



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (15) 2020 s. 41–65
ISSN 2353-8694, e-ISSN 2717-4361
DOI: 10.18276/au.2020.2.15-04

TEORIE

MAX SAUNDERS*

King's College, University of Birmingham

Autobiografikcja. Eksperymenty z życiopisaniem od przełomu wieków po modernizm

tłum. Agnieszka Sobolewska

Streszczenie

Artykuł porusza rozległy, a przy tym zaskakująco niedoinwestowany temat związków autobiografii i fikcji w okresie między rokiem 1880 a 1930. Jego istotą jest przeformułowanie poglądów na temat relacji między modernizmem i praktykami życiopisania. W tym celu Saunders przywołuje opublikowany w roku 1906 esej Stephena Reynoldsa, autora autobiograficznej książki *A Poor Man's House*, w którym pojawia się pojęcie autobiografikcji, zaskakująco podobne do pojęć ze słownika ponowoczesnego. Saunders przygląda się rozumieniu tego terminu w czasach Reynoldsa i dowodzi jego przydatności, niedającej się sprowadzić jedynie do historycznego kontekstu jego powstania.

Słowa kluczowe

Stephen Reynolds, autobiografikcja, fakt, fikcja, życiopisanie

Biorąc pod uwagę tytuł tego eseju¹, wstęp autobiograficzny zdaje się na miejscu. Nie oznacza to jednak, że będzie nieprawdziwy. Po raz pierwszy zetknąłem się z tym terminem w 2003

* Kontakt z autorem: max.saunders@kcl.ac.uk; ORCID: 0000-0003-1199-2052.

¹ Tekst oryginalny ukazał się pt. „Autobiografiction: Experimental Life-Writing from the Turn of the Century to Modernism”, *Literature Compass* 6 (2009), 6: 1041–1059. Znacznie krótsza wersja artykułu została przedstawiona podczas wykładu w King's College w Londynie 15 kwietnia 2008 r. W tłumaczeniu pominęłam część przypisów oraz opuściłam niektóre fragmenty. Niekiedy dodaję uzupełnienia w nawiasach kwadratowych, istotne dla zrozumienia tekstu. Tytuły powieści angielskich pozostawiam w oryginale, chyba

roku na konferencji zatytułowanej „Autobiografikcje”. Chociaż pojęcie ukuto specjalnie z tej okazji, okazało się – jak zresztą często bywa w takich przypadkach – że termin pojawił się też w innych miejscach mniej więcej w tym samym czasie. Kilka przykładów z ostatnich lat można odnaleźć w opracowaniach naukowych poświęconych pisarstwu postmodernistycznemu zacierającym granice między tymi dwoma gatunkami. Pojęcie autobiografikcji – jeśli już wykorzystywane – zazwyczaj uznaje się za współczesną i jedną z wielu zbitek słownych, jak chociażby autofikcja czy biofikcja.

Kategoria ta wywarła istotny wpływ na moją książkę, której celem było ponowne zapytanie o stosunek nowoczesnej literatury i modernizmu do życiopisania². Twierdziłem wówczas, że od 1870 do 1930 roku autobiografia stopniowo przekształcała się w fikcję. Fakt ten unaocznia, że – począwszy od ostatnich lat wskazanego okresu – dzieła, takie jak *Orlando* [Virginii] Woolf czy *Autobiografia Alicji B. Toklas* [Gertrude] Stein, podejmujące grę z gatunkiem biografii i autobiografii, nie są ewenementem pojawiającym się znikąd, lecz opierają się na wcześniejszych eksperymentach z życiopisaniem, które wyprzedziły takich autorów, jak Mark Rutherford, Samuel Butler, George Gissing i Edmund Gosse, w których dziełach wyraźny element fikcyjny pojawia się w polu autobiografii.

Takie stwierdzenie umożliwia alternatywną literacką historię modernizmu, wedle której zamiast negować życiopisanie, modernizm nieustannie wchodzi z nim w interakcję. Niemniej związki te mogą być nacechowane negatywnie. Sądzę, że właśnie za sprawą przekształcenia hagiograficznej biografii wiktoriańskiej w zarażony psychoanalizą demaskatorski miniaturowizm *Eminent Victorians* [Lyttona] Stracheya, T[homas] S[tearns] Eliot stworzył poetykę, która w założeniu miała być odporna na biograficzny redukcjonizm. Innymi słowy – zamiast myśleć o modernizmie jako o dyskursie bezosobowym, powinniśmy uznać go za dyskurs jednocześnie osobisty i bezosobowy, taki, w którym relacja między autobiograficznym subiektywizmem a estetycznym obiektywizmem zostaje na nowo wynaleziona.

Prawie przez cały XX wiek badania nad modernizmem rozwijały się dwutorowo. Rozpoznawano w nich autobiograficzny wymiar kluczowych dla tego nurtu tekstów. Oczywiście zdawało się wówczas, że Proust czerpał ze swego doświadczenia, ukazując Marcela piszącego

że istnieją ich polskie przekłady. Kluczowe dla refleksji autora pojęcie „life-writing” proponuję tłumaczyć jako „życiopisanie”; jednocześnie traktuję je zamiennie z „intymistyką” oraz „gatunkami osobistymi”. Wprowadzona przez Romana Zimanda kategoria „literatury dokumentu osobistego” nie odpowiada natomiast angielskiemu pojęciu „life-writing”, przede wszystkim dlatego, że życiopisanie samo w sobie nie jest jeszcze literaturą (jak zresztą dobrze pokazuje argumentacja Saundersa). Dopiero dzięki wejściu w interakcję z tym, co fikcyjne, intymistyka wchodzi w obszar literatury. Za zwrócenie mi uwagi na problematyczność kategorii „literatury dokumentu osobistego” dziękuję prof. Pawłowi Rodakowi (przyp. tłum.).

² Max Saunders, *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

autobiografię. Wiadome było, że powieści Dorothy Richardson bądź May Sinclair są wyraźnie autobiograficzne. Jasne wydawało się też, że Stephen Dedalus był rodzajem przezroczystej maski dla Jamesa Joyce'a. Przykłady można by mnożyć. Jednocześnie nauka chciała postrzegać modernizm właśnie jako sztukę przekraczania tego, co autobiograficzne. Takie przekonanie w istocie wykluczało z obszaru krytycznego namysłu biografię bądź autobiografię jej autora. A jednak, jeśli zapytamy o rolę intymistyki w modernizmie, jasne jest, że nie był to ruch, w którym literatura i gatunki osobiste pozostawały rozdzielone, lecz prąd, w którym pytano o ich wzajemną relację. Jak pokazują niektóre z przywołanych przykładów, to, co się wówczas pojawia, nie odpowiada konwencjonalnej formie powieści autobiograficznej bądź *roman à clef*. Proust i Joyce nie piszą powieści na podstawie autobiograficznego doświadczenia – tworzą dzieła, które problematyzują samo pytanie o życiopisanie oraz o to, jak można pisać autobiograficznie: w jednym przypadku powieść Marcela, w drugim dziennik Stephena. „Autobiografikcja” zdaje się właściwym terminem nie tylko do wskazania na pojawienie się w tym okresie czegoś, co nie odpowiada powieści autobiograficznej funkcjonującej jeszcze na drugim planie, lecz także do zasugerowania, że pytanie o związek fikcji i biografii musiało być sporne. Pojawienie się psychoanalizy z pewnością było istotnym czynnikiem, w owej teorii bowiem zakłada się, że żadna autobiografia nie może uniknąć fikcjonalizowania innej biografii, czego do pewnego stopnia jesteśmy nieświadomi.

To właśnie w tym czasie natknąłem się na kluczowy tekst podejmujący taką dyskusję – esej, który zdawał się potwierdzać moje argumenty (zgodnie z którymi poszukiwanie „życia wewnętrznego” doprowadziło do nasilenia się gatunkowej wariantywności oraz wykorzystywania fikcji), a także, co jeszcze bardziej zaskakujące, moją terminologię. Chociaż zastosowanie pojęcia autobiografikcji, jak i jego wariantów, nie przychodziło mi łatwo, wszelkie alternatywy wydawały się nieodpowiednie. Do wykorzystywania tej kategorii dodatkowo zachęciła mnie sugestia Laury Marcus, zgodnie z którą pisarstwo auto/biograficzne pojawiło się, aby wzmocnić albo zagwarantować rozwój właśnie takich neologizmów³.

Pojęcie autobiografikcji ma ograniczony obieg. Internetowy Międzynarodowy Słownik Terminów Literackich (*Dictionnaire International des Termes Littéraires*) podaje lakoniczną definicję i bierze pod uwagę trzy różne kategorie tekstów:

1. Tekst mieszczący się na styku fikcji i fikcji autobiograficznej.
2. Powieść autobiograficzna.
3. Tekst, dla którego podstawą jest powieść autorstwa kogoś innego⁴.

³ Chodzi o odczyt zaprezentowany na konferencji „Autobiografikcje”, który nie został opublikowany w cytowanym poniżej tomie.

⁴ Zob. <http://www.ditl.info/arttest/art10086.php>, dostęp 18.06.2006.

Inne źródła łączą to pojęcie z postmodernistyczną fikcją, co zdaje się umacniać przekonanie, że termin w istocie jest postmodernistyczny i świadczy o postmodernistycznym eklektyzmie. Odpowiada to sposobowi, w jaki traktują go redaktorzy tomu po konferencji „Autobiograficje”. Podkreślają bowiem, że owa kategoria: „dobrze oddaje dylematy kluczowe dla współczesnej refleksji nad auto/biografią”⁵. Peter J. Bailey dowodzi na przykład, że obserwowany ostatnimi czasy szybki rozwój powieści autobiograficznej jest charakterystyczny dla „klimatu literackiego, gdzie granica między autobiografią i fikcją jest stopniowo zacierana aż do momentu, kiedy ich wspólną zależność można nazwać *autobiograficją*”⁶. Idea, że wynalazło się nowy termin, jest charakterystyczna dla krytyków: „Zdajemy sobie sprawę, że ważny jest tekst, nie zaś etykieta. Mimo to odczuwamy potrzebę znalezienia definicji mniej poetyckiej niż »pamiętnik zamknięty w formie powieści«, dlatego właśnie pomyśleliśmy o złożonym terminie, jakim jest »autobiograficja« (...)”⁷. Późnodwudziestowieczni krytycy niekiedy używają tego określenia retrospektywnie i wykorzystują do opisu dzieł powstających na początku XX wieku. Peter Buitenhuis w recenzji książki *The Golden Moment. The Novels of F. Scott Fitzgerald* Milтона Sterna zauważa, że „Stern stosuje antyczną metodę biografizmu w głównej części swojej książki. Stara się jednak ją unowocześnić, kiedy podkreśla, że dzieła Fitzgeralda są – zgodnie z jego barbarzyńskim neologizmem – »autobiograficzne«”⁸. André Bleikasten twierdzi natomiast, że zarówno *Azyl* Faulknera, jak i *Murphy* Becketta winny być uznane za „autobiograficje”⁹.

