Odsłona czwarta

FAKT I FIKCJA

Robert Kusek

Autor! Autor!, czyli o powrocie „zniedołężniałego bóstwa starej krytyki"

W świecie biografii

W 2009 roku na łamach „London Review of Books" wybitna krytyczka Barbara Everett postawiła diagnozę współczesnej kultury literackiej. Recenzując dzienniki Samuela Taylora Coleridge'a, stwierdziła, że żyjemy obecnie w świecie biografii – nie poezji, nie powieści, ale biografii właśnie. Z punktu widzenia literatury i krytyki anglojęzycznej świat rzeczywiście wydaje się zdominowany przez gatunki określane w literaturoznawstwie anglosaskim terminem *life-writing*[1]. To bowiem autobiografie, biografie, dzienniki, wspomnienia, listy, powieści (auto)biograficzne oraz inne gatunki *life-writing* panują na rynku wydawniczym, a studia nad szeroko rozumianym (auto)biografizmem są jednym

[1] W niniejszym artykule będę konsekwentnie używał terminu *life-writing* zamiast jego najczęściej stosowanego, choć wysoce nieadekwatnego polskiego odpowiednika, tzn. „literatury dokumentu osobistego" (Czermińska 2009: 12). W przeciwieństwie do „literatury dokumentu osobistego", która skupia się wyłącznie na postawach i formach autobiograficznych (zarówno w zakresie „autofikcji", jak i literatury faktu), *life-writing* – swoista ponadgatunkowa jakość – obejmuje wszelkie praktyki w obszarze tzw. (auto)biografizmu – autobiografię, biografię, powieść biograficzną i wszelkie gatunki graniczne. Co więcej, termin angielski anuluje tradycyjny podział na fikcję – niefikcję, widząc w każdej (auto)biograficznej formie amalgamat prawdy i zmyślenia. Ponadto, jak słusznie zauważa Mirosława Buchholtz, „nie podkreśla różnic gatunkowych uzależnionych od kategorii tak niepewnej jak tożsamość czy podobieństwo podmiotu piszącego i opisywanego" (Buchholtz 2011: 19). Literaturoznawstwo polskie nadal nie zaproponowało terminu analogicznego do angielskiego *life-writing*. Wśród potencjalnych nowych polskich odpowiedników warte rozważenia pozostają takie kategorie jak „auto/biografia" (Buchholtz 2011: 19–43) czy „życiopisanie" (termin ukuty przez Henryka Berezę, zastosowany do opisu ścisłego związku między życiem a twórczością Edwarda Stachury).

z najprężniej rozwijających się obszarów badań we współczesnej humanistyce. Aby zobrazować ową tendencję polskiemu czytelnikowi, warto wskazać choćby tradycyjną autobiografię, która ustąpiła dziś miejsca licznym nowym kategoriom i terminom – by wymienić tylko *autofiction* (Serge Doubrovsky), *autography* (H.P. Abbott), *autobiographics* (Leigh Gilmore), *otobiography* (Jacques Derrida), *heterobiography* (Philippe Lejeune), *autopathography* (G.T. Couser), *autothanatography* (N.K. Miller), *autogynography* (Domna Santon), *biomythography* (Audre Lorde) czy *autoethnography* (Francoise Lionnet). Najnowsza praca Sidonie Smith i Julii Watson poświęcona pisarstwu (auto)biograficznemu i zatytułowana *Reading Autobiography* wymienia 60 podstawowych (sic!) gatunków w zakresie *life-writing* (Smith, Watson 2010: 253–286), potwierdzając tym samym tezę o bogactwie i różnorodności współczesnych form (auto)biograficznych, a w konsekwencji również miejsce zajmowane przez te zjawiska we współczesnej kulturze literackiej.

W centrum zainteresowania wszystkich gatunków *life-writing* stoi człowiek i jego życie, greckie *bios*. O potrzebie rekonstrukcji *bios* (siebie lub innego) w języku, w *graphe*, i związanych z nią trudnościach pisał przed laty Jorge Luis Borges w swoim słynnym opowiadaniu *Borges i ja*:

> To jemu, Borgesowi, to wszystko się zdarza. Ja spaceruję po Buenos Aires, zatrzymuję się […]. O Borgesie dowiaduję się z korespondencji i widuję jego nazwisko wśród kandydatów na profesorów lub w słowniku biograficznym. Ja żyję, […] ażeby Borges mógł snuć swoją literaturę, i ta literatura jest moim usprawiedliwieniem. […] Stopniowo odstępuję mu wszystko, jakkolwiek znam jego przewrotny zwyczaj fałszowania i wyolbrzymiania. […] Ja muszę pozostać w Borgesie, nie w sobie (o ile kimś jestem), chociaż odnajduję się mniej w jego książkach niż w książkach wielu innych […]. Nie wiem, który z nas dwóch pisze tę stronicę (Borges 1998: 78).

W nieustannym i obsesyjnym mierzeniu się z własnym autorstwem, podmiotowością i (auto)biografizmem, a także pytaniami (zaznaczam: otwartymi) dotyczącymi różnorodnych form „bycia" w świecie sekundował Borgesowi kilka lat później Roland Barthes. W *Ciele mnogim* pochodzącym z autobiografii Barthes'a czytamy:

> Posiadam ciało trawiące, ciało wywołujące mdłości, trzecie jest migrenowe i tak dalej: ciało zmysłowe, muskularne (ręka pisarza), humoralne, a zwłaszcza: e m o c j o n a l n e: targane emocjami, poruszane, popychane albo wysławiane, albo też przestraszone, bez powodu. Z drugiej strony fascynuje mnie, wręcz zniewala, ciało uspołecznione, ciało mitologiczne, ciało sztuczne (japońskich transwestytów) i ciało pokazywane (ciało aktora). A oprócz tych publicznych ciał (literackich, zapisywanych) posiadam, że się tak wyrażę, dwa ciała lokalne: ciało paryskie (ruchliwe, zmęczone) i ciało wiejskie (wypoczęte, ociężałe) (Barthes 2011: 71).

Co łączy Borgesa i Barthes'a ze współczesną praktyką i teorią w zakresie gatunków *life-writing*? Bez wątpienia ciągła potrzeba pytania, kim był(em) i kim

jest(em), pytania o tożsamość (siebie lub innego), egzystencję, często sens życia. Pytania, które – jak podkreśla Małgorzata Czermińska – „mają charakter najbardziej uniwersalny i najbardziej demokratyczny” (Czermińska 2009: 5).

Jednocześnie od lat 80. XX wieku, równolegle do narodzin wyżej wspomnianego boomu biograficznego, w anglojęzycznej literaturze i krytyce (zarówno teoretycznoliterackiej, jak i tej związanej z badaniami kulturowymi) można zaobserwować zasadniczy zwrot ideologiczny i powrót zainteresowania kategorią autora, „zniedołężniałego bóstwa starej krytyki” (Barthes 1979: 211[2]) – pogrzebaną przez Rolanda Barthes'a i Michela Foucaulta w latach 60. ubiegłego wieku za sprawą dwóch tekstów fundamentalnych dla krytyki poststrukturalnej: *Śmierć autora* oraz *Kim jest autor?*. Autor powraca, ale nie tylko jako jedna z podstawowych kategorii analitycznych – w licznych nowych odsłonach, by wspomnieć tylko *author construct* (William Irwin), *author figure* oraz *postulated author* (Alexander Nehamas), *hypothetical author* (Jerrold Levinson), *created author* (H.L. Hix), *phantasmatic author* (Timothy Clark), *apparitional author* (Andrew Bennett). Powraca także w wymiarze historycznym i biograficznym; w refleksji nad związkiem i dynamiką pomiędzy *bios* i *graphe*, w kontekście tak różnych twórców jak choćby Martin Heidegger (zaangażowanie w działalność narodowo-socjalistyczną), Paul de Man (kolaboracja z nazistami i tworzenie antysemickich tekstów na potrzeby belgijskiego dziennika *Le Soir*), Günter Grass (służba w Waffen-SS), Salman Rushdie (wyrok śmierci za *Szatańskie wersety*) czy Ted Hughes (odpowiedź tomem *Birthday Letters* na związek z Sylvią Plath oraz jej samobójstwo). Autor sprzeciwia się dziś swojej śmierci i „przemawia do nas poprzez szczeliny w prozie tylko pozornie bezosobowej i niewzruszonej” (Burke 2003: 7). Trudno zatem oprzeć się wrażeniu, że odpowiedź na wątpliwość wyrażoną niegdyś przez Michela Foucaulta, a dotyczącą roli mówiącego w tekście, powinna brzmieć: tak, istotnie ma znaczenie, kto mówi!

Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie polskiemu czytelnikowi jednego z najbardziej interesujących zjawisk we współczesnej literaturze anglojęzycznej, które łączy w sobie zainteresowanie obiema kategoriami wspomnianymi powyżej, mianowicie (auto)biografizmem oraz autorem. Zjawisko, o którym mowa, to „powieść biograficzna o pisarzu”, specyficzny typ powieści biograficznej, dzieła literackiego przedstawiającego życie historycznych pisarzy oraz uzupełnionego przez fikcję literacką. Ten jeden z nowszych, a jednocześnie najbardziej fascynujących i zyskujących na popularności gatunków we współczesnej literaturze anglojęzycznej został formalnie scharakteryzowany jako powieść biograficzna o pisarzu (*biographical-novel-about-a-writer*) w 2006 roku przez powieściopisarza i krytyka Davida Lodge'a w zbiorze esejów

[2] Jeżeli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytowanych tekstów obcojęzycznych pochodzą od autora.

zatytułowanym *The Year of Henry James* (Lodge 2007: 10). Powieści biograficzne o pisarzach były tworzone w języku angielskim od lat 60. ubiegłego stulecia, na przykład *Nothing Like the Sun* (1964) oraz *Abba, Abba* (1977) Anthony'ego Burgessa (o Williamie Szekspirze i Johnie Keatsie), *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) i *Chatterton* (1987) Petera Ackroyda (których bohaterami są Oscar Wilde i Thomas Chatterton) oraz *Foe* (1986; wydanie polskie: *Foe*, Znak, 2007) J.M. Coetzeego (o Danielu Defoe). Dopiero jednak ostatnia dekada XX wieku oraz początek nowego tysiąclecia przyniosły bezprecedensową w historii literatury liczbę powieści biograficznych o pisarzach. Autorzy reprezentujący różne estetyki i modele pisarstwa, pochodzący z Wielkiej Brytanii, Irlandii, Stanów Zjednoczonych, Kanady, Australii oraz Republiki Południowej Afryki, często wcześniej niemający w swoim dorobku żadnej pozycji z kategorii szeroko rozumianej (auto)biografistyki, rozpoczęli realizację indywidualnych projektów literackich, w których z pomocą fikcji literackiej opowiedzieli historię życia innych autorów.

Wśród najbardziej interesujących powieści biograficznych o pisarzach powstałych w latach 1990–2012 należy wymienić następujące: *The Last Station* (1990) Jaya Pariniego (Lew Tołstoj)[3], *A Dead Man in Deptford* (1993) Anthony'ego Burgessa (Christopher Marlowe), *The Ragged Lion* (1994) Alana Massiego (Walter Scott), *The Master of Petersburg* (1994; wydanie polskie: *Mistrz z Petersburga*, Znak, 2005) J.M. Coetzeego (Fiodor Dostojewski), *The Blue Flower* (1995) Penelope Fitzgerald (Novalis), *Milton in America* (1996) Petera Ackroyda (John Milton), *Jack Maggs* (1997; wydanie polskie: *Jack Maggs*, Prószyński i S-ka, 2003) Petera Careya (Charles Dickens), *The Late Mr. Shakespeare* (1998) Roberta Nye'a (William Szekspir), *The Hours* (1999; wydanie polskie: *Godziny*, Dom Wydawniczy „Rebis", 2003) Michaela Cunninghama (Virginia Woolf), *To the Hermitage* (2000) Malcolma Bradbury'ego (Denis Diderot), *The Ballad of Sylvia and Ted* (2001) Emmy Tennant (Sylvia Plath i Ted Hughes), *According to Queeney* (2001) Beryl Bainbridge (Samuel Johnson), *Felony* (2002) Emmy Tennant (Constance Fenimore Woolson i Henry James), *Fanny: A Fiction* (2003) Edmunda White'a (Frances Trollope), *The Invention of Doctor Cake* (2003) Andrew Motiona (John Keats), *Wintering* (2003) Kate Moses (Sylvia Plath), *Stevenson under the Palm Trees* (2004) Alberto Manguela (Robert Luis Stevenson), *Mansfield* (2004) C.K. Stead (Katherine Mansfield), *The Lambs of London* (2004) Petera Ackroyda (Charles i Mary Lamb), *The Master* (2004; wydanie polskie: *Mistrz*, Dom Wydawniczy „Rebis", 2005) Colma Tóibína (Henry James), *Author, Author* (2004; wydanie polskie: *Autor, autor*, Dom Wydawniczy „Rebis", 2004) Davida Lodge'a (Henry James), *Tamburlaine Must Die* (2004) Louise Welsh (Christopher Marlowe), *Arthur and George* (2005; wydanie polskie: *Artur i George*, Świat Książki, 2007) Juliana Barnesa

[3] W nawiasie nazwisko autora, który jest bohaterem powieści biograficznej.

(Artur Conan Doyle), *The Typewriter's Tale* (2005) Michiela Heynsa (Henry James), *Imposture* (2007) Benjamina Markovitsa (Lord George Byron), *Hotel de Dre*am (2007; wydanie polskie: *Hotel de Dream*, Biuro Literackie, 2012) Edmunda White'a (Stephen Crane), *Vanessa and Virginia* (2008) Susan Sellers (Virginia Woolf), *Fall of Frost* (2008) Briana Halla (Robert Frost), *A Quiet Adjustment* (2008) Benjamina Markovitsa (Lord George Byron), *The Final Act of Mr. Shakespeare* (2010) Roberta Windera (William Szekspir), *The Sherlockian* (2010) Grahama Moore'a (Artur Conan Doyle), *The Passages of H. M*. (2010) Jaya Pariniego (Herman Melville), *A Man of Parts* (2011; wydanie polskie: *Który stawał na wysokości zadania*, Dom Wydawniczy „Rebis”, 2012) Davida Lodge'a (Herbert George Wells), *The Paris Wife* (2011) Pauli McLain (Ernest Hemingway), *Today* (2011) Davida Millera (Joseph Conrad), *Becoming George Sand* (2011) Rosalind Brackenbury (George Sand), *Disaster Was My God* (2011) Bruce'a Duffy'ego (Artur Rimbaud).

Przedstawiona lista powieści biograficznych o pisarzach nie jest pełna i stanowi wyłącznie wybór najciekawszych pod względem formalnym i literackim spośród znacznie większego korpusu tekstów. Wystarczy wspomnieć, że w samym 2009 roku Charles Dickens stał się bohaterem trzech powieści: *Wanting* Richarda Flanagana, *The Last Dickens* Matthew Pearla oraz *Girl in a Blue Dress* Gaynor Arnold. W ostatniej dekadzie życie Henry'ego Jamesa stało się natomiast kanwą dla czterech powieści (*Felony* Emmy Tennant z 2002 r.; *The Master* Colma Tóibína z 2004 r.; *Author, Author* Davida Lodge'a z 2004 r.; *The Typewriter's Tale* Michiela Heynsa z 2005 r.), dwóch opowiadań (*The Master at St. Bartholomew's Hospital, 1914–1916* Joyce Carol Oates z 2008 r. oraz *Silence* Colma Tóibína z 2010 r.), a także jednej noweli (*Dictation* Cynthii Ozick z 2008 r.). James wystąpił ponadto w charakterze postaci drugiego planu w pięciu innych powieściach: *Henry James's Midnight Song* (1993) Carol de Chellis, *Hotel de Dream* (2007) Edmunda White'a, *The James Boys* (2008) Richarda Liebmanna-Smitha, *What Alice Knew* (2010) Pauli Marantz Cohen, *A Man of Parts* (2011) Davida Lodge'a.

