

MARIA JASIŃSKA

## ZAGADNIENIA LITERACKIEJ BIOGRAFII\*

### UWAGI HISTORYCZNE I METODOLOGICZNE

Lata 1918—1930, które obejmują początek pisarstwa „kloszów” zbeletryzowanej biografistyki, L. Stracheya, A. Maurois, S. Zweiga, E. Ludwiga, stanowią nie tylko okres całkowitej jej krystalizacji gatunkowej, ale i triumfalnego podboju wprawdzie Europy, a nieco później i Ameryki. Nic więc dziwnego, że już w tym czasie dostrzeżono społeczną doniosłość zjawiska. Na ogół jednak łączyło się to z surową krytyką lub nieufnością, obejmującą zresztą i inne elementy zjawiska nazwanego później kulturą masową. Zbeletryzowaną biografistykę potępiali historycy, w dużej mierze jej właśnie przypisując spadek zainteresowania u czytającego ogółu poważną lekturą historyczną wskutek przyzwyczajenia się do lektury lżejszej, a ponadto schlebiającej „niższym instynktom i gustom”. Spojrzenie diagnostów kultury widziało w duchowej i umysłowej słabości epoki czynniki sprzyjające popularności tej „nieodpowiedzialnej i demoralizującej” literatury, wnikliwie zestawianej z pozycją społeczną a nawet fakturą filmu. W negacji tej miały pewien udział także względy polityczne i nacjonalistyczne, gdyż literatura biograficzna przejawiała wtedy indywidualizm i pacyfizm, a trzej najgłośniejsi, wymienieni już, jej przedstawiciele byli pochodzenia żydowskiego. Kwestionowano także możliwości estetyczne, gdyż ówczesny „krzyk mody” przyciągnął liczne pióra spragnione sukcesu, a nieszczególnie zasobne w uzdolnienia i kulturę literacką.

Z biegiem lat sytuacja się zmieniała. Biografistyka wycofuje się — w pewnej mierze — z uprzednich szokujących skrajności (np. z naiwnej a usilnej psychoanalizy czy zapamiętałego „odbrazowania”) i stopniowo podnosi swój poziom literacki i rzetelność informacji. Z drugiej zaś strony estetyka nobilituje „literaturę faktu”, reportażowość, autentyzm. Wreszcie „pracuje sam czas”: beletrystyka biograficzna, podobnie jak

---

\* Szkic powyższy stanowi streszczenie obszerniejszej całości.

lekceważony dawniej film, staje się w świadomości społecznej faktem oczywistym, który można ujemnie oceniać w nieudanych jednostkowych konkretach, nie w ogólności.

Ten awans społeczny faktycznego i aprobowanego składnika współczesnej kultury łączy się jednak z nieproporcjonalnie małą świadomością podstawowej nawet problematyki z tego zakresu. Widać to choćby w samej nader chaotycznej terminologii we wszystkich chyba językach, między którymi polski nie stanowi wyjątku, i w trudnościach klasyfikacji pewnej części tej literatury, obserwowanych w poważnych nawet pracach z zakresu historiografii.

\*

Mając na uwadze to, co uważa się za ściśle współczesną literaturę w ramach XX wieku i operując współczesną świadomością literacką próbujemy obecnie wskazać istotne cechy zjawiska apriorycznie określonego mianem biograficznej beletrystyki. Metodologię postępowania wyznacza tu oczywista amfibiczność przedmiotu stanowiącego zespolenie elementu fikcji i dokumentaryzmu, literatury i nauki, potwierdzona przez dwuczłonowość samej nazwy ogólnej i nazw szczegółowych w rodzaju *vie romancée* czy *biographical novel*.

W skład cech wspólnych interesujących nas różnorodnych utworów wchodzi: 1. tematyczno-kompozycyjna dominanta pierwszoplanowego bohatera, 2. jednoznaczne odniesienie tego bohatera do realnej historycznej postaci, 3. właściwości odróżniające tekst od dzieła naukowego a zbliżające do epickiej prozy narracyjnej. Różnice zachodzące w obrębie tych istotnych cech i kombinacje wzajemnych stosunków stanowią z kolei podstawę wyróżnienia szczegółowych struktur gatunkowych. Zasadę typologii gatunkowej stanowi zatem skrzyżowanie „literackości”, rozumianej szeroko jako sposób ujęcia świata przedstawionego, sposób organizacji stylistycznej i kompozycji całości z czynnikiem „biograficzności”, czyli całokształtem powiązań bohatera z jego historycznym prototypem.

Przemierzając zatem cały interesujący nas obszar zjawisk w kierunku od biografistyki naukowej ku powieści (historycznej czy współczesnej), której nie da się już włączyć do beletrystyki biograficznej, mamy na uwadze stopniowe zmniejszanie się dokumentarności i autentyzmu przy równoczesnym nasilaniu się czerpania z arsenału środków literackich prozy epickiej. Pomiedzy dwiema opozycjami — biografią popularną i powieścią stoją zatem w kolejności: opowieść biograficzna, biografia upowieściowiona, powieść biograficzna i różnorodne odmiany „powieści w związku z biografią”, co stanie się następnie przedmiotem szczegółowej analizy.

\*

W związku z nieostrością zakresu beletrystyki biograficznej nasuwa się trudny metodologicznie problem przybliżonego uściślenia płynnych granic. Może to być jednak podjęte dopiero przy uwzględnieniu momentu czasu. Tak bowiem biografistyka zbeletryzowana jak i właściwa, czy powieść biograficzna i powieść historyczna mogą być zestawiane z sobą tylko w ścisłym związku z aktualną historycznie świadomością w tej dziedzinie. Stąd do rangi zasadniczego problemu metodologicznego urasta wstępne zadanie właściwego zarysowania ram czasowych, nie niszczących specyficzności przedmiotu, zgodnie z impulsami strukturalizmu i historyzmu. Bo choć zjawiska zbliżone do współczesnych można obserwować w biografii perypatetyckiej, w typizującej biografii renesansowej czy w goniącej za różnorodnymi efektami biografistyce XVIII wieku, to z powodu zasadniczej odmienności kontekstu ich literackie i kulturowe funkcjonowanie było zasadniczo inne. Aktualna świadomość genologiczna mówi zresztą dobitnie, że opis czy teoria „gatunku w ogóle” musi być treściowo uboga. Bardziej szczegółowe uchwycenie problematyki gatunkowej może być poprawne tylko w odniesieniu do stosunkowo krótkiego odcinka czasu, który jednak nie powinien być określony mechanicznie czy arbitralnie.

W wypadku beletrystyki biograficznej można uchwycić zbieżność między momentem jej „społecznych narodzin” jako gatunku a przeobrażeniami samoświadomości sztuki, zwłaszcza literatury, a także z nowym etapem metodologii nauk humanistycznych, głównie historii, i wreszcie również z nowym etapem i teorii i praktycznego rozwoju podstawowych dyscyplin zajmujących się człowiekiem. Do tego — a w związku z biografistyką jest to ważne — można mówić o ewolucji pewnych potocznych zainteresowań czy postaw, użytkowo nazwanych tu kulturowymi, a stanowiącymi, jak wykazał dalszy bieg czasu, charakterystyczne cechy kultury masowej.

Rok 1918 nie tylko jako „właściwy początek XX wieku”, lecz również data publikacji pierwszej książki L. Stracheya *Eminent victorians* stanowi przełomową datę w dziejach biografistyki, która od tego czasu zaczyna nazywać sama siebie „nową”, wykształca istotnie nowe swe gatunki i zdobywa tłumnie czytelnika. Wzgląd na pełność obrazu każe objąć uwagą współbrzmiające, choć wobec „Stracheyan Revolution” jakościowo i genetycznie odrębne, odnowienie biografii przez „Krag” S. George’a (historycznie najbardziej tu znaczący Goethe F. Gundolfa wychodzi w 1916 r.). Charakterystyczna tutaj waga indywidualnego wkładu biografów w zakresie osobistego przeżycia syntetycznej wizji przedstawianej osobowości i ekspresyjnie sfunkcjonalizowanych środków wy-

razu była zbieżna ze „Stracheyan Biography”, choć jednocześnie tak wielką różnicę stanowiła postawa kultu dla indywidualnej wielkości.

Mystyfikująca i bez tego pogmatwaną już świadomość nazwa „nowej biografii” odnosiła się w gruncie rzeczy nie do całej biografistyki, lecz tylko do podówczas nowego i „koronnego” gatunku — mianowicie opowieści, którą trzeba zaliczyć do twórczości ściśle „obojej natury”, naukowej i literackiej, a więc do zbeletryzowanej biografii, a nie do biograficznej beletrystyki. „Nowa biografia” wskutek swej amfibiczności, a także mylącej gatunkowo nazwy, walenie przyczyniła się do przedłużenia życia nurtowi historiografii zacierającej różnicę między biografistyką naukową a narracyjną, co najdłużej daje się widzieć we Francji. Ona również zaczęła wywierać energiczną ekspansję na powieść historyczną z zaznaczającym się strukturalnie autentycznym bohaterem, z której przed 1930 r. zdążyła się wykrystalizować właściwa powieść biograficzna. Niemal że równocześnie, choć globalnie rzecz biorąc bardziej już po 1930 r. niż przed nim, kształtuje się dalszy produkt ekspansji tendencji faktografizmu na nową powieść biograficzną — upowieściowiona biografia.

Po tym kilkunastoletnim „Sturm- und Drang-Periode” zbeletryzowanej biografii tak w dziedzinę nauki, jak i literatury, dalszy etap czasowy uznać można za okres daleko wyraźniejszego rozdzielenia dwu łóżysk biografistyki — naukowej i beletrystycznej. Stało się to w dużej mierze za sprawą postępującego unaukowania historiografii i stopniowej dezaktualizacji Diltheyowskiej metodologii na rzecz metodologii bardziej poddanej ekonomii i socjologii. Również w tym okresie zaczęła się wyraźniej niż w epoce „pierwszego uderzenia” beletryzującej biografistyki zaznaczać różnica gatunkowa między powieścią biograficzną a historyczną. Dlatego więc, choć materiał służący sądom uogólniającym pochodzi z całego ostatniego pięćdziesięciolecia jako okresu istnienia badanego zjawiska, w wypadku analizy faktów granicznych praktyczniej jest zwrócić się do bardziej reprezentatywnych zjawisk późniejszych, a przede wszystkim operować najściślej współczesną świadomością teoretyczną.

