



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 109–120
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-09



PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

JOANNA JEZIORSKA-HAŁADYJ*

Uniwersytet Warszawski

Raport z (twojego) wnętrza. Drugoosobowe formy autobiograficzne w prozie Paula Austera

Streszczenie

W artykule podjęto refleksję nad specyfiką narracji drugoosobowej w autobiografii na przykładzie twórczości Paula Austera, szczególnie wydanej w 2013 roku książki *Report from the Interior*. Analiza utworu koncentruje się na funkcji zastąpienia „ja” przez „ty”, które komplikuje kwestię tożsamości podmiotu, a przede wszystkim sprawia, że tekst autobiograficzny staje się wypowiedzią teoretyczną na temat konwencji autobiografii. Wybór narracji drugoosobowej w literaturze dokumentu osobistego postrzegać więc można jako gest implicytnie autotematyczny.

Słowa kluczowe

autobiografia, narracja drugoosobowa, autotematyzm, pamięć, Paul Auster

* Kontakt z autorką: joanna.jeziorska-haladyj@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0001-9183-2125.

Twoje przeświadczenie o tym, że jaki kto był jako dziecko, takim będzie i jako człowiek dorosły, że „nośność mostu” nigdy nie ulegnie zmianie, zatraciło wszelką ponurość, przemieniło się w poszukiwanie fantastycznych początków chwil-wieczności¹.

Cesare Pavese

Pojawienie się „ty” zamiast „ja” w opowieści o własnym życiu nie zdarza się często, w pierwszym odruchu budzi więc zazwyczaj konsternację i wymusza natychmiastowe formułowanie hipotez interpretacyjnych odpowiadających na pytania: dlaczego i po co? Autobiograficzne „ty”, choć nienaturalne i ostentacyjne, nie jest jednak tylko prostą podmianą, efektowną sztuczką. Prowadzi do głębokiego przemodelowania relacji komunikacyjnych w tekście, komplikuje kwestię tożsamości podmiotu. Wybór narracji drugoosobowej² może sygnalizować nieciągłość biografii i decentrację osobowości, bywa gestem obronnym, asekuracyjnym, eskapistycznym; aktem kontestacji, sprzeciwu, polemiki z wszechobecnym „ja”, ale może stanowić też wehikuł pozwalający do „ja” dotrzeć okrężną drogą. „Ty” jest bowiem w autobiografii zawsze brakiem „ja”, tematyzuje jego nieobecność czy ukrycie.

Narracja w drugiej osobie implikuje też zazwyczaj sytuację dialogową, choć oczywiście ów dialog może być pozorowany, a układ sił z góry przesądzony. Może też jednak stanowić konfrontację „ja” dawnego i „ja” obecnego, szczególnie jeśli wiele je różni, a postawa życiowa, światopoglądowa, emocjonalna uległa zmianie. Dawne „ja” może zostać obsadzone w roli pacjenta na psychoanalitycznej kozetce lub krnąbrnego podopiecznego, który niewiele rozumie i należy mu, korzystając z przewagi starszeństwa i doświadczenia, wyjaśnić jego postęпки i motywacje. Autobiografiom w drugiej osobie nie poświęcono dotąd wiele uwagi. Wyjątkiem jest Philippe Lejeune, który sformułował kilka uwag na ten temat na marginesie rozważań nad autobiografią trzecioosobową. Badacz zaznacza, że gry z zaimkami eksponują to, co jest obecne również w prototypowych pierwszoosobowych autobiografiach, w których mamy do czynienia – choć w sposób niejawnny – z podwójnością „osoby” gramatycznej. „Ja” mówi do czytelnika, a jednocześnie na jego oczach mówi do siebie. Drugoosobowa narracja autobiograficzna to napięcie między komunikacją literacką a dialogiem wewnętrznym tematyzuje i uobecnia. Lejeune pisał o narracji w drugiej osobie jako o spektaklu, w którym realny odbiorca jest widzem przyglądającym się z widowni napięciom między „ja” a „ty”.

¹ Cesare Pavese, *Rzemiosło życia (dziennik 1935–1950)*, tłum. Alija Dukanović (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 352. Dzienniki Pavesego są prowadzone częściowo w drugiej osobie.

² Philippe Lejeune, „Autobiografia w trzeciej osobie”, tłum. Stanisław Jaworski, w: *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas, 2001), 121–127. Studium pochodzi z książki Lejeune’a *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux medias* (Paris: Éditions du Seuil, 1980).

