https://doi.org/10.18778/8088-224-9.08

Agnieszka Skolasińska

Uniwersytet im. Jana Kochanowskiego w Kielcach
Filia w Piotrkowie Trybunalskim

Przypadek Janet Frame – pułapki autobiografizmu. Triumf autobiografii

Granice normalności – wprowadzenie

Z bogatej twórczości Janet Frame (1924–2004) na język polski zostały przetłumaczone tylko cztery pozycje: powieść *Twarze w wodzie* oraz autobiograficzna trylogia *Na wyspę teraz* (*To the Is-Land* wydanie amerykańskie 1982; nowozelandzkie 1983); *Anioł przy moim stole* (*An Angel at My Table*, wydanie amerykańskie i nowozelandzkie 1984); *Wysłannik z lustrzanego miasta* (*The Envoy from Mirror City*, wydanie nowozelandzkie 1984).

Autobiografię J. Frame zaczęła pisać przed swoimi 60. urodzinami, będąc już uznaną autorką. Jej książki publikowano w Anglii (gdzie pisarka przez kilka lat mieszkała), w jej rodzimej Nowej Zelandii oraz w Stanach Zjednoczonych. Była wielokrotnie nagradzana. Jednak to właśnie trzytomowa opowieść o własnym życiu przyniosła jej szeroką popularność zarówno w krajach, gdzie znano już jej twórczość, jak i później w Europie. W latach 80., po ukazaniu się pierwszego tomu, J. Frame znalazła się na liście kandydatów do literackiej nagrody Nobla. Zainteresowanie jej twórczością wzmógł niezwykle ciepło przyjęty przez międzynarodową publiczność film Jane Campion *Anioł przy moim stole* z 1990 r. nakręcony na podstawie tejże trylogii (powstał w kooprodukcji australijsko-nowozelandzko-brytyjskiej).

Powieści J. Frame pisane wyrafinowanym, metaforycznym językiem, połyskujące oryginalnym poczuciem humoru, czasem empatycznymi opisami ludzkich emocji, czasem zjadliwą ironią, choć doceniane, na pewno nie są kierowane do szerokiego grona odbiorców. Tymczasem jej biografia ma w sobie rys nieomal

sensacyjny. U dwudziestoletniej J. Frame zdiagnozowano schizofrenię. Przyszła pisarka, wówczas absolwentka studiów nauczycielskich, osiem lat spędziła w szpitalach, choć, żeby rzecz ująć precyzyjnej, należałoby napisać, że przez osiem lat doświadczała legalnej, zinstytucjonalizowanej medycznej przemocy. Była poniżana, wiązana do łóżka, poddawana elektrowstrząsom, dosłownie o włos uniknęła lobotomii. Okazało się przypadkiem, że jest autorką nagrodzonego zbioru opowiadań, lekarz więc cofnął decyzję o operacji, która zadecydowałaby o jej losie: zamiast kariery artystki, miałaby przed sobą jałową egzystencję kobiety-warzywa. W wieku 30 lat zaczynała życie od nowa: podejmując przypadkowe prace i pisząc. Punktem zwrotnym w jej życiu okazało się spotkanie z Frankiem Sargesonem, jak określiła go sama J. Frame swojej autobiografii, „zapewne pierwszym w pełni zawodowym pisarzem w Nowej Zelandii" (Frame, 1999a: 160). Ważny wówczas twórca przygarnął do siebie utalentowaną pensjonariuszkę psychiatrycznych zakładów. Po roku mieszkania w wojskowym bungalowie przy domu pisarza, czyli po roku terminowania w świecie artystycznym, wyjechała z Nowej Zelandii, podróżowała, by na 7 lat osiąść w Wielkiej Brytanii. Zgłaszając się przy kolejnym psychicznym kryzysie do szpitala w Londynie, usłyszała, że schizofrenii nigdy nie miała, że cechują ją po prostu niezwykła oryginalność myślenia i nadwrażliwość. W Londynie J. Frame podjęła wieloletnią psychoterapię, pomagającą jej wyjść z traumy spowodowanej pobytami na zamkniętych, psychiatrycznych oddziałach, i cały czas pisała kolejne książki.

Jak dowodził P. Lejeune, autobiografia nie ukazuje samego bycia kimś, a proces stawania się kimś:

> Użyłem rzeczywiście słowa „autobiografia", aby oznaczyć obszernie każdy tekst zarządzany przez pakt autobiograficzny, w którym autor proponuje czytelnikowi wypowiedź o sobie, ale także […] szczególną realizację tej wypowiedzi, taką gdzie na pytanie kim jestem odpowiada się poprzez opowiadanie o tym „jak nim się stałem" (Lejeune, 2007: 187).

Trylogia J. Frame na pytanie kim jestem daje stanowczą odpowiedź: jestem pisarką. Jednakże czas uznania, zdobywania kolejnych nagród, stypendiów itp. zostaje jedynie wspomniany pod koniec trzeciego tomu. Sednem opowieści nie jest życie znanej autorki, ale proces kształtowania tego życia. Choroba psychiczna jest tematem tylko dwóch jej pierwszych powieści *Owls Do Cry* (1957) i *Faces in the Water* (1961, polskie tłumaczenie *Twarze w wodzie* 2000). Niemniej do J. Frame na długie lata przylgnęła etykieta artystki utalentowanej, a jednocześnie dotkniętej nieuleczalnym cierpieniem. Jej pierwsze książki czytano jako autobiograficzne, co stało się źródłem niespójnych plotek (być może wciąż jest w szpitalu, być może zrobiono jej lobotomię, być może mieszka za granicą pod zmienionym nazwiskiem). Jane Campion (2008), w artykule o swoich spotkaniach z J. Frame podczas pracy nad filmem *Anioł przy moim stole*, wyjaśniała:

> W Nowej Zelandii w tym czasie [tzn. w czasie, kiedy opublikowane zostały *Owls Do Cry* – A.S.] być psychicznym oznaczało okryć się nieodwracalną hańbą [to be „mental" was an unrecoverable shame].
>
> Nawet w listach Franka Sargesona z okresu, gdy J. Frame mieszkała przy jego domu, widać fascynację młodą utalentowaną kobietą, jak i napięcie związane z jej rzekomą chorobą (King, 2000: 139–140).

