

Joanna Cymbrykiewicz

**Biografia jako pretekst**  
Modele współczesnych duńskich biofikcji





Joanna Cymbrykiewicz

## **Biografia jako pretekst**

Modele współczesnych duńskich biofikcji

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu  
Poznań 2019

Projekt okładki:  
Joanna Cymbrykiewicz

Fotografia na okładce:  
unsplash.com

Recenzja:  
dr hab. Maria Sibińska, prof. UG

Copyright by:  
Joanna Cymbrykiewicz

Wydanie I, Poznań 2019

ISBN 978-83-954144-2-8

\*DOI: 10.14746/9788395414428\*

Wydanie:  
Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu  
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań  
e-mail: [dziekneo@amu.edu.pl](mailto:dziekneo@amu.edu.pl)  
[www.wn.amu.edu.pl](http://www.wn.amu.edu.pl)

# Spis treści

Wstęp .....	5
<i>Rozdział 1 Biografia i biofikcja – rozgraniczenia i ograniczenia</i> .....	9
1.1. Biografia naukowa i jej odmiany .....	12
1.1.1. Biografia historyczna .....	14
1.1.2. Biografia literacka .....	15
1.2. Między prawdą a fikcją – przykładowe taksonomie biografii .....	17
1.2.1. Literaccy uzurpatorzy – typologia według Paula Murraya Kendalla .....	17
1.2.2. Fikcja niemile widziana, czyli typy biografii według Jamesa L. Clifforda .....	19
1.2.3. Na tropie beletrystyki biograficznej – typologia biografii według Marii Jasińskiej.....	21
1.3. Gatunki pokrewne biografii .....	25
1.4. Terytoria biofikcji.....	30
1.4.1. Paktowanie z czytelnikiem, tryby narracyjne i definicja biofikcji .....	32
1.4.2. Cele biofikcji .....	34
1.4.2.1. Biofikcja jako forma komplementarna wobec biografii – stanowisko Iny Schabert i Moniki Latham .....	34
1.4.2.2. Biofikcja jako twór samodzielny – stanowisko Michaela Lackeya ....	37
1.5. Pretekstowość biofikcji – założenia metodologiczne i terminologia .....	39
1.6. Podsumowanie.....	45
<i>Rozdział 2 Duńska biografika w perspektywie historycznoliterackiej</i> .....	47
2.1. Duńska biografika w okresie „przełomu nowoczesnego” – między kosmopolityzmem Brandesa a myślą narodową Andersena .....	48
2.2. Okres zastoju biograficznego w Danii i zjawisko „nowej biografii” .....	55
2.3. Biografia lat 60. w Danii – Aage Henriksen i jego krąg.....	57
2.4. Biografia w Danii po roku 1980.....	65
2.4.1. Złote czasy biografii – początek zwrotu biograficznego (lata 80.) i biografia postmodernistyczna .....	65
2.4.2. Zwrot biograficzny w Danii .....	68
2.4.3. Lata 90. – dyskusje i eksperymenty.....	74
2.4.4. Lata 2000. i 2010. – tradycja i nowoczesność.....	80
2.5. Podsumowanie.....	87
<i>Rozdział 3 Portret kobiety współczesnej – Maria. Powieść o życiu Madame Tussaud Dorrit Willumsen</i> .....	89
3.1. Motywy i zakresy tematyczne twórczości Dorrit Willumsen .....	92
3.1.1. Reminiscencje, wspomnienia, wątki autobiograficzne .....	92
3.1.2. Feminizm, fantastyka i roboty.....	94
3.1.3. Narracje biofikcjonalne i historyczne .....	95
3.2. <i>Maria</i> w perspektywie gatunkowej .....	100
3.3. <i>Maria</i> jako dzieło o kobiecie współczesnej .....	105
3.3.1. Modele kobiecości w <i>Marii</i> – tożsamość <i>Marii</i> jako kobiety .....	107
3.3.2. <i>Maria</i> w kontekście społecznym .....	117
3.3.3. <i>Maria</i> a sztuka .....	124
3.4. Podsumowanie.....	132

<i>Rozdział 4 O dzieciństwie na wiele głosów – Preludia Peera Hultberga</i> .....	134
4.1. Badania nad twórczością Peera Hultberga i jej recepcja .....	136
4.2. Wielogłos cierpienia – główne cechy twórczości Peera Hultberga .....	139
4.3. <i>Preludia</i> w perspektywie gatunkowej .....	148
4.4. <i>Preludia</i> jako uniwersalny obraz dzieciństwa .....	153
4.4.1. Opowiedzieć siebie, czyli o narracji w <i>Preludiach</i> .....	154
4.4.2. <i>Preludia</i> , czyli o byciu wychowywanym .....	157
4.4.3. Być wychowywanym, czyli cierpieć .....	159
4.4.3.1. Oblicza niekonsekwencji i zawodu .....	161
4.4.3.2. Oblicza lęku .....	169
4.4.4. „Zupełnie sam z fortepianem” – w poszukiwaniu własnego języka .....	173
4.5. Podsumowanie .....	179
<i>Rozdział 5 Na tropie szczęścia – Podróż w błękicie Stiga Dalagera</i> .....	180
5.1. Między zaangażowaniem społecznym a umiłowaniem historii – główne cechy twórczości Stiga Dalagera .....	181
5.2. „Człowiek pod maską”, czyli Dalagerowskie biofikcje .....	184
5.3. „Nieszczęśliwie zakochany w życiu” – apoteoza nieudanego życia w <i>Podróży w błękicie</i> .....	189
5.3.1. <i>Podróż w błękicie</i> w perspektywie gatunkowej, kompozycyjnej i narracyjnej... ..	191
5.3.2. Życie (nie)spełnione, życie szczęśliwe .....	197
5.3.2.1. „Jeden dzień w niebie, następny w piekle” – Andersen a szczęście epizodyczne .....	199
5.3.2.2. „Ja będę taki, jaki jestem” – Andersen a szczęście globalne .....	205
5.4. Podsumowanie .....	209
<i>Refleksje końcowe</i> .....	211
<i>Bibliografia</i> .....	216
<i>Summary</i> .....	232

## Wstęp

Duńska biografika może poszczycić się bogatą tradycją, sięgającą czasów „przełomu nowoczesnego”, choć i we wcześniejszych okresach literackich można zidentyfikować próby dokumentaryzacji ludzkiego życia o przebiegu chronologicznym i o werystycznym charakterze. Narracje biograficzne są w Danii popularne również i dziś, a refleksja teoretyczna nad zagadnieniami dotyczącymi biograficznych realizacji gatunkowych stanowi obecnie liczącą się dziedzinę badań literaturoznawczych i historiograficznych, dotyczy ona jednak przede wszystkim tzw. biografii naukowych, zaś gatunki z pogranicza fikcji i literatury niefikcyjnej, czyli szeroko pojęta beletrystyka biograficzna pozostają poza sferą zainteresowania badaczy lub włączane są (świadomie czy nie) w obręb biografii konwencjonalnej. Tymczasem współczesna duńska biografia naukowa i biofikcja, bo tak będę określać formy literackie z pogranicza literatury pięknej i literatury faktu, wyrastają wprawdzie z tego samego pnia, ale różnią się od siebie zarówno zobowiązaniami, jakie zaciągają wobec weryfikowalnej rzeczywistości, jak i paktem zawierającym z czytelnikiem oraz – co pragnę ukazać w niniejszej rozprawie – celem. Duńskie biofikcje współczesne cechuje bowiem pretekstowość: przyświeca im zarówno potrzeba narratywizacji życia postaci historycznej, jak i zaakcentowania i przedyskutowania konkretnego zagadnienia, postawy czy kategorii, istotnej w czasie powstania dzieła. Innymi słowy, losy protagonisty utworu stają się pretekstem do unaocznienia problemu aktualnego współcześnie. Należy jednak zastrzec, że pretekst nie jest tu rozumiany wyłącznie jako strategia pisarza, której wszakże nie wykluczam, lecz bardziej jako *intentio operis*, intencję tekstu<sup>1</sup>, w którym zakodowane są znaczenia możliwe do odczytania przez czytelnika.

W swoich rozważaniach posługuję się określeniem „biofikcja”, a nie na przykład „beletrystyka biograficzna” (choć i ono się tu pojawi) ze względu na jego operatywność i pojemność. Ukuty przez Alana Buisine’a<sup>2</sup> w 1991 roku termin w obrazowy sposób oddaje podwójne przyporządkowanie tej szczególnej formy literackiej, obejmującej wszystkie potencjalne gatunki biograficzne (a także inne rodzaje narracji – na przykład filmowe czy teatralne), jest także wygodny w stosowaniu, ponieważ nie zagłębiając się w gatunkowe meandry poszczególnych wariantów, pozwala w czytelny sposób odnieść się do kluczowej dla niej kombinacji: historycznie udokumentowanej osoby i sfikcjonalizowanej fabuły.

