nas przytłacza*, przekł. Józef Biecki, Dariusz Rossowski, Wydawnictwo Feeria, Łódź.
- Auerbach Erich, 2004, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przekł. Zbigniew Żabicki, przedm. do 2 wyd. Michał Paweł Markowski, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Augustyn Józef, 1996, *Adamie, gdzie jesteś?*, Wydawnictwo M, Kraków.
- Augustyn z Hippony, 1994, *Wyznania*, przekł. Zygmunt Kubiak, Znak, Kraków.
- Auster Paul, 1996, *W kraju rzeczy ostatnich*, przekł. Michał Kłobukowski, Warszawa.
- Auster Paul, 1996, *Wynaleźć samotność*, przekł. Krzysztof Zabłocki, Noir sur Blanc, Warszawa.
- Auster Paul, 2000, *Nieczyste zagranie*, przekł. Krzysztof Obłucki, Noir sur Blanc, Warszawa.
- Auster Paul, 2004, *Noc wyroczni*, przekł. Wojsław Brydak, Rebis, Poznań.
- Auster Paul, 2007, *Podróże po skryptorium*, przekł. Jerzy Kozłowski, Rebis, Poznań.
- Auster Paul, 2008, *Człowiek w ciemności*, przekł. Jacek Wieteci, Rebis, Poznań.
- Auster Paul, 2010, *Travels in the Scriptorium*, Henry Holt & Co, New York.
- Auster Paul, 2013, *Report from the Interior*, Faber & Faber, London.
- Auster Paul, 2014, *Dziennik zimowy. Autobiografia*, przekł. Maria Makuch, Znak, Kraków.
- Auster Paul, 1998, *Czerwony notatnik*, przekł. Marek Fedyszak, Noir sur Blanc, Warszawa.
- „Autobiografia. Literatura, Kultura, Media” 2020, nr 2.
- Bachtin Michaił, 1970, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przekł. Natalia Modzelewska, PIW, Warszawa.
- Bajcar Beata, Nosal Czesław, 2004, *Czas psychologiczny. Wymiary, struktura, konsekwencje*, PAN, Warszawa.
- Bal Mieke, 2012, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. nauk. Ewa Kraskowska, przekł. zespół tłumaczy UAM, Wydawnictwo UJ, Kraków.

- Balbus Stanisław, 2007, *Neurosemiotyka jako hermeneutyka kultury i literatury*, „Przestrzenie Teorii”, nr 8, s. 179–192, <https://doi.org/10.147646/pt.2007.8.11>.
- Baley Stefan, 1921, *Psychologiczne uwagi o genezie poematu Słowackiego „W Szwajcarii”*, „Przegląd Filozoficzny”, nr 1–2, s. 115–135.
- Baley Stefan, 1924/1925, *Psychoanaliza jednej pomyłki Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4, s. 136–154.
- Baley Stefan, 1936, *Osobowość twórcza Żeromskiego (studjum z zakresu psychologii twórczości)*, Nasza Księgarnia sp. akc. ZNP, Warszawa.
- Bańkowski Andrzej, 2000, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 2 (L–P), PWN, Warszawa.
- Barbark Magdalena, 2015, *Długi cień Don Kichota*, Universitas, Kraków.
- Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława, 2012, *Tekstologia*, PWN, Warszawa.
- Bartnik Czesław S., 2006, *Szkice do systemu personalizmu*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Bartnik Czesław S., 2012, *Osoba i personalizm*, Standruk, Lublin.
- Baudrillard Jean, 1981/2005, *Symulakry i symulacja*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa 2005.
- Bąk Wacław, 2009, *Wielość Ja w ujęciu poznawczym i dialogowym. Próba integracji podejść*, „Przegląd Psychologiczny”, t. 52, nr 1, s. 53–68.
- Bełcikowski Adam, 1898, *Adam Mickiewicz. Psychologiczny wizerunek poety*, Drukarnia Związkowa, Kraków.
- Berman Jeffrey, 2019, *Writing the Talking Cure: Irvin D. Yalom and the Literature of Psychotherapy*, State University of New York Press, Albany.
- Bielak Grzegorz, 2022, „Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie!”. Jak Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) pomaga nam rozumieć współczesne „znaki czasu”?, „Łódzkie Studia Teologiczne”, nr 1, s. 127–140.
- Bielik-Robson Agata, 2004, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 23–34.
- Bilczewski Tomasz, 2010, *Wstęp. Ekonomia i polityka komparatystyki*, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. Tomasz Bilczewski, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. IX–LVIII.
- Biografie naukowe. Perspektywa transdyscyplinarna*, 2011, red. Marcin Kafar, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Bitka Zbigniew, 2019, „Zło rodzi się w nieświadomości”. Wybrana twórczość prozatorska Władysława Lecha Terleckiego w świetle krytyki archetypowej i psychologii analitycznej Carla Gustava Junga, Wydawnictwo UO, Opole.
- Bloom Harold, 1997/2002, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Universitas, Kraków.
- Bocheński Tomasz, Myśliwski Wiesław, 2014, *Piszę zdaniem w cuglach – z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Tomasz Bocheński*, „Arterie”, nr 2, s. 4–10.
- Bogilović Sabina, Černe Matej, 2018, *The Intellectual Structure and Outlooks for Individual Creativity Research: A Bibliometric Analysis for the Period 1950–2016*, w: *Individual creativity in the workplace*, ed. by Roni Reiter-Palmon et al., Academic Press, London, s. 153–188, <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-813238-8.00007-3>.
- Boileau-Despréaux Nicolas, 1674/2002, *Sztuka poetycka*, przekł. Maciuński, Universitas, Kraków.
- de Bono Edward, 1994, *Naucz swoje dziecko myśleć*, przekł. Michał Madaliński, Prima, Warszawa.
- de Bono Edward, 1995, *Naucz się myśleć kreatywnie*, przekł. Michał Madaliński, Prima, Warszawa.

- Borawska Anna, 2011, *Korespondencje korespondencji*, w: *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. Bogna Bartosz, Alicja Keplinger, Maria Straś-Romanowska, Wydawnictwo UW, Wrocław, s. 401–414.
- Borges Jorge L., 1975/1998, *Księga piasku*, przekł. Zofia Chądzyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Boryś Wiesław, 2005, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Boyer-Weinmann Martine, 2005, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Éditions Champ Vallon, Seyssel.
- Brooker Charlie, 2013, *Zaraz wracam [Be Right Back]*, sezon 2, odc. 3, w: *Czarne lustro [Black Mirror]*, serial, Channel 4, Wielka Brytania, USA.
- Bruner Jerome, 2006, *Narracyjna konstrukcja rzeczywistości*, w: Jerome Bruner, *Kultura edukacji*, przekł. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, wstęp Anna Brzezińska, Universitas, Kraków, s. 181–208.
- Brzezińska Anna I., Appelt Karolina, Ziółkowska Beata, 2008, *Psychologia rozwoju człowieka*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. Jan Strelau, Dariusz Doliński, t. 2, GWP, Gdańsk, s. 95–292.
- Brzeziński Jerzy Marian, Zakrzewska Marzenna, 2008, *Metodologia. Podstawy metodologiczne i statystyczne prowadzenia badań naukowych w psychologii*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. Jan Strelau, Dariusz Doliński, t. 1, GWP, Gdańsk, s. 175–302.
- Budzyńska Magdalena, 2014, *Konwencje przedstawiania w biografii znanych ludzi nauki, historii i sztuki*, w: *Badanie biografii – źródła, metody, konteksty*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska, Wioleta Zgłobicka-Gierut, Episteme, Lublin, s. 69–83.
- Bugajski Leszek, 2020, *Nowa książka Olgi Tokarczuk. Noblistka znalazła się w kłopotliwej sytuacji*, „Wprost.pl”, 18.11.2020, [on-line:] www.wprost.pl/tylko-u-nas/10390097/czuly-narrator-o-czym-jest-nowa-ksiazka-olgi-tokarczuk-recenzja.html] – 1.07.2021.
- Burszta Wojciech J., 2014, *Przyleganie do przeszłości*, w: *Konstrukcje i destrukcje tożsamości*, t. III: *Narracja i pamięć*, red. Ewa Gołachowska, Anna Zielińska, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy. Instytut Slawistyki PAN, Warszawa, s. 20–33.
- Burzyńska Anna, 2004, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 43–64.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, 2006, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków.
- Bühler Charlotte, 1933/1999, *Bieg życia ludzkiego*, przekł. Edward Cichy, Józef Jarosz, PWN, Warszawa.
- Bychowski Gustaw, 1930/2002, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Universitas, Kraków.
- Całek Anita, 2009, *Dramat Mickiewicza – o powstaniu listopadowym w jego biografii raz jeszcze*, „Ruch Literacki”, t. 50, nr 4–5, s. 327–343.
- Całek Anita, 2010a, *Kto pisze wielkie dzieła? O świadomości i nieświadomości w procesie twórczym*, w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Małgorzata Sokalska, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 493–518.
- Całek Anita, 2010b, *Mędzy zależnością a autonomią – o dojrzewaniu Słowackiego*, w: *Ja – poeta. Juliusz Słowacki*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 29–62.
- Całek Anita, 2011, *Kryzys wieku średniego w życiu wielkich twórców*, w: *Pamięć. Osobowość. Osoba. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Annie Gałdowej*, red. Aleksandra Tokarz, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 237–256.
- Całek Anita, 2012, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Całek Anita, 2013, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Wydawnictwo UJ, Kraków.

- Całek Anita, 2016, *Narrator biografii naukowej – między referencyjnością a fikcją*, w: *Przedmiot, źródła i metody badań w biografii*, red. Ryszard Skrzyniarz, Lucyna Dziachkowska, Danuta Opozda, Episteme, Lublin, s. 39–58.
- Całek Anita, 2018, *Broń mnie przed sobą samym... jako modlitwa i kontemplacja Boga*, w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia – świadectwa – ekspresje*, red. Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa UW, Warszawa, s. 338–372, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323532156.pp.338-372>.
- Całek Anita, 2019, *Nowa teoria listu*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Całek Anita, 2020, „Czuły narrator” biografii w poszukiwaniu sensu życia, „Forum Akademickie”, nr 7–8, s. 63–66.
- Całek Anita, Tokarz Aleksandra, 2004, *Metoda psychobiograficzna w badaniu procesu twórczego*, w: *Twórczość w teorii i praktyce*, red. Stanisław Popek et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 155–167.
- Card Orson S., 2013, *Mówca umarłych*, przekł. Piotr W. Cholewa, Prószyński Media, Warszawa.
- Cervantes y Saavedra Miguel de, 2022, *Przemysłny szlachcic Don Kichot z Manczy*, przekł. Wojciech Charchalis, Rebis, Poznań.
- Cervone Daniel, Pervin Lawrence A., 2011, *Osobowość. Teoria i badania*, przekł. Beata Majczyna et al., Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Chlebowski Piotr, 1997, *Wartość w świecie paradoksu. O Modlitwie Cypriana Norwida*, w: *Interpretacje aksjologiczne*, red. Władysław Panas, Andrzej Tyszczyk, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin, s. 55–73.
- Chlebowski Piotr, 2003a, „Modlitwa” Cypriana Norwida, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 51–64.
- Chlebowski Piotr, 2003b, *O jednym drobnym wierszu Cypriana Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń, TN KUL, Lublin, s. 339–352.
- Chlebowski Piotr, 2011, *Modlitwy Norwida jako zapis doświadczenia egzystencjalnego*, w: *Poetyka i semantyka doświadczeń religijnych w literaturze*, red. Agnieszka Bielak, Piotr Nowaczyński, TN KUL, Lublin, s. 30–55.
- Chmielecka Monika, 2019, *Obraz przełomów biograficznych w świetle teorii transformatywnego uczenia się*, w: *Stalość i zmienność w biografii. Przełomy biograficzne*, red. Elżbieta Dubas, Anna Gutowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 93–103.
- Chrostek Mariusz, 2016, *Złote lata polonistyki lwowskiej (1919–1939)*, Wydawnictwo UR, Rzeszów.
- Cieśla-Korytowska Maria, 2010, *Miłość romantyczna Słowackiego – mit czy kompleks?*, w: *Ja – poeta. Juliusz Słowacki*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 63–78.
- Cieśla-Korytowska Maria, 2011, „Te książki zbójce...”, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Clifford James L., 1970, *From Puzzles to Portraits: Problems of a Literary Biographer*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Clifford James L., 1978, *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, przekł. Anna Mysłowska, Czytelnik, Warszawa.
- Csikszentmihalyi Mihaly, 1998, *Urok codzienności. Psychologia emocjonalnego przepływu*, przekł. Barbara Odymała, CiS/W.A.B., Warszawa.
- Csikszentmihalyi Mihaly, 2023, *Flow – stan przepływu. Zanurzyć się w doświadczeniu, płynąć z jego nurtem, smakować życie*, przekł. Aleksandra Haduła, Feeria, Łódź.
- Cysewski Kazimierz, 1997, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki”, t. 88, z. 1, s. 95–110.
- Cywińska Małgorzata, 2015, *Spostrzeganie interpersonalne w sytuacjach konfliktu*, w: *Konflikt społeczny w perspektywie socjologicznej i pedagogiczno-psychologicznej. Wybrane kwestie*, red. Danuta Borecka-Biernat, Małgorzata Cywińska, Difin, Warszawa.

- Czarkowski Józef, 1994, *Oblicza personalizmów. Konfrontacja antropologii filozoficznej E. Mouniera i P. Teilharda de Chardina*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Czermińska Małgorzata, 1993, *Biograficzne formy*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka et al., Wrocław, s. 103–107.
- Czerniawska Olga, 2000, *Czas i jego wymiary*, w: Olga Czerniawska, *Drogi i bezdroża andragogiki i gerontologii*, Wydawnictwo WSHE, Łódź.
- Czerniawska Olga, 2015, *Andragogika z perspektywy badań biograficznych*, w: *Wokół badań biograficznych w andragogice*, red. Olga Czerniawska, Katarzyna Wypiorczyk-Przygoda, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź, s. 9–22.
- Czyżak Agnieszka, 1997, *Wiesław Myśliwski – uniwersum w okrucinach*, w: Agnieszka Czyżak, *Życiorysy polskie 1944–1989*, Abedik, Poznań, s. 153–172.
- Ćwiklińska-Surdyk Dorota, Surdyk Augustyn, 2012, *Człowiek jako aktor na scenie życia. Teorie G.H. Meada i E. Goffmana a narracyjne gry fabularne*, „Homo Ludens”, nr 1, s. 45–62.
- Damásio António Rosa, 2000, *Tajemnica świadomości. Jak ciało i emocje współtworzą świadomość*, przekł. Maciej Karpiński, Rebis, Poznań.
- Damásio António Rosa, 2011, *Jak umysł zyskał jaźń. Konstruowanie świadomego mózgu*, przekł. Norbert Radomski, Rebis, Poznań.
- Dambek-Giallelis Zofia, 2019, *Dziwne kształty życia. Studia i szkice z dziejów biografistyki polskiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Danek Danuta, 1997, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, IBL PAN, Warszawa.
- Danek Danuta, 2002, *Co nam zostało z psychoanalizy?*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, IBL PAN, Warszawa, s. 25–31.
- Danek Danuta, 2012, *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Dawson Nicholas, 2015, *An Examination of the Identity of Author and Character and Their Relationship Within the Narrative Structure of Paul Auster's „New York Trilogy”*, [on-line:] [www.bluecricket.com/auster/articles/] – 30.10.2015.
- Dąbrowska Urszula, 2021, *Życie towarzyskie mózgu. 21 powodów, by być z ludźmi*, Burda Media Polska, Warszawa.
- Decker Gunnar, 2014, *Hermann Hesse. Wędrowiec i jego cień*, przekł. Eliza Borg, Maria Przybyłowska, Świat Książki, Warszawa.
- Dehaene Stanislas, 2022, *Jak się uczymy? Dlaczego mózgi uczą się lepiej niż komputery... jak dotąd*, przekł. Dariusz Rossowski, Copernicus Center Press, Kraków.
- Derc Małgorzata, 1996, *Doświadczenie i twórczość w koncepcji Abrahama H. Maslowa*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Diaz Brigitte, 2002, *L'Épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX siècle*, PUF, Paris.
- Dijk Teun A. van, 2001, *Badania nad dyskursem*, w: *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T.A. van Dijk, przekł. Grzegorz Grochowski, PWN, Warszawa, s. 9–44.
- Dmochowski Franciszek Ksawery, 1788/2002, *Sztuka rymotwórcza*, Universitas, Kraków.
- Dobroczyński Bartłomiej, 2005, *Idea nieświadomości w polskiej myśli psychologicznej przed Freudem*, Universitas, Kraków.
- Dobrołowicz Witold, 1982, *Psychologia twórczości (w zarysie)*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce.
- Dobrołowicz Witold, 1993, *Psychologia twórczości technicznej*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne: Fundacja Książka Naukowo-Techniczna, Warszawa.
- Domańska Ewa, 1994, *Filozoficzne rozdroża historii*, w: Ewa Domańska, Jerzy Topolski, Wojciech Wrzosek, *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 17–30.