W *Owls Do Cry i Twarzach w wodzie* można dostrzec paradoks szaleńca. Inny, obdarzony światem wewnętrznym dużo bogatszym od światów przeciętnych zjadaczy chleba, nieuchronnie skazany jest na okaleczenie przez powszechnie respektowane normy. To, co szczególnie cenne, okazuje się zarazem przekleństwem.

Jednakże autobiografia pisana jest nie z pozycji zagubionej pensjonariuszki oddziałów zamkniętych, a uznanej artystki. J. Frame wyjechała z Nowej Zelandii, by uciec od koszmaru choroby psychicznej. Wróciła niemal po dekadzie wciąż pełna obaw, czy znów nie trafi do szpitala, czy w jej ojczyźnie lekarze będą respektować diagnozę angielskich psychiatrów. Ponieważ jej książki były publikowane w Anglii i Stanach Zjednoczonych, budziła duże zainteresowanie, a często podziw. Nowa Zelandia należy do brytyjskiego dominium. Zarówno we wspomnieniach samej J. Frame, jak i w jej biografii napisanej przez Michaela Kinga została podkreślona waga uznania zdobytego za morzami (*overseas*). Pisarka wracała więc uzbrojona w znaczący sukces literacki. A jednak wciąż otaczała ją aura osoby chorej psychicznie. Choć wielokrotnie starała się uwolnić od tego typu skojarzeń, autobiograficzna trylogia, której pierwszy tom ukazał się po niemal 30 latach od opublikowania *Faces in the Water*, miała położyć ostateczny kres plotkom. W tomie *Anioł przy moim stole* jasno wytyczone zostają granice między artystyczną kreacją a rzeczywistym doświadczeniem. Autorka podkreśla zdecydowanie fikcyjny charakter swoich dwóch pierwszych powieści i własną odrębność od ich bohaterek[1].

Mamy tu do czynienia nie tylko z opowieścią o niezwykłych losach, ale i z interesującą refleksją na temat granic normalności. Zapis konsekwentnego dążenia do artystycznego spełnienia jest jednocześnie zapisem rzeczy dużo trudniejszej:

[1] Tak o biograficznych aluzjach *Owls Do Cry* pisała sama J. Frame w drugiej części swojej autobiografii (*Anioł przy moim stole*): „Później, kiedy książka została wydana, z niepokojem zauważyłam, że wzięto ją za autobiograficzną, jej bohaterowi mieli być członkami mojej rodziny, a ja sama uznana byłam za Daphne, która w książce zostaje poddana lobotomii. Jeden z badających mnie lekarzy, który czytał książkę, naocznie chciał przekonać się, że na głowie nie mam blizny pooperacyjnej – mało który pisarz posiada tak straszną, lecz za to przekonywającą metodę »udowadniania«, że to, co napisał, rzeczywiście jest fikcją literacką. Daphne była do mnie podobna pod wieloma względami, z wyjątkiem swej kruchości i popadania w fantazje, jak również pełnej utraty poczucia rzeczywistości; ja zawsze byłam silna i praktyczna, nawet banalna w życiu codziennym" (Frame, 1999a: 156).

zmiany społecznego piętna w znak indywidualnej niezależności. Literacki talent okazuje się paszportem do świata artystów, a ci mogą pozwolić sobie na oryginalność myślenia, na żywą wyobraźnię, bez widma leczenia na zamkniętych oddziałach i elektrowstrząsów. Jednak do tego, by w pełni móc z niego korzystać, J. Frame musiała udowodnić najpierw samej sobie, potem innym, że jest w pełni władz umysłowych.

Szalony geniusz

W 1972 r. Amerykanin David Rosenhan przeprowadził eksperyment, dotyczący trafności diagnoz psychiatrycznych. Najpierw do różnych szpitali zgłaszali się uczestnicy eksperymentu, ludzie całkowicie zdrowi (osiem osób, wśród nich również on sam) i opowiadały o swoich rzekomych halucynacjach. U wszystkich zdiagnozowano choroby. W trakcie hospitalizacji fałszywi pacjenci zachowywali się już całkiem normalnie, informując personel o ustąpieniu wszelkich dolegliwości. W żadnym z przypadków jednak pierwszego rozpoznania nie skorygowano, nie zrezygnowano też z leczenia farmakologicznego. Gdy wreszcie lekarzom szpitali powiedziano o przeprowadzanym eksperymencie, nie umieli rozpoznać jego uczestników (Rosenhahn, 1978).

To prowokacyjne badanie wpisywało się w dużo szerszą kontrkulturową krytykę rozmaitych instytucji nadających ramy amerykańskiemu życiu społecznemu. Ponad dziesięć lat wcześniej, w 1961 r. w Stanach Zjednoczonych ukazał się *Lot nad kukułczym gniazdem,* bestsellerowa powieść Kena Kesseya. Sportretowany w niej szpital psychiatryczny skuteczniej niż więzienie eliminuje jednostki, łamiące ogólnie przyjmowane reguły społeczne. W 1975 r. Milos Forman na podstawie powieści nakręcił film z Jackiem Nicholsonem w roli głównej. Ten obraz dla kilku pokoleń, także w Polsce, stał się kultową manifestacją protestu wobec bezdusznych mechanizmów etykietujących ludzi. Bohatera powieści i filmu można postawić obok mknącego bez celu na motocyklu przez Stany *easy ridera* z filmu pod tym samym tytułem.

Owls Do Cry i *Twarze w wodzie* wyszły w podobnym czasie jak powieść K. Kesseya i poruszały podobną problematykę. Zupełnie jednak inny jest ich ton. Zarówno K. Kessey, jak i D. Rosenhan swoje wstrząsające relacje (choć różne w sposobie podania, podobne jeśli chodzi o wyciągnięte wnioski) piszą z pozycji obserwatorów. Owszem obserwatorów, którzy znaleźli się wewnątrz szpitala (K. Kessey przez jakiś czas pracował jako psychiatryczny pielęgniarz), którzy jednak nie mają wątpliwości co do własnego zdrowia.

