

POSZUKIWANIA AUTOBIOGRAFICZNE W LITERATURZE NIEMIECKOJĘZYCZNEJ OSTATNIEGO ĆWIERĆWIECZA

MALGORZATA GRZYWACZ

Swoistym *signum temporis* minionego stulecia stało się literackie i kulturowe dowartościowanie kategorii autobiografizmu¹.

Odwolując się do egzystencjalnych i społecznych doświadczeń jednostki, tekst autobiograficzny prezentuje jej życie, doznania i świat wewnętrzny. W autobiografizmie uwydatnia się wyraźnie powiązanie pomiędzy życiem a dziełem sztuki, biografią jednostki oraz jej formalną i artystyczną realizacją.

W odróżnieniu do poprzednich stuleci, gdy pisanie o sobie nie wykraczało poza tematy i zakresy mieszczące się w ramach społecznie akceptowanych, karierze autobiografizmu towarzyszy przede wszystkim ekstremalnie pojmowana jawność², naruszanie sfery intymności, sięgające częstokroć w obszary tabu. W kategorii autobiografizmu, sformułowanej przez amerykańskiego badacza J. Goodwina³ mieści się ogół wypowiedzi jednostki, które spełniają minimum dwa warunki⁴:

- 1 Por. najnowszy stan badań na gruncie polskim hasło *Autobiograficzne formy*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 49-54.
- 2 Warto tu zauważyć, iż kategoria prywatności stała się jednym z ważniejszych pól badawczych także historyków, m.in. z francuskiej szkoły *Annales*, z pod ich pióra wyszło m.in. monumentalne dzieło *Historia życia prywatnego*, red. Ph. Aries, G. Duby, wyd. polskie Warszawa 1998-2000.
- 3 Por. J. Goodwin: *The self made text*, New York 1993, s. 16.
- 4 Warunki sformułowane przez Goodwina obejmują wszelkie formy wypowiedzi autobiograficznej, na które niemieccy badacze ukuli pojęcie tzw. ego-dokumentów. Zaliczane są do nich wszystkie formy autoprezentacji jednostki, stanowiące większą zwartość narracyjną, także zapisy np. dłuższych wypowiedzi protokolowanych (wystąpienia przed trybunałem sądowym). Por. H. Schulze: *Ego-Dokumente: Annäherungen an den Menschen in der*

- Dotyczą życia określonej jednostki;
- Są relacją tej samej jednostki, której życia dotyczą.

Cechą tak pojmowanego autobiografizmu jest jego polimorfizm językowy, stylistyczny i gatunkowy. Autobiografia zaś jest jednym z wielu typów tekstów spotykanych⁵ na tym obszarze.

Wiele ujęć krytycznych bądź historycznoliterackich okazuje swą bezradność wobec rozmiarów, różnorodności i złożoności ciągle przybywającego materiału autobiograficznego.

To samo dotyczy refleksji teoretycznej. Pojęcia paktu autobiograficznego, fikcji czy prawdziwości nie sprawdzają się wobec zmian zachodzących w tym zakresie⁶. Nowe formy, w jakich wyrażają się dążenia jednostki do autoprezentacji, stanowią dla badacza szereg nowych wyzwań, które dowodzą, jak dalece refleksja teoretyczna pozostaje w tyle za pędem człowieka do wyrażania samego siebie⁷.

W poniższych rozważaniach zwrócimy uwagę na dwa elementy autobiografizmu w literaturze niemieckojęzycznej, które związane są bezpośrednio z doświadczeniem historycznym jednostki. Indywidualna historia życia na tle dziejów stanowi podstawowy element pozatekstowy, do którego prawie zawsze się odwołujemy, analizując przejawy autobiografizmu, nie tylko, z resztą w wieku XX.

Jednym z najważniejszych elementów autobiografizmu jest proces konstrukcji oraz rozpadu autobiograficznego „ja” w obliczu różnorodnych

Geschichte, Berlin 1996. Wydaje się jednak, iż jest to kategoria, której pojemność, tak postulowana przez badaczy, zaciera podstawowy warunek, iż autoprezentacja jednostki dokonuje się przede wszystkim w formie pisanej.