Co jednak dla mnie najważniejsze, „ty” narracyjne sprawia, że tekst implicytnie podejmuje problematykę konwencji autobiograficznej, a przynajmniej refleksję nad statusem, możliwościami i ograniczeniami tego rodzaju pisarstwa. W rezultacie tekst autobiograficzny staje się również wypowiedzią teoretyczną na temat autobiografii czy – wedle celnej formuły Artura Hellicha – autobiografią drugiego stopnia, czyli tekstem utrzymanym w poetyce wyznania, ale operującym metaperspektywą³. Można to też nazwać metodologią autobiografii w sensie, w jakim pisał Michał Głowiński o nowej powieści: w samej strukturze utworu, w akcie wyboru sposobu narracji, kryje się refleksja autotematyczna⁴. Taki „immanentny” autotematyzm wpisany jest w moim przekonaniu w drugosobowe autobiografie, choć często towarzyszy mu także tradycyjna eksplicytna metarefleksja⁵.

Przykładem jest twórczość Paula Austera. Jego autobiograficzna proza obejmuje kilka tomów, wśród których w drugiej osobie utrzymane są dwa ostatnie: *Winter Journal* (2012, wydanie polskie: *Dziennik zimowy*⁶) oraz o rok późniejszy, nieprzetłumaczony dotąd na język polski *Report from the Interior* (2013, Raport z wnętrza)⁷. Na okładkach wydań amerykańskich umieszczono zdjęcia, na których można łatwo rozpoznać charakterystyczne spojrzenie autora – odpowiednio jako młodego człowieka i kilkuletniego chłopca. Te paratekstowe gesty to tylko dodatkowe potwierdzenie paktu autobiograficznego; nie ma wątpliwości, że bohater dylogii Austera, Paul, to późniejszy autor *Trylogii nowojorskiej*. W obu tekstach powracają zresztą wątki i epizody znane już z wcześniejszej prozy autobiograficznej i esejistycznej: *The Invention of Solitude* (1982, wydanie polskie: *Wynaleźć samotność*), *The Red Notebook* (1995, wydanie polskie: *Czerwony notatnik*), *Why Write?* (1996, *Po co pisać?*), *Hand to Mouth* (1997, wydanie polskie: *Wiążąc koniec z końcem*), *Accident Report* (1999, Sprawozdanie z wypadku). Widać więc, że po rozmaite fakty ze swojej biografii Auster sięgał wielokrotnie już wcześniej, w tekstach poświęconych jakiemuś szczególnemu wydarzeniu czy aspektowi wydarzeń (na przykład *Czerwony notatnik* dotyczy roli przypadku i zbiegu okoliczności w życiu, *Wynaleźć samotność* – śmierci ojca) i zawsze w klasycznej formie pierwszoosobowej.

³ Artur Hellich, *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018).

⁴ Michał Głowiński, „Powieść jako metodologia powieści”, w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967).

⁵ Więcej na ten temat Bogdan Bakula, *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)* (Poznań: WiS, 1991); Joanna Grądziel-Wójcik, „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”, *Forum Poetyki* 2 (2015).

⁶ Paul Auster, *Winter Journal* (New York: Henry Holt & Company, 2012), wydanie polskie: *Dziennik zimowy*, tłum. Maria Makuch (Kraków: Znak, 2014).

⁷ Paul Auster, *Report from the Interior* (New York: Henry Holt & Company, 2013).

Co ciekawe, w całej tej konstelacji tekstów nie ma redundancji, autor właściwie nie reinterpretuje opisanych już wypadków, każda kolejna odsłona projektu autobiograficznego przynosi nowy materiał.

W analizie chciałabym skupić się głównie na *Report from the Interior* i zaproponować metodę, którą James Phelan i Peter J. Rabinowitz nazywają *theorypractice* (brak spacji nieprzypadkowy)⁸. Polega ona na łączeniu refleksji nad pewnym aspektem teorii narracji – w moim wypadku jest to drugoosobowość w fikcji jako kategoria badawcza – z analizą i interpretacją konkretnych tekstów literackich. To relacja obustronna: namysłowi teoretycznemu poddana jest interesująca w tekście literackim kwestia, z kolei sposób jej artystycznego ukształtowania wpływa na konceptualizację teoretyczną. Stoi za tym, jak sądzę, przeświadczenie, które podzielało też wielu polskich teoretyków literatury: że teksty literackie niekiedy antycypują czy uzupełniają teorię. W przypadku narracji w drugiej osobie, ze względu na konstytutywny dla niej rys autotematyczny, wydaje mi się to szczególnie widoczne.

