

Ewelina Twardoch

Czy fikcja literacka jest w stanie ocalić autorskie „ja” tekstowe? O znaczeniu „anautobiografizmu” w *Scenach z życia prowincjonalnego* J. M. Coetzeego

Nie zna siebie, kto jest tylko sobą, nie będąc równocześnie kimś innym.
Novalis

Polemika z romantyzmem?

O „metodologii dziecięctwa”¹ mówi i pisze się przede wszystkim przy okazji *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego, poematu, którego samodzielnymi i pełnoprawnymi bohaterami są dwie młodociane istoty, myślące już bardzo poważnie o swoim losie, odczuwające w niemniejszym stopniu niż starsze od nich literackie postacie romantycznych utworów „chorobę wieku” i piętno misji, poetyckiej czy naukowej, skazujące na wieczne niespełnienie (i potępienie). Trudno stwierdzić, czy faktycznie należy się dopatrywać w niewielkim poemacie swoistej metodologii w ujmowaniu kwestii związanych z czasem dzieciństwa. Historie obu postaci są tam przecież nierozzerwalnie związane z kostiumem charakterologicznym bohatera doby romantyzmu, w który ubierano większość postaci romantycznych, dokonując jedynie pewnych modyfikacji, związanych z przyjętą postawą twórczą, czy filozoficzną autora (przypadek Byrona, Mickiewicza-liryka, czy twórców inspirowanych Towiańskim). Chłopiec o czarnych oczach z *Godziny myśli*, bez względu na swój wiek i rozwój emocjonalny, czuje się więc przede wszystkim poetą, który w dodatku naznaczony zostanie śmiercią swego przyjaciela z okresu chłopięctwa, chorującego, co zabrzmi dość paradoksalnie, „na spełnienie” i związany z nim stan braku nowych doznań i pragnień². Można by zapytać zatem, czy utwór Słowackiego traktuje o losie dziecka, czy raczej dorosłego romantyka, kryjącego się za maską „istoty dziecięcej”, by wskazywała ona na pewną

pierwotność i trwałość jego predylekcji do *furor poeticus* i „jaskółczego niepokoju”. Bez względu jednak na to, czy odpowiemy na to pytanie twierdząco czy przecząco, musimy zauważyć, że jest to do dziś jeden z nielicznych utworów, które stawiają świadomość dziecka i jego kondycję psychiczną na równi z psychologią bohaterów dorosłych. Nie usuwa bowiem bohatera z kręgu problemów moralnych i epistemologicznych, nie traktuje z przymrużeniem oka, nie próbuje także usilnie dostosować sposobu pisania do potocznie rozumianej dziecięcej psychiki (co robiła i wciąż czyni na przykład polska powieść dla dzieci i młodzieży od jej początków w romantyzmie po chwilę obecną).

Odwołanie do tradycji romantycznej nie jest tu przypadkowe, choć niniejszy szkic odnosi się do postaci Johna Maxwella Coetzeego, nijak nie mogącego pretendować do miana „romantyka z wieku XIX”. Byronem i Worthworthem zajmował się natomiast David Lurie, profesor z *Hańby*, którego refleksje dotyczące romantycznej miłości rażąco kontrastowały z „miłością”, jaką jemu było dane poznać. Obie części *Scen z prowincjonalnego życia* (*Boyhood* 1997 i *Youth* 2002) również zdają się być polemiką nie tylko z mitem arkadyjskiego, czy nawet po prostu beztroskiego, dzieciństwa i frywolnej młodości, lecz również z romantycznym etosem twórcy (dziecka i młodzieńca), sposobem jego kreacji i przedstawienia. Założenie to może pozostać (i pozostanie) jedynie wstępem do rozważań nad rolą autora w autobiograficznym (kategorię tę wprowadzam umownie i wstępnie) pisarstwie Coetzeego.

¹ Por. M. Ursel, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, Warszawa-Kraków 1986, s. LXXIII.

² J. Słowacki, *Godzina myśli* [w:] tegoż, *Powieści poetyckie*, Warszawa-Kraków 1986, s. 269-285.

Rozważania te obejmować winny również problematykę autotematyzmu i powieściowej fikcji.

Romantyczny sposób tworzenia pisarskiej biografii pozwala jednakże na wstępne ustalenie podstaw „autobiografizmu” skonstruowanego przez autora *Mistrza z Petersburga*. Dla tworzenia biografii pisarskich przez romantyków charakterystyczne było „odgrywanie rozmaitych ról, wcielanie się w różne postacie”³, przetwarzanie w taki sposób własnego życia, by stało się ono mitem, „który w symbolicznym wymiarze prezentować ma pisarską egzystencję”⁴. Bardzo mocna była również w tekstach romantycznych pozycja jednostkowego podmiotu, który urastał do rangi rywala Stwórcy (jako wcielenie szatana lub człowiek), stawał się naczelnym i często tytułowym bohaterem literatury. W twórczości Coetzee’go ciekawe wydaje się natomiast, że nie tyle można mówić u niego o odrzuceniu romantycznej tradycji, ile raczej o osobiwej polemice z nią. W *W sercu kraju*, pierwszej obszernej powieści pisarza, narracja prowadzona w pierwszej osobie, wzorem intymnego dziennika, tworzy sugestywny portret kobiety, kreującej z kolei własną wewnętrzną egzystencję (do gry literacką fikcją, obecnej także i w tym utworze przyjdzie jeszcze powrócić). W pierwszej osobie, w konwencji epistolarnej, pisana jest również powieść *Wiek żelaza*, a Elizabeth Costello, tytułowa bohaterka jednej z powieści i postać wprowadzająca do utworu *Powolny człowiek* aspekt autotematyczny, to prawdopodobnie *porte-parole* autora, wyposażone przez niego w szereg swoich przekonań związanych z ekologią, moralnością, problemami epistemologicznymi. Nieobce pozostają więc pisarzowi konwencje gatunkowe literatury intymnej, sposoby kreacji jednostkowej egzystencji, odgrywanie napisanych niejako dla siebie powieściowo-eseistycznych ról. Autor *Hańby* doskonale operuje tymi środkami, za pomocą których w dobie romantyzmu próbowano postawić na piedestale jednostkowe „ja”.

