



Narracja w biografjach fikcyjnych – gra wyobraźni i lęku

STRESZCZENIE

CEL NAUKOWY: Omówienie specyfiki narracji biograficznych na przykładzie biografii fikcyjnych.

PROBLEM I METODY BADAWCZE: Analiza narracji biograficznej przeniesionej na zasadzie mimetyzmu formalnego w obszar fikcji oraz weryfikacja hipotezy A. Bielik-Robson (2004), iż narracja służy ukrywaniu traumy wynikającej ze zderzenia Ja z wymiarem temporalności.

PROCES WYWODU: Wyjściowy model narracji biograficznej w fikcji został rozwinięty: wskazano kilka zróżnicowanych typów biografii fikcyjnej z obszaru różnomedialnych tekstów kultury, wyznaczając cztery grupy narracji: 1) o fikcyjnych twórcach; 2) o fikcyjnych biografach; 3) o „mówcach umarłych”; 4) o fikcjonalizacji biegu życia. Fabuły te, jawnie nawiązujące do problematyki biograficznej, są – na głębszym poziomie – opowieściami o traumie śmiertelności i lęku przed utratą kontroli nad własną biografiją.

WYNIKI ANALIZY NAUKOWEJ: Efektem przeprowadzonej analizy jest opracowanie typologii i charakterystyki biografii fikcyjnych w kontekście problematyki narracji.

WNIOSKI, INNOWACJE, REKOMENDACJE: Popularność biografii fikcyjnych skłania do dalszych analiz mechanizmów narracyjnych: ich badanie nie tylko pogłębia dotychczasowe rozumienie tożsamościowego znaczenia narracji, ale i kształtuje nowe narzędzia do analizowania problematyki biograficznej w historiografii i kulturze.

→ **SŁOWA KLUCZOWE:** **NARRACJA, BIOGRAFIA FIKCYJNA, FIKCJA BIOGRAFICZNA, TOŻSAMOŚĆ, METAFIKCJA**

ABSTRACT

Narrative in Fictional Biographies – A Game of Imagination and Anxiety

RESEARCH OBJECTIVE: Discussion of the narrativity in fictional biographies.

THE RESEARCH PROBLEM AND METHODS: Analysis of the biographical narrative: studying the ways in which a biographical narrative functions within the fictional framework. Verification of Agata Bielak-Robson's hypothesis of trauma-concealing characteristic of the narrative that confronts the Self with a temporal plane.

THE PROCESS OF ARGUMENTATION: Łebkowska's model of biographical narrative in fiction will be confronted, accordingly, with a selection of texts of culture that reflect the chosen problem, that is: (1) biographies of fictional artists; (2) histories of fictional biographers; (3) "speaker for the dead" trope; and (4) the narrative and the course of life. Analysis of their content has shown that these stories tell also about the trauma of mortality and fear of losing control over their own biography.

RESEARCH RESULTS: The paper will provide a thorough study of fictional biographies, alongside with establishing a typology of biographical narratives.

CONCLUSIONS, INNOVATIONS, AND RECOMMENDATION: Increasing interest in fictional biography, encourages taking a closer look at narrative mechanisms functioning in analysed texts of culture. Studying and compartmentalising them not only will deepen the heretofore understanding of the idea of narrative identity, but also will shape new tools for analysing biographies in historiography and culture studies.

→ **KEYWORDS:** **NARRATIVE, FICTIONAL BIOGRAPHY, BIOGRAPHICAL FICTION, IDENTITY, METAFICTION**

Wstęp

„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: funkcja konstruktywna, dynamika, przebieg czasowy i 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 w opowieści:

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 funkcję, 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 –

może być więc tyleż porządkującą „strukturą” sensu, co jego podważaniem, jednoczesną integracją i dezintegracją, porządkiem 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 słów dziwić może znamienna nieobecność problematyki biograficznej jako osobnego zagadnienia interesującego narratologów. Wynika ona zapewne z przyjmowanych dotąd milcząco założeń dotyczących faktograficznych odmian tego gatunku (Catek, 2013), przede wszystkim na temat obiektywnej natury narracji biograficznej. Długo też nie dostrzegano potrzeby takiej refleksji, na co kapitalny wpływ miał sam kształt narracji biograficznej (styl naukowy sugerował neutralność, a nawet nieobecność narratora, a tekst traktowany był jako bezosobowe, przezroczyste narzędzie służące wyłącznie organizacji treści). Podejście traktujące narrację jako niezaangażowane medium sprawiało, iż ignorowano jej porządek retoryczny oraz estetyczny, o którym tak szeroko w odniesieniu do historii 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 jest anachroniczne (por. Catek, 2016b).

Analiza narracji biograficznej pokazała, że stanowi ona matrycę konstrukcyjną przedstawianej historii życia, materiał tworzący 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 funkcję „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 ujednociając bogaty materiał biograficzny (por. Całek, 2016a).

Aby prześledzić związki łączące narrację i biografię, warto sięgnąć po materiał rzadko badany, czyli biografie fikcyjne, o których w Polsce pisała dotąd tylko Anna Łebkowska¹. Zatem pierwszym celem badań jest analiza tych różnomedialnych tekstów kultury (literatura, film, serial), które zbudowane zostały na wzorcu biograficznym. Drugi cel to weryfikacja hipotezy Agaty Bielik-Robson, która analizując związki między narracją i tożsamością, uznała, że Ja przeżywa traumę w zderzeniu z wymiarem czasu:

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 (...). 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).

Narracja ma zatem pomagać podmiotowi w poradzeniu sobie z urazem, który wynika z niedopasowania Ja do temporalności. Zakładam, że jeśli tak właśnie jest, ślady tego lęku przed desynchronizacją i rozproszeniem powinny ujawnić się na różnych poziomach biografii fikcyjnych².

1. Biografia w przestrzeni fikcji

Dwudziestowieczne biografie fikcyjne pojawiły się na skutek popularności różnych gatunków biograficznych w historiografii i literaturze. Nawiązanie do gatunku faktograficznego

¹ Samo pojęcie „biografia fikcyjna” było wykorzystywane również przez filmoznawców (Helman, 2007; Kołos, 2014). Dużym zainteresowaniem zagadnienie to cieszy się we Francji, czego dowodzi tom przygotowany przez Anne-Marie Monluçon i Agathe Salha pt. *Fictions biographiques: XIXe-XXIe siècles* (2007).

² W swoich analizach traktuję hipotezę Bielik-Robson wyłącznie jako punkt wyjścia, dystansując się od koncepcji Lacana jako podstawy dalszych rozważań.

dawało „efekt autentyczności” (Łebkowska, 2004), a mimetyzm formalny (Głowiński, 1973; Kaniewska, 1992) sprawił, iż odbiorcy bez problemu rozpoznawali pierwotny wzorzec gatunkowy wprowadzony do utworu 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, docenił grę z tą konwencją w fikcji, a równocześnie dobrze radził sobie z ukrytymi w utworze wskazówkami metatekstowymi. Połączenie swobodnego działania wyobraźni z efektem referencyjności stanowiło rodzaj paktu z czytelnikiem, w obrębie którego następowało kwestionowanie pozornie autentycznych odniesień i ujawnianie fikcyjnego wymiaru opowieści (Łebkowska, 2004). „Ponieważ fikcja wydaje się nam środowiskiem bardziej przyjaznym niż życie – stwierdzał Eco – próbujemy czytać życie, jakby było dziełem fikcji” (Eco, 2007, s. 145). W ten sposób następowało również naruszenie ontologicznego statusu świata narracji, wzmacniane dodatkowo chwytami metafikcjonalnymi, odsłaniającymi albo warsztat fikcyjnego biografę, albo też wątpliwą prawdziwość opowiadanej przez niego historii.