Rosnące znaczenie i popularność gatunku obrazuje też jego obecność w literaturze innej niż ta pisana w języku angielskim – by wymienić tylko literaturę niemiecką: *Hölderlin* (1978) Petera Härtlinga (Hölderlin), francuską: *Les derniers jours de Charles Baudelaire* (1988) Bernarda-Henri Lévy'ego (Charles Baudelaire) czy hiszpańskojęzyczną *Jardines de Kensington* (2003) Roderigo Fresana (J.M. Barrie), a także pierwszą polską, wedle mojej wiedzy, powieść biograficzną o pisarzu – *Good Night Dżerzi* (2010) Janusza Głowackiego o Jerzym Kosińskim.

Na marginesie warto wspomnieć, że zainteresowanie zarówno autorstwem, jak i (auto)biografizmem widoczne jest też silnie w innych dziedzinach sztuki – zarówno filmach biograficznych (*biopic*) o pisarzach: *Tom and Viv* (1994) Briana Gilberta (T.S. Eliot), *Total Eclipse* (1996) Agnieszki Holland (Arthur

Rimbaud), *Shakespeare in Love* (1999) Johna Maddena (William Szekspir), *Iris* (2001) Richarda Eyre'a (Iris Murdoch), *Sylvia* (2003) Christine Jeffs (Sylvia Plath), *Becoming Jane* (2007) Juliana Jarrolda (Jane Austen), *The Last Station* (2009) Michaela Hoffmana (Lew Tołstoj) oraz *Bright Star* (2009) Jane Campion (John Keats), *Goethe!* (2011) Philippa Stölzla (Johann Wolfgang von Goethe), *The Raven* (2012) Jamesa McTeigue'a (Edgar Allan Poe), jak i sztukach teatralnych, których bohaterami są inni pisarze: *Bingo* (1973) Edwarda Bonda (William Szekspir), *Travesties* (1975) i *The Invention of Love* (1977) Toma Stopparda (bohaterami są James Joyce oraz A.E. Housman), *Tom and Viv* (1985) i *Calico* (2004) Michaela Hasingsa (o T.S. Eliocie oraz Samuelu Becketcie), *Kafka's Dick* (1987) Alana Bennetta (o Franzu Kafce) czy *The Mystery of Charles Dickens* (2001) Petera Ackroyda (bohaterem jest Charles Dickens), *Being Shakespeare* (2011) Jonathana Bate'a (o Williamie Szekspirze), *Mary Shelley* (2012) Helen Edmundson (o autorce *Frankensteina*). W tym kontekście warto znów wspomnieć polskie realizacje – trzy filmy biograficzne o poetach – Rafale Wojaczku (*Wojaczek* Lecha Majewskiego z 1999 r.), Mironie Białoszewskim (*Parę osób, mały czas* Andrzeja Barańskiego z 2005 r.) i Krzysztofie Kamilu Baczyńskim (*Baczyński* Kordiana Piwowarskiego z 2013 r.), a także sztukę teatralną o Stanisławie Przybyszewskiej zatytułowaną *Thermidor roku 142* Lecha Raczaka, której premiera odbyła się w lipcu 2012 roku[4].

W niniejszym artykule zaprezentuję i omówię pięć typów „powieści biograficznej o pisarzu", a w konsekwencji pięć zróżnicowanych procedur, za pomocą których współcześni autorzy dokonują przepisania historii życia innych pisarzy. Ukażę zatem różne metody „prze-na-pisania" biografii pisarzy, choć warto zaznaczyć, że skupię się na typach najbardziej reprezentatywnych dla gatunku. Przedstawiona kategoryzacja zostanie oparta na dwóch podstawo-

[4] Omawiając zainteresowanie gatunkami *life-writing* na potrzeby rodzimego czytelnika, nie sposób nie rozwinąć polskiego kontekstu zasygnalizowanego powyżej, a mianowicie spóźnionego w stosunku do świata anglojęzycznego o ponad dekadę boomu biograficznego, który obserwujemy obecnie w naszym kraju. Publikacja kontrowersyjnej biografii Ryszarda Kapuścińskiego *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego w 2010 r. nie tylko rozpoczęła pierwszą w Polsce debatę nad naturą pisarstwa (auto)biograficznego (zwłaszcza relacji między prawdą a zmyśleniem), lecz także ożywiła zainteresowanie gatunkami *life-writing* zarówno wśród twórców, jak i czytelników. W 2007 r. Agata Tuszyńska, jedna z najwybitniejszych polskich (auto)biografistek, opublikowała pierwszą polską książkę z gatunku *autothanatography*, zatytułowaną *Ćwiczenia z utraty* i dokumentującą chorobę i śmierć jej partnera Henryka Daski. W 2012 r. na liście finalistów do Nagrody Literackiej Nike znalazły się, po raz pierwszy w historii, aż cztery biografie (*Czesław Miłosz* Andrzeja Franaszka, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego* Krystyny Czerni, *Korczak. Próba biografii* Joanny Olczak-Ronikier i *Mikołajska. Teatr i PRL* Joanny Krakowskiej). Sukcesy wydawnicze 2012 r. w Polsce to także *Tajny dziennik* Mirona Białoszewskiego oraz *Dziennik* Jerzego Pilcha, co pokazuje zainteresowanie innymi niż tylko biografia gatunkami *life-writing*. Także w 2012 r., na krakowskim festiwalu ArtBoom, zaprezentowano film Karola Radziszewskiego i Wojciecha Szymańskiego zatytułowany *MS 101*, inspirowany historią życia filozofa Ludwiga Wittgensteina oraz poety Georga Trakla.

wych kryteriach związanych z referencyjnością tekstów, to znaczy ich związkiem z dostępnym materiałem bazowym. Owe kryteria to tak zwane żywotne dane, czyli imię własne oraz fakty, udokumentowane i historycznie weryfikowalne dane biograficzne.

Jay Parini w posłowiu do *The Last Station*, historii ostatnich tygodni życia Lwa Tołstoja, pisze o powieści biograficznej jako o „żegludze, wyprawie na nieznane wody” (Parini 2010: 371), o faktach natomiast – jako o „wybrzeżu/lądzie” zbudowanym z oficjalnych zdarzeń. Jego zdaniem powieść biograficzna powinna „żeglować tak blisko lądu zdarzeń, jak to tylko jest możliwe” (Parini 2010: 371). Celem mojego artykułu jest zatem – używając metafory Pariniego – przyjrzenie się różnym odległościom, które dzielą poszczególne „statki” (historie życia pisarzy opowiedziane w powieściach) od właściwego im „wybrzeża/lądu” (faktów).

Z chirurgiczną precyzją

W słynnym eseju *Warunki i ograniczenia autobiografii* Georges Gusdorf pisał:

> Autobiografia nie może być prostym protokołem z życia, księgą rachunkową czy dziennikiem pokładowym: tego dnia o tej godzinie byłem tam i tam… Tego rodzaju sprawozdanie, chociaż najdokładniejsze w każdym szczególe, byłoby jedynie karykaturą rzeczywistego życia, rygorystyczna precyzja odpowiadałaby najsubtelniejszemu oszustwu (Gusdorf 2009: 38).