Tym bardziej zastanawiające wydaje się więc przyjęcie przez pisarza w „dylogii autobiograficznej” perspektywy dalekiej od konwencjonalnie realizowanego intymnego wyznania, czy charakteryzującej się nałożeniem literackiej maski, pozwalającej umieścić siebie w innej jednostkowości. Jaki zatem model autobiografizmu realizuje John Maxwell Coetzee i jakie są takiej realizacji konsekwencje?

W stronę „autobiografizmu”?

Chociaż najłatwiejsze (z pozoru) wydaje się odczytanie *Scen z prowincjonalnego życia* kluczem autobiografizmu, to kwestia autora tychże „biografii o sobie”, który zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi biografii winien stać się także jej bohaterem⁵, pozostaje nader kłopotliwa.

Pisarz zdradza swoje imię i nazwisko rodzinne mniej więcej w połowie *Boyhood*⁶. Znajomość życiorysu autora sprawia jednakże, że fakt ten potwierdza tylko przypuszczenia, że „chłopcem” jest John Coetzee. Noblista, podobnie do bohatera *Boyhood* i *Młodości* urodził się w Kapsztadzie, większość dzieciństwa spędził w Worcester, uczęszczał do katolickiej szkoły Świętego Józefa, a następnie ukończył anglistykę i matematykę na University of Cape Town, by potem przenieść się do Londynu i pracować dla IBM jako programista. Matka Johna powieściowego i Johna – autora była nauczycielką, ojciec prawnikiem, obaj mieli młodszego brata. Rodzina pisarza ma korzenie holenderskie, w powieści zaś poruszony zostaje problem poczucia tożsamości chłopca związany z pochodzeniem burskim oraz pewnego rodzaju wykluczenia burskiej mniejszości ze społecznej wspólnoty⁷. Tzw. elementy tworzące życiorys pozostają tożsame. Motto do *Młodości*: „Wer den Dichter will verstehen / Muss In Dichters Lande gehen”⁸, zaczerpnięte z Goethego, sugeruje również, że w powieściach ujawni nam się *Der Dicher* i kraj widziany jego oczami. Narracja

³ J. Cieplińska, *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Kraków 2003, s. 7.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 10-11.

⁶ Tytuł powieści będą podawała w oryginale w celu odróżnienia go od identycznie przetłumaczonych na język polski *Chłopięcych lat* Tobiasza Wolffa.

⁷ Informacje biograficzne zaczerpnięte z: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/coetzee-bio.html.

⁸ Wszystkie cytaty z obu powieści będą podawała za następującymi wydaniem: J. M. Coetzee, *Chłopięc lata*,

i struktura powieściowej diegezy każą jednakże wątpić w nasuwające się wprost odczytanie.

Sposób prowadzenia narracji bowiem, niejako znosi założenia realizowane w tekstach autobiograficznych. Przede wszystkim nie mamy do czynienia w *Scenach...* z narracją pierwszoosobową, co sprawia, że gatunkowa przynależność dylogii do literatury intymnej (pamiętnik, dziennik, autowspomnienie) zostaje przynajmniej podana w wątpliwość. Wbrew temu, co często czyta się w recenzjach *Boyhood*, narracja nie jest też analogiczna do epickiej narracji trzecioosobowej, ani nie łączy punktów widzenia bohatera i narratora wszechwiedzącego⁹. Perspektywa patrzenia na losy chłopca, a potem młodzieńca, z RPA (ciekawe, że Coetzee kończy *Boyhood*, gdy John ma lat trzynaście, a zaczyna *Młodość*, gdy ma ponad dwadzieścia) wyznaczona zostaje przy pomocy precyzyjnie i niekonwencjonalnie poprowadzonej mowy pozornie zależnej. Eksperyment narracyjny Noblisty nie sprowadza się jednakże tylko do pragnienia „obiektywnego” przedstawienia dziejów Johna Coetzeego z zachowaniem jego sposobu myślenia i widzenia świata. Trudno byłoby też dopatrywać się w powieściowym Johnie *porte-parole*, *alter ego* czy *ego alter* pisarza, gdyż utożsamienie imion i nazwisk obu osób sugeruje, że autor *Czekając na barbarzyńców* oparł narracyjną koncepcję *Scen...* nie na wykreowaniu specyficznego „podmiotu czynności twórczych”, „nadawcy reguł mówienia” (Sławiński), czy „autora wewnętrznego” (Balcerzan)¹⁰, wypowiadającego się w jego imieniu¹¹, lecz na swoistym (pozwolę sobie na wprowadzenie własnego terminu) „pakcie intrapodmiotowym” – zachodzącym w obrębie jednego podmiotu tekstowego.

Ten specyficznie rozumiany przeze mnie pakt, miałby funkcjonować podobnie do kategorii

Philippe’a Lejeune’a¹² jako swoiste porozumienie narratora i bohatera w obrębie diegezy. W *Scenach...* bowiem narrator przytacza, bez ironicznego sztafażu, przekonania chłopca i młodzieńca, wierzy dokładnie w to co oni, nie stara się poddać ich osobliwego strumienia świadomości obiektywizacji, wynikającej z wszechwiedzy. Widoczne jest to nieustannie w powieści, zarówno gdy mówi się o sprawach ważnych, jak i błahych. Osoba mówiąca nie podaje zatem w wątpliwość przekonania małego Johna, że dzieci rodzą się przez pupę:

Chłopiec ma pewne abstrakcyjne pojęcie o drugim otworze, który jest schowkiem na penis i źródłem moczu. Ale żeby z tej dziury miały wychodzić dzieci? Nonsens. Przecież dziecko powstaje w żołądku, więc naturalną kolejną rzeczą powinno wyjść przez pupę [CL 67],

nie wątpi też w symulowane przeziębienia bohatera:

Koledzy uważają go za lalusia i mamin-synka. [...] Lecz jemu naprawdę często się zdarza, że rankiem tuż po przebudzeniu ledwie może oddychać. [...] Wcale nie symuluje tych przeziębień [CL 122],

ani w to, co bohater sam o sobie stwierdza:

W idealnym świecie sypiałby wyłącznie z idealnymi kobietami, doskonale kobiecymi, a jednocześnie naznaczonymi w samym rdzeniu swojej osobowości pewną mrocznością, która współbrzmiałaby z jego własnym mroczniejszym „ja” [M 42].