- Domańska Ewa, 2004, *Miejsce Franka Ankersmita w narratywistycznej filozofii historii*, w: Frank Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków, s. 5–27.
- Domańska Ewa, 2007, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2 zm., Poznań.
- Domański Cezary W., 2004, „Metoda genealogiczna” w psychologii twórczości, w: *Twórczość w teorii i praktyce*, red. Stanisław Popek et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 147–154.
- Domański Cezary W., 2009, *Psycholog jako jednostka twórcza*, w: *Psychologia twórczości. Nowe horyzonty*, red. Cezary W. Domański et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 57–67.
- Domański Cezary W., 2013, O powstawaniu koncepcji *Adama Cygielstrejcha*. Zapomniany głos w dyskusji na temat myślenia twórczego, w: *Barwy twórczości. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Leonowi Popkowi*, red. Małgorzata Kuśpit, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 85–97.
- Domański Cezary W., 2018, *Historia psychologii w Europie Środkowej. Badacze, inspiracje i koncepcje*, PWN, Warszawa.
- Dosse François, 2011, *Le pari biographique. Écrire une vie*, La Découverte, Paris, édition II agg, <https://doi.org/10.4000/lectures.1258>.
- Drat-Ruszczak Krystyna, 1981, *Osobowościowe wyznaczniki efektywności w twórczości naukowej*, Ossolineum, Wrocław etc.
- Drozd Joanna, 2014, *Bohaterowie Barbary Wachowicz schodzą z piedestału. Między reportażem a biografią*, w: *Biografia w literaturze i sztuce*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska, Edmund Kuryluk, Episteme, Lublin, s. 99–112.
- Drożdż Michał, 2016, *Godność osoby ludzkiej jako fundament i cel komunikacji medialnej*, „Studia Socialia Cracoviensia”, t. 8, nr 2, s. 11–28, <https://doi.org/10.15633/ssc.1996>.
- Drzewucki J., 2014, *Od siebie do siebie, czyli traktat o losie (nad Ostatnim rozdaniem Wiesława Myślińskiego)*, „Topos”, nr 3, s. 96–103.
- Dubas Elżbieta, Świtalski Wojciech, 2011a, *Uczenie się z (własnej) biografii*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Dubas Elżbieta, Świtalski Wojciech, 2011b, *Uczenie się z biografii innych*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Duchowy rozwój człowieka. Fazy życia – osobowość – wiara – religijność*, 2000, red. Paweł Socha, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Dudok de Wit Michaël (reż.), *Czerwony żółw* [animacja], 2017, studio: Arte France Cinéma, Belvision, Studio Ghibli, Gutek Film, [DVD].
- Dunajski Antoni, 1983, *Człowiek – „Boga żywego obraz”*, „Studia Norwidiana”, nr 1, s. 81–88.
- Dunajski Antoni, 1996, *Teologiczne czytanie Norwida*, Bernardinum, Pelplin.
- Dunajski Antoni, 2003, *Akcenty modlitewne w lirykach Cypriana Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń, TN KUL, Lublin, s. 57–79.
- Dybczak Krzysztof, 1981, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa.
- Dybczak Krzysztof, 1987, *Przedmowa*, w: Tymon Terlecki, *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański*, Biblioteka „Więzi”, Znak, Warszawa–Kraków, s. 5–19.
- Dybel Paweł, 2000, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Universitas, Kraków.
- Dybel Paweł, 2001, *Psychoanaliza i literatura*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Dybel Paweł, 2009, *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, Difin, Warszawa.
- Dybel Paweł, 2022, *Lektury subwersywne. Filozoficzne eseje o literaturze i sztuce. Kant, Derri-da, Lacan, Freud i inni*, Universitas, Kraków.
- Dydaktyka twórczości. Koncepcje – problemy – rozwiązania*, 2005, red. Krzysztof J. Szmidt, Impuls, Kraków.

- Dymkowski Maciej, 2003, *Wprowadzenie do psychologii historycznej*, GWP, Gdańsk.
- Dymon Mirosław, 1997, *Przeszkody w procesie twórczym. Analiza empiryczna dotycząca wykonawców muzyki*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów.
- Dzięgielewska Małgorzata, 2007, *Czas w życiu człowieka dorosłego*, w: *Wybrane obszary badawcze andragogiki*, red. Barbara Juraś-Krawczyk, Wydawnictwo WSHE, Łódź, s. 109–120.
- Eco Umberto, 2007, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przekł. Jerzy Jarniewicz, Znak, Kraków.
- Elliott Anthony, 2007, *Koncepcje „ja”*, przekł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa.
- „ER(R)GO. Teoria, literatura, kultura”, 2021, nr 2: *auto/bio/grafia*, [on-line:] [er(r)go_2021_02_(43).pdf (sbc.org.pl)] – 24.01.2024.
- Fabianowski Andrzej, 2018, *Transgresja jako znak stałości. Casus Michała Czajkowskiego*, w: *Biografie nieoczywiste. Przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. Magda Karkowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 269–284.
- Falkowski Andrzej, Maruszewski Tomasz, Nęcka Edward, 2008, *Procesy poznawcze*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. Jan Strelau, Dariusz Doliński, t. 1, Gdańsk, s. 339–509.
- Fert Józef, 2002, *Norwid wobec towianizmu*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. Józef Fert, Piotr Chlebowski, TN KUL, Lublin, s. 161–209.
- Fiała Edward, 1991, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, TN KUL, Lublin.
- Fiała Edward, 2005, *Stefan Baley jako psychoanalityk literatury*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 2, s. 17–28.
- Fiała Edward, 2008, *Trzy paradygmaty psychoanalitycznej interpretacji dzieła literackiego*, „Facta Simonidis”, nr 1, s. 245–262.
- Fictions biographiques. XIXe–XXIe siècles*, 2007, ed. par Anne-Marie Monluçon, Agathe Salha, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Fijałkowski Krzysztof (Lektor), 2020, *Jesteśmy, by czytać*, „Tygodnik Powszechny” 16.11.2020, [on-line:] [www.tygodnikpowszechny.pl/jestesmy-by-czytac-165655] – 1.07.2021.
- Film w edukacji i profilaktyce. Na tropach psychologii w filmie*, 2018, red. Agnieszka Skorupa, Michał Brol, Patrycja Paczyńska-Jasińska, Difin, Warszawa.
- Film w terapii i rozwoju. Na tropach psychologii w filmie*, 2018, red. Agnieszka Skorupa, Michał Brol, Patrycja Paczyńska-Jasińska, Difin, Warszawa.
- Fleischer Michael, 2001, *Podstawy konstruktywistycznej i systemowej teorii kultury*, w: *Język w komunikacji*, t. 1, red. Grażyna Habrajska, Wydawnictwo WSHE, Łódź, s. 83–104.
- Forster Marc (reż.), 2006, *Przypadek Harolda Cricka (Stranger Than Fiction)* [film], USA, Columbia Pictures.
- Foucault Michel, 2005, *Inne przestrzenie*, przekł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drukie”, nr 6, s. 117–125.
- Franaszek Andrzej, Myśliwski Wiesław, 1997, *Kolista przestrzeni pamięci. Z Wiesławem Myśliwskim, laureatem Nagrody Nike rozmawia Andrzej Franaszek*, „Tygodnik Powszechny”, nr 44, s. 12.
- Frankl Viktor Emil, 1948/2018, *Bóg ukryty. W poszukiwaniu ostatecznego sensu*, przekł. Aleksandra Wolnicka, Czarna Owca, Warszawa.
- Frankl Viktor Emil, 1982/2017, *Lekarz i dusza. Wprowadzenie do logoterapii i analizy egzystencjalnej*, przekł. Roman Skrzypczak, Czarna Owca, Warszawa.
- Frankl Viktor Emil, 1988/2018, *Wola sensu. Założenia i zastosowanie logoterapii*, przekł. Aleksandra Wolnicka, Czarna Owca, Warszawa.
- Frankl Viktor Emil, 1992/2018, *Człowiek w poszukiwaniu sensu. Głos nadziei z otchłani Holocaustu*, przekł. Aleksandra Wolnicka, Czarna Owca, Warszawa.
- Franzen Jonathan, 2001/2016, *Korekty*, przekł. Joanna Grabarek, Arkadiusz Nakoniecznik, Sonia Draga, Katowice.

- Fish Stanley, 2002, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, w: Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka: eseje wybrane*, red. Andrzej Szahaj, przekł. Krzysztof Abriszewski et al., Universitas, Kraków.
- Gacka Bogumił, 2014, *Personalizm chrześcijański Św. Jana Pawła II*, „Studia Theologica Var-saviensia”, nr 1, s. 29–58.
- Gadamska-Serafin Renata, 2011, *Imago Dei. Człowiek w myśli i twórczości Cypriana Kamila Norwida*, PWSZ im. Jana Grodka, Sanok.
- Galarowicz Jan, 2009, *Moje credo antropologiczne*, w: Jan Galarowicz, *Paradoks egzystencji etycznej. Inspiracje: Ingarden – Wojtyła – Tischner*, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków.
- Gałązka Alicja, 2005, *Motywacyjne uwarunkowania twórczości*, w: *Psychopedagogika działań twórczych*, red. Krzysztof J. Szmidt, Monika Modrzejewska-Świgulska, Impuls, Kraków, s. 69–92.
- Gałdowa Anna, Nielicki Aleksander, 2005, *Bycie twórczym jako odpowiedź na wartości*, w: *W poszukiwaniu zastosowań psychologii twórczości*, red. Aleksandra Tokarz, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 9–29.
- Gardner Howard, Nemirovsky Ricardo, 1991, *From Private Intuitions to Public Symbol Systems: An Examination of the Creative Process in Georg Cantor and Sigmund Freud*, „Creativity Research Journal”, vol. 4, s. 1–21.
- Gardner Howard, 1993, *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*, Basic Books, New York.
- Gardner Howard, 1994, *More on Private Intuitions and Public Symbol Systems*, „Creativity Research Journal”, vol. 7, s. 265–275.
- Gardner Howard, 2011, *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*, wyd. 2 popr. i uzup., Basic Books, New York.
- Gardzińska Janina, 2011, *Struktura dialogowa listu*, w: Janina Gardzińska, *Słowa i teksty. Studia językoznawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego, Siedlce, s. 183–224.
- Garraty John A., 1957, *The Nature of Biography*, Alfred A. Knopf, New York.
- Gasiul Henryk, 2020, *Psychologia osobowości. Nurty – teorie – koncepcje*, wyd. 2 rozszerz., Engram, Warszawa.
- Gawda Barbara, 2013, *Emocje w procesie twórczym*, w: *Barwy twórczości. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Leonowi Popkowi*, red. Małgorzata Kuśpit, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 55–68.
- Geertz Clifford, 1990, *O gatunkach zmaczonych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 113–130.
- Gergen Kenneth J., 2009, *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w świecie współczesnym*, przekł. Mirosława Marody, PWN, Warszawa.
- Gille-Maisani Jean-Charles, 1988, *Adam Mickiewicz. Poète national de la Pologne: étude psychanalytique et caractérologique*, Bellarmin, Les Belles Lettres, Montréal–Paris.
- Głaz Adam, 2021, *Longing for an Olga that Belongs in English: A Nobel Prize Laureate's Micro-narratives*, „Perspectives”, vol. 30, no. 4, s. 585–597, <https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1939742>.
- Głowiński Michał, 1973, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa.
- Golonka Joanna, 2011, *Czas w kontekście indywidualnych doświadczeń uczestników warsztatów biograficznych*, w: *Biografia i badanie biografii*, red. Elżbieta Dubas, Wojciech Świtalski, t. 2: *Uczenie się z biografii innych*, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 187–208.
- Gołaszewska Maria, 1976, *Artysta w sytuacji estetycznej*, „Zeszyty Naukowe PWSM”, nr 15, s. 5–59.

- Gołaszewska Maria, 1977, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii*, PWN, Warszawa.
- Gołaszewska Maria, 1986, *Kim jest artysta?*, WSiP, Warszawa.
- Gołaszewska Maria, 2001, *Człowiek jako osoba w świecie wartości*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J”, t. XIV, s. 33–42.
- Gołębiewski Kazimierz, 1930, *Psychologia twórczości Słowackiego (okres przedmystyczny)*, Koło Toruńskiego Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych, Toruń.
- Gomulicki Juliusz Wiktor, 1966, *Komentarz*, w: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, PIW, Warszawa, s. 444.
- Gorbaniuk Oleg et al. 2014, *Markery Wielkiej Szóstki polskiego leksykonu postrzeganych cech osobowości innych osób*, „Roczniki Psychologiczne”, t. 17, nr 2, s. 293–310.
- Gorbaniuk Oleg, 2009, *Wymiary dyferencjacji profili spostrzeganych cech osobowości polskich polityków: analiza danych zagregowanych*, „Psychologia Społeczna”, t. 4, z. 1–2, s. 88–105.
- Góralski Andrzej, 1998, *Wzorce twórczości. Eseje filozoficzne i pedagogiczne*, Scholar, Warszawa.
- Góralski Andrzej, 2003, *Teoria twórczości. Eseje filozoficzne i pedagogiczne*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.
- Góralski Andrzej, 2010, *Reguły treningu twórczości*, wyd. 2. poszerz., Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.
- Góralski Andrzej, 2013, *George’a Pólya pedagogika mistrzostwa, czyli o relacji uczeń–mistrz i jej regułach*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.
- Góralski Andrzej, 2014, *Ścieżki twórczości – próby, dokonania, syntezy*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.
- Grabowska-Nogała Anna, 2021, *Samotność w procesie twórczym. Twórczość w pandemii*, w: *Kultura i twórczość w czasach zarazy*, red. Magdalena Sasin, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 167–178.
- Granat Wincenty, 2018, *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*, red. Halina Irena Szumił, wyd. 2. popr., Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz.
- Grandin Temple, 2017, *Autyzm i problemy natury sensorycznej*, przekł. Janusz Okuniewski, Harmonia Universalis, Gdańsk.
- Grandin Temple, 2019, *Ja widzę to tak. Osobiste spojrzenie na autyzm i zespół Aspergera*, przekł. Agnieszka Pałynyczko-Ćwiklińska, Harmonia Universalis, Gdańsk.
- Grandin Temple, Panek Richard, 2016, *Mózg autystyczny. Podróż w głąb niezwykłych umysłów*, przekł. Krzysztof Mazurek, Copernicus Center Press, Kraków.
- Grandin Temple, Scariano Margaret M., 1995, *Byłam dzieckiem autystycznym*, przekł. Ewa Zachara, PWN, Warszawa.
- Graves Robert, 2012, *Mojry*, w: Robert Graves, *Mity greckie*, przekł. Henryk Krzeczkowski, Vis-à-vis Etiuda, Kraków, s. 36–37.
- Grodecka Aneta, 2020, *Umysł filologa. Studia o literaturze, mózgu i dydaktyce*, Neriton, Warszawa.
- Grodź Iwona, 2021, *...Ktoś musi zostać na koniec. Artysta i jego rodzina. W świetle filmów o Beksińskim*, w: *Biografie rodzinne i uczenie się*, red. Elżbieta Dubas, Arkadiusz Wąsik, Aneta Słowik, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 115–127.
- Grom Bernhard, 2009, *Psychologia religii. Ujęcie systematyczne*, przekł. Henryk Machoń, WAM, Kraków.
- Grünbaum Adolf, 2004, *Podstawy psychoanalizy. Krytyka filozoficzna*, przekł. Elżbieta Olen-der-Dmowska, Universitas, Kraków.
- Guilford Joy Paul, 1967/1978, *Natura inteligencji człowieka*, przekł. Barbara Czarniawska, Waldemar Kozłowski, Józef Radzicki, PWN, Warszawa.

- Guzik Agnieszka, 2012, *Twórca nauczyciel w opiniach studentów filologii polskiej*, w: *Twórczość i tworzenie w edukacji polonistycznej*, red. Anna Janus-Sitarz, Universitas, Kraków, s. 39–63.
- Hadaczek Bolesław, 1982, *Bohater rozwojowy*, w: *Postać w dziele literackim*, red. Czesław Niedozielski, Jerzy Speina, UMK, Toruń, s. 37–54.
- Hall Calvin S., Lindzey Gardner, Campbell John B., 2013, *Teorie osobowości*. Wydanie nowe, przekł. Joanna Kowalczevska, Józef Radzicki, Michał Zagrodzki, PWN, Warszawa.
- Helman Alicja, 2007, *Biografia fikcyjna – literackie i filmowe dzieje Salome*, w: *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. Tadeusz Szczepański, Sylwia Kołos, Adam Marszałek, Toruń, s. 25–38.
- Henderson John, 2005, *Pamięć i zapomnianie*, przekł. Ewa Wojtych, GWP, Gdańsk.
- Herberger Jerzy, Kozłowska Monika, 2017, *Relacje interpersonalne z perspektywy psychologii człowieka*, „Relacje”, nr 4, s. 35–48.
- Hermans Hubert J.M., 2008, *Polifonia umysłu: wielogłosowe i dialogowe Ja*, w: *Jekyll i Hyde. Wielorakie Ja we współczesnym świecie*, red. John Rowan, Mick Cooper, przekł. Joanna Kowalczevska, Jacek Suhecki, GWP, Gdańsk, s. 115–138.
- Hermans Hubert J.M., Hermans-Jansen Els, 2000, *Autonarracje. Tworzenie znaczeń w psychoterapii*, przekł. Piotr K. Oleś, Pracownia Testów Psychologicznych PTP, Warszawa.
- Hertz Paweł, 1959, *Portret Słowackiego*, PIW, Warszawa.
- Hesse Herman, 1943/1999, *Gra szklanych paciorków. Próba opisu życia magistra ludzi Józefa Knechta wraz z jego spuścizną pisarską*, przekł. Maria Kurecka, PIW, Warszawa.
- Hoesick Ferdinand, 1896/1897, *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki (1809–1849)*. *Biografia psychologiczna*, t. 1, G. Gebethner, Kraków.
- Holland Norman N., 1976, *Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis*, „Critical Inquiry”, vol. 3, no. 2, s. 221–233.
- Homerski Józef, 1999, *Komentarze do: Pierwsza Księga Królów*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. pod red. ks. Michała Petera (Stary Testament) i ks. Mariana Wolniewicza (Nowy Testament), t. 1, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań.
- Huberath Marek, 1998, *Gniazdo światów*, SuperNowa, Warszawa.
- Huget Patrycja, 2012, *Rola szkoły i nauczyciela w kształtowaniu postawy twórczej uczniów*, w: *Twórczość i tworzenie w edukacji polonistycznej*, red. Anna Janus-Sitarz, Universitas, Kraków, s. 17–38.
- Ingarden Roman, 1960, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa.
- Ingarden Roman, 1970, *Studia z estetyki*, t. 3, PWN, Warszawa.
- Ingarden Roman, 2005, *Wybór pism estetycznych*, wpr., wyb. i opr. Andrzej Tyszczyk, Universitas, Kraków.
- Inny słownik języka polskiego PWN*, 2014, red. nac. Mirosław Bańko, t. 2 (p–ż), wyd. 2, PWN, Warszawa.
- Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*, 2021, [on-line:] [<https://www.slownikjezyka-norwida.uw.edu.pl/>] – 13.11.2021.
- Jabłkowska Joanna, 2012a, *Entwicklungsroman*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, wyd. 2 zm., PWN, Warszawa, s. 270.
- Jabłkowska Joanna, 2012b, *Erziehungsroman*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, wyd. 2 zm., PWN, Warszawa, s. 300.
- Jak Feniks z popiołów? Odradzanie się psychoanalizy w powojennej i dzisiejszej Polsce*, 2021, red. Ewa Kobylńska-Dehe, Katarzyna Prot-Klinger, Universitas, Kraków.
- Janiszewska-Szczepanik Agnieszka, 2021, *Zbyt wrażliwi, żeby tworzyć? Wpływ wybuchu pandemii na twórczość profesjonalnych artystów*, w: *Kultura i twórczość w czasach zarazy*, red. Magdalena Sasin, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 65–88.
- Jarosiewicz Henryk, 2019, *Charaktery bohaterów Trylogii Henryka Sienkiewicza. Analiza psychologiczna*, Papieski Wydział Teologiczny, Wrocław.