5 Warto zwrócić uwagę na niemieckie pojęcie tzw. autobiografiki (Autobiographik), które odnosi się do relacji autobiograficznych jako relacji o rozbudowanej formie narracyjnej, dotyczących życia jednostki i opowieści o życiu jako transgresji autobiograficznego „ja” w tekst. Pojęcia tego używa się jednak w odniesieniu do tekstów, które tradycja historycznoliteracka uznaje za autobiograficzne. Nadal sztandarowym przykładem tego rodzaju pozostaje *Zmyślenie i prawda* J.W. v. Goethego.

6 Pakt autobiograficzny sformułowany w latach siedemdziesiątych przez francuskiego badacza F. Lejeune'a zakłada rodzaj kontraktu pomiędzy czytelnikiem a autorem, który jest tożsamy z narratorem w pierwszej osobie: „Pakt autobiograficzny polega na uznaniu wewnątrz tekstu tej tożsamości odsyłającej w końcu do nazwiska autora na okładce”, w: Ph. Lejeune: *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, w: *Wariacje na temat pewnego paktu – O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 35. Propozycja paktu jest bardzo zawadna, co przynajmniej z resztą sam jej autor, modyfikując poglądy. Warto przytoczyć tu jako przykład ostatnio opublikowany zbiór relacji autobiograficznych papięza Jana Pawła II., które Wydawnictwo Literackie w Krakowie opublikowało pod znamienym tytułem *Autobiografia*. Czytelnik musi wertować książkę, by odnaleźć nazwisko osoby, która ją zredagowała.

7 Owo nieodparte dążenie człowieka do opowiadania siebie samego zanalizował bardzo szczegółowo niemiecki filozof D.Thomä: *Erzähle Dich selbst*, München 1998.

doświadczeń historii, jakich nie oszczędziło nam minione stulecie. Rozpatrzymy to zagadnienie na przykładach zaczerpniętych z tzw. autobiografizmu prądowego⁸ oraz tekstów przynależących do tzw. „historii indywidualnych” (H. Marcuse).

1. Doświadczenie historii i pamięć autobiograficzna w literaturze – Erica Pedretti i jej droga ku konstrukcji „ja”

Ostatnie lata stanowią z perspektywy refleksji teoretycznej powrót kategorii pamięci zarówno indywidualnej jak i zbiorowej. Ów zwrot ku jednostkowej historii jest zdaniem H. Marcuse, sprzeciwem wobec zachłannej socjalizacji i wywłaszczania jednostki z jej własnej pamięci (*Człowiek jednowymiarowy*). Zjawisko to daje się szczególnie zauważyć w dążeniu społeczeństw do zapisu jak największej ilości relacji i naocznych świadectw, mówiących o zapoznanych pokładach pamięci także zbiorowej (np. literatura łagrowa w Polsce).

Dzieło Erici Pedretti⁹, szwajcarskiej pisarki, pochodzącej z Moraw, należy rozpatrywać w kontekście tzw. autobiografizmu prądowego. Wyraża się on w zdeklarowanej postawie autora integrującego w swych wypowiedziach artystycznych elementy własnej biografii. Owo swoiście pojmowane opowiadanie o życiu jednostkowym nasycą tkankę tekstu.