Kraków 2007 oraz J. M. Coetzee, *Młodość*, Kraków 2007, oznaczając numer strony: [CL...] dla pierwszej powieści i [M...] dla drugiej; tu: [M 5].

⁹ Patrz: http://www.klub-litera.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=3158&Itemid=90; <http://miasta.gazeta.pl/krakow/1,35817,4084092.html>.

¹⁰ Por. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, seria 2, Wrocław 1976, s. 29.

¹¹ Kimś takim pozostaje na przykład Elizabeth Costello, bohaterka nie tylko jednej powieści Noblisty.

¹² Z „paktem autobiograficznym” w powieści Coetzeego nie mamy do czynienia z powodu specyfiki narracji, która uniemożliwia pełne i oczywiste utożsamienie narratora, bohatera i autora powieści **wewnątrz tekstu**. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny* [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu o autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski, Kraków 2001, s. 35.

Znając też każdą z myśli postaci, przekazuje je bez komentarza, sugerowanego choćby znakiem interpunkcyjnym:

Spośród wszystkich chłopców tylko w nim jednym płynie mroczny nurt erotyzmu; wśród morza niewinności i normalności tylko on jeden pożąda [CL 66].

Czasami jednak trudno nie oprzeć się wrażeniu, że ocen takich jak:

*A on serce ma stare, mroczne i twarde, serce z kamienia. Oto jego haniebny sekret [CL 140];
Akceptują go – bezczelnego, aspołecz-nego ekscentryka [...] [CL 90]*

nie mógł powiedzieć czy pomyśleć bohater literacki sam o sobie (nawet jeśli zostały one przytoczone przez pozornie kogoś innego).

Narracja w *Scenach...*, zgodnie z zaproponowanym przeze mnie „paktem”, zostaje więc poprowadzona z perspektywy granicznej między narratorem a postacią literacką. Relacja ta nosi jednakże znamiona intrapersonalności. Osoba mówiąca podąża wszak nieustannie za tokiem myślenia bohatera, czyniąc go niejako zwierciadłem, które ukazuje mu świat, ale rzeczywistość tę narrator traktuje jednak z pewnym dystansem. Nie neguje jej, ale też się w niej nie zatracza. Nie funkcjonuje jako druga strona osobowości, ale ją przenika, zachowując jednoczesną, dialektyczną przynależność i odrębność. Owej relacji nie można więc rozumieć zgodnie z paradygmatem narcystycznym, w myśl którego „ty” pozostaje dopełnieniem „ja”, ponieważ: „halucynacyjne zanurzenie się w drugim jest oparte na wyrzeczeniu się tożsamości i transgresji Ego”¹³. Trudno w ogóle mówić o porozumieniu narratora i postaci jako związku: „ja – ty”. Nie istnieje w dylogii Coetzeego charakterystyczne dla autobiografizmu utrwalanie pozycji podmiotu poprzez odniesienie do „ty”, stanowiące

dyskursywną motywację¹⁴, ani – jak chciał Paul de Man, pisząc o autobiografii – osią konstrukcyjną powieści nie pozostaje figura prozopopei¹⁵. Skoro zatem wewnątrztekstowe porozumienie obejmuje narratora i postać literacką, jednocześnie znosząc istnienie podmiotu (albo przynajmniej go rozczłonkując), czy możemy mówić o „śmierci autora” w *Scenach...*? Inaczej mówiąc, czy intrapersonalne rozbitcie podmiotu uzyskane przez specyficzny sposób prowadzenia narracji powoduje absencję instancji nadrzędnej wobec diegezy? Oczywiście, jeśli uznamy, że autorem jest realny człowiek, który ułożył daną historię, odpowiedź będzie przecząca. Czy jednakże sama zbieżność nazwisk osoby z okładki książki i postaci literackiej w niej obecnej, pozwala na stwierdzenie, że prawdziwy autor-kreator również istnieje w *Scenach...*? Jest to kwestia nader trudna do ustalenia w wielu powieściach (w różny sposób pretendujących do bycia autokreacyjnymi czy autobiograficznymi) zapewne dlatego, że jak stwierdza Jerzy Jarzębski:

„Iustro” literatury kreacyjnej nie odbija bowiem koniecznie autoportretu, ale jakiś „projekt” - czasem niespełniony, zmitologizowany – osobowości. Dystans między tym projektem a własnym „ja” autora staje się problemem nie tylko dla czytelnika, ale i samego pisarza¹⁶.

By w jeden z wielu możliwych sposobów spróbować odpowiedzieć na pytanie o obecność autora w tekstach powieści, zastanowić się chyba jednak najpierw należy, czy „autobiografizm” proponowany przez Coetzeego mógłby odnosić się do któregoś z autobiograficznych modeli obecnych w tradycji literackiej i co może z tego nawiązania wynikać. Otóż, wydaje się, że mimo niekonwencjonalności autobiografizmu powieściowego, pisarz po części realizuje jeden z postulatów Goethego dotyczących tworzenia autobiografii, w myśl

¹³ K. Loska, *Antonioni – ponowoczesność i komunikacja* [w:] *Michelangelo Antonioni*, red. B. Zmudziński, Kraków 2004, s. 208.

¹⁴ J. Starobinski, *Styl autobiografii*, przeł. M. Czermińska [w:] *Almanach Gdańskich Środowisk Twórczych „Punkt”* nr 4, Gdańsk 1978. Cyt. za: M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli Pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 10.

