

## Portret jako gatunek literacki

Życie i twórczość pisarza od zawsze znajdowały się w kręgu zainteresowań historiografii literackiej. Pierwsze biografie pojawiły się już w starożytności, np. *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha, *Żywoty Cezarów* Swetoniusza. Obejmowały one najczęściej wiadomości z życia wybitnych postaci, rekonstrukcję ich osobowości oraz przesłanie dydaktyczne autora.

W okresie średniowiecza królował typ biografii „zdominowany przez cele wychowawczo-panegiryczne”<sup>1</sup> (np. *Złota Legenda* Jacopo da Voragine).

Natomiast renesans dał początek biografii o charakterze informacyjnym (Giorgio Vasari). Prawdziwy rozkwit tego gatunku przypadł dopiero na XVIII wiek, gdy ukazały się: *The Life of John Milton* D. Massona, biografie Karola XII i Piotra Wielkiego pióra Woltera, *The Life of Samuel Johnson* Jamesa Boswella.

W Polsce tradycja biografii sięga *Setnika pisarzy polskich* (1625) Szymona Starowolskiego. Tradycję tę umacniały i potęgowały różnorodne motywacje. Z jednej strony starano się ukazać narodowi nie posiadającemu własnego państwa określone wzorce osobowe, z drugiej – ułatwić zrozumienie i ocenę utworu. Początkowo wyróżniano dwie odmiany biografii. Pierwszą określa Henryk Markiewicz mianem „pochwały”<sup>2</sup>. Typ ten z natury gloryfikatorski traktował życiorys dość ogólnikowo; ujmował ocenę osobowości pisarza. Postać jawiła się tu jako wzór człowieka i obywatela. W przeciwieństwie do „pochwały”, drugi rodzaj biografii nie miał charakteru panegirycznego. Cechował go naukowy obiektywizm. Badacz wykorzystywał odnalezione w materiale źródłowym liczne szczegóły, poddawał zachowanie bohatera analizie psychologicznej (np. *Wiadomości historyczno-krytyczne do dziejów literatury polskiej* Józefa Maksymiliana Ossolińskiego; *Piotr Skarga* Maurycego Dzieduszyckiego).

W pierwszej połowie XIX wieku zdobyto się jedynie na niewielkie rozmiarami szkice dedykowane poszczególnym twórcom.

Pod koniec romantyzmu pojawiają się – czasem obszernie – pośmiertne wspomnienia, np. *Żywoć Franciszka Morawskiego z jego listów ułożony* Lucjana Siemieńskiego (1861), *Władysław Syrokomla* Józefa Ignacego Kraszewskiego (1863). Owe zarysy określane są mianem portretów literackich. Na gruncie polskim nazwę tę spopularyzował Siemieński, który tak właśnie zatytułował swoje czterotomowe

<sup>1</sup>Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 63.

<sup>2</sup>H. Markiewicz, *Między dokumentem a mitem*, „Twórczość” 1982, nr 1, s. 79.

działo, zawierające wizerunki pisarzy. Rodowód portretu literackiego wyprowadza się od Sainte-Beuve'a. Autora *Rozmów poniedziałkowych* interesował głównie człowiek, osobowość twórcza. Wykorzystując interpretację psychologiczną, próbował wniknąć w wewnętrzny świat jednostki, zrozumieć „ja” osobowości, będącej przedmiotem badań. Stworzył całą galerię ludzkich portretów, zachował ich właściwości psychiczne i materialne; podkreślił jednocześnie cechy, które czynią daną postać „jednostką moralną, duszą odrębną”<sup>3</sup>. Analizując życie i dzieło, uwzględniał: stan literatury w momencie debiutu określonego autora; zdobyte wykształcenie; warunki, w jakich pisarz się wychował; geniusz, talent otrzymany od natury. Zdaniem Sainte-Beuve'a<sup>4</sup>, twórca i dzieło są wynikiem różnorodnych czynników fizjologicznych i socjologicznych.

Niejednokrotnie mianem „polskiego Sainte-Beuve'a” określano Siemieńskiego. Piotr Chmielowski stwierdził, iż nie sposób uważać autora *Portretów literackich* za przedstawiciela psychologizmu w badaniach historycznoliterackich, gdyż brak u niego umiejętnego wycucia deterministycznych wpływów otoczenia; cechom zaś osobowości pisarza poświęcił Siemieński mało miejsca, preferując narrację o życiu i dziełach.<sup>5</sup>

Termin „portret” oznaczał w romantyzmie monografię bądź niewielki szkic, zawierający obok oceny utworów krótki życiorys ich autora, z uwzględnieniem właściwości charakterologicznych oraz poglądów dotyczących społeczeństwa i historii.

