

„Kocham cię, życie”. O darze łągania i opowiadania oraz o budowaniu własnego wizerunku w pamiętnikach Artura Rubinsteina

„Czy można jeszcze mówić o intrydze, kiedy eksploracja głębin świadomości zdaje się objawiać niezdolność samego języka do konsolidacji i przybrania formy?”¹. Wprawdzie Paul Ricoeur, pytając o granice literackości literatury, mógł nie pamiętać o wydanych dziesięć lat wcześniej (niż jego własna trylogia o opowieści i czasie) pamiętnikach Artura Rubinsteina, gdyby jednak wówczas rzeczywiście o nich myślał, zadekretowałby intrygę jako efekt nadzwyczajnej i nadnaturalnej możliwości języka głębi do regeneracji i osiągnięcia formy. Wydane w 1973 roku *Moje młode lata* zaprzeczają bowiem, i to w sposób więcej niż brawurowy, wszelkim stwierdzeniom, odmawiającym piśmiennictwu autobiograficznemu szyku i seksowności, które tradycyjnie nazywa się fabułą, akcją i intrygą. Pamiętniki Rubinsteina to także najlepszy przykład konkretyzacji przeświadczenia, że życie, umiejętnie i z wdziękiem ubrane w literackie konwencje, chce i może konkurować z najlepszą literaturą. To również dowód, iż narracja wyznaniowa nie musi wyrzekać się płynności, by nie ulec pokusie eskapizmu; podmiot wspomnianego tekstu jest przecież najzabawniejszym anegdociarzem, kawalarzem i łągarzem pośród wszystkich diarystów będących muzykami i wszystkich muzyków, którzy kiedykolwiek próbowali zapisać swoje życie. Kategoria „metamorfoz intrygi” nie wydaje się wszakże najlepszym, a przynajmniej nie najpierwszym kluczem do biografii Rubinsteina. Jest nim natomiast kilka uwag, od których Ricoeur zaczyna budować *Czas i opowieść*, uwag związanych z doświadczeniem i rozpoznaniem czasu przez autora *Wyznań*, św. Augustyna. Podobnie jak tamtą literaturę, pisma Rubinsteina da się „zmierzyć” tylko dlatego, że ustало istnienie ich istoty – życia. W tym sensie pianista jest pisarzem wzorcowym: przez fikcję rozumie bowiem tylko to, co niegdyś istniało, ucukrowane fakty, zastygłą rzeczywistość, „teraźniejszość rzeczy minionych”, „byłość”. Jest również – wedle podpowiedzi Ricoeura – diarystycznym wcieleniem Tomasza Manna, zaś jego młodzieńcze wspomnienia to nic innego jak kolejna wersja *Czarodziejskiej góry*, we wstępie do której przecież napisano:

każda historia musi być miniona i im bardziej jest miniona, tym lepiej, rzecz można, dla samej historii jako takiej i dla opowiadającego, którego tajemny szept wyczerowuje to, co przeminęło².

¹ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 21.

² T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 1, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1972, s. 5.

Zastanawiając się nad aporią doświadczenia czasu u św. Augustyna, Ricoeur jako jeden z warunków jej rozstrzygnięcia podawał zerwanie z nałogiem mierzenia „przyszłych lub przeszłych rzeczy” na rzecz namysłu nad ich oczekiwaniem lub wspomnieniem³. Jeżeli przyjmie się, że dostęp do śladu (wspomnienia, historii) to w szerszym znaczeniu archiwizacja przeszłości, a w węższym, przybierającym tu zresztą postać skrajnego przypadku, przycinanie minionego do skrawka opowieści, wówczas kilkutomowe dzieło Artura Rubinsteina, będące zwieńczeniem jego tytanicznej walki z amnezją, okaże się rozstrzygniętą aporią, czymś, co autor pracy *O sobie samym jako innym* tajemniczo nazwał zagadką duszy, która „»rociąga się« w miarę, jak się »skupia«”⁴. Oznacza to mniej więcej, że stan skupienia, jaki osiąga życie, stając się literaturą – zwłaszcza wtedy gdy jest to literatura pamiętnikarska – okazuje się jedyną figurą rozumienia, jaką można pomyśleć w odniesieniu do jego niezrozumiałej, przypadkowej, ale przecież bardziej prawdziwej „ciekłości”. Rozciągliwość duszy Artura Rubinsteina widać przeto tylko w skupionych pamiętnikach Artura Rubinsteina. Aby mógł powstać jako pisarz, musiał umrzeć jako muzyk⁵.