Pamięć stanowi centralną oś książek publikowanych przez Ericę Pedretti począwszy od lat jej debiutu w latach siedemdziesiątych aż po ostatnią powieść z roku 1994. Już w późnym debiucie pt. *Harmloses bitte* (1970) wówczas czterdziestoletniej plastyczki i rzeźbiarki, absolwentki Kunstgewerbeschule w Zurychu, urodzonej w roku 1930, pamięć jest czymś więcej niż obrazem, jest stałą wartością. Problemem wewnętrznym narratorki, bliskiej „ja” autorskiemu, jest rozdzielenie i rozgraniczenie obrazów pamięci od obrazów rzeczywistości. Od udanego odgraniczenia wzajemnie przenikających się obrazów zależy szansa zbudowania w sobie i dla innych sfery realnej w świecie rzeczywistym. Rozpoznanie różnicy pomiędzy tym co „było”, a tym co „jest” obecnością w teraźniejszości stanowi warunek konstytutywny życia świa-domego. Na fundamencie pamięci możliwe jest nabudowywanie istnienia trwałego w swej ciągłości. Zagrożona pamięć stanowi źródło wewnętrznych katastrof protagonistki, której nie jest dane „zamieszkać w rzeczywistości”. Uwolniony od

8 Autobiografizm prądowy jest swoistego rodzaju postawą i programem autorskim. Pisarze włączają elementy autobiograficzne na równi z innymi komponentami tekstu. Autobiografizm należy wówczas głębokiej struktury tekstu i nie da się zredukować do zbyt jednoznacznie pojmowanego psychologizmu. Przykładem takiej postawy może być chociażby Ch. Wolf i jej powieści *Rozmyślania nad Christą T.* (1968), *Wzorce dzieciństwa* (1976) oraz ostatnie opowiadanie pt. *Leibhaftig* (2001)

9 Por. biogram E. Pedretti w: *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku - Leksykon encyklopedyczny*, Warszawa, Wrocław 1996, s. 248.

mocy pamięci człowiek jest w stanie wejść w relację z drugim i w ten sposób odzyskać własną tożsamość. Napięcie między tymi dwoma tendencjami stanowi o osobowości bohaterki wszystkich książek E. Pedretti. We wspomnieniach z wczesnych lat dzieciństwa, świat jawi się jako pęknięty¹⁰. Istniejąca w nim granica, odczuwana przez protagonistkę jako wewnętrzna rana, hamuje proces poszukiwania obrazów, które niczego już nie przesłaniają – „Bilder, die nichts mehr verdecken”¹¹. Głównym celem egzystencji Anny jest „przewyciężenie” rany, jeśli obrazy dadzą się rozdzielić, także na płaszczyźnie języka:

„Tam: zapomniane, jeśli można w ogóle coś zapomnieć. Fragmenty uliczek, budynków, jakaś fasada, stojąca samotnie w pustej ulicy, nietknięte dwie, trzy chaty, wciśnięte w siebie po przekątnej, naroża domów wydobywające się ku górze ciemnym zarysem we mgle, wejścia, otwarte drzwi, znane zapachy z wnętrza domów, których już nie ma [...]. Bezimienni ludzie. Nazwy, które nie nazywają już niczego, pojawiają się nagle, by zniknąć, są na końcu języka, stale kołaczą się w głowie, męczą się, poszukując odpowiedniej osoby lub zagubionego miejsca. A potem dramaty, które się tam rozegrały, od dawna przygotowywane, na koniec ponad wszelkie oczekiwanie okrutne, nie pasujące do tego miejsca, ani też do żadnego innego nieprawdopodobne, fałszywe i pozbawione smaku jak wszelkie historie, które nie są zmyślane i na wszelki wypadek trzeba je przemilczeć, bo niemożnością jest wierne oddanie ich całej prawdy. Przypomniane, przeczytane, opowiedziane, wymarzone i wyśnione; obrazy – przecinają się mieszając się ze sobą, już nie do rozdzielenia”¹².

Droga włączenia pamięci w teraźniejszość jest u Pedretti poszukiwaniem fundamentu – jednakże wiedzie ona przez nieustanną mobilność ludzi i obrazów: opuszczenie ojczyzny, wysiedlenie, traumatyczne przeżycia autorki i jej protagonistów wyraża się w powracających obrazach dworców kolejowych, pociągów, szyn i tuneli, zamkniętych drzwi, prowadzących do nikąd. Owo poszukiwanie podłoża widoczne jest szczególnie w powieści *Heiliger Sebastian* (1973)¹³, w której najczęściej pojawiającym się słowem jest *Boden* oznaczające grunt, solidną podstawę. W jednej ze scen powieści, Anna, którą spotykamy w każdym tekście tej autorki, zadomawia się na krótko na teatralnym podeście, aby go wkrótce opuścić.