Ze wszech miar zasadne uwagi Gusdorfa mogą z łatwością być rozszerzone na inne gatunki *life-writing*, w tym szczególnie mnie interesującą powieść biograficzną o pisarzu. Powieść, która aspiruje do bycia precyzyjnym sprawozdaniem, może łatwo zapomnieć o swojej najważniejszej funkcji literackiej i artystycznej. Skupi się natomiast wyłącznie na funkcji historycznej. Wydaje się jednak, że to właśnie tego typu powieść biograficzna jest, historycznie rzecz ujmując, najszerzej praktykowana – poczynając od *The Moon and Sixpence* Somerseta Maughama z 1919 roku, przez *Lincolna* Gore'a Vidala z 1984 roku, na *A Man of Parts* Davida Lodge'a z 2011 roku kończąc. Jest to typ powieści, który – zgodnie z metaforą zaproponowaną powyżej – płynie wzdłuż linii brzegowej. Jej celem nadrzędnym jest wierne odtworzenie życia postaci historycznej, a ingerencja pisarza jest często zredukowana wyłącznie do wyobrażenia życia wewnętrznego bohatera. Owo wyobrażenie i tak pozostaje dalece ograniczone, zwłaszcza jeśli brak oryginalnych materiałów dokumentujących „życie wewnętrzne”, takich jak listy, wspomnienia, dziennik. Twórca zostaje zatem sprowadzony do pozycji dokumentalisty i biografa. Ten typ powieści biograficznej powinien być moim zdaniem określony mianem „zbeletryzowanej biografii”

(Kusek 2012: 70), a nie powieści biograficznej, gdyż funkcja historyczna dominuje w nim nad artystyczną. Skrajnym przykładem zbeletryzowanej biografii jest *Author, Author* – powieść Davida Lodge'a, której bohaterem jest amerykański pisarz Henry James. Już we wstępie do książki Lodge przyznaje się do dokumentalnego charakteru swojego utworu i tylko kilku własnych autorskich kontrybucji:

> Czasem wskazana wydaje się w przedmowie informacja, że wszystkie wydarzenia i postacie są zmyślone czy coś w tym sensie. Tym razem jednak przydałoby się autorskie oświadczenie zgoła innej treści. Prawie wszystko w tej historii opiera się na źródłach autentycznych. Poza jednym nieistotnym wyjątkiem wszyscy wymienieni z nazwiska bohaterowie żyli naprawdę. Cytaty z książek, sztuk, artykułów, listów, dzienników – są ich własnymi słowami. Korzystałem jednak ze swobody twórczej, próbując odgadnąć, co myśleli, co czuli i co mówili; wymyśliłem też niektóre zdarzenia i szczegóły osobiste, których historia nie raczyła odnotować (Lodge 2004: 9).

Warto się przyjrzeć owym kontrybucjom, by lepiej zrozumieć charakter zbeletryzowanej biografii. Trzy lata po publikacji *Author, Author* Lodge wydał zbiór esejów zatytułowany *The Year of Henry James*, w którym ujawnił, jakiego typu modyfikacje zostały przez niego wprowadzone i gdzie historia ustąpiła miejsca fikcji.

> Na długo zanim rozpocząłem prace nad *Autorem, autorem*, wziąłem udział w tak zwanej aukcji nieśmiertelnych, zorganizowanej przez Fundację medyczną na rzecz ofiar tortur, podczas której można wylicytować nadanie bohaterowi kolejnej książki wybranego, acz uczestniczącego w licytacji pisarza, swojego własnego imienia. Licytację tego przywileju w mojej następnej książce zwyciężył dr John Plater. […] Kiedy zagłębiałem się w proces twórczy podczas pisania *Autora, autora* i utwierdzałem w przekonaniu, iż moja książka powinna zawierać wyłącznie postacie historyczne, świadomość potrzeby wypełnienia mojego zobowiązania w stosunku do dr Platera stawała się wysoce niepokojąca. […] Przyjaciel, który czytał manuskrypt mojej powieści, zauważył jednak, że mężczyzna, który uczy Henry'ego Jamesa jazdy na rowerze w Torquay, nie ma imienia. Co więcej, wydawało się mało prawdopodobne, by jego imię kiedykolwiek mogło zostać odkryte. Postanowiłem więc nadać mu imię zwycięzcy licytacji – bohaterowi tak drugoplanowemu, że jest tylko cytowany, a nigdy faktycznie nie pojawia się na kartach powieści (Lodge 2007: 31–32).

Inne kontrybucje Lodge'a wyliczone w posłowiu do powieści to na przykład opis wyglądu Minnie Kid, służącej Jamesa (gdyż nie zachowała się żadna fotografia [sic!]), spotkanie z prostytutkami przed Haymarket Theatre w Londynie czy z pięcioletnią Agathą Miller (znaną później jako Agatha Christie) w Torquay. Zmyślenie, fikcja wkraczają do zbeletryzowanej biografii (w wersji praktykowanej przez Lodge'a) wyłącznie na marginesach i obszarach znaczeniowo nieistotnych – zarówno z punktu widzenia fabuły, jak i psychologii postaci. Prym wiedzie chirurgiczna precyzja, dokładność, wierność faktom i konkretnej wizji historii – co w przypadku tak enigmatycznej i wieloznacznej postaci jak

James (by wspomnieć tylko kwestię jego seksualności) nieuchronnie wiąże się z uproszczeniami. Owa materialistyczna wizja znajduje swoje odbicie w strukturze książki, pełnej dat, wyjaśnień, opisów; za to prawie zupełnie pozbawionej psychologii czy emocji. Tylko to, co pewne, stabilne, weryfikowalne, stanowi tematyczną dominantę. Postać Jamesa dostępna jest czytelnikowi wyłącznie z zewnątrz, w widocznych zachowaniach, a nie jako „osoba w jej intymności” (Gusdorf 2009: 41). Doskonały przykład stanowi tutaj opis spaceru Jamesa przez ulice West Endu podczas trwania premiery jego sztuki *Guy Domville*. Wszyscy biografowie Jamesa, od Leona Edela po Sheldona M. Novicka, zwracają uwagę na wagę tych chwil i niepokój, z jakim James oczekiwał na pierwsze reakcje publiczności (wybrał spacer i obejrzenie sztuki Wilde'a zamiast pozostania za kulisami lub na widowni teatru, w którym odbywała się premiera jego własnej sztuki). W książce Lodge'a miejsce gwałtownych emocji, które towarzyszyły Jamesowi, zajmuje beznamiętny, acz szczegółowy opis ulic miasta:

> Przeszedł całą długość Picadilly do Picadilly Circus, gdzie wzniesiony parę lat temu wdzięczny pomnik na cześć lorda Shaftesbury dłuta Alfreda Gilberta wciąż zachowywał swój nieskazitelny srebrzysty połysk w brudnym od sadzy londyńskim powietrzu – ponoć dlatego, że został wykonany z aluminium. Niedawne spotkanie z żebrakiem przypomniało mu, że podług autora pomnika wychylona do przodu skrzydlata postać, wdzięczenie balansująca na jednej nodze, by wypuścić z łuku strzałę, symbolizuje anioła chrześcijańskiego miłosierdzia, chociaż powszechnie uważano, iż jest młodym bożkiem laickiej miłości – krępujące nieporozumienie w zestawieniu z reputacją pobożnego filantropa, choć właściwe nocnemu charakterowi tej części West Endu. Skręcił w Haymarket i przeszedł między potężnymi kolumnami majestatycznego portyku Theatre Royal do kasy po bilet. Poprosił o miejsce z przodu i na końcu rzędu, by w razie konieczności wymknąć się przed końcem przedstawienia, ale musiał się zadowolić dość odległym miejscem, prawie wszystkie bilety były już bowiem najwyraźniej wyprzedane. Wyglądało na to, że Oscar odniósł kolejny sukces (Lodge 2004: 256).