Tymczasem eksperyment nieświadomie przez J. Frame przeprowadzony na samej sobie był dużo okrutniejszy od tego wymyślonego przez D. Rosenhana. Pokazywał, nie jak to jest znaleźć się w szpitalu psychiatrycznym, ale jak to jest

zwariować. Nie mogąc odnaleźć własnego miejsca w biednej i dotkniętej wieloma traumatycznymi doświadczeniami rodzinie (m.in. śmierć dwóch sióstr, epilepsja brata), wchodząc w dorosłość, odkrywając podczas kursów na studiach nauczycielskich tajemnice psychoanalizy, przyszła pisarka wybrała dla siebie rolę osoby szalonej.

W *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* M. Foucault pokazuje proces wykształcania się pojęcia choroby psychicznej w XVIII w. (wcześniej uznawano tego typu zaburzenia za efekt czarów lub opętanie, stąd szaleńców umieszczano w więzieniach). Impulsem do zmian w sposobie traktowania ludzi odstających od przyjętych norm zachowania i myślenia było współczucie. Niemniej w efekcie medycznego podejścia osoby te stały się ofiarami nie tylko społecznego strachu i pogardy (jak w epokach wcześniejszych), ale także głębokiej izolacji (Foucault, 1987). O tym, że szpitale psychiatryczne pojawiły się w kulturze późno i z humanitarnych pobudek wspominał także D. Rosenhan w artykule o jakże znamiennym tytule *O ludziach normalnych w nienormalnym otoczeniu*, podsumowującym eksperyment z fałszywymi pacjentami. Jednakże amerykański psycholog podkreślił fakt, że choroba psychiczna nigdy nie była traktowana tak jak każda inna choroba. Sądzę, że to rozpoznanie niemal pół wieku po eksperymencie D. Rosenhana nadal pozostaje aktualne. Chorych psychicznie określił jako trędowatych współczesnego społeczeństwa (Rosenhan, 1978: 81):

> Etykieta psychiatryczna żyje własnym życiem. Kiedy raz sformułuje się pogląd, że dana osoba jest schizofrenikiem, oczekuje się, że będzie się zachowywała jak schizofrenik. Po upływie dostatecznie długiego czasu, w którym pacjent nie zachowuje się w dziwaczny sposób, uznaje się, że jest on w okresie remisji i można go wypisać ze szpitala. Ale etykieta działa też poza szpitalem i kryje się za nią nie potwierdzone przypuszczenie, że pacjent kiedyś się znów zachowa jak schizofrenik. Takie etykiety, nadawane przez zawodowych psychiatrów, mają silny wpływ na pacjenta, podobnie jak i na jego krewnych i znajomych, toteż nie powinno nikogo dziwić, że diagnoza działa na nich wszystkich jak samosprawdzająca się hipoteza. W końcu sam pacjent akceptuje diagnozę z wszystkimi jej dodatkowymi znaczeniami oraz oczekiwaniami i stosownie do niej się zachowuje (Rosenhan, 1978: 54).

J. Frame swoje dwie pierwsze powieści napisała, przekonana, że jest schizofreniczką. Weszła w nich w bardzo bliski, niemalże intymny kontakt ze swoimi bohaterkami. Pokazała szaleństwo od wewnątrz wraz z jego potrójnym bólem: tym związanym z samą chorobą, tym wynikającym z okrutnych metod leczenia, ale przede wszystkim tym związanym z piętnem i głęboką izolacją społeczną. W *Twarzach w wodzie* opis pobytów w szpitalach psychiatrycznych przypomina opis wędrówki przez kolejne kręgi piekieł: od oddziałów otwartych, w których panują godziwe warunki, po oddziały przypominające zdecydowanie bardziej więzienie o ostrym rygorze niż szpital. Tam nie może wejść nikt z zewnątrz. Tym samym na początku swojej kariery pisarka naruszyła społeczne tabu, pozwoliła,

by o szaleństwie mówiły osoby szalone, przywracając opisanym przez siebie pacjentkom ich ludzki wymiar. Co więcej, nienormalność, która w Nowej Zelandii budziła powszechną niechęć i lęk, pokazała nie tylko jako źródło cierpień, ale i jako niezwykłą perspektywę postrzegania świata. Bohaterka *Owls Do Cry*, dzięki swojej chorobie wykracza poza codzienne banały, zyskuje glejt do świata bogatej wyobraźni. Jane Campion wspominała, że ważnym elementem jej dorastania była fascynacja mroczną atmosferą tej powieści:

> Janet Frame's first novel, *Owls Do Cry*, created a sensation in New Zealand when it was published in 1957. When I read it at 14, the same age as Daphne is in the novel. […] Frame gave Daphne this inner world of gorgeously imagined riches, but also affirmed it in me, and in countless other sensitive teenage girls: we had been given a voice – poetic, powerful and fated (Campion, 2008).

Zarówno w *Owls Do Cry*, jak i w *Twarzach w wodzie* szpital psychiatryczny, niczym okrutny, nieznany ląd, swoista wersja conradowskiego jądra ciemności – pozwala z całą ostrością zobaczyć bezwzględność tak zwanego zwyczajnego świata. Daje dostęp do doświadczeń przez większość społeczeństwa ignorowanych (por. również Frame, 1999a: 75).

Opis i funkcjonowania szpitali i potwornej samotności osób dotkniętych chorobą nie wiąże się jednak w tych tekstach z oskarżeniem jakiegoś konkretnego społecznego porządku (inaczej niż w przypadku powieści K. Kesseya, eksperymentu D. Rosenhana, a nawet analiz M. Foucault). I w dwóch pierwszych, i w kolejnych powieściach tej autorki można odnaleźć refleksje o powtarzalności ludzkich doświadczeń, wbrew pozorom gwałtownych historycznych przemian. Cierpienie, samotność, podobnie jak i momenty zachwytu, głębokich wzruszeń wydają się nieuniknionymi elementami ludzkiego losu, z nich z kolei tworzą się rozmaite, lecz zawsze niedoskonałe hierarchie i grupowe relacje. W takim kontekście walka o lepsze urządzenie całego świata wydaje się pozbawiona sensu. Ostatecznie, istotne wysiłki i decyzje sprowadzają się do, wydawałoby się drobnych, za to bezpośrednich międzyludzkich oddziaływań.