W kolejnym tekście, nawiązującym do Kafkowskiej *Przemiany*, u Pedretti chodzi o książkę – *Veränderung* z roku 1977, następuje stopniowe osadzanie się

10 Por. pęknięcie „jako np. desymetria, deformacja, prześwit, szczelina, konflikt, sytuacja graniczna, kryzysowa, rana” i jego znaczenie egzystencjalne w: A. Grzegorzczak: *Filozofia Nieoczekiwanego – Między fenomenologią a hermeneutyką*, Poznań, 2002, s. 17-18.

11 E. Pedretti: *Harmloses, bitte*; Frankfurt am Main, 1970, s. 71.

12 Tamże, s. 7-8.

13 wydana także w języku polskim w roku 1988.

w przeszłości, porządkowanie własnej pamięci, której kawałki udaje się powoli zlepiać w całość. Pamięć głęboko osadzona wielokulturowej i wielonarodowej monarchii habsburskiej i jej losach, staje się wyraźnym oznaczeniem autorki:

„Mój ojciec był Czechosłowakiem, wtedy, kiedy ja przyszedłam na świat, chociaż urodzony na Morawach był, jak wszyscy Czechosłowacy, do końca pierwszej wojny światowej Austriakiem. Tak więc przez pierwszych osiem lat życia byłam Czechosłowaczką, aż do Anschlusu. Potem, ponieważ jak prawie wszyscy z tej okolicy mówiłam po niemiecku, zostaliśmy jak prawie wszyscy mówiący po niemiecku, nikt nas o to nie pytał, Niemcami. A pod koniec drugiej wojny światowej, gdy powstała CSRS, bezpaństwowcami. Później Austriakami. Następnie po dziesięcioletnim pobycie w Stanach Zjednoczonych mój ojciec, moja matka i moje rodzeństwo zostali Amerykanami. Następnie ja, ponieważ po dwóch latach wróciłam do Szwajcarii i tutaj wyszłam za mąż, stałam się Szwajcarką. Wszyscy, przeważnie pod przymusem, rzadko z własnej woli, przebijaliśmy się przez różne wojenne i pokojowe epoki, klepaliliśmy biedę w różnych krajach, ale nie jesteśmy Cyganami. Nie, ja mieszkalam dwadzieścia dwa lata bez przerwy w jednej wiosce i tylko raz zmieniałam tam miejsce zamieszkania”¹⁴.

Celem uleczenia jednostki, której egzystencjalny dramat leży w pękniętej na kawałki pamięci, Pedretti sięga po swoiste odpryski kodu kultury europejskiej, zmuszając czytelnika do rozpoznawania znaków, mocno osadzając swe dzieło w siatce powiązań międzytekstowych.

W swoich książkach odnosi się m.in. do Biblii¹⁵, *Fausta* Goethego, F. Kafki, P. Celana. Dołączona do ostatniej książki *Najbliższa Ojczyzna* (1994) Pedretti mapa, wskazuje czytelnikowi konkretne miejsca już uporządkowanej pamięci – tak, aby dzieci autorki, którym dedykuje ona swoje dzieło, mogły zlokalizować miejsca i opowiadania. Owa topografia, swoiste podsumowanie wszystkich uprzednich tekstów, składa pamięć tak, aby czytelnik mógł zrekonstruować postaci, motywy z wcześniejszych powieści.

Uczucie zamknięcia biografii, *summa vitae*, bez cienia melancholii, naznacza swoiście ostatnią powieść autorki, pozwalając także na odczytanie tożsamości „autobiograficznego” ja. Owo zamknięcie własnego życia cechuje wiele wypowiedzi autobiograficznych późnego wieku – owego specyficznego oglądu własnej drogi z długiego czasowego dystansu.