W latach 80-ych XIX wieku pojawiają się pozycje monograficzne: Józefa Tretiaka o Mickiewiczu, P. Chmielowskiego o Mickiewiczu i Kraszewskim, Józefa Kallenbacha o Mickiewiczu, Stanisława Tarnowskiego o Kochanowskim. Chmielowski i Kallenbach, choć zaznaczyli, że celem ich jest ukazanie „ewolucji duchowej” pisarza, poprzestali na faktach zewnętrznych.<sup>6</sup> Jednak w konstrukcji osobowości Chmielowski uwzględniał temperament, inteligencję, wyobraźnię, uczuciowość. H. Markiewicz<sup>7</sup> zwraca uwagę na tendencję idealizacyjną XIX-wiecznej biografii. Badacze, obawiając się, by negatywne elementy charakteru twórców nie zagroziły autorytetom moralnym, nie zniechęciły czytelnika do kultywowanego wizerunku, przydawali postaciom cechy doskonalsze od rzeczywistych. W dobie pozytywizmu także autorzy prac krytycznoliterackich chętnie kreślili portrety. Wzorem był tu wspomniany już Sainte-Beuve, a także Hippolyte Adolphe Taine, Georg Brandes.

Taine w swoich pracach stworzył ankietę socjologiczną, którą Ewa Paczoska określa jako „zespół pytań o kryteria (ważności, dodatniości, oryginalności, sądu pokoleń [...]) i wartości (prawda, moralność, harmonia, dobro)”<sup>8</sup>. Natomiast Brandes

<sup>3</sup>W. Jabłonowski, *Rozprawy i wrażenia literackie*, Warszawa 1913, s. 53.

<sup>4</sup>Ibidem, s. 83.

<sup>5</sup>W opinii M. Janion autor *Trzech wieszczów* reprezentuje „prymitywny biografizm” (M. Janion, *Lucjan Siemieński. Poeta romantyczny*, Warszawa 1955, s. 297). Zob. H. Markiewicz, op. cit., s. 83.

<sup>6</sup>H. Markiewicz, op. cit., s. 85.

<sup>7</sup>Ibidem, s. 86.

<sup>8</sup>E. Paczoska, *List o literaturze, recenzja, portret literacki...*, [w:] *eadem*, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1989, s. 121.

ilustrował znamienne cechy twórczości pisarza na tle epoki, sytuacji politycznej i psychospołecznej<sup>9</sup>. Równie istotne były główne prądy literatury i historii. Wskazówki Taine'a wykorzystywał m.in. Antoni Sygietyński. Choć autor *Na skałach Calvados* posługiwał się formą streszczenia w tekstach krytycznoliterackich, zasłynął jako twórca najciekawszych sylwetek pisarzy. Zasada kompozycyjna prac Sygietyńskiego wynikała z charakteru omawianej biografii. Pisząc np. o Zoli, zwrócił uwagę na jego filozofię, metodę, znaczenie w literaturze francuskiej, drzewo genealogiczne rodziny Rougon-Macquart.

Portrety dedykowano najczęściej pisarzom z okazji jubileuszu lub zgonu; niejednokrotnie kreślono wizerunki z intencją polemiczną. Portret na ogół zawierał notę biograficzną, prywatną i artystyczną charakterystykę osobowości oraz obraz ewolucji twórczej.<sup>10</sup> W utworach tego typu wskazywano na cechy fizjologiczne pomocne przy rekonstrukcji „duchowej fizjonomii” autora. W części wstępnej biograf przedstawiał własne poglądy literackie, określał sposoby analizy, natomiast w zakończeniu portretu orzekał o wartości dzieła.