---

<sup>1</sup> Umberto Eco: *Interpretacja i historia* (przekład Tomasz Bieroń), w: idem et al. (red. Stefan Collini), *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków, Znak 1996, s. 27.

<sup>2</sup> Alain Buisine: *Biofictions*, *Revue des Sciences Humaines: Le Biographique*, nr 4, 1991, s. 7-13.

Przedmiotem niniejszych dociekań jest współczesna duńska biofikcja po roku 1980, przy czym rok ów jest cezurą umowną, choć stosowaną przez badaczy biografiki w Danii, można bowiem wówczas odnotować renesans zainteresowania biografią oraz biofikcją. Zjawisko to nie jest zresztą ograniczone do Danii, jako że tzw. „zwrot biograficzny” można zaobserwować w licznych krajach europejskich, o czym piszę więcej w dalszej części pracy. Aby zademonstrować pretekstowość duńskich biofikcji, analizuję trzy współczesne powieści, napisane przez wybitnych duńskich autorów: *Marię* (1983, wydanie polskie 1990) Dorrit Willumsen (ur. 1940)<sup>3</sup>, *Preludia* (1989, wydanie polskie 2002) Peera Hultberga (1935-2007)<sup>4</sup> oraz *Podróż w błękicie* (2004, wydanie polskie 2007) Stiga Dalagera (ur. 1952)<sup>5</sup>. Wszystkie powieści dostępne są w przekładach na język polski dzięki staraniom wybitnych tłumaczek z języka duńskiego Marii Krysztofiak (dwie pierwsze pozycje) oraz Bogusławy Sochańskiej i Joanny Tamborskiej (ostatnia powieść), jednak to nie kryterium dostępności na polskim rynku książki odegrało najważniejszą rolę w doborze dzieł, lecz różnorodność utworów, pozwalająca w pełni ukazać oblicza współczesnej duńskiej biofikcji oraz jej pretekstowości. Natomiast wszystkie powieści łączy jeden wspólny mianownik: ich protagoniści są artystami, a sztuka odgrywa istotną rolę w kształtowaniu się ich tożsamości oraz wyborach życiowych.

Rozprawa składa się z pięciu rozdziałów i krótkiego podsumowania, po którym zamieszczono bibliografię i streszczenie w języku angielskim. W rozdziale pierwszym, zasadniczo teoretycznym, wyjaśnione zostają różnice między biografią a biofikcją, znaleźć można krótką charakterystykę gatunków, które wykazują podobieństwo do tych dwóch form pisarstwa, a także przykładowe taksonomie autorstwa badaczy anglosaskich, polskich oraz duńskich, co ma na celu zilustrowanie powszechnie występującego problemu nierozpoznawania biofikcji jako odrębnego bytu literackiego. Referuję tu również stanowiska najważniejszych teoretyków biofikcji, Iny Schabert<sup>6</sup>, Moniki Latham<sup>7</sup> i Michaela Lackeya<sup>8</sup>. Wyjaśniwszy najważniejsze kwestie terminologiczne, przechodzę do podrozdziału, w którym prezentuję

<sup>3</sup> Dorrit Willumsen: *Maria. Powieść o życiu Madame Tussaud* (przekład Maria Krysztofiak), Poznań, Wydawnictwo Poznańskie 1990.

<sup>4</sup> Peer Hultberg: *Preludia* (przekład Maria Krysztofiak), Poznań, Wydawnictwo Poznańskie 2002.

<sup>5</sup> Stig Dalager: *Podróż w błękicie. Powieść o Hansie Christianie Andersenie* (przekład Bogusława Sochańska i Joanna Tamborska), Warszawa, Czytelnik 2007.

<sup>6</sup> Ina Schabert: *In Quest for the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen, Francke Verlag 1990; Ina Schabert: *Fictional Biography, Factual Biography and their Contaminations*, *Biography*, t. 5, nr 1, 1982, s. 1-16.

<sup>7</sup> Monica Latham: 'Serv[ing] under two masters': Virginia Woolf's Afterlives in Contemporary Biofictions, *a/b: Auto/Biography Studies*, t. 27, nr 2, 2012, s. 354-373.

<sup>8</sup> Michael Lackey: Introduction: The Rise of the American Biographical Novel, w: idem (red.), *Truthful Fictions. Conversations with American Biographical Novelists*, New York & London & Oxford & New Delhi & Sydney, Bloomsbury Academic 2014, s. 1-25; Michael Lackey: The Rise of the Biographical Novel and the Fall of the Historical Novel, w: idem (red.), *Biofictional Histories, Mutations and Forms*, London & New York, Routledge 2017, s. 31-56; Michael Lackey: Locating and Defining the Bio in Biofiction, *a/b: Auto/Biography Studies*, nr 31, 2016, s. 3-10, DOI: 10.1080/08989575.2016.1095583.

założenia metodologiczne, zastosowane w pracy. Literatura współczesna wymaga eklektyzmu metodologicznego, umożliwiającego wydobycie pełni drzemiących w niej kontekstów, dlatego w pracy z tekstem korzystam z narzędzi wypracowanych przez badaczy kilku dziedzin: historiografii, psychologii, filozofii czy feminizmu, choć zasadnicze instrumentarium badawcze zawdzięczam narratologii, w szczególności zaś Gérardowi Genette'owi i zidentyfikowanym przez niego trybom narracyjnym<sup>9</sup>. Istotny wkład w wypracowanie przeze mnie strategii podejścia do tekstu ma również refleksja Michaela Lackeya.

Rozdział drugi z kolei ma charakter historycznoliteracki i dotyczy biografiki duńskiej. Taka perspektywa jest o tyle istotna, że współczesna biofikcja czerpie z dokonań i założeń biografiki wywodzącej się z okresu „przełomu nowoczesnego”, którego wpływ widoczny jest właściwie na każdym etapie rozwoju duńskiej biografistyki. Najwięcej miejsca poświęcam tu jednakże biografii i biofikcji najnowszej, by jak najpełniej przedstawić kontekst literacki i tendencje w refleksji teoretycznej w Danii ostatnich bez mała czterech dekad.

Ostatnie trzy rozdziały koncentrują się na wybranych przeze mnie biofikcjach, które omówione zostają w kolejności chronologicznej. W każdym z nich prezentuję sylwetkę autora, oraz najważniejsze konwencje i tematy literackie, w których ten się realizuje. Przedstawiam też najważniejszą literaturę krytyczną, odnoszącą się do twórczości pisarza ogólnie i do wybranej przeze mnie pozycji, przy czym w przypadku Stiga Dalagera ta część wywodu jest krótsza ze względu na mniejszą ilość materiałów na temat jego twórczości niż w przypadku pozostałych pisarzy. Mając na uwadze mylące kwalifikacje genologiczne, przypisywane poszczególnym utworom przez badaczy, dyskutuję również przynależność gatunkową każdej z wybranych biofikcji; przeprowadzam też analizę głosów narratorskich, posługując się siatką pojęć zaczerpniętych z Genette'a, i ilustruję zależności zachodzące między instancją narratora i typem ogniskowania a sposobem kreowania postaci. W każdym rozdziale zaprezentowany też zostaje potencjał pretekstowy danego utworu i wskazane elementy świadczące o podwójnym celu danej biofikcji: tekstualizacji życia postaci historycznej przy jego równoczesnej uniwersalizacji.

Rozdział trzeci poświęcony jest powieści Dorrit Willumsen, której protagonistką jest osiemnastowieczna rzeźbiarka w wosku Maria Tussaud, założycielka słynnego gabinetu figur woskowych. Staram się w nim wykazać, że powieści *Maria* przyświeca, oprócz oczywistej motywacji, polegającej na przybliżeniu czytelnikowi historii Madame Tussaud, również ta

---

<sup>9</sup> Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay In Method* (przekład Jane E. Lewin), Ithaca, New York, Cornell University Press 1980; Gérard Genette: *Narrative Discourse Revisited* (przekład Jane E. Lewin), Ithaca, New York, Cornell University Press 1988.

mniej oczywista, pretekstowa przesłanka, mająca na celu tematyzację problemów i dylematów współczesnej kobiety. W rozdziale czwartym, omawiającym *Preludia* Peera Hultberga – utwór o pierwszych latach życia Fryderyka Chopina – zasadniczym pretekstem jest problematyka dzieciństwa, a przede wszystkim procesu wychowania. Ostatnia omawiana w rozprawie biofikcja, *Podróż w błękicie*, której głównym bohaterem jest Hans Christian Andersen, to na planie pretekstowym filozoficzna opowieść o istocie i uwarunkowaniach szczęścia. W każdym z utworów ich preteksty dochodzą do głosu na różne sposoby: poprzez anachronizmy, potraktowanie postaci jako figury literackiej czy emblematyzację danej postawy czy sytuacji, ale wszystkie łączą podwójna perspektywa czasowa, uniwersalizacja przeżyć protagonisty, a także szczególny rodzaj paktu, zawieranego z czytelnikiem.