\*

Płynność granic między biografią naukową a literacką domaga się uwzględnienia problematyki pogranicza. Z jednej strony może tu być pomocna Ingardenowska teoria dzieła naukowego jako granicznego wypadku dzieła literackiego, z drugiej scharakteryzowane przez Markiewicza współczesne „wyróżniki literackości”, z pominięciem oczywiście fikcji jako zjawiska mało aktualnego na tym terenie. Obrazowość języka i uporządkowanie naddane (np. w postaci pewnej rytmizacji zdań),

które we względnym stopniu można spotkać czasem w tekstach naukowych, uznajemy za wartość dodatkową, nie stanowiącą uszczerbku dla naukowości. W wypadku biografii wypływa jednak także problem jej przedmiotu. Chodzi w niej bowiem o przedstawienie (a drugorzędnie ewentualnie o interpretację czy ocenę) życia i osobowości pewnej ludzkiej istoty. Przedmiot zatem jest tu konkretny, indywidualny, bytujący w porządku egzystencjalnym, a więc uwikłany w następujące po sobie zdarzenia, z których najdrobniejszy element ma z kolei swój własny indywidualny status. Fakt ten ma podwójne znaczenie. Może rzucać cień na naukowość dzieła zajmującego się przedstawieniem konkretnego bytu jako indywidualnego przy pewnej, do dziś nie zdezaktualizowanej koncepcji nauki. Jednakże i w jej ramach można byłoby podjąć obronę naukowości biografistyki idąc za ontologiczną teorią zespolenia się w konkretnym jednostkowym bycie różnych aspektów ogólności, analogicznie do znanej w estetyce teorii typowości. Niezależnie jednak od tej problematyki swoisty przedmiot biografii przy założeniu nie sumarycznej, lecz uszczegółowionej informacji determinuje wyższy stopień literackości w porównaniu z tekstami dotyczącymi innych dziedzin. Opowiadanie o życiu ujętym *in concreto* pociąga konkretność słownictwa; wnikanie w indywidualne, konkretne przeżycia wewnętrzne niemal nieuchronnie wprowadza analogię i symbol, a zatem stanowi podłoże bezpośredniego i pośredniego obrazowania. Indywidualizujące ujęcie konkretnych sytuacji prowadzi z reguły do wyższego jeszcze znaczenia obrazowości, które w terminologii Ingardena nazywamy istnieniem wyglądów. I w tym momencie tekst w konkretyzacji odbiorcy staje się „nieprzezroczysty” już nie w warstwie językowej, lecz przedmiotowej. Postaci i związane z nimi akcesoria stają się wtedy „światem przedstawionym”, a nie jak w dziele naukowym tylko „światem przedstawiającym”, a właściwie może — „informującym”. Realizujące się wówczas „uobecnienie” wiążące uwagę czytelnika „samo przez się” (choćby dalej „na tle” czy „obok” odniesienia do historycznego desygnatu) jest najistotniejszym czynnikiem literackości tekstu, choćby nawet składającego się z sądów w pełni prawdziwych. Wtedy dopiero można mówić o tworze amfibicznym sensu stricto — dziele jednocześnie naukowym i literackim. Poprzednio sygnalizowane wypadki dotyczą raczej dzieła naukowego z przymieszką literackości.

O ostatecznej klasyfikacji tekstu zadecyduje chyba ilościowa strona tych zjawisk. Zarówno jednak w wypadku biografistyki beletryzującej, jak i zbeletryzowanej (amfibicznej) może się pojawić problem właściwej konkretyzacji, gnostycznej czy estetycznej, w wyniku czego np. bibliotekarz może mieć trudność w podjęciu decyzji wstawienia książki na odpowiednią półkę. Warto dodać, że obiektywne uzasadnienie tej

ewentualnej „psychomachii” może być wynikiem tak słabości utworu („ni to dzieło naukowe, ni literackie”), jak i wysokiego poziomu obu jego płaszczyzn. W razie konieczności ostatecznej klasyfikacji zadecyduje ogólniejszy system odniesienia — całokształt sądów czytelnika na temat literatury naukowej i beletrystyki.

W związku z tym, na tle walki metodologii Diltheyowskiej z neopozytywistyczną, staje się zrozumiała do dziś jeszcze aktualna, zwłaszcza na Zachodzie, rozbieżność poglądów na temat zbeletryzowanej biografistyki (w przeciwieństwie do bardziej już jednoznacznie klasyfikowanej beletrystyki biograficznej) i rozbieżność poglądów na biografistykę jako całość: nauka, sztuka lub nawet swoiste rzemiosło. W Polsce natomiast istnieje wyraźna tendencja przypisywania biografii charakteru naukowego, przy jednoczesnym umiejscowieniu biografistyki zbeletryzowanej w obrębie literatury jako sztuki.

\*

Przy szerokim rozumieniu terminu „powieść historyczna” powieść biograficzna musi najczęściej znaleźć się w jej zakresie. Uznanie dominanty „autentycznego bohatera” za istotną cechą powieści biograficznej zezwala jednak na jej wyodrębnienie jako podzbioru. W związku z tym wysuwa się z kolei potrzeba scharakteryzowania najbardziej zaznaczających się zjawisk granicznych o różnych stopniach przejściowości. W odniesieniu do wieku XIX problem prawie nie istnieje. Dość częste powieści o „biograficznych tytułach”, np. *Jan z Tęczyna*, *Stefan Czarniecki*, *Infantka* wykazują: 1. brak całościowego chronologicznie lub wieloaspektowego przedstawienia życia bohatera, 2. bardzo dużą swobodę nie tylko w zakresie interpretacji, ale i samych faktów, 3. brak wyraźnie centralnej pozycji bohatera w strukturze całości. Dopiero w późniejszym piśmarstwie Kraszewskiego i autorów jeszcze nam bliższych czasowo można znaleźć rzadkie przykłady utworów, które z aspektów dzisiejszej już świadomości literackiej sporadycznie określano jako „właściwie powieści biograficzne” (Kraszewskiego *Syn Jazona*, Gąsiorowskiego *Księżna łowicka*, *Pani Walewska*). Zastrzeżenie w słowie „właściwie” ukazywało pewną ostrożność w stosowaniu późniejszego terminu do niewspółczesnego mu i nie w pełni adekwatnego materiału. Były to bowiem zjawiska nie identyczne, lecz zbliżone. Różnił je nadal — choć nieco mniej już i inaczej — brak sfunkcjonalizowania bohatera jako konsekwentnej dominanty i „dociąganie” schematu fabularnego do aktualnych konwencji romansu historycznego, co powodowało odchylenia od prawdy historycznej oraz różnorodne przejawy fikcyjności dodatkowej, nie dotyczącej życia bohatera. Dopiero później, zapewne pod wpływem opowieści biograficznej, biografizująca powieść

historyczna przekształciła się we właściwą powieść biograficzną, której najwcześniejszymi wartościowymi przykładami są u nas L. H. Morstina *Kłos panny* i J. Wołoszynowskiego *Słowacki*. Obok tego powstaje odrębna odmiana powieści biograficzno-historycznej (*Czerwone tarcze*, *Żelazna korona*, *Aecjusz ostatni Rzymianin*), którą tak ostro atakował Lucacs za jej nikłą lub fałszującą funkcję poznawczą. W obecnej chwili obok w pełni aktualnego trójpodziału (powieść biograficzna, powieść biograficzno-historyczna, powieść historyczna) można zasygnalizować kilka szczególnych skrzyżowań powieści historycznej z biografistyką: powieść parabiograficzna (Wildera *Idy marcowe*, Brechta *Interesy pana Juliusza Cezara*), powieść quasi-biograficzna (Lagervist *Barabasz*, Koch *Wspomnienia Piłata*), co stanowić może przyczynek do problemu roli beletrystyki biograficznej w ogólnej problematyce ewolucji powieści.

#### OPOWIEŚĆ BIOGRAFICZNA

Opowieść biograficzną przykładowo reprezentować może w literaturze polskiej — *Nurt Berenta*, *Marysieńka Boya*, *Chopin Iwaszkiewicza* czy książki o Mickiewiczu Jastruna, Pruszyńskiego i Podhorskiej Okołów, *Warneńskiej Romantyczna podróż pana Honoriusza*, *Sieciechowiczowej Wacław z Potoka Potocki*. Gatunek ten, jako najbardziej dokumentarny, a najmniej zbeletryzowany, trzeba ujmować w opozycji do biografii popularnej. To z kolei wysuwa na pierwszy plan analizy informacyjność i popularność — tendencje ogólnie wzrastające w postępującym rozwoju kultury masowej, tak od strony postulatywnej, jak i praktycznej.

\*

Informacyjność opowieści biograficznej obejmuje w zasadzie wszystko, co jest dostatecznie „ważne”, a wiąże się z życiem i z osobą bohatera. Informacyjność ta przesądza pozytywnie istotny dla każdej wypowiedzi problem asertoryczności i prawdziwości jej zdań. Konsekwencją założonej asertoryczności jest identyczność narratora z osobą realnego autora. Narratorem opowieści jest zatem „sam autor”, niezależnie od pewnych, skromnych zresztą modulacji konstrukcyjnych („po prostu narrator”, narrator jako znajomy, przyjaciel, krewny, jako badacz czy miłośnik twórczości bohatera, entuzjasta dziedziny, w której on zaśłynął, regionu, w którym mieszkał itd.). Stąd zazwyczaj łatwo wyłuskać z tekstu biograficzne, psychologiczne czy nawet „paszportowe” dowody tożsamości autora, co obok możliwości innych funkcji, potwierdza też asercję. Z tego względu nie może się pojawić najlżejsza nawet

fikcjonalizacja narratora. Asertoryczność nie musi być jednak cechą każdego zdania. Istnieje bowiem margines dla żartu, ironii, fantazjowania, nawet dla fragmentów zasadniczo opartych na fikcji. Istotne jest tu jednak, że uchylenie asertoryczności odcinków tekstu, funkcjonujących ilościowo w strukturze całości wyraźnie jako fragmentaryczne wstawki, jest przeprowadzone w sposób wyraźny, nie nastrożający wątpliwości.