- Jasińska Maria, 1967a, *Typologia zbeletryzowanej biografii*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XV, z. 1, s. 5–17.
- Jasińska Maria, 1967b, *Z problematyki typologii współczesnej zbeletryzowanej biografii*, „Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych”, nr 1, s. 1–6.
- Jasińska Maria, 1970, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, PWN, Warszawa.
- Jaślarowa Bibiana, 1972, *Wśród zagadnień psychologii twórczości literackiej. Z badań nad czynnikami warunkującymi literackie wypowiedzianie się*, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Jaworska-Witkowska Monika, Witkowski Lech, 2010, *Przeżycie – Przebudzenie – Przemiana. Inicjacyjne dynamizmy egzystencji ludzkiej w prozie Hermanna Hessego*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Edukacji Zdrowotnej i Nauk Społecznych, Łódź.
- Jochymek Renata, 2004, *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Rytm, Warszawa.
- Józefik Barbara, Janusz Bernadetta, de Barbaro Bogdan, 2012, *Koncepcja dialogowego Ja w psychoterapii – założenia teoretyczne*, „Psychiatria Polska”, nr 5, s. 857–865.
- Julkowska Violetta, 2017, *Dawne i współczesne cechy konstytutywne biografii jako gatunku historiograficznego*, w: *Biografistyka we współczesnych badaniach historycznych. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Kolbuszewska, Rafał Stobiecki, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 13–26.
- Kadyjewska Anna, 2002, „TEN, który jest wszystkim, jest wszędzie”. O Bogu w pismach Cypriana Norwida, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. Józef Fert, Piotr Chlebowski, TN KUL, Lublin, s. 403–420.
- Kadyjewska Anna, Korpysz Tomasz, Puzynina Jadwiga, 2000, *Chrześcijaństwo w pismach Cypriana Norwida*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa.
- Kafar Marcin, 2013, *Around 'Biographical Perspectives': An Introduction*, w: *Scientific Biographies. Between the 'Professional' and 'Non-Professional' Dimensions of Humanistic Experiences*, ed. by Marcin Kafar, Jagiellonian University Press, Łódź University Press, Kraków–Łódź, s. 7–19.
- Kafar Marcin, Modrzejewska-Świgulska Monika, 2013, *Introduction*, w: *Autobiography – Biography – Narration. Research Practice for Biographical Perspectives*, ed. by Marcin Kafar, Monika Modrzejewska-Świgulska, Jagiellonian University Press, Łódź University Press, Kraków–Łódź, s. 7–10.
- Kałkowska Anna, 1982, *Struktura składniowa listu*, Ossolineum, Wrocław.
- Kaniecki Przemysław, 2018, *Zamiast dziennika albo: Biografia i rękopisy (Tadeusza Konwickiego)*, w: *Biografie nieoczywiste. Przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. Magda Karkowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 309–316.
- Kaniewska Bogumiła, 1992, *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki”, nr 3, s. 95–128.
- Kaniewska Bogumiła, 2013, *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myślińskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kantecki Klemens, 1875, *Mickiewicz w Śmiełowie*, „Ruch Literacki”, nr 47, s. 751.
- Karkowska Magda, 2016, *Tożsamość twórców akademickich w perspektywie badań biograficznych*, w: *Biograficzne badania nad twórczością. Teoria i empiria*, red. Monika Modrzejewska-Świgulska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 139–156.
- Karwowski Maciej, 2005, *Konstelacje zdolności. Typy inteligencji a kreatywność*, Impuls, Kraków.
- Karwowski Maciej, 2009a, *Klimat dla kreatywności. Koncepcje, metody, badania*, Difin, Warszawa.
- Karwowski Maciej, 2009b, *Zgłębianie kreatywności. Studia nad pomiarem poziomu i stylu twórczości*, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.

- Katechizm Kościoła Katolickiego*, 1994, Pallotinum, Poznań.
- Kaufmann Vincent, 1990, *L'équivoque épistolaire*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Kendall Paul Murray, 1965, *The Art of Biography*, George Allen & Unwin, London.
- Kincaid Paul, 2007, *Travels in the Scriptorium by Paul Auster*, [on-line:] [www.strangehorizons.com/reviews/2006/12/travels_in_the_.shtml] – 30.10.2015.
- Kisiel Radosław, 2003, *Rozważania o czasie w O dziele literackim Romana Ingardena*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne”, nr 2, s. 159–167.
- Klebianuk Jarosław, 2011, *Transgresje w twórczości Thomasa Bernharda*, w: *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. Bogna Bartosz, Alicja Keplinger, Maria Straś-Romanowska, Wydawnictwo UWr, Wrocław, s. 451–464.
- Kleiner Juliusz, 1910, *Studia o Słowackim*, Towarzystwo Wyd. Gubrynowicz i syn, Lwów.
- Kleiner Juliusz, 1919–1927/2003, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1–4, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kleiner Juliusz, 1948/1998, *Mickiewicz*, t. 1–2, TN KUL, Lublin.
- Kłak Czesław, 1968, *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Nauki Humanistyczne”, z. 3, s. 257–292.
- Kobierzycki Tadeusz, 2009, *Niektóre problemy poznania doświadczenia religijnego (studium filozoficzno-psychologiczne)*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo”, nr 15, s. 91–112, <https://doi.org/10.31648/hip.944>.
- Kocowski Tomasz, 1991, *Szkice z teorii twórczości i motywacji*, red. Helena Sęk, Aleksandra Tokarz, SAWW, Poznań.
- Kocowski Tomasz, 2010, *Stres – potrzeby – twórczość*, wstęp Jerzy M. Brzeziński, Helena Sęk, Polskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk UAM, Poznań.
- Koczanowicz-Dehnel Iwona, 2011, *Kto i kiedy wprowadził do psychologii pojęcie twórczości?*, w: *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. Bogna Bartosz, Alicja Keplinger, Maria Straś-Romanowska, Wydawnictwo UWr, Wrocław, s. 57–65.
- Kolbuszewska Jolanta, Stobiecki Rafał, 2017, *Wstęp*, w: *Biografistyka we współczesnych badaniach historycznych. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Kolbuszewska, Rafał Stobiecki, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 7–11.
- Kołos Sylwia, 2014, *Życie sfilmowane. Uwagi o filmie biograficznym*, w: *Film i media – przeszłość i przyszłość. Kontynuacje*, red. Andrzej Gwóźdź, Magdalena Kempna-Pieniążek, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, s. 65–77.
- Kordys Jan, 2006, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*, Universitas, Kraków.
- Korliński Stefan, 1991, *Rola emocji w myśleniu twórczym*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa.
- Korpysz Tomasz, 2007, *Modlitwa w pismach Cypriana Norwida*, w: *Modlitwa w językach i tekstach artystycznych*, red. Anna Różyło, Towarzystwo Naukowe Sandomierskie, WSHP, Sandomierz, s. 288–305.
- Korwin-Piotrowska Dorota, 2011, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Kosnarewicz Elwira, 1993, *Biografia i jej związki z psychologią*, w: *O biografii i metodzie biograficznej*, Nakom, Poznań, s. 73–79.
- Kowalczyk Stanisław, 2014, *Z problematyki antropologii personalistycznej*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Kozielecki Józef, 1969, *Rozwiązywanie problemów*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa.
- Kozielecki Józef, 1979, *Przedmowa*, w: Albert Nałczadżjan, *Intuicja a odkrycie naukowe*, przekł. Ignacy Bukowski, PIW, Warszawa, s. 5–13.
- Kozielecki Józef, 1986, *Mechanizmy działań twórczych*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, nr 1, s. 11–22.

- Kozielecki Józef, 1987, *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna*, PWN, Warszawa.
- Koziołek Ryszard, 2020, *Piosenka ci nie da zapomnieć*, „Tygodnik Powszechny” 20.04.2020, [on-line:] [www.tygodnikpowszechny.pl/piosenka-ci-nie-da-zapomniec-163142] – 1.07.2021.
- Krajewski Kazimierz, 2001, *Wprowadzenie. Personalizm etyczny*, w: Tadeusz Styczeń, *Rozum i wiara wobec pytania: Kim jestem?*, TN KUL, Lublin, s. 7–17.
- Kraśńska Sława, 2008, *Literatura, która imituje fikcję*, „Nowe Książki”, nr 2, s. 18.
- Kraśński Józef, 2002, *Homo religiosus. Podmiotowo-personalistyczne ujęcie fenomenu religijnego*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz.
- Kraskowska Ewa, 2019, *Biografilia. Przypadek Petera Ackroyda*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 28–40, <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.3>.
- Krąpiec Mieczysław A., 2003, *Błąd antropologiczny*, red. Andrzej Maryniarczyk, Katarzyna Stępień, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin.
- Kretschmer Ernst, 1934, *Ludzie genialni*, Bracia Drapczyńscy, Warszawa.
- Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Od „Dziadów cz. III” do „Pana Tadeusza”. Marzec 1832 – czerwiec 1834*, 1966, oprac. Maria Dernałowicz, PIW, Warszawa.
- Król Józef, 2002, *Psychologiczne aspekty badania fenomenu religii. Podstawy teoretyczno-metodologiczne*, wyd. 2, popr. i poszerz., Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO, Opole.
- Książek Elżbieta, 2008, *Tekst epistolarny w świetle etykiety językowej*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej w Krakowie, Kraków.
- Kubicka Dorota, 2003, *Twórcze działanie dziecka w sytuacji zabawowo-zadaniowej*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Kubicka Dorota, 2005, *Strategie i techniki badania twórczości*, w: *W poszukiwaniu zastosowań psychologii twórczości*, red. Aleksandra Tokarz, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 125–153.
- Kuczer-Koszuk Katarzyna, 2014, *O książce, którą można było napisać dopiero teraz*, „Akcent”, nr 2, s. 174–178.
- Kuczkowski Stanisław, 1998, *Psychologia religii*, WAM, Kraków.
- Kudyba Wojciech, 2000, *„Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo...” Norwida mówienie o Bogu*, TN KUL, Lublin.
- Kudyba Wojciech, 2003, *Medytacja Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. Piotr Chlebowski, Włodzimierz Toruń, TN KUL, Lublin, s. 41–56.
- Kuhn Thomas, 2009, *Struktura rewolucji naukowych*, przekł. Helena Ostromęcka, Aletheia, Warszawa.
- Kulawik Adam, 2013, *Zarys poetyki*, Antykwa, Kraków.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, 2012, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków.
- Kuncewicz Dorota K., 2022, *Odczytać życie: analiza opowieści o własnym życiu z wykorzystaniem narzędzi teorii literatury. Założenia i metoda*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Kundera Milan, 2004, *Sztuka powieści: esej*, przekł. Marek Bieńczyk, wyd. 2 zm., Czytelnik, Warszawa.
- Kunicka Małgorzata, 2017, *Tomistyczno-fenomenologiczna koncepcja personalizmu Karola Wojtyły wobec kryzysu wartości i współczesnych potrzeb edukacyjnych*, „Kultura – Media – Teologia”, nr 30, s. 174–183.
- Kurnatowska Zofia, Kurnatowski Stanisław, 2007, *Rola zespołowych prac interdyscyplinarnych w całości postępowania badawczego*, w: *Studia interdyscyplinarne nad środowiskiem i kulturą w Polsce*, red. Mirosław Makohonienko, Daniel Makowiecki, Zofia Kurnatowska, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań, s. 15–22.

- Kuziak Michał, 2021, *Norwid postsekularny? Tezy i próby*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 5–29, <https://doi.org/10.18318/pl.2021.3.1>.
- Kuźma Erazm, 1982, *Paradoks postaci w poglądach niektórych przedstawicieli „nowej krytyki” francuskiej (Roland Barthes, Julia Kristeva, Jean Ricardou)*, w: *Postać w dziele literackim*, red. Czesław Niedzielski, Jerzy Speina, UMK, Toruń, s. 5–27.
- Labocha Janina, 2008, *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Labouvie-Vief Gisela, 1994, *Psyche and Eros: Mind and Gender in the Life Course*, Cambridge University Press, New York.
- Lakoff George, Johnson Mark, 1988, *Metafory w naszym życiu*, przekł. Tomasz P. Krzeszowski, PIW, Warszawa.
- Lalak Danuta, 2010, *Życie jako biografia. Podejście biograficzne w perspektywie pedagogicznej*, Żak, Warszawa.
- Lasocińska Kamila, 2019, *Kreatywność, transgresje i autokreacja – przełomy biograficzne a potrzeba twórczości osób dorosłych*, w: *Statość i zmienność w biografii. Przełomy biograficzne*, red. Elżbieta Dubas, Anna Gutowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 105–121.
- Legeżyńska Anna, 2019, *Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 13–27, <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.2>.
- Lejeune Philippe, 2001a, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, przekł. R. Lubas-Bartoszyńska, w: Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków, s. 1–19.
- Lejeune Philippe, 2001b, *Pakt autobiograficzny*, przekł. Aleksander Labuda, w: Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków, s. 21–56.
- Levin Harry, 1972, *The Quixotic Principle: Cervantes and Other Novelists*, w: Harry Levin, *Grounds for Comparison*, Harvard University Press, Cambridge, <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674424906.c19>.
- Levitoux Iwona, 2012, *Powieść o dojrzewaniu*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, wyd. 2 zm., PWN, Warszawa, s. 809–811.
- Lewicki Paweł, 1985, *Zjawisko „ukrytej teorii osobowości” w procesie spostrzegania społecznego*, w: *Psychologia spostrzegania społecznego*, red. Maria Lewicka, Jerzy Trzebiński, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Limont Wiesława, 1994, *Synektyka a zdolności twórcze*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Limont Wiesława, 2005, *Wykorzystanie myślenia metaforycznego w edukacji ku twórczości*, w: *W poszukiwaniu zastosowań psychologii twórczości*, red. Aleksandra Tokarz, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 93–123.
- Limont Wiesława, 2013, *Esej o twórczości*, w: *Barwy twórczości. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Leonowi Popkowi*, red. Małgorzata Kuśpit, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 17–34.
- Linde Samuel Bogumił, 1858, *Słownik języka polskiego*, t. IV, Drukarnia Zakładu Ossolińskich, Lwów.
- Lipski Jan Józef, 1983, *Osobowość twórcza*, „Pamiętnik Literacki”, nr 3, s. 167–188.
- Liskowski Konrad, 2014, *Talia pełna figur*, „Elewator”, nr 7, s. 178–180.
- Litwinski Léon, 1944, *La psychologie et la littérature. Leçon faite à L'Institut des Hautes Etudes de L'Academie des Sciences de Lisbonne, le 21 avril 1944*, Coimbra.
- Litwornia Andrzej, 2005, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

- Lubański Marek, 2008, *Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Eneteia, Warszawa.
- Łapiński Zdzisław, 1963, *Psychology versus Literary Study*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. VI, z. 1, s. 78–87.
- Łapiński Zdzisław, 1975, *Życie i twórczość czy dwie twórczości?*, w: Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, *Biografia – geografia – kultura literacka*, Ossolineum, Wrocław, s. 131–138.
- Łapiński Zdzisław, 1984, *Norwid*, Znak, Kraków.
- Łebkowska Anna, 2003, *Narracja biograficzna w fikcji*, „Teksty Drugie”, nr 2–3, s. 28–40.
- Łubieniewska Ewa, 1994, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka. Juliusz Słowacki*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków.
- Łubieniewska Ewa, 1998, *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Universitas, Kraków.
- Łukasik Andrzej, 1999, *Zewnętrzne ograniczenia procesu twórczego*, Wydawnictwo WSP, Rzeszów.
- Maciaszek Stanisław, 1925, *Życie duchowe i twórczość poetycka Adama Mickiewicza w świetle psychologii namiętności i psychoanalizy*, Jan Jachowski Księgarnia Uniwersytecka, Poznań.
- Maciąg Paweł W., 2018, *Artystka i jej biograficzne tajemnice. Kilka myśli o uczennicy wybitnego drzeworytnika Stanisława Ostoi-Chrostowskiego*, w: *Biografie nieoczywiste. Przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. Magda Karkowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 181–198.
- Madejski Jerzy, 2006, *Biografia struktury – struktura biografii. Dopiski do teorii Janusza Sławińskiego*, w: *Dzieła – języki – tradycje*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, IBL PAN, Warszawa, s. 28–44.
- Madelénat Daniel, 1984, *La biographie*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Magnone Lena, 2011, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Magnone Lena, 2016, *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligentnych przed drugą wojną światową*, t. 1–2, Universitas, Kraków.
- Maj Krzysztof M., 2014, *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. LVII, z. 1, s. 89–105.
- Maj Krzysztof M., 2015a, *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Universitas, Kraków.
- Maj Krzysztof M., 2015b, *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 368–394.
- Maj Krzysztof M., 2019, *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*, Universitas, Kraków.
- Maj Krzysztof M., 2021, *Światocentryczność fantastyki*, „Studia Poetica”, nr 9, s. 216–233, <https://doi.org/10.24917/23534583.9.13>.
- Majbroda Katarzyna, 2020, *Śmiech – dialog – wywrotowość. Bachtin w recepcji antropologicznej*, „Lud”, t. 104, s. 493–509, <https://doi.org/10.12775/lud104.2020.21>.
- Majchrowski Zbigniew, 2014, *Listy Mickiewicza jako „archiwum egzystencji”*, w: *Mickiewicz niedoczytany... Korespondencja poety w perspektywie współczesnej*, red. Ewa Hoffmann-Piotrowska, Andrzej Fabianowski, Tomasz Jędrzejewski, Wydział Polonistyki UW, Warszawa, s. 15–25.
- Malicka Małgorzata, 1982, *Uroki i trudy twórczego życia*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Malicka Małgorzata, 1989, *Twórczość, czyli droga w nieznanie*, WSiP, Warszawa.
- Mały słownik zaginionej polszczyzny*, 2003, red. Felicja Wysocka, oprac. Ewa Deptuchowa et al., Instytut Języka Polskiego PAN, Lexis, Kraków.
- Manek Anna Maria, 2023, *Maria Kuncewiczowa, Sándor Márai. Późny wiek – późna twórczość. Interakcje. Materiały do studiów nad psychologią starości*, Universitas, Kraków.