W *Słowie od Autora* otwierającym *Moje młode lata* czytamy jednak:

Nigdy nie prowadziłem dziennika. A gdybym nawet prowadził, zapewne zaginąłby wraz z resztą mego dobytku podczas dwóch wojen światowych. **Szczęściem dla mnie, obdarzony jestem niezwykłą wręcz pamięcią, która pozwala mi całe moje długie życie prześledzić nieomal dzień po dniu** [podkr. M. C.]. Zwracając się do czytelników, **pragnę w tych kilku słowach przeprosić ich za tę tak prostą, acz wierną opowieść o zmaganiach, błędach i przygodach, a także o cudownym pięknie i szczęściu moich młodych lat** [podkr. M. C.]⁶.

Wyznanie pamiętnikarza zobowiązuje go do szczyrych intencji wobec zapisywanej rzeczywistości. *Prece et obsecratione humili ac supplicii utemur* – pouczał Ciceron⁷. Tak się jednak składa, że deklarowana przez Rubinsteina szczerść, prostota oraz wierność faktom, połączone z rzekomo naiwną filozofią uwielbienia życia pozostają zwyczajnie elementami wyrachowanej, więc świadomej autokreacji; są częścią stwarzanej literackiej rzeczywistości. Z kolei, ona sama funkcjonuje w tekście autora *Mojego długiego życia* jako rodzaj przesła, utrzymującego na płaszczyźnie wymysły i fakty, które udało się dzięki temu połączyć w znakomitą opowieść. Jak to się jednak dzieje, że prosta rzeczywistość zamienia się w „realizm figuralny”? Wstępne założenie, którego dokonać musiał autor chcący zrozumieć, dlaczego zamiast systematycznych dzienników przygotował

³ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 39.

⁴ Tamże, s. 40.

⁵ To dość kateryczne założenie tłumaczy bardzo prosto specyfika autonarracji: „[...] póki narracja nie jest ukończona, póki trwa ludzkie życie, znaczenie poszczególnych zdarzeń z autonarracji nie jest ostateczne, ponieważ przyszłość może ukazać ich sens w nowym świetle”. Por. K. Rosner, *Pojęcie narracji we współczesnych reinterpretacjach psychoanalizy Freuda*. Roy Schafer, Donald P. Spence, [w:] *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 103.

⁶ A. Rubinstein, *Moje młode lata*, przeł. T. Szafar, Warszawa 1986 (podkr. – M. C.).

⁷ Ernst Robert Curtius, za którym przywołuję fragment *De inventione* Cicerona, podaje taką jego parafrazę: „wskazaną jest rzeczą, aby mówca okazywał swoją pokorę i uległość” (E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 90).

trudniejszą do weryfikacji (w sferze skomplikowanej prawdy) autobiografię, odnosi się wprost do mitologizowania pamięci. W przekonaniu autobiografa jest ona „niezwykła” czy wręcz genialna, umożliwi mu bowiem prześledzenie przeszłości „nieomal dzień po dniu”, jak w wieloodcinkowym, tasiemcowym serialu. „Autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto powiada, że ją mówi” – tłumaczył Philippe Lejeune⁸. Artysta przekonujący czytelnika do swojej nieomyślności nie może być łgarzem (choć argument o „niezwykłej wręcz pamięci” znajduje się w niebezpiecznie małej odległości od takiego podejrzenia), natomiast musi być kimś, kto udaje łgarza, i sam, nie ufając pamięci, buduje jejsolidną i godną zaufania mitologię.