Prawdziwość sądów jest rozumiana w sensie obowiązującym w historiografii, co zakłada oparcie o źródła, autopsję, poprawne wnioskowanie czy — w niektórych wypadkach — o osobiste „doświadczenie życiowe”, o autorytet teorii naukowej, a nawet o tzw. „powszechne przeświadczenie”. Omyłność sądu, nierzetelność informacji czy po prostu „*licentia poetica*”, choćby oparta na prawdopodobieństwie a dotycząca tylko szczegółów, dyskredytują autora w razie ich odkrycia, o ile, jak mogłoby to być aktualne zwłaszcza w ostatnim wypadku, nie zostały lojalnie zasygnalizowane.

Źródłowość (rozumiana szeroko) wprowadza problem jawności lub ukrywania swej bazy, co wiąże się z jej ubóstwem lub bogactwem, z wiarygodnością źródeł i z krytycyzmem autora. Zazwyczaj istnieje kompromis między wywodzącą się z postulatu popularności i względów estetycznych tendencją do ukrywania warsztatu a przeciwną tendencją do jego odsłaniania w celu uwierzytelnienia kompetencji narratora. Widać to w mocno uproszczonych wzmiankach o źródłach i w rzadkości przypisów. Stopniowy jednak wzrost społecznej wagi informacyjnej funkcji opowieści popularyzuje oszczędną obecność przypisów, i bardzo intensywnie rozwija prezentację naukowego warsztatu autora poza właściwym tekstem utworu, w słowie wstępnym, częściej w posłowniu, przeradzającym się nierzadko w poważną naukową bibliografię, ukazującą różne działy źródeł i „literatury przedmiotu”. Rozwój tej tendencji widać np. doskonale w twórczości A. Maurois.

Obok autorytetu źródeł działa autorytet samego narratora. Widać to w systemie zastrzeżeń: „o ile wierzyć”, „zapewne”, „prawdopodobnie”, czasem w systemie zapewnień: „jak niezbiec wynika”, „bez wątplenia” itd. Potrzeba specjalnego uwierzytelnienia pojawia się głównie przy treściach podejrzanej wiarygodności ze względu na trudność uzgodnienia ich ze stereotypowym myśleniem czy doświadczeniem lub ze względu na małe prawdopodobieństwo ich źródłowego utrwalenia. Jeśli autor nie zna lub np. w ogóle znać nie może nieistniejącego źródła, rozwija pomysłowy system sugestii podpowiadających — czasem bardzo konkretnie — określone wnioski. Są one jednak formułowane przez czytelnika, nie pochodzą od narratora, jak np. można to śledzić u Stracheya.



Informacja biograficznej opowieści podlega postulatowi ścisłości. Stąd obok dokładności (daty, liczby, konkretne dane, czasem cytaty dosłowne lub co najwyżej parafrazowane) wymagana jest także jednoznaczność. To z kolei wprowadza do tekstu pewne ograniczenia stylistyczne w zakresie słownictwa, obrazowania, częściowo nawet składni, mające na celu uściślenie ich strony semantycznej.

\*

Wyraźnie określony adres czytelnicy opowieści biograficznej obejmuje nie fachowców z jakiejś określonej dziedziny czy „elitę” koneserów literatury, lecz tzw. „ogół czytający”, a więc ludzi średniego poziomu intelektualnego określonego społeczeństwa. Problem szerokiej dostępności społecznej jest analogicznie do informacyjności również tendencją rosnącą, ściśle związaną z ewolucją kulturową mas czytelnicy.

Popularność, często ściśle złączona z popularyzatorstwem, zakłada średni rozmiar utworu, mieszczącego się w jednym, niezbyt opasłym tomie, co przesądza o pewnym stopniu syntetycznego ujmowania tematyki i eliminacji wielu szczegółów. Wyklucza także erudycyjność i tzw. „uczoną pedanterię” (szczegółowość dokumentacji, szerokość analizy, roztrząsanie kwestii spornych, specjalistyczny język itd.).

Wzgląd na popularność decyduje także o tradycyjności, czyli o dużym stopniu skonwencjonalizowania języka i kompozycji, co jednak nie musi być równoznaczne z banalnością. Na tle dopuszczalnego awangardowego ekstremizmu prozy epickiej opowieść jest wyraźnie konserwatywna. To zestawienie z prozą epicką sensu stricto jest o tyle uzasadnione, że opowieść — często również w pewnym związku z popularnością — nie gardzi różnymi zabiegami beletryzacji, przekraczającymi efekty wynikające bezpośrednio z funkcji informującej o życiu i osobowości konkretnego człowieka.

\*

Ostatnia uwaga nawiązuje do drugiej właściwości amfibicznego gatunku — charakteru dzieła literackiego sensu stricto. Jak wiemy już, jest to związane przede wszystkim ze swoistością przedmiotu, akcydentalnie zaś i marginalnie także z opowiadającym podmiotem. Przedmiotem opowieści ma być indywidualność osoby w jej niepowtarzalności, a próby jej ujęcia biegną i ku względnie całościowemu profilowi osobowości i ku swoistości konkretnych przeżyć. Tu już konwencje dyskursywnego czy referującego języka nie wystarczają. Z pomocą wyobraźni i emocji nie tyle pojęciowo się informuje, co bezpośrednio

przedstawia nie schemat, lecz obraz. Obraz o swoistej pełni w porównaniu z ogólnikowością i „abstrakcyjnością” biografii naukowej, sugerujący bliższy ogląd pewnych momentów życia czy aspektów osobowości. Obok więc funkcji informacyjnej odsyłającej do historycznej rzeczywistości współlistnieje z nią, częściowo uzupełniając, częściowo nawet zwalczając, bo spychając w cień, funkcja przedstawiająca. Na terenie tego gatunku urzeczywistnia się ona przez różne procesy beletryzacyjne z programowym jednak unikaniem fikcji jako zabiegu nazbyt już sprzecznego z obowiązkiem dokumentarnej informacji.

Beletryzacja przejawia się np. w subiektywnym wyborze aspektu przedstawienia bohatera, umotywowanym np. atrakcyjnością dla wyobraźni (tradycja „*vie intime*” czy „*vie passionnelle*” w literaturze francuskiej, ekspozycja wątków patriotyczno-militarnych w polskiej). Podobnej subiektywizacji podlegać może zasada selekcji materiału. O ile biografia naukowa sięga niemal wyłącznie po fakty „istotne”, opowieść ceni również fakty podniecające wyobraźnię, niewytłumaczalne, przypadkowe lecz sugestywne, choćby nawet w sposób nieokreślony, jak np. fakt urodzenia się Mickiewicza w wigilię Bożego Narodzenia czy posiadania przez niego imienia Adam.

Dużą rolę estetyczną mogą pełnić „romantyczne” elementy życia, które już potoczny język nazywa romansowymi. Obok więc bogactwa, barwności, niezwykłości czy dramatyczności życia działać mogą też akcesoria zewnętrzne, jak np. tło — jego piękno, egzotyzm czy specjalne znaczenie, wreszcie specyficzna funkcja czy pozycja społeczna, np. okoliczność, że Wiktoria, bohaterka opowieści Stracheya, jest królową. Zresztą w zestawieniu z wielkimi czynami czy wielkim charakterem gra nieraz estetycznie kontrast wielkości z małostkami lub z nieuniknionymi nigdy elementami wspólności życia.

Zarówno „romansowe”, jak i „zwyyczajne”, lecz konkretnie przedstawione momenty życia zyskują na walorze estetycznym przez fakt autentyzmu. Romans Sobieskiego i Marysienki staje się bardziej atrakcyjny przez okoliczność, że autorem jego jest nie Boy, lecz sama rzeczywistość, a historie „przeklętych artystów” w rodzaju Verlaine’a, Gauguina czy van Gogha również zyskują na tragizmie przez swój autentyzm. Wolor autentyzmu obejmuje także wypowiedzi narratora. Dla wielu czytelników fakt obcowania z osobowością rzeczywistego autora, z jego autentycznymi sądami, sympatiami, uprzedzeniami, stanowi dodatkowy urok niejednej opowieści biograficznej. Naturalnie nie każdy z autorów dysponuje w tym względzie równą siłą osobistej atrakcji.

A teraz z kolei przegląd „wartości dodatkowych”, tzn. wniesionych do utworu nie przez samo życie, lecz przez artystę.

Rezygnując z mówienia o rzeczy ogólnie znanej — estetycznych walorach stylu, możliwych a nawet pożądanых w biografistyce naukowej, rozpatrzmy najpierw problematykę kompozycji. Opowieść wykazuje często różnorodne uatrakcyjnienie tytułów rozdziałów, wyzyskiwanie dodatkowego podziału na części o nazwach sygnalizujących estetyczny charakter fabuły (np. *Dramatis personae*, Prolog, Epilog) bądź stylizujące etapy życia bohatera. Np. w *Napoleonie* Ludwiga nazwy części: Wyspa, Potok, Rzeka, Morze, Skała — z jednej strony symbolizują dzieje postaci, z drugiej — uplastyczniają dokonaną przez samą rzeczywistość ramową kompozycję życia, któremu i wyspa i bardzo skromne warunki towarzyszą u początku i u kresu. Nieraz występuje wydobywanie — gorzej, jeśli czasem sztuczne narzucenie — swoistej eurytmii życia bohatera przez ukazanie pewnych, powtarzających się motywów. Szczególnie warto tu wskazać A. Maurois, który głoszonej przez siebie zasadzie eurytmii pozostał wierny przez całą swą czterdziestoletnią działalność i który, mimo wciąż wzrastającego waloru naukowego swej twórczości, jeszcze w 1966 r. nie zawahał się zestawzić opowieści biograficznej z poematem i z utworem muzycznym.