Częstokroć jednakże mamy do czynienia z procesem zgoła odwrotnym, rozpadem „ja” autobiografa dokonującego podsumowania własnego życia w

14 E. Pedretti: *Veränderung oder Die Zerrümmung von dem Kind Karl*; Frankfurt a.M. 1977, s. 223.

15 Por. np. E. Pedretti: *Harmloses, bitte*; Frankfurt am Main, 1970, s. 60-62.

skutek działania ciśnienia historii. Przykładów dostarczyć mogą reakcje autobiograficzne na rozpad byłej NRD.

2. Odzyskana pamięć i jej erozja w zapisach autobiograficznych po upadku NRD

Przemiany polityczne zapoczątkowane rokiem 1989 przerwały w krajach byłego bloku wschodniego tamę milczenia wokół zagadnień do tej pory owianych tajemnicą archiwów tajnej policji oraz elementów indywidualnych biografii, z różnych względów skrzętnie ukrywanych. W ciągu kilku miesięcy naruszonych zostało wiele z dotychczasowych tabu, których konsekwencje dały się szybko zauważyć, głównie w pojawiających się na rynku księgarskich autobiografiach. W literaturze byłej NRD powstały jeszcze w 1988 roku, po części jako pokłosie jawności i zdecydowanej odwilży politycznej Gorbaczowa, bardzo ostrożne próby poruszania tematyki, do tej pory nie podejmowanej. Chodziło o kwestie związane z osobistą rozprawą ze stalinowską przeszłością niektórych funkcjonariuszy partyjnych SED, związanych bezpośrednio z polityką kulturalną. Wspomnieć tu można o książkę Markusa Wolfa, *Trojka*, do roku 1987 szefa wydziału informacji ministerstwa bezpieczeństwa NRD czy też opublikowaną w roku 1989 autobiografię Waltera Janki (1914-1994), komunisty, uczestnika wojny hiszpańskiej, emigranta w Meksyku, a w latach 1947-56 szefa wydawnictwa Aufbau. Książka Janki *Kłopoty z prawdą* opowiada o procesie pokazowym i skazaniu go na pięć lat ciężkiego więzienia za aktywne poparcie kursu reformatorskiego w partii komunistycznej. Współoskarżali go milczeniem koledzy z wydawnictwa. Szczególnie mocne słowa kieruje autor przeciwko pierwszej damie literatury NRD Annie Seghers, która wraz z Janką przebywała na emigracji w Meksyku. Nawet jednym słowem nie ujęła się za towarzyszem.

Od początku lat dziewięćdziesiątych zaczęły się pojawiać biografie realizujące w swej strukturze i narracji strategię usprawiedliwiającej znane od zarania istnienia gatunku. Z wielu tego typu tekstów przypomnieć można chociażby Hermanna Kanta *Abspann-Erinnerung an meine Gegenwart* z roku 1991. Nie jest to radykalne zerwanie z przeszłością, co raczej samousprawiedliwienie. Na tle zalewu autoprezentacji własnej przeszłości wyróżniają się dwaj autorzy pochodzący z NRD o których tekstach chciałabym nieco więcej powiedzieć.

Günther de Bruyn¹⁶: W roku 1992 ukazała się pierwsza część biografii tegoż autora *Zwischenbilanz* (Bilans tymczasowy), druga część z roku 1996 nosi tytuł *Vierzig Jahre – ein Lebensbericht*. De Bruyn podjął odpamiętywanie swego

życia z pozycji tzw. biografii późnego wieku, analizując to zagadnienie także na płaszczyźnie teoretycznej podczas głoszonych wykładów na Uniwersytecie Wiedeńskim (1993). W opublikowanym eseju pt. *Das – erzählte Ich –* opowiedziane ja, de Bruyn, stwierdza:

„Musiałem podjąć próbę refleksji nad specyfiką autobiografa, który zestarzewszy się spogląda na życie, które już przeszło”. Poddając ocenę swe pierwsze kroki w pisaniu autobiografii, określa je jako „nieustanny trening w mówieniu ja”¹⁷. W opowiadaniu o sobie, zdaniem autora, najważniejsza jest szczerłość i otwartość, jednakże nie można i nie trzeba mówić wszystkiego: „Autobiograf obiecuje mówić szczerze, ale nie obiecuje, że napisze wszystko”¹⁸.