Równie istotnym czynnikiem wpływającym na pozytywny odbiór biografii fikcyjnych okazał się potencjał narracyjny oraz funkcja eskapistyczna i konsolacyjna:

Czytając narrację, chronimy się przed niepokojami, które nas gnębią, kiedy tylko próbujemy o tym świecie coś prawdziwego powiedzieć. Taką poczekającą 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, wzmocnił oddziaływanie narracyjne, dlatego Eco stwierdzał dalej:

W każdym razie nie przestaniemy czytać 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 „rozmaite 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).

2. Narracja biograficzna w fikcji i jej cechy gatunkowe

Anna Łebkowska (2004), 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 „świadectwa” 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, 2004, s. 324-325).

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, 2004, s. 329).

Narracja biograficzna umożliwia także poznanie innego, któremu jednakże towarzyszy konstruowanie coraz to nowych wcieleń, opowiadanie ponowne, z innej perspektywy, odtwarzanie cudzego życia na podstawie fragmentów. Wiąże się z tym potrzeba opowiadania zderzona z równoległą świadomością „nieopowiadalności” ludzkiej egzystencji oraz oscylowanie między pragnieniem odkrywania innego a poznania siebie (Łebkowska, 2004). To pierwsza istotna gra tekstowa, w której dążenie do opisu innego konfrontowane jest z autobiograficznością oraz niemożnością wyjścia poza własny punkt widzenia.

Drugą grę, konstytuującą narrację biograficzną, stanowi dialektyka fikcyjności i referencyjności, znajdująca dopełnienie w kwestii doboru postaci – osi kompozycyjnej tekstu. Możliwość osadzenia w tej roli zarówno postaci historycznej, jak i fikcyjnej doprowadziła do powstania dwóch zasadniczo odmiennych grup tekstów. W pierwszej z nich fikcjonalizacji ulega sama biografia: historia osoby rzeczywiście istniejącej pojawia się w wersji kontrfaktycznej (alternatywnej do prawdziwego przebiegu wydarzeń, przykładowo: 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):

Studiowanie „fikcji biograficznych” to otwarte pole badań. Ich formuła może być rozumiana jako oksymoroniczna, w znaczeniu: biografii wyobrażonych osób rzeczywistych, jak w *Żywotach urojonych* Marcela Schwoba (1895), ale trudno ją sobie wyobrazić bez przywołania także powieści biograficznych, opowieści o życiu postaci fikcyjnych nawiązujących pod względem formy i konwencji do gatunku biograficznego, często w kontekście parodystycznym. Te hybrydyczne teksty, genologicznie nieokreślone, postrzegane są jako uprzywilejowana przestrzeń, skłaniająca do zadawania pytań o relacje między fikcją a prawdą w kontekście wiedzy i o zdolność przekształcania opowieści o życiu w dzieło literackie (Monluçon i Salha, 2007, s. 368, tłumaczenie własne).

Aby rozróżnić te dwa typy fikcyjnych narracji biograficznych, badacze posługiwali się różnymi terminami doprecyzowującymi. Kontrafikcyjne biografie postaci historycznych nazywali „historiograficzną metafikcją” (Łebkowska, 2004), fikcją biograficzną (Monluçon i Salha, 2007) czy „biografią spekulatywną” (Kołos, 2014). Druga grupa tekstów – właściwe biografie fikcyjne – nie uzyskała jednak dookreślenia i postrzegana była jako zbiór homogeniczny. Analiza różnomedialnych przykładów, dokonana poniżej, pozwoliła dostrzec znaczące różnice między narracjami wskazującymi na istnienie czterech grup, które wyróżnia temat wiodący narracji oraz specyficznie zorganizowana fabuła.

3. Cztery typy biografii fikcyjnych

Biografie fikcyjne posiadają dwie podstawowe cechy: prezentują historię życia postaci nieistniejącej historycznie w formie narracji personocentrycznej (Ryan, 2013; Maj, 2015) oraz na zasadzie mimetyzmu formalnego wykorzystują schemat biografii, realizując go w powieści. Utwory te, tworząc dość rozpoznawalną grupę, realizowane są na cztery odmienne sposoby, uzależnione od rozłożenia akcentów, doboru tematu oraz skupienia na wymiarze epistemologicznym bądź ontologicznym.