W autobiografii J. Frame nie powraca już do szczegółów swoich doświadczeń szpitalnych. Bo też kiedy po wielu latach raz jeszcze opowiada o swojej rzekomej schizofrenii, to tylko po to, by ostatecznie dowieść pomyłki nowozelandzkich lekarzy, by zamanifestować własne zdrowie psychiczne[2]. Nie chodzi tu już jak w pierwszych powieściach o przetworzenie traumatycznych doświadczeń, ale o analizę własnego „eksperymentu":

[2] Jej biograf Michael King pisze: „In volume two Frame had shown *how* she came to be diagnosed as schizophrenic; in volume three she described the process by which doctors at the Maudsley [brytyjski szpital – A.S.] had rejected the label. Thus she fulfilled the major purpose with which she begun the venture, after discussion with Bob Cawley [brytyjski terapeuta Frame – A.S.]; to clear her name, once and for all, of the stigma of madness" (King, 2000: 470).

> Moją wcześniejszą społecznością była rodzina – czytamy w tomie *Anioł przy moim stole* – Książkę *Na wyspę – teraz* napisałam w pierwszej osobie liczby mnogiej; my, nie ja. Czas moich studiów był „czasem – ja". Teraz, jako pacjentka szpitala Seacliff[3], stałam się częścią wielkiej społeczności, choć byłam jeszcze bardziej samotna, nawet nie pęknięte „ja". Stałam się trzecią osobą liczby pojedynczej, „nią", jedną z „nich" (Frame, 1999a: 75).

Angielski tytuł pierwszego wspomnieniowego tomu *To the Is-Land* to gra słów. Nowa Zelandia, archipelag wysp (Island), zmienia się w Kraj, który jest (*Is-Land*). Wyłowione z biegu czasu wspomnienia rosną w symbol. Przeszłość staje się taka, jak zadecydują reguły pisarskiego świata J. Frame. W refleksjach na temat pobytu w Seacliff „my" nie oznacza już wspólnoty, staje się tylko zbiorem „onych", obcych, odrzuconych – wyspa teraz symbolizuje zamrożoną egzystencję:

> Wielu pacjentów […] pozbawiono zarówno przeszłości, jak i przyszłości, pozostało tylko ulotne, uwięzione Teraz, wieczna Wyspa, bez towarzyszących jej zwykle horyzontów, bez oparcia dla stóp i uchwytu, nawet bez wiecznie różnokolorowego nieba (Frame, 1999a: 74).

Mamy tu przeprowadzoną na poziomie metafory, a nie tylko chronologii cezurę między wspomnieniami, z których można zbudować bezpieczny grunt, a tymi które poza ten grunt wypychają.

J. Frame w autobiografii pokazuje powody własnego zaakceptowania statusu schizofreniczki i jego okrutnych konsekwencji. Szaleństwo zwalniało młodą, zagubioną wówczas dziewczynę od oczekiwań rodziny, od rozsądnego planowania kariery (w jej przypadku miała to być kariera nauczycielki), unieważniało perspektywę wejścia w rolę żony i matki. Choroba psychiczna pokazana zostaje w tomie *Anioł przy moim stole* nie tyle jako jednostka medyczna, a raczej jako niebezpiecznie pociągający model kulturowy:

> Doktor Miller [brytyjski lekarz, który stwierdził, że Frame nigdy nie cierpiała na schizofrenię – A.S.], nie zdając sobie z tego sprawy, w jednej chwili przeciął moją długą i tajemną więź z Van Goghiem i Hugo Wolfem, powołaną do życia przez niezapomniane słowa czarującego, przystojnego wykładowcy, dawno, dawno temu: „Kiedy o tobie myślę, myślę o Van Goghu i Hugo Wolfie [...] Janet, ty cierpisz na samotność duszy..." (Frame, 1999b: 121).

Z tak rozumianej niezwykłości trudno zrezygnować, nawet jeśli ta rezygnacja uwalniałaby od psychiatrycznej diagnozy: źródła wieloletnich cierpień. W *Wysłanniku z lustrzanego miasta* padają takie słowa:

[3] Szpital psychiatryczny, pobyt w nim był jednoznaczny z piętnem społecznym, z byciem oficjalnie uznanym za „czubka".

> Och, dlaczego okradli mnie z mojej schizofrenii dającej odpowiedź na wszystkie lęki i złe przeczucia dotyczące mnie samej? (Frame, 1999b: 131).

Używając terminu Karla Jaspersa, czas hospitalizacji można określić jako sytuację graniczną w życiu pisarki, czyli negującą dotychczasowy obraz świata i zmuszającą do jego gruntownej, refleksyjnej przebudowy (por. Jaspers, 1978: 186). Jednak dopiero rozmontowanie stereotypu geniusza-szaleńca pozwoliło jej korzystać z przestrzeni wewnętrznej wolności. Erich Fromm twierdził, że kreatywność wymaga zawieszenia „społecznej cenzury i związanych z nią zniekształceń" (Fromm, 2011: 151). Autobiografia J. Frame to zapis szczególnego rodzaju konfliktu między presjami gotowych wzorów zachowań a twórczym postrzeganiem świata. Oryginalność myślenia, wrażliwość artystyczna, przedstawione zostają najpierw jako cechy utrudniające kontakty z innymi ludźmi czy sprostanie codziennym wyzwaniom. Zaufać własnemu artystycznemu potencjałowi pozwala dopiero doświadczenie czegoś niemożliwego, czyli bolesnej wyprawy do świata szaleńców i powrotu z niej do świata ludzi zdrowych. Powrót oznacza tu jednak ustanawianie w ramach znanego porządku społecznego własnych zasad. Odwołując się do symboli baśniowych, można powiedzieć, że o ile w pierwszych powieściach J. Frame przyjmuje punkt widzenia wygnanej, biednej dziewczyny, rozpoznającej zło, o którym inni nie chcą słyszeć, o tyle w autobiografii pokazuje Kopciuszka przemienionego w Królową, naiwnego głupiego Jasia, dokonującego rzeczy niemożliwych (por. Frame, 1999a: 75). W baśniach postacie umniejszanych przez otoczenie *outsiderów* niosą ze sobą nie tylko naukę moralną (dobre serce okazuje się ważniejsze niż rozum), ale i podpowiedź, że dopiero wyprawa poza granice znanego świata (wsi, królestwa) pozwala odkryć indywidualny potencjał. Podróż, wiążąca się z jakimś trudnym zadaniem bądź doświadczeniem (np. wygnania), pokazuje relatywność takich pojęć, jak normalność czy zdrowy rozsądek.

