

*Anna Walczak\**

## **Czego można nauczyć się z biografii innych? Przykład Edith Piaf – istoty dramatycznej porwanej namiętności<sup>1</sup>**

„Jesteśmy, jacy jesteśmy, poprzez siebie.  
I poprzez siebie jesteśmy tam, gdzie jesteśmy.  
Tak rozwija się nasz dramat – na dobre i na złe”.  
J. Tischner

**Streszczenie:** Spotkanie z biografią Innych może stanowić impuls do rozpoznania siebie w toku życia. Szczególnie ważnym wydarzeniem jest rozpoznanie dramatu w biografii Innych, które daje możliwość rozpoznania własnej tożsamości. Jest to możliwe na drodze od identyfikacji dramatu jako jednego z wątków biograficznych, uznanego za coś różnego od innych wątków, do identyfikacji siebie samego jako osoby przeżywającej lub mogącej przeżywać dramat w kategoriach „rozpoznania się we własnych zdolnościach” (Paul Ricoeur). Uczenie się z biografii Innych to rozumienie/interpretacja złożoności ich/swoich wydarzeń, a nie przyswajanie i wyjaśnianie faktów.

**Słowa kluczowe:** biografia, spotkanie, dramat, rozumienie/interpretacja, uczenie się.

### **What can we learn from other people’s biographies? Example of Edith Piaf, tragic persona overwhelmed by passion**

**Summary:** Other people’s biography can trigger the impulse to recognize ourselves within the progress of life. Recognizing the drama in other people’s biography is an exceptional moment which allows to find our own identity. It is possible in the way of considering the drama as one

---

\* Dr hab., Uniwersytet Łódzki, Wydział Nauk o Wychowaniu, Katedra Teorii Wychowania, ul. Pomorska 46/48 91-408 Łódź, e-mail: annawalczak29@wp.pl

<sup>1</sup> O Edith Piaf jako kobiecie porwanej namiętnością wypowiedział się jej przyjaciel Jean Cocteau: „Kobietę porwaną namiętnością zrozumieć lub osądzać jest równie niedorzecznie, jak pociągać do odpowiedzialności burzę za to, że sieje niepokój” (Szczotkowski, 1993, s. 97).

of the biography plots and distinguishing it from the other plots, to identifying ourselves with the person who is experiencing or can experience the drama in the category of "recognizing ourselves in our own abilities" (Paul Ricoeur). Learning about someone else's biography is the comprehension/interpretation of the complexity of their/our events rather than explaining and assimilating facts.

**Key words:** biography, meeting, drama, comprehension/interpretation, learning.

## Biografia w ujęciu narracyjnym, czyli o tym, co konstytuuje naszą tożsamość

Paul Ricoeur (2005, s. 237) twierdzi, że człowiek nie jest oddzielony od swoich doświadczeń, ale dokonuje nieustającego wysiłku odnoszenia się do nich, tworząc w ten sposób własną tożsamość. Sens doświadczenia jest wytwarzany przez człowieka w aktach jego interpretacji w toku narracji. Narracja przynależy do konkretnego „kto”. To pierwotna identyfikacja tego, „kto mówi”. Przy czym człowiek pokazuje się w narracji zawsze jako ktoś i jako ktoś jest w określony sposób dany i w określony sposób jest przez samego siebie interpretowany. W ten sposób kształtuje się i artykułuje sens jego doświadczeń. Jest on właśnie wytwarzany w aktach interpretacji.

Ricoeur podkreśla również niezwykłość związku, jaki może łączyć jednostkowego narratora z różnorodnością przypadków jego i tylko jego narracji. Narracja jest tekstem wielorakim czy raczej wielowątkowym<sup>2</sup> – składa się z wielu opowieści zebranych ze sobą w jedną, która toczy się „tu i teraz”. Płaszczyzny narracji stanowią także przestrzeń dla jej możliwych kompozycji, które mogą być wyznaczone różnymi punktami widzenia. Z wzajemnie powiązanych, niekoniernie zbieżnych, punktów widzenia tworzy się dominujący styl kompozycyjny narracji. Zatem konfiguracja okoliczności, wydarzeń, intencji, rozmaitych typów działań *et cetera* odsłania sens narracji jako całości. Reguły sensu, którym podporządkowuje się narracja, konstytuują także wydarzenia z otaczającego świata. Wiedza o nich wpływa i na selekcję własnych przeżyć, dążeń, motywów, intencji, i działań, jak i na mające je wyjaśnić powiązania po to, by móc całość (z)rozumieć. Również horyzont wartości człowieka, zmienny w czasie, ale zawsze obecny, decyduje o tym, co i jak opowiada, stanowiąc jedną z reguł narracji.

W narracji ujawniają się zatem własne intencje i preferencje, subiektywne perspektywy spostrzegania i oceny rzeczywistości, jak i jej wyobrażenia, konfrontacja z regułami świata zewnętrznego, intencjonalność, wartościowanie zdarzeń, osób, rzeczy, zjawisk, sposoby radzenia sobie z różnymi aspektami codziennego życia, jak i z problemami natury egzystencjalnej, wynikającymi z przeżycia (przeżywania) granicznych problemów, pragnienia i potrzeby, doznania i emocje. Ponadto, na co zwraca uwagę M. Straś-Romanowska, elementy narracji są

<sup>2</sup> Do biografii ujętej jako tekst powrócę w dalszej części artykułu.

„niekonkretne, niewymierne, dynamiczne, płynne, wielorako ukontekstwowione, zależne nie tyle bezpośrednio od warunków zewnętrznych, ile od wewnętrznych, subiektywnych standardów” (Straś-Romanowska, Bartosz, Żurko, red., 2010b, s. 23). W ten sposób każdy z nas tworzy własną biografię.

Narracyjność jest budowaniem siebie. Tutaj poszukuje się i odnajduje sens i celowość własnej, zawsze też jednostkowej, której nie da się wymienić na inną, biografii. Człowiek tworzy swoją tożsamość przez całe życie, stąd – w ujęciu narracyjnym – tożsamość jest dynamiczna i zmienia się wraz z biegiem życia, a jednocześnie jest do tego stopnia stała, że daje poczucie ciągłości i jedności. Proces konstruowania narracji nie jest zatem jednorazowym aktem twórczym. Interpretacja własnego życia, rozciągnięta w czasie, definiuje osobę – to odpowiedzi formułowane na przestrzeni czasu na pytanie „kim jestem?”<sup>3</sup>. W ten sposób tworzony jest system osobistych znaczeń, który określić można jako indywidualną, spersonifikowaną prawdę (Straś-Romanowska, Bartosz, Żurko, red., 2010b, s. 23). W narracji, rozumianej jako mówienie *vel* wypowiedzanie się o sobie, a raczej wypowiedzanie siebie, odnajduję rdzeń biograficzności.

## Narracyjne „jak?”

Idąc dalej tropem Ricoeura (2005, s. 233–251; 2008a, s. 227–263), w narracji można wyróżnić trzy współlistniejące ze sobą elementy: kompozycję, intrygę i postać. Kompozycja jest sztuką zapośredniczenia między zgodnością a niezgodnością i – jak proponuje Ricoeur – stanowi syntezę tego, co różnorodne, co stanowi różnaitość zdarzeń i czasową jedność opowieści. To zapośredniczenie „między różnorodnymi składnikami działania, intencjami, przyczynami i przypadkami, a powiązaniem historii, między czystym następstwem a jednością formy czasowej [...]”. Te rozmaite dialektyki wydobywają tylko na jaw przeciwieństwo, obecne już w modelu tragedii Arystotelesa, między epizodycznym rozproszeniem opowieści a mocą jednoczenia, którą przejawia w całej pełni akt kształtujący, jakim jest sama *poi eses*” (Ricoeur, 2005, s. 234–235).

Odwołując się do Arystotelesa, Ricoeur uważa, że zawiązanie fabuły pomiędzy oderwanymi często wydarzeniami nadaje cechy konieczności opowiadanej historii i sprawia, że wydarzenia te stają się sensownie powiązane. To fabuła jest fundamentem i duszą opowieści. Ona integruje całość opowieści. Intryga zaś odwraca efekt przypadkowości (w) opowieści – to co mogłoby mieć w niej miejsce lub nie, ustanawia jako prawdopodobne lub jako konieczne. Kompozycja

---

<sup>3</sup> W tym miejscu przywołam również stanowisko D.P. McAdamsa, mówiące o tym, że tożsamości należy szukać w umiejętności konstruowania autonarracji obejmującej przeszłość, terażniejszość, jak i antycypowaną przyszłość. Dojrzała i ukształtowana narracyjna tożsamość dorosłego człowieka powinna charakteryzować się wyartykułowaniem i zaistnieniem w historii życia różnych postaci „ja” (McAdams, 1985, 1993).

i intryga charakteryzują działanie (dzianie się czegoś) i stanowią jedną stronę narracji. Drugą – kluczową w ujęciu Ricoeura – jest postać, czyli ten, kto urzeczywistnia działanie w opowieści. Opowieści bowiem zawsze dotyczą sprawców – osób działających i doznających. Istnieje współzależność między działaniem – opowiadaniem historii/opowiedzianą historią a postacią. Wyraża się ona poprzez kategorię ról, w jakie wchodzi postać w czasie opowieści.