Trzecią — obok stylu i kompozycji — domeną estetycznych wartości jest narrator. Narrator tym razem nie jako realny autor, lecz jako marginalny wprawdzie, ale widoczny i aktywny element świata przedstawionego. Narrator gra bowiem nieraz rolę widzialnego i kompetentnego „gospodarza” opowieści: w sposób jawny decyduje o sposobach prowadzenia opowiadania, przerywaniu wątków, o włączaniu lub pomijaniu, o skracaniu lub rozbudowywaniu określonych tematów. Jego eseistyczno-gawędziarska swoboda wzbogaca nawet ściśle informacyjne możliwości opowieści. Szczególna waga strukturalna narratora w najszerzej rozumianej problematyce kompozycji, obejmującej także sprawy narracji, może mu nadać rangę drugiej więzi kompozycyjnej (po pierwszej, jaką stanowi przedmiotowa struktura życia i osobowości bohatera).

Realny autor daje niekiedy upust ludzkiej skłonności do osobistych przekonań, a nawet emocjonalnych odczuć. Te epitety, komentarze, refleksje i liryczne wynurzenia stwarzają również plastyczny obraz narratora jako elementu epickiego mikrokosmosu. Wzbogaca to utwór o jeszcze jednego uzupełniającego drugoplanowego bohatera i urozmaica świat przedstawiony odcieniami czasem satyry, ironii, patosu czy humoru, częściej różnymi tonami liryzmu, zadumy nad fenomenami życia i nieubłaganym lecz sprawiedliwym, nie oszczędzającym nikogo prawnem przemijania.

Narrator jest więc bardzo istotnym elementem gatunkowej struktury opowieści biograficznej. Utożsamiony z realnym autorem poświadcza swym autorytetem prawdziwość, skonkretyzowany jako literacka kate-

goria epickiego narratora motywuje w dużej mierze zasady kompozycji i narracji, a osobowością swą wzbogaca i ulirycznia utwór. Ślad tej wybitnej roli zachowuje w sobie termin „opowieść”.

#### BIOGRAFIA UPOWIEŚCIOWIONA I POWIEŚĆ BIOGRAFICZNA

Stylistyczno-kompozycyjna analiza tekstu, która pozwala odróżnić opowieść od biografii naukowej i od właściwej beletrystyki biograficznej, nie daje należycie sprawnych wyróżników gatunkowych w obrębie tej ostatniej. Stąd wywodzi się brak dostatecznego rozróżnienia między biografią opowieściowioną a powieścią biograficzną, których gatunkowa odrębność wyrasta z innego stosunku do fikcji i do powieściowego uogólnienia. Do praktycznego rozpatrzenia tych problemów w konkretnym utworze potrzebna jest więc analiza konfrontująca świat przedstawiony z pozaliteracką rzeczywistością. Dlatego formalistyczny pogląd na literaturę mógłby zakwestionować sensowność wyróżnienia tych gatunków.

#### I

Typowe realizacje biografii opowieściowionej to w polskiej literaturze Parandowskiego *Król życia*, Świdorskiej *Zygmunt i Adam*, Szermentowskiego *Pan Henryk*, Majchrowskiego *Pan Sienkiewicz*. Podstawowym założeniem gatunku jest tak obrazowa, żywa, szczegółowa i sugestywna konstrukcja świata przedstawionego, jaka cechuje zwykłą powieść, z tym jednak istotnym zastrzeżeniem, że ma być wysoce, postulatycznie nawet w pełni, dokumentarna. Utwory realizujące tę poetykę są w Ameryce zaliczane do tzw. „non fiction”, bądź nawet do biografii, w przeciwieństwie do tradycji polskiej, bez wahania włączającej je do beletrystyki. Warto nadmienić, że dla współczesnej refleksji metodologicznej właśnie biografia opowieściowiona (co prawda, nie odróżniana od powieści biograficznej) jest jednym z argumentów propozycji wyodrębnienia nowego rodzaju beletrystyczno-dokumentarnego.

Dążność do konsekwentnej realizacji założeń gatunkowych stawia biografię opowieściowioną przed poważnymi trudnościami płynącymi z wewnętrznej sprzeczności: dokumentarność i poetyka powieści raczej się wzajemnie zwalczają niż harmonijnie współistnieją.

\*

Biografia opowieściowiona wyrasta właściwie z postulatu udostępnienia czytelnikowi przyjemności bezpośredniego obcowania z interesującą

go osobistością. Stąd pojęciowe dane informacyjne czy jawne pośrednictwo narratora nie są w niej pożądane. Estetyka gatunku skupia się raczej wokół programu „filmu” z życia bohatera. Epoka objawienia się filmu nazaczyła aż do dziś kompozycję i narrację. Życie bohatera przedstawione jest w przeważający sposób *ad oculos*. Konwencja filmowości z jednej strony, z drugiej troska o dokumentaryzm uprzywilejowują narrację „behawiorystyczną”, a więc ograniczają poważnie przedstawienie życia wewnętrznego, utrudniając czy wręcz uniemożliwiając powstanie artystycznie sugestywnego portretu psychicznej indywidualności. Konstrukcja bohatera ogranicza się raczej do zewnętrznych faktów życia i bardzo ogólnikowego, a więc stereotypowego obrazu życia wewnętrznego. To jednostronne i spłycone ujęcie postaci stanowi tym wyraźniejszy kontrast z oczekiwaniem czytelnika, im głębszy czy bardziej emocjonalny jest jego osobisty stosunek do postaci.

Kompozycja opiera się na możliwie ściśle chronologicznym, mniej lub więcej luźnym długim szeregu scenek, nie zawsze — ze względu na charakter autentycznego materiału — dostatecznie zróżnicowanych wewnętrznie od strony treściowej, emocjonalnej i formalnej. Ta często nieco jednostajna „siekanka”, w przeważającej mierze o konwencji dramatyczno-behawiorystycznej narracji, łatwo zaciemnia niebanalną nawet linię historycznego życia i wewnętrznego rozwój osobowości, który w dziele epickim może być tak ważnym elementem artyzmu. Sprawa jest tym groźniejsza w wypadku, gdy życie nie zadbało ze swej strony o efekty kompozycyjne, zawierając np. nadmierne powtórzenia lub „gubiąc” pewne motywy bez ich należytego wyzyskania. Główną trudność może w innym wypadku stanowić stan źródeł: do niektórych okresów życia może braknąć faktów, co utrudnia osiągnięcia artystyczne tak w odniesieniu do konstrukcji bohatera, jak i do właściwej problematyki kompozycji.

\*

Przyjęcie powieściowej poetyki modyfikuje ograniczająco możliwości funkcji informacyjnej: 1. troska o obrazowość, o jednolitość stylową narracji i o nieprzełamywanie iluzji powieściowego przedstawienia nie tylko ruguje przypisy, ale wydatnie zmniejsza obecność cudzysłowu sygnalizującego cytaty oraz obecność dat, cyfr i zwięzłej odautorskiej informacji; 2. pewne treści zostają z jednej strony przedstawione w sposób bardziej zindywidualizowany i plastyczny, z drugiej jednak spora ich część zaciera się w nadmiarze szczegółowości, zbytniego „rozwodnienia” beletrystycznego z powodu luźności, monotonii lub innych niedomogów kompozycji; 3. pewna część treści jest przedstawiona w spo-

sób budzący wątpliwości co do zastosowanego „kodu” — informacji dosłownej czy reprezentatywności fikcjonalnego obrazu, zwłaszcza wobec zapewnień autorskich, że prawie wszystko (a więc nie wszystko!) jest oparte na źródłach; 4. poważne wątpliwości co do poznawczej wartości budzić mogą niektóre z treści powstałych przez stosowanie metody transpozycji, czyli wkładania w usta lub w myśli bohatera (czy innych postaci) słów zaczerpniętych z innej sytuacji wypowiedzeniowej (np. zwróconych do innej osoby, wziętych z osobistych zapisków, nawet z literackich utworów); 5. pewne treści są albo całkiem niemożliwe do przedstawienia, albo poddane z konieczności istotnemu spłyceciu (np. gdy chodzi o dzieło bohatera, zwłaszcza artystyczne lub naukowe, o jego genezę, społeczną doniosłość, wpływ). Powyższe zastrzeżenia odnoszą się do informacyjności o szczegółowych faktach. Przy zakresie szerszym, wychodzących poza szkielet biograficzny, np. ukazywaniu historyczno-społecznych uwarunkowań świadomości bohatera, dziejów jego życia, charakteru i wagi jego dzieła trudności raczej wzrastają. W odniesieniu do tego zwłaszcza gatunku sporo racji ma Lucacs mówiąc o niewydolności poznawczej — powieści zogniskowanej wokół losu jednostki, wobec wielkiej historyczno-społeczno-kulturowej problematyki epoki.

Ta gatunkowa słabość biografii upowieściowionej w płaszczyźnie poznawczej może być rekompensowana artystycznie w wypadku, gdy talent autora zbiegnie się z obiektywnymi, przychylnymi dla poetyki powieści cechami życia bohatera i przychylnym dla niej stanem źródeł. W praktyce dzieje się to rzadko.

\*

Przedstawiony tu opis gatunku przerodził się w krytykę ze względu na jego założenia wzajemnie się zwalczające, gdy dokumentaryzm ogranicza poznawcze uogólnienie i osłabia artyzm, a przyjęcie poetyki powieści otwiera furtkę dla „pomocniczej” fikcji, niszczącej konsekwentny dokumentaryzm. Teoretyczny ten wywód może potwierdzić empiria. Mimo bujnej od lat niemal czterdziestu żywotności w zasięgu kultury europejskiej, mimo zasług w zaspokajaniu popularnych potrzeb poznawczych mas społecznych i w zwalczaniu szeroko uprzednio rozplenionej w powieści biograficznej szmiry erotyczno-sensacyjnej, biografia upowieściowiona jest gatunkiem, który nader rzadko realizuje się w utworach o głębszych walorach estetycznych, a nawet i o wielkich osiągnięciach poznawczych. Opowieść i powieść biograficzna dystansują go w obydwu dziedzinach. Zazwyczaj jednak rangę konkretnego utworu podwyższa odstępstwo od modelowej struktury gatunku na rzecz elementów zaczerpniętych z jednego lub obydwu tych „sąsiadujących” z nim gatunków.

