

**„Fikcja wydarzeń ściśle  
rzeczywistych”. Z Sergem  
Doubrovskim rozmawia Anna  
Turczyn.**

Anna Turczyn

# Rozmowy

## „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”. Z Sergem Doubrovskim rozmawia Anna Turczyn

Serge Doubrovsky urodził się w Paryżu w 1928 roku. Jest autorem powieści: *Le Jour S* (1963), *La Dispersion* (1969), *Fils* (1977), *Un amour de soi* (1982), *La vie l'instant* (1985), *Le Livre brisé* (1989, Prix Médicis), *L'après-vivre* (1994), *Laissé pour conte* (1999, Prix de l'Écrit intime) oraz dzieł teoretyczno-krytycznych: *Corneille ou la dialectique du héros* (1964), *Pourquoi la Nouvelle critique: critique et objectivité* (1966), *La Place de la Madeleine: Ecriture et fantasme chez Proust* (1974), *Parcours critique: essais* (1980), *Autobiographiques: de Corneille à Sartre* (1988). Początkowo związany był z ruchem „Nouvelle critique”, potem zwrócił się ku psychoanalizie. Jej wpływ wyraźnie zaznacza się w jego powieściach od połowy lat siedemdziesiątych, kiedy to Doubrovsky nazwał i zdefiniował na czwartej stronie okładki *Fils*'a pojęcie „autofikcji”<sup>1</sup>. Jest profesorem literatury francuskiej na uniwersytecie w Nowym Jorku Mieszka we Francji i w Stanach Zjednoczonych.

ANNA TURCZYN: *W roku 1966 był pan już autorem: powieści Le Jour S i dzieła Corneille ou la dialectique du héros. Był to czas gorących dyskusji w świecie literac-*

---

<sup>1/</sup> S. Doubrovsky *Fils, roman*, wyd. I, Edition Galilée, Paris, 1977. Nota od autora na czwartej stronie okładki: „Autobiografia? Nie, to przywilej zarezerwowany dla ważnych tego świata, u schyłku ich życia, w pięknym stylu. Fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych; jeśli się chce, autofikcja, zawierzenie języka przygody – przygodzie języka...” („Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage...”).

kim. Pańska książka *Pourquoi la Nouvelle critique: critique et objectivité*, wtedy właśnie wydana, stała się również głosem w polemice. Jakie stanowisko przyjął pan wobec krytyki Raymonda Picarda? Jaki był pański stosunek do Barthes'a?

SERGE DOUBROVSKY: Porusza pani kwestię nieco już odległą, bo *Pourquoi la Nouvelle critique* została wydana w 1966 roku i właściwie już nie zajmuję się taką krytyką. Jednak spróbuję odpowiedzieć.

W tamtym czasie „krytyka literacka” była obiektem wielkich dyskusji teoretycznych we Francji. Nie da się tego porównać z sytuacją współczesną. Istniała wtedy „tradycja uniwersytecka” – przykładem jest Raymond Picard – sięgająca końca XIX wieku albo nawet wcześniej. Była to tradycja francuska, która polegała na objaśnianiu książki w oparciu o życie jej autora, o to, co się o nim wie, próbująca wyjaśnić, jak książka została „wyprodukowana” przez to życie. W 1966 nastąpiła totalna reakcja na taki rodzaj krytyki. Ten ruch właśnie nazwano „nową krytyką” (*la nouvelle critique*) – jest to termin bardzo szeroki, jak *nouveau roman*. W Cerisy-la-Salle odbyła się wtedy wielka konferencja pod kierunkiem Georges'a Pouleta, poświęcona nowym drogom krytyki literackiej, w której i ja brałem udział. Chcieliśmy postrzegać literaturę już nie jako rezultat życia historycznego, czy historycznych realiów epoki, już nie z perspektywy życia autora, ale z punktu widzenia teorii dotyczących natury pisma. Z jednej strony przez strukturalizm: objaśnianie dzieła w oparciu o funkcjonowanie struktury jego języka, często z uwzględnieniem antropologii, lingwistyki. Nauki humanistyczne bardzo inspirowały pewną część „nowej krytyki”. Jednak nie mnie. W *Pourquoi la Nouvelle critique* podjąłem tę kwestię z punktu filozoficznego – byłem wtedy uczniem Sartre'a, trochę egzystencjalistą. Dla mnie książka stanowiła sposób przedstawienia konkretnej egzystencji, stąd wybrałem taką metodę analizy. Na przykład w *Corneille ou la dialectique du héros*, mojej pracy doktorskiej, próbowałem pokazać jak ewolucja teatru Corneille'a, ogromna i nieredukowalna do czterech najśłynniejszych sztuk, ale obejmująca ponad trzydzieści dramatów, wyjaśnia się w oparciu o schemat, który Hegel zdefiniował jako dialektykę pana i niewolnika (*maître et esclave*). Było to podejście filozoficzne. Chciałem w ten sposób określić bohatera-herosa jako tego, który przezwycięża swój strach przed śmiercią w konfrontacji z Innym i staje się panem, jeśli ów Inny się boi i akceptuje swoje podporządkowanie. Jest to przestrzeń dialektyki, ustawienia naprzeciw, gdzie każdy ryzykuje swoje życie. To porusza cały teatr Corneille'a. Można by więc powiedzieć, że ja wyszedłem z punktu filozoficznego, inni od nauk humanistycznych.