Powyższą strukturę narracji można zestawić z psychologiczną koncepcją struktury narracji Dana P. McAdamsa. Podobnie jak dla Ricoeura i dla niego tożsamość opisać można w kategoriach narracyjnych z racji tej, iż począwszy od okresu adolescencji każdy staje się biografem własnego Ja. McAdams uważa, że istotnym w opowieści jest jej główny wątek. Jest on szkieletem, ogólną konstrukcją, której murami mogą być różnorodne wydarzenia, jak i różne role pełnione przez człowieka w całym życiu lub w jego fragmencie (McAdams, 1985, 1993). Główny wątek można określić jako linię tematyczną (linie tematyczne), która wraz ze złożonością narracji wiąże w całość – w koncepcji McAdamsa (1985, s. 282–290) – następujące kategorie opowieści: epizody nuklearne, wyobrażenia, tło ideologiczne i skrypty generatywne (Tokarska 1999, s. 181–187)<sup>4</sup>. Linie tematyczne są wyznaczone przez dominujący rodzaj motywu w życiu danej osoby – motywu zażyłości, czyli dążenia do bliskości, ciepła, podtrzymywania związków oraz motywu siły, czyli dążenia do bycia silnym, wywierania wpływu na otoczenie, ekspansji, podboju. Stopień złożoności narracji dotyczy liczby elementów i ich organizacji w opowieści, czyli jej struktury. W niektórych opowieściach prosty jest sposób kategoryzowania rzeczywistości, co przekłada się na rozumienie siebie i innych w kategorii czarne-białe. W innych opowieściach rozumienie siebie i innych jest bardziej subtelne, zdolne do tolerowania dwuznaczności czy raczej wieloznaczności<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Epizody nuklearne to zdarzenia w życiu człowieka, którym McAdams nadaje kluczowe znaczenie. Mogą wprowadzać zmiany konstruktywne i łączyć się z poczuciem dobrostanu, bądź mogą przynosić zagubienie i cierpienie. Wyobrażenia to wyidealizowane i spersonifikowane obrazy, jakie o sobie posiadamy. Często są to biegunowi bohaterowie, wchodzący ze sobą w konflikt. Tło ideologiczne jest fundamentem opowieści, stanowiąc zespół osobistych wierzeń i wartości. Skrypty generatywne obejmują wszelkie odniesienia do przyszłości. Mają one za zadanie zbudowanie wyobrażenia własnej kontynuacji. Skrypt można również rozumieć jako reprezentację typowego przebiegu danego zdarzenia lub wydarzenia, które zawiera między innymi role bohaterów, okoliczności początkowe i końcowe, jak również kolejne etapy przemiany.

<sup>5</sup> Z perspektywy psychologicznej sposób konstruowania narracji związany jest także ze sposobem organizacji i funkcjonowania psychiki. Piotr Oleś (2008) wymienia trzy poziomy właściwości organizujących psychikę: cechy osobowości, charakterystyczny styl adaptacji i koncepcję siebie wraz z narracyjnie określoną tożsamością. Narrator może konstruować inny typ narracji z perspektywy każdego z tych poziomów. Jeśli dominującym sposobem organizacji i funkcjonowania psychiki będzie poziom trzeci, wówczas tworzona narracja może posłużyć budowaniu wewnętrznej spójności i podnoszeniu lub podtrzymywaniu poczucia własnej wartości.

Reasumując, elementy struktury narracji spletają się wzajemnie, tworząc wątek – linię tematyczną, który wiąże ze sobą różne zdarzenia, doświadczenia, przeżycia *et cetera*, określa ich znaczenie i zapewnia spójność narracji. Ona sama nie musi być przeżywana w sposób świadomy<sup>6</sup>, lecz niewątpliwie wypracowany przez człowieka jej schemat kształtuje rozumienie siebie samego i innych osób w różnych interakcjach, rozumienie reguł i norm, abstrakcyjnych reprezentacji wartości i ideałów – słowem: rozumienie siebie i innych w świecie bliskim i dalszym i rozumienie samego tego świata. Mówimy tu także o schematach siebie i innych osób w różnych interakcjach, schematach ról społecznych, reprezentacjach różnych grup wraz z ich regułami i normami, abstrakcyjnych reprezentacjach wartości i ideałów.

Biografia staje się opowieścią, w której kształtuje się i artykułuje sens tego, co jest jej treścią. W treści biografii ujawnia się jej autor i aktor – osoba opowiadająca – i (być może) odbiorca, czyli osoba słyszająca i słuchająca tego, co stanowi o postaci, strukturze i stylu opowieści. Przyjmuję, że w narracji każdego z nas można wyróżnić jeśli nie takie same, to przynajmniej podobne strukturalne jej elementy. Można wówczas wyodrębnić w niej te same wątki, a za McAdamsem – linie tematyczne. Różnią się one jednak zawartością treściową i stylem interpretacji. Jakże można wymienić linie tematyczne spośród tych, które są wiodącymi w biografii każdego z nas? Które jakoś rozpoczynają się, trwają i kończą, i te, które są pozrywane, strzępiaste, zbyt cienkie, aby je połączyć..., i te, które wrzynają się w biografię i ją znaczą jako tragiczną lub fragmentami tragiczną.

## Dramat – jedna z głównych linii tematycznych narracji

„Nie o to w tym dramacie chodzi,  
by się zachwycić lub nie zachwycić,  
ale o to, by ocalić siebie lub zginąć”.

J. Tischner

Dramat. Można to pojęcie wyjaśnić słownikowo, odwołując się do dwóch kluczowych znaczeń. W pierwszym znaczeniu – mniej może już popularnym, czyli nieupowszechnionym – odnajdujemy dramat jako rodzaj sztuki teatralnej, ale nie tylko, bo i na przykład muzycznej<sup>7</sup>. A biorąc pod uwagę etymologię, odwołam się do greckiego znaczenia tego słowa: *dráma* znaczy tyle, co działanie,

<sup>6</sup> Zazwyczaj tylko w sytuacjach szczególnych pojawia się głębsza świadoma refleksja nad toczącą się właśnie opowieścią. Rozumienie siebie nie jest dane bezpośrednio i w izolacji od reszty świata, jest rezultatem podejmowanej refleksji, która nie zawsze też wynika ze świadomości refleksyjnej.

<sup>7</sup> Pominę tę wykładnię, choć jest ona ważna i niewątpliwie przynosząca wiele ciekawych rozstrzygnięć interpretacyjnych dla biografii jako takiej.

akcja<sup>8</sup>. W innym znaczeniu, ujawniającym doświadczenie egzystencjalne człowieka, dramat jest po prostu zrozumiały, bo właśnie oczywisty. Odnosi się do powszechności egzystencji człowieka i mówi o bezpośredniości przeżywania przez niego nieszczęścia. Brzmi banalnie, gdyby nie to, że w bezpośredniości zawsze chodzi o to, co najbardziej wszystkich dotyka – „mnie”, będące również wyrażone w „nas”. Ma ono jeszcze wartość dodaną. Przeżywanie jest ciężkie (do zniesienia) i często niesie za sobą równie ciężkie w ich przeżywaniu powikłania. Zawieszając te znaczenia, pójdę w kierunku rozumienia nie tyle dramatu jako takiego, co siebie samego jako istoty dramatycznej. Mniemam, że koresponduje to z pierwotną, grecką wykładnią dramatu, odnoszącą się do takiej formy działania i wypowiedzania się w dialogu, która zakłada bezpośredniość. Nie wdając się w „strategie” językowe, na użytek niniejszego tekstu bezpośredniość rozumiem jako „mówienie od ja do ty”, bez względu na to, kim jest „ty”, choć „ty” jest równie ważne jak „ja”. Dramat jest linią tematyczną naszej egzystencji bezpośrednio przeżywaną i związaną – bo jakże można inaczej, choćby odwołując się do Martina Heideggera – z byciem z innymi w świecie wspólnym z nimi. Linia tematyczna, czy też wątek narracji, którą człowiek tworzy, jest wiodącą w jego biografii, tak jak chciałby Don McAdams. Zawieszając jego rozważania na ten temat, mnie zainteresowała linia tematyczna, którą nazwę „uwspólnioną”, lecz na wskroś zróżnicowaną w treści, strukturze i – co najważniejsze – w jej przeżywaniu. Dlatego nie pytam o dramat, lecz o to, kim jest ten, kto go przeżywa. Dookreślę – kim jest istota dramatyczna?

Już na pierwszej stronie wstępu do książki *Filozofia dramatu* Józef Tischner (2012) pisze: „Być istotą dramatyczną znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami” (tamże, s. 7). I dalej: „Czym zatem jest dramat? Pojęcie to wskazuje na człowieka. **Człowiek żyje w ten sposób, że bierze udział w dramacie – jest istotą dramatyczną. Inaczej żyć nie może. [...] Biorąc udział w dramacie, człowiek wie mniej lub bardziej jasno, że – mówiąc metaforycznie – w jego rękach jest jego zguba lub ocalenie. [...]** Człowiek może nie wiedzieć, na czym polega ostatecznie jego zguba i na czym polega jego ocalenie, pomimo to może mieć świadomość, że o coś takiego właśnie w życiu chodzi” (tamże, s. 9–10).

Tischner uważa, że dramat, któremu trzeba przywrócić właściwy ciężar gatunkowy, jest wiodącym wątkiem w biografii człowieka<sup>9</sup>. Dramat nie jest jednak tożsamy z przeżywaną przez człowieka tragedią, najczęściej kojarzoną z traumatycznymi okolicznościami egzystencjalnymi, ale także z nierozwiązaniem przez siebie problemu własnego bycia w świecie wraz z sobą samym

<sup>8</sup> W *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* pod red. K. Kopalińskiego (1989, s. 127) czytamy: „[...] dramat od *dran* działać; czynić; wykonywać [...]”.

<sup>9</sup> Oddzielam od siebie dramat od tragedii, co czyni również Tischner. Pisze on: „Dramat kryje w sobie zarodek tragiczności, otwiera bowiem drogę ku tragedii jako swej możliwości” (Tischner, 2012, s. 62).

i z innymi. Dramat może prowadzić ku tragedii. Tischner pisze: „Dramat kryje w sobie zarodek tragiczności, otwiera bowiem drogę ku tragedii jako swej możliwości” (tamże, s. 62).

Dla rozszerzenia ujęcia człowieka jako istoty dramatycznej przywołam myśl Jeana Paula Sartre’a<sup>10</sup>. Zacznę od przytoczenia słów, które są pokłosiem znanego sformułowania św. Augustyna, mówiącego o tym, że człowiek jest wrzucony w świat. Sartre (1965) pisze tak: „Jestem w świecie porzucony – nie w tym znaczeniu, że trwam opuszczony i bierny we wrogim wszechświecie, niczym deska pływająca po wodzie, ale w tym znaczeniu, że, przeciwnie, odnajduję siebie nagle uwikłanego w świat, za który ponoszę odpowiedzialność całkowitą, bez pomocy; cokolwiek bym uczynił, nie mogę ani na chwilę wydostać się z tej odpowiedzialności, albowiem odpowiedzialny jestem również za samo moje pragnienie ucieczki przed odpowiedzialnością” (tamże, s. 371–372)<sup>11</sup>.