## II

Ludwika Hieronima Morstina *Kłos panny*, Mieczysława Jastruna *Spotkanie z Salomeą*, S. Flukowskiego *Płomień róży* — oto reprezentatywne przykłady powieści biograficznej w polskiej literaturze. Genetyczny aspekt, *expressis verbis* ujawniony w wypowiedziach autorów, akcentuje wyraźnie z jednej strony potrzebę wyrazu subiektywnego przeżycia związanego z realnym prototypem bohatera lub z reprezentowaną przez niego dziedziną ludzkiej aktywności, z drugiej zaś — funkcjonalność postaci jako materiału czy środka wobec różnorodnego powieściowego uogólnienia. W związku z tym całościowa wymowa utworu w zestawieniu z biografią upowieściowioną jest z reguły bogatsza, a koncepcja postaci bardziej „propozycjonalna”, nawet przy założeniu daleko idącego dokumentaryzmu. „Życie poety to tylko glina, z której można w biografii ulepić i wypalić kształt względnie dowolny”. Tak sformułowana przez Jastruna świadomość nieuniknionego subiektywizmu jest podwaliną gatunku, uwalniającą go od mrzonek sięgania po prawdę typu naukowego, a w zamian uzdolniającą do walki o „prawdę poetycką”, którą stanowi sugestywność koncepcji życia i osobowości oraz ogólnej koncepcji utworu jako całościowej struktury. Postulat dokumentaryzmu szczegółów nie jest tu w pełni obowiązujący; o wiele bardziej istotne jest całościowe ujęcie postaci, której artystyczna sugestywność może być jednak osłabiona lub zniszczona przez dostrzegalne dla czytelnika lekceważenie faktów. Daleko posunięta uległość wobec rzeczywistości pozaliterackiej jest więc nie tyle postulatem funkcji poznawczej ile estetycznej, tak jak jest to uznane w obrębie powieści historycznej. Założenie to stanowi zielone światło dla powieściowej fikcji, nie całkiem swobodnej jednak; ograniczonej zdecydowanym wymogiem prawdopodobieństwa, którego granice zależą właściwie od wiedzy czytelnika o bohaterze i jego historyczno-społeczno-geograficznym środowisku. Stąd to właśnie, nad czym ubolewają autorzy biografii upowieściowionej i co istotnie często jej szkodzi: luka w wiadomościach o życiu, ogólnikowa wiedza o treści zaginionych źródeł, źródła z sobą sprzeczne, dyskusyjne interpretacje — bywają pieczołowicie wyzyskiwane w powieści jako dogodne furtki dla fikcji. Obecność fikcji warunkuje z kolei: 1. zmniejszenie ściśle faktograficznej biograficznej informacyjności, 2. wzbogacenie możliwości poznawczych dzieła w zakresie historyczno-społeczno-kulturowego konkretnego niebiograficznego, sfunkcjonalizowanego wobec płaszczyzny poetyckiego uogólnienia, 3. zabezpieczenie możliwości — nie zawsze posiadanej przez biografię upowieściowioną — rzeczywistego powieściowego uogólnienia, 4. zwiększenie swobody artystycznego kształtowania tak głównej postaci, jak i po-

zostałych składników świata przedstawionego, który może tu być bogatszy i ukazany bardziej wieloaspektowo, 5. wydatne zwiększenie swobody faktury na odcinku kompozycji tak fabuły, jak i utworu wziętego jako najwyższa całość.

\*

Ostatnio wypunktowany problem zasługuje na ogląd nieco bardziej szczegółowy.

Narrator powieści biograficznej jest co do konstrukcji i uprawnień równorzędny wobec narratora powieści w ogóle. Nie musi więc być ani identyfikowalny z osobą autora jak w powieści i biografii upowieściowionej, ani też ukrywany jak w tej ostatniej. Występuje niejednokrotnie jako narrator konkretny bądź w roli samego bohatera, bądź jako biograf-badacz lub biograf zafascynowany zetknięciem się z niezwykłą osobowością. Ponadto w tym tylko gatunku można spotkać — co prawda rzadko — dokonane na różnych zasadach zestawienie relacji kilku narratorów konkretnych lub łącznie narracji trzecioosobowej z narracją bohatera i innych postaci. Narrację wszelkich typów: pisaną, wypowiedzianą, myślaną, nawet — jak w *Lotcie w Weimarze* — wyobrażoną.

Jako przejaw swobody gatunku w zakresie kompozycji może wystąpić nowelistyczność operująca kluczowymi momentami życia, kompozycja ramowa i szufladkowa, a także daleko idące przekreślenie chronologii i konwencjonalnej hierarchizacji ważnych i nieważnych momentów biograficznych (Flukowskiego *Płomień róży*).

Do możliwości tego gatunku, co prawda ze względu na rozpowszechnioną w nim konwencję werystyczną rzadko stosowanych, należą wkładki o gruntownie odmiennym charakterze „ontycznym” świata przedstawionego niż świata z zasadniczego zrębu tekstu. Są to elementy z innej płaszczyzny niż realistycznie ujęte życie bohatera lub nawet szerzej — niż werystycznie ujmowana cała rzeczywistość dostępna ludzkiemu poznaniu. Stanowią je — rzadziej elementy fantastyczne (np. *Wódz Olechowski*), częściej — poetyckie stylizacje (*Słowacki Wołoszynowski*, *Płomień róży* Flukowskiego).

Poetyka powieści biograficznej jest oparta na „kodzie” o wiele bardziej „poetyckim”, bardziej szerokim w zakresie „środków komunikacji”. Z tego zresztą głównie względu, że sama „treść komunikatu” jest inna niż w biografii upowieściowionej, w której wszystkie wskazane ostatnio zjawiska nie byłyby możliwe bądź ze względu na dokumentaryzm, bądź jako sprzeczne stylowo z jej mimetyczną poetyką.



\*

W konsekwencji istotnie powieściowych założeń gatunkowych utwór traci znamienność dla biografii upowieściowionej charakter „montażu-wypracowania”, nabiera częściej cech indywidualnej konstrukcji artystycznej, zarówno na płaszczyźnie środków wyrazu, jak i w sferze przekazywanych przez nie treści. I wtedy dopiero staje się istotnie powieścią, gdy czytelnik w toku lektury mniej interesuje się historycznością szczegółów, bardziej za to reaguje na domniemaną trafność lub nietrafność uogólnień, poddaje się obrazowi i emocjom, dostrzega uroki konstrukcji. W strukturze bowiem powieści biograficznej funkcja informacyjności szczegółowej zostaje usunięta w cień na rzecz informacyjności uogólnionej oraz pełnego działania estetycznego indywidualności artystycznego utworu.

Mimo jednak „genologicznego” prawa powieści do fikcji i mimo ewentualnego zwycięstwa jej w toku lektury, problem prawdziwości historycznej nie da się całkowicie wyeliminować. I to nie tylko ze względu na sugestywność artystyczną, lecz z uwagi na charakterystyczną dla beletrystyki biograficznej „postawę gnostyczną” czytelnika, uzupełniającą — jeśli nie w czasie percepcji, to później — jego „postawę powieściową”. Coraz bardziej wzrastające znaczenie postawy gnostycznej, zwłaszcza wobec tego typu literatury, związane z potrzebami nowego uczestnika kultury świadomego swych braków raczej w dziedzinie historycznej niż artystycznej, nie pozostaje bez wpływu na powieść biograficzną. Z jednej strony powiększa dokumentaryzm, z drugiej popularyzuje stosunkowo nowy obyczaj informowania, nierzadko nawet bardzo szczegółowego, o odstępstwach od wierności historycznej, w szczególności o zmyślonych, przekształconych, pominiętych czy przeniesionych co do czasu lub miejsca elementach świata przedstawionego. Ponieważ ten komentarz autorski umieszczony jest poza właściwym tekstem, powieść biograficzna nie tracąc nic z wartości „dzieła sztuki” podnosi dodatkowo swoją społeczną doniosłość, mogąc lepiej zaspokajać istotne dla bardzo wielu odbiorców szczegółowe potrzeby poznawcze z dziedziny biograficznej i historycznej.

#### TWORZYWO I JEGO KONSEKWENCJE

Przyjmując pogląd Ingardena o specjalnej sytuacji postaci literackich noszących historyczne nazwiska przy jednoczesnym wielostronnym dostosowaniu do rzeczywistości pozaliterackiej (co decyduje o swoistości quasi-sądów, zbliżających się do zdań będących sądami), akceptujemy

kwestionowane czasem rozróżnienie postaci fikcyjnych i autentycznych. Rozróżnienie to stoi w związku z oczywistym empirycznie poglądem o różnicy tworzywa postaci z obydwu kategorii, do których zresztą w równej mierze odnieść można miano „homo fictus”, o ile w jego znaczeniu akcentuje się nie „zmyślenie”, lecz moment wytwórczości.

Tworzywo, którym dysponuje twórca bohatera beletrystyki biograficznej, jest w dużej mierze inne niż tworzywo „normalnych” postaci powieściowych. Istotną różnicę stanowi podstawowe dla niego złożenie materiału źródłowego, obok wspólnego z powieścią, lecz tu występującego w funkcji „bazy uzupełniającej” tworzywa „antropologicznego” oraz przymieszki elementu fikcyjnego, rozumianego w tym wypadku jako to wszystko, co wykracza poza bazę źródłową i determinanty bazy antropologicznej. Ostatni termin zasługuje na krótki komentarz. Przez bazę antropologiczną rozumiany jest całokształt materiału będącego produktem potocznego doświadczenia czy powszechnego przeświadczenia oraz naukowych teorii dyscyplin zajmujących się człowiekiem (głównie psychologii, biologii, socjologii).