Być może zatem najlepszą charakterystykę zbeletryzowanej biografii stanowi jedno z ostatnich zdań książki Lodge'a. Ciało zmarłego Jamesa spoczywa na łóżku i, jak oznajmia czytelnikom narrator, „wygląda pięknie, niczym dzieło sztuki odlane z wosku barwy kości słoniowej, całkowicie spokojny, lecz oddzielony od wszystkiego, co było jego osobowością” (Lodge 2004: 419). Henry James, stworzony na podobieństwo rzeczy, a nie osoby, nie przypomina figury woskowej wyłącznie po swojej śmierci, lecz – jak śmiem twierdzić – na każdej stronie powieści Lodge'a. Nie oznacza to jednak, że każda zbeletryzowana biografia, ściśle i zgodnie z najlepszym warsztatem historyka podążająca za swoim bohaterem, oznaczać musi artystyczne fiasko. Przykład Susan Sellers wiernie rekonstruującej życie Virginii Woolf w powieści *Vanessa and Virginia*, a zwłaszcza Pauli McLain pokazującej wczesne lata Ernesta Hemingwaya z punktu widzenia jego żony Hadley Richardson w powieści *The Paris Wife* udowadniają, że wykorzystanie modelu pozytywistycznego i waloryzacja

funkcji historycznej i obiektywnej może skutkować udanym dziełem sztuki – o ile owa waloryzacja nie dokonuje się kosztem funkcji artystycznej czy, szerzej, antropologicznej.

Wysiłek twórczy

Kolejny typ powieści, który chciałbym zaprezentować, to powieść biograficzna o pisarzu *par excellence*. Zachowuje ona „żywotne dane", czyli imię własne postaci historycznej, jak również pozostaje wierna podstawowym i udokumentowanym faktom z jej życia. Tym, co wyraźnie ją odróżnia od zbeletryzowanej biografii, jest znacząca obecność fikcji – w postaci wymyślonych bohaterów, epizodów, wydarzeń czy w końcu życia wewnętrznego. Zwłaszcza tam, gdzie historia milczy. Proces ten może zresztą być rozpatrywany na dwa sposoby – jako zwiększenie (dodanie treści nieobecnej w modelu historycznym) lub redukcja (usunięcie treści obecnej w modelu). Są to więc zmiany o charakterze raczej ilościowym niż jakościowym, choć i te drugie bywają silnie obecne i obserwowalne. Elementy zmyślone nie prowadzą jednak do zupełnego czy definitywnego zakwestionowania historyczności manifestującej się w tekście. Taka powieść nie może być odczytywana jako biografia, choćby nawet krytyczna, lecz jako autonomiczna i artystyczna wizja autora; nie proste streszczenie przeszłości, ale rodzaj przedsięwzięcia, dialogu między pisarzem historycznym a jego współczesnym od-twórcą. Analiza ostatnich dwóch dekad skłania do konstatacji, iż to właśnie ten typ powieści zyskuje największą popularność wśród pisarzy i czytelników, jak również krytyków. Szczególnego znaczenia nabiera uwolnienie od pozytywistycznego biografizmu i wolność twórcza w kreatywnym od-twarzaniu rzeczywistości. Doskonałym przykładem tryumfu takiej wizji powieści biograficznej jest *The Master* Colma Tóibína. Utwór ukazał się niemal równolegle z powieścią Lodge'a (wyprzedził *Author, Author* o kilka miesięcy) i, moim zdaniem, słusznie wzbudził powszechny zachwyt krytyków i czytelników. W przeciwieństwie do fabuły zaproponowanej przez Lodge'a książka Tóibína nie jest więźniem historii i uwalnia swojego bohatera od istniejących już „wersji" i ideologicznych paradygmatów (choć powieść jest oparta na bogatym materiale źródłowym, zwłaszcza biografiach Leona Edela, Freda Kaplana, Lyndall Gordon i Sheldona M. Novicka). Co więcej, próbuje zaproponować oryginalne spojrzenie na amerykańskiego „mistrza" – manifestujące się na przykład w nowym odczytaniu tożsamości i seksualności Jamesa (James uciekający w samotność; mistrzostwo późnych powieści Jamesa jako cena za wyrzeczenie się intymności i miłości). Rekonstruując życie „mistrza", Tóibín nie unika wzbogacenia fabuły epizodami i postaciami (np. pobyt Jamesa w Irlandii w 1895 r. i jego relacja z oficerem Hammondem czy rodziną

Smithów), a nawet subtelnie przemyca wątki autobiograficzne (homoseksualizm, centralna relacja z matką i innymi kobietami w rodzinie). Ponadto za pomocą własnego stylu, nazwanego „trzecioosobową narracją intymną” (Witchel 2009), tworzy autonomiczne od dotychczasowych propozycji biografistów życie wewnętrzne Jamesa. Głos Jamesa w całości wypełnia narrację i, zgodnie z najlepszą tradycją gatunków *life-writing*, „przynosi nam świadectwo człowieka o sobie samym, zmagania pewnej egzystencji, która prowadzi dialog z sobą samą w poszukiwaniu najintymniejszej prawdy” (Gusdorf 2009: 36). Nie bez przyczyny jeden z najczęściej powtarzających się w powieści zwrotów to „wyobrażam sobie”.

Inne znaczące przykłady twórczej powieści biograficznej o pisarzu to *A Dead Man in Deptford*, ostatnia powieść Anthony'ego Burgessa, czy *Hotel de Dream* Edmunda White'a. W pierwszej Burgess dokonuje wielu zabiegów o charakterze zmyślenia. Jego Marlowe jest wolnomyślicielem, homoseksualistą, infiltruje środowisko katolików w elżbietańskiej Anglii czy też bezustannie pali tytoń. Jest to bez wątpienia postać na poły wymyślona, na poły realna. Wszystko zgodnie z autorską wizją Burgessa, według której „prawdziwa prawda – neapolitańska *verità verissima* – nigdy nie może zostać poznana. Cnotą powieści historycznej jest jednocześnie jej największa przywara – niezdarna afirmacja zwykłej potencjalności jako faktu” (Burgess 1993: 271–272). Z kolei w *Hotel de Dream* Edmund White oferuje czytelnikom swoisty suplement do znanych faktów z życia amerykańskiego pisarza Stephena Crane'a. Dokonuje, zgodnie z argumentem Burgessa, afirmacji potencjalności jako faktu. Owa potencjalność to informacja pochodząca od Jamesa Gibbonsa Hunekera, jakoby Crane rozpoczął pracę nad książką o chłopięcej prostytucji w dziewiętnastowiecznym Nowym Jorku. We wspomnieniach Hunekera przywołanych przez White'a w posłowiu do *Hotel de Dream* odnajdujemy następującą relację:

> Wyciągnął mnóstwo szczegółów z tego chłopaka, który nazywał się Coolan czy jakoś tak, i zaczął pisać powieść o prostytuującym się chłopcu. […] Zmusiłem go do przeczytania *À rebours*, które mu się niezbyt spodobało. Uważał je za nadęte. Powieść zaczynała się od sceny na stacji kolejowej. Był to zapewne najlepszy kawałek prozy, jaki Crane kiedykolwiek napisał. Chłopak uciekający z rodzinnej wsi, żeby zobaczyć Nowy Jork. Przeczytał to Garlandowi, który był przerażony i błagał go, żeby przerwał. Nie wiem, czy w ogóle skończył tę książkę. Miał ją nazwać *Kwiaty asfaltu* (White 2012: 198).

Hotel de Dream to nie tylko opowieść o ostatnich tygodniach życia Crane'a, spędzonych w Sussex i Bawarii. Książka zawiera bowiem wyobrażone przez White'a wspomnienia Crane'a z jego spotkania z prostytuującym się chłopcem oraz, co najważniejsze, fragmenty manuskryptu fikcyjnej powieści amerykańskiego pisarza zatytułowanej *The Painted Boy*. Owe fragmenty, niczym XIX-wieczne wiersze stworzone przez A.S. Byatt w powieści *Possession*, stanowią doskonałą imitację stylu Crane'a. Łącząc fakty z wydarzeniami wyobra-

żonymi, White uzupełnia lukę w historii życia i twórczości Stephena Crane'a. I choć przeszłość zostaje zafałszowana, to funkcja artystyczna zostaje w powieści w pełni zrealizowana. A wręcz, przez mistrzowskie użycie języka, wysublimowana.