Jesteśmy w świecie, który jest jakoś dla nas obcy i niezrozumiały – na początku naszej w nim bytności całkowicie, a potem czasami lub w jakiś jego fragmentach. Jednocześnie jest światem nie-obcym, chociażby dlatego, że bezpośrednio dla nas dostępnym – światem bezpośrednio przez nas przeżywanym. A przeżywamy świat i siebie samych, będąc zawsze w sytuacji. Pierwotnie jednak świat nas ogranicza chociażby poprzez odczuwanie własnej przygodności, która wzbudza w nas lęk i niepewność połączone z odczuciem własnego niedomknięcia. Sartrowski człowiek znajduje się każdorazowo w sytuacji, a poprzez własne działanie tu i teraz, u podstaw którego leży projekt działania, nadaje jej znaczenia. Człowiek może wyrazić się będąc w sytuacji. Stosunek przyczyny i skutku zostaje zniesiony i zastąpiony stosunkiem motywacji i wyboru, odsłaniający w istocie wolność człowieka, a co za tym idzie dramatyczność. Wynika to zaś z totalnej wolności każdego człowieka: „Tak więc moja wolność jest bezustannie uwikłana w mój byt, nie jest ona dodatkową jakością ani właściwością mej natury, jest dosłownie tworzywem mojego bytu” (tamże, s. 352).

Człowiek, istniejąc w świecie, zawsze ustosunkowuje się przede wszystkim do siebie samego, bo siebie doświadcza bezpośrednio, lecz zawsze w konfrontacji z tym, co niby na zewnątrz niego. Nie można zatem pominąć innych osób. Świat to w istocie bycie z innymi ludźmi. Człowiek jest istotą relacyjną. Dramatyczność jego sytuacji ujawnia się wówczas, gdy pojawia się świadomość świadomości siebie – czyli swej sytuacyjności. Sama zaś sytuacja nie jest czymś stałym, ponieważ człowiek ma możliwość odniesienia się do siebie samego i swej sytuacji na linii przeszłość–teraźniejszość–przyszłość. Relacja między tymi wymiarami

---

<sup>10</sup> Wybór padł tylko na wybrane fragmenty jego myśli filozoficznej, przywołane tutaj w dużym skrócie.

<sup>11</sup> W niniejszym artykule nie podejmuję wątku odpowiedzialności w myśli Sartre’a, co niewątpliwie zubaża i tak niezmiernie oszczędnie jej przedstawienie. Nadmienię tylko, że odpowiedzialność, a raczej poczucie odpowiedzialności, dodaje ciężkości byciu istotą dramatyczną.

czasowymi konstytuuje zmianę sytuacji człowieka. W ujęciu Sartre'a człowiek jest twórcą samego siebie i świata, ponieważ on sam określa się poprzez bezpośrednie przeżywanie swojego istnienia w świecie, które konstytuuje wybór, pomimo tego, że może wydawać się jemu samemu, że żadnego wyboru nie dokonuje. Tak czy inaczej, człowiek jest skazany na działanie, bez względu na to, na jakie aprioryczne wartości ukierunkuje się podstawowa struktura świadomości świadomej siebie jako bytu skazanego na działanie – intencjonalność. Ona jest projekcją bycia tym, kim można być. Człowiek, egzystując, jest w ruchu i nawet suma tego, czym (powiemy: kim) uczynił się i czym (kim) jest w danym momencie, nie określa jego przyszłości. Natomiast to, co ją określa, to właśnie jego własny projekt ku sobie samemu. Również dramatyczny w dość powszechnie przyjętej konotacji, czyli jako przeżywane bezpośrednio nieszczęście.

W ujęciu Sartre'a człowiek jest zarazem „brakiem”, jak i „możliwością” stania się sobą przy uprzedniej i jednocześnie towarzyszącej w jego egzystencji świadomości świadomej siebie jako bytu w świecie porzuconego, co implikuje konieczność działania, choćby miało ono polegać na niedziałaniu. Jeżeli więc człowiek, jako istota określająca się poprzez strukturę działania, jawi się jako byt w świecie zdolny do przekraczania tego, co jest, to według Sartre'a jest on zawsze wolny<sup>12</sup>.

W tym miejscu ponownie przywołam słowa Tischnera: „w jego rękach [tzn. człowieka – A.W.] jest jego zguba lub ocalenie”. Brzmi to dość autodeterministycznie, gdzie kontekst życia człowieka jakby nie odgrywał roli – miejsce i czas życia, ludzie, którzy współtworzą sytuację, to, co stanowi o kulturowej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości *et cetera*. Nie da się jednak żyć poza tym. Nawet jeśli mowa jest, że oto w moich rękach jest „zguba lub ocalenie”, a działać z własnej woli się nie da, czy też samemu z różnych powodów zewnętrznych, jak i wewnętrznych potrzeb, słabości, „opętania”... nie jest się w stanie sprostać wyobrażeniom innych o ocaleniu, to tym bardziej dramatyczność życia podwaja się w jej przeżywaniu. Ten wątek biografii nie jest zarezerwowany dla wybranych, choć niektórzy doświadczają dramatyczności swego życia przynajmniej w dwojnasób. Nie da się jednak zmierzyć i zważyć dramatyczności w jej bezpośrednim przeżywaniu i oszacować je pod względem wartości/ważności. Dramatyczność – a raczej bycie istotą dramatyczną – jest jednym z głównych wątków biograficznych każdego z nas.

Biografia, traktowana przeze mnie w hermeneutycznej kategorii tekstu, nie tyle daje obraz czyjegoś życia, co raczej obraz rozmaitych sposobów, za pomocą których jest ono przeżywane i za pomocą których o nim się ktoś wypowiada, czyli nadaje mu znaczenia za pośrednictwem języka, a raczej w perspektywie języków,

---

<sup>12</sup> Sartre pisze: „[...] jestem skazany na wolność. Znaczy to, że nie sposób znaleźć dla mej wolności innych granic prócz niej samej, albo innymi słowy, że nie mamy wolności, by przestać być wolnymi” (tenże, 1965, s. 353).



jakim się posługuje. Należy przy tym pamiętać, że „historia życia jest nieustannie refigurowana przez wszystkie prawdziwe lub fikcyjne historie, które podmiot opowiada o sobie samym” (Ricoeur, 2008a, s. 353–354).

Opowieść o swoim życiu może być zatem opowiedziana na wiele sposobów, zwłaszcza wówczas, gdy opowiada się o złożonej rzeczywistości, w której autor narracji dostrzega procesualność, a nie tylko atomistykę zdarzeń i wydarzeń. Porządków opowieści może być zatem więcej niż jeden<sup>13</sup>. Linia dramatyczna przenika przez wszystkie te porządki lub jest widoczna w jednym lub w wybranych z nich. Może także zostać zatajona, odpowiednio przeinterpretowana, lub po prostu tu i teraz dla samego narratora nieobecna. Może także być linią główną biografii, tak jak w przypadku **Edith Piaf** (2013), która w swoich wspomnieniach o pierwszych latach wyjścia – nazwijmy to umownie – ze świata niedostatku i jednocześnie konieczności bycia tym, kim się jest – napisała: „Osadzona w całkowicie nowym życiu, niejasno czułam, że skorzystałam z nadzwyczajnej szansy i że ode mnie zależy, czy zostanę na powrót strącona w nędzną egzystencję, z której wyrwał mnie Leplée” (tamże, s. 47)<sup>14</sup>.

**Spotkanie(a) z nią jako istotą dramatyczną w jej biografii to spotkanie(a) z przeżywaniem przez nią siebie jako tej istoty i z nadawanymi przez nią samą i przez interpretatora znaczeniami tego przeżycia dla całości jej biografii**, co w konsekwencji oznacza spotkanie(a) z wytwarzanym przez nią sensem przeżywania siebie jako istoty dramatycznej, który stać się może nabrzmiałym z znaczenia impulsem do oglądu siebie samego jako takiej istoty.

<sup>13</sup> Powstaje wówczas nieliniowa narracja, która najczęściej wyraża się w umiejętności opowiedzenia opowieści na wiele sposobów. Narracja liniowa, jak pisze W.J. Paluchowski (2010), „jest to wyraźnie ustrukturowana pojedyncza fabuła obejmująca powiązane zdarzenia zgodne chronologicznie i przyczynowo”, mieści się zatem w diachronicznym sposobie przedstawiania zdarzeń i wydarzeń. Natomiast narracja nieliniowa – w synchronicznym, w którym pokazuje się po kolei kilka zdarzeń i wydarzeń równoczesnych. Paluchowski o narracji nieliniowej pisze dalej: „Nieliniowa struktura narracji może być wynikiem »nadmiaru« zdarzeń (gęstości), ale także odzwierciedleniem systemowej złożoności rzeczywistości, obejmującej wiele elementów będących w interakcji (współzależności)” (tamże, s. 60–61). Ten typ narracji nastawiony jest raczej na to „jak?” niż na „co?”.

<sup>14</sup> Luis Leplée, dyrektor kabaretu Gerny’s, który słysząc na paryskiej ulicy w październiku 1935 roku śpiewającą dziewczynę – wtedy Edith Gassion, występującą pod rozmaitymi pseudonimami, proponuje jej występy w tymże kabarecie. Piaf w okresie od 1935 roku do śmierci Leplée, w którą dla paryskiej policji i prasy, jak również kabaretowego środowiska była ona zamieszana ze względu na swoje środowiskowe uwarunkowania, poznaje dwoje wiodących „współtwórców” wizerunku siebie samej jako piosenkarki. Są to – Raymond Asso, którego przez pewien czas była również życiową partnerką, i Marguerite Monnot, kompozytorka muzyki do jej piosenek i długoletnia przyjaciółka. O Asso, który był niezmiernie wymagającym „reżyserem” jej osobowej i scenicznej kreacji, Piaf, dziewczyna z paryskiej ulicy, tak pisze: „Dopiero od Raymonda Asso dowiedziałam się, że istnieje też inna literatura, taka, która wzbogaca swoich czytelników” (Piaf, 2013, s. 210). Nie chodzi tylko o literaturę, ale również o inne aspekty życia, jak chociażby sposób jedzenia, ubierania się *et cetera*. Bardzo istotnym dopełnieniem osób spotkanych i znaczących w jej życiu osobistym i artystycznym jest postać Jeana Cocteau. Piaf, pomimo starań najpierw Asso, a potem jej najbliższych przyjaciół, pozostawała dziewczyną z paryskiej ulicy – mówiła dosadnym i często wulgarnym językiem.

