

Leokadia Hull

UWM w Olsztynie

Na pograniczach biografistyki. O prozie Henryka Grynberga i Janusza Głowackiego

On the border line of biographical writings. The prose of Henryk Grynberg and Janusz Głowacki

Słowa kluczowe: biografizm, autobiografizm, dokumentaryzm, fikcja literacka
Key words: biographism, autobiographism, documentarism, literary fiction

Na listach czytelnicy bestsellerów, w zestawach „lektur koniecznych”, uwzględnianych w różnych „niezbędnikach inteligenta” i podobnych wykazach sugerowanych przez tygodniki, poczesne miejsce zajmują w ostatnich latach książki o charakterze biograficznym. Biografistyka (zarówno tłumaczenia, jak i rodzima twórczość) szturmem zdobywa rynek czytelnicy. Wystarczy tu przywołać głośne i nagradzane tytuły, mające szeroki rezonans na łamach prasy – *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego, *Miłosz* Andrzeja Franaszka, *Korczak. Próba biografii* Joanny Olczak-Ronikier, *Iwaskiewicz. Pisarz po katastrofie* Marka Radziwona, *Pra. O rodzinie Iwaskiewiczów* Ludwika Włodek, *Twarz Tuwima* Piotra Matywieckiego. Ukazały się także kolejne biografie Tuwima, Broniewskiego, Słonimskiego, Newerlego, Gałczyńskiego, już nie mówiąc o imponującym dziele Hanny Kirchner, biografii Zofii Nałkowskiej, uwzględnić też trzeba, od dawna obecny na rynku wydawniczym i cieszący się wysoką renomą, obszerny dorobek biografistyczny Tuszyńskiej, obejmujący Isaaca Bashevisa Singera, Irenę Krzywicką, Marię Wisnowską, Wierę Gran i wiele innych postaci, a i tak będzie to tylko drobny fragment długiej listy bestsellerów.

Nie znaczy to, iż wcześniej nie ukazywały się biografie również cieszące się dużym zainteresowaniem, atrakcyjne czytelnicy, intelektualnie i narracyjnie odkrywcz. Mam tu na myśli książki eseistyczne, na przykład Jarosława Marka Rymkiewicza czy Józefa Hena, które docierały jednak do węższego kręgu odbiorców o wyraźnie sprecyzowanych zainteresowaniach. Głośne książki z ostatnich lat, są na ogół biografiami postaci z naszej współczesności,

stąd temperatura dyskusji wokół nich jest znacznie wyższa, tym bardziej że odbywa się na razie raczej na łamach prasy i ma charakter dziennikarski. Szczególnie nasycone emocjami były kontrowersje wokół biografii Kapuścińskiego, której towarzyszyła atmosfera skandalu. Oczywiście znaczenie ma tu fakt, że ukazała się ona w niedługim czasie po śmierci jej bohatera, napisana została przez autora z nim zaprzyjaźnionego i w wielu miejscach dotyka kwestii intymnych, dotyczących także jego najbliższych. Jest to jednak już inne zagadnienie, wychodzące poza pytania literaturoznawcze, w tym wypadku mające swój ciąg dalszy – sądowo-procesowy. Z kulturowego punktu widzenia książka Domosławskiego okazała się wyzwaniem dla polskiej tradycji pisania biografii raczej ostrożnych, z zachowaniem odpowiedniej dyskrecji i decorum.

Innego rodzaju kontrowersje wywołała *Oskarżona: Wiera Gran* Agaty Tużyszynskiej. Tym razem spory ogniskowały się wokół jej interpretacji i sugestii związanych z odległymi wydarzeniami, zachowaniami znanych osób w czasach Holokaustu. Ponadto, dzieje śpiewaczki z warszawskiego getta czytane były w kontekście wcześniej wydanej książki wspomnieniowej Władysława Szpilmana, a szczególnie zrealizowanego na jej podstawie filmu Romana Polańskiego *Pianista*. Biografistom zatem często przychodzi mierzyć się nie tylko z komplikacjami źródłowymi w docieraniu do rekonstruowanej rzeczywistości, wypracowaniem atrakcyjnych form narracji dla swojej opowieści, lecz także często z utrwalonymi wcześniej sądami na temat znanych postaci i ich czasów. Książki biograficzne wchodzą w dyskurs z zastanym obszarem wiedzy, konfrontowane są ze sobą różne punkty widzenia, indywidualne wersje „prawdy”, szczególnie gdy wokół przywoływanych postaci narosła już obszerna literatura.

Faktem jest, że ciąg tych wydawnictw, docenianych i nagradzanych, autorskie nowatorstwo, rewelatorskie interpretacje, odkrywanie nieznanych faktów z życia bohaterów, a także oddźwięk czytelniczy książek otworzyły nowy rozdział w polskiej biografistyce. Wydaje się, że nie ma już powrotu do hagiograficznej poprawności, lęku przed popełnieniem niedyskrecji, stawianiem trudnych pytań i formułowaniem kontrowersyjnych hipotez. Na marginesie można byłoby zauważyć, że musiało upłynąć nieomal sto lat od czasu, gdy Boy-Żeleński tak sugestywnie przeciwstawiał się polskiej tradycji „brązownictwa”.

Po ukazaniu się książki Domosławskiego „Polityka” opublikowała obszerny „raport” dotyczący stanu polskiej biografistyki, w którym – powołując się na zdanie wydawców, oceniających dotychczasowy dorobek polskiego piśmiennictwa biograficznego – autorzy ubolewają, iż jest on bardzo ubogi, szczególnie w porównaniu z ekspansją książek biograficznych na gruncie amerykańskim czy brytyjskim. Jednocześnie prognozują, że:

być może książka Domostławskiego będzie kamyczkiem uruchamiającym lawinę [...] popularność wspomnień, dzienników i pamiętników świadczy o tym, że Polacy jednak zaczynają mierzyć się z własną historią. Cierpimy też, co wyszło na jaw przy okazji Kapuścińskiego, na wielki głód biografii¹.

Kilka zaledwie lat, które dzielą nas od tego „raportu”, potwierdziły formułowane w nim przewidywania.

Wymienione tu głośne wydarzenia na rynku polskiej biografistyki stanowią szeroko zakrojone projekty, rysujące rozległą panoramę życia, twórczości, z uwzględnieniem kontekstów socjologicznych, historycznych epoki. Cechuje je dokumentacyjna solidność, naukowa bądź dziennikarska, a zważywszy, iż przedmiotem biograficznej wiwisekcji są tu przede wszystkim postaci twórców, wpisują się, w mniejszym lub większym stopniu, w biografizm literaturoznawczy, o który upomina się Anna Nasiłowska². Jej głos nie jest odosobniony; w 2010 roku ukazał się monograficzny numer „Dekady Literackiej”, poświęcony problematyce biografizmu, który otwiera tłumaczony tekst angielskiego profesora Uniwersytetu Southampton, Michaela Bentona, *Biografia teraz i kiedyś*, w którym autor ogłasza, że ów „kopciuszek studiów literackich” wraca na salony³. Słuszne głosy upominające się o należną rangę biografistyki w obrębie literaturoznawstwa znajdują potwierdzenie w wybitnych dziełach, by wskazać tu przywołaną już wcześniej, imponującą pracę Hanny Kirchner *Nałkowska albo życie pisane*.