- Manturzewska Maria, 1990, *Przebieg życia muzyka w świetle danych biograficznych*, w: *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, red. Maria Manturzewska, Halina Kotarska, WSiP, Warszawa, s. 307–327.
- Marchewka Anna, 2020, *Popatrz, wszystko już w tym świecie jest*, „Znak”, nr 779, [on-line:] [www.miesiecznik.znak.com.pl/popatrz-wszystko-juz-w-tym-swiecie-jest/] – 1.07.2021.
- Maritain Jacques, 1960, *Humanizm integralny. Zagadnienia doczesne i duchowe nowego świata chrześcijańskiego*, przekł. January Budzisz, Veritas, Londyn.
- Markiewicz Henryk, 1985, *Między plotką a mitem. Życie i osoba pisarza w polskich badaniach literackich*, w: Henryk Markiewicz, *Świadomość literatury*, PIW, Warszawa, s. 5–42.
- Markłowski Konrad, 1999, Komentarze do: *Księga Ozeasza*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. pod red. ks. Michała Petera (Stary Testament) i ks. Mariana Wolniewicza (Nowy Testament), t. 3, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań.
- Markowski Michał Paweł, 2006, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków, s. 287–333.
- Marzec Lucyna, 2019, *Interpoetyki korespondencji: figury uobecnienia, fikcjonalizacja i zakłócenia technologii obecności*, „Forum Poetyki”, nr 18, s. 6–25, <https://doi.org/10.14746/fp.2019.18.21434>.
- Maternicki Jerzy, 2017, *Materiały autobiograficzne i ich rola w badaniach historiograficznych*, w: *Biografistyka we współczesnych badaniach historycznych. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Kolbuszewska, Rafał Stobiecki, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 69–90.
- Maurois André, 1930, *Aspects de la biographie*, Grasset, Paris.
- May Rollo, 1994, *Odwaga tworzenia*, przekł. Ewa i Tomasz Hornowscy, Rebis, Poznań.
- McHale Brian, 2012, *Powieść postmodernistyczna*, przekł. Maciej Płaza, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Mendecka Grażyna, 2010, *Etos pracy wybitnych twórców*, w: *Oblicza twórczości*, red. Grażyna Mendecka, Wydawnictwo UŚ, Katowice, s. 52–76.
- Mendecka Grażyna, 2011, *Transgresyjna biografia Marii Skłodowskiej-Curie*, w: *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. Bogna Bartosz, Alicja Keplinger, Maria Straś-Romanowska, Wydawnictwo UW, Wrocław, s. 435–450.
- Mendecka Grażyna, 2018, *Biografia naznaczona cierpieniem w narracjach Fridy Kahlo*, w: *Biografie nieoczywiste. Przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. Magda Karkowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 223–241.
- Mendecka Grażyna, Góra Barbara, 1993, *Zmienne życia rodzinnego a rozwój zdolności twórczych*, Wydawnictwo WSP, Częstochowa.
- Merdas Alina, 1983, *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin.
- Merdas Alina, 1995, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, PAX, Warszawa.
- Merdas Alina, 2002, „Dochodzić – trud”, czyli o problemach badań nad chrześcijaństwem Norwida, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. Józef Fert, Piotr Chlebowski, TN KUL, Lublin, s. 103–116.
- Metoda biograficzna w socjologii*, 1990, red. Jan Włodarek, Marek Ziółkowski, PWN, Warszawa–Poznań.
- Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, 2012, red. Kaja Kaźmierska, Nomos, Kraków.
- Metody pedagogicznych badań nad twórczością. Teoria i empiria*, 2009, red. Krzysztof J. Szmidt, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź.
- Mickiewicz Adam, 1995, *Pan Tadeusz*, Wydanie Rocznicowe, t. IV, oprac. Zbigniew Jerzy Nowak, Czytelnik, Warszawa.

- Mickiewicz Adam, 2003, *Listy. Część druga: 1830–1841*, Wydanie Rocznicowe, t. XV, oprac. Maria Dernałowicz, Elżbieta Jaworska, Marta Zielińska, Czytelnik, Warszawa.
- Mieten Marcin, 2020, O „Czułym narratorze” Olgi Tokarczuk, „Kultura na co dzień.pl” 7.12.2020, [on-line:] [www.kulturanacodzien.pl/2020/12/07/o-czulym-narratorze-olgi-tokarczuk] – 1.07.2021.
- Misztal Arkadiusz, 2010, *Głosy w ciemności: Beckett i Auster*, „Topos”, nr 5, s. 60–64.
- Mitchell Stephen A., Black Margaret J., 2017, *Freud i inni. Historia współczesnej myśli psychoanalitycznej*, przekł. Joanna Gilewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Mitosek Zofia, 2002, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. Władysław Bolecki, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, s. 231–252.
- Modlitwa w językach i tekstach artystycznych*, 2007, red. Anna Różyło, Towarzystwo Naukowe Sandomierskie, WSHP, Sandomierz.
- Modrzejewska-Świgulska Monika, 2013, *Twórczość codzienna jako zasób wspierający dobrostan ludzi*, w: *Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej*, red. Krzysztof J. Szmidt, Monika Modrzejewska-Świgulska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 83–105.
- Modrzejewska-Świgulska Monika, 2016, *Kapral i poeta... Biograficzne uwarunkowania dróg zawodowych reżyserek*, w: *Biograficzne badania nad twórczością. Teoria i empiria*, red. Monika Modrzejewska-Świgulska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 139–155, <https://doi.org/10.18778/8088-224-9.10>.
- Monluçon Anne-Marie, 2004, *Les vies de criminels dans trois recueils de fiction biographiques*, „Otrante. Art et littérature fantastiques”, no. 16, s. 111–125.
- Monluçon Anne-Marie, 2007, *Le corps et la maladie dans trois recueils de vies brèves et imaginaires: détails, destin ou singularité?*, w: *Fictions biographiques. XIX^e–XXI^e siècles, textes réunis et présentés par Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, s. 177–190.
- Monluçon Anne-Marie, 2011, *Żywoty mroczne, żywoty niemożliwe do opowiedzenia?*, przekł. Agnieszka Jasińska, „Porównania”, nr 10, s. 77–88.
- Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, 2007, red. John Stewart, przekł. Jacek Suchecki et al., PWN, Warszawa.
- Musiał Jan, 2022, *Przekłęte stulecie – cudowne stulecie. O kompensacyjnych aspektach dziełtnastowiecznej literatury polskiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków, <https://doi.org/10.12797/9788381387026>.
- Myjak-Pycia Anna, 2000, *Siebie opowiadam. Tożsamość bohatera powieści Wiesława Myśliwskiego*, Myjakpress, Sandomierz.
- Myśliwski Wiesław, 1984, *Kamień na kamieniu*, PIW, Warszawa.
- Myśliwski Wiesław, 1996, *Widnokrąg*, Muza, Warszawa.
- Myśliwski Wiesław, 2006, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Znak, Kraków.
- Myśliwski Wiesław, 2007, *Widnokrąg*, Znak, Kraków.
- Myśliwski Wiesław, 2013, *Ostatnie rozdanie*, Znak, Kraków.
- Nabokov Vladimir, 2001, *Wykłady o Don Kichocie*, przekł. Jolanta Kozak, Muza, Warszawa.
- Nabokov Vladimir, 2003, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przekł. Michał Kłobukowski, pośl. Leszek Engelking, Muza, Warszawa.
- Naim Omar (reż.), 2004, *Wersja ostateczna (The Final Cut)* [film], Kanada, Niemcy, USA, Cinerenta Medienbeteiligungs KG.
- Nalaskowski Aleksander, 1989/1998, *Społeczne uwarunkowania twórczego rozwoju jednostki*, wyd. 1: UMK, Toruń; wyd. 2 poszerz. i uzup.: WSiP, Warszawa.
- Nałczadzjan Albert, 1979, *Intuicja a odkrycie naukowe*, przekł. Ignacy Bukowski, przedm. Józef Koziński, PIW, Warszawa.

- Nasiłowska Anna, 2019a, *Angielskie, francuskie i polskie tradycje biografistyki. Wprowadzenie do tematu*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 41–60, <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.4>.
- Nasiłowska Anna, 2019b, *Porządki w bibliotece*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 7–12, <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.1>.
- Nęcka Edward, 1987, *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Nęcka Edward, 1989, *Trening twórczości. Podręcznik metodyczny*, UJ, Kraków.
- Nęcka Edward, 1994, *TROP... Twórcze rozwiązywanie problemów*, Impuls, Kraków.
- Nęcka Edward, 2002, *Psychologia twórczości*, GWP, Gdańsk.
- Nęcka Edward, 2005, *Wymiary twórczości*, w: *Nowe teorie twórczości. Nowe metody pomocy w tworzeniu*, red. Krzysztof J. Szmidt, Krzysztof T. Piotrowski, Impuls, Kraków, s. 45–65.
- Nęcka Edward et al., 2020, *Psychologia poznawcza*, wyd. 2 zm., PWN, Warszawa.
- Nęcka Edward, Janek Sowa, 2005, *Człowiek – umysł – maszyna. Rozmowy o twórczości i inteligencji*, Znak, Kraków.
- Nguyen Fryderyk, 2022, *Kompleks nienasycenia. Koncepcje psychiki w prozie Tadeusza Micińskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Universitas, Kraków.
- Niedźwieńska Agnieszka, 2004, *Poznawcze mechanizmy zniekształceń w pamięci zdarzeń*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- van Nieukerken Arent, 2008, *Perspektywiczność sacrum. Szkice o norwidowskim romantyzmie*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008.
- Nikolic Dragana, 2015, *Paul Auster's Postmodernist Fiction: Deconstructing Aristotle's „Poetics”*, [on-line:] [www.bluecricket.com/auster/articles/] – 30.10.2015.
- Norwid a chrześcijaństwo*, 2002, red. Józef Fert, Piotr Chlebowski, TN KUL, Lublin.
- Norwid Cyprian, 1971, *Modlitwa*, w: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, PIW, Warszawa.
- Nosal Czesław, 1992, *Poznawcze koncepcje natury twórczości – zarys książki*, w: *Twórcze przetwarzanie informacji*, red. Czesław Nosal, Drukarnia Agencji Delta, Wrocław.
- Nowe teorie twórczości. Nowe metody pomocy w tworzeniu*, 2005, red. Krzysztof J. Szmidt, Krzysztof T. Piotrowski, Impuls, Kraków.
- Nowicki Wojciech, 2008, *Awatary szaleństwa. O zjawisku donkichotyzmu w powieści angielskiej XVIII wieku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Nowy słownik języka polskiego* PWN, 2002, red. Elżbieta Sobol, PWN, Warszawa.
- Nycz Ryszard, 2001, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków.
- Nycz Ryszard, 2002, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: Ryszard Nycz, *Język modernizmu*, Wydawnictwo UW, Wrocław, s. 87–117.
- Nycz Ryszard, 2006, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków, s. 6–38.
- Nycz Ryszard, 2012, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa.
- O pedagogice twórczości*, 1997, red. Jan Łaszczyk, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogiki Specjalnej, Warszawa.
- Oblicza twórczości*, 2010, red. Grażyna Mendecka, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- Ochorowicz Julian, 1877, *O twórczości poetyckiej*, Księgarnia Karola Wilda, Lwów.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, 2000, *Podmiot czynności twórczych*, w: Michał Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, wyd. 3 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 392.
- Oleś Piotr K., 2000, *Psychologia przełomu połowy życia*, TN KUL, Lublin.

- Oleś Piotr K., 2012a, *Dialogowe funkcje Ja – implikacje dla zdrowia*, „Chowanna”, tom specjalny, s. 47–65.
- Oleś Piotr K., 2012b, *Psychologia człowieka dorosłego. Ciągłość – zmiana – integracja*, PWN, Warszawa.
- Onfray Michel, 2012, *Zmierzch bożyszczka*, przekł. Zofia Styszyńska, Czarna Owca, Warszawa.
- Ortega y Gasset José, 2008, *Medytacje o „Don Kichocie”*, przekł. Janusz Wojciechowski, Muza, Warszawa.
- Osoby ze spektrum autyzmu w biegu życia*, 2020, red. Anna Prokopiak, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Osuch Justyna, 2014, „Otóż wiedz, że jedna jest dla wszystkich droga...”, „Akcent”, nr 2, s. 178–181.
- Ozonoff Sally, Dawson Geraldine, McPartland James C., 2015, *Wysokofunkcjonujące dzieci ze spektrum autyzmu. Jak sprostać wyzwaniom i pomóc dziecku dobrze się rozwijać. Poradnik dla rodziców*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Ozorowski Edward, 2004, *Ontyczne podstawy personalizmu*, „Rocznik Teologii Katolickiej”, t. III, s. 9–18.
- Partyga Ewa, 2008, *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, „Przestrzenie Teorii”, nr 10, s. 63–73, <https://doi.org/10.14746/pt.2008.10.6>.
- Paszkiewicz Elżbieta, 1983, *Struktura teorii psychologicznych. Behawioryzm. Psychoanaliza. Psychologia humanistyczna*, PWN, Warszawa.
- Pawelec Tomasz, 2017, *Biografistyka w obrębie historii historiografii – uwagi z doświadczenia płynące*, w: *Biografistyka we współczesnych badaniach historycznych. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Kolbuszewska, Rafał Stobiecki, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 51–67.
- Pedagogika twórczości i dialogu*, 2006, red. Jan Łaszczyk, Universitas Rediviva, Warszawa.
- Peter Michał, 1999, Komentarze do: *Księga Wyjścia*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. pod red. ks. Michała Petera (Stary Testament) i ks. Mariana Wolniewicza (Nowy Testament), t. 1, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań.
- Piątek Elżbieta, 2012, *Naznaczeni nieprzeciętnością. O twórcach i twórczości w szkole*, w: *Twórczość i tworzenie w edukacji polonistycznej*, red. Anna Janus-Sitarz, Universitas, Kraków, s. 64–81.
- Pieter Józef, 1948, *Krytyka dzieł twórczych*, Wydawnictwo Śląsko-Dąbrowskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Katowice.
- Pietrasiniński Zbigniew, 1969, *Myslenie twórcze*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa.
- Pietrasiniński Zbigniew, 1990, *Rozwój człowieka dorosłego*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Pietrasiniński Zbigniew, 1993, *Syntezy wiedzy autobiograficznej podporządkowane „roli” autokreacyjnej jednostki*, w: *O biografii i metodzie biograficznej*, red. Teresa Rzepa, Jacek Leoński, Nakom, Poznań, s. 53–71.
- Pietrasiniński Zbigniew, 2001, *Mądrość, czyli świetne wyposażenie umysłu*, Scholar, Warszawa.
- Pietrasiniński Zbigniew, 2008, *Ekspansja pięknych umysłów. Nowy renesans i ożywcza autokreacja*, CiS, Warszawa.
- Pigoń Stanisław, 1934/2002, „Pan Tadeusz”. *Wzrost, wielkość i sława*, Universitas, Kraków.
- Pilat Roman, 1897, *Autografy pierwszych trzech ksiąg „Pana Tadeusza”*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im A. Mickiewicza”, R. V, s. 75–140.
- Pilat Roman, 1898, *Autografy późniejszych ksiąg „Pana Tadeusza”, od IV do XII*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im A. Mickiewicza”, R. VI, s. 63–148.
- Pilch Miriam, 2019, *Józef Pieter – psycholog, filozof, pedagog, naukoznawca*, „Nauczyciel i Szkoła”, nr 1, s. 113–117, <https://doi.org/10.14632/NiS.2019.69.113>.

- Pindór Ewa, 1989, *Proza Wiesława Myśliwskiego*, UŚ, Katowice.
- Piotrowska Beata, 2012, *O Wiesławie Myśliwskim*, w: *Wiesław Myśliwski. Bibliografia*, wyd. 3 uzup., rozszerz., popr., Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Kielce, s. 7–8.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 1999, przekł. pod red. ks. Michała Petera (Stary Testament) i ks. Mariana Wolniewicza (Nowy Testament), t. 1–4, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań.
- Pniewski Dariusz, 2011, *Narzędzia Norwidowskiej moralistyki. Wzniosłość, pathos, éthos i paideia w Wielkich słowach i w Modlitwie*, „Studia Norwidiana”, nr 29, s. 119–133.
- Podstawowe zagadnienia psychologii religii*, 2006, red. Stanisław Głaz, WAM, Kraków.
- Popek Stanisław, 2001, *Człowiek jako jednostka twórcza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Popek Stanisław, 2009a, *Modele psychiki a podstawowe pytania psychologii twórczości*, w: *Psychologia twórczości. Nowe horyzonty*, red. Cezary W. Domański et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 21–33.
- Popek Stanisław, 2009b, *Wprowadzenie*, w: *Psychologia twórczości. Nowe horyzonty*, red. Cezary W. Domański et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 11–15.
- Popek Stanisław, 2010, *Psychologia twórczości plastycznej*, Impuls, Kraków.
- Popek Stanisław, 2015, *Nowe horyzonty i problemy badawcze psychologii twórczości*, w: *Twórczość, kreatywność, innowacyjność. Wybrane zagadnienia*, red. Małgorzata Kuśpit, Anna Tychmanowicz, Jolanta Zdybel, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, s. 31–38.
- „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, 2019, nr 35: *Z warsztatu biografistyki*.
- Prizant Barry M., Fields-Meyer Tom, 2017, *Niezwyyczajni ludzie. Nowe spojrzenie na autyzm*, przekł. Joanna Bilmin-Odrowąż, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Przeremska Violetta, 2019, *Biografistyka muzyczna oraz jej miejsce w upowszechnianiu kultury i współczesnej edukacji artystycznej*, w: *Konteksty kultury, konteksty edukacji. Wielowymiarowość kształcenia artystycznego i upowszechniania kultury*, red. Lidia Kataryńczuk-Mania, Grzegorz Mania, Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Kraków, s. 9–23.
- Psychoanalityczne interpretacje literatury. Freud, Jung, Fromm, Lacan*, 2012, red. Edward Fiała, Ireneusz Piekarski, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Psychologia literatury – zaproszenie do interpretacji*, 1999, red. Czesław Dziekanowski, Ene-teia, Warszawa.
- Psychologia twórczości. Nowe horyzonty*, 2009, red. Stanisław Popek et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Psychology of Art and Creativity*, 2011, vol. 1, ed. by Joanna Posłuszna, Aureus, Kraków.
- Psychology of Art and Creativity*, 2015, vol. 2, ed. by Joanna Posłuszna, Aureus, Kraków.
- Psychology of Art and Creativity*, 2017, vol. 3, ed. by Joanna Posłuszna, Aureus, Kraków.
- Psychopedagogika działań twórczych*, 2005, red. Krzysztof J. Szmidt, Monika Modrzejewska-Świgulska, Impuls, Kraków.
- Puchalska-Wasył Małgorzata, 2016, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Puchalska-Wasył Małgorzata et al., 2008, *Wyobrażenia jako przestrzeń dla wewnętrznego dialogu*, „Przegląd Psychologiczny”, nr 2, s. 197–214.
- Pufal-Struzik Irena, 2006, *Podmiotowe i społeczne warunki twórczej aktywności artystów*, Wszechnica Świętokrzyska, Kielce.
- Pustkowski Henryk, 2012, *Modlitwa*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, PWN, Warszawa, s. 576–578.
- Rancew-Sikora Dorota, 2010, *Analiza konwersacyjna jako metoda badania rozmów codziennych*, Trio, Warszawa.
- Rapley Tim, 2010, *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*, przekł. Anna Gąsior-Niemiec, PWN, Warszawa.