Obok tak scharakteryzowanego tworzywa we właściwym, a więc pozytywnym znaczeniu słowa, można mówić o znaczeniu analogicznym, pozytywno-negatywnym. A więc już nie jako o materiale, z którego może powstać postać literacka, lecz o zespole, a raczej o dwu zespołach impulsów wpływających w jakiejś, czasem nawet w dużej mierze, na decyzję wyboru konkretnego materiału z potencjalnej jego całości stojącej do dyspozycji twórcy. W pierwszym wypadku mamy na myśli „bazę społeczną” jako całość wiedzy oraz ustosunkowanie się do danej historycznej postaci, zakładane przez autora u intencjonalnego adresata jego dzieła. Jej bardzo zróżnicowana rozpiętość (bogactwo lub nikłość wiadomości) i charakter (np. stosunek obojętny emocjonalnie czy przeciwnie — bardzo gorący), zależne nie tylko od kręgu odbiorców, lecz i od konkretnej postaci, bywają w różnorodny sposób wyzyskiwane przez autorów. Tak np. przekonanie o znajomości życia Słowackiego u „właściwego” odbiorcy powieści S. Flukowskiego *Płomień róży* pozwoliło na zupełne zerwanie z niemal „żelazną” w tym gatunku zasadą chronologii, a można by przytoczyć wypadek, kiedy autor zrezygnował z doprowadzenia dzieła do końca ze względu na zbyt wyraźną rozbieżność między wymową bazy źródłowej a zakorzenionym w społecznej świadomości mitem zdecydowanie nieobojętny czytelnikowi postaci. I wreszcie „baza literacka” stworzona przez wszystkie już istniejące, a zbliżone pod względem gatunkowym, utwory na temat określonego bohatera, od których każde następne dzieło musi się ewidentnie różnić (co jednak zostanie bliżej rozpatrzone przy omawianiu problematyki oryginalności).

Każdy z zasygnalizowanych typów tworzywa ma własną, odrębną problematykę szczegółową, swoicie realizującą się w różnych gatunkach i obejmującą swoim wpływem także pozagatunkowy, indywidualny, poznawczy i literacki aspekt dzieła. W tym ostatnim wpływ ów dotyczy szczególnie postaci, ale obejmuje także inne elementy świata przedstawionego i inne kwestie artystycznego rzemiosła. Dlatego analiza potencjalnej i aktualnej bazy materiałowej, jakkolwiek kłopotliwa, bo wymagająca erudycji, pozwoliłaby naświetlić genezę wielu zjawisk w zakresie konkretnego utworu, a także — przy skupieniu uwagi na tworzywie aktualnie wyzyskanym dałaby możliwość uchwycenia istotnych różnic w konstrukcji fikcyjnego bohatera powieści i bohatera literackiej biografistyki.

## SYTUACJA LITERACKA

### I

Zastanawiająco duża liczba utworów beletrystyki biograficznej, których część trzeba po prostu nazwać miernotą, część zaś tylko poprawnymi artystycznie, uzasadnia decyzję oglądu dzieła sztuki od strony różnorodnych zadań płynących ze swoistości jego przedmiotu.

Mimo zasadniczych ograniczeń treściowych, jakie przynosi założenie autentyzmu, i mimo wynikających z tego pewnych sygnalizowanych już trudności artystycznych, warto docenić pozytywną stronę postulatu wierności dzieła wobec pozaliterackiej rzeczywistości. Jego konsekwencją staje się bowiem nierzadko obowiązek uwzględnienia treści uznawanych konwencjonalnie jako mało atrakcyjne lub wręcz sprzeczne z aktualnym kanonem „literackości”. W wypadku umiejętnego wprowadzenia ich do utworu literatura przyswaja sobie zawsze pożądaną przez siebie nową „materię poetycką” i bogaci się o specyficzne, adekwatne środki jej wyrazu. Autentyzm może również wysunąć potrzebę sugestywnej motywacji faktów biograficznych, źródłowych wprawdzie, lecz mimo to „nieprawdopodobnych”, czyli trudnych do wyjaśnienia w ramach konwencji literackiej psychologii. W tym wypadku albo dzieło również zyskuje na oryginalności dzięki przełamaniu tradycji, albo może imponować pomysłowością w ramach konwencjonalnej interpretacji „opornych” faktów.

Zawsze aktualny w literaturze ideał sugestywnej, „żywej” sylwetki bohatera jako indywiduum nabiera tutaj swoistego zabarwienia. Fakt, że chodzi o postać, która posiada rangę pozaliterackiej ważności i której „społeczne à priori” przypisuje na ogół „ciekawą indywidualność” (szczególną ludzką oryginalność), kształtuje w czytelniku oczekiwanie

należytej indywidualizacji. Stąd literacka waga kategorii „szczegółności” możliwie wielostronnej — życia wewnętrznego, fizyczności, sposobu zachowania się, nawet danych „ekologicznych”. Bohater biograficznej beletrystyki często jednak uderza właśnie brakiem zindywidualizowania. Jest stworzony bowiem z ogólników, jest raczej stereotypem, np. „człowieka renesansowego” czy „bojownika o wolność i demokrację” niż niepowtarzalną indywidualnością.

Obserwacja wykazuje jednocześnie, że mniej chyba uderzającym brakiem w kreacji bohatera jest lekceważenie zasady ogólności, choć historyczna analiza mogłaby wydobyć różne jądra krystalizacyjne, wobec których kryteria ideologiczne i naukowe kazałyby zająć postawę dyskusyjną. Mimo iż w ostatnich kilkunastu latach czynnik socjologiczny i historyczny wysunął się jako baza uogólnienia przed uprzywilejowaną dawniej psychologię i psychofizjologię, to jednak trzeba stwierdzić, że np. aspekt profesji jako czynnika kształtującego osobowość czeka nadal na właściwego odkrywcę, a uogólnienie historyczne jest bardzo często fałszywe, gdyż osobowość bohatera bywa ukazana w kategoriach współczesnej autorowi świadomości. Czytelnik „surowy” pod względem kultury historycznej i czytelnik „konsument fabuły” z reguły tego nie dostrzeże, padając ofiarą dezinformacji, dla czytelnika natomiast „uświadomionego” rażący fałsz staje się mankamentem estetycznym, niszcząc sugestywność osobowości.

Odrębną sferę trudności wprowadza postulat linearnej i aspektowej pełni przedstawienia życia bohatera, stanowiącej zasadniczą różnicę między bohaterem beletrystyki biograficznej a zwykłą postacią fikcyjną. O ile bowiem konwencja powieściowa uznaje prawo kreacji tylko niektórych stron osobowości i zdarzeń z życia nieistniejącej poza dziełem literackim postaci, to tutaj czytelnik oczekuje wszystkiego, co potocznie uważane jest za ważne w ludzkim życiu, a nastawienie na indywidualizację dodatkowo rozszerza zakres tych oczekiwań. Stąd potrzeba szczególnie pieczołowitej motywacji koncepcji nie realizujących tej pełni. Wydaje się, że ograniczanie się do lat młodości czy do lat dojrzałych, bez okresu starości, przynosi estetyczny niedosyt obcowania z kadłubem, któremu trudno ustrukturalizować się w całość. Raczej bardziej zadowalająca wydaje się koncepcja nowelistyczna, zogniskowana wokół wyodrębniającego się zdarzenia — epizodu z życia (*Spotkanie z Salomeą Jastruną, Rękopis dla wnuków, Tydzień w Antoninie* Bojanowskiego), lub koncepcja „koncentryczna” — przedstawiony wycinek czasu stanowi zarazem wziernik w o wiele szerszy okres życia bohatera (światny przykład *Manna Lotta w Weimarze*). Postulat totalności literackiej, tzn. pozbawionej — niemożliwej zresztą do realizacji i nieartystycznej — ambicji fotograficzności, każe ustosunkować się do

luk w materiale źródłowym, do nadmiaru materiału, jego „miałkości” i nieciągłości i sygnalizowanej już oporności wobec literackiego ujęcia.

Osobno warto się zająć trudnością wyrosłą ze sprzeczności między nastawieniem na pełnię, wspieranym przez swobodę współczesnej powieści, zaprawionej w dotykaniu nawet najbardziej mrocznych czy odrażających stron życia, a istnieniem wyraźnych granic w tym zakresie w odniesieniu do mówienia o osobach realnych ludzi. Cała właściwie dziedzina fizjologii nawet niepatologicznej (np. codzienne funkcjonowanie organizmu, przeżycia seksualne, śmierć) jest poddana tabu. Przekroczenie jego wzbudziłoby antyestetyczne uczucie niesmaku obok etycznego odruchu niechęci wobec niedelikatnego wścibstwa w normalnie osłonięte intymnością życie konkretnego, a nie mogącego się już bronić człowieka. Totalna zaś rezygnacja w tym zakresie, obejmującym często także osobiste przeżycia rodzinne czy religijne (czyli inaczej to wszystko, o czym nie bardzo „wypada” mówić w towarzystwie), nadaje bohaterowi swoistą infantylność czy anemię, zwłaszcza gdy nie jest zrównoważona dostatecznie ukazaniem jego wybitności.

Ten właśnie problem przedstawienia wszystkiego, co wchodzi w zakres zjawiska nazywanego potocznie wielkością, jest swoistym i, być może, najtrudniejszym artystycznym zadaniem. Można w stosunku do niego wyróżnić postawę pozytywną i ambitną oraz — z góry rezygnującą z niemożliwości lub też wyrażającą przekonanie, że podczas gdy wielkość postaci jest i tak znana dzięki jej dziełu, to „zwykłego człowieka” bardziej interesuje w geniuszu to, co może mieć z nim wspólnego, a więc to, co zwykłe, co powszechne. Ponieważ orientacja ostatnia unicestwia w dużym stopniu analizowaną obecnie problematykę, za punkt wyjścia zostaje przyjęta postawa pierwsza.