¹⁵ Zob. P. de Man, *Autobiography as De – facement* [w:] „Modern Language Notes. Comparative Literature”, Dec. 1979 (vol. 94) nr 5, s. 921-930. Cyt. za: M. Czermińska, dz. cyt., s. 27-28.

którego własna biografia „to nie zapis wydarzeń z życia, lecz proces formowania się autointerpretacji”¹⁷. Proces interpretacji natomiast zakłada przede wszystkim obecność podmiotu interpretującego, który przypisze, zgodnie ze swoimi kompetencjami czytelnicznymi, kulturowymi etc., tekstowi pewne znaczenie. Zaleski twierdzi wręcz, że biografia stanowi też lekturę własnego życia, która dokonuje się najlepiej poprzez jej powtórzenie, czy odtworzenie w narracji autobiograficznej¹⁸. Zgodnie z tymi stwierdzeniami autor, w tak rozumianej literaturze autobiograficznej, staje się czytelnikiem, czyli osobą w samym tekście niewidoczną, ale scalającą opowieść. Co więcej, ponieważ lektura własnego życia zawsze pozostaje jedynie interpretacją, nie istnieje jedna i ostateczna prawda autobiograficzna. Będąc natomiast jedynie „metaforą obecności autora, staje się [ona dopiero – przyp. E. T.] w trakcie opowieści, w procesie autokreacji i samopoznania”¹⁹.

„Prawda autobiograficzna”, zależna od interpretacji, zastępuje więc obecność autora, odsyła do niej. Skutkiem tego „«ja» dyskursu autobiograficznego pozostaje figurą fikcyjną, stworzoną w akcie wyobraźni. Tak rozumiane autobiografizowanie jest więc bardziej domeną wyobraźni niż pamięci. «Ja» pozostaje wówczas jedynie metaforą”²⁰, kryjący się za „ja” autor natomiast, staje się kategorią procesualną, konstytuującą się podczas każdego aktu czytania, metaforą domagającą się nieustannych interpretacji i odczytań. Przeznaczenie autorowi tekstu w diegezie „miejsca niedookreślonego”, ciągle się konstytuującego i konstytuowanego, pozostaje zgodne z tendencjami współczesnych powieści autobiograficznych, w których:

Autor kieruje [...] wektor poszukiwań ku samemu sobie jako na poły przedmiot penetracji, niepoznawalny w pełni mikro-

kosmos, na poły zaś „model do składania”, obiekt twórczej manipulacji. Osobowość konstytuuje się w akcie literackiej kreacji, ta jednak nigdy nie jest ostateczna – skoro ma za swój przedmiot żywego człowieka, autora, który jako egzystencja nie jest „zakończony”²¹.

Taki status twórcy sprawia, że opowiadana fabuła zaczyna się zazwyczaj w przypadkowym momencie i kończy bez wyraźnej przyczyny (można zauważyć ten fakt w obu powieściach Coetzeego), nie dąży do żadnego „rozwiązania”, gdyż posiada niewyczerpany kontekst pozatekstowy (zdarzenia z przeszłości i te, które dopiero następują), zadany niejako zarówno odbiorcy, jak i nadawcy dzieła do nieustającej analizy²².

W powieściach Coetzeego istnieje właśnie pewien szkielet zdarzeń składających się na życiorys, obleczony w przenikające się interpretacje bohatera i podążającego jego krokiem narratora. Lektury życia dokonuje więc już nie wyrażony *expressis verbis* autor czy „podmiot czynności twórczych”, lecz narrator-postać. I taki akt lektury (ekwiwalent „prawdy autobiograficznej”) funkcjonuje jako metafora autorskiego podmiotu. Autointerpretację zastępuje interpretacja. Tylko wtedy ta pierwsza może tak naprawdę zostać zamknięta, dopełniona. Wynika z tych implikacji, że autobiografizm w dylogii Coetzeego może być faktyczną lekturą własnego życia, jeśli zachowa się dystans wobec intencji autobiografizowania. Analogicznie do znaczenia, jakie Wolfgang Iser nadał anestetyce w odniesieniu do estetyki²³, stwierdzić zatem można, zgodnie z przesłankami znajdującymi się w powieści, że przedstawić własne życie można jedynie wtedy, gdy ubierze się je w kostium fikcji, odcinając podmiot autorski od lektury tego życia. Oczywiście nietrudno zauważyć, że zabieg taki

¹⁶ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków-Wrocław 1984, s. 422.

¹⁷ J. Cieplińska, dz. cyt., s. 7.

¹⁸ Por. M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 89.

¹⁹ Tamże, s. 73.

²⁰ J. Cieplińska, dz. cyt., s. 7-8.

²¹ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 421.

²² Por. tamże, s. 421.

²³ W. Iser, *Estetyka i anestetyka*, [w:], *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

jest mistyfikacją (w *Scenach*...dokonany głównie za pomocą narracji), ale tak jak anestetyka jest być może jedyną możliwością przeżywania dzieła sztuki, tak i autobiografizm, w dobie, w której „autor umarł”, a podmiot tak często ulega fragmentaryzacji, dekonstrukcji i destrukcji, pozostaje być może jedynym sposobem opowiedzenia o kształtowaniu się psychicznym i fizycznym autorskiego „ja”. Do kwestii tej przyjdzie jeszcze powrócić w odpowiednim miejscu.

„Poezja nie jest wyrazem osobowości, lecz ucieczką przed osobowością” [M 75] – autotematyzm

W *Scenach z życia prowincjonalnego* wątki autotematyczne (jeśli będziemy rozumieć autotematyzm w literaturze jako sądy wydawane o niej w innym tekście beletrystycznym), poza tym, że przedstawiają upodobania literackie Johna, tworzą również pewnego rodzaju meta-poziom powieści. Inaczej mówiąc, w sposób zawoalowany przedstawiają prawdopodobne intencje realnego autora (żywego człowieka, istniejącego poza tekstem) co do konstrukcji dylogii.