W okresie Młodej Polski portret literacki kojarzono także z Sainte-Beuve'em. Gatunek ten uprawiali m.in. Miriam, Zygmunt Lubicz Zaleski, Jan Szarota, Stanisław Brzozowski. Młodopolanie stworzyli jednak nowy typ portretu, bowiem nie interesował ich portret pozytywistyczny jako „miniaturyzacja monografii typu życie i dzieło”<sup>11</sup>. Pozytywiści zakładali, iż wszelkie uczucia i wyobrażenia tkwią w świecie zewnętrznym bądź w ciele człowieka, pomijali rolę życia pisarza w jego twórczości i wszelkie konstrukcje przyczynowe czy deterministyczne. Natomiast ideał modernistów to duchowy wizerunek twórcy z najdalej posuniętą identyfikacją. Czytelnik miał wrażenie jakoby portretowanego i portretującego nie dzielił żaden dystans. Identyfikacja polegała nie tylko na utożsamianiu z danym utworem lub z określonym aspektem dorobku pisarza, ale umożliwiała ogarnianie całości. Portret młodopolski – „swoisty sposób organizowania dyskursu”, „podstawowa inicjatywa hermeneutyczna”<sup>12</sup> – pozwalał penetrować bogaty i niepowtarzalny wewnętrzny świat człowieka.

Na przełomie XIX i XX wieku dochodzi, w wyniku postępującej specjalizacji nauki, chęci „zaspokajania potrzeb poznawczych na drodze pozanaukowej”<sup>13</sup>, do podziału biografistyki na naukową i literacką.

Za początek biografii literackiej przyjmuje się rok 1918, kiedy to ukazuje się pozycja Lyttona Stracheya *Ludzie epoki Wiktorii*. Strachey, odburzając postacie, zrywa z XIX-wieczną „postawą fałszującej idealizacji bohatera”<sup>14</sup>. Wysuwa na czoło duchowy wizerunek jednostki twórczej, zamiast gromadzenia zdarzeń i szcze-

<sup>9</sup>Ibidem, s. 121.

<sup>10</sup>Zob. H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1980, s. 364.

<sup>11</sup>M. Głowiński, *Ekspresja i empatia*, Kraków 1997, s. 138.

<sup>12</sup>Ibidem, s. 140.

<sup>13</sup>M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970, s. 16–17.

<sup>14</sup>Ibidem, s. 52.

głów zewnętrznych z życia. Pragnie, podobnie jak André Maurois, Emil Ludwиг, Stefan Zweig, zrozumieć „ja” osobowości, będącej przedmiotem badań. Na okres 1918-1930 przypada nie tylko twórczość klasyków beletrystyki biograficznej, ale i obfite pisarstwo autorów drugorzędnych. Są to również lata ekspansji biografii literackiej w Europie, potem w Ameryce. „Nowej biografii” zarzucano przede wszystkim „upraszczanie i fałszowanie historii [...], nadmierne akcentowanie pierwiastka indywidualnego w roli historiotwórczej”<sup>15</sup>, a także wkładanie w usta postaci słów fikcyjnych, czyli nieudokumentowanych. Większą swobodę poetycką biografii literacka uzyskała w latach czterdziestych; odąd nie włączano jej w zakres historiografii. Nie krytykowano już samego gatunku, porzeczając na atakowaniu poszczególnych dzieł. Utwory, w których literackość przeważa nad elementem naukowym, nazywane są: *vie romancée*, fictionized biography, biographical novel bądź opowieść biograficzna. Na gruncie polskim funkcjonują terminy: portret literacki, biografia lub życiorys zbeletryzowany, powieściowa monografia, *vie romancée*. Często jeden utwór określa się kilkoma powyższymi nazwami, toteż Maria Jasińska apeluje o ich semantyczne odróżnianie. Analizując zagadnienia biografii literackiej, badaczka wyodrębnia cztery główne gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej: biografię upowieściowioną, powieść biograficzną, powieść w związku z biografią oraz opowieść biograficzną. Gatunki te łączą trzy właściwości: obecność zasady tematyczno-kompozycyjnej (dana postać zostaje wyróżniona spośród innych), wyposażenie pierwszoplanowego bohatera w cechy, które odnoszą go do realnie istniejącej historycznej osoby oraz elementy różniące tekst od typowego dzieła naukowego.

Zapoznajmy się bliżej z wyznacznikami gatunkowymi opowieści biograficznej, będą one bowiem przydatne dla dalszych rozważań.