W autobiografii J. Frame opowiada, jak na obcym, zakazanym lądzie szaleńców, na ich izolowanej od reszty świata i wyrwanej z upływu czasu wyspie, odkryła siłę własnego talentu. To, co w dzieciństwie było zabawą, na studiach ambicją, w czasie peregrynacji po psychiatrycznych szpitalach okazało się jedynym dostępnym sensem, ratującym przed całkowitym załamaniem: „Trudno się dziwić, że uważam pisanie za sposób na życie, skoro właśnie życie mi uratowało" – wyjaśnia w tomie *Anioł przy moim stole* (Frame, 1999a: 116). Wrażliwość, niezwykła inteligencja, choć niekoniecznie pomocne w pracy nauczycielki czy hotelowej pokojówki (bo ten zawód przez jakiś czas po wyjściu ze szpitala wykonywała) w sytuacji skrajnego zagrożenia przyniosły ratunek: pozwoliły twórczo przekształcać rzeczywistość.

Ta wspomnieniowa opowieść podważa stereotyp „szalonego geniusza" nie tylko w obrębie twórczości autorki, ale i w szerszym znaczeniu. Frank Sargeson pisał we wspominanym przeze mnie liście do przyjaciela:

> She is undone by her brilliant intelligence combined with her frightening clarity of perception. […] She won't accept the illusions, and finds herself obliged to face emptiness anddisorder. […] She's mad, as she must be – but the rest of us are blind if we don't see the limitations of love harmony order meaning and all the rest of it which she gets on to paper (King, 2000: 139–140).

W tych słowach zachwyt dla talentu literackiego i odwagi odrzucania wszelkich iluzji łączy się z przekonaniem, że osoba myśląca tak bezkompromisowo musi być szalona, bo dźwiga ciężar, który dla każdego człowieka okazałby się za duży. Również E. Fromm w przywoływanym przez mnie eseju *Czy człowiek jest z natury leniwy* dowodzi, że tak zwany „zdrowy rozsądek" niezbędny ludziom do funkcjonowania w społeczeństwie, ogranicza ich potencjalną kreatywność, dlatego ujawnia się ona we śnie lub epizodach psychotycznych. W takich momentach zawieszenia codziennej kontroli człowiek:

> […] widzi świat w jego rzeczywistości bez zniekształceń powodowanych społecznymi wzorcami i celami. Widzi świat takim, jakim jest, a nie takim, jakim powinien go widzieć, chcąc dostosować się do grupy (Fromm, 2011: 151).

Tymczasem J. Frame w swoich wspomnieniach pokazuje, że w pogodzeniu bezkompromisowej percepcji z satysfakcjonującym funkcjonowaniem na co dzień przeszkadza głównie powszechność przekonania, że są to rzeczy nie do pogodzenia. Zwraca też uwagę na niszczące efekty nadmiernej troski otoczenia o ludzi, którzy w jakiś sposób odstają od powszechnych wyobrażeń szczęśliwego życia. W powieściach tej autorki, nawet gdy już nie pojawia się w nich temat chorób psychicznych (a odejście od niego było świadomą decyzją), widoczne pozostaje napięcie między utartym sposobem postrzegania świata a osobami, którego do niego nie przystają. Normalność wydaje się konstrukcją iluzoryczną, jednak dysponującą zaskakującą siłą. W prologu powieści *Adaptable Man* znajduje się metafora przycinania myśli, w której autorka łączy w jeden obraz aluzje do elektrowstrząsów i banalnej wizyty u fryzjera, jako sposobu tytułowego dostosowywania, adaptowania ludzi do akceptowanego wzoru (Frame, 1965: 3). W autobiografii natomiast zachowania, które były odbierane jako dziwaczne, zostają ukazane w takim kontekście, by stały się zrozumiałe. Tym samym normalność i szaleństwo, choć różnicy między nimi J. Frame nie neguje, w jej konkretnym przypadku okazują się jedynie grą różnych punktów widzenia.

Świat pisarzy

Wedle typologii Małgorzaty Czermińskiej opowieści autobiograficzne dzielą się na: świadectwa, wyznania bądź wyzwania. Podstawą tych rozróżnień stanowi intencjonalna prawdziwość (zdanie relacji z wydarzeń, wyrażenie własnych

uczuć) bądź też sztuczność, autokreacja (jak w przywołanych przez badaczkę *Dziennikach* W. Gombrowicza) (por. Czermińska, 2000). Również dla francuskiego badacza autobiografii, Philippe'a Lejeuna, istotną rolę odgrywa element szczerości. P. Lejeune autobiografię literacką wyróżnia jako szczególny (zresztą mniej interesujący go) przypadek „podwójnej gry": „stara się ona (autobiografia) być jednocześnie dyskursem prawdomówności i dziełem sztuki" (Lejeune, 2007: 192). Tymczasem w trylogii J. Frame dyskurs dzieła sztuki nie stoi w opozycji do prawdomówności. Artystyczne dopracowanie tego tekstu to gest, którym autorka potwierdza swój wysoki społeczny status, a zarazem przejmuje kontrolę nad historią swojego życia. Znana pisarka Janet roztacza opiekę nad bohaterkami swojej opowieści: wrażliwą dziewczynką z biednej, wielodzietnej rodziny, zagubioną studentką, pensjonariuszką psychiatrycznych szpitali, młodą kobietą napiętnowaną jako osoba szalona. Biedne dzieciństwo siłą literackiego opisu zyskuje nostalgiczny koloryt, zostają podkreślone i wydobyte artystyczne skłonności rodziców i sióstr. W latach 70. w wywiadzie telewizyjnym pytana o początki swojej twórczości mówiła: pochodzę z pisarskiej rodziny[4].

W autobiografii ta deklaracja zyskuje potwierdzenie w mistrzowskim operowaniu słowem, w zarysowaniu żywych literackich obrazów, gdzie bieda, kolejne przeprowadzki, bliskość przyrody, wspólne lektury, próby pisarskie i matki Frame, i samej Janet oraz jej sióstr łączą się w jedną całość. Pobyty w szpitalach zostają wspomniane jako doświadczenie bolesne, ale i materiał przetworzony literacko. Wreszcie dorywcze zajęcia: praca nauczycielki, pokojówki w hotelu stanowią tylko wyboje na drodze pisarskiego rozwoju.