Prognozowany, a także już zauważalny na rynku książki zwrot w stronę biografii wymusza otwarcie szerszej przestrzeni namysłu nad gatunkiem, pogłębienia metabiograficznej refleksji. Zwiastunem takiej potrzeby metodologicznej jest cytowany tu numer „Dekady Literackiej”. Uwzględnić jednak należy, iż nie ma i nie może być kanonicznego wzorca pisania biografii, ponieważ na różnorodności wybieranych przez autorów konwencji polega jej urok – i może dlatego też na naszym gruncie literaturoznawczym biografistyka nie doczekała się szerszego, opartego na nowszych modyfikacjach gatunku, rozpoznania. Problem rysuje się bardzo wyraźnie, jeżeli by zestawić tę skąpą bazę teoriopoznawczą z licznymi pracami na temat autobiografizmu – wystarczy wskazać prace Zimanda, Cieńskiego, Czermińskiej, Lubas-Bartoszyńskiej, Gosk, a także wielu innych badaczy, którzy liczne rozprawy poświęcili literaturze dokumentu osobistego, różnym jej odmianom. W tej obszernej bibliografii uwzględnić też należy szeroko przyswojone tłumaczenia światowych klasyków teorii autobiografizmu: Gusdorfa, Lejeune’a i innych badaczy.

¹ W. Smoczyński, J. Sobolewska, *Raport: Biografie – małe sekrety wielkich ludzi*, „Polityka” 2010, nr 2748, s. 39.

² A. Nasiłowska, *Herezje wokół biografizmu i antybiografizmu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 129–136.

³ M. Benton, *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. Anna Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 7.

Na tym tle teoria biografizmu rysuje się bardzo skromnie – najczęściej przywoływane są: praca Marii Jasińskiej *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, książka zbiorowa *Biografia – geografia – kultura literacka* pod redakcją Jerzego Ziomka i Janusza Sławińskiego, a z tekstów tłumaczonych – Jamesa Clifforda *Od kamyków do mozaiki*⁴. Pochodzą one z lat siedemdziesiątych i jakkolwiek zawarta w nich refleksja teoretycznoliteracka w wielu punktach nie zatraciła poznawczej aktualności, nie wystarczają już do opisu wielostylowej różnorodności narastającej materii tekstów biograficznych.

Pomiędzy teoretycznoliterackim rozpoznaniem autobiografizmu i biografizmu są więc znaczące dysproporcje, a uznać by przecież należało, że genologicznie są to gatunki pokrewne, chociaż przez klasyków teorii rozgraniczane dość kategorycznie. Autor „paktu autobiograficznego” Phillipe Lejeune przestrzega, by przez pryzmat gatunku biograficznego nie myśleć o autobiografii. Istotą paktu autobiograficznego jest bowiem uznanie tożsamości wewnątrz tekstu z nazwiskiem na okładce, natomiast w biografii relacja między bohaterem a modelem jest kwestią podobieństwa, a nie tożsamości: „Tożsamość jest rzeczywistym punktem wyjścia autobiografii – podobieństwo nieosiągalnym horyzontem biografii”⁵. Inaczej relacje między tymi gatunkami ustawia John Sturrock, twierdząc, że biografia to rzemiosło, autobiografia – działalność uboczna i niepowtarzalna⁶. W jego ujęciu formą prymarną jest zatem biografia, a autobiografia pochodną jej konwencji.

Materia tekstowa, szczególnie z ostatnich lat także na gruncie polskim znacznie poszerzająca repertuar odmian gatunkowych biografizmu, dostarcza jednak licznych przykładów, które zacierają tę formalnie wyznaczoną linię demarkacyjną. Przykładem swobodnego przemieszczania się między biografią i autobiografią może być zarówno pisarstwo Henryka Grynberga, jak i Janusza Głowackiego, szczególnie w tych tekstach, które mieszczą się w szeroko pojętej kategorii literatury dokumentu osobistego, a tak klasyfikować możemy dużą część ich dorobku.

W *Uchodźcach* i *Ciągu dalszym* Grynberga szkielet konstrukcyjny uwzględnia plan autobiografii, ale meandryczny tok narracji opiera się na dygresjach, które rozrastają się do rozmiarów wyodrębnionych rozdziałów i stanowią rozbudowane szkice biograficzne przywoływanych postaci. Powstaje kompozycja wielogłosowa, w której inicjalny gest autobiograficzny ulega

⁴ M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970; *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 40, Wrocław 1975; J. L. Clifford *Od kamyków do mozaiki: zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978.

⁵ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski, Kraków 2007, s. 71.

⁶ Por. J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, s. 126–144.

zatarciu, a perspektywa autorska, zachowując podmiotową nadrzędność, przechodzi na pozycję zbliżoną do powieściowego narratora. W wywiadach często podkreślał: „Moja biografia jest w pewnym sensie typowa, pomimo wszelkich niezwykłości, w jakie obfituje, jeśli chodzi o los osobisty”⁷, a w innym miejscu: „Zawsze niechętnie pisałem o sobie. Nawet w moich opowieściach autobiograficznych bohaterem nie byłem ja”⁸.

Projekt Grynberga określić można jako autobiografię przeglądającą się w lustrach biografii innych postaci. Zważywszy, że *Uchodźcy* i *Ciąg dalszy* to książki pokoleniowe „pięknych siedemdziesięcioletnich”⁹, ich życiorysy są równoległe, a doświadczenia poniekąd wymienne. Pokoleniowym mitem skalającym i legendotwórczym jest postać Marka Hłaski, który był dla nich, bo także dla Janusza Głowackiego i kilku innych spadkobierców, Jamesem Deanem, Elvisem Presleyem, Humphreyem Bogartem, Ernestem Hemingwayem. *Uchodźców* otwiera rozdział zatytułowany *Maheczo*, czyli Marek Hłasko – i nie jest on tylko bohaterem tego szkicu, patronem całej książki, postacią przewijającą się przez wiele stron – rzecz jest jemu dedykowana, a właściwie „za niego napisana”. „Hłasko pił z nami i notował w pamięci materiał, którego zawsze mu brakowało. Ja nie, bo miałem materiału pod dostatkiem, więcej nawet, niż mogłem unieść”, a zatem: „Zrobiłem to niejako za niego. Nie tak barwnie, jak on by to zrobił, ale kto umie tak koloryzować jak on?”¹⁰. Pojawia się formuła bardzo specyficzna – pisanie nie „o kimś”, nie „dla kogoś”, nawet nie „w czyimś imieniu”, lecz „za kogoś”, tak jak wcześniej, w 1981 roku w Izraelu, patrząc na plażę, „gdzie niegdyś wylegiwał się Hłasko”, napisał wiersz za niego¹¹.