Mit doskonałej pamięci, z której udaje się Rubinsteinowi wywołać całą tę długą opowieść, najczęściej nazywaną pamiętnikami, kontrastuje z toposem skromności, wysuniętym nieznacznie przed inne informacje⁹. „Niezwykła wręcz pamięć” nie przechowuje prostych opowieści. Przechowuje za to narracje zagmatwane, kluczące, niewyraźne i niezrozumiałe. Jeżeli Rubinstein dał się przyłapać na łgarstwie, ustawiając tuż obok dwa sprzeczne świadectwa, odciśkając dwa różne ślady, raz jeszcze zwrócił odbiorcy swojej autobiografii uwagę na nadrzędną aporię, tkwiącą w samej istocie gatunku: czy da się go napisać jak fikcję, stosując dowolne tropy retoryczne, wprowadzając intrygę, konwencje powieści popularnej, i równocześnie przeczytać jak prawdę? Ricoeur stawia tę kwestię ostrożniej, co nie oznacza, że inaczej: „w jaki sposób [...] – pyta – to, co wyobrażone, zostaje wcielone w ukierunkowanie na to, co było, bez osłabienia jego »realistycznego« nastawienia”¹⁰. Niemal natychmiast odpowiada sobie w rozdziale wspomnianej trylogii, zatytułowanym *Splatanie się historii z fikcją*¹¹. Materiał badawczy, do jakiego odwołuje się tamże Ricoeur, jest historiografią, a nie dokumentem osobistym, w dodatku napisanym jak poczytna beletrystyka. Nie ma jednak powodów, by pamiętników jednego z najwybitniejszych polsko-żydowskich pianistów minionego stulecia nie traktować jak jeszcze jednego, solidnego dowodu na trafność spostrzeżenia o „ufikcyjnieniu historii”. Droga, którą pokonał przecież pamiętnikarz, prowadząca od dzieciństwa spędzonego w Łodzi po pierwszą wojnę światową, przeżyta w Anglii, to w gruncie rzeczy droga od historii ku fikcji. I nie ma w tym najmniejszego bluźnierstwa.

Słowo od Autora to nic innego jak pakt, zawartym pomiędzy pamiętnikarzem a czytelnikiem, w którym obaj uczestnicy tej skomplikowanej, komunikacyjnej sytuacji zobowiązują się do przestrzegania kilku prostych zasad. Po pierwsze, autor jedynie powiada, że pisze prawdę, a czytelnik tego nie kwestionuje, urzeczony genialnością pamięci autobiografa. Po wtóre, zobowiązując się czytać historię życia muzyka jak powieść, odbiorca zawiesza nieufność i uznaje jego geniusz powieściowy. Pamiętniki nie stają się przez to kolejnym

⁸ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, St. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 2.

⁹ Przeprosiny za prostotę wypowiedzi, jak podaje Curtius, należą do dobrego tonu i są wręcz obowiązkiem każdego zagajającego mówcy. Przy okazji mieszczą się we wstępie mowy (*exordium*) jako jeden z ważniejszych toposów, przez Curtiusa nazywanych jednak nieco inaczej niż w tekście artykułu, mianowicie afektowaną skromnością – por. E. R. Curtius, dz. cyt., s. 90.

¹⁰ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadamy*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, s. 265.

¹¹ Tamże, s. 263–278.

wiarygodnym dziełem historycznym, gdyż bez wątpienia postęp w dokumentacji przeszłości już kilkakrotnie zakwestionował ich rzeczową wartość. Są jednak wyjątkowym przypadkiem w osobistej historiografii, ponieważ zostały napisane jak wspaniała, sensacyjna kronika przypadków miłosnych, przy okazji będąca także kroniką muzyki ubiegłego wieku. „Historiografia bowiem może być pozbawiona pamięci, kiedy ożywia ją jedynie ciekawość. Zmienia się ona wówczas w egotyzm, co samo w sobie nie jest niczym karygodnym”¹².