Roland Barthes – to człowiek wszystkich punktów widzenia, z ogromnym, wszechstronnym wykształceniem: raz był lingwistą, to znowu antropologiem. Jego znakomita książka *Sur Racine* była czysto literacką refleksją o sensie tragedii u Racine'a, bez mówienia o życiu Racine'a. To było studium tekstu.

Myślę, że to, co naprawdę wyróżnia krytykę uniwersytecką, włączając Picarda, żywą zresztą i dziś, to rozumienie literatury w oparciu o historię literacką, na którą składa się i historia indywidualna osoby, i historia czasu. Przeciwnie, cała „nowa krytyka” z różnymi wariantami, bo w sumie każdy widział rzeczy z własnej

perspektywy, pojmowała tekst sam w sobie, tekst przede wszystkim. Wiadomo, że istnieje tekst i autor, ale tekst jest zawsze bardziej donośny, odrębny od autora. Wszystko stało się na wskroś tekstualne, z ujęciem punktu widzenia filozofii albo humanistyki. To właśnie wyróżniało „nową krytykę” lat sześćdziesiątych. Wtedy była to wielka walka intelektualna, dzisiaj już nie ma zwyczaju bicia się o to, jak krytykować; po prostu każdy profesor ma swoją metodę. Stara tradycja historyczna czy historyków również ma swoje miejsce, ale dzisiaj jest już bardziej subtelna, „rozumna” niż w przeszłości.

A.T.: *Z pańskich książek wynika, że świetnie pan zna psychoanalizę od strony teorii i praktyki. „Stosuje” ją pan jako metodę krytyczną, jako sposób analizy tekstów literackich. Analizuje pan Prousta, Sartre’a, siebie. Jak zaczęła się pańska przygoda z psychoanalizą?*

S.D.: To dobre pytanie. Wiedza, którą mam, i użytek, jaki z niej robię, są wynikiem przede wszystkim doświadczenia osobistego. W 1968 roku umarła moja matka. To spowodowało u mnie straszną depresję i poddałem się analizie, która z przerwami trwała prawie 10 lat; mój analityk<sup>2</sup> pozwalał mi wyjeżdżać na parę miesięcy do Francji, nie wymagał stałej obecności. Zaczęło to mieć duży wpływ zarówno na moją krytykę literacką – słusznie przywołuje pani Prousta, Sartre’a<sup>3</sup> – jak i na moje powieści. Jednocześnie na przykład zanalizowałem krytycznie *Les Mots* i zastosowałem w jednej z moich książek<sup>4</sup> całą serię „psychoanaliz” Sartre’a, zainspirowany właśnie takim podejściem.

Chciałbym jednak dorzucić, że to nie tylko doświadczenie osobiste pchnęło mnie w kierunku psychoanalizy. To również lektura dzieł Freuda, do której zaprzęgam się, kiedy poślubiłem Austriaczkę<sup>5</sup>. Nauczyłem się niemieckiego i choć nigdy nie mówiłem bardzo dobrze po niemiecku, z winy mojej matki, to mogłem czytać Freuda w oryginale. Zatem interesuje mnie to nie tylko od strony praktyki. W tamtym czasie studiowałem świeżo wydane *Écrits* Lacana. Byłem w tym nurcie od strony praktyki jako pisarz i na planie teorii jako krytyk. Wówczas oddaliłem się już od filozoficznej analizy, takiej jak w *Corneille ou la dialectique du héros*. Podjąłem nowy rodzaj krytyki, inspirując się psychoanalizą, a początek tej „przygody” to początek mojej analizy w marcu 1968 roku.

---

<sup>2/</sup> Analitykiem tym był mieszkający w Nowym Jorku Robert Akeret. Autor m.in. książki przetłumaczonej na język francuski jako: *À quoi sert la psychanalyse?* (1998), gdzie jedną z postaci jest francuski pisarz i krytyk Sacha Alexandrovitch – chodzi oczywiście o Serge’a Doubrowskiego. Akeret w *À quoi...* pokazuje pisarza jako egocentryka i potwora, przedstawia również szczegóły z jego psychoanalizy. Doubrowsky natomiast pisze o swoim analityku przede wszystkim w *Fils, Un amour de soi, Le Livre brisé*.

<sup>3/</sup> *La Place de la Madeleine: Écriture et fantasme chez Proust* (1974); *Autobiographiques: de Corneille à Sartre* (1988).

<sup>4/</sup> Chodzi o *Le Livre brisé* (1989).

<sup>5/</sup> Tragicznie zmarła żona Ilse, z którą pisarz mieszkał w Stanach Zjednoczonych.

A.T.: *Czy można więc powiedzieć, że to psychoanaliza, w teorii i praktyce, odwiodła pana od filozofii i dialektyki i skierowała ku pisaniu autofikcji?*

S.D.: O psychoanalizie powiedziałem na początku, że było to doświadczenie konkretnej analizy, które pozwoliło mi zobaczyć własne życie i własny tekst w określonej perspektywie: chodzi o pragnienie pisania. W pewnym sensie pisanie autofikcyjne narodziło się z tego wpływu, ale nie do końca. Nie jest tak, że dla mnie pragnienie pisania w sensie literackim zaczyna się od psychoanalizy. Dowód na to: moja książka, przez panią przywołana, *Le Jour S* z 1963, a więc na kilka lat przed „wejściem w analizę”. Kiedyś znalazłem w moich papierach zapiski z wczesnej młodości. Jest wśród nich jedna powieść, opowiadająca historię w części wyjętą z mojej biografii, jednak z innym nazwiskiem bohatera. Powieść ta, co ciekawe, nosi tytuł *Jeden przeciwko drugiemu* (*L'un contre l'autre*). Myślę, że wszystkie moje późniejsze książki można by zebrać pod takim właśnie tytułem...