W zwińczających pracę refleksjach końcowych podsumowuję przeprowadzone analizy i prezentuję wnioski na temat współczesnych duńskich biofikcji.

\*\*\*

O ile nie zaznaczono inaczej, przekłady cytatów z języków skandynawskich i angielskiego zostały wykonane przez autorkę niniejszej rozprawy. Przyjęłam zasadę tłumaczenia na język polski tytułów książek napisanych w językach skandynawskich; podaję je w nawiasie prostą czcionką. W przypadku utworów przyswojonych już polszczyźnie, podaję tylko tytuł tłumaczony.

Aby uniknąć nadmiaru przypisów, w pracy zastosowałam skróty, które podaję w nawiasie wraz z numerem strony. Są to odpowiednio skrót „M” dla powieści *Maria*, „P” dla *Preludiów* oraz „PWB” dla biofikcji *Podróż w błękicie*.

## Rozdział 1

### Biografia i biofikcja – rozgraniczenia i ograniczenia

Biografia jest gatunkiem z wielu względów kłopotliwym<sup>10</sup>. Problem mają z nią literaturoznawcy z powodu braku jednoznacznych rozgraniczeń gatunkowych tej formy przy jej jednoczesnej staroświeckości<sup>11</sup> i, jak to ujął William Epstein „odporności na krytykę”<sup>12</sup>. Jej częściowe umocowanie w rzeczywistości pozatekstualnej również nie przysparza jej zwolenników wśród literaturoznawców, bowiem biografia swoją referencjalnością aspiruje bardziej do tzw. literatury faktu czy literatury niefikcjonalnej, nie odzęgując się jednakowoż od konwencji i trybów narracyjnych właściwych fikcji. Z nie mniejszą podejrzliwością i nieufnością podchodzą do niej historycy i historiografowie, od wielu wieków traktujący biografię jako formę drugorzędną i służebną wobec „historii właściwej” i historiografii, traktowanej jako dzieje wielkich wydarzeń<sup>13</sup>. Jest więc biografia formą pograniczną, sytuującą się na styku dziedzin i nieprzynależącą do końca do żadnej<sup>14</sup>, a wręcz, jak chcą niektórzy, mimo że poddawana krytyce od czterystu lat, wciąż nie wiadomo, czym dokładnie jest<sup>15</sup>. Jeszcze bardziej złożony wydaje się status biofikcji, w sposób jawny, bo już zasygna-

---

<sup>10</sup> W tym miejscu należy doprecyzować pewną kwestię terminologiczną. Otóż w piśmiennictwie anglojęzycznym można spotkać się z dwoma terminami, odnoszącymi się do pola semantycznego biografii: „biography” i „life-writing”. Choć wielu badaczy traktuje oba określenia wymiennie (co ma swoje uzasadnienie w tradycji), współcześnie istnieje między nimi pewna różnica. Otóż „life-writing” stanowić może termin pojemniejszy niż „biografia”, obejmujący wszystkie formy niefikcjonalne, w których pisze się o życiu, np. memuar, autobiografia, dziennik czy blog, a w szerszym ujęciu również formy fikcjonalne, koncentrujące się na opisie życia. Może też, jak zauważa Hans Renders, stanowić taką odmianę pisania o życiu, w której protagonista jest typowym przedstawicielem danej grupy społecznej, najczęściej poddawanej opresji w przeszłości (np. kobiety, czarnoskórzy, Żydzi). „Life-writing” ma zatem charakter rewindykacyjny i etyczny, bowiem „oferuje retrospektywną sprawiedliwość” („it offers retrospective justice”). Hans Renders, *Biography in Academia and the Critical Frontier in Life-Writing*, w: Hans Renders, Binne de Haan (red.), *Theoretical Discussions of Biography*, Leiden & Boston, Brill 2014, s. 172. W niniejszej dysertacji nie posługuję się tym rozróżnieniem, ponieważ biografia naukowa nie jest jej centralnym punktem zainteresowania.

<sup>11</sup> Duński badacz John Chr. Jørgensen przyrównuje podejście środowiska akademickiego do biografii jak do starego modelu samochodu, który jest „urokliwy, ale nieco staroświecki i niezdarny” („charmerende, men lidt gammeldags og klodset bilmodel”). Vide: John Chr. Jørgensen: *Teksten i livet – livet i teksten*, w: Thomas Bredsdorff, Finn Hauberg Mortensen (red.), *Hindsgavl Rapport. Litteraturteori i praksis*, Odense, Syddansk Universitetsforlag 1995, s. 140.

<sup>12</sup> William H. Epstein: *Recognizing Biography*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1987, s. 7 (“resistance to criticism”).

<sup>13</sup> Nie dalej jak w 1964 roku Janusz Tazbir przyznał na łamach *Kwartalnika Historycznego*, że „pisanie biografii uchodziło jeszcze do niedawna za rzecz wstydlivą” i że „większość autorów tłumaczyła (...) w przedmowie, iż stanowią one jedynie pretekst do ukazania zasadniczej problematyki”, vide: Dyskusja, *Kwartalnik Historyczny*, R. LXXI, z. 3, 1964, s. 732.

<sup>14</sup> Vide: ustalenia badaczy takich jak André Maurois (*Aspects de la biographie*, Paris 1928) czy Harold Nicolson (*The Development of English Biography*, London 1933 [1928]).

<sup>15</sup> John Keener: *Biography and the Postmodern Historical Novel*, Lewiston & Queenston & Lampeter, Edwin Mellen Press 2001, s. 161.

lizowany w nazwie, czerpiącej z dwóch pozornie wykluczających się światów: rzeczywistości i fikcji. Problem rozgraniczenia obu form biograficznych, „czystej” biografii i biofikcji (której pole semantyczne często pokrywa się z beletrystyką biograficzną), jest zasadniczy i – co ważne – generalnie niedostrzegany przez badaczy, którzy często traktują całościowo wszystkie formy wypowiedzi pisemnych o charakterze biograficznym<sup>16</sup>. Termin „biografia” jest zatem słowem-wytrychem, stosowanym szeroko i nierzadko bezrefleksyjnie, również kiedy przedmiotem badań są nie tylko biografie *sensu stricto*, czyli biografie naukowe, ale też dzieła biograficzne o charakterze fikcyjnym. Tymczasem poprowadzenie linii demarkacyjnej między biografią naukową a biofikcją jest konieczne, obie formy pełnią bowiem inne zadania, kierują się innymi wytycznymi, opierają na innych paktach zawartych z czytelnikiem i różnią stopniem postulowanej swobody autorskiej, co wymaga z kolei odrębnej metodologii badań. Rzecz jasna, istnieją publikacje, które dostrzegają odrębność tych dwóch bytów formalnych, szczególnie w Stanach Zjednoczonych i w Niemczech, jednak jest ich zdecydowanie za mało, a na gruncie duńskim, pomimo wielkiego powodzenia, jakim cieszy się biofikcja i wzmożonego zainteresowania teoretycznego autofikcją, badania nad biofikcją właściwie nie istnieją. Być może wynika to z faktu, że dla wszystkich form biograficznych to biografia (w domyśle naukowa) jako konstrukt stanowi praformę i rodzaj uniwersalnego punktu odniesienia, wielu badaczy nie widzi zatem potrzeby tworzenia jej szczegółowej taksonomii.