## Edith Piaf – istota dramatyczna

„Gdzie więc znajduje się ów moment okrucieństwa  
w przeżywaniu piękna,  
który przyprawia oczarowanych o szaleństwo?”  
J. Tischner

Spotykając się z (auto)biografią „paryskiego wróbelka” – Edith Giovanną Gassion, znaną nam dzięki Luisowi Laplée jako Edith Piaf<sup>15</sup>, spotykamy się z doświadczeniem istoty dramatycznej, która – przywołując słowa Tischnera (2012) z książki *Filozofia dramatu*, będącej dla mnie impulsem i drogowskazem w rozwijaniu podjętego tutaj wątku – unosi siebie w górę lub ciągnie w dół (tamże, s. 109)<sup>16</sup>.

„Edith Piaf była nienasycona życiem, lecz trwonila je na przelotne miłości, zawsze niecierpliwa i bez przerwy poszukująca nowych emocji. Żyła krótko, a właściwie przez całe życie umierała: z głodu i nędzy, z tęsknoty i samotności, bólu i rozpaczy” (Szczotkowski, 1993, s. 7).

Edith Piaf to „mały człowiek”<sup>17</sup> będący wielką uliczną pieśniarką i dramatyczną piosenkarką. W jej wykonaniu, dzięki szczególnej interpretacji i wycuciu prawdy życia oraz kreacji aktorskiej, nawet piosenki o namiętnościach prostych ludzi, o ich codziennym życiu, często granicząc z kiczem, nabierały cech małych dzieł artystycznych. Jej przyjaciel Jean Cocteau, na przełomie lat trzydziestych-czterdziestych, kiedy stawała się piosenkarką rozpoznawaną w paryskim muzycznym świecie, napisał: „Była poetką ulicy, demonem piosenki – zniewalającym każdego, kto słuchał lub widział ją na scenie” (za: tamże, s. 55).

Rozszerzeniem niech będą również jego słowa ze wstępu do autobiografii Edith Piaf (2013): „Czy słyszeliście popis słowika? Trudzi się. Waha. Pokasłuje. Dławi się. Wzlatuje i opada. I nagle znajduje. Wokalizuje. Bulwersuje. [...] I oto głos, który wydobywa się z jej wnętrza, głos, który wypełnia ją od stóp do głów, rozwija się w wysoką falę czarnego aksamitu. [...] Ona przerasta samą siebie. Przerasta swoje piosenki, przerasta ich muzykę i słowa. Przerasta nas. [...] »Usta cienia«. Termin wydaje się stworzony dla tych ust wyrokujących” (tamże, s. 26).

Była ona kobietą całkowicie oddaną piosence. Czy bycie piosenkarką było jej zawodem? Nie – było jej życiem. Życiem, które ją nie oszczędzało, tak jak ona sama nie oszczędzała siebie. Była oddana piosence i życiu, a raczej właściwie ży-

<sup>15</sup> Edith Giovanna Gassion, urodzona 15 grudnia 1915 roku w Paryżu, córka Liny Marsa (Anett Maillard) i Louisa Gassion. Zmarła 9 października 1963 roku w Pascassier (okolice Cannes).

<sup>16</sup> Jeśli w unoszeniu siebie w górę i ciągnięciu siebie w dół zobaczymy szczególny, „rdzeniowy” aspekt życia, to warto przytoczenia są tutaj słowa Bruno Coquatrixa o Piaf: „Edith nauczyła mnie żyć. Była zawsze na krawędzi życia i śmierci” (za: Szczotkowski, 1998, s. 125).

<sup>17</sup> Edith Piaf była niskiego wzrostu – 146 cm.

ciu w piosence/poprzez piosenkę, w którym często nie odnajdywała siebie samej jako istoty szczęśliwej. Jak powiedział Claude Saint-Solin: „Są kobiety, które nie mogą być szczęśliwe, jeśli nie są nieszczęśliwe” (za: Szczotkowski, 1993, s. 41).

Nie było to nieszczęście „na zamówienie”, bowiem przypadłości losu nie omijały jej od dzieciństwa. Jej nieszczęściem i jednocześnie niekończącym się spełnieniem<sup>18</sup> było pragnienie miłości i śpiewania, w którym odnajdywała szczęście. Paradoxs? Bez komentarza przytoczę w tym miejscu słowa Tischnera w kontekście przywołanej przez niego wypowiedzi na temat pragnienia E. Lévinasa. Píše on, iż pragnienie jest „»nieszczęściem szczęśliwych«, znają go bowiem przede wszystkim ci, którzy zaznali w pełni szczęścia z powodu nasycenia pożądań. Jego zasadą nie jest egoizm. Ono zna egoizm jako ból egoizmu nie do końca przewyciężonego” (Tischner, 2012, s. 39).

Czyż poniższe słowa Huguesa Vassala, fotografa Piaf, nie mogą być ilustracją jej jako kobiety ogarniętej namiętnością przy jednoczesnym przeżywaniu – nazwę to do bólu nieistnienia – swej egzystencji?

„Strach i zmęczenie nikną. Nadchodzi cudowne wtajemniczenie – akt połączenia duchowego z publicznością. Głos się podnosi, jest coraz bardziej mocny, czuły, a czasami brutalny. Publiczność szaleje! Żąda powtórek. Edith jest w transie. Nie liczy już bisów, nie wie co dzieje się na widowni. Była w transie słów i melodii swoich piosenek” (za: Szczotkowski, 1993, s. 153).

Rekonstrukcja jej życia prywatnego, jak i kariery piosenkarskiej w ujęciu faktograficznym nie jest moim zamiarem. Mam nadzieję natomiast, że poprzez przytoczenie wybranych cytatów z jej wypowiedzi, jak i wypowiedzi jej przyjaciół, znajomych oraz polskiego jej biografę Wiesława Szczotkowskiego, a także fragmentów jej piosenek uchwycę treść wątku jej biografii, który naznacza ją jako istotę dramatyczną. Edith Piaf, już u schyłku życia, w wywiadzie po jednym z ostatnich spektakularnych koncertów w paryskiej Olimpii (1961), powiedziała: „Do szczęścia potrzebuję dwóch rzeczy: śpiewania i miłości. **Bez miłości nie potrafiłabym wykonywać swego zawodu, a bez śpiewania kochać** (za: tamże, s. 139)<sup>19</sup>. Wiedziałem, że potrzebowała miłości, aby móc śpiewać. [...] **taka kobieta jak Edith nie mogła tylko żyć. Ona musiała czuć, że żyje**” (Raymond Asso, za: tamże, s. 45).

Śpiewanie piosenek przez Piaf – choć brzmi to trywialnie – było wydarzeniem, a to trywialnym już nie jest. Tak przynajmniej odnajdujemy ją w relacjach jej bliskich. Powiem, że była bardziej artystką „niezamierzoną” przez siebie samą. Chciała śpiewać, bo to umiała i kochała. Lecz miała jeszcze to „coś” w sobie

<sup>18</sup> A i to uchodzić może za nieszczęście.

<sup>19</sup> Szczotkowski przytacza dalej następujący fragment jej rozmowy z dziennikarzami, nie jest jednak jasne, czy po tym samym koncercie: „– **Jeżeli nie będzie Pani śpiewać, to co pani zrobi? / – Nie będę żyła.** / – Czy lęka się pani śmierci? / – Mniej niż samotności. / – Jak chciałaby pani żyć? / – Bez spania, otoczona wiernymi kumplami. / – Czy kocha pani wieczory? / – Tak. Ponieważ dla mnie to dopiero poranek. / – **Jaka jest pani dewiza życiowa? / – Kochać i śpiewać!**” (tamże, s. 139).

i w swoim głosie, i interpretacji tekstu oraz scenicznej „grze bez gry”, co otwierało „tajemne drzwi”. Przytoczę w tym miejscu słowa Jeana Cocteau: „Artysta może po omacku otworzyć tajemne drzwi, nie rozumiejąc, że skrywał się za nim cały świat” (za: Piaf, 2013, s. 179).

Piaf, śpiewając, „otwierała drzwi” do świata przeżywania życia, raczej prostego i tragicznego niż sielankowego. W swych piosenkach „wyciągała” historie powszechności na światło dzienne. Śpiewała o nadziei miłości i jej tragizmie. I o wielu jeszcze przyziemnych sprawach, niezwiązanych z paryskimi ulicami. Nie mogła jednak wyśpiewać piękna i brzydoty miłości, tęsknoty za nią i bólu z jej nieobecności, gdyby sama tą miłością nie żyła.

Na to, jak przeżywała miłość, niewątpliwie miały wpływ pojawiające się w jej życiu spotkania z innymi ludźmi, które ujmę w kategorii zdarzenia. Ono samo nie jest równoznaczne ani co do zakresu znaczeniowego, ani okoliczności sytuacyjnych z faktycznym przebiegiem zmian, do których się odnosi. Zdarzenie może „rozerwać” biografię. Ale jest też tym, co nadaje jej, utkanej z licznych narracji, osobliwy i osobowy kształt. Spotkania z ludźmi, którym Piaf nadaje szczególne znaczenie, nie były tylko spotkaniami o wydźwięku pozytywnym. Były różne i właśnie przez to znaczące w jej biografii. Wymienię tylko niektóre z nich, które już w dzieciństwie i młodości zaważyły na jej rozumieniu i przeżywaniu świata, dzięki któremu piosenki w jej wykonaniu, choć o prostej treści, były w swej wymowie niebanalne. To chociażby spotkania z matką, kiedy Edith była pieśniarką ulicy, z matką, po której niewątpliwie odziedziczyła głos, a która oddała ją na „przechowanie” swej matce-alkoholiczce. Matką, która chcąc być artystką-piosenkarką, stoczyła się na dno, i która wielokrotnie domagała się od Piaf przysłówowych paru groszy, choć i tych Edith nie miała zbyt często. Spotkania z ojcem – który po odebraniu babce (matce żony) małej schorowanej Edith przekazuje ją swojej matce, prowadzącej dom publiczny<sup>20</sup>. Ojcu-akrobacie, artyście cyrkowym, któremu jako paroletnia dziewczynka towarzyszy w występach zbierając datki, również za swoje śpiewanie. Ojcu, z którym wraz z jego kobietą jako swoją już macochą mieszka i od których ucieka, rozpoczynając jako nastolatka życie na paryskiej ulicy na własną rękę. I w końcu spotkania z tymi, którzy są mieszkańcami biednych ulic Paryża, ale którzy chcą się śmiać i bawić. Spotkania z pierwszymi mężczyznami, u których szukała ciepła i uczucia dla siebie. I w końcu spotkanie z jej córeczką, urodzoną przez Piaf w wieku 17 lat, którą ona sama nie potrafiła się opiekować, mając w duszy zew śpiewu. I która umiera na zapalenie opon mózgo-