Obecność pierwszoplanowego bohatera realizuje w opowieści biograficznej zasadę tematyczno-kompozycyjną. Badacz musi uwzględnić pewien krąg istotnych wiadomości, których brak pozbawiłby postać autentyczności. Treść informacyjną wyraża on poprzez: daty, nazwy osobowe, nazwy miejscowe, tytuły.<sup>16</sup> Wykorzystuje również szczegóły, dotyczące życiowego konkretnego. Ułatwiają one zrozumienie niezwykłej indywidualności. Dla ukazania kolei losu wybitnej jednostki, a nawet istoty dzieła literackiego, przydatne są dane o epoce historycznej, środowisku społecznym, geograficznym. O prawdziwości informacji świadczy bezstronność biografisty wobec bazy źródłowej. Czasami badacz ujawnia swój obiektywizm w stosunku do czyjejś hipotezy lub mało wiarygodnego źródła czy treści. Niejednokrotnie autor umieszcza w swej pracy przypisy celem wskazania czytelnikowi bazy materiałowej. Źródłowość przejawia się także w obrębie tekstu. Mamy wówczas dwa rozwiązania: dokumentarne i narracyjne. Pierwsze charakteryzuje dokumentacja w cytacie. Rozróżniamy „wariant cytatu wtopionego razem z uproszczoną dokumentacją w tekście

<sup>15</sup>Ibidem, s. 63.

<sup>16</sup>Biograf posługuje się istniejącymi miarami upływu czasu (dzień, miesiąc, pora roku bądź dnia), przywołuje rzeczywistą topomastykę. Za pomocą szczegółowego opisu miejsc czytelnik może zidentyfikować ich autentyczność (zob. A. Martuszevska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992, s. 80–82).

narracji” oraz „cytat w pełni eksponowany i proporcją swą górujący nad narracją”<sup>17</sup>. Przy zastosowaniu tej metody powstaje „opowieść montażowa”, składająca się z dwóch elementów: licznych fragmentów rozmaitych materiałów i słowa odnarratorskiego, mogącego nieraz pełnić jedynie funkcję wiążącą. Natomiast odmiana narracyjna, jeśli wskazuje źródło, czyni to w sposób bardzo ogólny. Czytelnik musi niejednokrotnie zaufać autorowi. Autentyczność wypowiedzi bohatera akcentuje cudzość (bez odsyłania do konkretnego źródła) lub ich prawdziwość bywa zaznaczana przez komentarz autorski oceniający bądź wysuwający wnioski.

Między narratorem a autorem opowieści biograficznej można postawić znak równości. Identyczność ta sprzyja manifestowaniu osobistych przekonań, a „konstrukcja narratora–autora [...] w tekście [...] ma funkcjonować [...] jako <odbicie rzeczywistości>”<sup>18</sup>. Narrator ma podwójną rolę do spełnienia. Jest nie tylko „gospodarzem opowiadania”, ale i dodatkowym elementem epickim, który w świat przedstawiony wprowadza porządek, opanowanie, uspokojenie. Można zatem mówić o „drugim wiązadłe kompozycyjnym” (pierwsze to „przedmiotowa struktura życia i osobowości bohatera”)<sup>19</sup>.

W celu wzmożenia nastroju emocjonalnego oraz przybliżenia czytelnikowi bohatera opowieść biograficzna wkracza w sferę zmyślenia poetyckiego. Pojawia się więc zagadnienie granicy między historyczną relacją a twórczą fantazją. Granica ta uwypuklana bywa w dwojaki sposób: fikcja albo jest sygnalizowana wyraźnie, dobitnie, albo jej stwierdzenie zależy od doświadczenia literackiego odbiorcy.

Chociaż opowieść biograficzna chętnie korzysta zarówno z poetyki eseju, jak i z opowiadającej narracji, nie można jej utożsamiać z powieścią. Różnica zasadza się na gruncie narracyjności, zdecydowanej przewagi opowiadania jako formy podawczej. Dialog występuje w opowieści bardzo rzadko. Czasem tylko pojawia się monolog wewnętrzny. Odtwarzanie przeżyć wewnętrznych jest raczej rekonstrukcją wybranych momentów niż bezpośrednią „transmisją”. Eksperymenty w zakresie kompozycji i narracji, jak np. cięcia graficzne, elipsy fabularne, fantazyjne operowanie czasem, nie mogą zaistnieć w opowieści biograficznej, toteż najczęściej jest ona chronologiczną opowieścią o życiu i działalności człowieka, o życiu, które dzieli się na pewne etapy, wyodrębnione przez badacza w poszczególnych rozdziałach.

James L. Clifford proponuje inny podział biografii. Wyróżniając pięć jej typów (biografię obiektywną, historyczno-naukową, artystyczno-naukową, narracyjną, biografię „bez ograniczeń”), przeciwstawia się poglądom, że istnieją jedynie życiorysy literackie i naukowe. Biografia obiektywna polega na przedstawieniu wszystkich zebranych informacji o danym twórcy bez żadnej selekcji i bez słowa komentara.