Dziennik zimowy, jak pisze sam Auster w Raporcie, dotyczy przede wszystkim przygód ciała⁹ (R, 4). Rejestruje długą historię jego rozmaitych uszkodzeń i uszczerbków, jest kroniką wypadków i blizn, a w dorosłym życiu gwałtownych reakcji somatycznych na traumy oraz, rzecz jasna, na inne ciała. Raport zaś stawia sobie „trudniejsze, a może niemożliwe zadanie” (R, 4), to znaczy wyprawę powrotną do dziecięcego umysłu, do czasów, kiedy mały świat był całym światem, bo wielki świat nie był jeszcze widoczny (R, 45–46). Granicę wieku określa na dwanaście lat, uznając, że mniej więcej do tego czasu każdego dnia robi się coś po raz pierwszy, i chcąc uchwycić czas „przechodzenia od niewiedzy do czegoś, co nie jest już całkowitą niewiedzą” (R, 5). Wspomnienia są nieliczne, oderwane od siebie, a ich wyrazistość może zwodnicza, bo zapośredniczona cudzymi opowieściami:

Twoje najwcześniejsze myśli, pozostałości życia wewnętrznego małego chłopca. Pamiętasz to tylko częściowo, oderwane od siebie drobiazgi i skrawki, krótkie przebłyski świadomości, które zjawiają się w przypadkowych momentach – przywołane zapachem lub dotykiem albo sposobem, w jaki światło pada na coś tu i teraz, w wieku dorosłym. Tak ci się przynajmniej wydaje, że pamiętasz, wierzysz, że pamiętasz, ale może wcale nie pamiętasz albo pamiętasz tylko późniejsze wspomnienie (R, 4).

⁸ James Phelan, Peter J. Rabinowitz, *Understanding Narrative (Theory and Interpretation of Narrative)* (Columbus: Ohio State University Press, 1994). Phelan stosuje ją konsekwentnie w kolejnych książkach i łączy z przekonaniem o etycznym wymiarze lektury; por. James Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (New York: Cornell University Press, 2005).

⁹ Wszystkie tłumaczenia *Report from the Interior* są mojego autorstwa. W nawiasach podaję numer strony.

Za wiarygodnością tych skrawków przemawia rozpoznanie reliktyw dziecięcego, magicznego nieco postrzegania rzeczywistości w dorosłym życiu (R, 5), kiedy światła samochodu wciąż przypominają zmrużone oczy, a chmury – ptaki i zwierzęta. Co zostaje w pamięci? Niewiele, zazwyczaj to, co łączyło się ze szczególnie silnymi emocjami: radością (spotkania ze sportowymi idolami), rozczarowaniem (wizyta w studiu filmowym), wstydem (scena na koloniach), strachem i niedowierzaniem (gniewny, najpewniej antysemitki wybuch dziadka kolegi), współczuciem, a przede wszystkim z poczuciem sprawiedliwości i uczciwości (R, 51). „Odkop stare historie, poszperaj, by cokolwiek znaleźć, a potem unieś okruchy wspomnień do światła i przyjrzyj się im. Zrób to” (R, 5) – pisze narrator. Sandrine Sorlin, lingwistka badająca funkcję zaimków drugoosobowych, kładzie w swojej analizie nacisk na ten wyjątkowy na tle całości fragment. Widzi w nim zaproszenie czytelnika do współprzeżywania i sięgania do własnych wspomnień z dzieciństwa (czyli tak zwaną podwójną deikse), a jednocześnie do wnikięcia w życie wewnętrzne bohatera; nazywa to dialektyką ruchu odśrodkowego i dośrodkowego. „«Ty» pozwala autorowi i czytelnikowi spotkać się w pół drogi”¹⁰, znaleźć równowagę między osobnością i wspólnotą doświadczeń. Fragmentów, które mogłyby wywołać czytelnika do tablicy, nie ma jednak więcej; odbiorca realny pełni w Raporcie rolę biernego raczej obserwatora zdialogizowanego procesu powrotu do plastycznie opisanego dzieciństwa. Kiedy narrator mówi: „(...) myślisz o sobie jako o kimkolwiek, o każdym” (R, 4), próbuje chyba powiedzieć, że celem i siłą całego przedsięwzięcia nie jest stworzenie wyidealizowanej kroniki swoich lat dzieciennych, literackiego pomnika przyszłego pisarza, ale pokazanie – jak to się dzieje w każdej *Entwicklungsroman* – uniwersalnych etapów dorastania i formacyjnych doświadczeń.