Odłożyłem świetny esej Charlesa Swanna zatytułowany „*Autobiografiction*”: *Problems with Autobiographical Fictions and Fictional Autobiographies. Mark Rutherford’s Autobiography and Deliverance, and Others*, błędnie uznając go za kolejną postmodernistyczną interpretację¹⁰. Jak bardzo odkrywcza okazała się dla mnie jego lektura, stanie się jasne w dalszej części artykułu. W międzyczasie moje poszukiwania naprowadziły mnie na dwie recenzje biografii Stephena

⁵ Lucia Boldrini, Peter Davies, red. „Autobiografictions. Comparatist Essays”, *Comparative Critical Studies* 1 (2003), 3: v.

⁶ Peter J. Bailey, „»Why Not Tell the Truth?«: The Autobiographies of Three Fiction Writers”, *Critique* 32 (1991): 211–223.

⁷ Clara Bartocci, *John Barth’s Once Upon a Time: Fiction or Autobiography?*, Associazione Italiana di Studi Nord-Americani, <https://www.aisna.net/wp-content/uploads/2019/09/6bartocci.pdf>, dostęp 20.04.2006.

⁸ Peter Buitenhuis, „The Golden Moment”, *New York Times*, 20.12.1970.

⁹ André Bleikasten, „Of Sailboats and Kites: The »Dying Fall« in Faulkner’s *Sanctuary* and Beckett’s *Murphy*”, w: *Intertextuality in Faulkner*, red. Michel Gresset, Noel Polk (Jackson: University Press of Mississippi, 1985), 57–72.

¹⁰ Charles Swann, „»Autobiografiction«: Problems with Autobiographical Fictions and Fictional Autobiographies. Mark Rutherford’s *Autobiography and Deliverance*, and Others”, *Modern Language Review* 96 (2001), 1: 21–37.

Reynoldsa autorstwa Christophera Scoble'a¹¹. Reynoldsa znałem z książki *A Poor Man's House* o jego życiu z kornwalijskim rybakiem, a także kojarzyłem jako młodego pisarza zaprzyjaźnionego z [Josephem] Conradem oraz Fordem Madoxem Fordem. Ten ostatni publikował go w „English Review” i wspierał, zatrudniając przy pracach redakcyjnych we własnym piśmie. *A Poor Man's House* (1908) było bardzo cenione przez lewicujących historyków (jedno z wydań zostało poprzedzone wstępem autorstwa Roya Hattersleya) i zasadniczo postrzegane jako reportaż autobiograficzny. Nie wiedziałem wówczas, że w 1906 roku Reynolds napisał rewelacyjny artykuł pt. *Autobiografiction*, który zainspirował Swanna¹². „Barbarzyński neologizm” okazał się zatem nie taki nowy. Esej jest krótki, lecz niezwykle sugestywny. Przyjrzę mu się szczegółowo po to, aby dowieść, że rzuca nowe światło nie tylko na literaturę końca XIX wieku, lecz także na dopiero nadchodzącą – na modernizm.

Stephen Reynolds

Swann wydobywa przenikliwość Reynoldsa w rozpoznawaniu współczesnego mu fenomenu. Dzięki pojęciu autobiografiki pyta on o autobiograficzne „ja” oraz o to, w jaki sposób współcześni czytelnicy mogli pojmować autobiograficzność i fikcjonalność tekstów. Jego lektura Reynoldsa ogranicza się jednak do interpretacji *The Autobiography of Mark Rutherford*. Esej natomiast, jak i jego tytuł mają o wiele donioślejsze znaczenie, nawet jeśli umknęło ono autorowi.

Po pierwsze, esej dowodzi, że autor jest świadomy przenikania się autobiografii i fikcji (a także dyskursu eseistycznego, skoro wykorzystuje również i ten gatunek) – zjawiska, którego był świadkiem. Jego artykuł ukazał się na rok przed *Father and Son* Edmunda Gosse'a, dzieła, o którym traktuje. Po drugie, [autor] opisuje to, czemu świadkował przeszło sto lat temu. Chociaż Reynolds zdaje się mieć problem z wprowadzonym przez siebie pojęciem, używa go wielokrotnie i konsekwentnie, gdyż najlepiej odpowiada ono formom literackim rozpowszechnionym w jego czasach. Po trzecie, cytując wiele reprezentatywnych dzieł, unaczynia, że zjawisko to było znaczące i popularne. Po czwarte, analiza tekstów doprowadziła go do stworzenia teorii ich genezy, co z kolei pomaga nam zrozumieć związek jego typologii z występującymi wówczas eksperymentami z życiopisaniem. Najważniejsze podejmowane przez niego tematy i strategie nadają się do analizy dziewiętnastowiecznych dzieł, jak też do badania modernizmu – nie tylko do namysłu nad problemem zwrotu autobiografii ku fikcji, lecz także do refleksji nad kwestiami egotyzmu, ducha, „życia wewnętrznego” oraz estetyki.

¹¹ Christopher Scoble, *Fisherman's Friend: A Life of Stephen Reynolds: 1881–1919* (Tiverton, Devon: Halsgrove, 2000).

¹² Stephen Reynolds, „Autobiografiction”, *Speaker* 15 (1906), 366: 28, 30.

Esej ów staje się podstawowym źródłem w naszych poszukiwaniach właśnie ze względu na to, co mówi o autobiografikcji, jak również dlatego, że odsłania moment rodzenia się modernizmu. Reynolds definiuje autobiografikcję jako skupioną wokół „przeżycia duchowego”, które ujmuje następująco:

wszystko, co wywołuje w umyśle gwałtowną reakcję, od wizji nieba po kawałek mięsa jedzonego z całą świadomością jego znaczenia w życiu; każda emocja, piękna rzecz, dzieło sztuki, smutek, religia bądź miłość, która pogłębia ludzkie doświadczenie; wszystko, co wprost dotyka duszy człowieka.

Ów kawałek mięsa stanowi rodzaj urokliwej dystrakcji, ponieważ (jak zobaczymy) autor dowartościowuje autobiografikcję głównie w odniesieniu do tego, co duchowe i związane z kryzysem psychologicznym. Niemniej warto podkreślić, że pewna elastyczność w rozumieniu „duchowości” umożliwia mu równie plastyczną definicję autobiografikcji. Reynolds odnotowuje częste zastosowanie pseudonimów w tekstach traktujących o „życiu wewnętrznym”. Sugeruje też, że między fikcjonalizacją autobiografii a fikcjonalizacją innych gatunków osobistych, takich jak dzienniki bądź listy, zachodzi pewien związek. Istotnie, we *Wprowadzeniu*, które napisał do ostatniego wydania *A Poor Man's House* w 1911 roku, własną twórczość umieszcza na tym tle:

Dzieła fikcjonalne często zamykane są w formie dzienników, pamiętników, listów, autobiografii (...). Są one pisane tak, jak gdyby były reportażami, a jednocześnie są efektem działania wyobraźni; ich sukces w dużej mierze zależy od skuteczności w tworzeniu tej iluzji¹⁵.

Jego wcześniejszy esej – oprócz tego, że był manifestem książki, którą dopiero miał napisać – był jednak bardziej złożony teoretycznie.

Reynolds rozpoczyna od odróżnienia „autobiografikcji” od dwóch innych form, gdzie fuzja autobiografii i fikcji jest zazwyczaj dostrzegana – fikcji autobiograficznej oraz fałszywej autobiografii:

Fikcja autobiograficzna jest w dużej mierze zarezerwowana dla takiej fikcji, gdzie istotnym czynnikiem jest życie autora albo gdzie brak precyzji w przywoływaniu faktów, co zdarza się w większości autobiografii. Stąd też konieczność wymyślenia szerokiego i zatrważającego pojęcia, jakim jest *autobiografikcja*, by wskazać na pomniejszą formę literacką znajdującą

¹⁵ Tenże, „Preface to the New Edition”, w: tegoż, *A Poor Man's House* (Oxford: Oxford University Press, 1982), xv.

się między dwoma ekstremami, a która rozwija się ostatnimi czasy, pozostając zarazem określona i nieokreślona¹⁴.

„Autobiografikcja” zdaje mu się zatem nowym fenomenem. Do kombinacji ograniczeń i gatunkowej płynności podchodzi w nieoczekiwany sposób. Zaskakujący nie tylko dlatego, że antycypuje najciekawsze strategie obecne w prawdopodobnie najważniejszym krytyczno-literackim eseju XX wieku – *Tradycji i talencie indywidualnym* Eliota – z jego słynną analogią między chemiczną katalizą a poetycką reakcją. Reynolds, który studiował chemię w Owens College w Manchesterze, wynajduje precyzyjny chemiczny obraz autobiograficznej nieprecyzyjności (...). Określenie autobiografikcji jako „pomniejszej formy literackiej” zdaje się wyrazem skromności, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że był to gatunek, który opanował do perfekcji.