<sup>17</sup>Ibidem, s. 86–87.

<sup>18</sup>Ibidem, s. 84.

<sup>19</sup>Ibidem, s. 120.

Typ historyczno-naukowy eliminuje całkowicie fikcję, „niesprawdzalne domysły” oraz „psychologiczną interpretację osobowości”<sup>20</sup>. Cechuje go: selekcja materiału, układ chronologiczny, występowanie tła historycznego.

Biografia artystyczno-naukowa stwarza ogromne możliwości jej autorowi, którego zadaniem jest wejść w rolę „obdarzonego twórczą wyobraźnią artysty”<sup>21</sup> i przedstawić nagromadzone szczegóły jak najciekawiej.

Narracyjna odmiana biografii stosunkowo najbliższa jest opowieści biograficznej w rozumieniu M. Jasińskiej. Autor, by nadać barwności opowiadaniu, może wykorzystać wyobraźnię, ale musi odrzucić czystą fikcję.

W biografii „bez ograniczeń” badacz staje się jakby powieściopisarzem. Choć bohater ma swoje odniesienie w rzeczywistości, nie sposób odnaleźć potwierdzenia szczegółów i kluczowych scen w archiwaliach. Autor, korzystając z wyobraźni, tworzy fikcyjne dialogi i wymaginowane tło.

W latach 30-ych XX wieku pojawiają się na gruncie polskim znaczące wypowiedzi dotyczące biografistyki.

Tadeusz Boy-Żeleński w zbiorach *Ludzie żywi* (1929) i *Brązownicy* (1930) występuje z propozycją deheroizacji wybitnych jednostek i całkowitej wierności faktom, nawet jeśli te miałyby wywołać skandal obyczajowy.

Natomiast Waław Berent w przedmowie do *Nurtu* (1934) zaznacza, iż biografia „najbliższa jest [...] prawdzie życia, ma szansę odtwarzać <bios> historii”<sup>22</sup>.

W latach pięćdziesiątych pojawia się wiele książek biograficznych. Obok prac ambitnych znalazły się także utwory drugorzędne, obliczone na łatwą sensację, adresowane do szerokiego odbiorcy.

Z czasem biografię przestaje się zaliczać do literatury wysokiej.

Zwrot ku problemom biografistyki następuje około 1965 roku. Ukazują się wówczas teksty monograficzne o dużych ambicjach naukowych, np. *Orzeszkowa* Marii Żmigrodzkiej (1965), *Twórczość Jana Kasprówicza* Jana Józefa Lipskiego (t. I – 1968, t. II – 1975). Jeszcze w 1963 roku odbyła się w redakcji „Kwartalnika Historycznego” dyskusja na temat zadań biografii historycznej. Podstawą rozważań były referaty *Kilka uwag o historycznej biografistyce* Tadeusza Łepkowskiego oraz *Autorzy i bohaterowie* Jerzego Jedlickiego. Najważniejsze wydają się stwierdzenia, iż biografistyka jest „wartościowym narzędziem badawczym”, pomocnym tam, gdzie „zawodzą metody kwantytatywne” oraz ma istotne znaczenie dla „właściwego poznania przeszłości nurtów kulturalnych” i dla „odpowiedniego ujęcia historii umysłowości”<sup>23</sup>. Natomiast problemy dotyczące funkcji biografii w literaturoznawstwie podjęto na konferencjach w Warszawie, np. w referacie Marii Żmigrodzkiej *Osobowość i życie pisarza w monografii historycznoliterackiej* oraz Świnoujściu (referaty m.in. Janusza Sławińskiego, Jerzego Ziomka, Edwarda Balcerzana, Marii Janion, Erazma Kuźmy).

<sup>20</sup>J. L. Clifford, *Od kamyków do mozaiki*, Warszawa 1978, s. 114.

<sup>21</sup>Ibidem, s. 115.

<sup>22</sup>Cyt. za: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 104–105.

<sup>23</sup>*Biografistyka historyczna. Dyskusja*, „Kwartalnik Historyczny” 1964, z. 3, s. 728–734.