- Ricoeur Paul, 1985/2008, *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i opowieść historyczna*, przekł. Małgorzata Frankiewicz, t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przekł. Jarosław Jakubowski, t. 3: *Czas opowiadany*, przekł. Urszula Zbrzeźniak, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Ricoeur Paul, 2003, *O sobie samym jako innym*, przekł. Bogdan Chełstowski, PWN, Warszawa.
- Ricoeur Paul, 2006, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przekł. Janusz Margański, Universitas, Kraków.
- Rogowski Cyprian, 1999, *Hermeneutyczno-dydaktyczny wymiar symbolu i implikacje pedagogicznoreligijne. Studium pedagogicznoreligijne w wymiarze interdyscyplinarnym*, TN KUL, Lublin.
- Romankówna Mieczysława, 1938, *Ze wstępnych badań nad psychologicznym podłożem Gabrieli Zapolskiej*, „Prace Polonistyczne”, seria II, s. 3–55.
- Rosenberg Marshall B., 2016, *Porozumienie bez przemocy. O języku życia*, wyd. 3 rozszerz., przekł. Marta Markocka-Pepol, Michał Kłobukowski, Czarna Owca, Warszawa.
- Ross Colin, 2008, *Kontinuum dysocjacji*, w: *Jekyll i Hyde. Wielorakie Ja we współczesnym świecie*, red. John Rowan, Mick Cooper, przekł. Joanna Kowalczevska, Jacek Suchecki, GWP, Gdańsk, s. 186–202.
- Roszak Piotr, 2019, *Miara rzeczy. Teologiczny kod Modlitwy Norwida*, „Studia Gdańskie”, nr 44, s. 75–86.
- Rowan John, Cooper Mick, 2008, *Jekyll i Hyde. Wielorakie Ja we współczesnym świecie*, przekł. Joanna Kowalczevska, Jacek Suchecki, GWP, Gdańsk.
- Rozet Igor M., 1977/1982, *Psychologia fantazji. Badania twórczej aktywności umysłowej*, przekł. Anna Nowińska, PIW, Warszawa.
- Różyło Anna, 2007, *Treści łączone ze słowem modlitwa w polszczyźnie ogólnej*, w: *Modlitwa w językach i tekstach artystycznych*, red. Anna Różyło, Towarzystwo Naukowe Sandomierskie, WSHP, Sandomierz, s. 96–111.
- Runyan McKinley William, 1992, *Historie życia a psychobiografia*, przekł. Jacek Kasprzewski, PWN, Warszawa.
- Rusinek Michał, 2000, *Kilka uwag o biografii, muzyce i języku*, „Teksty Drugie”, z. 4, s. 96–101.
- Ruszel Magdalena E., 2007, *Zaburzenia psychiczne w świetle literatury beletrystycznej*, Fundacja Uniwersytecka, Stalowa Wola.
- Rutczyńska Izabela, Miś Tamara, Trzebińska Ewa, 2003, *Wielorakie ja i jedność tożsamości: ujęcie doświadczeniowo-analityczne*, „Roczniki Psychologiczne”, t. 6, s. 5–25.
- Rutkowski Krzysztof, 1994, *Stos dla Adama albo kacerze i kapłani*, Bellona, Warszawa.
- Rutkowski Krzysztof, 1996, *Mistrz. Widowisko*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Rutkowski Krzysztof, 1998, *Xiężniczka. Miejsce Xawery Deybel w rodzinie Mickiewiczów*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Rutkowski Krzysztof, 1999, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Ryan Marie-Laure, 2013, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today”, vol. 34, no. 3, s. 382–383.
- Rybicka Elżbieta, 2004, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 40–55.
- Rybicka Elżbieta, 2012, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do poetyki miejsca*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków, s. 311–343.
- Rychter Marcin, 2017, *Don Kichote i szaleństwo*, „Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria”, nr 2, s. 121–133.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, 1987, *Żmūt*, Instytut Literacki, Paryż.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, 1991, *Baket*, Niezależna Oficyna Wydawnicza Nowa, Warszawa.

- Rymkiewicz Jarosław Marek, 1994, *Kilka szczegółów*, Arcana, Kraków.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, 1996, *Do Snowia i dalej...*, Arcana, Kraków.
- Rzepa Teresa, 1993, *Metoda psychobiograficzna: nadzieja czy klęska?*, w: *O biografii i metodzie biograficznej*, red. Teresa Rzepa, Jacek Leoński, Nakom, Poznań, s. 33–42.
- Rzepa Teresa, 1998, *Życie psychiczne i drogi do niego. Psychologiczna Szkoła Lwowska*, Wydawnictwo Naukowe UŚ, Szczecin.
- Rzepa Teresa, 1999, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: Charlotte Bühler, *Bieg życia ludzkiego*, przekł. Edward Cichy, Józef Jarosz, Warszawa, s. 7–23.
- Rzepa Teresa, 2005, *O studium przypadku i portrecie psychologicznym*, Print Group Daniel Krzanowski, Szczecin.
- Rzepa Teresa, Dobroczyński Bartłomiej, 2019, *Historia polskiej myśli psychologicznej*. Wydanie nowe, PWN, Warszawa.
- Rzepczyński Sławomir, 2004, *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Słupsk.
- Salij Jacek, 2002, *Problem męczeństwa u Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. Józef Fert, Piotr Chlebowski, TN KUL, Lublin, s. 31–51.
- Samsel Karol, 2017, *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*, Semper, Warszawa.
- Sasin Magdalena, 2021, *Wprowadzenie*, w: *Kultura i twórczość w czasach zarazy*, red. Magdalena Sasin, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 7–11.
- Sass Tamara, 2021, *Wpływ społecznej izolacji na pracę artystów i nauczycieli*, w: *Kultura i twórczość w czasach zarazy*, red. Magdalena Sasin, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 127–147.
- Sawrymowicz Eugeniusz, 1955, *Juliusz Słowacki*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Schaeffer Jean-Marie, 2016, *Fictional vs. Factual Narration*, w: *The Living Handbook of Narratology* [on-line:] [<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration>] – 6.06.2016.
- Schultz Duane P., Schultz Sydney E., 2008, *Historia współczesnej psychologii*, przekł. Robert Andruszko, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Schulz von Thun Friedemann, 2001a, *Sztuka rozmawiania 1. Analiza zaburzeń*, przekł. Piotr Włodyga, WAM, Kraków.
- Schulz von Thun Friedemann, 2001b, *Sztuka rozmawiania 2. Rozwój osobowy*, przekł. Piotr Włodyga, WAM, Kraków.
- Schulz von Thun Friedemann, 2002, *Sztuka rozmawiania 3. Dialog wewnętrzny*, przekł. Piotr Włodyga, WAM, Kraków.
- Schulz von Thun Friedemann, 2006, *Sztuka rozmawiania 4. W porozumieniu z sobą i innymi – komunikacja i kompetencje społeczne*, przekł. Piotr Włodyga, WAM, Kraków.
- Searle John R., 1999a, *Umysł na nowo odkryty*, przekł. Tadeusz Baszniak, PIW, Warszawa.
- Searle John R., 1999b, *Umysł, język, społeczeństwo. Filozofia i rzeczywistość*, przekł. Dominika Cieśla, CiS, WAB, Warszawa.
- Searle John R., 2010, *Umysł. Krótkie wprowadzenie*, przekł. Jan Karłowski, Rebis, Poznań.
- Sendyka Roma, 2002, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków, s. 249–283.
- Sendyka Roma, 2015, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Universitas, Kraków.
- Setterfield Diane, 2006, *Trzynasta opowieść*, przekł. Barbara Przybyłowska, Amber, Warszawa.
- Shaw Julia, 2018, *Oszustwa pamięci. Dlaczego być może nie jesteś tym, kim myślisz, że jesteś*, przekł. Anna Cichowicz, Amber, Warszawa.
- Shotter John, 2008, *Dialogowy umysł*, w: *Jekyll i Hyde. Wielorakie Ja we współczesnym świecie*, red. John Rowan, Mick Cooper, przekł. Joanna Kowalczevska, Jacek Suchecki, GWP, Gdańsk, s. 77–99.

- Siek Stanisław, 1970, *Osobowość Słowackiego na podstawie psychoanalizy jego utworów dramatycznych*, ATK, Warszawa.
- Sielezin Jan R., 2017, *Początki i rozwój biografistyki starożytnej*, w: *Od historii myśli do praktyki politycznej*, red. Jan R. Sielezin, Robert Wiszniowski, Małgorzata Alberska, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, s. 79–105.
- Sieroń-Galusek Dorota, 2019, *Biografistyka w humanistyce i naukach społecznych – kilka uwag, w: Stałość i zmienność w biografii. Przełomy biograficzne*, red. Elżbieta Dubas, Anna Gutowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 83–91.
- Siwek Zbigniew, Zarębska-Piotrowska Dorota, 1984, *Psychologia twórczości. Wybór tekstów*, Drukarnia UJ, Kraków.
- Siwiec Magdalena, 2021, *Sytuacja Norwida – sytuacja Baudelaire’a*, Universitas, Kraków.
- Skrzyniarz Ryszard, 2014, *Biografia ruchoma, zmienna, niestabilna – przyszłość zmienia się w zależności od tego, jak patrzymy na przeszłość*, w: Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska, Wioleta Zgubicka-Gierut, *Badanie biografii – źródła, metody, konteksty*, Episteme, Lublin, s. 85–96.
- Skwarczyńska Stefania, 1937/2006, *Teoria listu*, oprac. Elżbieta Feliksiak, Mariusz Leś, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Skwarczyńska Stefania, 1975, *Wokół teorii listu (Paradoksy)*, w: Stefania Skwarczyńska, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Pax, Warszawa, s. 178–186.
- Słabosz Aleksandra, 2005, *Twórczość a metapoznanie*, w: *Dydaktyka twórczości. Koncepcje – problemy – rozwiązania*, red. Krzysztof J. Szmidt, Impuls, Kraków, s. 179–192.
- Sławiński Janusz, 1965/1998, *O kategorii podmiotu lirycznego*, w: Janusz Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Universitas, Kraków, s. 64–73.
- Sławiński Janusz, 1975/1998, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: Janusz Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Universitas, Kraków, s. 161–181.
- Sławiński Janusz, 2000, *Biografia*, w: Michał Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, wyd. 3 poszerz. i popr., Ossolineum, Wrocław, s. 67.
- Słownik języka polskiego*, 1900–1927, red. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, t. 5, Nakł. Prenumeratorów i Kasy im. Mianowskiego, Warszawa.
- Słownik języka polskiego*, 1909, red. Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, z. 27, Nakł. Prenumeratorów i Kasy im. Mianowskiego, Warszawa.
- Słownik języka polskiego*, 1965, red. Witold Doroszewski, t. 7, Elipsa, Warszawa.
- Słownik polszczyzny XVI wieku*, 2003, red. Maria Renata Mayenowa, t. XXXI (Prza-Przemieść), IBL PAN, Warszawa.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, 2012, red. Grzegorz Gazda, wyd. 2 zm., PWN, Warszawa.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, 1996, red. Bogusław Dunaj, Wilga, Warszawa.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, 1998, red. Bogusław Dunaj, t. 1–2, Reader's Digest, Warszawa.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, 1999, red. Bogusław Dunaj, t. 1–2, wyd. 2, Wilga, Warszawa.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, 2000–2001, red. Bogusław Dunaj, t. 1–5, SMS, Kraków.
- Sobolewska Justyna, 2020, *Jak czytać inaczej – o nowych esejach Olgi Tokarczuk*, „Polityka” 12.11.2020, [on-line:] [www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1978188,1,jak-czytac-inaczej-o-nowych-esejach-olgi-tokarczuk.read] – 1.07.2021.
- Sobstel Dorota, 2011, *Teatr Jerzego Grotowskiego jako przestrzeń transgresji*, w: *Transgresje – innowacje – twórczość*, red. Bogna Bartosz, Alicja Keplinger, Maria Straś-Romanowska, Wydawnictwo UWr, Wrocław, s. 465–472.

- Socha Paweł, 1992, *Rozwój orientacji religijnej i światopoglądowej*, UJ, Kraków.
- Sołowiej Józefa, 1987, *Rodzinne uwarunkowania twórczości dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo UG, Gdańsk.
- Sołowiej Józefa, 1997, *Psychologia twórczości*, Wydawnictwo UG, Gdańsk.
- Sowiński Michał, Trzeciak Katarzyna, 2013, *Obcość, monumentalność, polityczność. Strategie wywoływania wrażenia w najnowszej prozie polskiej*, „Czas Kultury”, nr 6, s. 71–76.
- Speina Jerzy, 1998, *Literatura w perspektywie psychologii*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Stachowski Ryszard, 2000, *Historia współczesnej myśli psychologicznej. Od Wundta do czasów najnowszych*, Scholar, Warszawa.
- Stanisz Marek, 2010, „Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej, w: *Między biografią, literaturą i legendą*, red. Marek Stanisław, Kazimierz Maciąg, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, s. 9–40.
- Stasiakiewicz Michał, 1999, *Twórczość i interakcja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Stasiakiewicz Michał, 2004, *Proces twórczy jako zdobywanie kompetencji działania*, w: *Twórczość w teorii i praktyce*, red. Stanisław Popek et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 169–178.
- Stępnicka Agata, 2000, *Podmiotowe aspekty „Ja” a koncepcja siebie*. „Roczniki Psychologiczne”, t. 3, s. 49–70.
- Straś-Romanowska Maria, 1995, *Główne idee teoretyczne i metodologiczne psychologii personalistyczno-egzystencjalnej jako dyscypliny humanistycznej*, w: *Na tropach psychologii jako nauki humanistycznej*, red. Maria Straś-Romanowska, Warszawa 1995, s. 16–47.
- Straś-Romanowska Maria, 2000, *O metodzie jakościowej w kontekście rozważań nad tożsamością psychologii*, w: *Metody jakościowe w psychologii współczesnej*, red. Maria Straś-Romanowska, Wydawnictwo UW, Wrocław.
- Strelau Jan, 1978, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: Joy Paul Guilford, *Natura inteligencji człowieka*, przekł. Barbara Czarniawska, Waldemar Kozłowski, Józef Radzicki, PWN, Warszawa, s. 5–20.
- Stróżewski Władysław, 1983, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków.
- Stróżewski Władysław, 2002, *Filozofia człowieka w Vade-mecum Cypriana Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. Józef Fert, Piotr Chlebowski, TN KUL, Lublin, s. 9–30.
- Szrałowski Andrzej, 1969, *Wybrane zagadnienia psychologii twórczości*, PWN, Warszawa.
- Szrałowski Andrzej, 1989, *Twórczość a style rozwiązywania problemów praktycznych. Ujęcie prakseologiczne*, Ossolineum, Wrocław etc.
- Szrałowski Andrzej, 2003, *Psychologia twórczości. Między tradycją a nowoczesnością*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa.
- Styczeń Tadeusz, 2001, *Rozum i wiara wobec pytania: Kim jestem?*, TN KUL, Lublin.
- Stymulatory i inhibitory aktywności twórczej, 1991, red. Aleksandra Tokarz, Kantor Wydawniczy SAWW, Poznań.
- Sudolski Zbigniew, 1995, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Ancher, Warszawa.
- Suszek Hubert, 2007, *Różnorodność wielości Ja*, „Roczniki Psychologiczne”, t. 2, s. 7–37.
- Szczęsna Ewa, 2004, *Narracja jako chwyt tekstowy*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Zofia Mitosek, Universitas, Kraków, s. 251–266.
- Szkice do pedagogiki zdolności, 1996, red. Andrzej Góralski, Scholar, Warszawa.
- Szmidt Krzysztof J., 2001, *Szkice do pedagogiki twórczości*, Impuls, Kraków.
- Szmidt Krzysztof J., 2004, *Systemowe teorie twórczości i ich pedagogiczne implikacje*, w: *Twórczość w teorii i praktyce*, red. Stanisław Popek et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 279–294.
- Szmidt Krzysztof J., 2005, *Wcześniej niż Fromm i Maslow. Kornitowicza i Radlińskiej koncepcje postawy twórczej na tle współczesnym*, w: *Nowe teorie twórczości. Nowe metody pomocy w tworzeniu*, red. Krzysztof J. Szmidt, Krzysztof T. Piotrowski, Impuls, Kraków, s. 19–44.