W niniejszym rozdziale postaram się dowieść, jak dużą wagę ma wyodrębnienie biofikcji w dyskursie biograficznym, określenie jej granic i postawienie hipotezy co do jej założeń. Rozważania rozpocznę od próby definicji biografii, nie wdając się na razie w refleksje na temat poszczególnych odmian biograficznych. Następnie przedstawię kilka najistotniejszych prób taksonomii, poczynionych przez badaczy biografiki, koncentrując się na tych, którzy dostrzegli konieczność opisu biofikcyjnych realizacji tej formy. Nierzadko w obrębie szeroko pojętej literatury biograficznej umieszcza się również inne gatunki, które wprawdzie nie są biografiami w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale posiadają pewne cechy wspólne z biografią. Parę słów poświęcę także zjawisku powinowactwa biofikcji i biografii; powiem także o cechach, które je od siebie odróżniają. Następnie przejdę do definicji biofikcji, pochodzenia samego terminu oraz celów tej formy żywotopisarstwa, przywołując

---

<sup>16</sup> W polskich badaniach nad biografią emblematycznym przykładem może być wypowiedź Krzysztofa Dunin-Wąsowicza, w której zachęca autorów powieści biograficznych do konsultacji ich dzieł z historykami przed publikacją w imię dbałości o „rozszerzenie i pogłębianie wiedzy historycznej”. Vide: Dyskusja, *Kwartalnik Historyczny*, R. LXXI, z. 3, 1964, s. 731. Mimo, że wypowiedź Dunin-Wąsowicza liczy już sobie ponad pół wieku, nie straciła ona wiele na aktualności, jako że biofikcja wciąż nie cieszy się należytyym poważaniem w środowisku akademickim.

stanowiska najważniejszych badaczy tematu. Na końcu rozdziału znajdują się ustalenia terminologiczne i metodologiczne, które zostaną zastosowane w pracy.

Spróbujmy na początek określić, czym w ogóle jest biografia. W tym celu pozwolę sobie przytoczyć definicję autorstwa Agnieszki Salskiej, zaczerpniętą ze *Słownika rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy. Otóż znajdziemy w nim następującą, dość obszerną definicję biografii: „opis życia lub fragmentu życia na ogół jednego wybitnego człowieka, łączący elementy historii i literatury (historii – bo przedstawia fakty prawdziwe możliwie wiernie i dokładnie; literatury – bo dążąc do odtworzenia nie tylko faktów z życia, ale i osobowości bohatera, biograf ma ambicję dania czytelnikowi dzieła sztuki)<sup>17</sup>”. Jak widać, autorka definicji stara się ująć możliwie szerokie spektrum zjawisk w obrębie biografii, nie zamykając się na np. takie realizacje, w których opisuje się fragment życia protagonisty, nie jego całość, tworzy się biografię więcej niż jednej osoby w jednym dziele czy pisze o postaciach szerzej nieznanym współczesnemu czytelnikowi. Znajdziemy w niej również kluczowy przymiot biografii, jakim wydaje się postrzeganie jej jako materii z natury dwoistej i ontologicznie niemieszczącej się ani w obrębie literatury pięknej, ani tzw. literatury faktu, zwanej też literaturą niefikcjonalną czy autentystyczną. W sposób zawołowany autorka przywołuje też jedną z najważniejszych, przynajmniej teoretycznie, cech biografii, a mianowicie – jej obiektywność (postulat „możliwie dokładnego i wiernego” przedstawienia faktów z życia protagonisty). W dalszej części definicji, tu nieprzytaczanej, autorka, zgodnie z przyjętą przez siebie wykładnią, podaje przykłady najwybitniejszych biografii, nie rozgraniczając między jej naukowym, klasycznym wariantem a wariantem beletrystycznym, a więc – na poły fikcjonalnym. Proponowana zatem przez *Słownik* definicja charakteryzuje się właściwym dla badań nad biografiką brakiem ostrości, który świadczyć może o przekonaniu o błahości problemu (w tym samym wydaniu nie pojawia się hasło „powieść biograficzna”, „biografia beletrystyczna” czy „biofikcja”). Przytoczona definicja dobrze zatem opisuje to, co zwykło się nazywać biografią naukową, pozostawiając uczucie niedosytu odnośnie do biofikcji. Podobny stan rzeczy można zaobserwować u badaczy angielskich i duńskich<sup>18</sup>. Tymczasem pola znaczeniowe biografii i biofikcji jedynie częściowo się pokrywają, co przedstawione zostanie w dalszej części tego rozdziału.

<sup>17</sup> Agnieszka Salska: Biografia, w: Grzegorz Gazda (red.) *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2012, s. 134.

<sup>18</sup> Vide np.: Bernard Eric Jensen, Anne Birgitte Richard: *Livet fortalt – litteraturhistoriske og faghistoriske biografier i 1990'erne*, Roskilde, Roskilde Universitetsforlag 1999 i Nigel Hamilton: *Biography. A Brief History*, Cambridge, Massachusetts & London, England, Harvard University Press 2007.

## 1.1. Biografia naukowa i jej odmiany

Biografia naukowa (duń. *den faglige biografi*, ang. *pure biography*<sup>19</sup>) jest gatunkiem niefikcyjnym i referencjalnym, co oznacza, że jej przedmiot posiada pozatekstualny desygnat, realny prawzór w postaci konkretnego człowieka, zazwyczaj już nieżyjącego. Innymi słowy, funkcjonuje ona na warunkach określonych w pakcie referencjalnym, który twórca tego terminu, Philippe Lejeune, charakteryzuje następująco:

W przeciwieństwie do fikcji literackich, biografia i autobiografia są tekstami referencjalnymi. Tak samo jak teksty naukowe mają one dostarczać informacji o rzeczywistości i poddawać próbie weryfikacji. Ich celem nie jest proste prawdopodobieństwo, lecz podobieństwo do prawdy, nie złudzenie rzeczywistości, lecz obraz rzeczywistości. Tego typu teksty zakładają to, co nazwę *paktem referencjalnym*, ujawnionym lub domyślnym, który wyznacza zarówno sferę rozpatrywanej rzeczywistości, jak też zasady i stopień pożądanego w tekście podobieństwa<sup>20</sup>.

Biografia naukowa, postrzegana jako tekst niefikcyjny, jest zatem, jak to określił Paweł Zajas, dokonujący w swojej monografii wyczerpującej rekapitulacji licznych badań nad literaturą niefikcyjną, gatunkiem „umowowym<sup>21</sup>”, istniejącym na zasadzie zawartej wprost lub pośrednio umowy między autorem a czytelnikiem. Pakt referencjalny zobowiązuje więc autora do pisania prawdy, w przypadku zaś biografii naukowej mowa zatem o prawdzie o protagonistie. Postulat prawdy jest, rzecz jasna, dyskusyjny, zakłada bowiem istnienie obiektywnego zespołu cech, niepodważalnych i niezależnych od czynników zewnętrznych; innymi słowy „prawda jest nieosiągalna, szczególnie gdy dotyczy życia ludzkiego<sup>22</sup>”, niemniej, jak tłumaczy Lejeune, w pakcie referencjalnym wystarczy „samo pragnienie jej zdobycia<sup>23</sup>”. Podobnie rozumie dążenie do prawdy inny teoretyk biografii, Paul Murray Kendall, który w przypadku braku wystarczających źródeł zaleca raczej przedstawianie „okaleczonej prawdy” („maimed truth”) niż zmyślenia<sup>24</sup>. Autor biografii naukowej zobowiązuje się więc do rzetelności i skrupulatności wobec materiałów faktograficznych, a jego postawę cechuje dystans badawczy, brak uprzedzeń, obiektywność, jak również obeznanie w dostępnych mu materiałach, włączając poprzednie biografie wybranego bohatera. Krytycy, a w pewnym

---

<sup>19</sup> Termin *pure biography* jest wysoce nieprecyzyjny i w żadnym razie nie obejmuje wszystkich odmian biografii naukowej. W dyskursie angielskojęzycznym nie istnieje jednak po prostu ekwiwalent tego polskiego terminu, co świadczy o pozornym braku potrzeby jego stworzenia; biografia naukowa mieści się bowiem w obszernym terminie zbiorczym *biography*.

<sup>20</sup> Philippe Lejeune: Pakt autobiograficzny (przekład Aleksander Labuda), w: idem (red. Regina Lubas-Bartoszyńska), *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków, Universitas 2001, s. 47.

<sup>21</sup> Paweł Zajas: *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie 2011, s. 17.

<sup>22</sup> Philippe Lejeune: Czy można zdefiniować autobiografię, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu*, s. 5.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Paul Murray Kendall: *The Art of Biography*, New York, W.W. Norton & Company Inc. 1965, s. 130.

stopniu i czytelnicy mają wprawdzie świadomość, że fakty o postaci bezpowrotnie minionej dostępne są nam jedynie pośrednio, poprzez inne narracje, czyli – paradoksalnie – że nie dysponujemy dostępem do materii, którą badamy (to samo ma zastosowanie w przypadku historii), oraz że dostępne nam fakty stanowią przypadkową i nieuporządkowaną mieszaninę, której dopiero biograf nadaje kształt i sens, jednak kluczowa jest obrona przez biografa postawa, zmierzająca ku poznaniu prawdy.