Niecodzienny zabieg literacki, stosowany w jego tekstach autobiograficzno-biograficznych, odczytać można jako pewną odmianę apokryfu – nienapisane książki nieżyjącego już Hłaski pisze Grynberg. Jest to jednak rodzaj apokryfu à rebours, odwracający jego definicyjne cechy gatunkowe – odrzucone zostały gry z mistyfikowanym autorstwem, tekst intencjonalnie nie jest efektem zawłaszczenia czyjegoś nazwiska czy dzieła, lecz gestem podarunkowym – skierowanym do kogoś, kto nie zdążył napisać tego, co mógłby, czy

⁷ M. Lebecka, *Opisać Holocaust. Rozmowa z Henrykiem Grynbergiem*, „Kresy” 1994, nr 18, s. 19.

⁸ M. Cichy, *Najważniejszy temat*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 225.

⁹ Określenie zapożyczam od Marty Sawickiej, z tytułu jednej z recenzji (*Piękni siedemdziesięcioletni*, „Wprost” 2005, nr 5).

¹⁰ H. Grynberg, *Uchodźcy*, Warszawa 2004, s. 221.

¹¹ Pisanie „za kogoś” jest oryginalnym, może nawet ekstrawaganckim przedsięwzięciem, ale, jak zauważa Ewa Rewers, w jakimś stopniu i konstytutywną cechą piśmiennictwa osobistego: „Narracja autobiograficzna »historia życia«, konstruowana jest natomiast zwykle z punktu widzenia autonomicznego podmiotu, który biograficzne przedsięwzięcie podejmuje w imieniu »innych« lub pod ich nieobecność: swoich wcześniejszych postaw i decyzji życiowych, osób, których już nie ma lub tych, którzy są, lecz milczą”. (Tejże, *Więźniowie transkulturowej wyobraźni w: Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004, s. 46).

powinien. Nie jest uzurpatorskim zawłaszczeniem oryginału, kopią, fałszywką czy renarracją, nie kwestionuje wzoru, lecz kontynuuje „dzieło niedokończone”, proponuje hipotetyczny „ciąg dalszy” w formie narracyjnego *continuum*. Gdyby jego artystyczną deklarację „pisania za kogoś” interpretować jako indywidualną wersję apokryfu, to w poszerzonym rozumieniu tego terminu. Danuta Szajnert zwraca uwagę, iż apokryf, choć przynależący do rodziny „imion wymownych”, współcześnie funkcjonuje znacznie szerzej i „zyskuje [...] dodatkowe, nieobecne, albo bardzo słabo obecne w pierwotnych użyciach, odcienie znaczeniowe” i niekoniecznie wiąże się z intencjami mistyfikatorskimi¹².

W *Pamiętniku*, pod datą 18 IV 1988, wspominając pobyt w Izraelu, gdzie kiedyś spotkał się z Hłaską, pisze: „Chodziłem tymi samymi bulwarami i barami co 28 lat temu z Hłaską. Prawie nic się nie zmieniły. Aż dziwne, że go nie spotkałem”¹³. Pisanie „za niego” wypływa z dojmującego poczucia nieobecności, braku, potrzeby oglądania świata jego oczami czy przywrócenia rzeczywistości temu, który już odszedł. Apokryficzność opowieści Grynberga spisywanych za Hłaskę można odczytywać w ramach antropologii śladu jako jedną z odmian poetyki pamięci, w której gest powtórzenia odgrywa zasadniczą rolę¹⁴.

Z potrzeby mówienia „za kogoś” wyrasta duża część jego pisarskiego dorobku. Tak skomponowane są książki: *Memorbuch*, której bohaterem i narratorem jest twórca *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej* Adam Bromberg; *Szkice rodzinne*; *Pamiętnik Marii Koper*, a także wiele innych. Monika Szabłowska-Zaremba określiła ten dział twórczości Grynberga jako „epickie świadectwa Drugiego”¹⁵. Narracja prowadzona „za kogoś” jest jednym z rozpoznanych „sposobów przedstawiania” traumy Holokaustu, odwołując się do określenia z tytułu książki Anny Ziębińskiej-Witek¹⁶. W zbliżonym kierunku zmierza interpretacja Doroty Krawczyńskiej, która mówienie głosem ofiary w tekstach o Zagładzie odczytuje w twórczości Grynberga jako gest identyfikacji, ale i „manipulacji”¹⁷.

W przypadku *Uchodźców* i *Ciągu dalszego* motywacje określające potrzebę mówienia „za kogoś” są jednak inne. Przeżycie Zagłady nie jest tu wątkiem zasadniczym, jakkolwiek także obecnym, ale akcent pada na pobratymstwo losów „uchodźców”, empatię wobec wydziedziczonych z rodzimej przestrzeni, którym nie udało się odnaleźć w nowej sytuacji, przegrali

¹² D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 138.

¹³ H. Grynberg, *Pamiętnik*, Warszawa 2011, s. 334.

¹⁴ Por. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004 (tu rozdz. *Świat powtórzony*, s. 11–60).

¹⁵ M. Szabłowska-Zaremba, *Człowiek po zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*, Lublin 2010, s. 119.

¹⁶ A. Ziębińska-Witek, *Holocaust – problemy przedstawiania*, Lublin 2005.

¹⁷ D. Krawczyńska, *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie*, w: *Narracja i tożsamość*, dz. cyt., s. 266.

z losem i „uszli z przyszłości”, „bo samobójcy też są uchodźcami”, jak czytamy w zakończeniu książki – „za nich” pisze „ciągi dalsze”.

Splot własnych historii i narracji opartych na koncepcie „pisania za kogoś” komplikuje gatunkową identyfikację jego tekstów. Można odnieść wrażenie, że autor, swobodnie gospodarując swoim dorobkiem twórczym, celowo utrudnia próby genologicznej klasyfikacji. W słowie odautorskim określa *Uchodźców* jako „opowieść pokoleniową z elementami fikcji”, zamieszczając we wstępie podziękowania dla wielu osób za dostarczone materiały i konsultacje. Następną książkę Grynberg zatytułował jednoznacznie jako kontynuację: „jest to ciąg dalszy *Uchodźców* i wszystkiego, co dotychczas napisałem [...] I jak większość mojej prozy jest to raczej opowieść epicka niż autobiografia”¹⁸, po czym następuje jeszcze dłuższa lista podziękowań za informacje, konsultacje, dokumenty, materiały, co miałyby wskazywać na dokumentarny zamysł.