- Szmidt Krzysztof J., 2007, *Pedagogika twórczości*, GWP, Gdańsk.
- Szmidt Krzysztof J., 2009, *W kierunku „kreatologii”. Charakterystyka najnowszych syntez wiedzy o twórczości* (Weisberg, Runco, Sawyer), w: *Psychologia twórczości. Nowe horyzonty*, red. Cezary W. Domański et al., Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 34–46.
- Szmidt Krzysztof J., 2012, *Epifania i doświadczenie krystalizujące w biografii twórczej – próba zarysowania pola badawczego*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja”, nr 4, s. 73–86.
- Szmidt Krzysztof J., 2013a, *Pedagogika pozytywna: twórczość – zdolności – mądrość zespołowe*, w: *Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej*, red. Krzysztof J. Szmidt, Monika Modrzejewska-Świgulska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 13–40.
- Szmidt Krzysztof J., 2013b, *Pedagogika twórczości*, wyd. 2. poszerz., GWP, Gdańsk.
- Szmidt Krzysztof J., Piotrowski T. Krzysztof, 2005, *Wprowadzenie*, w: *Nowe teorie twórczości. Nowe metody pomocy w tworzeniu*, red. Krzysztof J. Szmidt, Krzysztof T. Piotrowski, Impuls, Kraków, s. 7–18.
- Szmyd Jan, 2002, *Religijność i transcendencja. Wprowadzenie do psychologii religii i duchowości*, Branta, Bydgoszcz–Kraków.
- Szmydtowa Zofia, 1969, *Don Kiszot Cervantesa*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa.
- Sztuka Krystyna, 2001, *Psychologia dla artystów. Widzenie – słyszenie – przetwarzanie – wyrażanie*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa.
- Szuman Stefan, 1927/1990, *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, WSiP, Warszawa.
- Szymanek Edward, 1999, Komentarze do: *List do Rzymian*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. pod red. ks. Michała Petera (Stary Testament) i ks. Mariana Wolniewicza (Nowy Testament), t. 4, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań.
- Szyborska Wisława, 1967, *Radość pisania*, w: Wisława Szyborska, *Sto pociech. Wiersze*, Warszawa.
- Szymonik Marian, 2015, *Filozoficzne podstawy kategorii godności człowieka w ujęciu personalizmu szkoły lubelskiej*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Śmigórski Krzysztof, 2010, *Procesy poznania utajonego u osób twórczych*, TN KUL, Lublin.
- Świat wewnątrz nas, 2019, t. 1: *Ekspresja doświadczenia*, red. Agnieszka Gałkowska, Marek Stanisław, t. 2: *Wyznaczanie granic „ja”*, red. Agnieszka Iskra-Paczkowska, Stanisław Gałkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Świerkosz Monika, 2020, *Strategie ocalania*, „Dwutygodnik.com” 11.2020, [on-line:] [www.dwutygodnik.com/artukul/9231-strategie-ocalania.html] – 1.07.2021.
- Tabakowska Elżbieta, 2020, *Tenderness: General Commitments of Literary Translation*, „Herald of Kyiv National Linguistic University. Series in Philology”, vol. 1, s. 2–48, <https://doi.org/10.32589/2311-0821.1.2020.207245>.
- Tabaszewska Justyna, 2019, *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 61–79, <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.5>.
- Talejko Eugeniusz, 1971, *Zagadnienia psychologii twórczości technicznej*, Wydawnictwa Naukowe UAM, Poznań.
- Talejko Eugeniusz, 1973, *Współczesne metody i elementy psychologii twórczości technicznej*, Polskie Towarzystwo Ekonomiczne, Poznań.
- Taracha Marta, 2013, *Mroczne zaułki kreatywności*, w: *Barwy twórczości. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Leonowi Popkowi*, red. Małgorzata Kuśpit, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 245–258.
- Tatarkiewicz Władysław, 1975/2008, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa.
- Teichman Aneta, 2019, *Chopinocentryzm życia Jana Ekiera. Rozważania na podstawie biografii artysty*, w: *Stałość i zmienność w biografii. Przełomy biograficzne*, red. Elżbieta Dubas, Anna Gutowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 71–80.

- „Teksty Drugie”, 2019, nr 1: *Biografie*.
- Terlecki Tymon, 1987, *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański*, Biblioteka „Więzi”/Znak, Kraków–Warszawa.
- The Dialogical Self: Theory and Research*, 2005, ed. by Piotr K. Oleś, Hubert J.M. Hermans, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Tokarczuk Olga, 2020, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Tokarz Aleksandra, 1998, *Twórczość*, w: *Encyklopedia psychologii*, red. Włodzimierz Szewczuk, Fundacja „Innowacja”, Wyższa Szkoła Społeczno-Ekonomiczna, Warszawa, s. 907–911.
- Tokarz Aleksandra, 2005a, *Dynamika procesu twórczego*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Tokarz Aleksandra, 2005b, *Motywacja jako warunek aktywności twórczej*, w: *W poszukiwaniu zastosowań psychologii twórczości*, red. Aleksandra Tokarz, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 51–72.
- Tokarz Aleksandra, 2013, *Twórca jako podmiot. Próba konceptualizacji w kategoriach mechanizmów motywacyjnych*, w: *Barwy twórczości. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Leonowi Popkowi*, red. Małgorzata Kuśpit, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 35–54.
- Tokarz Aleksandra, Kuleta Małgorzata, 1992a, *Sytuacje trudne a twórczość w świetle danych autobiograficznych. Cz. I*, „Psychologia Wychowawcza”, nr 3, s. 98–109.
- Tokarz Aleksandra, Kuleta Małgorzata, 1992b, *Sytuacje trudne a twórczość w świetle danych autobiograficznych. Cz. II*, „Psychologia Wychowawcza”, nr 4, s. 227–237.
- Topolski Jerzy, 2000, *Les héros dans l'histoire*, w: *Les grands hommes des autres*, sous la dir. de Maciej Serwański, Instytut Historii UAM, Poznań, s. 11–18.
- Trojan Kazimierz, 2001, *Potrzeby psychiczne i wartości oraz ich implikacje religijne*, WAM, Kraków.
- Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, 2017, red. Jakub Knap, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądolny-Tatar, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków.
- Trzebiński Jerzy, 1976, *Osobowościowe warunki twórczości*, w: *Osobowość a społeczne zachowanie się ludzi*, red. Janusz Reykowski, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 107–129.
- Trzebiński Jerzy, 1978, *Z badań nad uwarunkowaniami oryginalności myślenia*, Ossolineum, Wrocław etc.
- Trzebiński Jerzy, 2004, *Narracyjne myślenie o innym człowieku*, w: *Opowiadanie w perspektywie porównawczej*, red. Zofia Mitosek, Kraków, s. 111–130.
- Trznadel Jacek, 1978, *Czytanie Norwida. Próby*, PIW, Warszawa.
- Turska Dorota, 2013, *Czy istnieje płeć „bardziej twórcza”? Śladami hipotezy „relatywnej równowagi” Kogana: otwartość na doświadczenie i myślenie dywergencyjne*, w: *Barwy twórczości. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Leonowi Popkowi*, red. Małgorzata Kuśpit, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 115–136.
- Turska Dorota, 2015, *Dlaczego kobiety kupują „drożej”? Koncepcja twórczego inwestowania Sternberga i Lubarta*, w: *Twórczość, kreatywność, innowacyjność. Wybrane zagadnienia*, red. Małgorzata Kuśpit, Anna Tychmanowicz, Jolanta Zdybel, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, s. 95–102.
- Twórczość, kreatywność, innowacyjność*, 2015, red. Małgorzata Kuśpit, Anna Tychmanowicz, Jolanta Zdybel, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Twórczość, zdolności, wychowanie. Materiały z sympozjum naukowego*, 1988, red. Stanisław Popek, Instytut Badań Problemów Młodzieży, Lublin.
- Twórczość, zdolności, wychowanie. Materiały z sympozjum naukowego*, 1989, red. Stanisław Popek, t. 2, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Tychmanowicz Anna, 2013, *Psychologia twórczości w Polsce. Wybrane koncepcje*, w: *Barwy twórczości. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Stanisławowi Leonowi Popkowi*, red. Małgorzata Kuśpit, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 69–84.

- Uniwersalny słownik języka polskiego*, 2003, red. Stanisław Dubisz, t. 3 (O–Q), PWN, Warszawa.
- Urbańska Paulina, 2018, *Biografia w biografii. Tadeusz Różewicz – Janusz Różewicz*, w: *Biografie nieoczywiste. Przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. Magda Karkowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 301–308.
- Walaśek Stefania, 2015, *Historia wychowania wobec badań biograficznych*, w: *Badania biograficzne w pedagogice. Studia źródłowe i bibliograficzne*, red. Władysława Szulakiewicz, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń, s. 15–27.
- Walc Jan, 1991, *Architekt Arki*, Verba, Chotomów.
- Wallis Mieczysław, 1975, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa.
- Waters Lindsay, 2010, *Epoka niewspółmierności*, przekł. Tomasz Bilczewski, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. Tomasz Bilczewski, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 57–104.
- Watkins Mary, 2008, *Wielorakość Ja i kultura*, w: *Jekyll i Hyde. Wielorakie Ja we współczesnym świecie*, red. John Rowan, Mick Cooper, przekł. Joanna Kowalczevska, Jacek Suchecki, GWP, Gdańsk, s. 258–271.
- White Hayden, 2000, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków.
- White Hayden, 2009, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków.
- White Hayden, 2014, *Przeszłość praktyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków.
- Wieczna krucjata. Szkice o Don Kichocie*, 2016, red. Wojciech Charchalis, Arkadiusz Żychliński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Wielkie teorie osobowości. Koniec czy początek?*, 2010, red. Aleksandra Tokarz, TN KUL, Lublin–Nowy Sącz.
- Wilcher Asher, 1970, *The Bible in the Poetry of Cyprian Norwid*, „Études Slaves et Est-Européennes / Slavic and East-European Studies”, no. 15, s. 120–124.
- Willey Liane Holliday, 2018, *Udawanie normalnej. Życie z zespołem Aspergera (zaburzeniami ze spektrum autyzmu)*, przekł. Patryk Dobrowolski, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków.
- Wiśniewska Lidia, 2012, *Don Kichote Cervantesa jako zdesakralizowana synteza mitów Boga i Natury*, w: *Don Kichot i inni. Postacie mityczne w perspektywie komparatystycznej*, red. Lidia Wiśniewska, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz, s. 197–217.
- Witkowska Alina, 1998a, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Witkowska Alina, 1998b, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, wyd. 4 zm., PWN, Warszawa.
- Witkowska Alina, 2001a, „Pan Tadeusz”, w: Jarosław Marek Rymkiewicz, Dorota Siwicka, Alina Witkowska, Marta Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Horyzont, Warszawa, s. 385–387.
- Witkowska Alina, 2001b, *Stefan Garczyński*, w: Jarosław Marek Rymkiewicz, Dorota Siwicka, Alina Witkowska, Marta Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Horyzont, Warszawa s. 160–161.
- Wodecki Bernard, 1999, *Komentarze do: Księga Izajasza*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. pod red. ks. Michała Petera (Stary Testament) i ks. Mariana Wolniewicza (Nowy Testament), t. 3, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań.
- Wojtyła Karol, 1969, *Osoba i czyn*, Polskie Towarzystwo Teologiczne, Kraków.
- Wojtyła Karol, 1986, *Miłość i odpowiedzialność*, red. Tadeusz Styczeń et al., Wydawnictwo TN KUL, Lublin.
- Wojtyła Karol, 1994, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, red. Tadeusz Styczeń et al., Wydawnictwo TN KUL, Lublin.
- Wojtyła Karol, 1999, *Rozważania o istocie człowieka*, WAM, Kraków.
- Wolicka Elżbieta, Kasperowicz Ryszard, 2005, *Wprowadzenie*, w: *Biografia, historiografia, dawniej i dziś. Biografia nowoczesna – nowoczesność biografii*, red. Ryszard Kasperowicz, Elżbieta Wolicka, TN KUL, Lublin, s. 7–10.

- Wolniewicz Marian, 1999, Komentarze do: *Ewangelia według Łukasza*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. pod red. ks. Michała Petera (Stary Testament) i ks. Marianna Wolniewicza (Nowy Testament), t. 4, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań.
- Wołoszyn Beata, 2011, *Figura biblijna w twórczości Cypriana Norwida*, „*Studia Norwidiana*”, nr 29, s. 57–70.
- Wójcik Tomasz, 2018, *(Nie)przezroczysta biografia. Przypadek Leopolda Staffa*, w: *Biografie nieoczywiste. Przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. Magda Karkowska, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 293–300.
- Wróbel Szymon, 2014, *Lektury retroaktywne. Rodowody współczesnej myśli filozoficznej*, Universitas, Kraków.
- Wróblewski Bogusław, 2014, *Nowa jakość w Ostatnim rozdaniu*, „*Akcent*”, nr 2, s. 167–170.
- Wyka Kazimierz, 1963, „*Pan Tadeusz*”, t. 1: *Studia o poemacie*, t. 2: *Studia o tekście*, PIW, Warszawa.
- Yalom Irvin D., 1989/2021, *Kat miłości*, przekł. Małgorzata Jałoch, Czarna Owca, Warszawa.
- Yalom Irvin D., 1992/2023, *Kiedy Nietzsche szlochał*, przekł. Elżbieta Smoleńska, Czarna Owca, Warszawa.
- Yalom Irvin D., 2002/2022, *Dar terapii. List otwarty do nowego pokolenia terapeutów i ich pacjentów*, przekł. Anna Tanalska-Dulęba, Czarna Owca, Warszawa.
- Yalom Irvin D., 2005/2011, *Kuracja według Schopenhauera*, Zielone Drzewo (PTP), Warszawa.
- Yalom Irvin D., 2012/2022, *Kwestia Spinozy*, przekł. Magdalena Słysz, Czarna Owca, Warszawa.
- Yalom Irvin D., 2023, *Psychoterapia egzystencjalna*, przekł. Anna Tanalska-Dulęba, Czarna Owca, Warszawa.
- Zabielski Józef, 2014, *Personalizm jako imperatyw wartościowania człowieka*, „*Rocznik Teologii Katolickiej*”, t. XIII, nr 1, s. 125–137.
- „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 2021, t. 64, nr 2: *Biografia jako gatunek „zmącony”*, [online:] [<https://journals.ltn.lodz.pl/Zagadnienia-Rodzajow-Literackich/issue/view/352>] – 24.01.2024.
- Zagórska Wanda, 2004, *Uczestnictwo młodych dorosłych w rzeczywistości wykreowanej kulturowo. Doświadczenie, funkcje psychologiczne*, Universitas, Kraków.
- Zajas Paweł, 2011, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Zajączkowski Ryszard, 1998, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*, Leopoldinum, Wrocław.
- Zajewski Władysław, 1998, *Kontrowersje wokół biografii historycznej*, w: *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej*, red. Leszek Kuberski, PAN, Instytut Historii, Warszawa – Opole, s. 25–34.
- Zakrzewski Bogdan, 1998, *Z temblakiem i bez temblaka. O tzw. niekonsekwencjach w „Panu Tadeuszu”*, w: Bogdan Zakrzewski, *O „Panu Tadeuszu” inaczej*, Ossolineum, Wrocław etc., s. 122–181.
- Zakrzewski Bogdan, 2001, „*Natus est*” *Pan Tadeusz*, Wydawnictwo UW, Wrocław.
- Zalejko Gwidon, 1993, *Przeciw metodzie (biograficznej). Refleksje nad historycznością biografistyki*, w: *O biografii i metodzie biograficznej*, red. Teresa Rzepa, Jacek Leoński, Nakom, Poznań, s. 15–24.
- Zaleski Józef Bohdan, 1875, *Adam Mickiewicz podczas pisania i drukowania Pana Tadeusza. List do syna Adama*, Księgarnia Luxsemburska, Paryż.
- Zalewska Dorota, 2014, *Miedzy życiem a literaturą. Poszukiwanie śladów biografii pisarza w wybranych tekstach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: *Biografia w literaturze i sztuce*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska, Edmund Kuryluk, Episteme, Lublin, s. 69–80.

- Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej*, 2013, red. Krzysztof J. Szmidt, Monika Modrzejewska-Świgulska, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Zawadzki Andrzej, 2002, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków, s. 217–247.
- Zawadzki Roman, 2000, *Psychobiografie literackie – u źródeł twórczości*, von Borowiecky, Warszawa.
- Zawadzki Roman, 2005, *Psychologia i twórczość*, WSiP, Warszawa.
- Zawadzki Roman, 2010, *Portrety psychologiczne*, WUW, Warszawa.
- Zechenter Katarzyna, 2021, *From „Poland’s Genius” to the World as „a living, single entity”: World, Literature, and Writer’s Duty in Lectures of Polish Laureates of the Nobel Prize in Literature (1905–2019)*, „The Polish Review”, vol. 66, no. 2, s. 128–145, <https://doi.org/10.5406/polishreview.66.2.0128>.
- Zeki Semir, 2012, *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, przekł. Anna i Marek Binderowie, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Zieniewicz Andrzej, 2011, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Elipsa, Warszawa.
- Ziołowicz Agnieszka, 2022, *We wspólnym świecie. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana Norwida*, Księgarnia Akademicka, Kraków, <https://doi.org/10.12797/9788381387040>.
- Zych Adam A., 2012, *Pomiędzy wiarą a zwątpieniem. Wprowadzenie do psychologii religii*, Impuls, Kraków.
- Żurko Magdalena, 1995, *O przydatności metody biograficznej w psychologii*, w: *Na tropach psychologii jako nauki humanistycznej*, red. Maria Straś-Romanowska, PWN, Warszawa, s. 97–109.
- Żygulski Zdzisław, 2012, *Bildungsroman*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. Grzegorz Gazda, wyd. 2 zm., PWN, Warszawa, s. 112–115.
- Żyła Katarzyna, 2005, *Czy pamięć pomaga w twórczym myśleniu?*, w: *Dydaktyka twórczości. Koncepcje – problemy – rozwiązania*, red. Krzysztof J. Szmidt, Impuls, Kraków, s. 193–206.