Szczególnie delikatne zadanie stanowi tu sam proces dojścia do wielkości, jako że o „wielkich ludziach” mówi się daleko częściej niż o „cudownych dzieciach”. Nawet jednak i bez koncepcji cudownego dziecka biografia często ukazuje nie tylko to wszystko, co wpłynęło pozytywnie na późniejsze osiągnięcia bohatera, ale i to, co już uprzednio objawiało jego przyszłą wielkość. Jeden kompleks oznak stanowią zastanawiające cechy dziecka czy młodzieńca, drugi — to szczególne wrażenie, które odczuwają wobec niego ludzie obdarzeni intuicją (kobiety, dzieci, ludzie uduchowieni, starzy). Ostatni wreszcie realizuje topoi antycznej biografistyki — szczególne znaki pojawiające się przed i po urodzeniu przyszłego bohatera (sny i przeczucia matki, wróżby, znaczące wydarzenia). Zresztą również i geniusz aktualny często wywiera niezwykle wrażenie nawet na ludzi, którzy go nie znają i nie mieli okazji zetknąć się z właściwą domeną jego wielkości.

Bardziej jednak istotna jest właściwa problematyka genezy wybitności bohatera, o ile dzieło ją w ogóle podejmuje. Stwierdzić trzeba, że archetypiczny mit szczególnego wybraństwa i posłannictwa, irracjonalizm przypadku, logika odpowiedniego układu sytuacji, teorie psychologii, fizjologii, socjologii — wszystko to jest obecnie aktualne, a także aktywne estetycznie w wypadku należycie pogłębionego i zindywidualizowanego ujęcia.

Wreszcie najcięższy chyba problem — sama „istota” wielkości, o ile ma być czymś więcej niż wyłącznie funkcją wyprowadzoną z wielkości dzieła. Daleko idące konsekwencje szczegółowe przynosi tu alternatywa człowieka wielkiego „totalnie” czy tylko wielkiego w swojej dziedzinie, co w epoce demokracji i specjalizacji wyraźnie dominuje nad tytanicznymi kreacjami osobowości wcześniejszych dziesięcioleci obecnego wieku. Obydwie wyróżnione tu koncepcje mają odrębne poetyki. Tytanizm wygrywa kategorie monumentalności, patosu, ekspresji, „specjalizacja” uwzględnia wielkość i małość, niezwykłość i przeciętność, obok wzniosłości ma miejsce dla sentymentu, współczucia, nawet humoru. Mimo tych kontrastów jest estetycznie raczej „łagodna” w stosunku do „ostrej” jakości koncepcji tytanicznej.

Wśród szczegółów problematyki wielkości warto wypunktować trzy zagadnienia: genezę twórczego czynu bohatera (w odróżnieniu od genezy jego osobistej wielkości), przedstawienie bohatera w tej epoce życia, kiedy staje się zachodzącym, a następnie gasnącym słońcem oraz sposób ujęcia tego, co ogólnie nazywa się błędem, upadkiem, płamą.

## II

Każde z sygnalizowanych w tym rozdziale zagadnień już „samo w sobie” stanowi artystyczny problem, który dodatkowo komplikuje szczególnie aktualny na tym terenie postulat artystycznej odrębności. Aktualność tę postulują dwa specjalne momenty: 1. Bohater jest niepowtarzalnym indywiduum, które nie może być traktowane jako konwencjonalna postać, element pomocniczy wobec określonej funkcji w strukturze dzieła, gdyż sam jest ośrodkiem tej struktury. 2. Życia konkretnych ludzi, zwłaszcza analogicznej konstytucji psycho-fizycznej, profesji, środowiska społecznego, nieraz także będących produktem tej samej epoki, której podstawowe wydarzenia i stosunki wytwarzają zasadnicze matryce curriculum vitae — są nieraz do siebie uderzająco podobne. Z jednej strony podpowiada to właściwy kierunek uogólnienia, z drugiej jednak wytwarza naturalne schematy biograficzne, stereotypy łatwo sztywniejące w konwencje. Przewyciężenie tego wymaga świadomego wysiłku twórczego, ogniskującego się z jednej strony wokół daleko posu-

niętego ukonkretnienia i indywidualizacji, z drugiej zaś wokół odnawiających zabiegów natury konstrukcyjnej. Tak więc uderzająca świeżością w kontekście tej literatury koncepcja narracji czy kompozycji może uratować sytuację zgodnie z prawem strukturalizacji, według którego całość zostaje odmieniona przez zmianę elementu.

Problem oryginalności umieścić trzeba ponadto w kontekście konwencji gatunkowych, zwłaszcza wyraźnych w biografii upowieściowionej, w odniesieniu do kompozycji, narracji i języka oraz konstrukcji bohatera. Daleko idące posłuszeństwo tym konwencjom przy braku „pozakonwencyjnej” indywidualnej oryginalności sprawia wrażenie jak gdyby seryjności produkcji podobnych do siebie utworów. Także ich bohaterowie: Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa, Fredro, Żeromski mimo indywidualnych różnic poszczególnych żywotów są postaciami powleczonymi jakimś wspólnym podobieństwem, które raczej nie zachęca do szerszej konsumpcji tej literatury.

Istnieje jeden jeszcze kontekst, na tyle wąski i wyraźny, że postulat oryginalności w odniesieniu do niego jest należycie zakorzeniony w świadomości autorskiej, w przeciwieństwie do dwu pierwszych. Chodzi tu mianowicie o wyraźne odróżnienie się dzieła od wszystkich pokrewnych gatunkowo utworów na temat tej samej postaci historycznej. Tu, niezależnie od różnic ideologicznych, każdy utwór dąży do zasadniczej odmienności i tendencja ta wydaje się szczególnie aktywnym czynnikiem dekonwencjonalizacji i rozwoju gatunku w ramach tej samej epoki literackiej czy prądu.

\*

Wreszcie kontekst najszerszy — epika, a ściślej powieść. W związku z tym wyrasta pytanie o wkład beletrystyki biograficznej w tym zakresie. Odpowiedź wypadnie raczej ujemnie. Ani biografia upowieściowiona, ani powieść biograficzna nie wzbogaciły powieści o nic istotnego, czy to w związku z kreacją postaci w ogólności, czy — wchodząc w szczegóły — np. z kreacją postaci jako indywiduum, jednostki wybitnej, twórcy. W wymienionych tu aspektach bohater bardziej fikcyjny góruje nad swym historycznym i słabiej ufikcyjnym kolegą. Wymienione w pierwszej części tego rozdziału artystyczne zadania należą — jak dotąd — bardziej do sfery potencji niż realności. Zapewne działa tu negatywnie i psychologiczny proces obezwładnienia twórczej fantazji wskutek skrępowania faktograficznością i socjologiczny fakt nader częstego w tej dziedzinie zjawiska, nazywanego w kulturalnym żargonie „chałturą”. Ponadto trzeba przypomnieć, że beletrystyka biograficzna jest w procesie rozwoju epiki członem konserwatywnym. Nie hamu-

jąc ogólnego awangardyzmu wlecze się wyraźnie „w ogonie”, z mocnym opóźnieniem przyjmuje dobrze już zasiedziałe nowości, sama nic nowego nie proponując. Być może jednak, że jej ostateczny społeczny sens leży właśnie w czymś innym niż w estetyce, a funkcje literackie stanowią wobec niego „przyciągające opakowanie”.

W bilansie nie istnieją jednak tylko pozycje ujemne: 1. obok bardzo rzadkich dzieł wybitnych jest sporo osiągnięć na poziomie dobrej literatury, 2. repertuar genologiczny epiki poszerzył się o kilka gatunków, 3. powieść historyczna została urozmaicona wartościową odmianą powieści historyczno-biograficznej, 4. powieść współczesna wzbogaciła się o cenny wariant powieści stylizowanej na biografię (w świetnym przykładzie *Doktora Faustusa*), 5. literatura popularyzatorska zyskała prawdziwie literacki i wartościowy estetycznie gatunek opowieści biograficznej, nie wspominając już o świadomie kulturowym zjawisku „biografistyki pretekstowej” o różnym charakterze (np. eseistycznym — *Boski Juliusz Bocheńskiego*).

Zamykając próbę charakterystyki literackiej sytuacji można wyrazić przypuszczenie, że beletrystyce biograficznej szkodzi z jednej strony brak należytej świadomości teoretycznej własnych problemów i możliwości, z drugiej natomiast — okoliczność, iż rozwój kultury masowej uczynił ją nieomal wydawniczym „samograjem”. Atrakcyjne nazwisko bohatera z góry już przyciąga odbiorców, a to z kolei przyczynia się do niebezpiecznej łatwości publikacji. Ta diagnoza teraźniejszego stanu w niczym nie przesądza przyszłości: tak jest obecnie, ale tak być nie musi.

#### W ASPEKCIE KULTURY

##### 1

Częściej niż biografia naukowa sensu stricto — beletrystyczna jest dla współczesnego czytelnika źródłem szerszej wiedzy o interesującej go historycznej postaci. Tak więc społeczna doniosłość funkcji informacyjnej każe przyjrzeć się literackiej biografii w tym jej użytkowym aspekcie.

Niezależnie od długości objętego tekstem odcinka życia zakres informacji wykazuje w praktyce sporą zmienność. Już nawet treści ściśle biograficzne, a więc życie, osobowość, dzieło (jako fakt biograficzny a nie autonomiczny) mogą być albo wszystkie uwzględnione, albo zacieśnione głównie do jednej z tych trzech płaszczyzn, najczęściej — życia. Szersze ujęcie może rozbudować problematykę twórczego czynu bo-



hatera, środowisko, region, moment historyczny, niekoniecznie dochodząc nawet do dwuznacznych proporcji, sygnalizowanych przez tytuły typu „człowiek i dzieło” czy „życie i czasy”. Obok tego spotykamy czasem informacyjność „naddaną”, tj. obecność autentycznych treści „niebiograficznych”, a więc nie związanych z osobą bohatera, lecz sfunkcjonalizowanych bezpośrednio wobec całościowej koncepcji utworu. (Największą pojemność w ostatnim względzie wykazuje opowieść ze względu na uprzywilejowaną pozycję narratora, wyposażonego w prawo do subiektywnych skojarzeń, a nawet do pewnej arbitralności; najmniej swobody ma upowieściowiona biografia). Czasem można tu mówić o elemencie eseistycznym, przy ilościowym zaś zwiększeniu informacji pozabiograficznej o krzyżowaniu się gatunków. Tak np. w literaturze dla młodzieży bohater obok spełniania funkcji „autoinformacyjnej” stanowi także pretekst do szerszego przedstawienia historycznej i obyczajowej strony epoki lub tej dziedziny ludzkiej aktywności, w którą efektywny wkład uczynił go sławnym („powieść naukowa”, np. M. Ziółkowskiej *Doktor Esperanto*, wydana dwujęzycznie, A. Sękowskiego, S. Szostkiewicza *Serce i retorta, czyli żywot chemii poświęcony*; powieść o Filipie Walterze, pierwszym polskim chemiku nieorganicznym).