Deklaracje gatunkowe składane przez autora, który w sposób szczególny eksploatuje swoją biografię, są więc bardzo niejednoznaczne, a w obrębie całościowej przestrzeni jego dzieła wydaje się, że świadomie wprowadzają zamęt. Określenie „opowieść epicka” odsyła do świata fikcji, a przynajmniej sankcjonuje jej obecność. Jednocześnie podkreśla, że „wyzbyłem się powieściopisarskich skłonności”, umieszcza w tekście liczne sprostowania co do osób i sytuacji opisywanych we wcześniejszej twórczości, przeprosza za dawne „nierozważne fabularyzacje”¹⁹. Relacje między dokumentem i fikcją w obszarze twórczości Grynberga dodatkowo komplikuje wydany w 2011 roku obszerny *Pamiętnik*. We wstępie pisze: „Jest to wybór, w którym pomijam zapiski wykorzystane w moich opowieściach autobiograficznych (zwłaszcza w *Uchodźcach* i *Ciągu dalszym*) lub rozwinięte w esejach czy »przetłumaczone« na wiersze. Stąd nieraz dłuższe przerwy między datami”²⁰. Wyłączając te partie z *Pamiętnika*, przyznaje narracjom, poprzednio deklarowanym jako „opowieści epickie”, status referencyjności – po czasie okazują się wyimkiem z prowadzonego diariusza. W kilku miejscach nawet stosuje przypisy, odsyłające do utworów powieściowych, traktowanych tu dokumentacyjnie i fakto-graficznie.

Proza Grynberga rozwija się jako opowieść totalna, konstruowana w procesie powrotów, renarracji, oświetlania tych samych zdarzeń z różnych punktów widzenia i perspektyw czasowych. Jest to niejako dzieło w „toku”, żaden tekst nie jest zamknięty, pomimo że autor z upodobaniem eksponuje „epilogi”. Tak tytułuje ostatni rozdział *Uchodźców*, książki, która ma swoją

¹⁸ H. Grynberg, *Ciąg dalszy*, Warszawa 2008, s. 7.

¹⁹ Sławomir Buryła dokumentaryzm prozy Grynberga widzi jako jedną z „czterech ścieżek wiodących i przybliżających do tego, co »nie-do-pomyślenia«, »nie-do-wypowiedzenia«, »nie-do-zrozumienia«, »nie-do-wyobrażenia«” (tegoż, *Opisać Zagładę. Holokaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006, s. 286.)

²⁰ H. Grynberg, *Pamiętnik*, s. 7.

kontynuację w *Ciągu dalszym*, też zresztą zakończonym epilogiem, a wątki z tych „opowieści” i wszystkich innych tekstów są cytowane, wyjaśniane, dopowiadane w opublikowanym później (w 2011 roku) *Pamiętniku*. W ten sposób opowieści Grynberga przenikają się, tworzą ewoluujący nieustannie splot, stają się narracją życia w jego ciągłości czasowej, a każdy epilog okazuje się tymczasowy. Można tu powołać się na filozoficzny punkt widzenia Katarzyny Rosner: „Tożsamość, jak i konstytuująca ją autonarracja, nie jest w żadnym momencie życia jednostki ustalona, gotowa. Autonarracja musi ciągle integrować nowe wydarzenia, pojawiające się w świecie i włączać te, które są dla jednostki istotne”²¹.

Narracja życia rozrasta się, tworzą ją różne rozgałęzienia, przemieszczenia wątków, boczne linie, obejmuje zarówno to, co wewnętrzne, jak i zewnętrzne, a miejsce nadrzędne ma sam rytuał opowiadania. Zatarciu ulegają granice między fikcją i nie-fikcją, gdyż obie w równym stopniu służyć mogą rozumieniu świata. Ryszard Nycz interpretuje tę skłonność do hybrydyzacji, łączącej dokumentaryzm z fikcją, jako model czytania nowoczesnej literatury i znajduje dlań głębokie uzasadnienie:

Wydaje się wszakże, że w tego rodzaju tendencji chodzi o gruntowniejszą krytykę relacji literatura-rzeczywistość; relacji, która nie daje się pojąć w kategoriach opozycji, alternatywy czy oboczności autonomicznych dziedzin. Za sprawą wkroczenia osoby do tekstu granica zostaje przełamana i zatarta. Literatura zaś na nowo się uprawomocnia, włączając się w porządek (i nieporządek) życia jako – uprawniona, a może nawet uprzywilejowana – forma jego narracyjnego rozumienia, dramatycznego rozwinięcia czy lirycznego wypowiedzenia²².

Projekt estetyczny Grynberga wpisuje się w teoretyczne rozpoznanie Nycza. Autor podkreśla, powołując się na autorytet Kapuścińskiego, „że literatura jest dla mnie środkiem, a nie celem” i mówi to przede wszystkim jako pisarz, przez długie lata swojej drogi twórczej wybierający rolę strażnika pamięci o Żydach zamordowanych w epoce Holokaustu, ale także autor *Uchodźców* i innych książek, które nie koncentrują się wyłącznie wokół tej problematyki. Twierdzi, że kiedy był młody, chciał być przede wszystkim powieściopisarzem – teraz coraz bardziej skłania się do roli kronikarza. Śmiało wplata w *Ciąg dalszy* obszernie dokumenty, akta procesów sądowych i wiele innych świadectw minionego czasu. Nie przestaje jednak myśleć o nadaniu całości artystycznej formy – i nie jest to tylko kwestia dbałości o poziom estetyczny czy czytelniczą atrakcyjność. „Pisanie jest bezpieczniejsze od opowiadania, bo zapewnia dystans” – wyznaje autor – i dodaje: „dzięki za literaturę”²³. Tę konstatację odnosi nie tylko do tekstów zmagających się

²¹ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 42.

²² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s.67.

²³ H. Grynberg, *Ciąg dalszy*, s. 122.

z doświadczeniem Holokaustu, lecz także biografii „uchodźców z przyszłości”, w których imieniu pisze, ze świadomością, że mógłby dzielić ich los, gdyby szczęśliwie nie odnalazł się i nie zaakceptował swojego miejsca nad Potomakiem.

Obok biograficznych narracji Grynberga z ostatnich lat można ustawić teksty Janusza Głowackiego (przede wszystkim jego pokoleniową książkę *Z głowy*, będącą również swoistym świadectwem „pięknych siedemdziesięcioletnich”), mające wspólny generacyjny adres z autorem *Pięknych dwudziestoletnich*²⁴. Ponadto pisane są przez „uchodźców” (jeden z roku 1967, drugi z 1981), którzy znaleźli się w Ameryce, w tym „dzikim kraju”, w którym nikt nawet nie wie, kto to był Himilbach, jak ironizuje Głowacki. „Uchodźstwo”, amerykańska rzeczywistość, odgrywa także kluczową rolę w powieści biograficznej *Good night, Dżerzi*.²⁵ Inga Inwasiów, recenzując książkę, proponuje, by ją: „umieścić w antologii postemigracyjnej, potwierdzając tym samym ważne miejsce, jakie w niej zajmuje Janusz Głowacki. Tak, ta powieść jest na pewno krytyką obu kultur – polskiej i amerykańskiej, z pokazaniem swoistej »konkurencyjności« rosyjskiego pochodzenia, które Polacy »imitują« na rynku kapitalistycznym»²⁶.