O tym, że Rubinstein – pamiętnikarz ma doskonale wycucie formy, zasadniczo świadczy stopień skomplikowania tego obszaru jego dzieła, który nazwać by można perypetią¹³. Połączona z anegdotyczną warstwą pamiętników perypetia sprawia, że równie dobrze mógłby napisać je Franc Fiszer, skądinąd wspomniany przez Rubinsteina, gdyby oczywiście zechciał w ogóle cokolwiek zapisywać. „Stentorowy, deklamatorski głos Fiszera nieodmiennie górował nad wszystkimi: przegadać nie potrafił go nikt!”¹⁴. Oczywiście, autor *Mojego długiego życia* próbuje dorównać Fiszerowi w przeformułowywaniu życia w opowieść, zamazując wszelkie ślady jej pierwotnej oralności¹⁵. Zachowuje przy tym mechanizmy humorystycznej narracji, tu i ówdzie nazywając je wprost i jednoznacznie. Dzieje się tak zwłaszcza wówczas, gdy zmęczony prowadzeniem zasadniczego toku opowieści kawalarz sięga po retardację, opóźniającą i spowalniającą rytm pędzących zdarzeń. W jednym z przypadków retardacyjność sytuacji ratuje kilka szmoncesów. Oto młodziutki pianista zostaje zaproszony na dwór Wielkiej Księżnej-Wdowy Meklemburgii-Schwerinu. Niestety spóźnia się. Jego gra nie wypada więc najlepiej („[Jej Królewska Wysokość] podziękowała mi bardzo łaskawie i wypowiedziała kilka komplementów na temat mojej gry”¹⁶). Jednak po nieoficjalnej kolacji

nabrałem śmiałości i opowiedziałem kilka wybranych dowcipów żydowskich, a ponadto zaserwowałem cały mój repertuar parodystyczny. Śmiem twierdzić, że odniosłem tu sukces znacznie większy niż w czasie popołudniowego koncertu¹⁷.

W innych okolicznościach – tuż po streszczeniu kolejnego rozdziału historii z Polą – Rubinstein wprost sięga po wstawkę humorystyczną i opatruje ją bezcennym dopiskiem:

Teraz, dla kontrastu, koniecznie powinno nastąpić „komiczne odprężenie”, tak drogie sercom filmowców, równie dobrze więc i ja mogę w tym miejscu opowiedzieć anegdotę o facecie imieniem Knapik”¹⁸.

¹² Tamże, s. 274.

¹³ O szerszym zjawisku, związanym z wycuciem samej literatury, donosi autor pamiętników, wspominając swoją młodość w Berlinie. Rozgoryczony lekcjami fortepianu u surowego Bartha czternastolatek Rubinstein uczestniczył z wielką satysfakcją w wykładach „wielkich pisarzy, historyków, filozofów i uczonych”. Także wówczas młodziutki pianista odkrył w sobie pasję czytelnictwa („czytałem w oryginale mnóstwo literatury niemieckiej, francuskiej, angielskiej, rosyjskiej i polskiej”), którą rozwijał dopóty, dopóki nie zaczęła mu wyraźnie przeszkadzać we współpracy z Barthem. Por. A. Rubinstein, dz. cyt., s. 73–76.

¹⁴ A. Rubinstein, dz. cyt., s. 343.

¹⁵ Na ten temat zob. W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992.

¹⁶ A. Rubinstein, dz. cyt., s. 70.

¹⁷ Tamże, s. 70–71.

¹⁸ Tamże, s. 340.

Jej bohater, nieszczęsny Knapik, jest jednym z najmniej szkodliwych oszustów, którzy kiedykolwiek stanęli Rubinsteinowi na drodze, niestety podstępnie i skutecznie wyduszającym od muzyka napiwki.