Jednocześnie wynika to z próby utożsamienia jej z narracjami o kryzysie duchowym. Z pewnością jest to jedna z form, którą autobiografikcja może przyjąć. Jeśli chce się ją przypisać do narracji autobiograficznych, to wówczas odnosiłaby się wyłącznie do takich przykładów, jak *The Autobiography of Mark Rutherford* lub do pierwszej części *The House of Quiet* autorstwa A[rthura] C[hristophera] Bensaona, która obejmuje większą część życia jednostki. Zgodnie z wąską definicją takie dzieła, jak *The Private Papers of Henry Ryecroft* albo druga część *The House of Quiet* (opartego na fikcyjnym dzienniku) czy *The Upton Letters* (powstałych w połowie z fikcyjnej korespondencji), musiałyby zostać wykluczone. Z [*The Private Papers of Henry*] Ryecroft oraz *The House of Quiet* Reynolds czyni jednak swe główne przykłady, pytając o związek autobiografikcji z innymi formami, jak w *The Upton Letters* (autorstwa Bensaona), *Essays of Elia* [Charlesa] Lamba oraz *Sartor Resartus* [Thomasa] Carlyle’a. Dowodzi to, że autobiografikcja przechodzi też w inne formy, co czyni ją zdecydowanie bardziej otwartą. Brana pod uwagę w szerszym znaczeniu obejmuje nie tylko fikcyjne biografie, które były tak istotne dla historii powieści angielskiej (*Robinson Crusoe*, *Podróże Guliwera*, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, *Dziwne losy Jane Eyre* etc.), lecz także te dzieła, które nie fikcjonalizują wyłącznie biografii, ale wszelkie gatunki z zakresu intymistyki – list, pamiętnik, dziennik, życiorys, portret, biografię (...), w tym modernistyczne gry z życiopisaniem. Z pewnością Reynolds rozpoznaje znaczenie „autobiografikcji” jako niezwykle wpływowej koncepcji. Jednocześnie w swym eseju zdaje się z tego twierdzenia wycofywać, kiedy ogranicza jej zastosowanie. Niemniej w szerszym znaczeniu stanowić będzie kluczową kategorię w moim tekście.

„Autobiografikcja”, mówi Reynolds, jest „zapisem prawdziwego duchowego przeżycia wyprowadzonego z wiarygodnej, mniej lub bardziej fikcyjnej, autobiograficznej narracji”.

¹⁴ Tenże, „Autobiografikcja”, 28.

Ostatni warunek jest istotny, ukazuje bowiem, dlaczego ów rodzaj pisarstwa nie jest tożsamy z większością powieści autobiograficznych. Nie tylko wykorzystuje materiał autobiograficzny w formie powieści, lecz także używa autobiograficznej formy. Reynolds dodaje dodatkowy i mniej oczekiwany aspekt: [autobiografikcja] „jest podobna i zbliżona do eseju”. Cytuje *Dream Children* Lamba jako „piękny krótki przykład”: „Pragnienie posiadania żony i dzieci było jednym z jego duchowych doświadczeń. Aby to wyrazić, opisał fikcyjne ognisko domowe złożone z żony i dzieci, których nigdy nie posiadał”. Przywołuje też słowa biografy Alfreda Aingera na ten temat: „Uczucie w tym eseju jest absolutnie szczerze, mieszanie zaś faktu z fikcją okazuje się interesująco arbitralne”. Innymi słowy – jest to przykład „autobiografikcji”. Dlaczego Reynolds łączy autobiografikcję z esejem? Po części dlatego, że postrzega ją jako formę wykorzystującą wyłącznie elementy autobiograficzne, choć sfikcjonalizowane. Oś tematyczną wyznaczają: kryzys duchowy, rozwój estetyczny, dzieciństwo, przyjaźń (...). Taki wybór tematyczny wpływa zarazem na postępującą dyskursywyzację narracji i zostaje wykorzystany do postawienia jakiejś tezy (tak wygląda zwątpienie religijne i jest to znak naszych czasów, taka jest natura życia estetycznego. Albo – jak w przypadku książki, którą Reynolds dopiero napisze – tak wyglądają bóle klasy robotniczej w zapóźnionym handlu preindustrialnym). Niemniej jednak esej poszerza rozumienia „autobiografikcji” tak, aby zawierała fragmenty eseistyczne (...).

Następnie Reynolds wymienia trzy przykłady, które traktuje jako „całkowicie typowe”: *Autobiography* Rutherforda, *Ryecroft* i *The House of Quiet*. Zastanawiające, że nie powołuje się na [Waltera] Patera bądź [Samuela] Butlera. Wynika to pewnie z faktu, że *Imaginary Portraits* oraz *The Way of All Flesh* są „biografikcyjne”, przynajmniej jeśli chodzi o ich formę – są zatem utrzymane w formie historii kogoś innego. Zdefiniowawszy i podawszy przykłady, Reynolds przechodzi do namysłu nad tym, dlaczego autobiografikcja jest atrakcyjna dla pisarzy. Biorąc pod uwagę nacisk, jaki kładzie na duchowość oraz jej kryzysy, zastanawiające, że nie szuka on odpowiedzi w tak oczywistej strategii jak maskowanie się: ukrywanie, ochrona siebie i innych, ostrożność. Jako osoba homoseksualna, pisząca zaledwie dekadę po procesie Wilde’a, Reynolds musiał być wyjątkowo czuły na konieczność chronienia swego życia intymnego. Mimo to wskazuje na dwa inne czynniki. Przede wszystkim, używając kolejnej chemicznej analogii, na koncepcję, że jest coś nieuchronnie odpychającego w życiu duchowym albo w opowieści o nim:

Przeżycie duchowe jawi się dziś jako coś trudnego do przebycia. Dla jednych jest to dobra strawa duchowa, dla innych zaś rodzaj przyprawy, z której trudno przyrządzić jakiegokolwiek danie. Podobnie do nitrogliceryny bądź alkoholu wymagają one absorpcji lub rozcieńczenia. Często jest ono urywkowe, męczące i niewiarygodne. Dla przykładu weźmy

profetyczne księgi Blake'a, *The Excursion* Wordswortha czy filozofa Teufelsdröckha z *Sartor Resartus. Story of My Heart* Jefferiesa zawiera minimum materialnego detalu i ledwo daje się rozwinąć. (...) Bez wątplenia życie wewnętrzne mojego przyjaciela było tym, co w nim najciekawsze, jednak jego całodniowe i codzienne opowiadanie mi o niczym, poza jego własnymi duchowymi przygodami, byłoby nie do wytrzymania, jak gdyby śpiewał bez przerwy *Beer, beer, glorious beer!* [„Piwo, piwo, wspaniałe piwo!"]. Za dużo ducha staje się niczym otwarta rana na ciele.

Spiritual Adventures Arthura Symonsa, z których część zapewne kwalifikowałaby się jako eseistyczna autobiografikcja, ukazało się rok wcześniej. Kolejna wskazówka Reynoldsa podkreślająca atrakcyjność owej formy również jest negatywna. Pisze, że może ona posłużyć autorowi niebędącemu w stanie lub niechzącemu tworzyć fikcji czy niezdolnemu do rymów poecie. Jest to przynajmniej jeden z możliwych motywów, który Reynolds podaje obok sugestii, jak pisać autobiografikcje. Konstatacja jest taka, że pisarz chcący opowiedzieć o swoim duchowym doświadczeniu odczuwa, że żaden z gatunków – fikcjonalny, autobiograficzny bądź eseistyczny – nie jest wystarczający. Oto zarys tego, jak Reynolds doszedł do swego estetycznego stanowiska, które doprowadziło go do napisania *A Poor Man's House* – dzieła, które na swój miniaturowy sposób może zostać uznane za przykład czystej autobiografikcji:

Jej źródła można sobie wyobrazić w następujący sposób: człowiek, zazwyczaj o naturze introspektywnej, gromadzi w sobie wiele duchowych doświadczeń. Czuje, że musi o nich opowiedzieć (...). Cóż ma czynić? Fikcja mogłaby się okazać niepraktyczna. Nie chce albo nie jest w stanie wynaleźć tak skomplikowanej aparatury dla autoekspresji. Poza tym historia jest fikcją. Użycie takiego medium powodowałoby wytracenie i zatopienie doświadczenia, które chce się zarejestrować. Formalna autobiografia przedstawia podobne trudności – konieczność wprowadzenia do tekstu wielu informacji zewnętrznych: życia człowieka oraz wydarzeń składających się na nie; ich chronologia i kompletność stanowią wymóg autobiografii. Eseje są natomiast nazbyt odległe i w nikłym stopniu wystarczająco wspierają perspektywę subiektywną. Jak zatem uniknąć pułapek przeżycia duchowego? Wymyśla się wystarczającą liczbę autobiograficznych szczegółów, dodając może co nieco czystej fikcji, i na tym buduje duchowe przeżycie rozcieńczone, uspołnione i w ten sposób zrozumiałe. Efektem jest autobiografikcja – forma literacka bezpośredniejsza i intymniejsza niż jakakolwiek inna z wyjątkiem poezji.

Reynolds zakłada, że autobiografikcja pozwala na intymność dlatego, że osadza ją w obszarze duchowego przeżycia. W tym kontekście dodaje, że przynosi ona ukojenie. Ze względu na wielką intymność autorzy czują, że muszą się zdystansować. Esej zawiera istotny fragment,

w którym autor poddaje namysłowi charakter pseudonimu, anonimowości oraz fikcyjnej pośmiertności, wskazując na występujące między nimi różnice:

Jak można przypuszczać, autobiografikcja w jakimś stopniu zawsze publikowana jest anonimowo. W istocie *Mark Rutherford's Autobiography and Deliverance* jest podwójnie zakamuflowana, inne natomiast dzieła „Marka Rutherforda” zostały opracowane przez jego [fikcyjnego] przyjaciela Reubena Shapcotta. *The Reycroft Papers* [sic!] mają być pozostałościami po emerytowanym pisarzu, ujawnionymi przez George'a Gissinga. *The House of Quiet* ukazało się jako dziennik zmarłego mężczyzny, opracowany przez jego dalekiego kuzyna „J.T.”, który od tamtej pory napisał podobne dzieło *The Thread of Gold*. Poza wszystkim, jeżeli pisarz odsłonił przed światem więcej intymnych szczegółów, niż był gotów ujawnić przyjacielowi, nic dziwnego, że chce pozostać w ukryciu, przynajmniej do czasu, kiedy zobaczy, jak świat zareaguje na jego wyznanie – brakiem zainteresowania, pobłażliwością lub sympatią.

Element autobiograficzny pojawia się, kiedy Reynolds przechodzi do analizy współczesnych mu odczytań przywoływanych dzieł. Fragment ten jest niezwykle cenny (choć prawdopodobnie mówi więcej o autobiografii niż autobiografikcji), ponieważ pokazuje, jak ten gatunek był odbierany przez czytelników, z których większość nie była profesjonalnymi krytykami:

Ciche wypożyczenie książek jest niekiedy wielką pomocą w ich ocenie. Podsuwając te autobiografie wielu różnym ludziom, odkryłem, że czytelnicy dzielą się na dwie kategorie. Jedni mówią: „Tak, w istocie bardzo ładna książka, dobre piarstwo, ale jednak nazbyt depresyjne, introspektywne i pesymistyczne, sam rozumiesz”. Druga grupa natomiast uznaje je za niezwykle inspirujące i uduchowiające.