Kody kultury rosyjskiej, natrętnie eksponowane w powieści Głowackiego, świadczą przede wszystkim o jego osobistej fascynacji literaturą rosyjską, ale aktywizowane są także w uchodźczych świadectwach Grynberga. W obu przypadkach odczytywać je można jako sygnał przededefiniowania imigracyjnej samoświadomości ich pokolenia. Nie sytuują się już w kontekście naszej tradycji „wychodźstwa”, odziedziczonej po misyjnej emigracji dziewiętnastowiecznej czy tej powojennej, szukają raczej szerszej dla świata czytelnych wzorców, a może stereotypów „słowiańskości”, której paradygmaty wyznacza w głównej mierze kultura rosyjska. Polska to przecież z perspektywy amerykańskiej *terra incognita*, niezapisana karta, na której brak rozpoznawalnych znaków identyfikacyjnych. Ta doskwierająca anonimowość jest nie tylko doświadczeniem odczuwalnym na gruncie amerykańskim. W *Uchodźcach* pisarz przywołuje tylko na pozór anegdotyczne wspomnienie perypetii związanych z nadaniem bagażu z Włoch do Warszawy:

²⁴ Na powinowactwo pokoleniowe tych książek wskazuje Marta Wyka: „(...) autobiografie obu autorów czasem tylko się dotykają (przypadkiem), nigdy na siebie nie nakładają. Że Głowacki młodszy? Ale przecież daty urodzenia są bliskie: 1938, 1936, mistrz i guru, czyli Hłasko: 1934. Zakładam, że znaczenie owych dat jest względne, choć pamiętać o nich warto. Lata upływały, z pięknych dwudziestoletnich wydobywali się czterdziestoletni, o sześćdziesięcioletnich mało kto (albo zgoła nikt) nie pisał, prawie siedemdziesięcioletni postanowili wziąć sprawy w swoje ręce” (teżże, *Wymyślić siebie*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 11).

²⁵ J. Głowacki, *Good night, Dżerzi*, Warszawa 2010.

²⁶ I. Inwasiów, *Scenariusz nienapisanego scenariusza*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 48.

- Varsovia? Pologna? Takich stacji nie ma – pokręcił głową zwierzchnik.
- Jak to nie ma? Popatrzcie na mapę, Vienna, Berlin i w prawo Varsovia.
- Przynieśli atlas, pokazują mi: Vienna, Berlin, a w prawo biała plama.
- No i co? Che Varsovia, che Pologna, signore? – mądrzył się bagażowy .
- Bardzo żałuję, signore, ale nie wysyłamy bagażu do miejsc, których nie ma – zakończył dyskusję zwierzchnik²⁷.

Owinięte koleczastym drutem walizki – jak na okładce książki – okazały się bezużyteczne, nikt nie interesował się przywiezionym bagażem, zamkniętym w nich nadmiarem doświadczenia przybysza. Opisana przez Grynberga przygoda przydarzyła się podróżnikowi wiele lat wcześniej i na gruncie europejskim, ale nie bez powodu została przytoczona w *Uchodźcach*, jest metaforą ilustrującą upokarzające doznanie anonimowości emigrantów z Polski.

Głowacki znalazł się na Zachodzie w innym czasie i innych okolicznościach – ogłoszenie stanu wojennego zastało go w Londynie. Trafił więc na moment, kiedy oczy świata zwrócone były na Polskę i on miał te swoje „pięć minut” skupienia na sobie jako reprezentancie „cierpiącego narodu”, zainteresowania mediów – gdyby tu użyć publicystycznego języka tamtych lat. Jednak z gorzką autoironią opisuje swój występ w brytyjskim świątecznym *talk show*: „No to wygłosiłem ponurym głosem kilka zdań o nocy nad Polską, starając się nie mylić czasu teraźniejszego z przeszłymi, she z he”, wciśnięty między dowcipkującego z McCartneyem showmana i prezentację sylwestrowych kolekcji Gianniego Versace²⁸. Nie jest to rola, w której mógłby i chciałby się odnaleźć popularny *bon vivant*, brylujący w warszawskich kawiarniach i nocnych klubach.

Nowa polska emigracja, czy raczej postemigracja, nie ma swojej mitologii – te książki dopiero ją tworzą. Uchodźców nie dekoruje już „herb wygnania” (określenie wzięte z tytułu książki Wojciecha Karpińskiego), a cierpiętnicza misja straciła uzasadnienie w zupełnie innym kontekście naszej rzeczywistości. Dawne matryce literackie już się zużyły, mogą służyć tylko jako przestrzeń ironicznej kontestacji również bezsensownej, ponieważ – szczególnie w Ameryce – nasze dziedzictwo okazuje się nierozpoznawalne. Imigracja nowszej daty, jak Głowacki, może tylko zazdrościć Rosjanom: „Nie mówiąc już o rosyjskich pisarzach dysydentach, takich, że aż strach. No bo jednak Dostojewski czy Tołstoj, Czechow czy Gogol – było po kim dziedziczyć. I czy po Sołżenicynie, Brodskim albo i Aksionowie w ogóle ktoś na moje cierpienia nastawi ucho?”²⁹.

Kiedyś polscy pisarze byli „dobrze wykształconymi emigrantami”, jak konstataje Karl Dedecius. W nowej rzeczywistości, rezygnując z nieaktualnej już topiki, nie znajdują gotowych tropów, konstytuujących ich imigracyjną

²⁷ H. Grynberg, *Uchodźcy*, s. 26.

²⁸ J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2004, s. 9.

²⁹ Tamże, s. 17.

tożsamość. Grynberg w ostatnim akapicie, odwołując się do swoich kalifornijskich studiów rusycystycznych, dopowiada znaczenie tytułowego określenia, które nie ma trafnego odpowiednika w języku angielskim, ale także i polskim:

Jaki inny język coś takiego potrafi? „Uszli” od „uchodźcy”, z którego pochodzą „uchodźcy”, a wiersz ten napisał uchodźca Majakowski, który żył 37 lat, do uchodźcy Jesienina, który żył 30 lat – bo samobójcy są też uchodźcami, a może jeszcze bardziej. I każde słowo tej apostrofy można zaadresować do Hłaski³⁰.

Przywołane tu tytuły obu pisarzy są próbami rozpoznania własnego transkulturowego doświadczenia inności, w planie socjalnym, egzystencjalnym, a także psychologicznym. W perspektywie jednostkowej jest ono trudne do zdiagnozowania i stąd potrzeba wsparcia, utwierdzenia w biografiami innych „uchodźców”, w poszukiwaniu znaków „tożsamości i różnicy” – nieprzypadkowo zapożyczam określenie od Barbary Skargi – ponieważ w ich biograficznych narracjach właśnie o tożsamość, ścierającą się z zewnętrzną „innością” toczy się najważniejsza gra. Po przeszczepieniu na inny grunt traci się naturalny tożsamościowy kontekst. „Emigracja to panika” – twierdzi Głowacki – przestaje się istnieć, jest się „przestraszonym, źle mówiącym po angielsku, nieznanym pisarzem”³¹. Pokoleniowe biografie Grynberga i Głowackiego są jednak pisane z perspektywy *ex post*, kiedy pierwszy z nich odnalazł już swoje miejsce „nad Potomakiem”, drugi zaistniał na rynku amerykańskim jako dramaturg. Piszą zatem w imieniu tych, którym nie udało się odnaleźć w nowej rzeczywistości.