Zatem pragnienie pisania zawsze było obecne i jest ono wcześniejsze wobec doświadczenia analizy. Ale to właśnie doświadczenie analizy pozwoliło mi zorientować moje pisanie ku temu, co nazwałem autofikcją.

A.T.: *W artykule Autobiographie/Vérité/Psychanalyse pisze pan, że podejmuje się jako krytyk analizy swojego tekstu. Czy autokrytyka koresponduje z autoanalizą?*

S.D.: Tak, oczywiście. Kiedy przeprowadza się swoją własną analizę, robi się autoanalizę. Ale chociaż to mój tekst, to wobec niego zachowuję się tak samo, jak wobec tekstu kogoś innego: próbuję odsłonić jego funkcjonowanie, jego założenia. Zresztą w tym artykule piszę o *Fils*, czyli o moim pierwszym „autofikcyjnym” wyznaniu, które mogłem opublikować. A historia tej publikacji jest całkiem nadzwyczajna. Chciałbym tylko dorzucić słowo: to książka, wydana w 1977, pod nazwą *Fils/Syn* lub *fils/wątki*, nitki. Jest to tytuł, jak mówią krytycy, niewymawialny i nieprzetłumaczalny, dwuznaczny: to może być pierwsze, albo drugie. *Fils* właśnie wprowadził słowo autofikcja. W rzeczywistości książka ta jest zredukowaną formą potwornej pracy, zatytułowanej zresztą *Potwór* (*Monstre*), powieści na 2600 stron! Oczywiście, wydawca odmówił takiej publikacji. Zredukowałem powieść do 1000 stron, ale była jeszcze za długa, więc zredukowałem do 500 stron. To dopiero przestało niepokoić wydawcę i obecnie książka istnieje w kolekcji Folio i Gallimard. Interesujące jest to, że dzisiaj krytyka genetyczna, jeden z kierunków młodej krytyki francuskiej, badająca genezę tekstu, zajęła się moimi brulionami. Krok po kroku porównują kolejne wersje *Potwora*. Tydzień temu dowiedziałem się, że udało im się sklasyfikować i wydzielić kolejne etapy. Wykonali niewiarygodną pracę, ponieważ umieściłem mój rękopis w pudełkach, które znajdowały się w Nowym Jorku, Anglii i Paryżu w całkowitym rozproszeniu. Próbowałem im sprowadzić to tylko, co możliwe. Teraz ja sam będę mógł przeczytać pierwotną wersję mojego tekstu: któregoś dnia usiądę przed ekranem, bo jest tego aż 7 CD! Ten rodzaj pisania to nieprzerwana, niepublikowalna, niekończąca się praca. Myślę, że to bezpośredni wpływ psychoanalizy, bo jak mówi Freud: „analiza zakończona, nieskończona”. Analiza nigdy się nie kończy.

## Turczyn „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”

Autokrytyka odpowiada autoanalizie. To, co mnie interesuje w ponownym odczycianiu krytycznym, to mniej ja sam – moje „auto”, to tekst: dlaczego i jak został na napisany. Nie robię komentarza, żeby się podsumować. Mój autokomentarz to analiza tekstu, tekstu napisanego przeze mnie, który próbuję czytać obiektywnie, jakby to był tekst innego.

A.T.: *A zatem krytyk – autor w jednym ciele. W przyjaźni czy raczej „jeden przeciwko drugiemu” (l’un contre l’autre)?*

S.D.: To relacja nadzwyczaj złożona; starałem się to pokazać, odpowiadając na wcześniejsze pytanie. W *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse* chciałem odczytać *Fils* tak, by wyjaśnić naturę gatunku, który nazwałem i zdefiniowałem jako autofikcję: „fikcję, wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych”. Ale rzeczywistość okazała się dużo bardziej złożona. Jeśli krytyk „użył” w pewnym sensie autora, zbadał swój tekst i próbował go zdefiniować, to autor „posłużył się” krytykiem, by napisać swoją powieść, ponieważ we wszystkich moich tekstach obecne jest jakieś dzieło literackie. Jestem profesorem literatury. I konsekwentnie: *Fils* kończy się długą analizą finału *Fedry* Racine’a – słynnym opowiadaniem Teramenesa, w *Un amour de soi* już w samym tytule zawarta jest aluzja do Proustowskiej postaci – Swanna: „un amour de Swann”, w *Le Livre brisé* to Sartre – on i jego tekst, co stanowi jakby jedną z moich postaci. Myślę, że to podwójna gra. Są momenty, w których krytyk patrzy na tekst jak na tekst Innego, próbując pojąć jego funkcjonowanie; ale są i takie, kiedy pisarz krytykuje, analizuje postać ze swojej książki. To działa absolutnie w dwa kierunki; autokrytyka odpowiada autoanalizie podwójnie.