W pierwszej części biografii de Bruyn opowiada historię swojego dzieciństwa, dziecka katolickiej diaspory w przedwojennym Berlinie, pokazując jako siebie ciągłego outsidera w grupie rówieśniczej, czas powołania do wojska i powojenne losy. Swój stosunek do komunizmu określił mianem – pragmatycznego, „nie potrzebowałem utopii stwierdza, byłem katolikiem”. Recenzenci pierwszej i drugiej części biografii de Bruyna podkreślali fakt, iż są to teksty bezpretensjonalne, nie odpowiadają na poszukiwania sensacji, lecz opowiadają po cichu. Nie różniły się więc one zbyt od sposobu w jaki ten autor opowiadał historie o „małej stabilizacji” w dawnej NRD (np. w powieści *Buridans Esel* z roku 1968 czy *Preisverleihung* napisanej 1972). Burzę wokół biografii de Bruyna rozpetali komunistyczni autorzy, tacy jak np. Hermann Kant, który nazwał je wyznaniem hipokryty. De Bruyn nie ukrywał swej postawy wobec komunizmu ujmując ją w określeniu „przystosowania z potrzeby harmonii” z niej wyrastała także skłonność do kompromisu. Jednak milczenie, niezdeklarowana pozycja przeciwnika systemu pozostawia, w myśl autora ciągłe poczucie niespełnienia. W sprawozdaniu z czterdziestu lat życia nie stroni on od krytycznego ukazania swoich kolegów. Zdaniem de Bruyna Christa Wolf pozostała sztandarową pisarką na usługach systemu. W tekście znajdujemy także odniesienia autora do prób nieudanego zwerbowania go przez tajną policję Stasi, dokumenty i akty opublikowane w dokumentacjach ukazujących system powiązań i zależności pisarzy ze strukturami inwigilującymi środowiska twórcze.

Nie było w biografii de Bruyna gwałtownych obnażeń własnego ja, autor skrzętnie unikał przybliżania czytelnikowi szczegółów z życia prywatnego. Sam twierdził, iż bardziej szło o ukazanie owej banalności w stosunkach między panującymi a od nich zależnymi, owej wszechobecnej duszającej ciasnoty i strachu, niemocy i oddzielenia, które stanowiło wystarczająco przestrzeni dla

¹⁶ Biogram G. De Bruyn w: *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku- Leksykon encyklopedyczny*, Warszawa, Wrocław 1996, s. 47-48.

¹⁷ G. De Bruyn: *Das – erzählte – Ich*, Berlin 1994, s. 17.

¹⁸ Tamże.

życia i tragedii. Nie mamy więc w przypadku tego tekstu zapisu drogi życiowej, co raczej klimatu owego słynnego „biotopu” NRD, gdzie żył i pracował de Bruyn, któremu udało się nawet w tamtych warunkach zachować stosunkową niezależność. Nigdy jednak nie przerodziła się ona w negację systemu, mieszcząc się całkowicie w jego ramach.