Auster konstatuje paradoks ludzkiej kondycji: „Mimo zewnętrznych pozorów, wciąż jesteś tym, kim byłeś, choć nie jesteś już tą samą osobą” (R, 5). Tej znajomej-nieznajomej postaci narrator przypatruje się z czułością i spokojem. Całość jest ambiwalentna, zawieszona między rekonstrukcją a dystansem, możliwością a niemożnością powrotu. Dominuje narracja konsonantyczna (termin Dorrit Cohn¹¹), a więc scalający punkt widzenia dorosłego, który szuka połączeń z dawną wersją siebie i cieszy się z chwilowych olśnień – kiedy na przykład dziecięca lektura kartkowana po wielu dekadach okazuje się swojsko znajoma (*Peter Rabbit*, czyli *Piotruś Królik*). Dojrzały narrator rozpoznaje źródła swojej prywatnej mitologii: wspomina śmierć sąsiada, studenta, a czarny samochód na tle białych ścian domu jest dla niego

¹⁰ Sandrine Sorlin, „Auster’s Autobiographical ‘You’ in *Report From the Interior*. Multi-faceted (inter) subjectivities”, *E-rea*, 17.01.2019, dostęp 15.02.2022, <http://journals.openedition.org/erea/8900>.

¹¹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction* (Baltimore: Princeton University Press, 1978), 145 i n.

nawet po sześćdziesięciu latach emblematem żałoby (R, 67). Ma świadomość, że w dzieciństwie tworzy się matryca rzeczywistości, system percepcji. Jednocześnie jednak „czyta” przeszłość przez pryzmat późniejszych lektur i zdobytej w kolejnych latach wiedzy o świecie. Wspomina na przykład, że kiedy coś zbroił, matka nazywała go dzikim Indianinem, *wild Indian*; określenie uosabiało „to wszystko, co zmysłowe, wyzwalające i nieskrępowane, id dające upust mrocznym żądzom w opozycji do *superego* dzielnych kowbojów w białych kapeluszach, opresyjnego świata niewygodnych butów, budzików i dusznych, przegrzanych sal lekcyjnych” (R, 61). Słysząc tu oczywiście efekty odrobionej znacznie później lekcji psychoanalizy i terminy, których dziki Indianin znać wówczas nie mógł.

Narrator próbuje też jednak rekonstrukcji, czyli narracji dysonantycznej – i są to stylistycznie wirtuozerskie fragmenty odtwarzające perspektywę dziecka. Około szóstego roku życia Paul wierzy, że w alfabecie są dodatkowe dwie litery znane tylko jemu: odwrotne L i A do góry nogami (R, 23). Kiedy strzyże go fryzjer, który przed laty strzygł też Thomasa Edisona, chłopiec czuje, że przez jego palce myśli z głowy wielkiego człowieka przechodzą do jego głowy. A tak postrzega Boga (zanim obejrzy film, który podważa jego wiarę, bo kapłan idący z misją pokojową zostanie pokonany przez Marsjan):

Bóg był dowódcą niebiańskiej policji myśli, kimś niewidocznym i wszechmocnym, kto mógł wtargnąć do twojej głowy i słuchać twoich myśli, kto mógł słyszeć, jak mówisz do siebie, i przetłumaczyć twoje milczenie na słowa. Bóg zawsze patrzył, zawsze słuchał, dlatego nieustannie musiałeś się dobrze zachowywać. W przeciwnym razie spadłyby na ciebie okrutne kary, niewyobrażalne tortury, więzienie w najciemniejszych lochach, życie o chlebie i wodzie do końca twoich dni (R, 12).