J. Sławiński w szkicu *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* podkreśla, iż biografizm jest już zabytkiem, „wypadł z [...] repertuaru orientacji metodologicznych historii literatury”<sup>24</sup>. Co prawda żywotopisarstwo przeżywa obecnie swój rozwój, osiąga imponujący poziom, zadziwiający „dokładnością, bogactwem [...] wykorzystywanego materiału, krytycyzmem wobec źródeł”<sup>25</sup>, ale biografię naukową umieszcza się w polu dokumentacji, nie zaś interpretacji. Zadania biografii nie dotyczą mechanizmów procesu historycznoliterackiego. Głównym celem badacza jest bowiem zebranie wiadomości o życiu jednostki i zaprezentowanie go czytelnikowi w sposób chronologiczny. Biograf nie analizuje, nie tworzy hipotez, nie szuka głębszych sensów, omija rejony niepewne, interpretację zaś pozostawia autorom biografii zbeletryzowanych.

Reasumując: biografizm to dzisiaj dla historyka literatury niezbyt popularne zagadnienie, dlatego „stała się nim na powrót biografia pisarza”<sup>26</sup>.

Na kryzys biografizmu złożyło się kilka przyczyn. Jedną z nich był ergocentryczny kierunek badań literackich, który zakładał wyeliminowanie z dzieła tego, czego nie da się udowodnić naukowo. Złą sławę biografistyce przyniosły także popularne studia nad życiem i twórczością. Wzmocniły one jedynie utarte stereotypy wybitnych osobowości. Pokutowały tu w zasadzie dwa modele: „wielkich romantyków lub ludzi, u których jako podstawowe czynniki rządzące psychiką uznawano <uczucie>, <namiętność>, <natchnienie>” oraz „wielkich osobowości pozytywistów (typ uczonego-racjonalisty)”<sup>27</sup>. Jednocześnie biografowie, chcąc przybliżyć czytelnikowi dawnych twórców, infantylizowali bohaterów (np. „Adaś” Mickiewicz, „Jasiu” Kochanowski), co naturalnie obniżyło prestiż dzieł. Powodem braku popularności biografistyki jest wreszcie rozwój jej zbeletryzowanych form. Toteż H. Markiewicz, definiując termin „biografika literacka”, podkreśla: „dawniej bezspornie uważana za integralną część historii literatury, dziś często usuwana poza jej obręb lub podporządkowana badaniom genezy dzieł literackich”<sup>28</sup>.

Według J. Sławińskiego, by mówić o biografii – „jednostce procesu historycznoliterackiego” – należy uwzględnić pięć opozycji: indywidualności i typowości, zdarzeniowości i strukturalności; małego i dużego czasu historii; dokumentalności i legendarności; charakterystyczności i instrumentalności. Pierwsza zakłada przeciwieństwo między niepowtarzalnym, niezwykle przypadkowym życiem pisarza a nieustannym zaszeregowywaniem go do określonych kategorii.

<sup>24</sup>J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Biografia–geografia–kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 9.

<sup>25</sup>Ibidem, s. 9.

<sup>26</sup>Ibidem, s. 12.

<sup>27</sup>P. Kowalski, *Biografistyka Juliana Krzyżanowskiego – literaturoznawstwo legendotwórcze (na przykładzie studiów o Henryku Sienkiewiczu)*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, nr 434, 1981, s. 64.

<sup>28</sup>H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976, s. 21.

Zdarzeniowość i strukturalność jest opozycją między „jednostkowym życiem jako sekwencją zdarzeń, pasmem <dziania się>” a „całościową strategią aktywności życiowej”<sup>29</sup> (osobowością) danej postaci.

Mały czas historii to czas, który pisarz dzieli z uczestnikami lub bezpośrednimi świadkami swego życia. Mamy tu do czynienia z polem relacji interpersonalnych. Bohater bowiem odchodzi dwukrotnie: jako jednostka psychofizyczna i jako miejsce w układzie osób. Przestaje istnieć wówczas, gdy nastąpi „fizyczny kres środowiska ludzi, z którymi przeżywał tę samą codzienność”<sup>30</sup>. Biografia ulega jednak reinterpretacjom, przewartościowaniom, zapomnieniom, odkryciom. Mówimy wtedy o dużym czasie historii. Dokumentalność i legendarność dotyczy przeciwieństwa między faktami, mającymi swe potwierdzenie w źródłach, a legendą stworzoną wokół bohatera przez jego współczesnych i potomnych.

Biografia fascynująca czytelnika osobowością czy niezwykłością przedstawionych zdarzeń a biografia pojmowana jako wzór do naśladowania, przestroga – to istota opozycji charakterystyczności i instrumentalności.