Powodem dla wprowadzenia takiego podziału nie jest ich gatunkowa hybrydyczność, na co w pierwszej chwili nakierowuje nas omawiany esej. Reynolds tłumaczy go jednak naturą „przeżycia wewnętrznego”:

Znaczące doświadczenie duchowe w większości tych książek jest podróżą autora przez moralne trzęsawisko. Ludzie, którzy poszli w jego ślady, spożywają ową strawę z radością, piją jego wino z radosnym sercem (...). Ci, którzy są nieświadomi albo chcą ignorować moralne trzęsawisko, każdą taką książkę odbiorą jako depresyjną i przypominającą o jego istnieniu. Z kolei ci, którzy podupadli na ciele albo na duchu, którzy sami byli – bądź znajdują się – w tym moralnym bagnie, zyskują odwagę i wytrwałość dzięki temu, że ktoś

również tam był i to przeżył. Jak bardzo pomocny jest pisarz w roli przewodnika, jak uspokajająca i niosąca pocieszenie jest jego dobroduszość!

Ci, którzy sami przeszli duchowy kryzys, czerpią pociechę z opowieści kogoś o podobnym doświadczeniu. Wykorzystanie przez Reynoldsa alegorycznej terminologii [Johna] Bunyana pozwala mu połączyć to, co duchowe, z tym, co psychologiczne – zbliżyć do siebie tych, których przygnębienie wynika z utraty wiary, i tych, których przygnębienie ma inne powody. Dziś oba przykłady określilibyśmy mianem depresji, trzeba jednak pamiętać, że dla pisarzy tego okresu brak wiary był jej najoczywistszym powodem.

Reynolds sugeruje, że alegoria Bunyana sama w sobie jest autobiografikją. Podkreśla, że w tym wypadku „trzęsawisko moralne” stanowi odpowiednią metaforę na dowiedzenie, że opowieści o duchowym kryzysie mogą być o wiele bardziej angażujące, jeśli zostaną ubrane w formę autobiografikjną. Dzieje się tak, gdyż fikcjonalizacja tego, co autobiograficzne, zwiększa empatię u czytelnika. Nie tylko dlatego, że odcina treść od nazwiska i osoby autora, lecz także pokazuje, że estetyczna praca fikcji na materiale autobiograficznym pobudza fantazję i zwiększa zaangażowanie w sam tekst. Charakter powieściowy oferuje całą paletę narzędzi związanych z empatią, które skłaniają czytelnika do innego modelu lektury. Kiedy czytamy *Wyznania* Rousseau, jakkolwiek powieściowe zdają się one chwilami, trudno byłoby pominąć pytanie o to, co mówią one o historycznej osobie – o Jeanie-Jacques’u Rousseau, bądź o prawdzie historycznej. Kiedy natomiast czytamy autobiografizujące dzieło kogoś, kogo nazwisko nie ma porównywalnego ciężaru historycznego, dajmy na to „Marka Rutherforda”, albo które w ogóle pozbawione jest autora lub ma wyłącznie inicjały, wówczas jesteśmy skłonniejsi, aby czytać je tak, jak gdybyśmy mieli do czynienia z powieścią, samych siebie obsadzając w roli narratorów. Intymność biografii w dużej mierze odpowiada za tę skłonność. Jej zdolność do odsłaniania jednostkowej świadomości i łatwość w przechodzeniu od wspomnień do uczuć prawdopodobnie czynią ją jedną z najintymniejszych form. Oczywiście te różnice nie są definitywne. Empatyczne techniki powieściopisarza – charakteryzacja, opis, fokalizacja, swobodny styl nieosobowy, metafora (...) – są również dostępne biografowi. Im częściej jednak pisarze z nich korzystają, tym częściej ich dzieła zdają się autobiografikjami.

Swój esej Reynolds zamyka stwierdzeniem, że najważniejszą cechą autobiografikcji jest to, że niesie ukojenie. Uwypuklenie tej funkcji pozwala mu powiązać ów gatunek z jego czasem, który charakteryzuje jako „moment, kiedy kotwice ortodoksyjnej religijności ciążyą na doskonałym zdrowiu i spokoju”. Zdrowie pisarza było jednak dalekie od krzepkości: jego młodość naznaczyło zapalenie płuc, a w roku 1903 prawie umarł. W takim czasie dzieła z zakresu autobiografikcji „mogą wyznaczyć kierunek łodziom, które zatraciły swój kurs”. W ostatnich słowach Reynolds pisze o duchowej pociesze, którą przypisuje omawianej formie:

Jest to rodzicielka nadziei i zaufania; mszał nowej ceremonii, który wyrósł po drugiej stronie zwątpienia i wszelkiej trudności. Na tyle, na ile literatura może zostać oderwana od życia, znaczenie [autobiografikcji] jest większe dla życia niż dla literatury.

Zaiste jest to ciekawy sposób zakończenia prezentacji gatunku, gdzie życie i literatura – to, co autobiograficzne, i to, co fikcjonalne – zostają ukazane jako sobie bliskie. (...) Jednak udowodnienie niemożności ich rozdzielenia niczym lustro odbija religijne przekonanie o jedności, której nie da się utrzymać. Przedostatnie zdanie stanowi ewokację jeszcze w innym znaczeniu: wyrażenie „druga strona” przypomina o śmiertelności, a przez to antycypuje twierdzenie, że autobiograficje stanowią formę pośmiertnej egzystencji: życia po śmierci czy pośmiertnej egzystencji w literaturze. David Cannadine zażartował nawet, że „w naszym na wskroś zsekularyzowanym świecie biografia jest jedyną pewną formą życia po śmierci”. Jedną z atrakcyjnych cech autobiografikcji jest właśnie to, że zdaje się ona oferować niepewny rodzaj pośmiertnego życia (choć zapewne pewniejszy niż biografia, skoro nie możemy być pewni tego, co inni napiszą o nas po śmierci). „Mszał” może (jak sugeruje Swann) uderzać w katolicyzm i w Ruch oksfordzki, ale już „mszał nowej ceremonii” konotuje nowo powstałe duchowe rytuały, których dążeniem jest przywołanie duchów z tamtej „drugiej strony”.

Szkic Reynoldsa możemy też odczytać inaczej. Jeśli, jak przyznaje, w przywołanych przypadkach nie da się oddzielić życia od literatury, to pociecha, jaką ze sobą niosą, jest zarówno estetyczna, jak i duchowa lub psychologiczna. Pod presją rosnącego agnostycyzmu znaczenie jednostkowego życia uległo przekształceniu. Jeśli kiedyś za wartość uznawano duchowe ukojenie, teraz odnajdywano je w formie estetycznej (jak w przypadku Reynoldsa bądź Prousta). Dla autobiografii oznacza to tyle, co nadzieja Arnoldda, że literatura przejmie rolę religii w zsekularyzowanym świecie. Swann przywołuje fascynujące stwierdzenie, że dla autorów rzekomo pośmiertna autobiograficja dawała możliwość czytania recenzji, które były ich własnymi nekrologami. To właśnie zapewniało im namiastkę życia po śmierci, którego nie mogli być pewni za sprawą religii. Życiopisanie, jak często podkreślano, jest również uwikłane w śmierć. Biografia tradycyjnie upamiętniała zmarłego, nim poczęła zajmować się żywymi. Autobiografia jest spuścizną przyszłości. Rozwój tych gatunków odpowiada na sekularyzację, gdyż przynoszą one świeckie alternatywy dla duchowych rozważań o życiu i śmierci oraz tworzą nowe sposoby wyrażania antropologicznych potrzeb. Jedną z atrakcyjnych cech autobiografikcji jest to, że łączy obie te cechy: autobiografom daje możliwość zobaczenia swego (fikcyjnego) życia w całości, niczym biograf. Oznacza to jednak, że sens trybu wypowiedzi kryje się w pytaniu o formę – o kształt nadawany życiu i punkt widzenia tego, kto pisze, tak jak w przypadku funkcji religijnej czy pseudoreligijnej. Jeśli autobiograficje Reynoldsa są „rodzicielkami nadziei” dla ich czytelników, to zamiast przynosić nadzieję

na nieśmiertelność po „drugiej stronie”, dają nadzieję tam, gdzie pojawiają się „zwątpienie i trudność”. W skrócie, zamiast nieba autobiografikcja oferuje nadzieję na piękno. Jak twierdzi autor: „Ile piękna jest w tych książkach czytelnicy *Rutherforda*, *Ryecrofta* i *The House of Quiet* wiedzą najlepiej”. Autobiografikcja umożliwia zatem pojawienie się nowych postaw wobec wiary, a także sceptycyzmu, co wyjaśnia zapewne jej sukces oraz długi żywot. Z jednej strony pozwala autorom wyjść z duchowego kryzysu, dzięki powołaniu estetycznemu, z drugiej, jak w przypadku *Bensona*, służy ekspresji wiary bądź jej pragnienia. Fikcjonalność może prowadzić do wzmocnienia świadomości fikcyjnego wymiaru dyskursów zapewniających o swej prawdziwości, takich jak teologia czy autobiografia; może też być wyrazem przekonania, że w fikcji prawda jest immanentnie obecna.

Sugerowałem już wcześniej, że w uznaniu przez Reynoldsa tych dzieł za „typowe” autobiografikcje było coś arbitralnego. (...) Zakłada on, że pocieszenie (tak duchowe, jak i estetyczne) jest główną funkcją autobiografikcji. Niemniej tuż przed zakończeniem eseju rozluźnia swą definicję:

Ciekawe byłoby ze szczegółami przedyskutować wszystkie dzieła tego gatunku. Wskazać na związki między książkami *Borrowsa*, *Thoreau*, wieloma *De Quinceya*, *The Compleat Angler* [Izaaka Waltona], *Wyznaniem* *Rousseau*, *Essays of Elia* [Charlesa Lamba], *Sartor Resartus*, *John Inglesant* [Joseph Shorthouse’a], *My Trivial Life and Misfortune*¹⁵, *The Upton Letters* i wieloma innymi.