W późniejszym fragmencie „patriotycznym” pobrzmiwają z kolei echa tego, co mówią dzieciom nauczyciele; triumfalna wizja amerykańskiej supremacji stanie się dla Paula, kiedy uświadomi sobie swoją żydowską tożsamość i pochodzenie z odległej Europy Wschodniej, wykluczająca (R, 59):

Dzielni Pielgrzymi przekroczyli ocean, by w surowej i dzikiej przestrzeni stworzyć naród, a tłumy osadników, którzy podążyli za nimi, rozciągnęły amerykański raj na cały kontynent, od Atlantyku po Pacyfik, od Kanady po Meksyk, bo Amerykanie byli przedsiębiorczy i mądrzy, pomysłowi jak żaden inny naród na Ziemi, a każdy mały chłopiec mógł marzyć, że gdy dorośnie, stanie się bogatym i spełnionym człowiekiem. To prawda, że niewolnictwo było złym pomysłem, ale Lincoln uwolnił niewolników i obecnie ten nieszczęsny błąd należy już do przeszłości (...). Być Amerykaninem to być częścią najwspanialszego przedsięwzięcia w dziejach ludzkości od chwili stworzenia (R, 56–57).

Narracja jest więc niejednoznaczna, podmiot oscyluje między dawną a obecną świadomością, płynnie pokonuje dekady i przerzuca mosty między przeszłością a teraźniejszością, zgłębia powikłania relacji życie–pisanie. To przedstawianie narracyjnej zwrotnicy jest w moim przekonaniu immanentnie autotematyczne i tłumaczy, dlaczego monolityczne „ja” zastąpione zostało przez „ty”. Do tego dochodzą jeszcze wątki bezpośrednio podejmujące kwestię własnej twórczości. Oto jak Auster wspomina swój pisarski debiut:

(...) ponieważ wiedziałeś, że Stevenson był dorosłym człowiekiem, kiedy powstały te wiersze, imponowało ci, jak zręcznie i przekonująco posługiwał się w książce pierwszą osobą, udając, że pisze z punktu widzenia dziecka, i teraz nagle rozumiesz, że to był twój pierwszy wgląd w ukryte tryby kreacji literackiej, w tajemniczy proces, dzięki któremu człowiek może wskoczyć do cudzego umysłu. W kolejnym roku napisałeś swój pierwszy wiersz, bezpośrednio inspirowany Stevensonem, bo był jedynym poetą, jakiego znałeś, ohydny gniot zaczynający się od słów: „Jest już wiosna / Bądź radosna!”. (R, 26)¹²

Ów „żałosny” wiersz, „najgorszy, jaki kiedykolwiek napisano” (R, 26), wyszedł spod ręki dziewięciolatka i zostawił wspomnienie euforii, która domagała się ekspresji, „wzmózonego poczucia tego, kim jesteś, i głębokiej przynależności do otaczającego świata” (R, 27). Chłopiec najpierw dostrzega chwyt, metodę twórczą, i dzięki temu doświadcza inicjacji w pisarskie rzemiosło. Cały ten fragment można potraktować, znowu, jako metatekstowy komentarz do Raportu, w którym Auster tak przekonująco wykorzystuje perspektywę dziecięcą, a więc również cudzą. Kolejne wtajemniczenie będzie już dotyczyło powieści: pierwsza powstanie w szóstej klasie, a w sensoryjnej fabule znajdzie się miejsce dla dwóch par bliźniąt i skradzionego perłowego naszyjnika schowanego w maszynie do pisania (R, 93–94). Dorosły autor kilkunastu powieści zapyta retorycznie: „Nawet jeśli ten młodzieńczy wyczyn nie wydawał się wtedy ważny, teraz, kiedy patrzysz na to z perspektywy czasu, trudno nie traktować go jako początku, jako pierwszego kroku” (R, 94).

Nie jest też przypadkiem, że dwa obszernie rozdziały Raportu Auster poświęca filmom, które go ukształtowały. Tworzy rodzaj twórczej parafrazy, scena po scenie opowiadając te dwie historie na nowo i poddając oglądowi swój dawny odbiór. Co ciekawe, pamięta nie tylko fabuły, ale również zastosowane środki formalne i swój ówczesny namysł nad nimi, na przykład monolog bohatera „za grobu”, który jest komentarzem *ex post* do pokazywanych na ekranie scen z życia¹⁵.

¹² Rym oryginalny: *Spring is here, / Give a cheer!*.