W dwóch pierwszych częściach swoich wspomnień J. Frame opisuje rozdarcie między własną tęsknotą za światem sztuki, a ciągle słyszanymi zdroworozsądkowymi argumentami, że literatura nie może stać się treścią jej życia. We wspomnieniach z rodzinnego domu próby literackie lub muzyka uchodzą tylko za ucieczkę od codzienności wypełnionej biedą i ciężką pracą, personel szpitali uznaje twórczość za przeciwieństwo pożądanej normalności, wśród dorywczych prac całkowite poświęcenie się pisaniu wydaje się nierealną mrzonką. Dlatego zamieszkanie w baraku wojskowym przy domu Franka Sargesona zostaje pokazane w tej autobiografii jako przełomowy moment. W otoczeniu pisarza, dążenia i ambicje artystyczne okazują się naturalne. Dominującemu stylowi życia (praca zarobkowa, rodzina) zostaje przeciwstawiony świat mniej powszechnych zachowań, myślenia, pracy, spędzania wolnego czasu, nawiązywania między ludzkich więzi:

> Księgowy powiedziałby: „Muszę jeszcze raz rzucić okiem na te zapisy w tabelach" – a pisarz powtórnie przeczyta klasykę, odrzucając banały teraźniejszości (Frame, 1999a: 160).

[4] Fragmenty filmu można obejrzeć pod adresem: http://www.nzonscreen.com/title/three-new-zealanders-janet-frame-1975 (dostęp 20.09.2015).

Literacko porządkując własne doświadczenia, J. Frame wybiera artystów jako główną grupę odniesienia, jako swoje społeczeństwo. I tych znanych tylko z lektur, jak Szekspir, którego dramaty, niczym cenny skarb ukrywała J. Frame podczas hospitalizacji (*Anioł przy moim stole*), i tych bezpośrednio spotkanych jak właśnie Frank Sargeson. Pisanie i czytanie nadaje w jej opowieści sens wszelkim doświadczeniom życiowym, co więcej, urasta do rangi mitu ochronnego. Przez mit rozumiem tu nie zmyślenie, przeciwieństwo rzeczywistości, a symboliczne tej rzeczywistości uporządkowanie. Trzeci tom wspomnień kończy rozdział zatytułowany: *Zadowolić Wysłannika*:

> W próbach uchwycenia skarbów przeszłości, […] okazało się, że […] wolę zabierać skarby do mojego domu, mojego teatrzyku, Lustrzanego Miasta. Miałam wrażenie, że Wysłannik naciska, bym tak czyniła, i nawet teraz, gdy piszę te słowa, czuję, że Wysłannik z Lustrzanego Miasta czeka przy moich drzwiach i przypatruje się głodnym, pożądliwym wzrokiem, jak zbieram fakty życia. A ja poddaję się życzeniom Wysłannika. Wiem, że egzystencja Lustrzanego Miasta zależy od przeniesionej tam substancji (Frame, 1999b: 208).

Tak więc to co przeżyte nabiera znaczeń dopiero wtedy, gdy zostaje wprzęgnięte w proces twórczy. W autobiografii J. Frame literatura wydaje się niemal absolutem, stałą wartością, która pozwala przetrwać zmienne koleje losu. Tu właśnie widać jej mitologizację[5], choć autorka o tak przenikliwej inteligencji sama często ironicznie wychwytuje puste artystyczne pozy i własne, i cudze. Romantyczne uwznioślenie sztuki nie ma więc w jej wspomnieniach nic z naiwności czy egzaltacji. W całej swojej twórczości posługuje się niezwykle trzeźwą, czasem wręcz bezwzględną obserwacją. Traktuje literaturę jako rodzaj eksperymentalnej wiwisekcji rzeczywistości. W tomie *Anioł przy moim stole* stwierdza:

> Pisanie autobiografii, pojmowane zwykle jako spojrzenie wstecz, równie dobrze może być spojrzeniem w p o p r z e k lub p o p r z e z, a płynący czas pozwala wówczas na prawdziwe prześwietlenie rentgenowskie. Podobnie czas przeszły wcale nie jest czasem minionym, a raczej czasem skumulowanym, a jego gospodarz przypomina postać z baśni, do której dołączają podczas marszruty coraz to nowe bajkowe postacie, niezdolne już odłączyć się od siebie i gospodarza, a niektóre nawet związane tak silną więzią, że ich obecność przyprawia o ból fizyczny. Do postaci tych dodaj wszystkie wydarzenia, myśli, uczucia i oto masz nabrzmiałą masę czasu, jeden rozpaćkany bałagan, brylant droższy od gwiazd i planet (Frame, 1999a: 71).

---

[5] Pierre Bourdieau w *Regułach sztuki* dowodził, że wolność obyczajowa artystów rozumiana jako zarazem warunek, jak i konsekwencja wolności twórczej to stosunkowo niedawny wynalazek. W swojej pracy analizuje kulturę francuską. Jako punkt zwrotny wykształcania się autonomii literatury (literackiego pola) wskazał wiek XIX, szczególną uwagę zwracając na twórczości Gustava Flauberta (Bourdieau, 2001). Wydaje mi się znamienne, że w autobiografii J. Frame postać pisarza/pisarki czy szerzej artysty/artystki zyskuje poniekąd wymiar symboliczny, jak postacie z baśni i mitów, historyczno-społeczny kontekst ma w tej opowieści drugorzędne znaczenie.

Strategia zastosowana przez J. Frame w jej autobiografii nie bardzo różni się od tej wykorzystywanej w powieściach. I w jednym, i w drugim przypadku życie tekstu pulsującego odległymi metaforami okazuje się prawdziwsze od życia bezpośrednio doświadczonego. Pozwala pokazać pogłębiony, wieloaspektowy obraz codzienności, dostrzec bogactwo „rozpaćkanego bałaganu", a następnie je porządkować. Tym samym zostaje przekroczona dialektyczna opozycja ludzkiej kreatywności i wymogów codziennego funkcjonowania w grupie społecznej. Autorka samą siebie pokazuje jako podporządkowaną regułom twórczości, świat literatury staje się światem codziennym, wszystko inne to tylko materiały do przetworzenia, dostarczana lustrzanemu miastu substancja. Dzięki byciu pisarką pozostałe aspekty tożsamości; rodzinne tradycje, bycie kobietą, bycie Nowozelandką itp. poddane są namysłowi. Bohaterka autobiografii ostrożnie przymierza je na siebie, zanim uzna za własne. Świat literatury w twórczości J. Frame – to świat uniwersalny, wolny od narodowościowych i społecznych podziałów, wolny od ludzkich małych ambicji i chwilowych emocji.