3.1. Pierwszy typ biografii fikcyjnych, który historycznie pojawił się najwcześniej („klasyczny trzon” tej konwencji), stanowią teksty naśladujące biografie faktograficzne. Reprezentatywnym dla tej grupy przykładem jest *Gra szklanych paciorków* Hermana Hessego (1943).

Centrum powieści Hessego (2004) stanowi fikcyjny *Opis żywota magistra ludi 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 do samego *Opisu*, lecz obejmuje również inne części utworu, takie jak *Pisma pozostawione przez Józefa Knechta* (czytelne nawiązanie do popularnego wówczas gatunku monograficznego „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*³. Podobnie odrębną częścią jest *Wprowadzenie*, tekst stylizowany na rozprawę naukową⁴, 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 reguły pisania biografii oraz krytykę tego gatunku.

Część zasadniczą powieści stanowi narracja o życiu fikcyjnego twórcy – 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 Józefa Knechta naśladuje zatem pod wieloma względami faktografię naukową, chociaż mieści się całkowicie w obszarze fikcji.

Na podstawie tego przykładu, stanowiącego zaledwie jeden z wielu, które można byłoby wymienić, warto wskazać najistotniejsze cechy tej odmiany: 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).

3.2. Drugi typ 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 została zatem skoncentrowana na opisie fikcyjnego życia, lecz na próbach jego odtworzenia podejmowanych przez głównego bohatera – biografę. Do tak skonstruowanych utworów należą powieści *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta* Vladimira Nabokova (1941) oraz *Trzynasta opowieść* Diane Setterfield (2006).

³ Pierwotnie istniał jeszcze czwarty: *Życiorys szwabski*, ale ostatecznie Hesse go nie wykorzystał (Decker, 2014).

⁴ Zawiera bogatą literaturę przedmiotu w postaci cytatów i odsyłaćcy do fikcyjnych i faktycznych przedstawicieli świata kultury i nauki (realeatów historycznych, por. McHale, 2008).

Krótką powieść Nabokova, w której personalna narracja prowadzona jest z perspektywy V., czyli brata pisarza, przyjmuje postać historii życia nareszcie opowiedanej „prawdziwie” i powstającej w kontrze do biografii oficjalnej, zaakceptowanej przez środowisko. Utwór wzorowany jest na gatunku biografii reporterskiej i polemicznej, z charakterystyczną figurą biograf-a-detektywa (Całek, 2013), którego zadaniem jest wypełnienie „białych plam” w opowieści o życiu brata; pojawia się też momentami biograf-mozaicysta, który z fragmentów (relacji świadków oraz własnych wspomnień) próbuje wykreować pełny i spójny obraz.

Głównym tematem powieści jest zatem rekonstruowanie biegu życia Knighta, które staje się pretekstem do snucia własnych, a zatem autobiograficznych opowieści o relacjach rodzinnych, przeszłości, subiektywnego obrazu brata. Tak pisana biografia staje się przestrzenią symbolicznego spotkania z nieżyjącym i równocześnie realizacją moralnego zobowiązania do poszukiwania prawdy o nim (por. Całek, 2016b). Niejednoznaczność tekstu, w którym żywioł biograficzny spleta 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 biograf-a prowadzi zatem do refleksji nad specyfiką więzi, jaka powstaje między opisującym a opisywanym, oraz jej wpływem na proces poznawania biegu życia innego.