¹⁵ Na ten aspekt Raportu zwraca szczególną uwagę Jarmila Mildorf, uznając, że przywoływanie rozmaitych doświadczeń pokoleniowych i nawiązania do kultury popularnej służą odwróceniu uwagi od spraw

Kwestie te znajdują dopełnienie w części ostatniej, zatytułowanej *Kapsuła czasu*, która rozpoczyna się od słów: „Myślałeś, że nie zostawiłeś żadnych śladów” (R, 177). Chodzi o ślady dzieciństwa i młodości – fotografie, pierwsze próby literackie, wspomnienia; niemal wszystko przypadło w czasie przeprowadzek (w *Dzienniku zimowym* pisarz sporządza listę dwudziestu dwóch adresów stałego zamieszkania). Auster konstatuje, że nigdy nie prowadził dziennika. Rozważania na ten temat warte są szczególnej uwagi, bo potraktować je można, znów, jako refleksję metatekstową odnoszącą się do utworu, w którym słowa te padają. Od diarystyki odstraszał młodego pisarza kłopot z adresatem – zwrot do siebie samego wydawał mu się dziwny i wprawiający w zakłopotanie: „(...) po co trudzić się mówieniem sobie samemu rzeczy, które się wie, po co podejmować trud ponownego rozpatrywania tego, co właśnie cię spotkało” (R, 179). Z kolei jeśli zapiski miałyby powstawać z myślą o kimś innym, nie wiadomo, kto miały to być i jak się do niego zwracać. Tego rodzaju „naiwne” wątpliwości w odniesieniu do tak ugruntowanego w kulturze literackiej i skonwencjonalizowanego gatunku jak dziennik, formułowane w drugoosobowych, a więc mocno nietypowych zapisach autobiograficznych, wydają się ironią dojrzałego twórcy patrzącego na dawnego siebie. Po latach sprawa wydaje się jasna: „Byłeś wówczas o wiele za młody, żeby zrozumieć, jak wiele później zapomnisz – i zbyt zatrzaśnięty w teraźniejszości, by zrozumieć, że osobą, do której się zwracasz, jest twoje przyszłe ja” (R, 71). To ważne słowa – pozwalają bowiem odczytać drugoosobowe, późne książki autobiograficzne Austera jako kompensujący ruch w przeciwną stronę: zwrot do dawnego „ja”.

Rozważania o dzienniku jako formie niemożliwej, snute z perspektywy będącego *in statu nascendi* Raportu i w tymże zawarte, przerywa gwałtowny zwrot akcji: telefon od byłej żony, pisarki Lydii Davis, która pyta o zgodę na przekazanie do archiwum bibliotecznego ponad stu prywatnych listów od Austera napisanych w czasie czternastomiesięcznej rozłąki w latach 1967–1968. Podczas ekspedycji badawczej do krainy lat młodzińskich narrator natyka się więc na prawdziwy skarb: ekwiwalent nienapisanego dziennika, portret artysty z czasów młodości przez niego samego sporządzony. Pisarz z zaskoczeniem przygląda się znalezisku, uznając „miotającego się chłopca-mężczyznę”, autora listów, za kogoś właściwie nieznanego:

(...) czytając to, co napisałeś tak dawno temu, czujesz się, jakbyś czytał słowa napisane przez kogoś obcego, tak daleki jest ci ten człowiek, tak odmienny, tak nieuformowany, a nie-dbałe, pospieszne litery nie przypominają twojego dzisiejszego charakteru pisma (R, 181).

osobistych, które traktowane są jej zdaniem powierzchownie; Jarmila Mildorf, „Autobiography, the Literary, and the Everyday in Paul Auster’s *Report from the Interior*”, *Partial Answers* 17 (2019).

Styl jednego z listów „pełnego poszatkowanych zdań”, uważa za „dziwaczny, pretensjonalny” (R, 188), inny ocenia jako przejaw „wariackiej wylewności” (*nutty exuberance*, R, 199). Zdaje sobie po latach sprawę, w jak złym stanie psychicznym się znajdował, dziwią go gwałtowne zmiany nastroju, odzwierciedlone w niejednorodnym tonie listów. Ocenia, że podejmowane wówczas próby napisania powieści były z góry skazane na porażkę. „Tamten” nie był na to jeszcze gotowy; sformułował już jednak, w dyskusji z przyjacielem relacjonowanej w liście, swoje twórcze credo: ekspresja liczy się bardziej niż wirtuozeria, opisać świat można tylko zaczynając od relacji z własnego wnętrza, a rozważania abstrakcyjne czy konflikt idei muszą być przełamane „brutalną prawdą bólu brzucha”. Artystą jest ten, kto potrafi „przenicować samego siebie” (R, 260), wyrzucić swoje wnętrze na drugą stronę i dopiero wówczas przyglądać się światu. Te słowa sprzed lat czytamy w książce, która nosi tytuł *Raport z wnętrza*. Student, który marzy o literaturze i filmie, pisząc z Paryża do dziewczyny, z którą się ożeni i szybko rozstanie, mówi jednocześnie do siebie z przyszłości i zostaje wysłuchany.