Protagonista biografii naukowej jest zazwyczaj człowiekiem znanym i zasłużonym, aczkolwiek istnieje również inna odmiana gatunku, zwana biografią łotrowską (ang. *villainography*, duń. *skurkografi*), której bohater jest czarnym charakterem. Pisywane są również biografie osób nieznanymi lub zapomnianymi przez współczesność (przykłady przytaczam w rozdziale 2). Zazwyczaj w tradycyjnych ujęciach biograficznych przedstawia się ewolucję bohatera w konkretnym kontekście historycznym i osobistym, których szczegółowa charakterystyka stanowi ważki element opowieści biograficznej. Sama narracja biograficzna najczęściej jest chronologiczna i linearna, dotyczy życia protagonisty od narodzin aż do śmierci, informacje zaś w niej zawarte opierają się na dostępnych źródłach: pamiętnikach, listach, doniesieniach historycznych i prasowych, zachowanych dokumentach, relacjach przyjaciół, rodziny i świadków protagonisty, a także – w przypadku postaci bliższych współczesności – również fotografiach i materiałach audiowizualnych. Dlatego tego typu biografie, zwane niekiedy biografiami typu „życie-i-listy” (*life-and-letters*) często obfitują w przypisy, ilustracje, zdjęcia, kopie korespondencji etc.

Zasadniczo w gatunku biografii naukowej można wyodrębnić dwa istotne warianty: historyczny i literacki. Wprawdzie istnieją także inne próby wskazania wariantów biograficznych, takie jak ten zaproponowany przez Teresę Kulak wariant artystyczny, choć autorka nie wyjaśnia przedmiotu jego badań, ani nie precyzuje jego istoty<sup>25</sup>, jednak większość badaczy, polskich i zagranicznych, poprzestaje zazwyczaj na tych dwóch odmianach. Przy takim podziale obstają na przykład Kristian Hvidt<sup>26</sup> i Birgitte Possing<sup>27</sup>, za zasadny uznają go też Bernard Eric Jensen i Anne Birgitte Richard<sup>28</sup>, a także Leon Edel<sup>29</sup> czy większość autorów tekstów zamieszczonych w antologii *The Troubled Face of Biography*<sup>30</sup>. Przychyła się do

---

<sup>25</sup> Vide: Teresa Kulak: Uwagi nad biografistyką polską XIX wieku, w: Leszek Kuberski (red.), *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 1998, s. 99.

<sup>26</sup> Vide: Kristian Hvidt: Den historiske biografi – en spændingsfyldt genre, w: Ronny Ambjørnsson, Per Rinkeby, Sune Åkerman (red.), *Att skriva människan*, Stockholm, Carlsson 1997, s. 31-42.

<sup>27</sup> Vide np.: Birgitte Possing: Et essay om historisk biografi, *Personalthistorisk tidsskrift*, nr 1, 1994, s. 78-90.

<sup>28</sup> Bernard Eric Jensen, Anne Birgitte Richard: op. cit.

<sup>29</sup> Leon Edel: *Literary Biography*, Soho Square London, Rupert Hart-Davis 1957.

<sup>30</sup> Eric Homberger, John Charmley (red.): *The Troubled Face of Biography*, New York, St. Martin's Press 1988.

niego także polska badaczka biografii, Anita Całek, która w swojej monografii dokonuje dodatkowej klasyfikacji biografii naukowych, umieszczając w ich obrębie biografię dokumentalną, monografię, portret literacki, psychobiografię i inne<sup>31</sup>.

### 1.1.1. Biografia historyczna

Biografia historyczna (ang. *historical biography*, duń. *den faghistoriske biografi*), zdecydowanie najstarsza odmiana biografii, traktowana jest nierzadko jako „nauka pomocnicza” historii właściwej, czyli dotyczącej historii dziejów. Wprawdzie stan ten ulega pewnym modyfikacjom i przewartościowaniom, o czym świadczą coraz liczniejsze opracowania i artykuły naukowe, tak w Polsce, jak i za granicą, ale jej autonomiczność wciąż stanowi przedmiot dysput i sporów w środowisku historyków. Ich wyrazem są między innymi dyskusje prowadzone przez polskich badaczy<sup>32</sup>, jak również duńskich, wśród których debata nad istotą biografii historycznej w latach 90. XX wieku, przebiegająca głównie na łamach *Historisk Tidsskrift*, przybrała dość gwałtowną formę<sup>33</sup>. W historycznej biografii naukowej nierzadko można zaobserwować rozżew między tym, co można nazwać wzorcem gatunkowym, postulującym bezstronność, wstrzeźliwość w wydawaniu osądów, usuwanie się narratora w cień i pozostawianie oceny ostatecznej czytelnikowi, a produktem finalnym – czyli konkretną biografią. Narracja w klasycznej biografii historycznej jest bowiem często prowadzona z pozycji silnego podmiotu, zazwyczaj narratora auktorialnego, i jego niekwestionowanej wiedzy. Tak skonstruowany narrator przedstawia życie i dokonania protagonisty podług obranej przez siebie (świadomie lub nie) koncepcji, co w obliczu deklarowanej bezstronności i obiektywności wywodu bywa karkołomne. Nietrudno się domyślić, że za sprawą perspektywy autora biografia przyjmuje charakter apologetyczny i moralizatorski,

---

<sup>31</sup> Badaczka koncentruje się na biografice polskiej, której opis powinien w jej przekonaniu zostać poddany gruntownej rewizji ze względu na anachroniczność badań biograficznych wobec zjawisk literackich. Swoją klasyfikacją Całek uświadamia, że stopień postulowanej obiektywności i „naukowości” biografii naukowych jest różny w zależności od typu biografii, choć przyznać należy, że zaproponowaną przez nią typologię można by zakwestionować, choćby ze względu na włączenie monografii i portretu literackiego w obręb biografii. Vide: Anita Całek: *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013, s. 50-78.

<sup>32</sup> Szczególną uwagę zwraca artykuł Tadeusza Łepkowskiego „Kilka uwag o historycznej biografistyce”, opublikowany wprawdzie w 1964 roku, lecz pod wieloma względami nadal aktualny (np. proponowana typologia biografii historycznych) – vide: *Kwartalnik Historyczny*, R. LXXI, z. 3, 1964, s. 711-716. Vide też: artykuły Władysława Zajewskiego, Stanisława S. Niciei czy Aleksandra Gieysztorza w tomie pod redakcją Leszka Kuberskiego *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 1998, czy Lecha Trzcionkowskiego i Doroty Kudelskiej w tomie *Biografia – historiografia dawniej i dziś*, Ryszard Kasperowicz i Elżbieta Wolicka (red.), Lublin, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2005. W tym ostatnim warto też zwrócić uwagę na cenne spostrzeżenia zawarte we fragmentach dyskusji panelowej.

<sup>33</sup> Vide: wypowiedzi Nielsa Thomsena, Birgitte Possing i Grethe Nielsen, o których piszę w rozdziale 2.

pomijając fakty blamujące bohatera lub po prostu niepasujące do preferowanego modelu przekazu. Może się też zdarzyć sytuacja przeciwna, w której biografia dokonuje rozprawy z dotychczas obowiązującym mitem protagonisty-bohatera, czyniąc z biografę tzw. *biografiend* („biografę szatańskiego” czy „biografę-wroga”)<sup>34</sup>. W ten sposób autorzy biografii historycznych często zajmują dwa skrajne stanowiska: mitotwórców i zwolenników demitologizacji. Współcześnie badacze, świadomi niemożności dotarcia do prawdy obiektywnej o postaci, zadowolają się wpisaniem w pakt referencjalny dążeniem do możliwie największego doń zbliżenia, podchodząc jednocześnie z dystansem do źródeł, zawsze wszak niekompletnych<sup>35</sup>. Ważną cechą biografii historycznych jest postrzeganie postaci, których biografie się pisze, na tle czasów, w których przyszło im żyć, a zatem studia nad konkretną biografią nie powinny ograniczać się do wybranej postaci, lecz obejmować również realia historyczne, społeczne i polityczne.