A.T.: *Psychoanaliza czyni pojęcie „szczerłość” bardziej skomplikowanym. Zwykło się nawet powtarzać freudowski banał o tym, że mówi się więcej, niż chce się powiedzieć. Co zatem ze szczerością w autobiografii?*

S.D.: Porusza pani olbrzymi problem. Autobiografia w sensie, w jakim rozumiemy ją współcześnie, narodziła się z *Wyznaniem* Rousseau, w XVIII wieku. Wcześniej oczywiście było wielu, którzy pisali o sobie, ale na przykład Cezar w *Wojnie galijskiej* pisał o sobie Cezar, albo generał galijski. Nie opowiadał tam ani o swoich osobistych historiach, ani o swoim romansie z Kleopatry. Wielu pisało wspomnienia: Saint-Simon opowiada historię z dworu Ludwika, ale nie mówi o swoich własnych uczuciach, miłościach. Istnieją wspomnienia ludzi sprawujących ważne funkcje polityczne – na przykład *Wspomnienia* kardynała Retza, który większą wagę przywiązuje w nich do wydarzeń zewnętrznych niż do swoich własnych przeżyć. Być może chodziło bardziej o zrozumienie swojej epoki. Joinville w średniowieczu opowiadał historię swojego czasu, nie mówiąc nic o swoim życiu osobistym i intymnym. Natomiast Montaigne złamał tę zasadę „prawego człowieka” (*honnête homme*), jak wówczas mawiano, zasadę „nie mówienia o sobie”. Z uwzględnieniem wszystkich przyczyn historycznych, to w XVIII wieku pojawił się termin jednostki (*individu*) w sensie nowoczesnym. I Rousseau otwiera taki typ pisania, który wcześniej nie istniał. Raz jeszcze powtarzam, że nie znaczy to, iż był pierwszym,

który pisał o sobie, ale jako pierwszy zrobił to w ten sposób: odsłonił się zupełnie. Jest coś szalonego w tym przedsięwzięciu: gdy Rousseau mówi, powołując się na Boga, że szczerze wyznał wszystko dobro i zło, że miał momenty, kiedy był szlachetny, ale miał i takie, kiedy był nikczemny. To nadzwyczaj mocne, jeśli mówi się tak o sobie. Zatem szczerłość jest fundamentem autobiografii. Szczerłość to patrznie na samego siebie i opisanie siebie takiego, jakim się siebie postrzega. Stendhal oczywiście jak najbardziej przynależy do tej szkoły, gdyż się analizuje, pokazując różne strony swojej osobowości. Chateaubriand w *Mémoires d'outre – tombe* pisze o wspomnieniach pana Chateaubrianda, nawet wtedy, gdy jako polityk przedstawia politykę swojej epoki. Jego wspomnienia są zarazem wspomnieniami w sensie starożytnym i nowoczesnym. George Sand w *Histoire de ma vie* kontynuuje tę tradycję, dalej Goethe w *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*. Rousseau powiedział: „Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu – to prawda – i nie będzie miało naśladowcy” – w tym się zupełnie pomylił. Po jego publikacji wszyscy zapragnęli napisać swoją autobiografię. Ten fenomen powstał we Francji i natychmiast ogarnął całą Europę. Casanova, Quincey...

A.T.: *A jeśli chodzi o szczerłość w kontekście psychoanalizy. Jak należy czytać swój tekst, aby odsłonić prawdę? Jaka jest technika jej poszukiwania?*

S.D.: Psychoanaliza uczyniła szczerłość dużo bardziej złożoną. Pokazała, że można mylić się w stosunku do samego siebie. Pojęcie klasycznej autobiografii ufundowanej na szczerłości, przestaje funkcjonować w XX i w XXI wieku. Ma pani całkowicie rację w tej kwestii. Jak należy ująć siebie, aby odsłonić prawdę? Istnieje kilka odpowiedzi. Po pierwsze: nigdy się jej nie odsłoni. Po drugie: można jedynie opowiadać fantazmaty na swój temat, iluzje, wyobrażenia o sobie. Czasem demaskuje nas spojrzenie bliźnich. Przykład: istnieje w Paryżu czasopismo *Moment littéraire*. Do każdego numeru dołączane jest *dossier* poświęcone jakiemuś pisarzowi. Zeszłego lata byłem tegoż przedmiotem. Powiedziano mi, że nie chcą artykułu o moich książkach, ale pragną, aby jeden z moich przyjaciół powiedział co o mnie myśli, jak mnie widzi. Michel Contat napisał kilkadziesiąt stron, całkiem godnych uwagi, o tym jak mnie poznał. Byłem zdumiony! Dowiedziałem się, że podczas konferencji na jednym z kanadyjskich uniwersytetów, robiłem fochy, spóźniłem się, wyszedłem wcześniej w towarzystwie jakiejś dziewczyny. Nigdy tego nie zrobiłem! A jednak. Moje osobiste wspomnienia zostały całkowicie zakwestionowane przez spojrzenie mojego przyjaciela. Gdzie jest prawda? Każdy decyduje sam. Ja posłużyłem się tym, czego dowiedziałem się o sobie podczas analizy, co oczywiście nie znaczy, że moja własna interpretacja mnie samego jest najlepsza i najwłaściwsza. Raczej odwrotnie – teraz właśnie stałem się dużo bardziej otwarty, ponieważ nie chodzi tu o zastanawianie się czy jestem szczerzy, czy nieszczerzy, ale o to jak opowiadam moje historie, o to jak one się artykułują. Nie odrzucam całkowicie pojęcia „szczerłość” – nigdy świadomie nie napisałem kłamstwa. Chcę być szczerzy o tyle, o ile chciałbym nadać mojemu tekstowi pewną prawdę. Nie mówię prawdę całkowitą, całą prawdę (*la vérité*), bo w taką nie wierzę. Pewna prawda to dla mnie technika. Jakiej techniki używam

## Turczyn „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”

w poszukiwaniu prawdy? Stosuję to, czego sam się nauczyłem w moim doświadczeniu jako podmiotu analizy: włączam do mojej autoanalizy to, czego dowiedziałem się od innych. W ten sposób staje się ona „hetero-analizą”.