Podsumowując swe autobiograficzne zmagania, de Bruyn stwierdza, że stał się nieco uboższy, ponieważ tak jak Peter Schlemihl z opowiadania A. v. Chamisso oddał diabłu swój cień, tak on oddał część własnego ja opinii publicznej. Konstruując swe zapisy autobiograficzne, de Bruyn budował je na tożsamości własnego ja. Takiego przekonania nie miał Heiner Müller¹⁹, najsłynniejszy po Bertoldzie Brechcie, kontrowersyjny niemiecki dramaturg, stawiany na równi z Samuelem Becketem. Komunista, syn socjaldemokraty, więźnia obozu koncentracyjnego, od początku swej drogi życiowej widział w nowo powstającej NRD wartość pozytywną. NRD była młoda i straszna zarazem, ale był to inny strach, niż ten, jaki znał Müller z czasów niemieckiego faszyzmu. Dzieło życiowe przysparzało mu wrogów po obu stronach Łaby – Niemcom na zachodzie wydawał się zbyt komunistyczny, na wschodzie zaś defetystyczny, dekadentki, krytykancki wobec rzeczywistości. W NRD wszystko szło źle, a to już wystarczający warunek dla tworzenia sztuki, mawiał Müller. Trudno było władzom NRD przejść obojętnie obok autora, który równie dobrze jak na Marksa może się powoływać na F. Nietzschego, E. Jüngera, C. Schmitta. Po początkowych sztukach typu produkcyjniaki, Müllera wykluczono ze związku pisarzy NRD, lecz wkrótce zaczął wzbudzać sensację głównie za granicą, skupiając swą uwagę na poszukiwaniach wprzęgnięcia mitu w refleksję nad kondycją duchową współczesnego człowieka (Filoklet, Prometeusz, Edyp).

Müller opracowywał tematykę historyczną, głównie niemiecką, wzbudzając ogromne kontrowersje chociażby sztuką *Germania Tod in Berlin*. Także jego adaptacje sztuk Szekspira (*Hamlet – Maschine*) zdobyły sławę w Europie Zachodniej i USA. W ten sposób Müller zdobył sobie przestrzeń, w której mógł tworzyć. Sam uznał, iż przyznanie mu nagrody państwowej NRD było wyraźnym sygnałem rozpadającego się systemu. Upadek NRD, która swą fasadowością i beznadziejnością dawała mu pożywkę artystyczną, stanowił dlań dylemat artystyczny.

Po 1990 roku Müller pisał głównie teksty o charakterze autobiograficznym. W nowym systemie opartym na gospodarce rynkowej postrzegał on ułudę, która sugeruje człowiekowi, że ma jakąś nadzieję oszukując go. W komunizmie nie było dla jednostki żadnej nadziei. Autobiograficzne

19 Biogram G. De Bruyn w: *Pisarze niemieckojęzyczni XX wieku - Leksykon encyklopedyczny*, Warszawa, Wrocław 1996, s. 230-231.

zapisy Heinera Müllera mają różny charakter gatunkowy od wierszy poczynając, poprzez listy, komentarze medialne na didaskaliach kończąc. Przytoczyć warto jeden z wierszy jego autorstwa o wybitnie autobiograficznym charakterze *Samokrytyka*: Autor, podmiot liryczny, dokonuje w stylu samokrytyki rozliczenia. Dylemat autora, który widzi, jak pogrążone zostaje wszystko, co do tej pory powiedział²⁰:

Moi wydawcy grzebią w starych tekstach
Czasem gdy je czytam przechodzi mi dreszcz
To ja napisałem posiawszy Prawdę
Sześćdziesiąt lat przed możliwą śmiercią,
Na ekranie widzę mych ziomeków
Rękoma i nogami głosują przeciw prawdzie
Którą posiadałem czterdzieści lat temu
Który grób ustrzeże mnie przed mą młodością?

Rozpad własnego życiowego projektu widoczny u Müllera był w sposób najwyraźniejszy w opublikowanym w 1992 roku tekście podstawowym autobiografii *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*²¹. W dwa lata później ukazała się jej druga wersja poszerzona o dokumenty archiwalne. Już sama forma tekstu jest nietypowa. Zapis wywiadu rzeki z czterema partnerami wyniósł w oryginale ok. 1000 stron. Müller dokonał ich autoryzacji, uzupełniając tekst o odnalezione w międzyczasie dokumenty z archiwów tajnej policji Stasi oraz wiele listów dotyczących jego osoby.