### 1.1.2. Biografia literacka

Biografia literacka (ang. *literary biography*, duń. *den litterære biografi*), stosunkowo młoda forma gatunkowa, stanowi w kontekście naszej systematyki istotną odmianę, tak ze względu na jej popularność i bogatą tradycję w Danii, ale i Wielkiej Brytanii oraz Polsce, jak i pewne nieporozumienia, jakie wywoływać może sam termin. Otóż zasadniczo biografia literacka odnosi się do pisarza, którego życie przedstawione jest w kontekście jego dzieł (ich treści, genezy ich powstania itp.). Tak prezentuje się jedna z najbardziej rozpowszechnionych wariantów gatunku określana jako „życie-i-czasy” (*life-and-times biography*). Jednak zdarza się również stosowanie terminu „biografii literackiej” do biofikcji, co świadczy o znacznej obrębie dowolności w pojmowaniu tego wariantu. Podobnie jak biografia w ogóle, także jej literacka odmiana jest gatunkiem cokolwiek sierocym wobec dziedzin, na styku których się sytuuje; jedni badacze nazywają ją „ubogą krewną” fikcji i historii oraz „Kopciuszkiem”<sup>36</sup>, inni – „córka powieści i biografii i wnuczką historii”<sup>37</sup>.

Powstanie biografii literackiej datuje się na wiek XVIII, kiedy to w Anglii za sprawą Samuela Johnsona i Jamesa Boswella powstały jej pierwowzory. Właściwie od samego

---

<sup>34</sup> Termin został ukuty przez Jamesa Joyce’a. Vide: Michael Anesko: *Monopolizing the Master*, Stanford, Stanford University Press 2012, s. xi.

<sup>35</sup> Szczególnie pamiętniki, osobiste zapiski czy – ogólniej – tzw. ego-dokumenty traktowane są obecnie z rezerwą, choć wcześniejsze pokolenia biografów podchodziły do nich bezkrytycznie.

<sup>36</sup> Oba określenia stosuje Michael Benton w pozycji *Literary Biography. An Introduction*, Chichester, Wiley-Blackwell 2009, odpowiednio s. 3 i s. 1.

<sup>37</sup> Irving Stone: *The Biographical Novel*, w: Michael Lackey (red.), *Biographical Fiction. A Reader*, New York & London & Oxford & New Delhi & Sydney, Bloomsbury Academics 2017, s. 115-130.

początku stanowiła ona bardziej wyrafinowaną formę biografii, zapewne ze względu na szczególnego protagonistę, człowieka pióra, który zostawił wszak po sobie niemały materiał w postaci pisanej. Tworzenie biografii pisarza jest więc specyficznym zadaniem, jako że biograf podejmuje się narratywizacji życia już raz przetransponowanego na pismo (wytyczenie granicy między życiem a twórczością literacką często nie jest możliwe). Jak to żartobliwie ujmuje Malcolm Bradbury, biografie literackie są „fabułami o życiu twórców fabuł”<sup>38</sup>. Biogram pisarza, w przeciwieństwie do np. biogramu generała czy władczyni, siłą rzeczy obfituje też zwykle w więcej wydarzeń o charakterze statycznym, toteż w samej narracji zazwyczaj mniej jest dynamiki wynikającej z ich przebiegu, a większą uwagę zwraca się na sportretowanie bohatera biografii. Jako że nacisk kładzie się na zreprodukowanie osobowości protagonisty, w biografii literackiej dopuszczalne jest, przynajmniej według niektórych<sup>39</sup>, większe nasycenie detalami z życia intymnego pisarza niż w biografiami historycznych. Do tworzenia portretu wykorzystuje się jednak przede wszystkim dzieła protagonisty, w których treści i genezie upatruje się odzwierciedlenia rzeczywistych wydarzeń, przeżyć i dylematów ich autora, choć już od kilku dekad odchodzi się od poszukiwania bezpośrednich zależności przyczynowo-skutkowych między dziełem a życiem, stawiając raczej na wyważone sugestie i spekulacje aniżeli kategoryczne osądy. Ze względu na swój większy niż w przypadku biografii historycznej potencjał spekulatywny biografia literacka uznawana jest za mniej obiektywny typ biografii, a podmiot mówiący nie jest, jak w biografiami historycznych, przezroczysty, lecz daje się poznać jako pełnoprawny uczestnik dyskursu. Jest zatem biografia literacką domeną biografą, często w nie mniejszym stopniu niż przedmiotu jego dociekań, a portret powstały w jej wyniku jest w znacznym stopniu owocem kunsztu artystycznego jej autora. Nie dziwi więc, że autorami biografii literackich często są pisarze. Gatunek biografii literackiej cieszy się w swoim macierzystym kraju niesłabnącym powodzeniem, ale rozpowszechnił się również w innych krajach, w tym w Danii, choć z pewnym opóźnieniem. Badania nad biografią literacką są najbardziej obszerne i wieloaspektowe w Anglii i USA<sup>40</sup>, ale duńskie literaturoznawstwo też może poszczycić się własnymi badaniami i krytycznymi omówieniami, o których szerzej piszę w rozdziale 2.

---

<sup>38</sup> Malcolm Bradbury: *The Telling Life*, w: Eric Homberger, John Charmley (red.), op. cit., s. 139 (“the plots of the lives of plotters”).

<sup>39</sup> Vide: Bernard Eric Jensen, Anne Birgitte Richard: op. cit., s. 124.

<sup>40</sup> Wśród najważniejszych publikacji na ten temat wymienić można choćby dwie prace Leona Edela, *Literary Biography* (1957) i *Writing Lives. Principia Biographica*, New York & London, W.W. Norton & Company 1959, dwie monografie Michaela Bentona, wymienioną już *Literary Biography. An Introduction* (2009) i *Towards a Poetic of Literary Biography*, London, Palgrave Macmillan 2015.

## 1.2. Między prawdą a fikcją – przykładowe taksonomie biografii

Istnieje wiele prób kategoryzacji biografii w zależności od aspektów, jakie badacz bierze pod uwagę. Należą do nich na przykład przedmiot przedstawiania, czego ilustracją mogą być wzmiankowane wyżej ujęcia biografii typu „życie-i-twórczość”, „życie-i-czasy”, portret twórcy etc. Innym aspektem, stanowiącym podstawę tworzenia taksonomii może być liczba protagonistów; podtypami tego wariantu są np. biografia indywidualna, biografia zbiorowa czy kolektywna, a także biografia podwójna. Można również brać pod uwagę kompozycję dzieła, co pozwala wyodrębnić wariant biografii skoncentrowanej wokół przebiegu życia (chronologicznej, linearnej) oraz wariant biografii tematycznej, eksponującej wybraną problematykę w życiu protagonisty. Istnieją też próby taksonomii biografii o charakterze hybrydycznym, jak na przykład propozycja archetypów biograficznych Birgitte Possing, która wyodrębnia ich aż osiem. Znajdują się wśród nich zarówno archetypy uwzględniające sposób przedstawienia postaci („biografia lustrzana” [„spejlbiografien”] czy „hagiografia”), jak i liczbę protagonistów („biografia kolektywna” [„den kollektive biografi”]) czy typ prowadzonej narracji („biografia interpretacyjna” [„den fortolkende biografi”), „biografia polifoniczna” [„den polyfone biografi”])<sup>41</sup>. Jednak najbardziej interesujące nas propozycje taksonomii w obrębie biografii stanowią te, które uwzględniają w fabule stosunek fikcji do prawdy, uwzględniając tym samym biofikcjonalne realizacje gatunkowe. Należą do nich typologia Paula Murraya Kendalla, Jamesa Clifforda i Marii Jasińskiej. Rzecz jasna, przedstawione tutaj taksonomie stanowią jedynie reprezentację wszystkich podziałów tego typu, jednak należą zdecydowanie do najistotniejszych, a ich rozstrzygnięcia unaoczniają, że badacze zajmujący się biografią traktują biofikcję i biografię naukową jak zjawiska usytuowane na tej samej osi, przebiegającej od prawdy całkowitej do fikcji, a różniące się tylko proporcją obu tych elementów względem siebie.