To zresztą centralny problem „pisania o sobie” (*écriture de soi*) w XX wieku. Myślę, że Michel Leiris był pierwszym pisarzem znajdującym doświadczenie analizy. Umieszczał w swoich tekstach sny, próbował zrozumieć siebie na podstawie figur kobiecych, jak Lucrece. Chciał przemierzyć swój tekst, próbując zrozumieć siebie mniej dzięki analizie, a bardziej poprzez naturę swoich fantazmatów. Zrozumiałe jednak, że dzięki temu, iż poddał się psychoanalizie, stał się bardziej wyczulony na fantazmat.

A.T.: *Czy zastanawiał się pan nad granicami prawdy, naszej prawdy i prawdy naszych bliźnich? Czy fikcja byłaby jej rozwinięciem, ograniczeniem, czy może zaprzeczeniem? A może fikcja jest próbą na-pisanie prawdy?*

S.D.: Nie pretenduję do pisania prawdy ani o sobie, ani o innych. Chcę pisać to, co mi się ukazuje w następstwie analizy i „wobec bliźnich” (*pour autrui*). Dlatego nie napisałem o autofikcji: „historia albo opowiadanie wydarzeń i faktów”, ale: „fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych”. Słowo „fikcja”, które wzbudza wiele dyskusji, miałoby tutaj podkreślić, że coś rozgrywało się w określony sposób, ale dialogi na przykład zostały wymyślone. Nikt nie nagrywa swoich znajomych, przyjaciół, kobiet, z którymi żyje; pisanie dialogów jest powieściową kreacją. Wprowadzając słowo „fikcja”, postawiłem, nie rozwiązałem, ale postawiłem problem dzisiejszej „znajomości siebie”: „opowiadanie o sobie”, „pisanie o sobie” stało się przypadkowe i hipotetyczne. Stąd fikcja, fikcja niebędąca kłamstwem, to dla mnie istota rzeczy.

W tytule autobiografii Goethego pojawiają się słowa: *Dichtung und Wahrheit*, gdzie *Wahrheit* znaczy prawda, a *Dichtung* tłumaczy się na francuski – poezja, ale w czasopiśmie – opowiadać historie<sup>6</sup>. Zatem jedno słowo oznacza jednocześnie najszlachetniejszy z rodzajów literackich – poezję i opowiadanie wszystkiego, co tylko da się opowiedzieć.

Sądzę, że należy dotrzeć do istoty rzeczy: czym jest „fikcja o sobie”? Osobiście chciałbym o tym napisać. To będzie moja następna książka, nad którą pracuję.

A.T.: *Czym więc jest autofikcja?*

S.D.: Słowo to było kwestionowane i atakowane przez takich krytyków jak Genette, którzy orzekli, że jest sprzeczne i że nie można w ogóle mówić o „fikcji wydarzeń rzeczywistych”. Jednak to właśnie słowo, uznane za absurd, obecnie znajduje się w słowniku Larousse’a i Roberta. Autofikcja weszła do języka, jest słowem używanym. Muszę jednak przyznać, że trochę bezmyślnie: jest autofikcja

---

<sup>6/</sup> W tłumaczeniu polskim *Dichtung und Wahrheit* to *Zmyslenie i prawda*. Por. J.W. Goethe *Z mojego życia*. *Zmyslenie i prawda*, t. 1-2. przeł. A. Guttry, PIW, Warszawa 1957.



w kinie, autofikcja w malarstwie, autofikcja we wszystkich sztukach... Nie ma artykułu w piśmie literackim, w którym nie byłoby autofikcji. Mimo że ciągle słowo „autofikcja” pozostaje niejasne, to jednak istnieje na nie ogromna potrzeba, dlatego, że autobiografia, według mnie, nie odsłania tego, który chce się opowiedzieć, siebie opowiedzieć.

Jeśli mi pani pozwoli, to chciałbym przedstawić ten problem od strony technicznej. Philippe Lejeune w swoim kanonicznym studium *Pakt autobiograficzny* pokazał, że we wszystkich autobiografiach klasycznych istniał podwójny pakt. „Ja, niżej podpisany” (*je soussigné*), czyli potwierdzenie tożsamości autora, narratora i bohatera: Rousseau w *Wyznaniach* mówi o Janie Jakubie i o Rousseau, i to Jan Jakub Rousseau opowiada historię Jana Jakuba Rousseau. Następnie „odpis zgodny z oryginałem” (*copie conforme*), gdzie Lejeune jest bardziej ostrożny, bo to mniej pewne: „powiem prawdę, całą prawdę i tylko prawdę”, albo: „będę opowiadał rzeczy tak, jak się wydarzyły”, niż „ja, niżej podpisany”. Zatem jaka byłaby różnica między autofikcją współczesną a autobiografią klasyczną?