Pozornie te inne dzieła są tu wymieniane jako kontekst. Niemniej mówienie o ich związku z autobiografikcją może sugerować, że są czymś innym, a także, iż wąska definicja nie jest do utrzymania. Reynolds przywoływał już jeden z tekstów *Essays of Elia – Dream Children* – jako przykład autobiografikcji. Poza tym *Essays of Elia* spełniają wiele formalnych wymogów. Są przedstawiane jako pośmiertna publikacja pism autorstwa fikcyjnej osoby, opracowana przez anonimowego „Przyjaciela”. Teksty przyjmują formę eseju i (jak zdaje się E.V. Luca-sowi piszącemu w 1914 roku) są „pełnym odsłonięciem charakteru ich autora i wraz z jego korespondencją konstytuują jego autobiografię”¹⁶. Możliwe więc, że kiedy Reynolds mówi, że byłoby ciekawie omówić „wszystkie dzieła tego rodzaju”, przywołane tytuły służą mu jako przykłady, które można i trzeba by tu uwzględnić. Co więcej, sądzę, że wcześniejsze przykłady Reynoldsa były mniej restrykcyjne niż jego definicja, zgodnie z którą „czyste duchowe przeżycie” wypływające z „mniej lub bardziej fikcyjnej, choć wiarygodnej autobiografii” jest

¹⁵ *My Trivial Life and Misfortune* zostało opublikowane anonimowo jako dzieło „zwykłej kobiety” (Edinburgh: Blackwood, 1883).

¹⁶ Edward Verrall Lucas, wprowadzenie do *The Best of Lamb*, Charles Lamb (London: Methuen, 1914).

tutaj niezbędne. *Private Papers* i *The House of Quiet* w mniejszym bądź większym stopniu powstają z wpisów dziennikowych, nie zaś autobiograficznych. Jeśli dziennikowe zapiski są dozwolone, czemu by nie uwzględnić listów, zwłaszcza jeśli zostały one ułożone chronologicznie (jak w przypadku *The Upton Letters* Bensona), w ten sposób zbliżających się do formalnej autobiografii. Rozważania Reynoldsa nad związkami tego typu tekstów z autobiografią wyznaczają cienką granicę, która istotnie poszerza jego definicję i ją otwiera; pewnie przeszło mu to przez myśl, zostało jednak przez niego odparte. Jak twierdzi, wybierał swoje przykłady z „niewielkiej liczby”, a przecież bierze pod uwagę też inne dzieła, które podwajają liczebność rozpatrywanych przykładów.

W ten sposób powracamy do punktu, z którego Reynolds zaczyna, a więc od niezwykle „określonej i nieokreślonej” istoty tego gatunku. Starając się zawęzić przywoływane przykłady do duchowego kryzysu, dąży do jej ograniczenia i skromnie proponuje jako „pomniejszą formę literacką”. Dopuszczając jednak możliwość definicji bardziej inkluzywnej, pozwala jej jawić się jako nieścista. Coś, co zdawało się godną uwagi formą bądź gatunkiem (doświadczenie duchowe przedstawione w postaci fikcyjnej autobiografii), okazuje się hybrydycznym trybem pisania (pasującym się na styku autobiografii, fikcji i eseju), który może się przeobrazić w każdą inną formę – nie tylko w autobiografię, lecz także w fikcję, esej, biografię, piarstwo naturalistyczne, reportaż, korespondencję. Z tego punktu widzenia autobiografika nie jest osobną formą, a zatem nie może być postrzegana jako forma „pomniejsza”, gdyż przenika wiele reprezentatywnych dzieł literackich z okresu przeszło trzech stuleci. W argumentach Reynoldsa jest też coś niezwykle uderzającego. Zakłada on bowiem, że samo pojęcie autobiograficzności zmienia swoje znaczenie, kiedy mówi: „Pojęcie fikcyjnej autobiografii jest zarezerwowane dla fikcji, w której istotną rolę odgrywa życie pisarza lub w której pojawiają się nieścistości w faktach, co zdarza się w większości autobiografii”. Taka kwalifikacja pozwala pewien rodzaj fikcji uznać za autobiografię, która nie podpada pod żadną z tych kategorii – właśnie to Reynolds chce nazwać autobiografiką. W jaki sposób możemy nakreślić granicę między „fikcją autobiograficzną” a „autobiografiką”? Neologizm autora zachęca do ich rozróżnienia. Pojęcie fikcji autobiograficznej (...) chce on zarezerwować dla tekstu zawierającego szczegóły z życiowych wypadków autora, autobiografiką natomiast określa dzieła zawierające szczegóły prywatne, duchowe oraz psychologiczne. Zdaje się, że podstawowa trudność z owym rozróżnieniem polega na tym, że każda porządna autobiografia zawiera oba wskazane czynniki. Fakt, że Reynolds odczuwa potrzebę wprowadzenia określenia „autobiografika”, sugeruje, że samo pojęcie autobiograficzny zdaje mu się problematyczne. Potwierdzeniem jest tutaj również jego termin „formalna autobiografia”. Tym, co interesuje Reynolds, są dzieła, które nie mogą zostać określone mianem formalnej autobiografii, a jednocześnie ją przypominają i mają element autobiograficzny: są to dzieła,

gdzie to, co autobiograficzne, pojawia się za sprawą fikcji. Nie jest bowiem jasne, czy „autobiograficzność” odnosi się do publicznych, zewnętrznych aspektów życia, które mogą zostać zawarte w nekrologu bądź biografii, czy do życia wewnętrznego, które pozostaje prywatne. Innymi słowy – przemiana zachodzi w rozumieniu „powieści autobiograficznej”. (...) Zasadniczo wiąże się to ze zwrotem zarówno w fikcji, jak i w autobiografii dobrze rozpoznanych w tym okresie, a także z przekształcaniem się autobiografii w fikcję.

Reynolds zmarł młodo w 1919 roku, zaledwie w wieku 38 lat, podczas epidemii grypy. *A Poor Man's House* zostało dobrze przyjęte. Dzięki współpracy z „English Review” Forda wszedł w kontakt z wiodącymi pisarzami swoich czasów, włącznie z kilkoma tu omawianymi. Zaprzyjaźnił się z Conradem, który polecił go Wellsowi i Galsworthy’emu. „Myślę, że jest w tym młodzieńcu coś szczególnego”, powiedział Conrad swemu agentowi rok po publikacji „Autobiografikcji”¹⁷. Nie mam innych źródeł odnośnie do tego, czy inni autorzy czytali jego esej, który nie wszedł do książki. Nie chcę przesądzać o jego wpływie, ale wykazać, że Reynolds rozpoznał moment wykształcania się szczególnego rodzaju hybrydycznych tekstów, które stymulowały rozwój ikonicznych dzieł modernizmu, mimo że nie doczekał większości z nich. Co więcej, to Reynolds przedstawił najwcześniejszą i niezwykle trafną analizę tego fenomenu. W ten sposób wskazała na istniejącą wówczas świadomość modernistycznych eksperymentów z życiopisaniem.

Aby dostrzec, do jakiego stopnia Reynolds był – jak na swoje czasy – przenikliwy, wystarczy posłuchać pierwszych słów wstępu Gosse’a do *Father and Son* opublikowanego zaledwie rok później, w 1907 roku: „W obecnym czasie, kiedy fikcja staje się tak pomysłowa i zwodnicza”¹⁸. Innymi słowy – również Gosse dostrzegał ów fenomen, bojąc się, że to, co przedstawi jako autobiografię, zostanie uznane za autobiografikcję.

Znaczenie „autobiografikcji” dla modernizmu, historii literatury i teorii literackiej

Jakie jest znaczenie pisarstwa z pogranicza autobiografii i fikcji, tak jak widzieli to Reynolds i Gosse? Pokażna liczba tego typu dzieł w tym okresie oraz ich formalna wariantywność pokazują, że Reynolds miał rację, zakładając, że prawdziwy renesans autobiografikcji jest zjawiskiem z przełomu wieków. Jednak jego znaczenie zdaje się szersze, niż mógł sądzić. Po pierwsze, zgodnie z luźniejszą definicją, która uwzględnia inne fikcjonalizowane gatunki intymistyczne (zwłaszcza biografie, pamiętniki, listy) oraz inne poetyki (szczególnie

¹⁷ List Conrada do Wellsa, 1.01.1908 r., w: *The Collected Letters of Joseph Conrad*, red. Frederick R. Karl, Laurence Davies, vol. 4 (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 7; List Conrada do Galsworthy’ego, 17.02.1908 r., w: tamże, 43.

¹⁸ Edmund Gosse, *Father and Son: A Study of Two Temperaments*, red. Peter Abbs (London: Penguin, 1989), 33.

komiczne i ironiczne, niekoniecznie zaś agonistyczno-duchowe), autobiograficja nie jest pomniejszym gatunkiem, lecz praktyką powszechną i bardzo zróżnicowaną. Po drugie, nie odpowiada jedynie literaturze z ostatniego ćwierćwiecza, którą Reynolds przywołuje. Jego koncepcja „autobiograficji” istotnie wpływa na literaturę nadchodzących dekad, przede wszystkim na literaturę modernizmu, oraz na to, w jaki sposób będzie ona wchodzić w interakcję z życiopisaniem.