Także 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 biografiją. Relacja między Margaret, próbującą wiernie zrealizować pakt biograficzny (por. Całek, 2016b), i Vidą oscyluje między pragnieniem ujawnienia prawdy o sobie oraz rodzinnych tajemnicach a wstydem i poczuciem winy. Dramat obu bohaterek, uwikłanych w przeszłość rodu, ale i w terażniejszą grę interpersonalną, stanowi główną oś 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 także 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) temat utworu: pisanie biografii; 3) refleksja nad możliwościami i granicami poznania innej osoby; 4) nadal dominujący wymiar

epistemologiczny. Nastawienie na opis uwarunkowań powstawania biografii, wskazanie pośredniczącej roli narracji i znaczenia biografą oraz skupienie się na procesie pisania, a nie tylko jego rezultacie, stanowi wspólny element obu omówionych grup tekstów.

3.3. 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 zostają historie życia fikcyjnych postaci, nie zmienia zasadniczego kierunku refleksji, przesuując jednak jej akcenty: futurystyczne wynalazki mające wspomagać biografą generują nowe dylematy, nie przynosząc rozwiązania aktualnych. Wzrasta udział metafikcji, a jej nośnikami 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 (por. McHale, 2012).

Motywy przewodnim trzeciego typu biografii jest „mówca umarłych” (Card, 2011), postać nawiązująca do rzeczywistego mówcy wygłaszającego mowę pogrzebową w formie laudacji. Chociaż forma ta nie jest typową biografią, to jednak wykorzystuje jej chwyt formalne, dlatego też stała się inspiracją do powstania odmiennego modelu biografii fikcyjnej, której bohaterem jest biograf przyszłości dysponujący nowoczesną technologią, pozwalającą mu skuteczniej i bardziej obiektywnie rejestrować fakty. Rezultatem ma być wiarygodna opowieść o życiu zmarłego, która odda mu sprawiedliwość (ujawniając motywacje i uwarunkowania jego czynów), a równocześnie będzie oparta na faktach.

Dwa kulturowe wyobrażenia pokazujące skrajnie różne sposoby wypełnienia tej roli prezentują: Ender Wiggin z powieści Orsona Scotta Carda *Mówca umarłych* (2011) oraz Alan Hackman z filmu *Wersja ostateczna* (Naim, 2004). Pierwszy z nich, konstruując 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 implantcie Zoe, połączonym z nerwem wzrokowym i słuchowym) – jest wyselekcjonowanie scen, które stworzą wizualne wspomnienie życia, pełni on funkcję strażnika pamięci, który dysponuje pełnym 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. To nie wynalazki zapewniają jego adekwatność, lecz rygorystycznie przestrzegane zasady etyczne. Równocześnie obie powieści podejmują refleksję nad zagadnieniem uprawomocnienia narracji biograficznej, przesuując 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.

3.4. 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 rzeczywistością a fikcją, a po drugie – w centrum zainteresowania staje zagadnienie władzy nad życiem-opowieścią.

Problematykę tę poruszają dwa teksty kultury: film Marca Forstera (2006) *Przypadek Harolda Cricka* (w którym główny bohater odkrywa, iż jego życiem zaczynają kierować narracje tworzone przez pisarkę) oraz odcinek *Zaraz wracam* (Brooks 2013) serialu *Czarne lustro*. 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 Karen Eiffel nad życiem bohatera, a zdobycie wiedzy na temat własnej sprawczości stawia ją przed dylematem, czy wobec zaistniałych okoliczności powinna zrealizować swój pierwotny zamysł i w zakończeniu swego utworu uśmiercić postać (a tym samym – rzeczywistego Harolda Cricka), czy może go ocalić. Wiedza o tym, iż napisana historia faktycznie się zrealizuje, wydobywa na pierwszy plan samą narrację i jej kreacyjne właściwości, odsłania też symboliczny wymiar opowieści jako przestrzeni panowania nad biografją. 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 losy rozgrywają się w fikcji. Ta błyskotliwa metalepsa przesuwą punkt ciężkości z narracji personocentrycznej na pytanie ontologiczne: o to, kim zatem jest bohater i na jakich zasadach istnieje w świecie narracji.