Zawsze wiedział, kiedy miałem dostać jakieś pieniądze, i zawsze wtedy pojawiał się przy mnie, wpatrując się tymi swoimi przekłętymi kaprawymi oczkami. [...] Historia ta – czytamy dalej – ma zabawne zakończenie: po wielu latach koncertowałem w Petersburgu w wielkiej sali Zgromadzenia Szlacheckiego, które mieściło się naprzeciwko mego hotelu. Zbliżałem się właśnie do wejścia dla artystów (mróz był 25 stopni), gdy zatrzymał mnie jakiś młody człowiek, prosząc o bilet. – Nie mam żadnych biletów. Proszę mnie przepuścić. Jest zimno! – powiedziałem rozniewany. – Ależ pan jest bliskim przyjacielem mego brata – powiedział nieznajomy. – Jak się nazywa pański brat? – Knapik – odpowiedział. Wydałem okrzyk przerażenia, wbiegłem do środka i zatrasnąłem za sobą drzwi. Serce waliło mi tak, jak gdyby rzuciła się na mnie jadowita żmija. Opowiedziałem tę historyjkę tak szczegółowo, aby przestrzec moich czytelników. Po świecie kręci się wcale niemało ludzi pokroju Knapika. Żydzi mają dla nich specjalną nazwę: mówią na nich „sznorerzy”. No cóż, mojemu Knapikowi muszę przyznać tytuł Króla Sznorerów¹⁹.

Anegdotyczną warstwę pamiętników organizują zatem dwie zasady: zasada korzystania z mechanizmów kulturotwórczych (w tym ze starożytnej topiki oraz z *topoi* filmowych), a także zasada sięgania po folklor żydowski. Obu autor używa zupełnie świadomie, bawiąc się i żonglując figurami, strategiami, technikami.

Rubinstein być może jest dobrym anegdociarzem, jednak mistrzostwo osiągnął w zgoła innych opowieściach – opowieściach przybierających nieoczekiwany obrót, zmieniających nagle kierunek, opowieściach przeciętych gwałtownym zwrotem akcji. Posłuchajmy historii z Wiednia:

Fitelberg, Karol [Szymanowski – M. C.] i ja jadaliśmy zwykle w naszym hotelu. Ficio zawiadywał finansami i regulował rachunki, a więc sprawom pieniężnym nie poświęcałem większej uwagi. Mimo to sam także dość dużo wydawałem w drogeriach, w sklepach z galanterią, na pocztę, u fryzjera, na napiwki i przejazdy; w rezultacie znów zaczynałem zbliżać się do kresu moich możliwości finansowych. Któregoś ranka postanowiłem poprosić Fitelberga o niewielkie kieszonkowe. Ponieważ ani jego, ani Karola nie zastałem w ich apartamencie, udałem się do recepcji, żeby dowiedzieć się, czy nie zostawili dla mnie żadnej wiadomości. Urzędnik oświadczył, iż poprzedniego wieczora obaj panowie wyjechali do Wenecji. Po prostu mnie zatkało! Co za bezduszne potwory! Zostawili mnie na pastwę losu! Oczywiście mogło się to stać tylko za sprawą Fitelberga. Karol był jedynie nieodpowiedzialnym dzieckiem, całkowicie przez niego zdominowanym – ale Fitelberg! Znów mi wyciął taki kawał²⁰.

Dla bohatera przygoda skończyła się dobrze, naprawdę spointowało ją jednak autodydaktyczne podsumowanie: „Cała ta historia stała się dla mnie gorzką nauką”²¹. Jeżeli przyjmie się, że wyjątkowo ważnym sposobem porządkowania

¹⁹ Tamże, s. 341–342.

²⁰ Tamże, s. 438–439.