Jedną z dróg konstruowania tej relacji jest negacja. Moderniści mogą odczuwać, że fikcja lub poezja stały się nazbyt autobiograficzne; że autobiografia została wciągnięta w gatunki, które miały być obiektywne oraz impersonalne. Chociaż brzmi to jak bliski Eliotowi antyromantyczny apel o bezosobowość, esej Reynoldsa pozwala podejść do tego problemu inaczej. Zamiast krytyki „autoekspresji” proponuje refleksję nad dziełem, które pozostawia nas niepewnymi co do swego konfesyjnego charakteru. (...) Choć Eliot był krytyczny wobec subiektywizmu Shelleya czy Swinburne’a, autobiograficje Rutherforda, Patera i Gosse’a były równie znaczące dla ewolucji jego poetyki. Reasumując, zamiast postrzegać modernizm jako zwrot przeciwko romantycznej poezji i wiktoriańskiej krytyce biograficznej, powinniśmy traktować go jako reakcję na pojawienie się autobiograficji. Jego rozprzestrzenienie zdawało się nadmierne, dlatego też należało go wymazać, aby oczyścić przestrzeń dla eksperymentów modernistycznych. „Uważa się, że coś jest albo faktem, albo fikcją. Wyobraźnia nie będzie służyć dwóm panom jednocześnie”, jak w 1927 roku zauważyła Virginia Woolf, nim w kolejnym roku przystąpiła do pisania swego najbardziej autobiograficznego dzieła *Orlando*¹⁹. Jak pokazuje przypadek Woolf, modernistyczna gra z maskami, personami, niewiarygodnymi narratorami, a także związek modernizmu z psychoanalizą mogą być postrzegane jako atak na tradycyjne modele pisarstwa poświęconego życiu ludzi bądź rozumieniu ich charakteru; nie tyle są one zatem próbą negocjacji, ile staraniem o nowe możliwości. Wiele klasycznych dzieł modernistycznych nie ignoruje i nie unicestwia intymistyki, ale ją parodiuje, igrając z nią od strony formalnej. Jest to coraz widoczniejsze, począwszy od późnych lat dwudziestych XX wieku w takich dziełach, jak *Orlando* Woolf z 1928 roku czy *Autobiografia Alicji B. Toklas* z roku 1932. Jak wiadomo, *Orlando* jest parodystyczną biografją, która za punkt wyjścia obiera historię rodziny City Sackville-West – przyjaciółki i kochanki Woolf, lecz uduwiwia ją, mieszając biografję z fantazją. Chociaż na pierwszej stronie zostajemy zapewnieni, że jest biografją, a książka zawiera fotografie, portrety oraz indeks, szybko okazuje się biografją kogoś, kto żyje przez 400 lat i zmienia płeć z męskiej na żeńską.

¹⁹ Virginia Woolf, „The New Biography” (1927), w: *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, red. Andrew McNeillie (London: The Hogarth Press, 1994), 478. Por. też, „Sztuka biografii”, w: *Eseje wybrane*, tłum. Magda Heydel (Kraków: Karakter, 2018), 315–322.

Jeśli Woolf gra z biografią, Stein drwi z autobiografii. Cały dowcip z *Autobiografią Alicji B. Toklas* polega na tym, że nie jest to autobiografia, ponieważ zaprzecza dwóm z jej trzech podstawowych wymogów: nie jest napisana przez Alicję Toklas, niewiele też mówi o historii osoby, o której rzekomo traktuje. Żart polega na tym, że napisała ją jej kochanka i partnerka, Gertrude Stein. Paradoksalnie, choć narratorką jest Toklas, mówi przede wszystkim o Stein. Jest to więc rodzaj autobiografii przesuniętej – autobiografii Stein. Jest przez nią napisana i jest o niej. Zaprzecza również trzeciemu wymogowi (albo zaprzeczyła, kiedy została pierwszy raz wydana) – konieczności pojawienia się na stronie tytułowej nazwiska autora²⁰.

Oba przypadki to żartobliwe *jeux d'esprit*. Gry auterek z biografią oraz autobiografią są dobrze znane, zwłaszcza krytyczkom feministycznym, które postrzegają drwinę z konwencji pisarstwa osobistego jako strategię kobiet pisarek, zwłaszcza biseksualnych lub homoseksualnych, umykania wymogom patriarchy, gdyż biografia była kluczową drogą świadczenia o męskich osiągnięciach, szczególnie w sferze publicznej i profesjonalnej, kosztem tego, co prywatne i domowe. Podobnie autobiografia widziana była jako gatunek odpowiadający męskiej próżności, który w rękach kobiety ją samą ukazywałby jako zadufaną.

Biografia przez długi czas uznawana była za fundament fikcjonalnego pisarstwa Woolf, począwszy od *Pokoju Jakuba*, a w przypadku Stein od *Three Lives*. Dla ich badaczek założenie, że życiopisanie znajduje się w centrum modernizmu, nie byłoby zatem niczym nowym. Mogłyby nawet uznać, że w mojej refleksji za duży nacisk został położony na specyficznie męską wizję nieosobowej poetyki, która dąży do legitymizacji raczej wąskiej definicji modernizmu. Jeśli jednak skupimy uwagę na płciowości modernizmu, jego stara definicja się rozpadnie. Dziś mówimy bowiem o modernizmie raczej w kontekście jego instytucji oraz sieci relacji, nie koncentrując się wyłącznie na jego samozwańcych wysoko postawionych hierarchach²¹.

Podczas gdy dostrzegam siłę tych argumentów, moje rozważania prowadzą do zupełnie innej konkluzji. Nie jest wyłącznie tak, że późny modernizm otwiera się na życiopisanie, a więc, że autorzy rehabilitują auto/biografię w latach trzydziestych XX wieku, kiedy dokumentaryzm zaczyna dominować nad wysokim modernizmem. Nie jest też tak, że kobiety zaczęły wykorzystywać gatunki osobiste, aby zwalczać męski dyskurs bezosobowy; przyczyną nie jest też pojawienie się „Nowej Biografii”. Niemniej wszystkie owe zjawiska są częścią jednej historii. Wszelkie podobne analizy będą je umieszczać w kontekście reakcji na modernizm lub epokę wiktoriańską. Autobiografikja Reynoldsa jest zjawiskiem z przełomu wieków, który wpada w owe tryby i zapowiada ich ewolucję. (...) Modernistyczne gry z życiopisanem bazują na

²⁰ Powołuję się tutaj na „kontraktualną” teorię autobiografii Philippe’a Lejeune’a, „Pakt autobiograficzny”, tłum. Aleksander Wit Labuda, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5 (1975), 23: 31–49.

²¹ Zob. Peter Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide* (London: Macmillan, 1995).

wcześniejszych eksperymentach końca wieku. Nowa Biografia nie byłaby możliwa bez *Imaginary Portraits* Waltera Parkera, przykładów dzieł podawanych przez Reynoldsa bądź *The Private Life of Henry Maitland: A Record Dictated by J.H.: Revised and Edited by Morley Roberts* opublikowanego w 1912 roku i szybko rozpoznanego jako lekko sfikcjonalizowany portret George'a Gissinga napisany przez samego Roberta.

Co więcej, intymistyka nie pojawia się w modernizmie dopiero w późnych latach dwudziestych XX wieku. Wczesny modernizm również wchodzi z nią w interakcję, jak pokazują dzieła nawet kanonicznych autorów wysokiego modernizmu, których traktuje się jako przeciwników auto/biografii. Bardziej tradycyjni badacze modernizmu mogliby wnieść kolejne zastrzeżenie: że staram się go zamknąć w systemie, z którego chciał się wyswobodzić: z tyranicznej władzy „charakteru”, „osobowości” oraz innych koncepcji fetyszowanych przez romantyczne zaangażowanie w kulturę siebie, w biografii i autobiografię. Czymś perwersyjnym zdaje się odczytywanie zerwania z życiopisaniem jako jego kontynuacji; jest to równoznaczne z odbieraniem artystom możliwości przeprowadzenia jakiegokolwiek zmiany. W pewnych przypadkach trudno się o to kłócić: wyobrażony poemat nie jest historią życia; jeśli modernizm jest antyromantyczny i antyhumanistyczny, ma niewiele wspólnego z życiopisaniem, i to nie tylko w przypadku Wyndhama Lewisa czy krytycyzmu T[homasa] E[rnesta] Hulme'a bądź T[homasa] S[tearnsa] Eliota. Ale nawet poezja tego ostatniego komplikuje się i wzbogaca dzięki intymistyce – J. Alfred Prufrock, dama z *Portretu damy* czy też najbardziej modernistyczne z dzieł – *Ziemia jałowa*. Chociaż na podstawie lektury wiersza mogliśmy się nie zorientować, notatki podpowiadają nam, że uszójnia go jedna osoba, Tejrezjasz, który zmienia płcie i którego wizje wpływają na wiele ludzkich biografii.

Podsumowując, zainteresowanie życiopisaniem pod koniec wieku rzuca cień na modernizm i podaje w wątpliwość propozycje długo uznawane za aksjomatyczne dla studiów modernistycznych. Po pierwsze to, że modernizm powstaje w opozycji do pisarstwa osobistego. Po drugie, że nowa forma życiopisania – Nowa Biografia – wykształca się dopiero po pierwszej wojnie światowej i jest inspirowana formami oraz technikami modernistycznymi. Nową Biografię, jak u Lyttona Stracheya czy Harolda Nicolsona, umożliwiła gatunkowa fuzja pod postacią autobiografikcji. Nie jest tak, że ich pisma auto/biograficzne powstają z połączenia auto/biografii z fikcją, lecz są oni zainteresowani tym, w jaki sposób ich bohaterowie fikcjonalizują historie swego życia, dla których podstawą jest wymyślone „ja”, lub też że starają się przekonać innych do owych aktów wyobraźni. Chociaż może się zdawać, że chodzi tu o napięcie między bezosobowym wysokim modernizmem a samoświadomym życiopisaniem Bloomsbury, z jeszcze innego punktu widzenia funkcją Nowej Biografii jest osłabienie konwencjonalnej biografii oraz pojęć, takich jak „osobowość” i „charakter”, właśnie dzięki pokazaniu, do jakiego stopnia były one przesiąknięte życiopisaniem. Jak wyraził

to Cocteau w swym słynnym epigramie: „Viktor Hugo był szaleńcem, który myślał, że jest Victorem Hugo”²².

Analiza „Autobiografikcji” Reynoldsa pozwala przekształcić nasze rozumienie sposobów, w jakie modernizm wchodzi w relację z gatunkami osobistymi. Podczas gdy historyczny moment może wskazywać na zachodzenie na siebie modeli wiktoriańskich z nowoczesnym, przełom wieków jest również kluczowym momentem dla modernistycznego przeobrażenia autobiografikcji. Dwa lata przed 1906 rokiem Joyce rozpoczął pracę nad „Stephen Hero”, dziełem, które później przekształcił w *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Rok wcześniej Ford Madox Ford opublikował *The Soul of London* – paradoksalny i spersonalizowany portret miasta. Dwa lata po 1906 roku Proust rozpoczął pracę na materiałach, które wkrótce przekształcił w wielkie dzieło autobiograficzne – *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Tym, co odnajdujemy w takich utworach, jak zresztą w wielu dwudziestowiecznych autobiografikcjach, jest kombinacja tego, co już widzieliśmy na przełomie wieków. Jeśli chodzi o znaczenie przypisywane życiu wewnętrznemu – wnętrzu, subiektywności, impresjonizmowi i fantazji – treść jest bardzo podobna. Jest to również centralny problem dla modernizmu, jednak w kwestii wewnętrznego monologu bądź strumienia świadomości rozumiany już inaczej. Czasem natomiast [życie wewnętrzne] jest pojmowane jako coś fragmentarycznego i nieciągłego, jak epifania albo chwile istnienia. Wiele z tych utworów czerpie z form autobiograficznych i je komplikuje, nie tylko wprowadzając fikcyjnych autorów do tekstu – jak „Stephen Dedalus” Joyce’a czy „Marcel” Prousta – lecz także prezentując dzieła literackie autorstwa fikcyjnych autorów czerpiących z historii swego życia i rozważających, jak je opisać.