Książki Grynberga, eksponujące zamysł „pisania za kogoś”, swoją formułą podkreślają gest solidarności, identyfikacji, a w przypadku Hłaski może i spłacania długu literackiego, zaciągniętego u dawnego mistrza i guru. Natomiast sytuacja wyjściowa, którą nakreśla Głowacki, jest inna. Już wcześniej Kosińskiemu poświęcił jeden z rozdziałów w autobiografii *Z głowy (Żart bogów)*, w którym czytamy:

Wygląda to dziwnie, że piszę tyle o Kosińskim, który nic a nic nie jest moim ulubionym pisarzem. Ale zaraz, spokojnie. Był emigrantem i czy to się komu podoba, czy nie, miał największy z polskich pisarzy sukces. Więc mu najpierw jak każdy uczciwy Polak zazdrościłem. To po pierwsze. Do tego sam się sporo w życiu nudałem i ciekawiło mnie, jak on te coraz bardziej przylegające maski przymierza³².

³⁰ H. Grynberg, *Uchodźcy*, s. 245.

³¹ J. Głowacki, *Z głowy*, s. 251.

³² Tamże, s. 257.

Wspomina, że próbował napisać o nim dramat i miał to być „skok na kasę”, ale jak się okazało nieudany, ponieważ ktoś go ubiegł i pomysł upadł³³. W *Good night, Dźerzi*, umieszcza rozbudowaną, lecz wyraźnie zmitologizowaną opowieść o genezie książki, poświęconej postaci już zapomnianej, której nazwisko w chwili podjęcia tematu trzeba było już „przeliterować” w amerykańskich księgarniach. Biograficzne przedsięwzięcie wydawać by się mogło absurdalne z rynkowego punktu widzenia, przecież już powstało kilka książek na temat Kosińskiego – obszerna praca Jamesa Parka Sloana czy *Czarny ptasior* Joanny Siedleckiej³⁴. Intencją Głowackiego nie jest konstruowanie kolejnej legendy życia pisarza, ani też polemika z istniejącymi już biografiami. Jego propozycja nie wynika również z pragnienia „odkrywania innego”, lecz ma być przedsięwzięciem komercyjnym, etycznie dwuznacznym, jakkolwiek zrozumiałym, zważywszy, iż mieści się w ramach pisarskiej profesji, a – jak twierdzi autor – w dzisiejszym świecie pisarz to po prostu człowiek, który „wymyśla historie do czytania dla innych”.

W planie fikcji umieszcza kluczowy dla całości wątek, mający objaśnić okoliczności powstania powieści. Wprowadza postać niemieckiego designera Klausa, który poszukuje kogoś ze Wschodu, by napisał scenariusz hollywoodzkiego filmu o Kosińskim. Intratna propozycja umowy z biznesmenem trafia do Dżanusa dzięki przypadkowi – lekceważący go wcześniej agent niespodziewanie jemu zleca zadanie, kiedy odkrywa zdjęcie na okładce luksusowego pisma dla gejów i lesbijek – „Zobaczyłem jak stoję cały na biało, czyli że buty wyretuszowano i uśmiecham się niepewnie, trzymam przed sobą tabliczkę podpisaną JANUSZ. A magazyn się nazywał »Gay and Lesbian in New York«”³⁵. Przypadkowo zrobione zdjęcie otwiera szansę na amerykańską karierę, ma być jej początkiem. Jest też w powieści drugi motyw ze zdjęciem w roli głównej – Dźerzi na tle stajni, w białych bryczesach, wysokich czarnych butach do konnej jazdy, z nagim torsem i ze szpicrutą w rękę. Prowokacyjna okładka numeru „New York Times Magazyn”, kojarzona z sadomasochistycznymi upodobaniami Kosińskiego, przypieczętowała ostatecznie klęskę pisarza po sensacjach „Village Voice”, podważających autorstwo jego książek.

Mamy zatem kompozycyjne zawężenie, dwie fotografie – Dżanus Głowacki zaczyna tam, gdzie skończył się Dźerzi Kosiński, ale nie jest to, jak u

³³ Davey Holmes napisał sztukę *Więcej kłamstw o Jerzym*, która nie odniosła większego sukcesu.

³⁴ Jak się jednak okazuje, legenda Kosińskiego jest zadziwiająco trwała. Ostatnio ukazała się kolejna książka o autorze *Malowanego ptaka*, tym razem autorstwa biografisty amerykańskiego, Jerome Charyna, zob. *Jerzy Kosiński. Powieść*, przeł. K. Sikorska, Warszawa 2013, który proponuje wersję życiorysu bohatera bardzo zbliżoną do wykreowanej w *Good night, Dźerzi*.

³⁵ J. Głowacki, *Good night, Dźerzi*, s. 26. W powieści narrator pokpiwa z „okładkowej” tandetnej stylizacji, ale przecież podobne zdjęcie zdobi okładkę książki *Z głowy* – Głowacki jest upozowany na playboya, w nonszalanckiej pozie, w białym garniturze.

Grynberga, „ciąg dalszy”, a raczej próba konfrontacyjna, alternatywna historia życia – autor *Malowanego ptaka* popełnił samobójstwo, „a ja nie chciałem popełniać plagiatu”, to słowa terapeuty skierowane do Klausa, ale także dewiza narratora powieści. Z drugiej strony, w notkach poprzedzających książkę przyznaje: „Może myślałem, że pisząc o nim, dowiem się więcej o sobie. Bo jak się pisze o kimś, to się i tak pisze o sobie”³⁶. Konstrukcja opowieści o Kosińskim zasadza się na przemiennej grze identyfikacji i różnicy – ja mógłbym być nim, lecz nie jestem nim. Empatycznie wchodzi w jego los, ale po to, by uwolnić się od niego. W jednym z wywiadów na pytanie „Czy opętał Pana?”, odpowiada: „Angielski tytuł *Biesów* Dostojewskiego to *Possessed*, czyli – opętani”. Mówi, że pisząc książkę, kładł na oczach na zdjęciu Kosińskiego dwudziestopięciocentówki, gdyż bał się jego spojrzenia – „na wszelki wypadek, zasłaniałem te oczy i jakoś szło. Jest coś sensownego w ofiarowywaniu monet Charonowi”³⁷. Mierzenie się z jego biografią okazuje się niebezpiecznym egzorcyzmowaniem. Punktem wyjścia jest Kosiński – punktem dojścia sam autor. A więc powieść Głowackiego okazuje się formułą „biografii zamiast autobiografii” – w kategoriach gatunkowych jego model biografizmu jawi się jako funkcjonalny odpowiednik autobiografizmu. W teoretycznoliterackim ujęciu Anny Łebkowskiej, otwarcie na cudzą podmiotowość zawsze: „służy poznaniu własnego ja, a zatem pod wpływem »innego« zachodzi zmiana w podmiocie poznającym. Droga prowadzi więc od tożsamości własnej do cudzej i od poznania »innego« do autoegzegezy”³⁸.