Samo pojęcie podmiotu stało się bardziej skomplikowane, nie tylko z racji psychoanalizy, ale i innych nauk humanistycznych, jak antropologia Lévi-Straussa. Wszystkie współczesne badania usiłują zdekonstruować to, co autobiograf chce skonstruować, czyli swój obraz, obraz siebie (*image de soi*), który byłby logiczny i prawdziwy. W autofikcji nie chodzi o opisanie historii swojego życia – Rousseau zaczął: „Urodziłem się w 1712 roku z ojca Izaaka Rousseau obywatela Genewy...” i następnie rozwijał swoje życie w etapach, aż do punktu, w którym jako autor dogania własne życie. Rousseau chce wyjaśnić, jak stał się Janem Jakubem Rousseau, Chateaubriand – Chateubriandem. Autofikcja zrywa z taką techniką: opowiedzieć można tylko fragmenty, jedynie pasaż ze swojego życia. Nie ma porządku chronologicznego. Chronologia nie obejmuje przecież nigdy finału autobiografii klasycznej – momentu śmierci autora. Porządek chronologiczny jest porządkiem genetycznym, pokazuje, jak dana osoba stała się sobą samą. Autofikcja zrywa z chronologią.

Jeśli zaś chodzi o termin, to ja tylko stworzyłem słowo, absolutnie nie wynalazłem rzeczy. Wystarczy bowiem wziąć książkę Colette *La Naissance du jour* wydaną w 1928 roku. Jest to historia życia pięćdziesięcioletniej kobiety mieszkającej w Saint-Tropez, w pięknym domu, w otoczeniu sąsiadów, z których jeden – młodzieniec około trzydziestki – zakochuje się w niej. I nagle ów młody człowiek zwraca się do niej: Madame Colette, mówi: „pani napisała *Claudine*”. Wszystkie inne postaci mają rzeczywiste nazwiska – są to ludzie znani, żyjący. A mimo to na okładce widnieje: powieść. To fascynujące. Colette opowiada historię fałszywą. Przedstawia się jako dama obdarzona określoną mądrością, rozumiejąca, że pięćdziesięcioletnia kobieta z jej epoki powinna się wyrzec miłości do młodszego od niej mężczyzny. Zresztą jest to temat obsesyjnie powracający w jej dziełach. Niespodziewanie wymyśla ona postać, która nazywa się Colette i która nie jest jej odbiciem, „odpisem zgodnym z oryginałem”, nie jest Colette w momencie, w którym pisze swoją powieść. Ale która jest przecież prawdziwa, bo miłość do młodszych

mężczyzn jest obsesją samej Colette. Ona gra z sobą samą. Jest to fikcja, ale wydarzenia ściśle rzeczywistych. Zawsze była opętana przez fenomen wieku: kochała przecież syna swojego drugiego męża, który miał 17 lat. To prawda.

Jak mówić o sobie? W jakiej formie, niebędącej opowiadaniem linearnym, chronologicznym, objaśniającym jak w autobiografii klasycznej? Można napisać powieść, która jest prawdziwa i nie jest prawdziwa w sensie refleksji, obrazu, ściślej zgodności z wydarzeniami rzeczywistymi. „Pisanie o sobie” nie jest kopiowaniem rzeczywistości. W moim własnym przypadku, w *Fils*, gdzie jest rzeczywistość? Sny, które narrator opowiada swojemu analitykowi są prawdziwe, wzięte z notatnika – mój analityk rzeczywiście prosił mnie o zapisywanie snów w notatniku. Kiedy pisałem książkę, naprawdę miałem taki sen<sup>7/</sup>. Prawdziwe są historie, które opowiadam. Śmierć mojej matki, list od mojej siostry, w którym opisuje mi ona śmierć naszej matki w szpitalu, ja nie mogłem być wtedy przy nich. Umieściłem jej tekst rzeczywisty, jej prawdziwe opowiadanie tamtego zdarzenia. Narrator prowadzi wykłady o Racinie – miałem wykłady o Racinie. Byłem wówczas młody, po wykładzie spotykałem się z bardzo piękną studentką, to również prawda. Nazwałem ją Marion, w rzeczywistości nazywała się Mary Anne. Można tak kontynuować: opowiadanie z dzieciństwa o wojnie, wizyta z matką na cmentarzu amerykańskim, wszystkie myśli, które wtedy mieliśmy – byłem z moją matką na tym cmentarzu. Wszystko to jest prawdziwe, ale nie skonstruowane na sposób rozwijającej się opowieści. Pomyślałem tę opowieść jako jeden dzień z życia postaci, która nazywa się Julien, potem Julien Serge i wreszcie Doubrovsky, Profesor Doubrovsky. Używam nazwiska, by ustanawiać etapy mojej historii w związku z różnymi aspektami mojej podmiotowości. Ten dzień nigdy nie istniał, jest całkiem fikcyjny. Całkiem fikcyjne są pewne dialogi. Nie nagrywałem tego, co ludzie mówili. Książka się zaczyna, narrator się budzi, nie wie, ani kim jest, ani gdzie. Następuje seria fleszów, przywołujących wspomnienia, które mam. Bohater otrzymał poprzedniego dnia list od młodej kobiety, do której czuł ogromną namiętność. To rozpoczyna całą serię skrajzeń. W rzeczywistości dzień, w którym otrzymałem list od tej kobiety, nie poprzedzał dnia, w którym analizowałem fragment z Racine’a. Ale ona pisała do mnie od czasu do czasu, a zatem to wcale nie jest kłamstwo. To sposób powtórzenia mojej historii z elementami ściśle prawdziwymi i jednocześnie całkowicie fikcyjnymi, w stopniu, w jakim ustawiam je razem. W *Un amour de soi* zawarłem prawdziwą historię moją i mojego kolegi z Uniwersytetu Columbia; niczego nie