<sup>20</sup> Przebywając w domu publicznym swej babki i będąc wychowywaną przez prostytutkę darzącymi ją istic matczynym uczuciem, którego do tej pory nie zaznała, Edith przeżywa ciężką chorobę oczu. Jak sama pisała była to utrata wzroku, lecz dzięki pielgrzymce do św. Tereski w Lisieux, wzrok powrócił. Temu zdarzeniu Edith do końca życia nadawała szczególnego znaczenie, określając go jako cud. Zawsze też nosiła w torebce obrazek św. Tereski i krzyżyk. Srebrnymi lub złotymi krzyżykami, w zależności od jej sytuacji finansowej, obdarowywała swoich kolejnych kochanków i mężów.

wych w wieku 2 lat, a Piaf i jej ówczesny mąż nie mają pieniędzy, aby ją godziwie pochować. Spotkań znaczących z tego okresu jest więcej, lecz to właśnie tym Piaf w swej biografii nadaje szczególnego znaczenia, wpisując je ponownie w narrację o sobie. Te spotkania jako zdarzenia mają miejsce w sprawach wielkich, jak i drobnych, w tym, co cieszyło Piaf, jak i w tym, co ją martwiło lub smuciło, i co krzyżowało jej plany. Te spotkania-zdarzenia, jak wiele późniejszych, są również obecne w jej myśleniu i odczuwaniu siebie, świata i innych. Stają się jej własnością poprzez nadanie im jakiegoś sensu – kiedy zostają nazwane w strukturze narracji i poddane wyjaśnieniu. Nie same spotkania-zdarzenia, o których chociażby mowa powyżej, lecz ich interpretacje czynią biografię Piaf – przede wszystkim w jej własnych wypowiedziach – spójną, zwartą, uporządkowaną, choć dla wielu badaczy (interpretatorów?) często po prostu zakłamaną<sup>21</sup>.

Nie byłaby ona taką, gdyby jednak nie inne spotkania-zdarzenia, spotkania z mężczyznami, którzy wraz z nią utkali jej życie. Wraz z poprzednimi spotkaniami tworzą one klucz, otwierający drzwi do rozumienia Piaf jako istoty dramatycznej w jej własnej narracji. Były to spotkania lepsze i gorsze, dodające skrzydła do wzlotu i je podcinające, z których wynikały zwycięstwa i które kryły w sobie przegraną. Spotkania, których się oczekuje i które już męczą. Spotkania – bez dodatkowych określeń – wydające się czasami przypadkowymi lub koniecznymi z racji pozycji osób biorących w nich udział. Niektóre z nich stają się spotkaniami, które są „przygotowane przez całą przeszłość osób, które się spotkały. Widać wówczas, jak istotną rolę we wzajemnym naprzeciw siebie odgrywa to, co ci ludzie mają już za sobą” (Tischner, 2012, s. 17).

Tischner (2012) nazywa to „zapleczem spotkania”, które określa tak: „Jest nim szeroko pojęta sfera przeżywanego przez ludzi idei i wartości, czyli sfera tego, co znajduje się jakby ponad nami i po czym nigdy nie możemy deptać” (tamże, s. 17).

Nieważne, czy spotkania Piaf z jej mężczyznami były spotkaniami wzniosłymi, o co – w pierwszym odczycie – chodziłoby Tischnerowi. Wzniosłość jest tutaj względną kategorią odczytu wartości spotkań. W tym miejscu nie chcę jednak pominąć z powyżej cytowanych słów Tischnera tej ostatniej sugestii – znaczącej dla odczytu biografii Piaf. Po różnorodności spotkań Piaf z mężczyznami, będącymi jej zbawieniem i potępieniem, do których również i ona sama się przyłożyła, „nigdy nie możemy deptać”. Te spotkania są wpisane w biografię Piaf – bez nich nie byłoby Piaf.

---

<sup>21</sup> Faktów nie da się zmienić, lecz ich interpretację niewątpliwie tak. Tak proste rozróżnienie, funkcjonujące w myśli ludzkiej o tym, co jest, a tym, co jest mówione o czymś, nabiera innego wymiaru. Fakt nie jest po prostu czymś tylko fizycznie obecnym i ustalonym na podstawie mierzenia, ważenia, liczenia. Przychyłam się w tym miejscu do takiego ujęcia faktu, które odnajduję u H.G. Gadamera (2008): „»Fakt« jest raczej pojęciem hermeneutycznym, to znaczy ciągle odniesionym do sytuacji przypuszczania czy oczekiwania, do sytuacji badającego rozumienia bardziej skomplikowanego rodzaju (tamże, s. 33).

W ramach niniejszego artykułu nie ma miejsca nawet na oględne ukazanie życia prywatnego Piaf – kobiety pragnącej miłości silnego mężczyzny, „[...] który wzięby ją w ramiona i rozbudził uśpione zmysły” (Szcotkowski, 1993, s. 51). Kochać ona musiała, to był jej, źródłowo zakorzeniony w dzieciństwie, egzystencjalny przymus, który ją obezwładniał i któremu się całkowicie podporządkowała – póki kochać sama z siebie już nie musiała, bo i na to potrzeba było siły, której jej coraz bardziej brakowało. Przytoczę dwa fragmenty z jej ostatnich piosenek, z czasu, kiedy jej ciało „przewracało się na scenie i krajane było na stołach operacyjnych” i nasączone alkoholem i amfetaminą, lecz wciąż było ciałem wydobywającym z siebie to, co serce wciąż czuło a głos chciał wyśpiewać (tamże, s. 129). Pierwszy to fragment piosenki pt. *Non, je ne regrette rien*, której słowa i muzykę napisał Charles Dumont. Piaf zaśpiewała ją pierwszy raz w Olimpii 29 grudnia 1960 roku (za: Szcotkowski, 1993, s. 130):

*Zapłaciłam za wszystko,  
wymiotłam wspomnienia,  
podpaliłam nimi w piecu,  
nie potrzebuję ich już więcej,  
bowiem **moje życie,  
dobre czy złe  
zaczyna się od ciebie...***

Drugi fragment pochodzi z piosenki *Mon Dieu* (tamże, s. 133), która podobnie jak poprzednią, można uznać za epitafium<sup>22</sup>:

*Boże, proszę cię...  
Boże, błagam cię...  
**Udziel mi, Boże, chociaż kilku lat szczęścia,**  
Choćby kilku miesięcy...  
Zatrzymaj przy mnie tę miłość,  
Która dopiero przyszła,  
Na nią czekałam całe życie...  
**Jeśli będą to tylko dni...**  
**Też będą dziękować, za szczęście, które mi dałeś...**  
**Boże! Jeśli nie zasłużyłam, to zostaw mi je choć na chwilkę.***

Edith Piaf żyła i umierała pragnieniem miłości i śpiewania, które konstytuowały jej życie naznaczone tak cierpieniem psychicznym i fizycznym, jak i szczęściem, którego nie wyobrażała sobie bez drobnych figli i poczucia humoru

<sup>22</sup> Muzykę napisał również Charles Dumont, słowa Michel Voucair, premiera odbyła się w Olimpii na początku 1961 roku.

w towarzystwie tych<sup>23</sup>, którzy byli jej bliscy w sposobie bycia i przede wszystkim – będąc już znaną piosenkarką, którzy tak jak ona, musieli pracować, pracować i jeszcze raz pracować, aby odnieść sukces<sup>24</sup>. To jednak – jak sama mówiła – byłoby za proste. Co zatem jeszcze, a raczej przede wszystkim?

„**Trzeba mieć odwagę być sobą, wyłącznie sobą**”<sup>25</sup>. Nie znaczy to, że należy ignorować innych. Przeciwnie, trzeba wychodzić im naprzeciw i uczyć się tego, co mogą nam ewentualnie ofiarować. Każdy występ może was czegoś nauczyć, choćby tego, czego nie należy robić” (Piaf, 2013, s. 94).

Piaf bardzo często się śmiała, ale równie często płakała. Jej śmiech był żarliwy i rubaszny, wybuchał nagle i był bardzo głośny, tak jakby chciała zagłuszyć głos rozpacz i bólu – duszy i ciała albo z niego zakpić, albo przechytrzyć. Na ścianie w swojej garderobie w Olimpii napisała: „Humor jest to grzeczność rozpacz” (Szcotkowski, 1993, s. 127).

Jak powiedział Tischner, człowiek „inaczej żyć nie może”<sup>26</sup> – jest istotą dramatyczną mającą „wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami”. Bez czego Edith Piaf nie mogła żyć? Już powiedziała – bez miłości i śpiewania. Ona żyła i umierała pragnieniem miłości i śpiewania.

Tischner (2012) przywołuje również słowa E. Lévinasa: „pragnienie nie może być zaspokojone: w jakiś sposób żywi się ono własnym głodem i rośnie wraz z zaspokojeniem, że pragnienie jest jak myśl, która myśli więcej, niż myśli, lub więcej niż to, co myśli” (tamże, s. 39).

Edith Piaf nie brakowało śpiewania ani miłości, by ich pragnęła – a jednocześnie po odczuciu niespełnienia (niedopełnienia) w jakiejś formie spełnienia (dopełnienia)

---

<sup>23</sup> Ma to także i inną wykładnię związaną ze stylem pracy samej Piaf i potrzebami jej znajomych w danym czasie: „Gdy rodził się pomysł nowej piosenki, w domu było święto. Czasami wzywała wszystkich przyjaciół w nocy, aby podzielić się z nimi tym pomysłem. Wiedziała, że przyjdą, bo mogli przy okazji dobrze zjeść i się napić” (Szcotkowski, 1993, s. 129).

<sup>24</sup> To Piaf wylansowała, choć to słowo współcześnie nabiera nieco innego medialnego wymiaru niż w połowie XX wieku, takie postaci-ikony francuskiej piosenki, jak Yves Montand (prawdziwe nazwisko Ivo Livi) i Charles Aznavour.

<sup>25</sup> Piaf (2013), słuchała innych, czerpała od nich wiedzę, jak być piosenkarką sceniczną, ale z drugiej strony – jak sama o tym pisała – „Jestem trudna w wyborze piosenek. Te, które mi się nie podobają, odrzucam bezlitośnie, ale tych, w które »wierzę«, bronię do końca i wszędzie. [...] Moim zdaniem piosenka jest dobra *sama w sobie* albo nie jest dobra w ogóle. I jeżeli ma wartość, to wszędzie” (tamże, s. 95).