Autobiografikcja staje się ważna, ponieważ obecne w niej połączenie estetyki z duchowością jest chętnie podejmowanym problemem i to w czasie, kiedy ruch estetyczny stara się uczynić z estetyki religię, a Society for Psychical Research postuluje niereligijne, ale psychologiczne rozumienie tego, co związane z *psyche*²³. Zapowiada to również modernizm. Epifanie Joyce’a, impresje Forda oraz odrzucenie przez Woolf pisarzy epoki edwardiańskiej za ich materializm ukazują kolejny etap poszukiwań modelu reprezentacji „życia wewnętrznego”, „duchowego przeżycia”, który coraz bardziej zwraca się ku fikcji. Odkrycie tego doniosłego prądu przełomu wieków pozwala na nowo podejść do modernizmu, dostrzegając w nim kluczową obecność autobiografikcji.

Nie tylko zważa ona na historii literatury, lecz także na jej teorii. Pozwala nam przemyśleć relację między autobiografią a fikcją. Ujawnia, że ich stosunek jest bardziej skomplikowany, niż zazwyczaj sądzimy; pokazuje, że w sformułowaniu „powieść autobiograficzna” zawiera

²² Francis Steegmuller, *Cocteau: A Biography* (Basingstoke: Macmillan, 1970), 392.

²³ Zob. Samuel Hynes, *The Edwardian Turn of Mind* (Princeton: Princeton University Press, 1968).

się wiele różnych sposobów, w jakie powieści mogą być autobiograficzne i te relacje ukrywać. W przeciągu ostatnich trzydziestu lat pojawiło się dużo ważnych teoretycznych opracowań dotyczących autobiografii. Ale ich związek z fikcją, zwłaszcza ze znaczeniem „powieści autobiograficznej”, jest jednym z najmniej rozwikłanych aspektów modernistycznej literatury.

Prawdopodobnie najbardziej autobiograficzną z autobiograficznych powieści jest *roman à clef*. W swej najczystszej postaci jedynie nazwiska bohaterów ulegają zmianie. Jeśli ktoś przywróciłby ich pierwotne wersje, w ogóle nie byłaby to powieść, lecz biografia. Ale oczywiście powieściopisarze zmieniają więcej niż tylko imiona; *roman à clef* może nawet zawierać wymyślone epizody bądź rozmowy. Powieść natomiast może być auto/biograficzna jeśli chodzi o jej postacie, a z wymyślonymi akcją i dialogami; albo na odwrót: może opowiadać prawdziwą historię, ale mieć wymyślone postacie; może też wykorzystywać prawdziwe osoby, zdarzenia, słowa, lecz przeplatać je z elementami zmyślonymi. Prawdą może być, że *roman à clef* autobiografizuje uczucia związane z realnymi wydarzeniami, ale już nie same wydarzenia; czasem realizuje też autobiograficzne fantazje.

Są to przykłady fikcyjnych dzieł, które zawierają elementy treści autobiograficznej. Zachodzi jednak wyraźna różnica w tej kombinacji. Powieści, które przyjmują formę autobiograficzną, a więc zostały napisane tak, jak gdyby były autobiografiami, są fikcyjne albo dlatego, że autor zmyśla na temat własnego życia, albo dlatego, że stworzyli je fikcyjni autorzy. Różne typy sfałszowanych wyznań często nazywa się kpino-autobiografiami bądź pseudoautobiografiami, ale zamienność tych przedrostków jest mało pomocna. Zamiast tego musimy odróżnić pseudoautobiografie, które odtwarzają formę (jak *The Autobiography of Mark Rutherford*), oraz autobiografie kpiące, które ją parodiują (jak *Tristram Shandy* bądź *Augustus Carp, Esq. by Himself: Being the Autobiography of a Really Good Man*, 1924).

Termin „autobiografia” został utworzony w romantyzmie i ukształtował się pod koniec XVIII wieku. Paradoksalnie był to moment, kiedy powstało przekonanie, że każda forma pisarska zawiera w sobie coś autobiograficznego. Zgodnie z takim poglądem, który stopniowo utrwalił się w XIX wieku i pozostawił ślad nawet w okresie postmodernizmu, rozróżnienie na autobiografię i inne formy, takie jak biografia czy fikcja, zawsze okazuje się niewyraźne. Zatem termin ten niesie ze sobą coś radykalnie ambiwalentnego. Może oznaczać tryb pisania, który odróżnia go od innych form (dramat, poezja, fikcja) i który służy wyłącznie do opowiedzenia o własnym życiu. Albo może być użyty do stwierdzenia czegoś o wszystkich innych formach pisarskich. Najlepszym tego przykładem jest sposób, w jaki używamy przymiotnika „autobiograficzny”. Jeśli mówimy o powieści autobiograficznej, oznacza to, że stosujemy go do określenia czegoś, co nie jest formalną autobiografią, ale ma jej pewne cechy i elementy. Bezsensowne byłoby mówienie o autobiograficznej autobiografii nie tylko dlatego, że brzmi to tautologicznie, lecz także byłoby to sprzeczne w tym sensie, że [tekst] „zawiera coś z autobiografii, będąc formą nieautobiograficzną”.

W swym nowatorskim eseju *Autobiografia jako od-twarzanie* (1979) Paul de Man poddał namysłowi pytanie o autobiograficzne odczytania, zaznaczając, że autobiografia w ogóle nie jest gatunkiem, lecz trybem lektury. Wordsworth pisze poemat *The Prelude*, który odczytujemy jako autobiografię. Ale de Man mówi przede wszystkim o dziełach, które wprost są autobiograficzne: w pierwszej osobie, gdzie narrator jest w oczywisty sposób autorem. Żaden jednak z tych elementów nie musi być prawdziwy w powieści autobiograficznej. De Man nie rozpoznaje różnicy między „autobiografią” a „autobiograficznością”. Jego porażka w ich rozróżnieniu odpowiada za problematyczność znaczenia samej kategorii. Jak wiadomo, wprowadza on figurę prozopopei („fikcyjna apostrofa do nieobecnej, zmarłej bądź niemej jednostki, która nadaje jej możliwość udzielenia odpowiedzi i przenosi na nią sprawczą moc mowy”), dowodząc, że „prozopopeja to trop autobiografii, dzięki któremu imię (...) staje się równie czytelne i pamiętne jak twarz”²⁴. W fikcji autobiograficznej imię bohatera nie jest (w każdym razie jest rzadko) własnym imieniem, lecz imieniem kogoś innego. To nie do końca zaprzecza zdaniu de Mana, zgodnie z którym „okazuje się więc, że rozróżnienie między fikcją i autobiografią nie sprowadza się do opozycji albo–albo, lecz prowadzi do sytuacji, w której nie sposób rozstrzygnąć, czy coś jest jednym, czy drugim”, ponieważ nie jesteśmy w stanie ustalić, ile fikcji jest w autobiografii ani ile jest z autobiografii w fikcji²⁵. Niemniej rzuca to cień wątpliwości na jego niewiarę w gatunkowy status autobiografii, gdyż jego sceptycyzm opiera się na zręcznym poruszaniu się w polu różnicy, jaka powstaje między autobiografią a tym, co autobiograficzne. Przywołuje on refleksje Gérarda Genette’a na temat *W poszukiwaniu straconego czasu* jako dzieła możliwego do odczytania zarówno jako tekst fikcyjny, jak i autobiograficzny. Jednak fakt, że modernistyczny twórca rozmywa granice między gatunkami, nie podważa istnienia samego gatunku. Może natomiast wskazywać na ich mieszanie się, ponieważ nigdy nie są one osobnymi całościami. Powiedzieć, że autobiografia jest fikcyjna, to tyle, co stwierdzić, że epika zawiera historię, mit lub fikcję. Tak też się dzieje, nie oznacza to jednak, że epika jako gatunek nie istnieje. Jak dowodził Derrida w *The Law of Genre*, teksty „uczestniczą” w gatunkach, do których nie mogą w pełni „przynależeć”²⁶. Dokładnie jak w przypadku autobiografii i powieści. Odczytywać coś jako „autobiograficzne” nie znaczy uznać to za „autobiografię”. Autobiograficzny wymiar dzieła może być zawołany, nieświadomy bądź domyślny. Zdanie w biografii może się odnosić do jej podmiotu – powiedzmy do doktora [Samuela] Johnsona – ale mamy pewną dowolność w odczytywaniu go jako wypowiedzi autobiograficznej, która mówi nam coś o [Jamesie] Boswellu.

²⁴ Paul de Man, „Autobiografia jako od-twarzanie”, tłum. Maria Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* 77 (1986), 2: 314.

²⁵ Tamże, 309.

²⁶ Jacques Derrida, „The Law of Genre”, *Critical Inquiry* 7 (1980), 1: 65.

Rozumienie autobiografiki przez Reynoldsa – jako autobiograficznego duchowego przeżycia przedstawionego w sfikcjonalizowanej formie – zaświadcza o hybrydycznej obecności elementów fikcyjnych w negatywny sposób, jak gdyby zawstydzenie duchowością zmuszało autorów do rozcieńczania jej narracją fikcjonalną. Jest jednak jeszcze wiele argumentów za tym, aby autobiograf korzystał z przebrania, jakie daje mu fikcja: rodzinna hipokryzja, bezbożność lub zwątpienie religijne, zawiłości psychologiczne albo seksualne, pragnienie ochrony reputacji własnej bądź cudzej.