---

<sup>7/</sup> Chodzi o sen przywoływany wielokrotnie w *Fils*, sen, który jednocześnie stanowi punkt wyjścia sensu analitycznego: „Na plaży (w Normandii?) w pokoju hotelowym. Jestem z kobietą. Przez okno patrzymy na plażę. Mówię: «Jeśli tylko byłoby słońce, moglibyśmy popływać». Nagle widzimy rodzaj potwornego zwierzęcia wychodzącego z wody i pelzającego po piasku (głowa krokodyla, tułów żółwia). Chcę strzelić do zwierzęcia, mimo że mam tylko pistolet na kulki, taki jak w dzieciństwie. Ale ktoś otwiera okno z tyłu i wrzeszczy na zwierzę, które pelzając wraca do wody. Jestem wściekły, że nie mogłem ...that I did not have a chance... że nie miałem okazji strzelić”, (*Fils*, s. 85-86, 240).

wymyśliłem, z wyjątkiem sposobu, w jaki ją opowiadam. Nie jest to więc żadna fotografia wydarzeń rzeczywistych, chociaż cytuję prawdziwy list. Ja piszę tekst. Myślę, że to właśnie wyróżnia autofikcję od autobiografii. Nie opowiadam mojego życia, tylko p i s z ę t e k s t, w którym jest ono obecne jako temat. Reguły następstwa, logiki dyskursu i chronologii zostają obalone. W większości tekstów, w których autor mówi o sobie, jak na przykład Duras w *La Douleur*, ewidentnie obecny jest element całkowicie fikcyjny. Duras miesza osoby prawdziwe z postaciami ze swoich powieści. Wszystkie możliwości są dopuszczalne. Słowo „fikcja”, przeciwnie do tego, co mogłoby sugerować, nie przeszkadza książce być powieścią prawdziwą (*roman vrai*). Niektórzy, jak czytałem ostatnio w pewnym piśmie literackim, mówią, że to, co Serge Doubrovsky nazwał autofikcją, jest powieścią autobiograficzną. Nie chcę odrzucać tej krytyki, ale autofikcja nie jest powieścią autobiograficzną. Powieść autobiograficzna to powieść, w której autor opowiada historię, jakie mogły częściowo mu się przydarzyć, ale pod innym nazwiskiem. *Adolphe* Benjamina Constanta to nie jest Benjamin, to Adolphe; a kobieta nie jest Madame de Staël. To, co dla mnie jest istotne, to ustanowienie siebie jako jednej z postaci tekstu; zgadza się to też z porządkiem autobiografii. Autor nie może trzymać się na zewnątrz i stamtąd opowiadać. Jest w swoim tekście przez obecność swojego własnego nazwiska. Kiedyś na spotkaniu z młodymi pisarzami dyskutowaliśmy o tym. Mimo że piszą oni w oparciu o swoje życie, to jednak nie umieszczają swoich nazwisk w tekście. Dla mnie – powiedziałem im – to, co wy piszecie jest „quasi-autofikcją”. W autofikcji trzeba umieścić się wewnątrz pod własnym nazwiskiem. To czasem szokuje czytelnika. Gdy na przykład próbowałem wydać moją książkę *Un amour de soi*, wydawca jej nie zaakceptował. Napisałem prawdziwe nazwisko naszego przyjaciela. Powiedział, że mogę zostawić historię, ale muszę zmienić nazwisko postaci. Świetna powieść Francka *La séparation*, opowiada o jego separacji z żoną, ale nie ma tam ani jego nazwiska, ani jej, chociaż wszyscy wiedzą, że chodzi o Francka – informacje o rozwodzie były w prasie.

A.T.: *Myślę, że pańska koncepcja autofikcji jest wynikiem krytycznego spojrzenia na autobiografię klasyczną. Zatem jest pan bardziej odnowicielem autobiografii, niż anty-autobiografistą.*

S.D.: Tak. Klasyfikuję autofikcję jako nowoczesną formułę autobiografii. Lejeune, który ma pewne zastrzeżenia do autofikcji, napisał w *Autobiographie en France*, że Rousseau stworzył literacką formułę powieści w pierwszej osobie, która była formułą powieści osiemnastowiecznej. Obecnie w XX, XXI wieku pisze się inne powieści. Dla mnie autofikcja to forma autobiografii, może bardziej powieści niż autobiografii, ale powieści XX, XXI wieku.

A.T.: *Genette zdefiniował autofikcję jako „fałszywą fikcję”. Colonna mówi, że to „fikcjonalizacja siebie”. A pan nazywa autofikcję – „fikcją prawdziwą” (fiction vraie).*

S.D.: „Fałszywa fikcja” – i tak, i nie. To prawda, że nie jest to fikcja w sensie, w jakim Stendhal nie jest Julianem Sorelem. Mówię więc, że to „fikcja prawdzi-

wa” (*fiction vraie*). Jeśli chodzi o jej prawdziwość, to nie przeciwstawiam fikcji prawdzie. Ale „fikcja prawdziwa” (*fiction vraie*) nie jest „prawdziwą fikcją” (*vraie fiction*). Fikcja jest fantazją, bo wiąże się z fantazmem. W przypadku *Fils*, gdzie interpretowałem moje sny, te objaśnienia są całkowicie fikcyjne. To jest gra. Pamiętam, że kiedyś Towarzystwo Psychoanalityczne zaprosiło mnie na konferencję do Szwajcarii. Mówiłem im właśnie o tym, że te interpretacje są wymyślone, fikcyjne. A oni mi na to, że mimo wszystko to ja je napisałem, jak i wyśniłem te sny. Fikcja to freudowska fantazja, to fantazmat. Jeśli znowu wrócić do Colette, to widać wyraźnie fantazmat, jaki ma ona o sobie, o swojej postaci, która nie jest całkowicie nią samą. Fikcja dla mnie to pismo, to pisanie, to tworzenie słów.