<sup>26</sup> Piaf na ostatniej stronie autobiografii, wydanej za jej życia (druga autobiografia, będąca formą zbioru wywiadów z nią oraz jej listów, w zmienionej przez nią samą interpretacji faktów i zdarzeń w jej życiu, została wydana już po śmierci) pisze tak: „Zakończę cytatem. Zapożyczam go od Maurice’a Chevaliera, który w czwartym tomie *Ma Route et mes chansons* napisał o mnie: »Piaf, mistrz wagi koguciej, spała się w chorobliwy sposób. Wydaje się bardziej oszczędzać swoje zarobki niż siły. Zdaje się pędzić, nowatorska, genialna, ku przepaściom, które przeczuwam na końcu drogi, z lękiem współczucia. Chce wszystko ogarnąć. Ogarnia wszystko. Neguje odwieczne prawa ostrożności tej profesji gwiazd«. /Być może, Maurice. / Ale człowiek jest, jaki jest... / Prezydent Eisenhower, kiedy lekarze zalecali mu, żeby się oszczędzał, odparł, że wymagają od niego zbyt wiele. Po czym dodał: /– *Better live than vegetate!* /Ta dewiza bardzo mi się podoba i już dawno przyjąłem ją za swoją” (tamże, s. 218).

następowała erupcja tego, co jest „nieszczęściem szczęśliwych”. Szukała czegoś nowego i wyjątkowego – tak w piosence, jak i w miłości, przy jednocześnie wyraźnie odczuwanej potrzebie przeżywania czegoś, co potwierdza ją samą – bez względu na to, jak siebie sama postrzegała w danym czasie i jak inni ją spostrzegali. Nie pragnęła osiągnąć pełni w śpiewaniu i miłości rozumianej jako pełny rozwój zdolności do śpiewania i miłości. Zarazem sama mówiła: „Człowiek by chciał – jak mawiają poczciwi ludzie – dojechać, zanim wyjedzie” (Piaf, 2013, s. 122–123).

Dotarcie do jakiegoś punktu docelowego, a w zasadzie docieranie do tego punktu, odnajdywanie sensu własnej egzystencji i jego przeżywanie zanim nastąpi nowe zdarzenie życiowe, za którym może iść nowy etap życiowy, było zespolone z jej pragnieniem śpiewania i miłości. A to żywiło się chęcią dzielenia się z innymi sobą samą. W przypadku Piaf to dzielenie się sobą przybierało czasami tragiczny wymiar nie tylko dla niej. A jednocześnie miała swoje dziwaczne przyzwyczajenia, kaprysy i „wybryki”, co powodowało, że trzeba było nauczyć się ją znosić, skoro nie można było jej zmienić<sup>27</sup>. O swoim śpiewaniu piosenek pisała zaś tak: „Śpiewanie piosenek to najpiękniejszy zawód na świecie. Wątpię, czy istnieje radość bardziej intensywnej, pełniejszej od tej, jaką odczuwa artysta, świadomy, że kilkoma piosenkami przekazuje tym, którzy go słuchają, trochę własnej głębi. [...] Daję z siebie to, co najlepsze, wkładam w moje piosenki całą duszę i serce [...]” (tamże, s. 94).

Intensywność życia i pełne zanurzenie się w pragnienie śpiewania wynikało również z tego, że ona sama przeczuwała, że nie będzie jej dane żyć długo. Powiedziała kiedyś: „Śmierć będzie życia mojego początkiem”, przy jednoczesnej potrzebie czucia, że żyje (Szczotkowski, 1993, s. 155). A żyła, kiedy śpiewała i kochała<sup>28</sup>. Nie chcąc umrzeć i jednocześnie śmierci pragnąc, nie mogąc śpiewać, zostawiła siebie w swych piosenkach.

## **Spotkanie z biografią istoty dramatycznej – otwarcie na siebie samego**

„[...] autor przynosi słowa, czytelnik znaczenie”.  
P. Ricoeur

Spotkanie z biografią Edith Piaf to spotkanie z samym sobą, otwierające horyzont pośredniego i bezpośredniego doświadczenia siebie jako istoty dramatycznej.

<sup>27</sup> To określenie R. Asso Piaf stosowała dość często jako formę ostrzeżenia przed samą sobą i zarazem przygotowania potencjalnych „kumpli” do niej samej (Szczotkowski, 1993, s. 70).

<sup>28</sup> Pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku organizm Piaf był tak wycieńczony chorobą, że lekarze, po jednym z jej koncertów, w trakcie którego zemdląła i w ciężkim stanie została przewieziona do szpitala, orzekli, że faktycznie jest w stanie śmierci fizjologicznej. „Podniesiona” na ciele i duchu, jak również z powodu znacznych braków na koncie bankowym (co było również jedną z przyczyn ponawianych przez nią koncertów), rozpoczęła cykl ostatnich w swoim życiu koncertów w Olimpii – z repertuarem, będącym epitafium – epitafium własnego życia.



Spotkanie, dzięki któremu dochodzi do rozpoznania dramatu jako wątku biograficznego – wątku w biografii każdego z nas. Dla niektórych będzie to wątek różny od innych wątków biografii, dla innych będzie wątkiem dla niej konstytutywnym i regulatywnym. Ważne jest, że w spotkaniu z czyjąś biografią spotykam się z samym sobą jako przeżywającym własny dramat lub którego rozpoznaję we własnych zdolnościach do jego przeżywania (Ricoeur, 2004).

Dla mnie nie jest to jednostkowe spotkanie, lecz spotkania rozciągnięte w czasie. Spotkania z tymi samymi książkami o Edith Piaf, z różnymi wypowiedziami na jej temat, z jej autobiografią<sup>29</sup>. Spotkania z piosenkami Piaf, śpiewanymi przez nią samą, jak również przez innych wykonawców w różnych aranżacjach. Przykładem świeżym jest wydana w 2012 roku płyta *Kaas chante Piaf* w aranżacji muzycznej Abla Korzeniowskiego. Sama wykonawczyni na okładce płyty pisze, że aby móc interpretować twórczość Piaf potrzeba odwagi, jak i życiowego doświadczenia. W przybliżaniu się do tego niezwykle teatralno-muzycznego projektu Korzeniowskiego ona sama zaczęła od myślenia obrazami. Widzimy je słuchając utworów Piaf, dla której słowa piosenki liczyły się przede wszystkim. Sama pisała: „Pierwsze wykonanie piosenki jest jednoznaczne z powołaniem do życia jakiejś postaci. Czyż można tego dokonać, gdy słowa są mierne, nawet jeśli muzyka jest dobra? [...] (Piaf, 2013, s. 96)<sup>30</sup>.

A zatem ważna okazuje się treść, która z czasem może „trącić myszką”, ale i być na tak zwany „topie”, z wielu różnych przyczyn. I treść, która jest powtarzana w nowych aranżacjach i która przemawia do słuchaczy, zakładając, że tak jak u Piaf, piosenki mają swoją publikę, przed którą tworzona jest ich interpretacja. W końcu – skoro ten, kto śpiewa jest interpretatorem, to również i słuchacz nim jest, choć na początku zapewne ulega pierwowzorowi interpretacji. Piaf, pracująca ciężko nad każdą piosenką, „rozgrywała” ją dopiero przed publicznością. Aby opowiedzieć historię, ważne jest komu się ją opowiada. Piaf (2013) pisała: „Ludzie pytają mnie często, jak przenoszę je [tj. piosenki – A.W.] na scenę. To pytanie wprawia mnie w zakłopotanie. Czyż nie brzmi to jak kpina, jeżeli mówię, że zawierzam przede wszystkim instynktowi? [...] Nie powiem, że moje piosenki same odnajdują się na scenie, ale coś w tym jest. [...] Nigdy nie pracuję przed lustrem. [...] Mój gest musi być prawdziwy, szczery. Jeżeli go nie czuję, lepiej z niego zrezygnować. [...] Ostateczna inscenizacja odbywa się przed publicznością, i nigdy nie ma formy zamkniętej. [...] Jeśli zauważam na sali opór, zastanawiam się nad jego przyczynami. [...] Poszukiwania mogą być czasochłonne, ale są pasjonujące. Ważne, żeby nie rezygnować z piosenki, pod pretekstem, że nie »chwyciła« za pierwszym razem. [...] Nowość zbija z tropu i publiczność nie zawsze »nadaża«. [...] Mam się na baczności, kiedy wykonuję utwór,

<sup>29</sup> Są dwie autobiografie Piaf, ta, na którą powołuję się bezpośrednio, i ta, wydana już po jej śmierci, z której fragmentami spotkałam się w innych źródłach.

<sup>30</sup> Przedsięwzięcie muzyczne *Kaas chante Piaf* jest oddaniem szacunku pasjonującemu życiu, choć krótkiemu, bo piosenkarka żyła 48 lat, jak i artystce wszechczasów – jak ją określiła właśnie Kaas.

zaczynam być świadoma tego, co robię, kiedy wiem, że oto właśnie śpiewam, kiedy planuję gesty, kiedy tracą one spontaniczność, która decyduje o ich autentyczności i »wartości«. Dzieje się tak, kiedy nie »czuję« w pełni danej piosenki. Znaczy, że nadeszła pora, żeby odpocząć od niej i usunąć ją z repertuaru. Trzymam jednak taką piosenkę w archiwum i któregoś dnia znów po nią sięgam” (tamże, s. 207–209).

Słowa te – odczytane ponownie przy pracy nad tekstem artykułu – odnajduję jako ważne dla poniższej wypowiedzi.

**Spotkanie z biografią istoty dramatycznej otwiera horyzont spotkania z samym sobą. Nie jest to oczywistość, lecz możliwość.** Co z takiego spotkania będzie, zależy od umiejętności naszego odczytu czyjeś biografii jako tekstu<sup>31</sup>. Rozumienie tekstu jest pochodną doświadczenia osobowego – relacji „ja–ty”. „Ty” nie jest tu osobą, która bezpośrednio zadaje pytania i udziela odpowiedzi, ale właśnie tekstem. Tekst, jako właśnie jakieś „ty”, zwraca się do czytającego, stawia jakieś pytania i w ten sposób zaprasza do dialogu. Wysiłek rozumienia tego, co tekst mówi, polega przede wszystkim na wstępnym założeniu sensowności tekstu. Żeby jednak zrozumieć to, o czym tekst mówi, człowiek musi wcześniej mieć z tą „rzeczą” jakiś związek. Nie możemy zrozumieć tekstu, który dotyczyłby czegoś zupełnie dla nas nieznanego, czegoś z czym nigdy dotąd nie zetknęliśmy się. Oznacza to, że zanim – sprowokowani tekstem – zaczniemy myśleć, już jakoś tę „rzecz” rozumiemy. Znamy ją, ale zarazem jawi się ona jako problematyczna.