W *Good night, Dżerzi* owa „autoegzegeza” przebiega jako wątek równoległy – w bimodalnej narracji, obok fragmentów budujących postać bohatera ze skrawków sztuki teatralnej, fragmentów powstającego scenariusza, pseudodokumentacji w postaci domniemych listów, fikcyjnych rękopisów, kryptocytatów, relacjonowana jest historia poszczególnych etapów konstruowania opowieści. Najprościej byłoby odczytywać książkę o Kosińskim w odwołaniu do dwudziestowiecznej konwencji powieściowego autotematyzmu, ale komplikacje są tutaj dalej posunięte, ponieważ centralne postacie występują niejako w podwójnej roli – Kosińskiego i Głowackiego, a jednocześnie obaj są w książce postaciami w zasadniczym stopniu fikcyjnymi – Dżerzim i Dżanusem. Nie jest to zatem oczywista relacja między autorem i bohaterem, wpisująca się gatunkowo w biografistykę, a nawet w oswojone już wcześniej modele autotematyzmu, skoro płaszczyzna „meta” również w dużym stopniu okazuje się domeną fikcji. Narrator nie jest tożsamy z sygnowanym na okładce autorem, jak czasem bywa; bohater – z rzeczywistą postacią, która

³⁶ J. Głowacki, *Z głowy*, s. 257.

³⁷ *Odcięta głowa na Manhattanie*. Z Januszem Głowackim o jego powieści *Good night, Dżerzi* rozmawia Angelika Kuźniak, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” nr 263, s. 16.

³⁸ A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008, s. 60.

jest przedmiotem biograficznego opisu, ale przecież w wielu miejscach ta identyfikacja jest możliwa.

Ponieważ osobowości i świata Kosińskiego nie da się zamknąć w formie jednorodnego paktu z czytelnikiem, autor próbuje ten pakt najpierw zawrzeć, by potem go konsekwentnie i demonstracyjnie łamać. Można powiedzieć, że biografia i autobiografia spotykają się na gruncie form upowieściowionych – a jednocześnie oba gatunki zostały zakwestionowane jako przedsięwzięcia niemożliwe. Zdaniem Marii Jasińskiej: „Biografia upowieściowiona zakłada możliwie ściśle podporządkowanie źródłom i możliwie sugestywne »przybliżenie« do czytelnika życia bohatera”³⁹. W planie Głowackiego jednak żadne źródło nie jest wiarygodne, żadna prawda ostateczna i dlatego, by zbliżyć się do Kosińskiego, należy zanurzyć się w obszarach czystej literackości. Ekspozowana jest tu manifestacyjna fikcjonalność. Proponuje biograficzną mistyfikację, ponieważ Kosiński sam był mistyfikacją, a więc jedynie operowanie spotęgowaną fikcją może przybliżyć tę postać. W jakiś paradoksalny sposób jest to jednocześnie postawa wierności biografą wobec swojego bohatera, o którym twierdzi, że przecież w istocie go nie było, zaś on sam, taki jakim go znamy, był tworem zmyślonym, i to niekonsekwentnie, „jak to ze zmyśleniami na swój temat bywa”. „Pana właściwie nie ma, pan jest kreacją” – a więc „im dalej od prawdy, tym bliżej Dźerzi” – twierdzi. Składa deklaracje zaprzeczające klasycznej postawie biografą – „nie chcę niczego wyjaśniać, bo przecież Kosiński niewyjaśniony jest ciekawszy”.

Był w nim i Lucjan Sorel z *Czerwonego i czarnego* i wicehrabia de Valmont z *Niebezpiecznych związków* i Pieczorin z *Bohatera naszych czasów* Lermontowa. A jest to tylko początek tej długiej listy odwołań – Kosiński może być Beckettem, Genetem, Kafką i Dostojewskim w jednej osobie. Jego los wpisuje autor w mit Edypa, ma twarz Sfinksa i diabła z Bułhakowa; jak Wergiliusz oprowadza Dantego po piekielnych kręgach, jest i Beatrycze, która może być Małgorzatą z Bułhakowa, Anną Kareniną, jedną z trzech sióstr Czechowa czy nawet „czwartą siostrą” samego Głowackiego. *Portret artysty z czasów młodości* Joyce’a nosi się w kieszeni, ponieważ pasuje do marynarki. A wszystko zanurzone w dusznej atmosferze nocnych klubów sado-maso Nowego Jorku.

Całość jak refren komponują słowa tytułowe *Good night, Dźerzi* i powtarzający się obraz wanny niesionej nad Manhattanem. A więc mamy i Szekspira – słowa przyjaciela żegnającego Hamleta i trumnę księcia niesioną ponad tłumem. Pomieszanie wszelkich rzeczy, bo przecież świat to jedna wielka biblioteka i wszystko „jest zerżnięte”. W mniej ekspresywnej wersji przyznaje: „Bo świat zawsze mi się wydawał gigantyczną biblioteką zapchaną mitami czy innymi archetypami, w których się można poprzeglądać. I sobie popisać po drugiej stronie czegoś już napisanego”⁴⁰. Klucza do Kosińskiego

³⁹ M. Jasińska, dz. cyt., s. 145.

⁴⁰ J. Głowacki, *Z głowy*, s. 202.

szuka więc Głowacki w literaturze, jednocześnie autoironicznie trywializując te zabiegi – „tu mi się wpasowała jego historia”. Przekonany, że najciekawszą książką, jaką napisał Kosiński, jest on sam, a między literackim zmyśleniem i kreowaniem własnego życia nie ma istotnej różnicy. „Był szczery, ponieważ był sztuczny”, gdyż – jak twierdził Oskar Wilde – „tylko prostak nie sądzi po pozorach”.