Prawo do prywatności. Prawo do odmienności

Michael King określił Janet Frame jako: „New Zealand's most celebrated and least public living author" (2001). Tak tłumaczył trudności w pracy nad jej obszerną biografią:

> I was [...] aware […] of Janet's profound distaste for public disclosure of facts about her own life, particularly disclosures made by others. She was deeply convinces that what mattered, and what other people had a right to see and know, were the published writings that an author chose to release into the public domain (King, 2001).

Na punkcie swojej prywatności pisarka przez całe życie była bardzo czuła. Niechętnie udzielała wywiadów. Jej pogląd, który przywołuje M. King, przywodzi na myśl refleksje Milana Kundery ze zbioru esejów *Zdradzone testamenty*. Zostaje w nich postawione pytanie o to, kto ma prawo do stanowiącej już część kultury twórczości: jej autor czy też odbiorcy. M. Kunderze nie chodzi o stronę formalną, o niuanse dotyczące kwestii prawa autorskiego, a o wyznaczenie granic przestrzeni literackiej komunikacji. Pisarz odnosi się krytycznie tak do drukowania odrzuconych przez autora wersji bez jego zgody, jak i do ujawniania listów czy nieprzeznaczonych do druku zapisków (Kundera, 1996). Autobiografia J. Frame w pewnym sensie proponuje czytelnikowi zupełnie inny pakt niż ten, o jakim pisał P. Lejeune, a którego podstawą jest zamiar szczerego opowiedzenia o sobie czytelnikowi. W przypadku trylogii nowozelandzkiej autorki nie chodzi o upublicznienie swojego życia, ale o jego ochronę. Kolejne tomy wyraźnie określają przestrzeń i zasady snucia refleksji na temat życia autorki. Można powiedzieć, że to życie po autoryzacji.

We współczesnej kulturze, kulturze wszechobecności mediów, tabloidów, portali społecznościowych granica między prywatnym a publicznym zaciera się. Tym samym prywatność traci swój urok bliskich relacji, bezpośrednich doświadczeń. Staje się banalną informacją. Nadmierna ciekawość cudzego życia, która przysporzyła widzów telewizyjnym programom typu *Big Brother*, paradoksalnie prowadzi do wyjałowienia opowieści o sobie, pozbawia je nadających sens ram. Począwszy od pism Junga po prace współczesnych psychologów humanistycznych, powracają w kulturze XX i XXI w. pytania o wagę symboli, w konstruowaniu narracji tak jednostkowych, jak i społecznych. W trylogii J. Frame liczne odwołania do literatury, jak i dopracowany język, tworząc, jak już wspominałam, wewnętrzną mitologię tej opowieści, zarazem nadają jej głębię i znaczenie. Dzięki artystycznemu opracowaniu to co unikalne, jednostkowe nabiera uniwersalnych wymiarów. Nowozelandzkie krajobrazy, losy kolejarskiej rodziny, sztuka rodzinie tej towarzysząca, kształtowanie się świadomej swojej specyfiki literatury kolonialnego kraju – to wszystko równie istotne tematy jak losy głównej bohaterki.

Jednakże o sukcesie pisarki w odzyskiwaniu kontroli nad symbolicznym wymiarem swojego życia świadczą też sporządzone przez innych zapisy jej losów. W tytule, zacytowanego przeze mnie wyżej artykułu opowiadającego o pracy nad książką o życiu J. Frame, M. King nazwał biografię prawdą współodczuwania (*Biography and Compassionate Truth*). Tłumaczył, że po opublikowaniu trzytomowych wspomnień fala spekulacji na temat życia J. Frame, wbrew oczekiwaniom pisarki, zamiast zmaleć, gwałtownie wzrosła. Jego biografia była efektem ścisłej współpracy z autorką, M. King niejako stał się strażnikiem prywatności, którą ujawniał[6]. Podobną strategię wcześniej zastosowała J. Campion. Jej filmowa adaptacja wspomnieniowej trylogii to rodzaj dialogu między artystkami z różnych pokoleń i z różnych dziedzin, ale o podobnym typie wrażliwości.

Zacytuję jeszcze jeden fragment z artykułu D. Rosenhana: „Gdyby pacjenci zachowywali silną pozycję społeczną, a nie byli bezsilni, gdyby ich uważano za ciekawe indywidualności, a nie za »jednostki chorobowe«, gdyby społeczeństwo uznało ich za osoby znaczące, a nie za trędowatych, gdyby ich cierpienia w pełni wzbudzały nasze zainteresowanie i współczucie, czyż nie szukalibyśmy kontaktu z nimi, mimo stosowania leków? Może po prostu dla własnej przyjemności? (Rosenhan, 1978: 81). Amerykański psycholog przedstawia te postulaty jako niemożliwe do spełnienia. Tymczasem w autobiografii J. Frame owe „gdyby" zmieniają

[6] We wspomnianym przeze mnie artykule M. King wyjaśnia, że na skutek rosnącej fali dyskusji o życiu J. Frame, różne związane z nią osoby radziły jej znalezienie kogoś, kto napisałby autoryzowaną biografię: „Unbeknown to me various people, including Elizabeth Alley and George Braziller, Frame's American publisher, had been urging her to »anoint« a biographer for the very reason that had occurred to me: to put an end to the stream of requests and inquiries on that topic. Doing so, they said, would also give her a degree of input into the process of research and writing, which would be entirely lacking if biographies were written without her authorisation" (King, 2001).

się w „wyjaśnię jak tego dokonałam", jak przekształciłam społeczne piętno w znak własnej niezależności. Natomiast biografia M. Kinga i film J. Campion pokazują, na ile skuteczna okazała się ta strategia. W tych dwóch przypadkach życie pisarki poznawane jest, jak postulował D. Rosenhan, dla przyjemności obcowania z kimś niezwykłym. W cytowanym już przeze mnie artykule J. Campion tak opisywała wrażenie, jakie wywarła na niej pisarka:

> Frame was not like anyone else I had met: she seemed freer, more energised, and absolutely sane. She was witty, unconventional in her manner, and she didn't seem to care about clothes or how she looked. I remember her house as being a bit of a mess: the kitchen was cluttered with dishes, and there was no door on the bathroom, just a curtain.