Zakres informacji można rozpatrywać nie tylko od strony tematyki, ale i jej aspektów. Najuboższy z nich to mówienie o samych tylko faktach, bogatszy — wnikliwsze odsłanianie przyczyn, bardziej zaś jeszcze ambitny uwzględni ówczesną społeczną percepcję faktów i obiektywne ich znaczenie. Poprzednio sygnalizowane zróżnicowanie możliwości gatunkowych jest i w tym wypadku aktualne.

Informacyjność w ścisłym tego słowa znaczeniu dotyczy zasadniczo treści nowych. Stąd obok nowości względnej, tj. ustosunkowanej wobec kategorii czytelnika (dla którego w skrajnym wypadku wszystko może być nowe), można wyróżnić ten typ nowości, który stanowią treści nie „oklepane” przez popularną biografistykę czy żywą tradycję, i wreszcie nowość bezwzględna, która może mieć już wartość naukową, centralną lub przyczynkarską, zależnie od swej treści.

Pomijając wszystkie trudności, które biografia literacka dzieli wspólnie z nauką (zwłaszcza kwestię wiarygodności ustnych źródeł czy wiedzy o postaci wydedukowanej z jej twórczości oraz świadomość zaginięcia lub czasowej niedostępności części źródeł), warto uświadomić sobie specyficzne problemy płynące z faktu współlistnienia w jednym tekście funkcji informacyjnej i estetycznej: 1. Brak źródeł do jakiegoś odcinka życia stwarza lukę biograficzną, którą wzgląd estetyczny każeby umiejętnie zatuszować, podczas gdy dążność do uniknięcia dezinformacji każe ją właśnie uwypuklić. 2. Sytuacja przeciwna — selekcja materiału oparta o kryterium estetyczne rodzi potrzebę powiadomienia

o niej czytelnika z analogicznego jak wpierw powodu. 3. W wypadku istnienia treści trudnych do włączenia w ramy określonego gatunku zobowiązanie wobec informacyjności wprowadza czasem do utworu nie zawsze zharmonizowane stylowo, obce mu elementy gatunkowe. 4. Poetyka gatunku literackiego działa nieraz dezorientująco w zakresie funkcji informacyjnej, co stwarza problem sygnałów rozgraniczenia treści faktograficznej, hipotetycznej i fikcyjnej. 5. Analogicznym zjawiskiem bywa zacieranie komunikatywności wskutek pewnych właściwości techniki artystycznej, wskutek czego wyrasta problematyka umiejętnego eksponowania zagrożonych treści.

Trzeba podkreślić, że pozycja funkcji informacyjnej w konkretnym utworze jest mocno zróżnicowana i nie jest zdeterminowana wyłącznie przez poetykę gatunku. Zależy także od intencji autora decydującego o indywidualnej koncepcji utworu, w którym aspekt informacyjny może być wręcz akcydentalny albo sfunkcjonalizowany wobec określonego artystycznego celu. Zależy również od wybranego bohatera, więcej lub mniej znanego już czytelnikowi i obchodzącego go „osobiście”. Wreszcie od subiektywnej postawy percepcyjnej: gnostycznej, estetycznej lub innych (kultowej, użytkowej itd.).

Stąd dwa wnioski: 1. Wobec konkretnego dzieła trzeba każdorazowo określić istotnie zajmowaną w nim pozycję funkcji informacyjnej, aby nie paść ofiarą zawodu czy nieporozumienia. 2. Należałoby dążyć do ogólnego podniesienia trudnej umiejętności korzystania z literackiej biografii w aspekcie poznawczym.

## II

Kulturowe znaczenie biografistyki nie wyczerpuje się w jej informacyjności. Utwór potwierdzający miejsce historycznej osobistości w narodowym czy szerszym jeszcze „panteonie bohaterów”, lub nawet w ów panteon wprowadzający, może mieć doniosłość społeczną w innej jeszcze płaszczyźnie. Mianowicie jako aktywny czynnik kulturotwórczy, co w okresie początku świadomej socjotechniki nabiera szczególnej wagi, i jako nader czuły sejsmograf, notujący istotne symptomy swego czasu.

Aspekt pierwszy związany jest z rolą bohatera w „społecznej mitologii”. W zakres jej wejść może np. wzmacnianie więzi grupowej przez wspólny (choćby anektowany) przedmiot kultu i wspólny „dobry rodowód” (gdy bohater wywodzi się z przeszłości) czy mobilizacja ideologiczna przez uatrakcyjnienie pewnych wartości jako (realnie lub rzekomo) związanych z atrakcyjnym bohaterem. Wzmacnianie grupy może

się odbywać drogą negatywną przez deprecjację sztandarowych bohaterów przeciwnego obozu. Ten kolektywistyczny aspekt nie powinien jednak przesłonić indywidualnego, w którym poszczególne jednostki uwrażliwiają się wobec świata osobowych wartości bohatera o zakroju bardziej uniwersalnym niż grupowy (np. sprawności ludzkich, etyki itd.) lub z większym niż wobec fikcyjnej postaci zaufaniem przejmują koncepcje ludzkiej wielkości, sukcesu i upadku, stosunków między jednostką a społeczeństwem itd. Analiza ideologiczna konkretnego utworu na szerszym tle analogicznym, z uwzględnieniem intencjonalnego adresata i w odniesieniu do historyczno-społecznego kontekstu, pozwoli nie tylko określić, która ze wskazanych tu przykładowo czy innych jeszcze funkcji leży u podstaw dzieła, lecz również da nieć przewodnią do wyjaśnienia synchronicznej różnorodności i historycznej zmienności w doborze bohatera oraz jego koncepcji, do czego nie wystarczy sama płaszczyzna literatury. Socjologia daje więc tu operatywny klucz do zrozumienia różnych problemów.

Aspekt nazwany tu symptomatycznym zakłada rozpatrywanie utworu na analogicznym tle, w synchronii i w diachronii, co w wypadku licznej i ciągłej produkcji literackich biografii nie jest trudne. W lustrze beletrystyki da się wtedy odczytać od kiedy, jak długo i co w oczach pewnych środowisk stanowi o wielkości człowieka, co jest uznawane za górny pułap ludzkich możliwości, za przyczyny upadków i przyczyny ich usprawiedliwienia, jak powinien się układać stosunek między nieprzeciętną jednostką a społeczeństwem, jakie zachowanie się i postawy (i z jakich względów) są cenione — aby dać tylko przykład „kilku z brzegu” problemów.

Wiedzę o społeczeństwie uzyskaną przez studiowanie biografistyki w roli lustra czy sejsmografu powinna jednak uzupełnić odpowiedź na pytanie, jaką funkcję ona istotnie spełnia i z jakich powodów. W praktyce nieraz się okazuje, że rola ta jest trochę lub nawet bardzo odmienna od założeń. Często mogą tu decydować względy artystyczne, czasem kulturowe. Bohater bowiem może być zbyt odległy od wzorów osobowych „współczesnego Olimpu” kultury masowej, aby czytelnik mógł w nim znaleźć materiał do psychicznej identyfikacji czy projekcji. Jeśli jednak znajduje — to jaki?

Odpowiedzi na podobne pytania mogłyby przyjść dopiero po przeprowadzeniu badań nad czytelnictwem (bez nich trudno nawet wiedzieć, czy i kiedy w percepcji dominuje postawa literacka, gnostyczna czy utylitarna). W związku z tym jest jednak pewne, że beletrystyka biograficzna stanowiłaby wdzięczne pole badań i dla socjologii kultury, i dla socjologii literackiej.

## PROBLEMS OF LITERARY BIOGRAPHY

(historical and methodological remarks)

The paper outlines the problems of research in the field of literary biography, this interesting literary and cultural phenomenon having been left so far outside systematic study. Chapter I "Historical and methodological remarks" presents half a century of the social career of that new section of fiction (since 1918), defines the contents of the notion "fictional (or literary) biography", and draws the borderlines which separate it from scholarly biography on one hand, and historical novel on the other. The chapter "Typology of genres" distinguishes three basic types of separate generic structures, either empirically realised in separate works or coexisting in various proportions in one text. The biographical story is a genre closest to scholarly biography: the requirement of authenticity as complete as can be (documentality) sets a limit to the extent of fiction. Novelised biography is based on the antinomic postulate of factographic authenticity and full fictionalisation which makes it difficult to achieve a harmonious symbiosis of two functions: informative and aesthetic, which are essential in this genre. The biographical novel is entitled, as a novel, to fiction made credible, and it assumes that fictional generalization is dominant with regard to the authenticity of details. The chapter "The material and its consequences" deals with the essential material basis, specific of biographical fiction, which is primarily a source basis, and points to some of the layers of the complementary basis: a) the anthropological basis as the whole of the material derived from current human experience and scientific theories (mainly psychological, biological and sociological ones); b) social basis as the complex of knowledge and attitude of the reader towards the main character; c) literary basis made of all the works written before about the hero, and from which the new book must obviously differ; d) fiction basis which dimension and character depend primarily on the literary genre, then on the individual conception of the work. The chapter "Literary situation" points to the peculiar artistic tasks derived from the circumstance that the hero is an historical, not a fictional character, and, at the same time, a "great man". The chapter also presents the sheet of balance, not altogether satisfactory, of the literary value and weakness of biography within the general context of narrative prose. The last chapter "In the aspect of culture" deals with the informative function as an important constituent of mass culture, and examines what culture-creating possibilities fictional biography can offer (socio-technical function) and in what way can this genre stand as a syndrome of culture symptoms of the age.