Rozumieć czyjąś biografię jako tekst to rozumieć ją jako odpowiedź na pytanie, które stawia sobie jej autor. Dlatego trzeba się cofnąć poza to, co bezpośrednio w tekście powiedziane i uchwycić horyzont określający kierunek sensu tekstu. Odwołując się do rozważań Hansa Geорга Gadamera (1993, s. 315) dotyczących rozumienia tekstu, należy zauważyć, iż owo rozumienie jest procesem o charakterze dialogicznym, wynikającym z sytuacji spotkania z dziełem jako spotkania z „innym”, który ma coś znaczącego do powiedzenia. Przy czym nie chodzi tylko o to, co dany tekst mówi wprost, ale również o to, o czym w swej wymowie świadczy.

Czym jest rozpoznanie Edith Piaf jako istoty dramatycznej? Zacznę od przybliżenia tego, jak rozumiem za Ricoeurem rozpoznanie.

Ricoeur, odwołując się we wstępie książki *Drogi rozpoznania* do leksykalnych znaczeń w języku francuskim słowa „rozpoznanie”, podkreśla, że rozpoznanie to uznanie czegoś za prawdę pomimo wątpliwości, zastrzeżeń. Koresponduje to z uznaniem rozpoznania za niezależne względem zdolności poznawczej (intelektualnej). W tej wykładni rozpoznanie dramatu w biografii Innych rozumiem jako identyfikowanie go jako wątku biograficznego w strumieniu doświadczenia życia

---

<sup>31</sup> Nie ma miejsca w tym artykule na to, aby przybliżyć czytelnikowi różną, bo głównie zmieniającą się w czasie, hermeneutyczną wykładnię rozumienia tekstu. Pozostaje zatem wskazać na przynajmniej jej źródła w postaci filozofii P. Ricoeura i H.G. Gadamera.

i zarazem odróżnianie go pośród innych wątków, przy założeniu, że jest jednym z nich: „Rozpoznać coś jako takie samo, identyczne ze sobą, a nie od siebie inne, oznacza zarazem „odróżnić” to od wszystkiego innego” (Ricoeur, 2004, s. 14).

Rozpoznanie to traktowanie czegoś należącego do jakiejś kategorii. Oznaczać to będzie **uznanie dramatu jako znaku rozpoznawczego, dzięki któremu Ja i Ty rozpoznajemy się jako osoby będące w strumieniu doświadczania życia** i zarazem odróżnianie go pośród innych wątków. **W rozpoznaniu dramatu w czyjejś biografii ulega przemianie zarówno interpretator, jak i to, co jest interpretowane.** Czyjaś biografia, ujęta jako tekst, zostaje ożywiona, a jej autor staje się partnerem dialogu, mającego na celu „negocjowanie” sensu tej biografii i jej wątków. Dokonuje się to – zdaniem Ricoeura – w dialektyce przyswajania czegoś z tekstu i jego autora, i zdystansowania się do nich. I dopiero wówczas dochodzi do konfrontacji sensów czyjejś biografii jako tekstu ze światem jej czytelnika (Ricoeur, 2008a, s. 352). Więż, a może raczej transakcja, jaka zawiązuje się między czytelnikiem-interpretatorem a czyjąś biografiją jako tekstem polega na wzajemnym oddziaływaniu – przemianie. Tekst biografii, który odkładam, nie jest bowiem już takim samym tekstem, który wzięłam do ręki przed „konfrontacją” z nim. I zarazem: **„Rozumienie siebie w obliczu tekstu nie polega na narzucaniu tekstowi kategorii naszej własnej ograniczonej zdolności rozumienia, lecz na wystawianiu się na jego działanie tak, by otrzymać od tekstu szersze Ja,** które stanowiłoby sposób egzystencji najlepiej odpowiadający światu prezentowanemu przez tekst” (Rosner, 1989, s. 15).

Wówczas dojść także może do „negocjowania” sensu własnej biografii jako istoty dramatycznej. W końcu **rozpoznanie się we własnych zdolnościach to rozpoznanie formy modalnej „mogę” – ja również mogę uczestniczyć w dramacie.** A powołując się na sformułowanie Tischnera: ja także jestem istotą dramatyczną. Rozpoznanie siebie przecina się z byciem rozpoznanym. Można je rozumieć jako **„powrót do siebie przez zewnętrzne zapośredniczenie”** (Ricoeur, 2004, s. 99). Odczyt w czyjejś biografii znaczeń bycia istotą dramatyczną może podważać moje poczucie zadomowienia w świecie obeznanym i jakoś poukładanym przez siebie samego. Wytrąca mnie z poczucia bezpieczeństwa. Z drugiej strony już samo spotkanie z czyjąś biografiją otwiera przede mną możliwość zrewidowania głównych wątków własnej narracji, które składają się na moją biografię. To daje sposobność negocjowania z samym sobą znaczeń, jakie im nadaję. Ja, będąc interpretatorem bycia istotą dramatyczną w czyjejś biografii, mogę stać się odkrywcą siebie samego jako takiej istoty we własnej biografii w toku narracji. „Dzieło może być zamknięte, biorąc pod uwagę jego konfigurację i [zarazem] otwarte, jeśli rozpatrzymy wyłom, którego jest ono zdolne dokonać w świecie czytelnika. [...] O ile każde dzieło jakoś oddziałuje, o tyle dodaje do świata coś, czego nie było w nim dotychczas [...] otwiera przepastną głębię w naszym świecie, to znaczy w naszym symbolicznym rozumieniu świata” (Ricoeur, 2008b, s. 37–38).

Obcowanie z czyjąś biografią to nie tyle rozpoznanie jej autora i znaczeń wątków jego biografii, co wezwanie siebie samego do bycia – jak powiedział Marcel Proust – „czytelnikiem siebie samego” (za: Ricoeur, 2004, s. 56)<sup>32</sup>. Dokonuje się ono wówczas, gdy czyjąś biografia w naszej interpretacji prowokuje do myślenia „na nowo” o niej, a w zasadzie o nas samych dla nas samych<sup>33</sup>. Prowokacja (do) myślenia zasadza się na tym, że to, „o czym się myśli, tak jak się myśli”, dokonuje się dzięki temu, że przed nami jawi się to, dzięki czemu można o tym, „o czym się myśli, tak jak się myśli”, myśleć (Tischner, 2012, s. 44). I dalej: „Myślenie nie tylko myśli o czymś lub coś. Myślenie myśli z *kimś* i *dla kogoś*” (tamże, s. 45).

Spotkanie z czyjąś biografią może zatem otworzyć przestrzeń dialogu z sobą samym – również z sobą jako istotą dramatyczną. Interpretowana biografia jako tekst jest wówczas „wyzwalaczem” procesu wewnętrznego dialogu między różnymi Ja, między różnymi interpretacjami interpretatora, tymi, które są uświadamiane, i tymi, o których nie miał dotąd pojęcia (Hermans, Hermans-Jansen, 2004). To już nie tylko odniesienie się do innej narracji tworzącej biografię istoty dramatycznej, ale zauważenie i odniesienie do siebie różnych autonarracji – inaczej rozumiemy siebie, gdy myślimy o sobie w kontekście rodziców, inaczej w kontekście pracowników, inaczej w kontekście partnerów życiowych. I inaczej jako istot tragicznych. Choć to rozumienie mieści się w tych już wymienionych. Spotkanie z czyjąś biografią daje możliwość negocjacji między różnymi wewnętrznymi perspektywami, rozwiniętymi w formie odrębnych narracji, jak i między niezgodnymi lub niekompatybilnymi narracjami, z racji tego, iż powstają one w różnych kontekstach społecznych i kulturowych. Negocjując w dialogu między różnymi Ja, nie forsuje się jednego odczytu siebie samego jako istoty dramatycznej. Wyobrażając sobie różne alternatywne sposoby bycia jako istota dramatyczna, mam możliwość rekonstrukcji siebie samego jako tej istoty, zmiany jej, uzupełnienia czy rozbudowania, ale również kontynuacji siebie, czy też poszukiwanie ciągu dalszego siebie w nowym schemacie fabularnym. Wówczas dostrzega się, że bycie istotą dramatyczną jest złożone i procesualne, a nie tylko składa się z atomistyki faktów egzystencjalnych o dużym ładunku nieszczęścia, choć one same są lub mogą być wpisane w przeżywanie siebie jako istoty dramatycznej. Rozpoznawanie siebie

<sup>32</sup> Ricoeur (2004) cytuje dalej Marcela Prousta: „dzieło pisarza to tylko dzieło instrumentu optycznego zaofiarowanego czytelnikowi, aby mógł rozeznaczyć się w tym, czego, gdyby nie książka, nie dostrzegłby w sobie może” (tamże, s. 56).

<sup>33</sup> Spotkanie z czyjąś biografią staje się impulsem do myślenia o sobie inaczej, jak i bycia inaczej – „[...] czytanie [...] zawiera także moment będący bodźcem: moment ten następuje wtedy, gdy lektura staje się impulsem do bycia i działania inaczej” (Ricoeur, 2008a, s. 357). Czy wartość interpretacji sprowadza się do takiego odczytu, za pośrednictwem którego w czyjejś biografii mogę przeglądać się jak w lustrze? Michał P. Markowski pisze: „Najwspanialsze interpretacje to nie te wcale, które najdokładniej wytłumaczą nam to, co kryje tekst, ale te, które potrafią narzucić nam swoją wizję świata i które sprowokują do myślenia o tekście na nowo” (za: Januszkiewicz, 2012, s. 87).

samego jako istoty dramatycznej nie odnosi się li tylko do percepcji siebie samego jako istoty dramatycznej, ale w równej mierze do projekcji siebie jako istoty dramatycznej w sferze wyobraźni. Wielowymiarowość i wielofunkcyjność wyobraźni pozwala na odsłonięcie przed samym sobą jako obecną lub potencjalną istotą dramatyczną własnych tęsknot, marzeń, potrzeb i możliwości oraz ukrytych potencjałów, jak i lęków i obaw egzystencjalnych, zranień i przegranych.