²¹ Tamże, s. 439.

wspomnień są w tym miejscu po wielokroć wspomniane intryga i perypetia, o których żywiołowym następstwie decydują nagłe zwroty akcji, wówczas najczęściej stosowanym schematem fabularnym okazały się takie przygody bohatera, w których stężenie katastrofy i nagromadzenie nieszczęść jest zaznaczone w stopniu wystarczającym do tego, by nie sposób było znaleźć ich wytłumienia i rozwiązanie w najbliższej możliwej sytuacji. Do tej kategorii należą wszystkie opowieści wieszczące finansowy upadek bohatera oraz poważne tarapaty ekonomiczne, w jakich się znalazł. Rozszerza i uzupełnia ramy opowieści bez wyjścia historia nieudanej próby samobójczej z akcją umieszczoną w Berlinie. Rubinstein traktuje ją jak oś fabularną utworu, wraca wielokrotnie do niej, interpretuje w duchu szalonej rekonwalescencji, która udziela się wszystkim późniejszym zachowaniom „beniaminka” życia, i wręcz ją nadinterpretuje.

jestem najszczęśliwszym człowiekiem, jakiego kiedykolwiek spotkałem. Tak pretenjonalna deklaracja wymaga wyjaśnień. Moja koncepcja szczęścia narodziła się w Berlinie, wkrótce po owej samobójczej próbie. Było to rodzaj nagłego objawienia, ale od tamtego czasu nauczyłem się życie kochać bezwarunkowo²².

Czy podobne credo pamiętnikarza nie jest gorszące? Warto wreszcie wyjaśnić, o jakie standardy literackie w autobiografii apeluje Rubinstein. Skoro korzysta w niej z konwencji przygody, chętnie sięga po intrygę, fastryguje perypetię, do granic możliwości piętrzy nieszczęścia, znakomicie radzi sobie z utrzymywaniem uwagi czytelnika, zna także sposoby, dzięki którym odbiorca, nie tracąc nic z lektury, może odpocząć, i wszystko to włącza w ideologię pocieszenia, a za zasadniczy budulec autobiografii przyjmuje konwencje literatury popularnej oraz starożytną retorykę. Umiejętnie stwarzając własny wizerunek i przycinając fakty do rozmiarów wspomnianej ideologii, stosuje Rubinstein typ autobiografii, nazwany przez Małgorzatę Czermińską świadectwem, w jakies mierze pozostając także autobiografem duchowym²³. Decydujące w *Moich młodych latach* wydają się ramy, w jakich pamiętnikarz umieszcza scenę nieudanego samobójstwa, traktując je jako koniec depresyjnego życia i schyłek wypełniania dramatycznych powinności (wobec matki i profesora Bartha) a zarazem początek przygód ozdowieńca, który w zamian za to, że przeżył, postanawia bezwarunkowo kochać życie. W tym miejscu opowieść Rubinsteina nie tylko nabiera rumieńców – nade wszystko staje się zrozumiałym świadectwem rekonwalescencji, zapisem terapeutycznym, nie autobiografią, lecz autoterapią, w dalszym ciągu pełniącą przecież znaczące funkcje poznawczo-informacyjne. Wypada tedy zmodyfikować wstępne założenie, iż Rubinstein-pisarz musiał zabić w sobie Rubinsteina-muzyka. To raczej Rubinstein-muzyk obudził w sobie ja

²² Tamże, s. 421.

²³ „Autobiografia duchowa różni się od każdej innej od razu w punkcie wyjścia. Nie chodziło w niej bowiem o oryginalność osoby i jej dziejów, przeciwnie, o wyraz postawy, która powinna być powszechna”. W dalszej części autorka przywołuje protestanckie opowieści o nawróconym grzeszniku, które wprowadziła jako żywy nurt europejskiej literatury nieco przyhamowały i przyschnęły, stając się równocześnie jako typ narracji autobiograficznej inspiracją dla pamiętników „ozdowieńców” w rodzaju *Moich młodych lat*. Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 1998, s. 63.