Indeks osobowy

- Abramowska Janina 36–38, 62, 184
Abramowski Edward 23
Adamczyk Witold 180
Adler Alfred 16, 112, 116
Allport Gordon W. 75, 266–267
Amabile Teresa 187
Anders Jarosław 136
Andrzejewski Jerzy 335
Ankersmit Frank 91–94, 97, 108, 146, 153
Appelt Karolina 281
Aron Elaine N. 12
Auerbach Erich 318–320
Augustyn z Hippony 149, 153, 243, 300, 304–305, 308, 311, 314
Auster Paul 299, 301–304, 308–310, 312–315
- Bachtin Michaił 74–75, 77
Bajcar Beata 149
Bal Mieke 151, 154, 156, 293
Balbus Stanisław 300
Baley Stefan 25, 27, 29, 189
Baltes Paul B. 281
Bańkowski Andrzej 196–197
de Barbaro Bogdan 75
Barbaruk Magdalena 318
Barthes Roland 37, 183
Bartmiński Jerzy 73
Bartnik Czesław Stanisław 112, 119
Baudrillard Jean 52, 102
Bauman Zygmunt 109
Bąk Wacław 75
Beckett Samuel 302
Bełcikowski Adam 18–19, 21, 39
Bergman Ingmar 316
Bergson Henri 27
Berman Jeffrey 348, 351
Bernfeld Zygryd 17
Biegeleisen Henryk 25
Bielak Grzegorz 242
- Bielik-Robson Agata 37, 138–139, 356, 359
Bilczewski Tomasz 325
Bitka Zbigniew 16, 29
Bloom Harold 206
Błachowski Stefan 25
Bobrzyński Michał 27
Bocheński Tomasz 305, 316
Bogilović Sabina 173
Boileau-Despréaux Nicolas 53, 167
Bojanowski Kalikst 217
Bojanowski Ksawery 217
Bolecki Włodzimierz 50
de Bono Edward 176
Borawska Anna 42, 46, 181
Borges Jorge Luis 37
Bornstein Berta 17
Bornstein Stefania 17
Boryś Wiesław 196–197
Boyer-Weinmann Martine 105, 107, 134, 145
Brentano Franz 23–24
Breuer Josef 348–351
Brodziński Kazimierz 234
Brontë siostry 340
Brooker Charlie 342–344
Bruner Jerome 331
Brzezińska Anna I. 281
Brzeziński Jerzy Marian 40, 64
Budzyńska Magdalena 157
Bugajski Leszek 135
Burgess Anthony 290
Burszta Wojciech J. 331
Burzyńska Anna 47, 332
Bühler Charlotte 18, 46, 113, 124, 130, 143–144, 206, 209–210, 225, 234, 281, 329
Bychowski Gustaw 17, 29, 33, 189
Byron George Gordon 213–214
- Calier Margot 300
Calek Anita 10, 20–21, 27–29, 42–43, 46, 61, 69–70, 72–73, 82, 84–86, 90, 96, 98–99,

- 101–103, 105–106, 114, 127, 129–130,
134–135, 142, 145, 150, 157, 160, 171,
181–183, 187, 189, 202, 205–206, 208,
210, 213, 218, 251, 274, 338, 340–341
- Campbell John B. 63
- Card Orson Scott 341
- Cervantes y Saavedra Miguel de 317, 320–
324, 327–329
- Cervone Daniel 63
- Charchalis Wojciech 317
- Chlebowski Piotr 240, 242, 254, 258, 269
- Chlustin Wiera 216
- Chmielecka Monika 190
- Chmielowski Piotr 22
- Chodźko Leonard 215
- Chopin Fryderyk 215
- Chrostek Mariusz 25–28
- Chwistek Leon 23
- Ciastowska 217
- Cieśla-Korytowska Maria 32
- Clifford James L. 89, 138
- Coleridge Samuel T. 270
- Cooper Mick 75
- Cortázar Julio 282
- Csikszentmihályi Mihályi 181, 206, 208
- Cysewski Kazimierz 44–46, 85
- Cywińska Małgorzata 64
- Czarkowski Józef 112
- Czermińska Małgorzata 37
- Czernańska Olga 149, 190, 333
- Czerski Janusz 257
- Ćwiklińska-Surdyk Dorota 74, 82
- Černe Matej 173
- Damásio Antonio R. 126–127, 140
- Danek Danuta 16, 29, 34–35
- David, właśc. Pierre-Jean David d'Angers 214
- Dawid Jan Władysław 22
- Dawson Geraldine 318
- Dawson Nicholas 308
- Dąbrowska Urszula 12
- Decker Gunnar 338
- Dehaene Stanislas 12
- Dembiński Henryk 214
- Derc Małgorzata 176
- Dernałowicz Maria 208, 215
- Derrida Jacques 71, 110
- Deutsch Helena 17
- Diaz Brigitte 70–72, 83–84
- Dionizy Areopagita 234
- van Dijk Teun A. 73
- Dmochowski Franciszek Ksawery 53, 168
- Dobroczyński Bartłomiej 22–27
- Dobrołowicz Witold 175
- Doliński Dariusz 64
- Domańska Ewa 91, 153, 181, 293
- Domański Cezary W. 22–24, 63, 173, 178, 182
- Domeyko Ignacy 213, 217, 221, 223, 227,
229–230
- Dopart Bogusław 200
- Doroszewski Witold 196
- Dosse François 36, 89, 91, 94, 105, 107, 190
- Dostojewski Fiodor 74, 77
- Drat-Ruszczak Krystyna 175
- Drozd Joanna 178
- Drożdż Michał 111, 120–121
- Drzewucki Janusz 300
- Dubas Elżbieta 190
- Dudok de Wit Michaël 282, 291, 293, 296
- Duffield Alexander James 318
- Dunajski Antoni 240–241, 243
- Dybciak Krzysztof 112
- Dybel Paweł 16, 29
- Dymkowski Maciej 45
- Dymon Mirosław 176
- Dzięgielewska Małgorzata 149
- Eco Umberto 310, 336–337
- Einstein Albert 117
- Eliasz, prorok 248
- Elliott Anthony 109–111
- Erikson Erik 75
- Fabianowski Andrzej 178
- Falkowski Andrzej 299, 301, 306, 310, 312
- Fechner Gustav Theodor 22, 27
- Feldman David H. 189
- Fert Józef 251
- Fiała Edward 16, 29
- Fielding Henry 152
- Fields-Meyer Tom 318, 325
- Fijałkowski Krzysztof 135
- Fish Stanley 49
- Fleischer Michael 72–73, 142

- Forel August H. 27
 Forster Marc 342
 Foucault Michel 37, 110, 307
 Fowler James W. 262–266, 268
 Franaszek Andrzej 301
 Frankl Viktor E. 12, 18, 112–117, 124, 129, 143, 150, 360
 Franzen Johathan 282, 287–289, 291, 293, 295
 Fredro Aleksander 26
 Freud Zygmunt 16–17, 29, 112, 116, 349, 351

 Gabryl Franciszek 22
 Gacka Bogumił 120–121
 Gadamska-Serafin Renata 241
 Galarowicz Jan 112, 119–120
 Gałązka Alicja 177
 Gałdowa Anna 166
 Gandhi Mahatma 265
 Gara Jarosław 75
 Garczyńska Eleonora 229
 Garczyński Stefan 211–214, 220, 222, 224, 227–231, 237
 Gardner Howard 46, 140, 171, 173, 178, 181–182, 189, 202–204, 206, 208, 213, 225, 274, 349
 Gardzińska Janina 73
 Garraty John Arthur 89
 Gasiul Henryk 63
 Gauguin Paul 329
 Gawda Garbara 179
 Gazda Grzegorz 54
 Gazzaniga Michael S. 75
 Geertz Clifford 333
 Gergen Kenneth J. 73, 75
 Gilles-Maisani Jean-Charles 29
 Gład Adam 136
 Głowiński Michał 54, 335
 Goethe Johann Wolfgang 32, 355
 Goffman Erving 82
 Golonka Joanna 149
 Gołaszewska Maria 171, 175
 Gombrowicz Witold 16, 37
 Gomulicki Juliusz Wiktor 240–241
 Gorbaniuk Oleg 64
 Gorecki Antoni 223
 Gorzeński Prot 217
 Góra Barbara 176
 Góralski Andrzej 176–178

 Grabowska-Nogala Anna 180
 Grabowski Józef 215–216
 Granat Wincenty 112
 Grandin Temple 317–318, 329
 Graves Robert 292
 Gregg Gary S. 75
 Grodecka Aneta 45
 Grodz Iwona 190
 Grom Bernhard 260
 Guilford Joy Paul 173–175
 Guzik Agnieszka 178

 Hall Calvin 63
 Hanks Tom 291
 Hartman Geoffrey 346
 Havighurst Robert 281
 Heckhausen Jutta 281
 Heinrich Władysław 23
 Heinze Ruth-Inge 76
 Helman Alicja 333
 Henderson John 300, 305, 310–312
 Herberger Jerzy 64
 Herbert Zbigniew 42, 335
 Hermans Hubert J.M. 74–78, 80–84
 Hermans-Jensen Els 77
 Hertz Paweł 33
 Hesse Herman 36, 282, 338, 350
 Higgins Dick 309
 Hoesick Ferdinand 19–21, 39
 Höfler Alois 27
 Holland Norman N. 16
 Homerski Józef 248
 Huberath Marek 313
 Huget Patrycja 178

 Ibsen Henrik 77
 Ingarden Roman 31, 43, 119, 151

 James William 27, 74
 Jan Chrzyciel 269, 277
 Janik Michał 25
 Janion Maria 200
 Janiszewska-Szczepanik Agnieszka 180
 Janusz Bernadetta 75
 Januszkiewicz Eustachy 215
 Jański Bohdan 223
 Jasińska Maria 89, 134, 150, 333
 Jaspers Karl 115

- Jaślarowa Bibiana 41, 174–175
Jaworska-Witkowska Monika 36
Jekels Ludwik 17
Jełowicki Aleksander 214
Jełowicki Edward 214
Jezus Chrystus 249, 257
Jochymek Renata 90, 134
Johnson Mark 155
Jozue 252
Józefik Barbara 75
Jucewicz Ludwik Adam 335
Julkowska Violetta 190
Jung Carl Gustav 16, 264
- Kaczanowicz-Dehnel Iwona 173
Kadyjewska Anna 241–243, 251
Kafar Marcin 190
Kafka Franz 16
Kajsiewicz Hieronim 215, 233
Kallenbach Józef 25
Kałkowska Anna 73
Kaniecki Przemysław 178
Kaniewska Bogumiła 301, 335
Kant Immanuel 52, 121
Kantecki Klemens 217
Karkowska Magda 180, 190
Karwowski Maciej 180
Kasperowicz Ryszard 165
Kaszyc Józef 214
Kaufmann Vincent 71, 83
Kendall Paul M. 36, 89–90, 102, 105, 107, 145, 341
King Martin Luther 265
Kisiel Radosław 151
Klebaniuk Jarosław 178, 181
Kleiner Juliusz 17–18, 21, 24–28, 30, 33
Kłak Czesław 89, 333
Kobierzycki Tadeusz 262, 265
Kochanowski Jan 198, 219
Kocowski Tomasz 176
Koczanowicz-Dehnel Iwona 173
Kohlberg Lawrence 262
Kolbuszewska Jolanta 190
Kołaczkowski Stefan 28
Kołłątaj Hugo 22
Kołos Sylwia 333, 337
Kołyшко (Kołyско) Adam 215
Kordys Jan 136, 140, 300, 306, 314, 316
- Korpysz Tomasz 241–243, 251
Korwin-Piotrowska Dorota 50, 151, 154–156
Kosnarewicz Elwira 43, 165
Kot Stanisław 25
Kowalczyk Stanisław 112
Kozielecki Józef 174–175
Koziołek Ryszard 136
Kozłowska Monika 64
Krajewski Kazimierz 120
Krasicki Ignacy 28
Kraśńska Sława 310, 313
Kraśński Józef 260
Kraśński Zygmunt 25–27, 84, 260
Kraskowska Ewa 134
Krąpiec Mieczysław A. 110, 112
Kremer Józef 22
Kridl Manfred 28
Kristeva Julia 37
Król Józef 260
Kryński Adam 197
Książek Elżbieta 73
Kubicka Dorota 169–172, 182, 188
Kuczer-KoszuK Katarzyna 316
Kuczkowski Stanisław 260, 266–267
Kudyba Wojciech 240–241, 243
Kuhn Thomas 203, 324–325
Kulawik Adam 49–50, 151, 157
Kuleta Małgorzata 46
Kuncewicz Dorota 45
Kundera Milan 50
Kunicka Małgorzata 120, 122
Kurnatowska Zofia 44
Kurnatowski Stanisław 44
Kuziak Michał 242
Krzyżanowski Julian 200
- Labocha Janina 73, 142
Labouvie-Vief Gisela 168
Lacan Jacques 16, 29, 52
Lakoff George 155
Lalak Danuta 149, 153
Lam Stanisław 25
Lasocińska Kamila 190
Le Guin Ursula 53
Legeżyńska Anna 138, 140, 146
Lejeune Philippe 36, 91, 95–97, 108
Lelewel Joachim 215, 220
Leonardo da Vinci 167

- Lester David 75
 Levin Harry 319
 Lévinas Emmanuel 52
 Levinson Daniel 281
 Lewicki Paweł 64
 Limont Wiesława 169, 171, 176, 179
 Linde Samuel Bogumił 22, 198
 Lindzey Gardner 63
 Lipski Jan Józef 34
 Liskowacki Konrad 316
 Litwornia Andrzej 228
 Lou Salomé 349
 Lubański Marek 29
 Lutosławski Witold 275

 Łapiński Zdzisław 183–184, 244
 Łebkowska Anna 333–335, 337–338
 Łotman Jurij 42
 Łubieniewska Ewa 40
 Łubieńska Konstancja 222
 Łukasik Andrzej 187
 Łukasz ewangelista 250

 Maciaszek Stanisław 29
 Maciąg Paweł W. 178
 Maciejewski Marian 200
 Madejski Jerzy 90, 185
 Madelénat Daniel 89, 105, 107, 145
 Magnone Lena 17, 29, 101
 Maj Krzysztof M. 101–102, 168, 303, 338
 Majbroda Katarzyna 74–75
 Majchrowski Zbigniew 128
 Malicka Małgorzata 175
 Małecki Antoni 25, 27
 de Man Paul 37
 Mann Thomas 152, 188, 287
 Manturzevska Maria 176
 Marchewka Anna 135
 Maritain Jacques 122
 Markiewicz Henryk 165
 Marková Ivana 84
 Markowski Michał Paweł 47, 50–52, 91, 96–100, 102–103, 105–106, 294–295
 Martin George R.R. 53
 Martindale Colin 75
 Maruszewski Tomasz 299, 301, 306, 310, 312
 Marzec Lucyna 70
 Maslow Abraham 75, 176

 Mateusz ewangelista 250
 Matka Teresa z Kalkuty 265
 Maurois André 89
 May Rollo 176
 McHale Brian 304, 309, 313, 339, 341, 344
 McPartland James C. 318
 Mead George H. 74, 82
 Mendecka Grażyna 176–178, 181
 Merdas Alina 241
 Merton Thomas 265
 Michał Anioł 167
 Mickiewicz Adam 10, 17–19, 26–29, 97, 99, 101, 121, 128, 153, 207–208, 211–234, 236–237, 239, 335
 Mickiewicz Franciszek 227, 231
 Mieteń Marcin 135
 Miłosz Czesław 335
 Misztal Arkadiusz 302
 Miś Tamara 76, 78
 Mitosek Zofia 51, 53, 91
 Modrzejewska-Świgulska Monika 180, 190
 Mojżesz 252
 Monluçon Anne-Marie 333, 337
 Montalambert Karol 214
 Morawska Eugenia 217
 Morawska Paulina 217
 Morawski Józef 217
 Murray Henry A. 34
 Musiał Jan 16, 29
 Mycielski Michał 214
 Myjak-Pycia Anna 301
 Myśliwski Wiesław 282–287, 291, 294–295, 297, 299–306, 311, 314–316

 Nabokov Vladimir 318–320, 323, 339–340
 Naim Omar 342
 Nałaskowski Aleksander 175
 Nałczadźjan Albert 174
 Nasiłowska Anna 147
 Nemirovsky Ricardo 274
 Nęcka Edward 166, 168–169, 171, 176, 181, 187, 203, 208, 299, 301, 303, 306, 310, 312
 Nguyen Fryderyk 29
 Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława 73
 Niedźwiedzki Władysław 197
 Niedźwieńska Agnieszka 306
 Niegolewski Andrzej 216
 Nielicki Aleksander 166

- Niemcewicz Julian Ursyn 221
Nietzsche Fryderyk 347–351, 354
van Nieukerken Arent 241
Nikolic Dragana 308
Norwid Cyprian Kamil 10, 239–263, 265, 267–273, 275–277
Nosal Czesław 149, 176
Nowicki Wojciech 318–319
Nycz Ryszard 18, 37–38, 42, 48–51, 58, 62, 91, 107, 354

Ochorowicz Julian 22–23
Odyniec Antoni Edward 213, 215, 217, 220, 222, 227–228, 230–232
Okopień-Sławińska Aleksandra 184, 211
Oleś Piotr K. 76, 78, 80, 83–84, 281, 329
Orzeszkowa Eliza 16
Oser Fritz 262, 265–266
Osuch Justyna 305, 316
Ozonoff Sally 318
Ozorowski Mieczysław 120, 270

Panek Richard 318
Pappenheim Bertha (Anna O.) 348–349
Partyga Ewa 76
Pasziewicz Elżbieta 63
Pawelec Tomasz 190
Paweł z Tarsu 249
Pągowski Tadeusz 230
Perec Georges 282
Pervin Lawrence A. 63
Peter Michał 247, 252
Piaget Jean 262
Piątek Elżbieta 178
Pieter Józef 41, 174
Pietrański Zbigniew 166, 174–175
Pigoń Stanisław 207, 211, 214, 218, 222, 224, 227, 233–234, 236
Pilat Roman 25, 207, 227
Pilch Miriam 174
Pindór Ewa 301
Pini Tadeusz 25
Piotrowski Krzysztof T. 176
Plater Cezary 214
Pniewski Dariusz 242
Poe Edgar Alan 77
Popek Stanisław 172–174, 176–182, 188–190
Potocka Klaudyna 230, 233

Potocki Andrzej Bernard 230
Prizant Barry M. 318, 325
Proust Marcel 152
Przeremska Violetta 190
Puchalska-Wasył Małgorzata 75, 77–80
Pufal-Struzik Irena 180
Pustkowski Henryk 242–243
Puzynina Jadwiga 241, 243, 251

Rancew-Sikora Dorota 73
Rank Beata 17
Rapley Tim 73
Rettel Leonard 215, 233
Ribot Theodule A. 27
Ricoeur Paul 37–38, 89, 100, 138, 149–150, 152, 155, 162, 264, 292–293, 300
Rogers Carl 75
Rogowski Cyprian 262
Ropelewski Stanisław 215
Rorschach Hermann 33
Rorty Richard 110
Rosenberg Alfred 355
Rosenberg Marshall B. 9, 12, 75, 122
Ross Colin 80
Roszak Piotr 242
Rowan John 75–76
Rozet Igor 175
Różyło Anna 243
Rulla Luigi M. 246
Runyan McKinley William 43, 46, 90, 181
Rusinek Michał 93
Ruszel Magdalena Ewa 32, 43
Ruszkowski Janusz 208
Rutczyńska Izabela 76, 78
Rutkowski Krzysztof 98
Ryan Marie-Laure 303, 338
Rybicka Elżbieta 71, 307
Rychter Marcin 318, 320
Rymkiewicz Jarosław Marek 98, 106, 128
Rzepa Teresa 22–27, 45, 57, 63, 182, 240, 281
Rzepczyński Sławomir 93

Salha Agathe 333, 337
Salij Jacek 254
Samsel Karol 251, 268
Sarbiewski Maciej Kazimierz 167, 270
Sasin Magdalena 190
Sass Tamara 180