W *Boyhood* spostrzeżenia na temat literatury jako takiej się nie pojawiają. Nie został więc wpisany w dzieciństwo Johna żaden mit cudownego, romantycznego dziecka, które urodziło się z predylekcjami do bycia poetą czy pisarzem. Możliwość dokonania takiej kreacji zostaje wręcz w powieści zdemistyfikowana. John Coetzee wyłaniający się z opowieści to chłopiec nader przeciętny, lubiący czytać, rozwiązywać zadania matematyczne i pragnący być klasowym prymusem, ale nie przejawiający żadnych szczególnych talentów (co więcej – z przeciętnymi ocenami z wypracowań z języka angielskiego). Jego psychologia pozostaje natomiast przedstawieniem niezwykle ciekawym z innych przyczyn. Pierwszą z nich jest oczywiście, wspomniane już przeze mnie, narracyjne oddanie głosu dziecku, które samo gubi się w meandrach myśli. Inne wynikają już z samej osobowości Johna, która pokazuje, że przekonanie twórców literatury dziecięcej o dzieciństwie jako czasie sielskości, a mentalności dziecka jako enklawie czystości i niewinności, to tylko złudzenia:

Dzieciństwo, stwierdza „Encyklopedia dla dzieci”, to czas niewinnej radości, który należy przeżyć na łąkach wśród jaskrów i króliczków albo przy kominku, z głębokim przejęciem czytając bajki. Ta wizja dzieciństwa jest chłopcu zupełnie obca. Wszystko, co przeżywa w Worcester, tak w domu, jaki w szkole, utwierdza go w przekonaniu, że dzieciństwo to jedynie czas zaciskania zębów i znoszenia przeciwności losu [CL 18].

Ta wypowiedź, którą traktuje jako swoisty wyznacznik sposobu przedstawienia czasu chłopięctwa w *Boyhood*, nigdy w powieści nie zostanie zdeprecjonowana, zanegowana. Chłopiec – pozorny narrator – będzie cały czas podkreślał, że jego życie jest ciągłym udawaniem, wynikającym z poczucia uwężenia w rozmaitych pułapkach:

Prowadząc to podwójne życie, wziął na siebie brzemię mistyfikacji [CL 18].

Jedną z nich będzie wychowanie przez matkę:

Syn wdzięczny jest matce za ochronę przed normalnością ojca, czyli przed ojcowskimi napadami wściekłej furii i groźbami bicia. A jednocześnie gniewa się na matkę, bo zrobiła z niego odmienca, którego trzeba osłaniać, żeby w ogóle mógł dalej żyć [CL 12].

Wychowanie to piętnem życiowej bezradności i nieumiejętności wzięcia odpowiedzialności za własne czyny nazaczy także młodość bohatera:

Póki matka żyje, nie wolno mu umrzeć. Czyli póki jej życie trwa, on nie jest panem własnego. Nie może wystawiać go na szwank. Chociaż niezbyt siebie kocha, przez wzgląd na nią musi dbać o zdrowie, i to tak bardzo, że ciepło się ubiera, dobrze odżywia i łyka witaminę C. A już samobójstwo w ogóle nie wchodzi w rachubę [M 118].

Inną – nienawiść do ojca i próba zorganizowania własnego życia jako egzystencji skrajnie odmiennej, od tej, jaką prowadził pan Coetzee. Ale opowieść o życiu „małego Johna” ujawni także jego upodobania do mitomanii, dziwną, nieartykułowaną wprost predylekcję do zadawania bólu i satysfakcję z uczynionego okrucieństwa, traktowanego jako przejaw władzy (zmiążdży swojemu młodszemu bratu palec), obrzydzenie do starości i rasizm, w które chłopiec pozostał uwikłany niczym w pajęczą sieć.

Dość często też John nazywa kleszcze, w których się znalazł, przejawami fikcji. Fikcja tworzy jego „podwójne życie”, posłuszeństwo jej zmusza go do ciągłej mistyfikacji (i fabularyzacji) własnych przeżyć. Bohater zdaje się więc mówić nie tylko o zakłamaniu determinującym jego życie, ale – na poziomie metatekstualnym – także o odwiecznym dramacie uwikłania osobowości twórczej w literaturę, który objawiać się będzie jako osobliwy stan graniczny między zbeletryzowaniem życia²⁴ a potrzebą, bardzo na razie niezrozumiałą dla chłopca, stworzenia *exegi monumentum*, który ocaliłby życie prawdziwe, bo doświadczone:

Jakże utrzyma to wszystko we własnej głowie, wszystkie książki, wszystkich ludzi, wszystkie opowieści? A jeśli on ich nie spamięta, to kto? [CL 187].

Opowieść o młodości Johna przyniesie już natomiast wiele bezpośrednich rozmyślań nad poezją i egzystencją artysty. Przedstawi też nowy dramat: dysonans między obsesyjnym pragnieniem bycia poetą a niemożnością wzięcia odpowiedzialności za słowa i głębokim lękiem przed przelaniem emocji na papier. Przy tym pragnienie to osadza się właściwie na chęci powielenia raczej samego *bios* podziwianych przez siebie autorów niż na podążeniu ich drogą twórczą:

T. S. Eliot pracował w banku, a Wallace Stevens i Franz Kafka w towarzystwach ubezpieczeniowych. Każdy z nich cierpiał całkiem po swojemu, wcale nie mniej niż

Poe czy Rimbaud. Nie ma nic hańbiącego w tym, że wybiera się drogę Eliota, Stevensa, Kafki. John postanawia tak jak oni chodzić w czarnym garniturze, nosić go niczym palącą koszulę, nikogo nie wyzyskując ani nie oszukując, ze wszystkiego się wyplacając. Artyści epoki romantyzmu szaleli bez umiaru. Szaleństwo tryskało z nich całymi plikami delirycznych wierszy lub wielkimi plamami farb. Ale te czasy już minęły: jego własne obłąkanie (jeśli istotnie jest mu sądzone) ma być inne – ciche, dyskretne [M 73-74].