W świetle najnowszych badań portret literacki definiuje się jako utwór obejmujący charakterystykę wyglądu zewnętrznego, sposobu zachowania i mówienia, analizę psychologiczną osoby realnej. Charakterystyka ta opiera się głównie na materiałach o życiu i działalności postaci.<sup>31</sup>

Portret literacki – w opinii Krzysztofa Stępnika – jest „fizjonomią <utrwaloną> przez użycie właściwych sztuce słowa technik opisu, mogącą być [...] przedmiotem wzrokowej percepcji”<sup>32</sup>. Do kategorii tej z pewnością nie należy „pobieżny rys przydany jakiejś figurze, rozproszony inwentarz cech” czy „opis wnętrza psychicznego”<sup>33</sup>. Portret bowiem łączy elementy fizjonomii i psychologii, podlega interpretacji behawiorystycznej, nosi różne funkcje artystyczne i ideowe. Technika portretowania – według K. Stępnika – możemy analizować uwzględniając: inwencję (pomysłowość twórczą), dyspozycję (układanie wypowiedzi), elokucję (artystyczne operowanie słowem). Na wizerunek postaci składają się te cechy, które charakteryzują jej wygląd i osobowość. Narrator staje się jakby detektywem „studiującym powierzchowność w celu odczytania biografii bohatera”<sup>34</sup>, a wewnętrzne przeżycia portretowanego są „wypisane” na jego twarzy: z twarzy „widać”, twarz „maluje”, twarz „mówi”. Mamy tu do czynienia z korelacją wyglądowno-charakterologiczną, której nie należy mylić z tzw. psychologiczną głębią.

K. Stępnik wyróżnia następujące rodzaje ekspozycji portretowej: karykaturę, kontraposty, ekfrazy.

<sup>29</sup>J. Sławiński, op. cit., s. 18.

<sup>30</sup>Ibidem, s. 18.

<sup>31</sup>Por. *Słownik terminów literackich*, s. 377; S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1986, s. 185.

<sup>32</sup>K. Stępnik, *Fizjonomista monarchów i karłów. Kraszewskiego technika portretu*, „Akcent” 1996, nr 3, s. 82.

<sup>33</sup>Ibidem, s. 82.

<sup>34</sup>Ibidem, s. 84.



Istota karykatury zasadza się na wyolbrzymianiu rysów portretowanego. Celowe zniekształcanie obrazu jednostki ludzkiej było formą jej symbolicznego unicestwienia, stąd przypisywano karykaturze funkcje magiczne.

Kontraposty, czyli wizerunki łączone na zasadzie kontrastów i przeciwieństw, ukazują pozytyw wspólnie z negatywem (np. jedna osoba jest szczęśliwa, radosna, druga – smutna, ponura).

Ekfrazy są literackim odwzorowaniem istniejących w rzeczywistości portretów malarskich. Stępnik nazywa je „obrazami obrazów”<sup>35</sup>.

Andrzej Nowicki wyodrębnił: portret ergantropijny (przedstawiający istnienie człowieka w rzeczach), portret inkontrologiczny (eksponujący „spotkanie i relacje zachodzące między uczestnikami spotkania”), portret spacjocentryczny (ilustrujący „pole dla aktywności uczestnika spotkań z portretem”)<sup>36</sup>. A. Nowicki uważa, że najbardziej pożądaną kategorią jest portret ergantropijno-inkontrologicznie-spacjocentryczny (EIS), który uwzględnia: portretującego, osobę portretowaną, pośrednich współtwórców wizerunku, bazę materiałową i wreszcie narzędzia służące do jego wykonania.

Portret psychologiczny – zdaniem Teresy Rzepy – to specyficzna odmiana portretu literackiego. Wykorzystuje on bowiem metody badawcze właściwe psychologii, a więc kwestionariusze, ankiety, testy różnego rodzaju, wywiady, analizy dokumentów. Może pominąć wizerunek zewnętrzny postaci, sposoby wyrażania uczuć i emocji, style komunikowania się z innymi. Natomiast winien zawierać: style poznawcze (myślenie, rozwiązywanie problemów, pamięć, percepcja rzeczywistości, wyobrażenia, fantazja), autokreację, system wartości, style działania (poziom aktywności, energia, podzielność uwagi).