narracyjne, by przeżyć jako pisarz i pójść tropem dwu różnych wcieleń, o jakich wspomina interpretujący ramową opowieść *Baśni tysiąca i jednej nocy* Bruno Bettelheim w *Cudownym i pożytecznym*. Jedna z instancji (w baśni to król Szachrijar) jest zniechęcona do życia, druga (Szeherazada) drży o nie, ale decyduje się wybawić siebie i króla. Wyzwolicielska opowieść Rubinsteina, podobnie jak sesje narracyjne dwojga wspomnianych protagonistów, musi rozjaśnić moment kryzysu życiowego, który zdecydowaliśmy się identyfikować ze sceną nieudanego samobójstwa. Linearna i jednostajna fabuła nie zdołałaby zrobić na odbiorcy wrażenia *katharsis* – do tego bowiem, uzupełnia Bettelheim, potrzeba narracyjnego urozmaicenia²⁴.

Bycie podmiotem jest człowiekowi zadane i ustanawia się w relacji ze wszystkim tym, czym on sam nie jest. Zmienny układ tych relacji i możliwości podmiotowego działania sprawia, że odpowiedź na pytanie, „kim jestem?“, jest zawsze niepełna, fragmentaryczna i krucha, podatna na zmianę²⁵.

W komentarzu do pracy Ricoeura mówi się również o woli podmiotu do dopełniania się i jego niegotowości, która zawsze stara się zamknąć i zatrzymać. Dialektyka tożsamości, do której powraca autor pracy *O sobie samym jako innym*, wymaga przecież od ja autobiograficznego ścisłej współpracy z rzeczą, *ipse z idem*, współpracy całego mnie z tym, kim nie jestem, więc także z konwencjami, tropami i ideologią²⁶. Ja Rubinsteina spaja się więc i układa w klarowną pochwałę życia tylko dzięki starannemu uproszczeniu autonarracji, która – o czym należałoby częściej przypominać – jest nie tylko spichlerzem faktów, ale przede wszystkim ekranem projekcji i przepracowań jej autora²⁷.

Moje młode lata są także w równym stopniu wyznaniem miłości życiu i sobie; świadectwem bezwarunkowego uwielbienia świata i jego centrum – czyli siebie. W tym znaczeniu pamiętniki Rubinsteina pozostają oczywiście niewiarogodnym śladem czasu, zacieranym lub powiększonym w wyniku osobistych wyborów autora, związanych z narcyzmem właśnie: „Zawsze czułem skrytą potrzebę produkowania się przed publicznością”²⁸. Albo:

Byłem zadowolony z mego amerykańskiego debiutu. Nazajutrz krytycy wyrażali sprzeczne opinie o moim występie: dwie recenzje były entuzjastyczne, jedna przepowiadała mi wspaniałą przyszłość, inna chwaliła technikę i werwę, lecz mniej była zachwycona opanowaniem muzycznym, natomiast jednemu z krytyków, niejakiemu panu Krehbielowi, w ogóle się nie spodobałem. W sumie bilans był dla mnie korzystny.

²⁴ „Trzeba było niemal trzech lat ciągłego wysłuchiwanie opowieści, aby król mógł wyzwolić się z głębokiej depresji, to jest aby mógł się uleczyć. Trzeba było tysiąca nocy uważnego słuchania baśni, aby jego całkowicie zdeorganizowana osobowość mogła się na nowo zintegrować”. (B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, przeł. D. Danek, Warszawa 1985, s. 174).

²⁵ B. Gutkowska, *Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu*, Katowice 2005, s. 14.

²⁶ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 517.

²⁷ K. Rosner pisze o tym wprost: „autonarracja jest strukturą, w której jednostka formuje swą tożsamość” (K. Rosner, dz. cyt., s. 107).

²⁸ A. Rubinstein, dz. cyt., s. 48.

Z czym nie można bezsprzecznie się zgodzić²⁹. Albo jeszcze:

Armand de Gontaut-Biron był ulubieńcem złotej młodzieży. Przedstawił mnie swym przyjaciółom, nie szczędząc pochwał: byłem najwybitniejszym pianistą, najinteligentniejszym facetem, wielkim poliglotą, „no i opowiada kawały, że można skonać ze śmiechu”. Tego typu rekomendacja nie mogła zawieść: natychmiast też zostałem przez nich zaakceptowany jako stały [...] kompan³⁰.