Z jednej strony John wielokrotnie dochodzi do wniosku, że mógłby być postacią faustyczną, zatracić się dla uprawianej przez siebie sztuki, z drugiej – odczuwane wieczne zmęczenie i bylejałość życia, sprawiają, że w końcu zaczyna ze wstrętem siadać przy biurku nad arkuszem papieru. Jego „poetycka twórczość” sprowadza się w konsekwencji do projektowania poetyckiej biografii. W pewnym momencie zaczyna także uświadamiać sobie, że żywioł poezji nierozdzielnie połączony jest z mocą jeszcze potężniejszą – siłą pożądania. Impas twórczy kładzie więc na karb nieciekawych doświadczeń seksualnych, sprowadzających się dla Johna do mistyfikacji uniesień i przelotnych romansów, w których albo on zostaje zhańbiony (jak w znajomości z niezrównoważoną psychicznie, starszą od niego kobietą Jacqueline) albo staje się sprawcą czyjejś hańby („asystuje” przy aborcji własnego dziecka, traktuje z niezaskłużoną pogardą rozdzielniczoną niedawno dziewczynę).

„Poezja nie jest wyładowaniem emocji, lecz ucieczką przed nimi” - tę sentencję Eliota przepisał sobie do dzienniczka. „Poezja nie jest wyrazem osobowości, lecz ucieczką przed osobowością” [M 75].

Te słowa wynotowane przez bohatera z refleksji Eliota właściwie są najlepszym podsumowaniem obserwacji, czym poezja była dla Johna.

²⁴ Por. Z. Majchrowski, *Pisarz i jego sobowtór[w:]*, *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński Wrocław-Warszawa 1983, s. 57-58.

Stopniowo jednakże pojawia się też w rozważaniach powieściowej postaci pytanie o etyczny wymiar tworzenia. A ze sfery twórczości zaczyna przenosić się także na ocenę własnego postępowania, wciąż usprawiedliwianego w imię artystycznej wolności:

Doświadczenie. Chciałby sięgnąć po to słowo, żeby się przed sobą usprawiedliwić. Artysta musi zakosztować wszelkiego rodzaju doświadczeń, od najszlachetniejszych po najpodlejsze. Tak jak przeznaczeniem artysty jest zaznać najsztelniejszej rozkoszy tworzenia, tak też musi on być gotów wziąć na siebie wszystko, co w życiu nieszczęsne, plugawe, haniebne [M 191].

Szybko jednak bohater zdaje sobie sprawę, że tak częste skądinąd przekonanie twórców, to tylko godna pogardy sofistyka. Obklekanie swych hańbiących moralnie czynów w szereg efektownych kłamstw to „plugastwo intelektualne poznawane z pierwszej ręki” [M 191]. John wie, lub przeczuwa, co oznacza postępować słusznie (warto zaznaczyć, że wiedzy tej nie reguluje żaden religijny kodeks moralny, lecz „etyka bez transcendencji”), ale:

Powstrzymuje go jednak pytanie, czy postępując słusznie, nadal pozostanie poetą. Kiedy próbuje wyobrazić sobie poezję inspirowaną niezłomnie słusznym postępowaniem, widzi jedynie bezbarwną pustkę [M 192].

W powieści poruszony zostaje więc problem, choć zwrot to już niesłuchanie wytarty, etycznych granic twórczości, ale rozpatrywany przez pryzmat relacji realny twórca – jego fikcyjne dzieło. W świadomości Johna dokonuje się jakby złączenie tych dwóch sfer egzystencji: „biografia wraz z dziełem tworzy jedność już nie funkcjonalną, lecz substancjalną, stanowi wspólnie manifestację «życia»”²⁵. Potoczysta narracja pozornie zależna tym bardziej zdaje sprawę z uwikłania w kreowaną fikcję. Brakuje wszak myśleniu Johna takiej refleksji, która

wyrywałaby go ze świata literatury, co paradoksalne – sporadycznie tylko tworzonej.

Pierwszy „eksperyment z prozą” skłania też z kolei bohatera do snucia rozważań nad różnicami istniejącymi między poezją a prozą. Nie są to jednak refleksje z dziedziny językoznawstwa czy stylistyki.

Akcja utworu poetyckiego może się toczyć wszędzie i nigdzie [...] Za to proza, jak się okazuje, natarczywie domaga się osadzenia w konkretnej scenerii [M 77].

Właśnie „topografia literacka” stanie się dla Johna największym problemem związanym z tworzeniem prozy, gdyż za jej sprawą powróci niejako do Południowej Afryki.

Brak tu miejsca na choćby szczątkowe przedstawienie wizerunku Afryki, obecnego w twórczości Coetzeego, kreślonego z ogromnym krytycyzmem, ale i próbą pojmovania rządzących Afryką praw. Jednakże warto zauważyć, że rzeczywistość w analizowanej przeze mnie dylogii funkcjonuje nieco inaczej niż w pozostałych powieściach. W roli, którą odgrywa, najbliższa pozostaje światu przedstawionemu w *W sercu kraju*. I tak jak w pierwszej powieści Coetzeego okazuje się, że „serce kraju” bije naprawdę w piersi człowieka, tak i w *Scenach...* rzeczywistość obecna jest w istocie ludzkiej i poprzez nią. Funkcjonuje ona zgodnie z tym, co Jerzy Jarzębski napisał o przedstawianiu świata we współczesnej prozie:

Jeśli więc współczesny pisarz, kreując siebie na „bohatera literackiego”, wyraża jednak jakąś uniwersalną prawdę o społeczeństwie, to owa prawda tkwi nie tyle w prawidłowym odtworzeniu obrazu rzeczywistości, ale raczej w wyborze etycznym określonej postawy wobec tego nie rozpoznanego w pełni świata²⁶.

oraz w próbie ocalenia własnej niepowtarzalności. Bohater uciekł z Afryki, by nie zawładnęła ona nim jako jednostką, a tymczasem także i Londyn zaczyna mieć nad nim władzę:

²⁵ Zob.: M. Żmigrodzka, *Osobowość i życie pisarza w monografii historycznoliterackiej [w:] Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976, s. 98.

²⁶ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 419.

Nie opanował Londynu. Jeśli już, to raczej Londyn zapanował nad nim [M 77]²⁷.

Podmiotowości twórczo-egzystencjalnej zagraża więc organiczne stopienie się z miejscem, jakby mistyczne zatracenie się w sile, której nijak nie można pojąć i której jest się więźniem. Bohater szansy na ocalenie zdaje się upatrywać zatem w swoim, nazwanym wprost w *Boyhood*, aspołecznym ekscentryzmie. Sztuka natomiast może być ratunkiem, o ile pozwala na nieprzystosowanie i bycie odmieniec. Jeśli pobrzmiewają tu idee romantyczne, to na zasadzie zapożyczenia jednego tylko z elementów romantycznego paradygmatu twórcy do przedstawienia postawy zgoła innej.