Przed autorem portretu psychologicznego stawia się dość wysokie wymagania. Badacz musi bowiem obiektywnie interpretować zgromadzony materiał, wykazać się krytycyzmem wobec źródeł, dostrzec i rozpoznać określony objaw życia psychicznego czy uczuciowego, objąć całościowo sytuację fizyczną i psychiczną twórcy. Portretujący powinien zatem być świetnym obserwatorem o dużej wiedzy psychologicznej, obdarzonym takąż intuicją. Kreśląc wizerunek postaci, biograf przedstawia czytelnikowi własny autoportret, jednocześnie steruje myślami odbiorcy w danym kierunku.

Wydać by się mogło, iż badacz w sposób dowolny czerpie z dzieł wypowiedzi odzwierciedlające „wiedzę, uczucia, styl aktywności, potrzeby, motywy portretowanego”<sup>37</sup>. Biograf jednak posiada świadomość metodologiczną, dzięki której umożliwia czytelnikowi: „spotkanie z portretującym”, „spotkanie z portretowanym” i jego dziełami. Stwarza także odbiorcy miejsce dla własnej aktywności, zwłaszcza gdy ogranicza komentarz odautorski. Owe spotkania z jednej strony „ukazują istotę osobowości spotykających się podmiotów”<sup>38</sup>, z drugiej – kształtują je i rozwijają, włą-

<sup>35</sup>Ibidem, s. 82.

<sup>36</sup>Cytuję za: T. Rzepa, *Próba psychologicznego portretu Andrzeja Nowickiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 7, s. 103.

<sup>37</sup>Ibidem, s. 106.

<sup>38</sup>Ibidem, s. 107.

czając proces autokreacji. Osobowość autokreująca się jest strukturą wielowarstwową, dynamiczną, ujmującą rzeczy z różnych punktów widzenia, wyróżnioną poprzez dialog wewnętrzny.

Biograf końca XX wieku ma – według Jerzego Stempowskiego – ułatwione zadanie. Dysponując „całym arsenałem akcesoriów historycznych”, nakłada bohaterowi „pudrowaną perukę”, „nagina go do malowniczych gestów jego czasu”, a w usta „wkłada język minionych stuleci”<sup>39</sup>.

Współcześni badacze poszukują indywidualności postaci głównie w prywatnej sferze bytu. Interesuje ich to, co „niekonsekwentne, załamane, niedokończone, irracjonalne”<sup>40</sup>. Stąd liczne próby odbrażawiania twórców. Proces ten nie jest wcale łatwym zabiegiem, gdyż nie wystarczy pokazać „znakomitego człowieka w pantoflach”. Pantofle nosi prawie każdy, toteż biograf winien zaprezentować cechę odrębną, właściwą tylko danej osobie, szczegół „oddający najlepiej konkretną indywidualność zjawiska”<sup>41</sup>.

Małgorzata Czermińska zauważa w doborze bohaterów XX-wiecznej biografii pewne prawidłowości. Najczęściej portretowane są postacie historyczne (władcy, politycy, spiskowcy), potem pisarze, ludzie nauki, malarze, muzycy, aktorzy. Rzadko pojawiają się biografie kobiet, oczywiście z wyjątkiem pisarek czy sławnych władczyń. Niewiasty zajmują uwagę badacza jako muzy, żony bądź kochanki wybitnych artystów. Jeżeli biograf kreśli obrazy rewolucjonistek, działaczek społecznych, osób zasłużonych dla kultury swej epoki, przeważnie są one podporządkowane kategorii roli kobiety.<sup>42</sup> Biografie dotyczą głównie polskiej historii i kultury. Jeśli bohaterem jest postać z dziejów powszechnych, to jej losy muszą być splecione z wypadkami historii rodzimej. Wyjątek stanowią portrety muzyków, gdzie polskie nazwiska należą do mniejszości.

Recenzenci i krytycy traktują obecnie biografię jako „odrażającą mieszaninę pojęć i stylów”<sup>43</sup>, w której trudno znaleźć granicę między faktem a fikcją, powieścią a historią, dialogiem a narracją. Siła zaś biografii tkwi w „śmiałości jej paradoksalnego zadania, jakim jest wyrwanie z zasadniczej niepamięci [...] jednego człowieka w jego konkretnej całości”<sup>44</sup>.

<sup>39</sup>J. Stempowski, *Polska krytyka literacka*, t. 1., Warszawa 1988, s. 111.

<sup>40</sup>Ibidem, s. 125.

<sup>41</sup>Ibidem, s. 127.

<sup>42</sup>Zob. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 104.

<sup>43</sup>J. Stempowski, *op. cit.*, s. 111.

<sup>44</sup>Ibidem, s. 128.