A.T.: *W definicji, jaką pan podaje, napisał pan, że autofikcja jest „przygodą języka – językiem przygody”. Czy to jest gra zdarzeń, czy gra słów?*

S.D.: Autofikcja, w moim własnym przypadku, zmienia naturę pisma. W książce takiej jak *Fils* chciałem się przekonać, jak analizować wszystkie te skojarzenia, które przychodzą mi na myśl. Są fragmenty, na przykład na początku, kiedy waham się pomiędzy dwoma życiami, między dwoma miastami. Słowa i ich wzajemne oddziaływanie tworzą paronomazje, podobieństwa, naśladowanie brzmień. Powtarzam często, że na moje pisanie składają się jakby dwie warstwy: jedna to opowiadanie czegoś, a druga to praca samych słów, ich gra. Jak w *Fils* – jest gra słów (*jeu des mots*) i gra nieszcześć (*jeu des maux*).

A.T.: *Na koniec chciałam zapytać o Amerykę. Właściwie większą część życia spędza pan po zachodniej stronie Atlantyku. Tam pan pracuje, w Paryżu pan pisze. Czym dla pana jest to amerykańskie doświadczenie?*

S.D.: Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba przeczytać *Fils*! Nigdy nie chciałem żyć w Ameryce, mnie to nie interesowało. Po prostu zaproponowano mi etat z powodu braku profesorów. Wtedy pociągała mnie filozofia, robiłem doktorat. W międzyczasie zachorowałem na zapalenie płuc. Lekarz odradził mi filozofię, mówiąc, żebym wziął coś łatwiejszego. Ja chciałem wyjechać do cieplejszego kraju – Hiszpanii, Włoch, ale z drugiej strony język angielski wydał mi się bardziej użyteczny. Wyjechałem więc do Irlandii. Myślałem też, że należy spędzić przynajmniej rok w Ameryce. Głównie z powodu języka, bo brytyjski i amerykański są całkiem różne. Jak mawiał Bernard Shaw: „Ameryka i Anglia to dwa kraje podzielone wspólnym językiem”. To doświadczenie miało stanowić część mojej edukacji.

No a potem profesor poznał Amerykankę... (*śmiech*) Można by to nazwać historią miłosną. Tak zresztą napisałem o tym w *Fils*. W późniejszej książce, w *Lapprès-vivre*, rozwijam tę kwestię: w głębi historii miłosnej było ukryte doświadczenie żydostwa. O ile Żyd przetrwał okupację – te milimetry dzielące od deportowania całkiem niedaleko od pani miasta... W Nowym Jorku Doubrovksy nie było nazwiskiem tak obco brzmiącym jak we Francji. Teraz we Francji to się zmienia. Ale za moich czasów wielu przybierało nazwiska bardziej francuskie. Jest zatem w tym doświadczeniu coś z ucieczki. To bardzo złożone. Można by powiedzieć, z punktu

widzenia psychoanalizy, że to sposób na przedłużenie wewnętrznego podziału, pęknięcia, niemożliwość całkowitego połączenia się. W *Fils* to bardzo wyraźne: zawsze pozostaje jakaś brakująca część. W Ameryce brakowało mi matki, która została w Paryżu. Teraz, kiedy zamierzam przejść na emeryturę, zacznę mi brakować moich córek żyjących w Stanach.

Dla mnie Ameryka była miejscem odłączenia się od matki. Moja pierwsza żona, Claudia, mówiła mi, że to bardzo dziwne, bo zawsze kiedy przyjeżdżamy do Francji, wszędzie chodzę z matką i nawet zaczynam poruszać się jak ona. W *Fils*, na końcu części analitycznej, piszę o morzu (*mer*), które oddziela mnie od matki (*mère*). Moja matka była osobą nie tyle autorytarną, ile zawłaszczającą, jak jedyny obiekt miłości. Z jednej strony Ameryka pozwoliła mi uwolnić się od niej, z drugiej przyniosła mi jej brak i tęsknotę za nią. Ameryka to szaleństwo.

W Ameryce mogłem również zajmować się literaturą współczesną: Ionesco, Beckett. W latach pięćdziesiątych we Francji było to niemożliwe. Miałem tam również wykłady z Sartre'a, z Camusa, którzy wówczas jeszcze żyli.

Wreszcie Ameryka to moja katastrofa. W *Fils* opisałem amerykańskie ulice: ogromne. Dwa razy byłem w Arizonie, gdzie zwiedzałem obserwatorium astronomiczne. Jechałem tam chyba 160 km i nie minąłem żadnego samochodu. A potem zobaczyłem tę olbrzymią przestrzeń. Pustkę i przestrzeń. Uwielbiam to w Ameryce... Są tam rzeczy, które uwielbiam i których nienawidzę. Moje córki są Amerykankami, ale ja nie mam tam swoich korzeni. Nie mówię tam po francusku, a swoje powieści piszę zawsze w tym języku. Moja następna książka będzie o tym, o bólu rozstania. Powtarzam sobie, że jestem bardzo, bardzo nieszczęśliwy, rozdarty. I piszę (*śmiech*).

Paryż, 26 lipca 2004