Autotematyzm także i w *Młodości* posiada jednakże walor metatekstowy, podobnie jak w *Boyhood*, pozostaje jednak nieco zawoalowany. Po pierwsze, pojawiają się nazwiska rzeczywistych pisarzy i poetów (Thomas Stearns Eliot, Josip Brodski, Zbigniew Herbert, Franz Kafka, Fiodor Dostojewski), dzięki którym poznać możemy upodobania literackie Johna jako postaci literackiej, ale które odsyłają również poza świat przedstawiony. Rozważania na ich temat zawarte w utworze fabularnym tworzą zatem pewien poziom metapowieściowy, niezależnie już od tego, czy uznamy je za elementy eseju czy też za przynależne tekstowi beletrystycznemu²⁸.

Wypowiedź powieściowego Johna na temat przyjętej strategii pisarskiej zostaje jednak przytoczona przy innej okazji – gdy w powieści pojawia się streszczenie napisanego przez młodzieńca opowiadania i refleksje na temat pisanych wierszy.

Powstałe dzięki temu opowiadanie (jeśli w ogóle można tak je określić) właściwie nie ma fabuły. Wszystkie ważne zdarzenia zachodzą w umyśle narratora; jest nim bezimienny, aż nazbyt podobny do autora, młodzieniec, który zabiera na odludną plażę bezimienną dziewczynę i patrzy, jak ona pływa. [M 75]

²⁷ Ciekawe też, że wspólnym dla dylogii podtytułem są *Sceny z życia prowincjonalnego*. Pisarz zarówno afrykański Worcester jak i stolicę Anglii nazywa prowincją, być może sugerując, że faktyczne "centrum" – jeśli istnieje – pozostaje niezależne od topografii.

²⁸ O rozważaniach na temat elementów eseju zawartych w prozie autobiograficznej patrz m. in.: Z. Majchrowski, dz. cyt., s. 52.

²⁹ A. Łebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 79.

Narrator, osoba opowiadająca historię, pozostaje tu tożsama z bohaterem, który znów wykazuje duże podobieństwo do autora. Czyżby „pakt autobiograficzny”? Chyba jednak niekoniecznie. Albo nie tylko. Ciekawszy bowiem wydaje się fakt, że kosztem fabuły, na plan pierwszy w pseudoopowiadaniu wysuwa się jednak autor (poza- czy wewnątrztekstowy to w tym momencie nieistotne). Podmiot też pozostaje naczelnym elementem liryków Johna. Można zatem przypuszczać, że wedle Johna przynależącego do diegezy, a jak się za chwilę okaże również Johna Maxwella Coetzeego, właśnie tworząca jednostka jest tą, której niepowtarzalność trzeba ochronić.

Poezja, czy szerzej – literatura, co prawda czyni więc twórcę swoim więźniem, zawłaszcza dla siebie jego osobowość, ale być może ocala też przed niewolą innego rodzaju, uwięzieniem istoty ludzkiej w trybach procesu historyczno-dziejowego.

Fikcja ocaleniem dla autentyzmu?

Rozważania dotyczące anautobiografizmu oraz obsesji fikcji, która charakteryzuje powieściowego Johna, właściwie muszą prowadzić ku problemowi fikcji literackiej i jej roli w powieści, która poniekąd zawiera przeciwielementy prozy autobiograficznej. Jak bowiem stwierdza Anna Łebkowska:

jednia między narracją a fikcją stanowi główne źródło fascynacji: w wersji słabszej relacja między fikcją a narracją widziana jest jako miejsce wzajemnych zależności, zaś w wersji mocniejszej postrzegana w postaci nieusuwalnej i nie dającej się rozwikłać nierozstrzygalności – otóż cała ta sfera szczególną rolę odgrywa w powiązaniach między narracją w fikcji literackiej a narracją historyczną; między fikcyjną opowieścią a – jeśli wolno tu jeszcze użyć tego słowa – autentyczną biografią²⁹.

Rola fikcji powiązana bywa zatem zazwyczaj ze sposobem prowadzenia narracji, czy szerzej – narracyjnością dzieła. Niepokojąco skonstruowana narracja w *Scenach*... wymusza więc zastanowienie się, czy kategoria fikcji nie została potraktowana w powieściach Coetzeego w sposób równie szczególny.

Sama kategoria fikcji literackiej była rozważana tak często i w tak rozmaity sposób, że doprawdy trudno zgodzić się z jedną tylko jej teorią, z jednym tylko teoretycznym wskazaniem jej funkcji w dziele literackim. Dla potrzeb niniejszej analizy ważne okazały się natomiast tylko niektóre z przypisywanych jej ról, potraktowane wybiórczo, ale ujawniające dość spójną wizję fikcji w dylogii Coetzeego.

Istotne dla *Scen*... wydaje się przede wszystkim napięcie istniejące między fikcją literacką a kategorią literackiej prawdy. Wedle Michela Riffaterre’a tekst, posługujący się fikcją literacką, dostarcza prawdę symboliczną, uobecnioną poprzez szereg symbolicznych podtekstów³⁰, które będąc swoistymi komentarzami do narracji, sugerują, że odnoszą do prawdy. Fikcja nie funkcjonuje tu zatem jako zaprzeczenie prawdy, zmyślenie, fałsz. Łebkowska, pisząc o relacji między fikcją i prawdą, zauważa, że obie kategorie ze sobą współgrają i w efekcie mówić możemy o istnieniu efektu fikcjonalnej prawdy³¹. Wolfgang Iser z kolei zaznacza, że fikcja stała się „instrumentem przetwarzania”³² rzeczywistości, nie tylko sposobem jej, mniej lub bardziej mimetycznego odtwarzania. Fikcja pozostaje również, zdaniem Isera, ogniwem spajającym rzeczywistość z wyobraźnią³³, powodując, że tekst staje się „doświadczeniem wyobraźni”³⁴. Wreszcie warto też zauważyć, że w teorii literatury funkcjonuje pojęcie „autofikcji”, w której:

choć autor nie zostaje tu utożsamiony z narratorem, jednak narrator tożsamy jest z fikcyjną postacią świata fikcji, ta natomiast tożsama jest z autorem. Przy czym każda

*z relacji autor-narrator, narrator-postać bywa rozumiana inaczej*³⁵.