A w końcowej części tekstu dodaje:

> I see now that she (Frame) was not, as I sometimes thought, lonely, but lived in a rare state of freedom, removed from the demands and conventions of a husband, children and a narrow social world. Near the end of her life in 2003, when she was diagnosed with acute leukaemia, she was reported to have said that her death was an adventure, "and I've always enjoyed adventures" (Campion, 2008).

Zarówno praca M. Kinga, jak i film *Anioł przy moim stole* są efektem uznania, jakie po latach ciężkiej pisarskiej pracy J. Frame zdobyła w Nowej Zelandii. W kulturze tego kraju zaczęła funkcjonować nie tylko jako twórca, ale także jako ikona twórczości (literatury). W Polsce jednak jest postacią niemalże nieznaną[7]. Historia jej życia, poznawana z perspektywy naszej kultury, nie wiąże się więc z próbami wyjaśnienia okoliczności, w jakich powstawała klasyka literatury. To raczej opowieść o niezwykłej determinacji w dążeniu do spełnienia artystycznego.

Tytuł *Anioł przy moim stole* nawiązuje do późnego, francuskojęzycznego wiersza Ericha Marii Rilkego. W stworzonym przez poetę sugestywnym obrazie pozaziemska istota zasiada przy ludzkim stole, prostuje fałdy obrusa, naśladuje gesty jedzącego człowieka. Mimikra służy tu nawiązaniu komunikacji między dwoma porządkami istnienia (anielskim czy też niebiańskim i ludzkim). Całość kończy pointa: skoro anioł z taką uwagą towarzyszy ci przy codziennym posiłku, równie dobrze może wybudować twój dom. Wedle M. Kinga J. Frame twierdziła, że wiersz E.M. Rilkego reprezentuje całe jej życie (King, 2000: 456). Anioł, czy też wysłannik z lustrzanego miasta, który znalazł się w tytule trzeciej części jej autobiografii, uosabiają niezależną od ludzkiej woli siłę. Tego typu metaforyka podpowiada, że pisarstwo (czy w ogóle sztuka) to dla tej autorki coś więcej niż

[7] W trakcie edukacji poznajemy pewien kanon dzieł, na którym uczymy się odróżniać rzeczy doniosłe od tych bez znaczenia. Jednakże niemal w każdym kraju listy lektur obowiązkowych różnią się od siebie. W epoce globalizacji i szerokich możliwości podróżowania łatwo o zaskakujące odkrycie, że historia sztuki, historia literatury to bardzo umowne uporządkowania.

zawód, coś więcej nawet niż sposób na życie: to misja do wypełnienia, rodzaj duchowego powołania. M. King w nawiązaniu do tego typu ikonografii swoją książkę zatytułował *Wrestling with Angel*. Bo też w jego pracy, bardziej niż w trylogii samej J. Frame, widać jakiego wysiłku woli wymagało od pisarki podążanie za własnym talentem. Także film J. Campion naprowadza na trop podobnej trudności: anioły opiekuńcze (te, które pomagają w realizowaniu pełni ludzkiego potencjału) i anioły obojętne na ludzkie losy (te, których przychylność trzeba sobie z olbrzymim poświęceniem wywalczyć), bywają nie do rozróżnienia.

Uwaga końcowa

Niezwykłość J. Frame – i tej z autoportretu, i tej widzianej oczyma innych – polega przede wszystkim na umiejętności zaakceptowania życia, także w jego najtrudniejszym wymiarze. Na dziecięcej niemalże otwartości na wszelkie egzystencjalne wyzwania, na wolności, o której pisała J. Campion, wynikającej z artystycznego spełnienia. Zdumiewające jest jak bardzo ta historia trudnego życia przepełniona jest radością i poczuciem satysfakcji.

Bibliografia

Bourdieu P., 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Kraków.

Campion J., 2008, *In Search of Janet Frame*, *http://www.theguardian.com/books/2008/jan/19/fiction5* (dostęp 02.09.2015).

Czermińska M., 2000, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.

Foucaullt M., 1987, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, PIW, Warszawa.

Frame J., 1965, *Adaptable Man*, Braziller, New York.

Frame J., 1999a, *Anioł przy moim stole*, przeł. P. Laskowicz, Zysk i S-ka, Poznań.

Frame J., 1999b, *Wysłannik z lustrzanego miasta*, przeł. P. Laskowicz, Zysk i S-ka, Poznań.

Frame J., 2000, *Twarze w wodzie*, przeł. P. Laskowicz, Zysk i S-ka, Poznań.

Fromm E., 2011, *Czy człowiek jest z natury leniwy*?, [w:] *Patologia normalności*, przeł. S. Baranowski, R. Palusiński, vis-a-vis/Etiuda, Kraków.

Jaspers K., 1978, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa.

King M., 2000, *Wrestling with the Angel. A Life of Janet Frame*, Counterpoint, Washington.

King M., 2001, *Biography and Compassionate Truth: Writing a Life of Janet Frame by Michael King*, http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-2001/king.html (dostęp 02.09.2015).

Kundera M., 1996, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa.

Lejeune P., 2007, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, Wydawnictwo Uniwersitas, Kraków.

Rosenhan D.L., 1978, *O ludziach normalnych w nienormalnym otoczeniu*, przeł. A. Kołyszko, [w:] K. Jankowski (red.), *Przełom w psychologii*, Czytelnik, Warszawa.

* * *

The Janet Frame case – traps of autobiographism Triumph of autobiography

Summary: The article is an analysis of a three-volume autobiography of a New Zealand writer, Janet Frame (1924–2004). A literary description of life of a writer not well-known in Poland is taken as an example of an extraordinary triumph of literature. Thanks to Frame's talent it becomes possible to transform the social stigma that is connected with schizophrenia into her individual mark of artistic independence. However, Frame's trilogy is now read also as an example of a broader problem: mutual relations between social norms and human creativity.

Keywords: autobiography, New Zealand writers, film biography, biographies of writers, social norms, mental illness, creativity