Sam tekst, który poprzedza motto, zbudowany jest podobnie jak dramaty jego autora – autobiograficzne role „ja” kreowane są przez zadających pytania interlokutorów, nie wnikają one w jego strukturę psychologiczną, Müller dystansuje się od tego typu działań, mówiąc, iż najlepiej można go poznać, gdy wypowiada się o innych²². Tak jak w sztukach chodzi mu w autobiografii o ukazanie paradoksu ludzkiego istnienia, u którego początku stoją trudności z określeniem tożsamości „Ja” autobiograficznego. Kluczem do tekstu staje się motto sformułowane przez autora²³:

Mam mówić o sobie Ja kto
o kim jest mowa gdy
mowa jest o mnie Ja któż to jest

Nie szło Müllerowi o skonstruowanie jednorodnego i wewnętrznie spójnego zapisu autobiograficznego, co raczej o rozpisanie własnego ja na wiele ról zagranych w życiu, nie wykluczając tych najbardziej intymnych – relacji z

20 Wiersz cytowany za: W. Emmerich: *Geschichte der DDR-Literatur*, Köln 1998, s. 364.

21 Książka ukazała się w wydawnictwie Kiepenheuer und Witsch w Kolonii.

22 H. Müller: *Krieg ohne Schlacht – Leben in zwei Diktaturen*, s. 333.

23 Tamże, strona działowa po karcie tytułowej.

kobietami. Tekst autobiografii Müllera ukazuje właśnie teróżne role, jakie autor odegrał w rzeczywistości dawnej NRD.

W systemie, który Müller w początkowych latach popierał, rewolucję zastąpiła sieć powiązań i ról do odegrania. Dlatego rzeczywistość eneradowska mogła i była dla niego pożywką twórczą, jednakże pożegnanie nie przyszło mu łatwo. Nagle zabrakło przeciwnika, zabrakło władzy, powstała próżnia w której samemu sobie jest się przeciwnikiem. Tego napięcia Müller nie był w stanie wytrzymać i nie stworzył po 1990 roku żadnego znaczącego dzieła. Nie przyjął jednak postawy usprawiedliwiającej swoje zachowania, lecz wskazuje w tekście na owe role, które przyszło mu grać, nawet za cenę kontaktów ze Stasi, aby móc osiągnąć swe artystyczne zamierzenia. W kontekście autobiografii H. Müllera ważne jest owo zawarte w motto stwierdzenie o niemożności jednoznacznego określenia autobiograficznego „ja”. Pisząc „Opowiedziane – ja”, Günther de Bruyn zakładał jego tożsamość i stałość w zmieniających się warunkach społeczno-historycznych. Natomiast Müller jako dramaturg jest świadom całkowitej performacyjności figury autobiografa. Dlatego tekst *Krieg ohne Schlacht* jest autobiografią dramatyczną w dosłownym tego słowa znaczeniu. Nie wyklucza to możliwości odczytania tego tekstu z pozycji innych niż założonych przez autora.

Autobiografia Müllera ukazała wyraźnie jakiej erozji podlegać może „ja”, poddane odśrodkowemu działaniu procesu historii i jego skutków, z którymi nie liczyli się nawet najśmielsi krytycy systemu komunistycznego.

Coraz więcej pojawia się zapisów autobiograficznych, które stanowią wynik interakcji między partnerami, stając się raczej formą spisana formą dyskursu, tak charakterystycznego dla epoki w której przyszło nam żyć, przykładem niech będzie chociażby autobiografia H. Müllera, która w kontekście pytania o kondycję człowieka XX wieku stanowi ważne świadectwo czasu, choć znawcy gatunku odmawiają jej estetycznej wartości. Zamiast estetyki wchodzimy tu w sferę poszukiwania, wręcz pogoni za autentycznością²⁴ doświadczenia, potrzebę, dla której ludzie tak chętnie czytają (auto)biografie.

24 Por. F. Fukuyama: *Ostatni człowiek*, przeł. T. Bieroń, Poznań 1997.