Niemniej istnieją przesłanki (jak już wspominałem), że negatywna obrona autobiografiki oddaje ją bez walki. Pozytywniejsza argumentacja przyjmuje natomiast dwie formy. Jedną można określić jako „demonstracyjną” i wychodzącą z analizy autobiografii proponowanej przez de Mana, w której zakłada się, że autobiografika jest modelowym przykładem dla wyzwania rzuconego ramom gatunkowym i potwierdza ich „nieokreśloność”, traktując ją jako immanentnie obecną w każdej autobiografii. Dzieła autobiograficzne końca wieku najczęściej są poprzedzane wstępami, wprowadzeniami i szkicami fikcyjnych autorów. Tak jakby autorzy tych dzieł chcieli, aby dzieło nie zostało odczytane jako niezręczne ujawnianie siebie lub jako fałszerstwo. Mówiąc inaczej, pewna nerwowość manewrów autorskich może zostać potraktowana nie tyle jako problem pojedynczych dzieł, ile raczej jako kłopot z samymi kategoriami „fikcji” i „autobiografii”, a także ich wzajemnej relacji. W takim ujęciu chemiczna metafora Reynoldsa jest myląca. Implikuje bowiem, że autobiografia, fikcja i esej są sobie równie osobne, jak stany skupienia materiałów: stały, płynny lub gazowy, nawet jeśli niektóre z nich (jak siarka) mogą występować pod różną postacią. Koncepcja autobiografiki, zwłaszcza zaś jej odrodzenie, wskazuje jednak na inny model. Zgodnie z nim składniki nie mogą występować rozdzielnie. Autobiografika ujawnia, że każda autobiografia ma fikcjonalne tendencje albo że może być odczytywana jako fikcja; dowodzi też, że każda fikcja może być autobiograficzna lub że ma autobiograficzny wymiar. Autobiografika odsłania zatem gatunkową oraz kategorialną plastyczność, a także świadczy o ich niehermetyczności.

Tym, co zostaje tutaj zdekonstruowane, jest sama „autobiografia”. Z pewnością autobiografika reprezentuje etap postępującej fikcjonalizacji gatunku autobiografii, przesuwając się od autobiografii osób wyobrażonych do wymyślonych autobiografii osób prawdziwych. Ale reprezentuje też ruch przeciwny – postępującą autobiografizację fikcji. Takie stwierdzenie pozwala na pozytywną obronę autobiografiki. Nie jest bowiem wyłącznie tak, że tworzenie fikcji stopniowo przeradza się w powieść autobiograficzną, jak w przypadku Prousta, Lawrence’a, Joyce’a, Pounda, Sinclaira, Woolf, H.D. i innych. Sposób lektury fikcji jest kluczowy i pojawia się jako główny temat w eseju Reynoldsa, gdzie rozważa on określony tryb jej odczytywania właśnie jako autobiografii. Jest to kierunek rozpoznany przez

Philippe'a Lejeune'a, zwłaszcza u autorów późnego XIX i wczesnego wieku XX. Zgodnie z nim dzieła fikcjonalne zdają się prawdziwsze niż jakakolwiek formalna autobiografia.

Chociaż Lejeune upatruje takiego prądu myślenia w modernizmie, zwłaszcza u Gide'a, jest to w istocie dziedzictwo radykalnego subiektywizmu późnodzięwnastowiecznych myślicieli, jak Nietzsche, czy estetów, jak Wilde i [Walter] Pater. Zgodnie z ich wizją każda ekspresja jest do pewnego stopnia autoekspresją. Powieści, sztuki czy traktaty filozoficzne są w takim samym stopniu autobiografiami ich autorów, co formalna autobiografia lub wspomnienia. Niemniej twierdzenie to zostaje ujęte w bardziej ekstremalnej formie: nie tylko sztuka jest autobiografią, ale jest lepszą autobiografią.

Co zatem mówią pisarze, kiedy przekonują, że fikcja jest prawdziwszą autobiografią? Twierdzenie Reynoldsa można odczytywać jako podtrzymanie przekonania o fikcji jako sztuce, a zarazem wyższej formie prawdy. Takie założenie, bądź nadzieja, wywodzi się prawdopodobnie z utraty złudzeń o możliwości dotarcia do prawdy inną drogą. Pragnienie Reynoldsa, aby związać autobiografikę z duchowym przeżyciem, może być odczytane jako kolejny etap sekularyzacji – jako wyraz odczucia, że to, co duchowe, nie może dłużej być pochwycone lub reprezentowane bezpośrednio. Potrzeba prawdy duchowego przeżycia prowadzi do przekonania, że jest ono formą fikcji, rozumianą lepiej dzięki innym fikcjom.

Jeśli przyznać, że to, co duchowe, ciąży ku fikcji, to fikcja ciąży ku *psyche*. I jak sugeruje Reynolds, jest to właśnie moment, kiedy dyskursy subiektywizmu przechodzą od tego, co duchowe, do tego, co psychologiczne, psychoseksualne i psychoanalityczne. Zapewnianie, że autobiografikcja ma wymiar fikcjonalny, jest równoznaczne z przyjęciem psychoanalitycznej wizji siebie jako innego. Stąd też narracje te nie są po prostu sprowadzalne do faktów czyjejś biografii bądź autobiografii.

Twierdzenie, że fikcja jest prawdziwszą autobiografią, w istocie okazuje się obroną autobiografikcji. Wyłącznie autorzy, których fikcja jest autobiograficzna, bądź którzy przekuli doświadczenie duchowe w sfikcjonalizowaną narrację, są w stanie powołać ją do życia. Niemniej jednak – jak już widzieliśmy – założenie to ulega komplikacji, jeśli wspomniane dzieła stanowią autobiografikcję, nie zaś po prostu fikcję. Podczas gdy Lejeune dowodzi, że chodzi tu o konceptualny ruch, który zdaje się potwierdzać równorzędność fikcji i autobiografii, autobiografikcja ukazuje autobiografię i fikcję jako nierozzerwalnie ze sobą splecione i nierozróżnialne. Poststrukturaliści powiedzieliby, że są to gatunki „zmieszane”. Z pewnością krytycy od dawna byli świadomi, że autobiografowie zniekształcają, a pisarze fikcjonalizują własne doświadczenie. Ale w formalnych grach końca wieku autobiografikcja w swej współzależności od autobiografii i fikcji prezentuje albo reprezentuje samą siebie z nową siłą i z całą swoją złożonością.

Bibliografia

- Bailey, Peter J. „»Why Not Tell the Truth?«: The Autobiographies of Three Fiction Writers”. *Critique* 32 (1991): 211–223.
- Bartocci, Clara. *John Barth's Once Upon a Time: Fiction or Autobiography?*. Associazione Italiana di Studi Nord-Americani. Dostęp 20.04.2006. <https://www.aisna.net/wp-content/uploads/2019/09/6bartocci.pdf>.
- Bleikasten, André. „Of Sailboats and Kites: The »Dying Fall« in Faulkner's *Sanctuary* and Beckett's *Murphy*”. W: *Intertextuality in Faulkner*, red. Michel Gresset, Noel Polk, 57–72. Jackson: University Press of Mississippi, 1985.
- Boldrini, Lucia, Peter Davies, red. „Autobiografictions. Comparatist Essays”. *Comparative Critical Studies* 1 (2003): 3.
- Buitenhuis, Peter. „The Golden Moment”. *New York Times*, 20.12.1970.
- Derrida, Jacques. „The Law of Genre”. *Critical Inquiry* 7 (1980), 1: 55–81.
- Dictionnaire International des Termes Littéraires. Dostęp 18.06.2006. <http://www.ditl.info/art-test/art10086.php>.
- Gosse, Edmund. *Father and Son: A Study of Two Temperaments*, red. Peter Abbs. London: Penguin, 1989.
- Hynes, Samuel. *The Edwardian Turn of Mind*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Karl, Frederick R., Laurence Davies, red. *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Vol. 4. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Lejeune, Philippe. „Pakt autobiograficzny”. Tłum. Aleksander Wit Labuda. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5 (1975), 23: 31–49.
- Lucas, Edward Verrall. Wprowadzenie do *The Best of Lamb*, Charles Lamb. London: Methuen, 1914.
- Man, Paul de. „Autobiografia jako od-twarzanie”. Tłum. Maria Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 77 (1986), 2: 307–318.
- My Trivial Life and Misfortune*. Edinburgh: Blackwood, 1883.
- Nicholls, Peter, red. *Modernisms: A Literary Guide*. London: Macmillan, 1995.
- Reynolds, Stephen. „Autobiografiction”. *Speaker* 15 (1906), 366: 28, 30.
- Reynolds, Stephen. „Preface to the New Edition”. W: tegoż, *A Poor Man's House*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Saunders, Max. *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Scoble, Christopher. *Fisherman's Friend: A Life of Stephen Reynolds: 1881–1919*. Tiverton, Devon: Halsgrove, 2000.
- Steegmuller, Francis. *Cocteau: A Biography*. Basingstoke: Macmillan, 1970.

Swann, Charles. „»Autobiografiction«: Problems with Autobiographical Fictions and Fictional Autobiographies. Mark Rutherford's *Autobiography and Deliverance*, and Others". *Modern Language Review* 96 (2001), 1: 21–37.

Woolf, Virginia. „Sztuka biografii". W: *Eseje wybrane*. Tłum. Magda Heydel, 315–322. Kraków: Karakter, 2018.

Woolf, Virginia. „The New Biography". W: *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, red. Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press, 1994.

Autobiografiction. Experimental Life-Writing from the Turn of the Century to Modernism

Summary

This essay approaches the large but surprisingly under-theorized topic of the relation between autobiography and fiction, concentrating on the period between 1880 and 1930, arguing for a new account of the relation between Modernism and life-writing. It introduces and analyses a key essay from 1906 by Stephen Reynolds, author of *A Poor Man's House*, which, strikingly, coins the post-modern-sounding term 'autobiografiction'. It argues that Reynolds' central concept sheds light on the vexed theoretical question of the relation between autobiography and fiction, and in ways that reach further than either Reynolds or the essay's few commentators have appreciated.

Keywords

Stephen Reynolds, autobiografiction, fact, fiction, life-writing

Translated by Max Saunders

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Max Saunders, „Autobiografikcja. Eksperymenty z życiopisaniem od przełomu wieków po modernizm”, tłum. Agnieszka Sobolewska, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2020), 15: 41–65.
DOI: 10.18276/au.2020.2.15-04