Odcinek *Zaraz wracam* (Brooks, 2013) także ilustruje dominantę ontologiczną, która wypiera w biografjach fikcyjnych zagadnienia epistemologiczne: główna bohaterka Martha po niespodziewanej śmierci swego partnera Asha zaczyna korzystać z programu komputerowego, który na podstawie wszystkich materiałów internetowych (wiadomości, profili społecznościowych, zdjęć, konwersacji) jest w stanie symulować zmarłego, tworząc jego wirtualną „tożsamość narracyjną”. Ma w ten sposób wrażenie nawiązania ze zmarłym realnego kontaktu: najpierw przez specjalny komunikator, przez który otrzymuje wygenerowane wiadomości, twórczo naśladowując Asha. W następnym etapie projektu program ten dzwoni i udaje jego głos, wreszcie – w fazie kluczowej – na podstawie dokumentów i materiałów zostaje stworzona kopia zmarłego, która zachowuje się i wygląda jak Ash. Zatem postać wykreowana przez program komputerowy przekracza granice wirtualności i materializuje się w świecie rzeczywistym. Narracja, która jest u początków tej przemiany, prowadzi w finale do zastąpienia pierwowzoru kopią; traci ona swoją tekstową naturę na rzecz realnego istnienia jako symulacja zmarłego.

Obydwa 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).

Zakończenie

Odnosząc się do przypomnianej na początku hipotezy Bielik-Robson na temat traumy, jaką przeżywa Ja w zderzeniu z czasem, warto w tym kontekście jeszcze raz przyrzeć się czterem grupom tekstów, poszukując w nich śladów w postaci lęku.

W pierwszym typie biografii fikcyjnych lękiem, ukrytym 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, skąd czerpać przekonanie o tym, iż „życie nie jest snem”, wytworem podobnej fikcji, tyle że nieuświadomionej.

Podstawowym lękiem, ukrytym 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 zafalszowana. Niewiara w biografie, gatunek poddany działaniu paktu referencjalnego (Całek, 2016b) i mocno osadzony w kulturze, nie jest oczywiście sformułowana *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 i adekwatny sposób.

W trzecim i czwartym typie tekstów pojawiają się głębsze pytania: o status biografii jako narracyjnie tworzonej symulacji biegu życia (por. Całek, 2016a), 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 kierowanym przez jakiś „metabyt”. Pojawia się też obawa przed zastosowaniem technologii umożliwiającej konstruowanie kopii osób na podstawie zachowanych narracji, niezależnie 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 (derridańskie „nie istnieje nic poza tekstem”).

Jeśli zatem lektura biografii fikcyjnych nie jest ograniczona ani do śledzenia fabuły, ani też wyłącznie 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 (Całek, 2013; 2016b), zatem traktować je można jako rodzaj eksperymentu wyobraźni, który uwypukla najistotniejsze przyczyny popularności biografii jako takiej.

Okazuje się zatem, że jej atrakcyjność nie wynika wyłącznie z zainteresowania historią życia innego, możliwością symbolicznego z nim spotkania na przestrzeni tekstu (Całek, 2016a) 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. Sama już jednak konfrontacja z tym lękiem, za którym kryje się również obawa przed własną śmiertelnością, przeprowadzana jest w tekście biograficznym nieinwazyjnie i w bezpiecznych warunkach. W ten sposób lektura biografii staje się także rodzajem ćwiczenia w zakresie dobrego życia, ale i dobrej śmierci następującej po sensownie przeżyтым istnieniu, które warto potem utrwalić na piśmie, niezależnie czy zdarzyło się naprawdę, czy tylko w wyobraźni pisarza.