Zapytany, dlaczego posłużył się narracją w drugiej osobie, Auster wyznał, że decyzję podjął w trakcie pisania, bez planu, intuicyjnie. Wydała mu się konieczna:

Im więcej o tym myślałem, tym mocniej zdawałem sobie sprawę, że chodziło o to, by stworzyć niewielką przestrzeń między mną a mną, dzięki której podjąłbym intymny dialog z sobą. Chciałem spojrzeć na siebie z dystansu – ale niewielkiego, a dystans trzeciej osoby byłby zbyt wielki¹⁴.

Narracja w drugiej osobie sytuowałaby się więc pomiędzy poetyką wyznania, charakterystyczną dla pierwszej, a spojrzeniem z oddali, typowym dla trzeciej. Sorlin¹⁵ widzi w narracji *Raportu z wnętrza* narzędzie umożliwiające stały ruch między immersją a dystansem, strategię, którą nazywa *push and pull*, przyciąganie i odpychanie. Jej zdaniem zmniejsza to napięcie towarzyszące ponownemu przeżywaniu dawnych emocji i łagodzi melodramatyczny wydzźwięk niektórych scen. Trudno się z tym zgodzić, mając w pamięci wcześniejsze autobiograficzne teksty Austera – znacznie bardziej przecież powściągliwe, zdystansowane, utrzymane w trybie opowiadania relacjonującego, a przecież pierwszoosobowe. Z kolei sceny śmierci obojga rodziców pojawiające się w *Dzienniku zimowym* i dramatyczne reakcje ciała trudno uznać za opisane z dystansem. Równie zresztą nieprzekonujące wydaje mi się wytłumaczenie, że druga osoba implikuje ograniczoną sprawczość bohatera, który płynie z prądem zdarzeń, niesiony okolicznościami, na które nie ma wpływu. Myślę, że jest właśnie

¹⁴ Paul Auster, *Conversations with I.B. Siegmundfeldt. A Life with Words* (New York: Seven Stories Press, 2017), 55.

¹⁵ Sorlin, „Auster’s autobiographical ‘you’”.

przeciwnie: we wspomnieniach dziecięcy bohater sprawia wrażenie dojrzałego ponad wiek, samodzielnego w swoich decyzjach, popełniającego błędy na własny rachunek. Analiza francuskiej badaczki, choć w wielu punktach celna, wydaje mi się przykładem przypisywania formom drugiej osoby rozmaitych znaczeń, które nie wynikają z niej samej, a z dynamiki całości utworu, obecnych w nim sensów. Fundamentalna zaś dla próby wyjaśnienia narracyjnego „ty” byłaby Austerowska metaperspektywa.

Autotematyzm w książkach Austera, kluczowy dla wyboru formy drugiej osoby, oznacza coś innego niż we wcześniejszych tego rodzaju eksperymentach. Najbardziej znanym są *Wzorce dzieciństwa* Christy Wolf (*Kindeheitsmuster*, 1976)¹⁶, które ukazały się niemal równoległe z pozycją Roland Barthes o sobie samym (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975)¹⁷; kwestia dekonwencjonalizacji autobiografii i odnowienia sposobów mówienia o sobie była wówczas tematem niezwykle aktualnym. To, co w pierwszej połowie lat 70. mogło być funkcją *l'air du temps*, testowaniem na sobie diskutowanych gorąco teorii i włączaniem się w owe dyskusje, w drugiej dekadzie XXI wieku jest już pieśnią przeszłości. O ile nie warto moim zdaniem opatrywać twórczości Austera (zwłaszcza późnej) etykietką z napisem „literatura postmodernistyczna”¹⁸, o tyle z całą pewnością trzeba czytać jego prozę, szczególnie późną, w zupełnie innych badawczych kontekstach. Dla autora *Trylogii nowojorskiej* kwestia tożsamości narracyjnej, konstruowanej w toku snucia opowieści o sobie, jest oczywistością niewymagającą wznoszenia wielopiętrowych struktur wokół „ja” jak u Wolf. Dochodzą do tego przemiany samego gatunku autobiografii: Auster zaś pisze już po modzie na autofikcję, po eksperymentach Philipa Rotha, po manifestach nurtu New Sincerity – by wymienić kontekst mu bliski – jego książki nie muszą więc niczego literaturze dokumentu osobistego udowodniać, stąd może bardziej kameralny, intymistyczny ton i mniej dramatyczna niż u poprzedników konstrukcja tożsamości, choć łączy je wpisane w tekst, immanentne, autotematyczne uzasadnienie decyzji o zamianie „ja” na „ty”.