Alternatywne historie

Jednym z rzadziej pojawiających się, acz niezwykle interesującym z formalnego i interpretacyjnego punktu widzenia typem powieści biograficznej o pisarzu jest „fantazja biograficzna" (Kusek 2012: 140). Zaproponowana formuła klasyfikacyjna pozwala mi zdefiniować fantazję biograficzną jako typ powieści, który choć zachowuje „żywotne dane", czyli wszystkie podstawowe dane osobowe pisarza historycznego, dokonuje całkowitego unieważnienia czy wręcz unicestwienia struktury biograficznej i faktograficznej. Wykorzystując ponownie metaforę statku, możemy powiedzieć, że jest on wprawdzie zakotwiczony, lecz przy zupełnie fantasmagorycznym lądzie. Innymi słowy, podgatunek ten łamie pakt biograficzny, czyli umowę zawartą między czytelnikiem a pisarzem, a dotyczącą „prawdziwości" opowiadanej historii. Mimo nominalnej obecności w powieści historycznego pisarza oraz pełnej zgodności z jego danymi osobowymi, fantazja biograficzna uniemożliwia odczytanie fabuły jako „prawdziwej historii", gdyż opisane wydarzenia, zgodnie z posiadaną wiedzą historyczną, nigdy się nie wydarzyły. W przeciwieństwie do powieści biograficznej o pisarzu *par excellence* nie dokonuje się wspomniana wcześniej afirmacja potencjalności czy też uzupełnienie szczelin i luk w oficjalnej historii życia. Fantazja biograficzna proponuje w pewnym sensie alternatywną wizję historii.

Milton in America Petera Ackroyda to jedna z kilku powieści tego typu powstałych w ostatnich latach. Ackroyd opowiada w niej historię Miltona, który po powrocie Karola II Stuarta na tron angielski w 1660 roku wyrusza wraz z Purytanami do Ameryki. Niewidomy Milton razem ze swoim młodym pomocnikiem imieniem Goosequill przybywa do Nowej Anglii, gdzie uczestniczy w założeniu kolonii oraz stworzeniu nowego społeczeństwa opartego na zasadach purytańskich. Osada, w której zamieszkuje znany i powszechnie szanowany autor *Raju utraconego*, zostaje przemianowana na New Milton, a powieść kończy się swoistą krucjatą przeciwko innym (Indianom, katolikom), do której zachęca Milton, dogmatyczny i fanatyczny wyznawca purytańskich zasad. Historia opowiedziana przez Ackroyda jest, jak można się z łatwością domyślić, całkowicie zmyślona. Milton nigdy nie wyruszył do Ameryki, a czas restauracji spędził w Londynie.

Inną powieścią, którą warto przywołać w tym kontekście, jest *The Master of Petersburg* J.M. Coetzeego z 1994 roku. Południowoafrykański laureat literac-

kiej Nagrody Nobla opowiada w niej fikcyjną historię Fiodora Dostojewskiego, który w 1869 roku przybywa do Sankt Petersburga, by rozwiązać zagadkę tragicznej śmierci swojego pasierba Pawła. Podczas kilkutygodniowego pobytu w stolicy carskiej Rosji Dostojewski nawiązuje romans z właścicielką mieszkania, w którym się zatrzymuje, zostaje poddany przesłuchaniu przez tajną policję, uwikłany w spisek przeciw istniejącej władzy, obserwuje wybuch rewolucji, a w finale rozpoczyna pracę nad *Biesami*. Ta niezwykle skomplikowana i wymagająca dużego wysiłku interpretacyjnego, jak również sporej wiedzy historycznej, książka, jedna z najtrudniejszych w całym dorobku Coetzeego, opowiada historię w całości zmyśloną. Pasierb Dostojewskiego przeżył swojego przybranego ojca, a sam pisarz w 1869 roku przebywał w Dreźnie; do Rosji powrócił dopiero dwa lata później. Historia przedstawiona w powieści *The Master of Petresburg* jest raczej alegoryczną opowieścią o Republice Południowej Afryki w ostatnich latach apartheidu niż utworem w jakimkolwiek stopniu historycznym. Takie odczytanie zaprasza z kolei do potraktowania powieści nie jako utworu biograficznego o Fiodorze Dostojewskim, ale raczej jako narracji autobiograficznej, której bohaterem, ojcem cierpiącym po utracie syna i obserwującym przemiany polityczne i społeczne swojego kraju (rok wydania powieści to także rok pierwszych wolnych wyborów w RPA) jest w rzeczywistości sam Coetzee. To bowiem syn Coetzee'ego, Nicholas, zmarł w wypadku samochodowym w 1989 roku i to historia jego śmierci wydaje się prawdziwą inspiracją dla zdarzeń wyobrażonych i przypisanych Dostojewskiemu w *The Master of Petersburg*.

Więcej niż jedno życie

Czy powieść biograficzna nieodłącznie musi być zakładnikiem historii? Więźniem modelu, na podstawie którego pisarz buduje świat przedstawiony? Kolejny typ powieści biograficznej, choć – podobnie jak fantazja biograficzna – stosunkowo rzadko występujący, to „trans-diegetyczna powieść biograficzna” (Kusek 2012: 45). „Diegezę” rozumiem tutaj jako „świat, w którym wydarza się dana historia” (Genette 1982: 419). Taka powieść przenosi zatem historię podmiotu biograficznego z jednego świata w inny – w inny czas historyczny, inną przestrzeń geograficzną, w końcu w inną tożsamość. Powracając do zaproponowanego już klucza klasyfikacyjnego, można zatem stwierdzić, iż transdiegetyczna powieść biograficzna wiernie rekonstruuje wydarzenia z życia pisarza historycznego. Fabuła zostaje jednak przeniesiona w inną czasoprzestrzeń. Sam bohater posiada zaś zupełnie nowe „dane żywotne” – imię, nazwisko, wiek, a czasem nawet płeć. Warto zwrócić uwagę na hybrydyczność tego typu powieści. Czytelnicy każdorazowo otrzymują bowiem przenikające

się i dialogizujące z sobą modele: powieści biograficznej *par excellence* oraz transdiegetycznej powieści biograficznej.

To the Hermitage Malcolma Bradbury'ego, powieść o oświeceniowym pisarzu Denisie Diderocie, składa się z dwóch równolegle prowadzonych fabuł. Pierwsza, zatytułowana *Then* [Wtedy], zabiera czytelników do XVIII-wiecznej Rosji i opowiada historię przybycia i pobytu Diderota na dworze Katarzyny Wielkiej. Druga, której fragmenty są oznaczone jako *Now* [Teraz], stanowi opis podróży promem przedsięwziętej przez grupę akademików (w tym pisarza, współczesnej wersji Diderota) w latach 90. XX wieku, by odnaleźć pozostawioną w Rosji bibliotekę XVIII-wiecznego pisarza. Podobieństwa między obiema fabułami są liczne. Na przykład Diderot przybywa na dwór Katarzyny Wielkiej, by przekonać ją do oświeceniowych reform, podczas gdy uczestnicy „projektu Diderot" docierają do Sankt Petersburga po upadku żelaznej kurtyny i w trakcie puczu jelcynowskiego, mającego wprowadzić demokrację. Wydarzenia opowiedziane w *Now* można zatem bez trudu odczytywać jako współczesną wersję historii opowiedzianej w *Then*. Podobnie rzecz się ma w powieści *Becoming George Sand* Rosalind Brackenbury. Jej bohaterka, Maria, jest nie tylko uważną czytelniczką biografii Sand (której fragmenty poznajemy w książce), lecz także precyzyjną od-twórczynią wydarzeń jej życia w Edynburgu z XXI wieku. Romans Sand z Chopinem zostaje zastąpiony przez związek Marii ze znacznie młodszym mężczyzną. Maria, na podobieństwo swojego modelu, wyjeżdża także na Majorkę, gdzie dochodzi do jednego z bardziej dramatycznych wydarzeń powieści (Chopin spędził z Sand na Majorce zimę 1838 r.). Duchem unoszącym się nad całą powieścią jest jednak, niemal w takim samym stopniu jak Sand, Roland Barthes, którego Maria ceni szczególnie (sama uczy języka francuskiego i jest zagorzałą frankofilką). Historia w powieści Brackenbury jest bowiem tylko i wyłącznie tekstem, który zostaje ponownie wy-artykułowany.