Spotkanie z czyjąś biografią ujętą jako tekst i jej rozumienie jest doświadczeniem człowieka – człowiek wówczas „robi na sobie samym doświadczenie”, w wyniku którego czegoś się o sobie dowiaduje i dzięki temu nie jest już takim, jakim był przed doświadczeniem – zmienia się<sup>34</sup>.

### **Rozpoznanie siebie jako istoty dramatycznej – małym cudem pamięci. „I jak każdy cud, niekiedy się nie zdarza”<sup>35</sup>**

W każdej biografii obecne jest to, co jest niepoznawalne dla jej czytelnika. Zazwyczaj wiąże się to z nieumiejętnością odczytu przeżywania siebie autora biografii i nadawanych temu różnych znaczeń na przestrzeni całego życia. Wówczas w odczycie pozostaje się na poziomie przyswajania i wyjaśniania faktów z życia, a nie na rozpoznaniu/rozumieniu/interpretacji znaczeń głównych wątków biograficznych. Nie sposób wówczas o pomyłkę, której konsekwencją może być także negatywne ustosunkowanie się do autora biografii<sup>36</sup>.

To, co rozpoznamy w biografii innych i jak będziemy to rozumieć, zależy od naszej wrażliwości na pewne strukturalne elementy biografii, która powiązana jest z przeżyciem przez nas samych podobnych lub wyobrażanych jako możliwe do przeżywania przez nas samych. Również czas i okoliczności naszego życia bezpośrednio wpływają na odczucie stopnia bliskości pewnych wątków biograficznych. Równie dobrze czyjeś wątki biograficzne mogą do nas zupełnie nie przemawiać. Na czym wówczas polegałaby pomyłka? Kogoś lub coś z jego życia bierzemy nie za to, kim on jest lub czym jest zarówno dla niego, jak i czytelnika biografii to, co jest zazwyczaj określane jako fakty z jego życia.

Odwołując się natomiast do poczynionego na początku założenia, iż w poznawaniu, rozpoznawaniu i rozumieniu czyjeś biografii stawką jest rozpoznanie siebie – bycie rozpoznanym, pomyłka odnosi się również do nas samych.

---

<sup>34</sup> Uważam, że zmienianie się wpisane jest w naszą biografię przy jednoczesnym trwaniu w byciu sobą (Ricouer, 2005). Konfrontacja z czyjąś biografią nie musi – bo i po co – wyrzucać nas poza trwałość. Może ją odświeżać, ugruntowywać... i zmieniać od wewnątrz, nie zmieniając za zewnątrz. Wątek zmieniania się we własnej biografii – głównie w kontekście spotkania z innymi biografiami – wymaga osobnego opracowania.

<sup>35</sup> W tytule wykorzystałam słowa P. Ricouera (2004, s. 261).

<sup>36</sup> XVII rozdział autobiografii Piaf pt. *Na balu szczęścia* został opatrzony następującym mottem „Kogo się boję najbardziej? Tych, którzy mnie nie znają, a mówią o mnie źle”. Platon.

Rozpoznanie siebie przecina się z byciem rozpoznanym. Można je rozumieć jako „powrót do siebie przez zewnętrzne zapośredniczenie” (Ricoeur, 2004, s. 99). Jeśli w tym miejscu – ryzykując – uznamy rozumienie siebie jako samorozumienie, to w obliczu czyjeś biografii możemy pomylić się w jego odczycie i (z)rozumieniu znaczenia dla nas samych. I również siebie samych wziąć nie za tych, kim jesteśmy, a raczej jako kogo siebie rozpoznaliśmy.

Spotkanie z czyjąś biografią – jak na przykład spotkanie z biografią Edith Piaf jako istoty dramatycznej – jest spotkaniem z samym sobą, w którym pojawia się możliwość „rozpoznania siebie we własnych zdolnościach” do przeżywania siebie jako istoty dramatycznej. Jednak jak pisze Ricoeur, „przeciwieństwem każdej zdolności jest swoista niezdolność” (tamże, s. 261), która prowadzi do pomyłki w rozpoznaniu siebie. Z drugiej strony, „jeśli istotą pomyłki jest, według powiedzenia Pascala, »to, że się jej nie rozpoznaje«, to nierozpoznanie samego siebie musi być obarczone ryzykiem, że samo będzie błędne” (tamże, s. 262).

Jeżeli zatem spotkanie w czyjejsz biografii z istotą dramatyczną może otwierać nasze myślenie o nas samych, to o tyle jest to możliwe, o ile jesteśmy w ogóle otwarci na siebie samych, o ile nie posiadliśmy siebie samych jako ostatecznych wykładni siebie. Warto przytoczyć i w tym miejscu słowa Ricoeura (2008a): „Tym, co w rzeczywistości ponosi porażkę, jest nie myślenie – we wszystkich znaczeniach tego terminu – lecz skłonność, czy lepiej *hybris*, która popycha naszą myśl do uważania siebie za panującą nad sensem” (tamże, s. 373).

Konkludując, rozpoznanie w czyjejsz biografii bycia istotą dramatyczną i rozumienie go nie zależy od tego, ile o autorze biografii wiemy, lecz od tego, na ile głęboko potrafimy wnikać w subiektywny świat znaczeń tegoż bycia. I adekwatnie do tego rzecz ma się z nami samymi jako istotami dramatycznymi przy możliwej pomyłce w odczycie znaczeń bycia istotą dramatyczną. A zatem: „czego można nauczyć się z biografii innych?”. Czy tylko tego, o czym mówił Tischner (2012): „Śledząc bezdroża spotkań, możemy przybliżyć się do doświadczenia drogi właściwej” (tamże, s.114).

Mniemam, że uczymy się tego, czego jeszcze o sobie nie wiemy i/lub tego, co już wiemy, przy czym nie wiemy, że to wiemy, ponieważ wiedza ta jest dla nas w jakimś sensie zakryta. Nawet jeśli nie jest to przez nas zamierzone, to obcowanie z biografiami innych wrzyna się w naszą pamięć (auto)biograficzną, pozostając – mniej lub trwalej – opowieścią „trzecich”. Nasza biografia jest bowiem naznaczona opowieściami osób trzecich tak samo intensywnie, jak przez nas samych i osoby, z którymi wchodzimy lub wchodziliśmy w bezpośrednie relacje. Zdaniem Ricoeura (2005, s. 268), nasze biografie splecione są z historią czy też biografiami wielu innych ludzi. Jeśli ujmemy biografie w kategoriach tekstu, to w spotkaniach z nimi dokonują się przecięcia semantyczne o największej potencji treści (Łotman, 1999, s. 32–34). Czego zatem można nauczyć się z biografii innych? Ucząc się odczytywać ów potencjał, uczymy się odczytywać samych siebie, w czym niewątpliwie inni są nam niezbędni poprzez własne biografie. I tak jak oni byli istotami dramatycznymi, tak też sami nimi jesteśmy we własnej biografii.

## Literatura

- Gadamer H.G., 1993, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Inter Esse, Kraków.
- Gadamer H.G., 2008, *Pochwała teorii*, [w:] H.G. Gadamer, *Teoria, etyka, edukacja. Eseje wybrane*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 20–38.
- Gromczyński W., 1969, *Człowiek, świat rzeczy. Bóg w filozofii Sartre'a*, PWN, Warszawa.
- Hermans H.J.M., Hermans-Jansen E., 2004, *The Dialogical Construction of Coalitions in a Personal Position Repertoire*, [w:] H.J.M. Hermans, G. Gimaggio (red.), *The Dialogical Self in Psychotherapy*, Hove, Brunner, New York–Routledge, s. 124–137.
- Januszkiewicz M., 2012, *Kim jestem ja, kim jesteś ty. Etyka, tożsamość, rozumienie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Kopaliński W., 1989, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Łotman J., 1999, *Kultura i eksplozja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- McAdams D.P., 1985, *Power, Intimacy and the Life Story: Personological Inquiries into Identity*, The Doresy Press, Homewood.
- McAdams D.P., 1993, *The Story we Live by – Personal Myths and the Making of the Self*, The Guilford Press, New York.
- Oleś P.K., 2008, *Autonarracyjna aktywność człowieka*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Paluchowski W.J., 2010, *Komputerowa analiza narracyjności. Wybrane problemy metodologiczne*, [w:] M. Straś-Romanowska, B. Bartosz, M. Żurko (red.), *Badania narracyjne w psychologii*, Wydawnictwo Psychologii i Kultury „Eneteia”, Warszawa, s. 53–82.
- Piaf E., 2013, *Na balu szczęścia. Autobiografia. Ze wstępem Jeana Cocteau*, Dream'Books, Warszawa.
- Puchalska-Wasył M., 2006, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Ricoeur P., 1985, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- Ricoeur P., 2004, *Drogi rozpoznania*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków.
- Ricoeur P., 2005, *O sobie samym jako innym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Ricoeur P., 2008a, *Czas i opowieść. Czas opowiadany*, t. 3, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ricoeur P., 2008b, *Czas i opowieść. Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ricoeur P., 2012, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków.
- Rosner K., 1989, *Wstęp*, [w:] P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 5–22.
- Rosner K., 2003, *Narracja, tożsamość i czas*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków.
- Sartre J.P., 1965, *Absolutna wolność bytu ludzkiego*, [w:] L. Kołakowski, K. Pomian (red.), *Filozofia egzystencjalna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 350–380.
- Straś-Romanowska M., Bartosz B., Żurko M., (red.), 2010a, *Badania narracyjne w psychologii*, Wydawnictwo Psychologii i Kultury „Eneteia”, Warszawa.
- Straś-Romanowska M., Bartosz B., Żurko M., (red.), 2010b, *Psychologia małych i wielkich narracji*, Wydawnictwo Psychologii i Kultury „Eneteia”, Warszawa.
- Szczotkowski W., 1993, *Edith Piaf. Życie, mił, legenda*, Grupa „Image”, Warszawa.
- Tischner J., 2012, *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków.
- Tokarska U., 1999, *W poszukiwaniu jedności i celu. Wybrane techniki narracyjne*, [w:] A. Gałdowa (red.), *Wybrane zagadnienia z psychologii osobowości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 178–196.