Postać Kosińskiego i jego życie wymykają się wszelkim próbom definitywnego rozpoznania, jego wizerunku nie da się skomponować w spójną całość, ująć w ramy opowieści. Sięga więc do form nienarracyjnych, kolażowo łączy fragmenty planowanego scenariusza, z odpryskami niezrealizowanej sztuki teatralnej, odbiega od głównego wątku, rozbudowując historię Maszy, jednej z ofiar Kosińskiego, która w pewnym momencie wysuwa się na pierwszy plan, rysuje szerokie tło obyczajowe, wkomponowuje szkice socjologiczne, przybliżające czytelnikowi realia Manhattanu. Zamiast biograficznej opowieści proponuje *patchwork* złożony z niespójnych, różnogatunkowych form i stylów wypowiedzi. Świadomie rezygnuje z selekcji materiału, hierarchizacji wątków, obficie czerpiąc z kanonów literatury popularnej, romansu, powieści sensacyjnej, nie gardzi kiczem. Niejednorodność jest tu z góry założona. Za jedynie adekwatny wobec egzystencji i legendy autora *Malowanego ptaka* przyjmuje model biograficznej opowieści zdekonstruowanej. Odwołuje się poniekąd do filozoficznej, a także literackiej, koncepcji światów możliwych, eksponowanej w fazie przełomu postmodernistycznego. Wcześniej, w książce *Z głowy*, przymerzając się do napisania sztuki o Kosińskim, stwierdza:

No, ale czasy się porobiły takie, że teraz jeżeli „A” to „C”, a jeżeli „C” to „X”. I teraz to już nam pozostaje się powiesić, albo śmiać do łez. [...] No i wreszcie czy ten upadek i straszny koniec był w jego historię wpisany z góry, czy nie był? Więc tragedia czy tylko tragizm? Tragikomedia czy tragifarsa? Żart bogów? Związek między „A” i „B”? Jego rozbicie i nowe połączenie?⁴¹.

Pytania pozostają bez odpowiedzi, wszystko jest tylko wiązką możliwości. Anna Łebkowska, analizując literackie „światy możliwe”, stwierdza:

Pakt zawarty między nadawcą i odbiorcą zakłada tu rezygnację z trybu oznajmującego na rzecz takich konstrukcji, które możliwe kształt przedstawionej rzeczywistości obnażają. Pakt ten musi w sobie zawierać wyeksplikowaną w jakiś sposób intencję nadawcy pragnącego, aby świat przez niego ukazywany traktowany był właśnie jako możliwość. Można by więc mówić tu o „możliwym świecie przedstawionym”⁴².

Głowacki jako biograf wierzy w moc fikcji, punktem wyjścia i celem ostatecznym jest literatura. Postać Kosińskiego buduje jako konstrukt artystyczny, podkreślając tym samym swoistą lojalność wobec bohatera opowieści

⁴¹ Tamże, s. 257.

⁴² A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998, s. 87.

– lojalność niejako na innym piętrze, nie wierności faktografii, bo z niej niewiele wynika, lecz wierności jego idei życia, a także samobójczej śmierci, stanowiącej zamykającą kodę autokreacji. Pozostawia Kosińskiego w sferze, którą on sam dla siebie wybrał – bytu w micie i nierzeczywistości. Bytu niebezpiecznego, ale jedynie możliwego w świecie ponowoczesnego rozchwiania. Biografia Kosińskiego staje się pretekstem do dyskursu o niepewnym statusie otaczającej nas rzeczywistości. Inna rzecz, że sam Głowacki doskonale się w niej porusza, a często też bawi, przymierzając różne maski i pozy.

Obie koncepcje proponowanej biografistyki – Grynberga i Głowackiego – spotykają się na wspólnym polu literackości. Dla pierwszego z nich, który deklaruje, że literatura „jest środkiem, a nie celem”, bywa strategią ochronną, szczególnie w tekstach zmagających się z traumą Holokaustu, zaś w przypadku *Uchodźców* i *Ciągu dalszego* szansą ocalenia świata, który odchodzi już do przeszłości. Z formalnego punktu widzenia książki te wpisują się w gatunkowe kategorie literackiego autobiografizmu, swobodnie lawirującego między dokumentem i fikcją, ale przypomnijmy tu zastrzeżenie autora: „nawet w moich opowieściach autobiograficznych bohaterem nie byłem ja”. Grynberg jakby czuje potrzebę dodatkowego uzasadnienia, wytłumaczenia się z literackiego eksploataowania materii własnego życia, świadom, być może, pewnego kryzysu biografistyki, wynikającego z jej nadmiaru na rynku wydawniczym, a także faktu, iż ten rodzaj pisarstwa uchodzi w oczach znawców za najbardziej „skłamany”, co zresztą konstataowali już dużo wcześniej klasycy teorii z Gusdorfem na czele. Proponuje oryginalną formułę „pisania za kogoś”, która kwestionuje zarówno definicyjny status autobiografizmu, jak i wyznaczniki biografizmu.

Głowacki proponuje natomiast zamiast biografii grę literackimi tropami, co można odczytywać jako strategię obronną narratora, a może i samego autora, który nie decyduje się na wejście w bezpośrednią interakcję ze swoim bohaterem, być może z lęku przed jego demonami. Proponując biografię zapośredniczoną przez literaturę, sygnalizuje konfrontację pisarza z pisarzem, nie zaś biografisty z konkretem czyjegoś życia. Tym samym przyznaje sobie nieograniczone kompetencje, może swobodnie manipulować faktografią, budować postać bohatera z dowolnych fantazmatów, podkreślając w ten sposób fabularno-fikcyjotwórczy charakter naszego – bo nie tylko Kosińskiego – bycia w świecie.

Bibliografia

Źródła

- Głowacki J., *Good night, Dzerzi*, Warszawa 2010.
Głowacki J., *Z głowy*, Warszawa 2004.
Grynberg H., *Ciąg dalszy*, Warszawa 2008.
Grynberg H., *Pamiętnik*, Warszawa 2011.
Grynberg H., *Uchodźcy*, Warszawa 2004.

Opracowania

- Benton M., *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 7–10.
- Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 40, Wrocław 1975.
- Buryła S., *Opisać Zagładę. Holokaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław 2006.
- Clifford J. L., *Od kamyków do mozaiki: zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978.
- Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
- Jasińska M., *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski, Kraków 2007.
- Łebkowska A., *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Łebkowska A., *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998.
- Nasiłowska A., *Herezje wokół biografizmu i antybiografizmu*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 129–136.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Odcięta głowa na Manhattanie*. Z Januszem Głowackim o jego powieści *Good night, Dżerzi* rozmawia Angelika Kuźniak, „Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” nr 263, s. 16.
- Rewers E., *Więźniowie transkulturowej wyobraźni, w: Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Sturrock J., *Nowy wzorzec autobiografii w: Autobiografia*, pod red. Małgorzaty Czermińskiej, Gdańsk 2009, s. 126–144.
- Szabłowska-Zaremba M., *Człowiek po zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*, Lublin 2010.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

Summary

The shift towards the biographical writings that is noticeable on the Polish market leads to a broader reflection on the genre. There is not and there cannot be any canonical pattern of writing a biography, and text materials, especially in recent years, greatly expanded the repertoire of varieties of the genre. The example may be *Uchodźcy* of Henryk Grynberg and *Good Night, Dżerzi* of Janusz Głowacki. The idea of the first one is based on the original concept of „writing for someone” that questions the definitional status of autobiographism and also the determinants of biographism. An unusual literary treatment can be seen as a variation of apocrypha – „unwritten” the book of already died Marek Hłasko that Grynberg writes. However, in the case Głowacki, standing up to the biography of Jerzy Kosiński turns out to be a dangerous exorcism – the starting point is Kosiński and the last point is the author himself. The formula of „a biography rather than an autobiography” is emerging. Both proposals meet on the common ground of narratives made as novels.