BIBLIOGRAFIA

- Bielik-Robson, A. (2004). Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość. *Teksty Drugie*, 5, 23-34.
- Brooker, Ch. (prod.). (2013). Zaraz wracam (Be Right Back) [s. 2, odc. 3]. W: *Czarne lustro (Black Mirror)* [serial]. Wielka Brytania, USA: Channel 4.
- Bruner, J. (2006). Narracyjna konstrukcja rzeczywistości. W: J. Bruner, *Kultura edukacji*. Przekł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz. Wstęp: A. Brzezińska. Kraków: TAIWPN Universitas, 181-208.
- Burszta, W.J. (2014). Przyleganie do przeszłości. W: E. Golachowska i A. Zielińska (red.), *Konstrukcje i destrukcje tożsamości. Tom III: Narracja i pamięć*. Warszawa: Instytut Slawistyki PAN, 20-34.
- Burzyńska, A. (2004). Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce. *Teksty Drugie*, 1-2, 43-64.
- Całek, A. (2013). *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Całek, A. (2016a). Biografia jako reprezentacja. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica IV*, 25-41.
- Całek, A. (2016b). Narrator biografii naukowej: między referencyjnością a fikcją. W: R. Skrzyniarz, L. Działkowska i D. Opozda (red.), *Przedmiot, źródła i metody badań w biografii*. Lublin: Episteme, 39-59.
- Card, O.S. (2013). *Mówca umarłych*. Przekł. P.W. Cholewa. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Decker, G. (2014). *Hermann Hesse. Wędrowiec i jego cień*. Przekł. E. Borg i M. Przybyłowska. Warszawa: Świat Książki.
- Eco, U. (2007). *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Przekł. J. Jarniewicz. Kraków: Znak.
- Forster, M. (reż.). (2006). *Przypadek Harolda Cricka (Stranger Than Fiction)* [film]. USA: Columbia Pictures.
- Głowiński, M. (1973). *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa: PWN.
- Helman, A. (2007). Biografia fikcyjna – literackie i filmowe dzieje Salome. W: T. Szczepański i S. Kotos (red.), *Biografistyka filmowa: ekranowe interpretacje losów i faktów*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, UMK, 25-38.

- Hesse, H. (2004). *Gra szklanych paciorków. Próba opisu życia magistra ludzi Józefa Knechta wraz z jego spuścizną pisarską*. Przekł. M. Kurecka. Warszawa: PIW.
- Kaniewska, B. (1992). Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej. *Pamiętnik Literacki*, 3, 95-128.
- Kołos, S. (2014). Życie sfilmowane. Uwagi o filmie biograficznym. W: A. Gwóźdź i M. Kempna-Pieniążek (red.), *Film i media – przeszłość i przyszłość. Kontynuacje*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 65-77.
- Łebkowska, A. (2004). Narracje biograficzne w fikcji. W: Z. Mitosek (red.), *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*. Kraków: TAIWPN Universitas, 315-331.
- Maj, K.M. (2015). *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- McHale, B. (2012). *Powieść postmodernistyczna*. Przekł. M. Płaza. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Monluçon, A.-M. i Salha, A. (red.). (2007). *Fictions biographiques: XIX^e-XXI^e siècles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Nabokov, V. (2003). *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*. Przekł. M. Kłobukowski. Pośl. L. Engelking. Warszawa: Muza.
- Naim, O. (reż.). (2004). *Wersja ostateczna (The Final Cut)* [film]. Kanada, Niemcy, USA: Cinerenta Medienbeteiligungs KG.
- Ryan, M.-L. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 3, 361-388.
- Setterfield, D. (2006). *Trzynasta opowieść*. Przekł. B. Przybyłowska. Warszawa: Amber.
- Sławiński, J. (2000). Biografia. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński i A. Okopień-Sławińska (red.), *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum, 67.
- White, H. (2000). *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński. Kraków: TAIWPN Universitas.
- White, H. (2009). *Proza historyczna*, red. E. Domańska. Kraków: TAIWPN Universitas.
- White, H. (2014). *Przeszość praktyczna*, red. E. Domańska. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Wyka, K. (1963). „Pan Tadeusz”. *Studia o poemacie*. Warszawa: PIW.

Copyright and License



This article is published under the terms of the Creative Commons Attribution – NoDerivs (CC BY- ND 4.0) License <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>