Bez wątpienia jednak najlepiej znanym, a jednocześnie najwybitniejszym przykładem tematycznej i diegetycznej transformacji, którym podlega podmiot biograficzny, jest powieść *The Hours* Michaela Cunnighama. Książka składa się z trzech części i przedstawia życie trzech kobiet: Virginii Woolf w latach 20. i 40. XX wieku (właściwa powieść biograficzna o pisarzu), młodej matki Laury Brown w Los Angeles pod koniec lat 40. oraz Clarissy Vaughan, nowojorskiej wydawczyni z początku XXI wieku. Bohaterki Cunnighama są oddzielone w czasie i przestrzeni i legitymują się odrębnymi tożsamościami, ale stanowią trzy wersje jednego podmiotu, trzy wersje tego samego hipotekstu, trzy wersje Virginii Woolf, jej trzy „odłamki" – by użyć terminu zapożyczonego od jednej z badaczek Woolf, Julli Briggs (Briggs 2005: 142). Co więcej, inni bohaterowie także noszą w sobie ślady Woolf i niczym aktorzy odgrywają pewną część jej historii – by wymienić tylko pogrążonego w szaleństwie i rozpaczy Richarda, umierającego na AIDS pisarza, stanowiącego uwspółcześnio-

ną wersję zmagającej się z własną chorobą psychiczną Woolf. Transdiegetyzacja jest tu więc znacznie głębsza, gdyż obejmuje nie tylko czas i przestrzeń, lecz także płeć. Wydarzenia, w których uczestniczą Laura Brown, Clarissa Vaughan czy Richard Brown, stanowią bezpośrednie odwzorowanie tych, których doświadcza modernistyczna pisarka sportretowana przez Cunninghama (spacer, pocałunek innej kobiety, spotkania itd.). Bohaterowie Cunninghama nie tylko żyją życiem Woolf, lecz także mówią jej językiem. Na chwilę przed dokonaniem samobójstwa (skok z okna i powtórzenie sceny śmierci Septimusa Warrena Smitha, bohatera *Pani Dalloway*) Richard żegna się z Clarissą słowami Woolf – cytatem z listu, który pozostawiła ona swojemu mężowi Leonardowi przed popełnieniem samobójstwa w 1941 roku – „nie wydaje mi się, by mogło być dwoje ludzi bardziej szczęśliwych niż my”[5] (Cunningham 2003: 12). Nie jest jednak prawdą, jakoby bohaterowie Cunninghama cytowali Woolf. Oni mówią językiem Woolf. Są twórcami i właścicielami zarówno słów, jak i zdarzeń na równi ze swoim modelem. Używając języka Barthes'a, możemy zatem stwierdzić, że powieść Cunninghama, jak również – szerzej – cały typ transdiegetycznej powieści biograficznej, nie tyle przypisuje „każdemu z tekstów cząstki prawdy”, ile stanowi „afirmację istnienia samej mnogości” (Barthes 1999: 40) – mnogości, dodajmy, opartej na swoistej powtarzalności.

W kamuflażu/szafie

Dokonując przeglądu typów powieści biograficznej o pisarzu, nie sposób nie wspomnieć na koniec o jeszcze jednym jej podgatunku, rodzaju *roman à clef*, który pozwolę sobie nazwać „powieścią biograficzną w kamuflażu” lub „powieścią w szafie”[6] (Kusek 2012: 32). Formuła jest oparta na jednym z najstarszych praktykowanych modeli powieści biograficznych (by wymienić tylko

[5] Tłumaczki powieści Cunninghama na język polski (Maja Charkiewicz i Beata Gontar) nie dostrzegły, że w oryginale powieści Richard posługuje się słowami Woolf. W tekście polskiego wydania *Godzin* zdanie z pożegnalnego listu Woolf do męża („I don't think two people could have been happier than we have been”) zostaje przetłumaczone raz jako: „nie wydaje mi się, by mogło być dwoje ludzi bardziej szczęśliwych niż my” (s. 12), raz jako „nie sądzę, żeby znalazło się dwoje ludzi, którzy byli tak szczęśliwi jak my” (s. 209).

[6] Ten podgatunek nie może być zaklasyfikowany jako „powieść z kluczem”, gdyż zmyślenie nie stanowi wyłącznie fasady, jak w typowej *roman à clef*. Fikcja, a nie historia, stanowi w nim porządek dominujący. Inna jest też motywacja autora (fikcja nie stanowi ucieczki przed odpowiedzialnością, także natury prawnej). Ponadto twórca nie wymaga od czytelnika „odszyfrowania” kodu przez pozostawione w powieści wskazówki. Zaproponowana przeze mnie terminologia – „powieść w kamuflażu/szafie” – zwraca uwagę na te właśnie różnice, na m o ż l i w o ś ć, a nie k o n i e c z n o ś ć odczytania historycznego, oraz dominantę porządku fikcyjnego. Za użyciem terminu „w szafie” (*closeted*) przemawia także fakt eksplorowania w tym podgatunku powieści biograficznej seksualności bohaterów, zwłaszcza nienormatywnej.

Diana of the Crossways George'a Mereditha z 1885 r. o wiktoriańskiej feministce Caroline Horton, sportretowanej jako Diana Warwick). Typ ten nie respektuje „żywotnych danych" historycznego pisarza i obowiązkowo nadaje mu inne właściwości osobowe. W swojej współczesnej wersji dokonuje ponadto arbitralnej i głębokiej selekcji w zakresie faktografii oraz bogato uzupełnia historię bazową zmyśleniem. Rozpoznanie rozmytego modelu nie jest w przypadku tej powieści niezbędne, a ewentualne zidentyfikowanie wzorca opiera się wyłącznie na kompetencjach i wiedzy historycznej czytelnika. Stanowi więc rodzaj gry, którą współczesny pisarz podejmuje zarówno z historią, jak i ze swoim czytelnikiem.

Pośród ciekawszych zakamuflowanych powieści biograficznych o pisarzach warto wymienić *The Children's Book* A.S. Byatt (powieść inspirowana życiem pisarki dla dzieci i młodzieży Edith Nesbit, która w książce nosi imię Olive Wellwood), *The Stranger's Child* Alana Hollinghursta (jego bohater, poeta Cecil Valance, ma swój pierwowzór w Rupercie Brooke'u), *My Policeman* Bethan Roberts (historia trójkąta miłosnego oparta na wieloletnim związku E.M. Forstera z policjantem Bobem Buckinghamem i jego żoną) czy *Jack Maggs* australijskiego pisarza Petera Careya (postkolonialna wariacja na temat życia Charlesa Dickensa).

Charakterystyczne dla powieści w kamuflażu/szafie jest pozostawienie w treści powieści tropów pozwalających zidentyfikować źródło biograficznej inspiracji. I tak A.S. Byatt kreśli barwny portret niezwykłej i wymykającej się konwenansom rodziny: popularnej pisarki dla dzieci przełomu wieków Olive Wellwood i jej męża Humphreya (postać wzorowana na mężu Nesbit Hubercie Blandzie), przynależących do Towarzystwa Fabiańskiego, jak również ich dzieci, kochanków oraz przyjaciół (wśród bohaterów pojawiają się postaci historyczne, takie jak William Morris, J.M. Barrie czy Edward Carpenter). Podobieństwa do historii życia Nesbit nie ograniczają się wyłącznie do profesji obu kobiet, lecz skupiają się przede wszystkim na relacjach rodzinnych. Olive wychowuje zarówno swoje własne dzieci, jak i dzieci Humphreya z pozamałżeńskiego związku ze swoją siostrą Violet Grimwith (wzorowanej na najbliższej przyjaciółce Nesbit Alice Hoatson, która była matką dwójki dzieci wychowywanych wspólnie z potomstwem Nesbit i Blanda jako naturalne potomstwo tych ostatnich). Z kolei w powieści Bethan Roberts poznajemy historię burzliwej relacji między muzealnikiem Patrickiem Hazlewoodem, jego kochankiem, policjantem Tomem, oraz jego żoną Marion, nieświadomą orientacji seksualnej męża. Pierwowzór dla tego modelu stanowi relacja Forstera z Buckinghamem i jego żoną, choć Roberts pozwala sobie na bardziej dramatyczne rozwiązania fabularne niż te, których świadkiem była historia. Dowiedziawszy się o romansie Toma i Patricka, Marion wysyła anonimowy list, który prowadzi do aresztowania Patricka i skazania go na kilka lat więzienia. Ostatnie tygodnie życia Patrick spędza jednak w domu Marion (dręczonej wyrzutami za krzywdę