- Sawrymowicz Eugeniusz 33
Scariano Margaret M. 317–318
Schaeffer Jean-Marie 93–94
Schopenhauer Artur 348, 351, 353–354
Schultz Duane P. 24–25, 63
Schultz Sydney E. 24–25, 63
Schulz Bruno 16
Schulz von Thun Friedemann 73, 75, 77, 81–84
Schwartz Richard 75
Schwob Marcel 337
Scott Walter 233
Searle John R. 125–126
Semenenko Piotr 215
Sendyka Roma 54, 72, 107
Setterfield Diane 339
Shaw Julia 137, 306
Shotter John 74
Siek Stanisław 32–34, 43
Sielezin Jan R. 190
Sieroń-Galusek Dorota 190
Simonton Dean K. 187, 203
Siwek Zbigniew 175
Siwiec Magdalena 268–269
Skrzyniarz Ryszard 162, 190
Skwarczyńska Stefania 27–28, 30, 41, 69–70, 72–74, 85
Słabosz Aleksandra 177
Sławiński Janusz 19, 32, 40–41, 51, 85, 89–90, 106, 182–183, 185–186, 210–211, 332
Słowacki Juliusz 17–18, 20–21, 26–29, 32–34, 239
Smoleńska Elżbieta 351
Sobański Aleksander 214
Sobański Izidor 214
Sobstel Dorota 178, 181
Socha Paweł 262–264
Sofokles 77
Sokolnicka Eugenia 17
Sołowiej Józefa 175–176
Sowiński Michał 316
Speina Jerzy 17, 29
Spinoza Baruch 348, 354–355
Stachowski Ryszard 23, 63
Stanisz Marek 199–200
Starnawski Jerzy 28
Stasiakiewicz Michał 28, 176, 179, 181, 187, 274
Stefanowska Zofia 216
Stevenson Robert 77
Stewart John 73
Stępnicka Agata 74
Stobiecki Rafał 190
Stone Hal 75
Straszewski Maurycy 22
Straś-Romanowska Maria 43, 188
Strelau Jan 64, 174
Stróżewski Władysław 168, 170, 175, 180, 210, 269, 275
Strzałecki Andrzej 149, 174–176, 178, 181
Stumpf Carl 23
Styczeń Tedeusz 112, 120
Sudolski Zbigniew 99
Surdyk Augustyn 74, 82
Suszek Hubert 75–77
Szczęsna Ewa 294
Szekspir William 188
Szemioth Franciszek 215
Szmidt Krzysztof J. 171, 173, 176–178, 180–181, 190, 206
Szmyd Jan 260–261
Sztuka Krystyna 176
Szuman Stefan 173
Szykowski Marian 25
Szymborska Wisława 313
Szymonik Marian 110, 112
Śmigórski Krzysztof 177
Śniadecka Ludwika 21
Śniadecki Jan 22
Świerkosz Monika 135
Świętochowski Aleksander 22
Tabakowska Elżbieta 136
Tabaszewska Justyna 36, 134, 333, 346–347
Talejko Eugeniusz 175
Taracha Marta 179
Tatarkiewicz Władysław 167–170, 174–175, 180, 270
Taylor Charles 37, 138
Teichman Aneta 190
Terlecki Tymon 111
Terlecki Władysław L. 16
Tischner Józef 116, 119–120
Tokarczuk Olga 134, 136–143, 145, 147
Tokarz Aleksandra 46, 168, 171, 176, 178–182, 187, 189
Tolkien John Ronald Reuel 53

- Tomasz z Akwinu 167
 Towiański Andrzej 19
 Trojan Kazimierz 246
 Trzebińska Ewa 76, 78
 Trzebiński Jerzy 175, 294
 Trzeciak Katarzyna 316
 Trznadel Jacek 258
 Tulving Endel 301
 Turno Adam 217
 Turska Dorota 179
 Twardowski Kazimierz 17, 21, 23–29
 Tychmanowicz Anna 172–173, 175

 Umiński Jan Nepomucen 228
 Urbańska Paulina 178

 Veronese Paolo 167

 Walas Teresa 50
 Walasek Stefania 190
 Walc Jan 99
 Wallis Mieczysław 175
 Wasylewski Stanisław 25
 Waters Lindsay 326
 Watkins Mary 75–76, 78–81
 Weintraub M. 216
 Weissenhoff (Wejsenhoff) Lucjan 215
 Wereszczakówna Maryla 335
 White Hayden 92, 100, 332
 Wilcher Asher 241
 Willey Liane Holliday 326
 Winkelman Stone Sindra 75
 Wiszniewski Michał 16
 Witkowska Alina 40, 98, 215, 228
 Witkowski Lech 36
 Witwicki Stefan 221, 223, 234
 Witwicki Władysław 22, 25–26, 28
 Wodecki Bernard 255
 Wodziński Karol Edward 215
 Wojtyła Karol 112, 116, 118–121, 123–125, 143
 Wolicka Elżbieta 165
 Wolniewicz Marian 247, 250

 Wołoszyn Beata 241
 Worcell (Worcel) Stanisław 214
 Wójcik Tomasz 178
 Wrotnowski Feliks 215
 Wróbel Szymon 320
 Wróblewski Bogusław 300
 Wundt Wilhelm 22–24, 27
 Wyka Kazimierz 106, 207, 211–212, 224–225, 227, 231, 237

 Yalom Irvin D. 12, 347–359

 Zabielski Józef 120–124
 Zachariasz 269
 Zagórska Wanda 71–72, 101, 108, 141, 168
 Zajas Paweł 36
 Zajączkowski Ryszard 241
 Zajewski Władysław 45
 Zakrzewska Marzenna 40, 64
 Zakrzewski Bohdan 208, 216, 218, 220, 236
 Zalejko Gwidon 43
 Zaleski Józef 223
 Zaleski Józef Bohdan 208, 214–216, 221–224, 230, 232–234, 237
 Zalewska Dorota 178
 Zamoyski Władysław 215
 Zan Stefan 223
 Zarębska-Piotrowska Dorota 175
 Zawadzki Andrzej 37–39, 59, 60, 62, 183, 240
 Zawadzki Roman 41
 Zechenter Katarzyna 136
 Zeki Semir 45
 Zemeckis Robert 291
 Ziembicki Teofil Zygmunt 22
 Zieniewicz Andrzej 36, 94
 Ziółowicz Agnieszka 242
 Ziólkowska Beata 281
 Zola Emil 270
 Zych Adam 260

 Żmigrodzka Maria 200
 Żyła Katarzyna 177

Streszczenie

Mosty zamiast barier

Literaturoznawstwo a psychologia – o relacjach i współzależnościach

Relacje między psychologią a nauką o literaturze wydają się paradoksalne. Z jednej strony dziedziny te nie mają zbyt wiele ze sobą wspólnego ani pod kątem przedmiotu badań, ani tym bardziej aspektu metodologicznego czy teoretycznego. Dysponują odrębnymi dyskursami, mocno zakorzenionymi w tradycji własnych dyscyplin i tam też uzyskującymi swe naukowe uprawomocnienie. Z drugiej jednak strony trudno nie zauważyć wspólnych zainteresowań badawczych, zwłaszcza w dziedzinie twórczości, badań biograficznych czy samych tekstów literackich, które na interpretacyjny warsztat biorą zarówno literaturoznawcy, jak i psychologowie, chociaż ci czynią to rzadziej.

Poszukiwania uniwersalnego języka humanistyki w XX wieku zakończyły się fiaskiem i ostatecznym rozdzieleniem nauk, a potem – dalszą specjalizacją, utrudniającą dziś komunikację oraz współpracę między dyscyplinami. U podstaw tej monografii znajduje się idea budowania mostów, by możliwe stało się porozumienie i realizacja konkretnych projektów badawczych. Nie chodzi więc o porozumienie w ogóle, lecz o szukanie współpracy i współlistnienia wokół określonych problemów, które warto analizować wspólnie, a nie osobno. Takie jest podstawowe przesłanie książki: mosty są lepsze niż bariery, bo pozwalają przejść ponad murami oddzielającymi poszczególne dziedziny od siebie i szukać porozumienia, którego fundamenty tworzą relacje oparte na wzajemnym szacunku, empatii oraz partnerskiej współpracy.

Całość książki to szesnaście dość różnorodnych, choć połączonych wspólnymi wątkami, rozdziałów, zebranych wokół czterech nadrzędnych idei, ważnych pod kątem interdyscyplinarności, którymi są: relacje, biografia, twórca oraz literatura. W tych obszarach udało się zbudować przestrzeń współlistnienia i współdziałania literaturoznawstwa oraz psychologii w teorii i w procesie interpretacji (czwarty rozdział każdej z części poświęcony został praktycznemu przetestowaniu możliwości takiej współpracy w odniesieniu do konkretnego wyzwania badawczego).

W pierwszej części monografii, zatytułowanej *Relacje*, przeprowadzona została analiza przyczyn, dla których między psychologią a nauką o literaturze istnieje przepaść: teoretyczna, przedmiotowa, metodologiczna czy językowa. Bez tego trudno byłoby w dalszej części stawiać diagnozę obecnych trudności z relacjami interdyscyplinarnymi pomiędzy tymi dwiema dziedzinami. Nauki o literaturze zainspirowane są głównie nurtami psychoanalitycznymi, które nie reprezentują całości prowadzonych dziś badań psychologicznych, dlatego tak potrzebną zmianą jest postulowane odkrycie innych szkół i kierunków rozwoju psychologii. Rozdziały drugi i trzeci mają szczególnie charakter: jako jedyne skierowane są do specjalistów każdej z dziedzin z osobna. Inne rozterki czy dylematy

towarzyszą badaczom, którzy wkraczają w obszar literatury ze swoimi specyficznymi narzędziami (jak to czynią psychologowie), a z innymi problemami muszą zmierzyć się literaturoznawcy, gdy poszukują odpowiedzi na ważne pytania o naturę człowieka, przyczyny jego postępowania czy trwałe lub zmienne cechy osobowości (wzbogacając swoje interpretacje o aspekt psychologiczny).

Trzy kolejne części książki zawierają analizy konkretnych problemów badawczych związanych z obszarem badań biograficznych (narrator i narracja, reprezentacja, model personalistyczny w biografii); badań twórczości (perspektywa psychologii twórczości, problematyka przełomu, analiza procesu twórczego na przykładzie *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza oraz *Modlitwy* C. Norwida) oraz komparatystycznych badań literackich (problematyka biegu życia, pamięci, niewspółmierności); książkę zamyka rozdział poświęcony relacjom między biografią a fikcją.

Zamiast tradycyjnego zakończenia, które mogłoby sugerować, że istnieje jakiś punkt dojścia tych rozważań (postulowany sposób łączenia psychologii z literaturoznawstwem lub też zestaw zasad gwarantujących prawomocność przeprowadzonych analiz), każdy rozdział kończy się konkretnymi wnioskami. Brak podsumowania wyraża nadrzędną ideę tej książki, której celem jest nie formułowanie postulatów, lecz budowanie podstaw rzeczywistych relacji (także założeń umożliwiających ustalanie zasad współpracy w zespołach interdyscyplinarnych), co oznacza otwartość na powstanie różnorodnych rozwiązań, a nie gotową, jednorodną propozycję, którą można byłoby przedstawić jako obowiązującą. W tym ujęciu „mosty zamiast barier” wyrażają gotowość testowania granic interdyscyplinarności, formułowania raczej pytań niż odpowiedzi, a także eksperymentowania bez pewności, że wszystkie pomysły konstruowania takich wspólnych pól interpretacyjnych okażą się udane.

Fundamentem takiej postawy jest z jednej strony psychologia egzystencjalna (prace Viktora E. Frankla oraz Irvina D. Yaloma), a z drugiej – idee kulturowej teorii literatury. Szanując literaturoznawcze tradycje badań psychoanalitycznych, celowo pozostawiam je na boku, pisząc o nich wyłącznie w historycznym kontekście współpracy psychologiczno-literaturoznawczej. Wobec niegasnącej atrakcyjności tego ujęcia dla literaturoznawców jestem przekonana, że warto nie tylko podążać szlakami przetartymi w badaniach, ale przede wszystkim proponować nowe. I tym nowym szlakiem poświęcona jest niniejsza książka.

Słowa kluczowe: literaturoznawstwo, psychologia, humanistyka, interdyscyplinarność

Summary

Bridges instead of Barriers

Literary Studies and Psychology – about Relations and Interdependencies

The relationship between psychology and the study of literature seems paradoxical. On the one hand, these fields do not have much in common, neither in terms of the subject of research, nor in terms of methodological or theoretical aspects. They have separate discourses, deeply rooted in the traditions of their own disciplines and obtaining their scientific validation there. On the other hand, it is difficult not to notice common research interests, especially in the field of creativity, biographical research or literary texts themselves, which are taken up by both literary scholars and psychologists, although they do it less often.

The search for a universal language of the humanities in the 20th century ended in failure and the final separation of sciences, and then – further specialisation, which today makes communication and cooperation between disciplines difficult. At the core of this monograph is the idea to build bridges to facilitate understanding and implementation of specific research projects. Therefore, it is not about understanding in general, but about seeking cooperation and coexistence around specific problems that are worth analysing together, and not separately. This is the basic message of the book: bridges are better than barriers because they allow us to jump over the walls that separate particular fields from each other and look for understanding, the foundations of which are relationships based on mutual respect, empathy and partnership cooperation.

The whole book consists of sixteen chapters, quite diverse, although connected by common threads, gathered around four overarching ideas, important in terms of interdisciplinarity, which are: relationships, biography, creator and literature. In these areas, it was possible to build a space for coexistence and cooperation between literary studies and psychology in theory and in the process of interpretation (the fourth chapter of each part is devoted to practical testing of the possibilities of such cooperation in relation to a specific research challenge).

The first part of the monograph, entitled *Relationships*, analyses the reasons why there is a gap between psychology and the study of literature: theoretical, substantive, methodological and linguistic. Without this, it would be difficult to further diagnose the current difficulties with interdisciplinary relations between these two fields. Literary sciences are mainly inspired by psychoanalytic trends, which do not represent all psychological research conducted today, which is why a much-needed change is the discovery of other schools and directions of development of psychology. The second and third chapters are of a special nature: they are the only ones addressed to specialists in each field separately. Other dilemmas accompany researchers who enter the field of literature with their specific tools (as psychologists do), and literary scholars have to face other problems when

they look for answers to important questions about the nature of man, the causes of his behaviour or permanent or changeable personality traits (enriching their interpretations with a psychological aspect).

The next three parts of the book contain analyses of specific research problems related to the area of biographical research (narrator and narration, representation, personalistic model in biography); research on creativity (the perspective of the psychology of creativity, the issue of breakthrough, analysis of the creative process on the example of *Pan Tadeusz* by A. Mickiewicz and *Modlitwa* by C. Norwid) and comparative literary research (issues of the course of life, memory, incommensurability); the book ends with a chapter devoted to the relationship between biography and fiction.

Instead of a traditional ending, which might suggest that there is some point of reaching these considerations (a postulated way of combining psychology with literary studies or a set of principles guaranteeing the validity of the analyses), each chapter ends with specific conclusions. The lack of a summary expresses the overarching idea of this book, the aim of which is not to formulate postulates, but to build the foundations of real relationships (including assumptions enabling the establishment of principles of cooperation in interdisciplinary teams), which means openness to the creation of various solutions, and not a ready-made, homogeneous proposal that could be presented as valid. In this approach, “bridges instead of barriers” express the readiness to test the limits of interdisciplinarity, formulate questions rather than answers, and experiment without the certainty that all ideas for constructing such common fields of interpretation will prove successful.

The foundation of this attitude is, on the one hand, existential psychology (the works of Viktor E. Frankl and Irvin D. Yalom), and on the other – the ideas of cultural theory of literature. Respecting the literary traditions of psychoanalytic research, I deliberately leave them aside, writing about them only in the historical context of cooperation between psychology and literature. Given the undying attractiveness of this approach for literary scholars, I am convinced that it is worth not only to follow the trails blazed in research, but above all, proposing new ones. This book is devoted to these very new trails.

Keywords: literary studies, psychology, humanities, interdisciplinarity

Literaturoznawstwo i psychologia – dziedziny, które wyłoniły się z pierwotnie wspólnego filozoficznego nurtu refleksji nad człowiekiem, a dziś mają inaczej zdefiniowany przedmiot badań, odrębną metodologię, różne fundamenty teoretyczne. Trudno jednak nie zauważyć wspólnych zainteresowań badawczych w zakresie psychologii twórczości, biografii i psychologii biegu życia, a także samej literatury. Wątki psychologiczne stanowią w niej ważny punkt odniesienia. Psychologia pozwala formułować terminy, metody i języki teoretyczne, za pomocą których można trafnie owe wątki opisywać. Z kolei literaturoznawstwo zapewnia fundamentalne i zarazem uniwersalne zasady pracy z tekstem, zapewniając wypracowane przez lata narzędzia, które chronią to, co w literaturze jest unikatowe.

U podstaw tej monografii leży przekonanie o możliwości owocnego współdziałania jednej przestrzeni badawczej przez psychologię oraz literaturoznawstwo. Tytułowe budowanie mostów polega na wypracowaniu wspólnych dla obu dziedzin płaszczyzn porozumienia i na stworzeniu realnego projektu współpracy poprzez zaprezentowanie pól badawczych, na których mogłyby się ona okazać szczególnie owocna.

„[...] to propozycja oryginalnego programu badawczego, która integruje psychologię z literaturoznawstwem, uzyskując efekt synergii między tymi dziedzinami nauki w służbie lepszego zrozumienia zdolności twórczych człowieka”.

Dr hab. Aleksandra Gruszka-Gosiewska, prof. UJ

„Książka jawi mi się zatem jako mocny intelektualnie – choć nie ukrywam także budzący niekiedy chęć polemiki – projekt odnowienia relacji między obu dziedzinami, „szlachetnej” współpracy przy akcentowaniu niezbywalnych, koniecznych różnic wynikających choćby z materiału badawczego – innego w literaturoznawstwie, innego w psychologii. Wartością książki niewątpliwie jest inspiracja do pytań o jedność badań humanistycznych [...] w naukach zajmujących się człowiekiem, jego duszą, psychiką, doświadczeniem i artykulacją tych zjawisk”.

Dr hab. Ewa Hoffmann-Piotrowska, prof. UW



<https://akademicka.pl>

ISBN 978-83-8368-099-6



9 788383 680996