¹⁶ Christa Wolf, *Wzorce dzieciństwa*, tłum. Sławomir Błaut (Warszawa: Czytelnik, 1981).

¹⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes o sobie samym*, tłum. Tomasz Swoboda (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011).

¹⁸ Czyni tak na przykład Brendan Martin w książce *Paul Auster's Postmodernity* (London: Routledge University Press, 2008), za główny argument przyjmując wątpliwość, czy wszystkie opisane w autobiograficznych tekstach wypadki zdarzyły się naprawdę; wątpliwość autora budzi fakt, że wspomniane osoby nie żyją lub się nie wypowiadają na ten temat, trudno więc o weryfikację.

Bibliografia

- Auster, Paul. *Conversations with I.B. Siegmundfeldt. A Life with Words*. New York: Seven Stories Press, 2017.
- Auster, Paul. *Dziennik zimowy*. Tłum. Maria Makuch. Kraków: Znak, 2014.
- Auster, Paul. *Report from the Interior*. New York: Henry Holt & Company, 2013.
- Auster, Paul. *Winter Journal*. New York: Henry Holt & Company, 2012.
- Bakuła, Bogdan. *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*. Poznań: WiS, 1991.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Tłum. Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. Baltimore: Princeton University Press, 1978.
- Głowiński, Michał. „Powieść jako metodologia powieści”. W: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. Janusz Sławiński, 77–120. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Grądział-Wójcik, Joanna. „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag na temat autotematyzmu”. *Forum Poetyki 2* (2015): 108–119.
- Hellich, Artur. *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Lejeune, Philippe. „Autobiografia w trzeciej osobie”. Tłum. Stanisław Jaworski. W: *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, 121–153. Kraków: Universitas, 2001.
- Martin, Brendan. *Paul Auster's Postmodernity*. London: Routledge University Press, 2008.
- Mildorf, Jarmila. „Autobiography, the Literary, and the Everyday in Paul Auster's *Report from the Interior*”. *Partial Answers 17* (2019): 125–140.
- Pavese, Cesare. *Rzemiosło życia (dziennik 1935–1950)*. Tłum. Alija Dukanović. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Phelan, James. *Living to Tell about It / A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. New York: Cornell University Press, 2005.
- Phelan, James, Rabinowitz, Peter J. *Understanding Narrative (Theory and Interpretation of Narrative)*. Columbus: Ohio State University Press, 1994.
- Sorlin, Sandrine. “Auster's Autobiographical ‘You’”. W: *Report From the Interior. Multi-faceted (inter)subjectivities*. *E-rea*, 17.1 | 2019. Dostęp 15.02.2021. <http://journals.openedition.org/erea/8900>. DOI: <https://doi.org/10.4000/erea.8900>.
- Wolf, Christa. *Wzorce dzieciństwa*. Tłum. Sławomir Błaut. Warszawa: Czytelnik, 1981.



Report from (Your) Interior. Second Person Autobiographical Forms in Paul Auster's Prose

Summary

The article tackles the problem of second person autobiographical narrative, focusing on Paul Auster's prose, especially on his 2013 book *Report from the Interior*. The analysis concentrates on the function of replacing the "I" with the "you", which complicates the issue of the subject's identity, but first and foremost makes the autobiographical text a theoretical statement on the genre's convention. The choice of the second person in autobiographical writing can be therefore interpreted as a implicitly autothematic gesture.

Keywords

autobiography, second person narrative, autothematism, memory, Paul Auster

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Joanna Jeziorska, „Raport z (twojego) wnętrza. Drugoosobowe formy autobiograficzne w prozie Paula Austera”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022), 19: 109–120. DOI: 10.18276/au.2022.1.19-09.