Funkcja streszczonej rekomendacji w pamiętniku jest oczywiście inna: dzięki niej czytelnik jeszcze żarliwiej powinien pokochać Artura Rubinsteina, człowieka sukcesu, w którego wciela się człowiek niedawno pogrążony w berlińskiej depresji. Kierunek przemieszczania się znaczeń w lekturze omawianej autobiografii jako autoterapii jest inny od wcześniejszego (przypomnijmy, że w odczytaniu, któremu pomagał Ricoeur, ruch znaczeń szedł od prawdy do fikcji): to ruch od niedoli do bogactwa, od choroby do zdrowia, od niepowodzeń do sukcesu:

o ileż szczęśliwszy jest biedny pianista od tego multimilionera, który musi wstawać o siódmej rano, żeby zatroszczyć się i utrzymywać w porządku wielką górę złota, którą uważa za swoją własność, ale do grobu jej i tak zabrać z sobą nie może³¹.

Opisywany w pamiętniku wysiłek psychiczny jest w końcu projektem wyrwania się z łódzkiej niewoli, z więzienia żydowskiej dzielnicy, od zobowiązań siódmego z kolei dziecka skromnego wytwórcy sukna, które nazwało siebie „spóźnionym i nieproszonym gościem”³². Trudno zapomnieć, że w autonarracji Rubinsteina otrzymaliśmy zamiast rzeczywistości marzenie; idealizacja ja i świata pojawia się w niej na równych prawach z autodydaktyką i pasjami kronikarza. W przeciwieństwie do tamtych przeciwdziała samozniszczeniu i jest „próbą chronienia siebie przed swoimi własnym pierwotnymi popędami destrukcyjnymi”³³. Jeżeli więc narcyzm warunkują trzy założenia: iż kocha się tylko to, kim się jest samemu, kim się było, i to, kim chciałoby się być, pamiętniki Artura Rubinsteina są gotowym materiałem dla psychoanalityka³⁴. Oczywiście, pod warunkiem, że i on nie da się uwieść ich powieściowemu geniuszowi.

²⁹ Tamże, s. 212–213.

³⁰ Tamże, s. 228.

³¹ Tamże, s. 385.

³² Tamże, s. 10.

³³ P. Dessuant, *Narcyzm. Przegląd koncepcji psychoanalitycznych*, przeł. Z. Stadnicka-Dmitriew, Gdańsk 2007, s. 106.

³⁴ Tamże, s. 41.

Summary

Marta Cuber

The Love of Life. The art of telling lies and stories, and how to create one's image in Artur Rubinstein's diaries

In comparison to other classical music players (such as Fiodor Szalapin's *Memories from my life*), Arthur Rubinstein's *My early years* seem to be a work of a thriller-like fabular layer and an elementary non-fiction value. In my sketch, instead of evaluating this proportion, I suggest making a more useful move – a rhetorical analysis of the auto-creational pose which is adopted by the memoir's subject. By means of this I present the memoir I (which easily embodies roles such as a liar, joker, raconteur and sage), as well as point and decipher the mechanisms of popular prose, which the author activates. Thanks to this approach Rubinstein uncovers his unknown face – a conscious writer and amusement culture hothead. Uncovering its codes in *My early years* with the evolutionary biography construction of the main character basically means retelling the musician's diary – this time as well composed, popular literature. By means of this procedure the author's mistakes and slips of memory become softened, for playing with the reader to persuade him to believe in the maker's unfailing memory seems to be more important. A separate matter in this sketch is the reflection on the anecdotal-narcisistic layer of the memoir. To open it I use not the rhetorical key, but psychotherapeutic tools, revealing a considerable amount of autotherapy potential in Rubinstein's memories. Thus, this sketch discloses and exposes the mystifying mechanisms in the work of the great pianist, leveling them with the consoling inclinations of popular biographies.