W niniejszym tekście nie chcę jednakże rozważać, czy swoista „autobiografia” pisarza ze *Scen*... jest prawdziwa (tj. zgodna z realnymi zdarzeniami z jego życia). Interesuje mnie raczej, czy fikcja (w rozumieniu tradycyjnym jako to, co przeciwstawne pozostaje autentyzmowi, a jednocześnie jest z nim dialektycznie sprzężone, jak i wynikającym z przytoczonych przeze mnie stwierdzeń na temat fikcji), której istnienie najmocniej zasugerowane zostało przez narrację, a która jednakże nie kreuje zmyślonej rzeczywistości, lecz w niej interweniuje, nie została wprowadzona do dylogii, by ocalić autentyzm przeżyć i doświadczeń autora.

Z moich rozważań nad anautobiografizmem (odrzuconiem strategii autobiograficznej, by mógł on dojść do głosu) wynika jeszcze kwestia, której wcześniej nie poruszyłam. Ponieważ akt lektury życia, dokonywany przez wykreowanych narratora i literacką postać, jest metaforą autora tekstowego, obecnego w tekście tylko w formie procesualnej, ciągle od nowa stwarzanej, można zauważyć, że podmiot autorski nigdy nie pojawia się jako ukonstytuowany element diegezy powieściowej. Pozostaje więc niejako zarówno poza dziełem literackim, jak i w nim. Jest jakąś instancją nadrzędną, dominującą nad powieściowym światem, ale równocześnie wymyka się wszelkim konwencjom, schematom, modelom, towarzyszącym zawsze tworzeniu szeroko rozumianej fikcji literackiej. Można stwierdzić, że taki status autora jest niezwykle efemeryczny, jednakże wydaje się, że w tej pozornej słabości tkwi jego siła.

Cytowany już kilkakrotnie Jerzy Jarzębski twierdzi, że:

Prawdy zatem szuka się w uchyleniu modelowym schematom, w apologii prywatności i osobliwości jednostkowej

³⁰ M. Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore, London, 1990, s. 53.

³¹ A. Łebkowska, dz. cyt., s. 156.

³² W. Iser, *The Fictive and the Imaginary, Charting Literary Anthropology*, Baltimore 1989, s. 168.

³³ Tamże, s. 20.

³⁴ A. Łebkowska, dz. cyt., s. 173.

³⁵ Tamże, s. 356.

biografii, w próbie przełożenia uniwersalnych wartości na język indywidualnej, nie modelowej egzystencji, wreszcie w ujawnieniu, jak boleśnie borykać się trzeba z pisarskim zadaniem, by jednocześnie – nie uronić nic z transmitowanych zasad etycznych i zarazem nie sprzeniewierzyć się własnej „prywatnej” niepowtarzalności³⁶.

Znając ideę rozważań autotematycznych z dylogii jak i kontekst twórczości Coetzee (uczynienie człowieka „sercem kraju”, wykreowanie postaci Michaela K., który niczym postać wzorowana nieco na „idiocie” Dostojewskiego i Józefie K. Kafki, za wszelką cenę próbuje wymknąć się totalnej mocy historii i geografii, oraz wariacje metatekstowe w *Foe*), a także mając na względzie postulowany przeze mnie „anautobiografizm” dylogii, myślę, że mogę pokusić się o stwierdzenie, że „umieszczenie autora tekstowego w *Scenach...* na granicy fikcyjności diegezy służy ocaleniu podmiotu przed „demonem literatury”, w swej totalności podobnej do procesu historycznego. „Demon literatury” zdaje się być tu jednak rozumiany co najmniej dwójako: jako cały zespół literackich konwencji, od zwyczajowo dla autobiografii przyjmowanej narracji pierwszoosobowej po tradycyjne dla literatury intymnej gatunki. (Nietrudno zauważyć, że w *Scenach...* żaden z wyznaczników nie został zachowany.) Drugie oblicze „demonia” tkwi natomiast chyba jednakże w samym odbiorze, w „czytaniu” literatury.

Przecież to właśnie przed odbiorcą autor tekstu pozostaje najbardziej bezbronny. Czytelnik czy też odbiorca każdego tekstu, zawsze w mniejszym lub większym stopniu jest *voyeuem*. Idealna sytuacja nadawczoodbiorcza wymagałaby więc od autora odchylenia w stronę ekshibicjonizmu. A jeśli autor, mimo że pragnie zagłębić się we własną psychikę, wcale nie chce wystawić jej publicznie na pokaz? Czy istnieje możliwość zachowania „prywatnej niepowtarzalności”, o której pisał Jarzębski i jednoczesnego dochowania wierności etycznemu posłannictwu, którego wymaga się od własnego pisarstwa? Czy można równocześnie uchronić własne „ja” przed destrukcją i uczynić je przedmiotem analizy (najbardziej wiarygodnej, a zatem, zdaje się, że i najcenniejszej)? Wydaje się, że John Maxwell Coetzee udzielił odpowiedzi twierdzącej na powyższe pytania.

Fikcja literacka wykorzystana przez pisarza nie tworzy zatem całościowego obrazu rzeczywistości, nie próbuje też maskować czy fałszować pewnych faktów. Nie powoduje także, że w *Scenach...* nie mamy do czynienia z „prawdą autobiograficzną”. Pozwala natomiast na zachowanie prawdziwego „ja” autorskiego i tekstowego, niezależnego od potęgi literatury. Dramatyczna walka o ocalenie autentycznego podmiotu, rozgrywająca się na kartach powieści, świadczy z kolei o tym, że *Sceny...* są nie tylko tradycyjną autobiografią lub intymnym wyznaniem.

³⁶ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 419.