### 1.2.1. Literaccy uzurpatorzy – typologia według Paula Murraya Kendalla

Wydana w 1965 roku monografia Kendalla *The Art of Biography* jedynie w części poświęcona jest taksonomii wariantów biograficznych, gros rozważań autora dotyczy bowiem historii gatunku, jak również dokonań poprzedników Kendalla w zakresie teorii biografii (H. Nicolsona, A. Maurois’a, J.A. Garraty’ego, L. Edela). Amerykański badacz, przestrzegając przed nadmiernym ograniczaniem biografii przez naukę, a także niekorzystnym wpływem,

---

<sup>41</sup> Birgitte Possing: *Ind i biografien*, København, Gyldendal 2015, s. 90ff.

jaki potrafi nań wyrzucić literatura, jest mimo wszystko orędownikiem naukowości biografii. Dowodzi tego, wyłaniając kilka wariantów biografii, które porządkuje zgodnie z kryterium zgodności z prawdą biograficzną, jaką odróżnia od prawdy absolutnej, postulując, że dotarcie doń jest niemożliwe. Podkreśla, że biografia powinna stanowić symulację życia człowieka w słowach, nie zaś opowieść o tym życiu<sup>42</sup>. Rozpoczynając od biografii najbardziej nasyconej faktami (najbliższej nauce), a kończąc na najmniej wobec nich zobowiązanej (najbliższej literaturze), Kendall wymienia następujące odmiany:

- (1) „Behemoty” („Behemoth biographies”) – lekceważące określenie wielotomowych biografii o dużej liczbie przypisów. Zawartość „Behemotów” niewiele wykracza poza akumulację faktów o protagonistcie, a materiał faktograficzny jest surowy, niepoddany biograficznej „obróbce”. Obok „Behemotów” Kendall wymienia również inne rodzaje biografii naukowej, takie jak „życie-i-czasy” i biografie „badawcze” („research biographies”)<sup>43</sup>.
- (2) biografie interpretacyjne („interpretative biographies”) – plasują się pomiędzy biografiami naukową a beletrystyczną, próbując dokonać mariażu obu dziedzin, według Kendalla – niezbyt udanego ze względu na pseudonaukowość psychoanalizy, która stanowi jedno z podstawowych narzędzi tego wariantu biografii. Poddając ten typ biografii krytyce, Kendall wyraża jednocześnie świadomość ograniczeń, z jakimi boryka się biograf interpretacyjny, który nie jest w stanie stworzyć „żywego obrazu”(„a living picture”), musząc zadowolić się „prawdziwą podobizną”(„a true likeness”)<sup>44</sup>.
- (3) biografie sfikcjonalizowane („fictionized biographies”) – nazwane przez Kendalla „mutantami” utwory, w których autor-narrator zbyt śmiało poczyną sobie z „powieściową wolnością”(„novelistic freedom”), pozwalając sobie na zbyt duże zaangażowanie, naginanie faktów, przestawianie ich kolejności i inne zabiegi, dyskredytujące jego pracę jako biografę<sup>45</sup>.
- (4) powieści-jako-biografie („novels-as-biographies”) – według Kendalla ten rodzaj biografii nie ma de facto nic wspólnego z gatunkiem biografii ze względu na niewykorzystanie materiałów (opisywany przebieg życia protagonisty jest „prawie całkowicie wymyślony”). Powieści-jako-biografie jego zdaniem podają się jedynie za biografie, kształtując przebieg fabuły na wzór narracji biograficznej.

---

<sup>42</sup> Paul Murray Kendall: *The Art of Biography*, New York, W.W. Norton & Company Inc. 1965, s. 121.

<sup>43</sup> Ibid.: s. 131.

<sup>44</sup> Ibid.: s. 129.

<sup>45</sup> Ibid.: s. 127-128.

W istocie tego typu utwory są według niego zwyczajnymi powieściami, uzurpującymi sobie prawo do opowiadania o rzeczywistym życiu. Traktując ten typ żywotopisarstwa (?) z pobłażliwością i protekcyjnie, Kendall nie poświęca mu w swoim opracowaniu zbyt wiele miejsca<sup>46</sup>.

Wydawać by się mogło, że badacz, poddając wszystkie warianty biograficzne mniejszej lub większej krytyce, nie wskazuje właściwego, jego zdaniem, wzorca narracji biograficznej. Kendall wyłania jednak kolejny wariant biograficzny, nazywając go „superbiografią” („superbiography”), stanowiący najbardziej literacką i jednocześnie naukową odmianę biografii. Przykładem superbiografii, nieposługującej się zmyśleniem, choć korzystającej ze zdobyczy „psychobiografii” (biografii inspirowanej Freudem), jest twórczość Leona Edela, zwłaszcza zaś jego biografia Henry’ego Jamesa<sup>47</sup>. Nie stroniąc od fragmentaryczności i dysponując instrumentarium powieściowym, „superbiograf” jest w stanie poprowadzić narrację biograficzną w taki sposób, by nie modyfikując faktów selekcjonować je i dokonywać właściwych powieści przeskoków w czasie. Właśnie w takim rodzaju biografii upatruje Kendall przyszłości tego gatunku, który nieodmiennie postrzega jako naukowy, choć tęskniący za literaturą. Znamiennym jest wszakże, że Kendall poddaje też biografię Edela krytyce, punktując pułapki nielinearności i nieortodoksyjnego postępowania z czasem narracji, w które Edel, jego zdaniem, wpadł.

Publikacja Kendalla, tak jawnie niechętna biofikcji, przyczyniła się, jak zauważa jego rodak Michael Lackey, do sytuacji, w której formy biofikcjonalne zaczęto bezrefleksyjnie traktować na równi ze standardowymi biografiami<sup>48</sup>, a na płaszczyźnie konkurencji w kwestii wierności biograficznej nie miały przecież z nimi szans. Takie podejście metodologiczne do biofikcji utrwaliło jej postrzeganie jako praktyki li tylko równoległej do biografii standardowej.

### **1.2.2. Fikcja niemile widziana, czyli typy biografii według Jamesa L. Clifforda**

Młodsza o kilka lat od Kendallowskiej typologia biografii Amerykanina Jamesa L. Clifforda jest mniej kategoryczna w osądach, choć zasadniczo dotyczy podobnych kwestii. Clifford, który sam jest biografem, czyni liczne dygresje na temat własnego zmagania się z materią tworzenia biografii, odnosząc się równocześnie do twórczości Leona Edela,

---

<sup>46</sup> Ibid.: s. 126-127.

<sup>47</sup> Ibid.: s. 132-136.

<sup>48</sup> Vide: Michael Lackey: *The American Biographical Novel*, New York & London & Oxford & New Delhi & Sydney, Bloomsbury Academic 2016, s. 17.

podobnie jak Kendall. Traktująca o zagadnieniach biografii literackiej monografia *From Puzzles to Portraits: Problems of a Literary Biographer* ukazała się w 1970 roku, zaś w 1978 roku pojawiło się jej polskie tłumaczenie pod niezbyt fortunnym tytułem *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*<sup>49</sup>. U podstaw taksonomii Clifforda leży kryterium obiektywności i subiektywności, które samo w sobie jest dość dyskusyjne, zważywszy na współczesne ustalenia, w myśl których faktyczna obiektywność w badaniach biograficznych istnieć nie może, w przeciwieństwie do obiektywności zamierzonej czy postulowanej. Jednak mimo tej oczywistej nieściśłości typologia Clifforda jest poręczna i dobrze obrazuje skalę zjawisk w różnych odmianach form biograficznych. Na osi przebiegającej od obiektywizmu do subiektywizmu badacz wyłania następujące kategorie biografii:

- (1) biografia obiektywna – jej autor ogranicza się do przytaczania materiałów mu dostępnych, powstrzymując się od komentarzy. Clifford zdaje sobie sprawę z konieczności doboru materiałów, toteż jego zdaniem grupa ta reprezentuje „obiektywizm częściowy czy selektywny”<sup>50</sup>.
- (2) biografia historyczno-naukowa – podobna do biografii obiektywnej pod względem skrzętnego wykorzystania materiałów faktograficznych, jednak w jej koncepcję wpisana jest „selekcja świadectw”. Jest to biografia całkowicie niefikcyjna, unikająca domysłów, fikcji i psychologicznej interpretacji postaw bohaterów<sup>51</sup>.
- (3) biografia artystyczno-naukowa – ta preferowana przez Clifforda forma biografii zakłada skrupulatną kwerendę, podobnie jak w dwóch poprzednich przypadkach, ale podejście biografę do zgromadzonych faktów jest kreatywne, występuje on bowiem w „roli obdarzonego twórczą wyobraźnią artysty i przedstawia wszystkie szczegóły w sposób najżywszy i najciekawszy”. Artystyczny zmysł biografę pozwala mu na dokonywanie pewnych modyfikacji, np. tworzenia dialogów czy nieznacznego manipulowania materiałami, jednak nie wolno mu posługiwać się zmyśleniem<sup>52</sup>.
- (4) biografia narracyjna – przyjmuje formę zbeletryzowaną, z dialogami, udratyzowanymi scenami z życia, by „stworzyć klimat prawdziwego życia”. Jednak ta bliska beletryście forma operuje jedynie faktami, nie pozwalając sobie

---

<sup>49</sup> James L. Clifford: *Od kamyków do mozaiki* (przekład Anna Mysłowska), Warszawa, Czytelnik 1978. Na temat tłumaczenia tytułu pisze więcej Anita Catek: op. cit., s. 34.

<sup>50</sup>Ibid.: s. 114.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid.: s. 115-116.

na użycie fikcji. Od biografii artystyczno-naukowej odróżnia ją większa dbałość o barwność opowiadania i płynna narracja na przestrzeni całego utworu<sup>53</sup>.