wyrządzoną Patrickowi) i Toma, zbliżając w ten sposób swoją fikcyjną historię do tej, która wydarzyła się naprawdę. Sam Forster, podobnie jak bohater powieści *My Policeman*, zmarł bowiem w domu Buckinghamów w 1970 roku, pod opieką zarówno swojego kochanka, jak i jego żony. Powieść Australijczyka Careya, choć opisuje tylko kilka tygodni z życia dziewiętnastowiecznego londyńskiego pisarza Tobiasa Oatesa, również nosi liczne ślady inspiracji biografią Dickensa. Jej bohater zarabia na życie artykułami do prasy, jest nieszczęśliwie zakochany w swojej szwagierce, odnosi sukces literacki historią Kapitana Cruleya (wersja Samuela Pickwicka) oraz jest doskonałym aktorem. Oates ma zatem wszystkie najbardziej rozpoznawalne cechy i umiejętności swojego modelu – Dickensa: aktora i dziennikarza, darzącego uczuciem swoją szwagierkę Mary Scott Hogarth, autora bestsellerowego *Klubu Pickwicka*.

Spośród wszystkich wymienionych powieści w kamuflażu tą szczególnie wartą wspomnienia wydaje się jednak *The Stranger's Child* autorstwa Alana Hollinghursta. Jej znaczenie nie ogranicza się bowiem tylko do zbudowania pasjonującej narracji luźno opartej na historii życia poety Ruperta Brooke'a, lecz stanowi znacznie szerszą i ogólniejszą refleksję nad naturą pisarstwa (auto) biograficznego – pisarstwa skazanego na niespełnienie i poznawczą niepewność. Bohater Hollinghursta, Celcil Valance, umiera na froncie I wojny światowej i w swoim dorobku poetyckim pozostawia wiersz *Two Acres*, którego adresat(ka) – obiekt miłosnych uniesień Valance'a – pozostaje nieokreślony(a) i stanowi swoistą zagadkę dla krytyków i biografów, a także dla samych zainteresowanych (potencjalni adresaci to m.in. przyjaciel z Cambridge George Sawle oraz jego siostra Daphne). Zagadkę, dodajmy, ostatecznie nierozwikłaną. Wprawdzie Rob Salter, młody antykwarysta, wpada na trop najbardziej prawdopodobnego kandydata (sąsiada rodziny Sawle, Harry'ego Hewitta), jednak dokumenty mogące udowodnić jego związek z poetą zostają zniszczone w jednej z finałowych scen powieści. W ten sposób „prawda” pozostaje dla biografa – jak również czytelników powieści Holllingursta – kategorią niemożliwą.

Konkluzje

Powieść biograficzna o pisarzu jest bez wątpienia jednym z najbardziej oryginalnych i znaczących gatunków we współczesnej literaturze anglojęzycznej. Jest też, co pokazuje niniejsze omówienie, szeroko i różnorodnie praktykowana. Podejmuje ona oraz stara się odzwierciedlać skomplikowany charakter i rolę we współczesnym dyskursie tak podstawowych i istotnych kategorii, jak autor, podmiot, tożsamość, fakt oraz fikcja. Nie poddaje się też prostym analizom czy wyjaśnieniom, gdyż może być postrzegana (w swoich indywidualnych realizacjach) zarówno jako wynik kryzysu fikcji literackiej i forma poszuki-

wania epistemologicznych pewników (w postaci faktów), jak i ilustracja tezy, że jedyne, co istnieje, to fikcja właśnie, a nie pewna obiektywna i możliwa do zrekonstruowania czy odkrycia „prawda". Doskonale wypełnia też – przez mariaż faktu i zmyślenia – zadanie, które przed laty postawił przed autobiografią Georges Gusdorf, a które dziś powinno objąć wszelkie gatunki pisarstwa spod znaku *life-writing*:

> Jest […] niewątpliwie dokumentem pewnego życia, a historyk ma pełne prawo zbadać jego wiarygodność i dokładność. Ale chodzi także o dzieło sztuki, a czytelnik ze swojej strony jest wrażliwy na harmonię stylu czy piękno obrazów. Cóż wtedy znaczy, że *Pamiętniki zza grobu* są pełne błędów, przeoczeń czy zmyśleń, cóż znaczy, że Chateaubriand zmyślił większą część *Voyage en Amérique*; ewokacja krajobrazów, których nie widział, opis nastrojów podróżnika są mimo to godne podziwu. Czy to fikcja, czy oszustwo, wartość artystyczna pozostaje rzeczywista; niezależnie od zafałszowania trasy i chronologii potwierdza się pewna prawda, prawda człowieka, obraz siebie i świata, marzenia człowieka genialnego, który realizuje się w nierealnym, aby oczarować siebie i swoich czytelników (Gusdorf 2009: 39).

Jeśli popatrzeć na sukces powieści biograficznej o pisarzach, to gatunek ten bez wątpienia wypełnił swoje zadanie – oczarował swoich czytelników.

Bibliografia

Burgess, Anthony (1993). *A Dead Man in Deptford*. London: Hutchinson.

Cunningham, Michael (2003). *Godziny*. Tłum. Maja Charkiewicz i Beata Gontar. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis".

Lodge, David (2004). *Autor, autor*. Tłum. Jerzy Kozłowski. Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis".

Parini, Jay (2010). *The Last Station*. London: Canongate.

White, Edmund (2012). *Hotel de Dream*. Tłum. Jacek Dehnel. Wrocław: Biuro Literackie.

* * *

Barthes, Roland (1979). *S/Z*. London: Cape.

Barthes, Roland (1999). *S/Z*. Tłum. Michał Paweł Markowski, Maria Gołębiewska. Warszawa: KR.

Barthes, Roland (2011). *Roland Barthes*. Tłum. Tomasz Swoboda. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

Borges, Jorge Luis (1998). *Twórca*. Tłum. Krystyna Rodowska, Zofia Chądzyńska. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Briggs, Julia (2005). *Virginia Woolf. An Inner Life*. London: Allen Lane.

Buchholtz, Mirosława (2011). *Henry James i sztuka auto/biografii*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Burke, Seán (2003). *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Czermińska, Małgorzata (red.) (2009). *Autobiografia*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
Genette, Gerard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
Gusdorf, Georges (2009). *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Tłum. Janusz Barczyński [w:] Małgorzata Czermińska (red.). *Autobiografia*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
Kusek, Robert (2012). *Authors on Authors in Selected Biographical-Novels-About-Writers*. Kraków: Jagiellonian University Press.
Lodge, David (2007). *The Year of Henry James. The Story of a Novel*. London: Penguin Books.
Smith, Sidonie, Watson, Julia (2010). *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
Witchel, Alex (2009). *His Irish Diaspora*, „The New York Times” [online], 3 May. http://www.nytimes.com/2009/05/03/magazine/03Tóibín-t.html (dostęp: 13.07.2012).

Inne ważniejsze pozycje w języku polskim i angielskim

Czermińska, Małgorzata (2004). *Autobiograficzny trójkąt*. Kraków: Universitas.
Lee, Hermione (2005). *Body Parts. Essays on Life-Writing*. London: Chatto and Windus.
Lejeune, Philippe (2007). *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. Regina Lubas-Bartoszyńska. Kraków: Universitas.
Marcus, Laura (1994). *Auto/biographical Discourses. Theory, Criticism, Practice*. Manchester and New York: Manchester University Press.
Rodak, Paweł (2011). *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.