- (5) biografia zbeletryzowana – w ocenie Clifforda ten typ biografii „w znacznej mierze jest powieścią”, stosuje się w niej bowiem typową narrację powieściową, a sam autor nie dokonuje samodzielnej kwerendy, bazując na wytworach pracy innych biografów. Biografia zbeletryzowana to zdecydowanie bardziej domena fikcji aniżeli dokumentu, jako że większość scen i szczegółów jest wytworem wyobraźni autora<sup>54</sup>.

W typologii Clifforda uderzający jest zabobonny wręcz lęk przed nasyceniem biografii elementami fikcjonalnymi. Choć autor sympatyzuje z artystyczno-naukową formą żywotopisarstwa (i sam, jak twierdzi, je uprawia), to z widoczną estymą i powagą traktuje to, co według niego stanowi o prawdzie biografii – mianowicie materiały faktograficzne. Z jego wywodu wywnioskować można, że obecność fikcji w biografii traktować należy jako porażkę, względnie oznakę słabości autora; widać to chociażby w pełnym szacunku podejściu Clifforda do biografii obiektywnych i lekceważącym do biografii zbeletryzowanych.

### 1.2.3. Na tropie beletrystyki biograficznej – typologia biografii według Marii Jasińskiej

Jednej z najbardziej szczegółowych systematyzacji biografii dokonała w polskim (i nie tylko polskim) literaturoznawstwie Maria Jasińska w wydanej w 1970 roku publikacji *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*<sup>55</sup>. Wyłania ona sześć modeli współczesnego pisarstwa biograficznego, ilustrując typologię licznymi przykładami, również z literatury powszechnej. Podobnie jak Kendall i Clifford, Jasińska bierze pod uwagę w swojej typologii stosunek

---

<sup>53</sup> Ibid.: s. 117-118.

<sup>54</sup> Ibid.: s. 118-121.

<sup>55</sup> Maria Jasińska: *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970. W tym miejscu wyjaśnić należy dwie kwestie: pracę nad klasyfikacją biografistyki rozpoczęła Jasińska wcześniej, publikując w 1967 roku artykuł „Typologia zbeletryzowanej biografii”, *Roczniki Humanistyczne*, 1967, t. XV, z. 1, s. 5-17, natomiast w podobnym czasie własnej próby klasyfikacji powieści biograficznej dokonał inny polski naukowiec, Czesław Kłak, który w obszernym artykule „Teoretyczne problemy powieści biograficznej” wyłonił pięć podtypów biografiki, postulując również legitymizację „nowego gatunku literackiego”. W swoim artykule Kłak odnosi się do ustaleń Jasińskiej, a jego celne i wciąż aktualne spostrzeżenia (np. na temat chaosu terminologicznego w dyskursie o gatunkach biograficznych) pozwalają traktować jego typologię jako komplementarną wobec tej Jasińskiej (vide: Czesław Kłak: Teoretyczne problemy powieści biograficznej, *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Nauki Humanistyczne*, z. 3 (5), 1968, s. 257-292.

prawdy i fikcji w poszczególnych modelach biograficznych. Rozpoczynając od najmniejszego stopnia fikcjonalizacji, badaczka dzieli dzieła żywotopisarskie na następujące warianty:

- (1) opowieść biograficzna – jest to plasująca się najbliżej wariantu naukowego odmiana biografii, której zasadniczą wartością jest informacyjność. To właśnie temu walorowi podporządkowana jest fabuła opowieści biograficznej, w której stroni się od typowych dla fikcji form narracyjnych (jak np. dialog czy monolog), uwydatnia się zaś obecność narratora auktorialnego, przemawiającego z pozycji autorytetu. Naukowe aspiracje tego typu biografii podkreśla Jasińska, określając ów wariant mianem „opowieści”, co ma zdystansować go od fikcjonalnego gatunku powieści, podkreślając jednocześnie jego narracyjny charakter<sup>56</sup>.
- (2) biografia upowieściowiona – jest to odpowiedź Jasińskiej na rozpowszechniony, a ukuty przez André Maurois’a termin *vie romancée*<sup>57</sup>, odnoszący się do wariantu biografii bazującej na wierności wobec źródeł, ale znacznie bardziej zbeletryzowanej, niż opowieść biograficzna. Biografia upowieściowiona stara się pogodzić dokumentaryzm z lekkością powieści, dając czytelnikowi wrażenie obcowania z dziełem fikcyjnym (pod względem technik narracyjnych)<sup>58</sup>.
- (3) powieść w związku z biografią –terminem tym określa badaczka dzieła biograficzne o „swobodnym stosunku między bohaterem literackim a historycznym”. W odmianie tej protagonista funkcjonuje bardziej jako pretekst do naświetlenia danego problemu historycznego czy społecznego w formie zbeletryzowanej<sup>59</sup>. Pod względem zabiegu artystycznego, powieści w związku z biografią blisko jest do biografii pretekstowej, zasygnalizowanej przez Łepkowskiego.
- (4) powieść biograficzna – w tym gatunku beletrystycznym zauważyć można istotną przewagę funkcji estetycznej nad informacyjną. Jej autor nie boi się zmyślenia, operując nim tam, gdzie wymaga tego dobro fabuły, które biograf przedkłada nad wierność faktograficzną. Bowiem wizja protagonisty, jaką chce wykreować biograf-powieściopisarz jest nadrzędna wobec całościowej koncepcji artystycznej dzieła. Tym samym pisarz zobowiązuje się wobec „prawdy poetyckiej”, rezygnując świadomie z prawdy obiektywnej<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> Ibid.: s. 76-143. Do każdego z typów biografii przyporządkowuje Jasińska szereg utworów spełniających jego wymogi; co ważne, wachlarz tytułów jest imponujący i obejmuje nie tylko literaturę polską, ale wiele przykładów z literatury powszechnej.

<sup>57</sup> André Maurois: op. cit.

<sup>58</sup> Ibid.: s. 144-183.

<sup>59</sup> Ibid.: s. 45.

<sup>60</sup> Ibid.: s. 184-229.

- (5) powieść quasi-biograficzna – odmianie tej Jasińska poświęca niewiele miejsca, umieszcza ją jednak w swojej systematyce ze względu na skrupulatność badawczą. Powieść quasi-biograficzna przedstawia wprawdzie życie postaci historycznej, ale źródła na jej temat są na tyle skąpe, że stworzenie innego rodzaju biografii niż spekulatywna byłoby niemożliwe<sup>61</sup>.
- (6) powieść historyczno-biograficzna – ostatni podtyp beletrystyki biograficznej zdaniem Jasińskiej nie ma z biografią zbyt wiele wspólnego, jako że postać historyczna stanowi w niej jedynie jeden z elementów świata przedstawionego, wcale nie najistotniejszy<sup>62</sup>. Ten wariant jest więc poniekąd realizacją gatunkową zlokalizowanej na pograniczu powieści biograficznej i historycznej.

Typologia Jasińskiej nie jest, rzecz jasna, pozbawiona wad, jako że niektóre jej rozstrzygnięcia mogą z dzisiejszego punktu widzenia budzić zastrzeżenia; wątpliwości może wywoływać na przykład włączenie w systematykę powieści w związku z biografią czy powieści historyczno-biograficznej, które *de facto* dysponują nikłą funkcją informacyjną, plasując się bardziej po stronie „czystej” fikcji. Z drugiej jednak strony rozpoznanie Marii Jasińskiej dotyczące beletrystyki biograficznej są w wielu wypadkach wyjątkowo celne i aktualne. Jest tak w przypadku charakterystyki trzech najważniejszych odmian biograficznych, którym Jasińska jako pierwsza nadaje ramy, nazywa i wypracowuje dlań stosowny aparat badawczy, pozwalający uporządkować nieco beletrystyczną *terra incognita*. Być może właśnie domniemana wystarczalność imponującej wszak i dobrze opisanej typologii sprawiła, że przez ostatnich ponad 40 lat nie pojawiła się próba alternatywnej klasyfikacji gatunków beletrystycznych, choć należy przyznać, że pewne kroki w tym kierunku poczyniła polska badaczka Renata Jochymek. W publikacji *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej i Barbary Wachowicz* z 2004 roku Jochymek dokonuje uzupełnienia wyłonionych przez Jasińską form biograficznych, dostrzegając ich niewystarczalność wobec zmieniających się realiów polskiej biografiki. Jochymek nie kwestionuje jednak dorobku Jasińskiej; wręcz przeciwnie, uznaje jego wartość, dodając do istniejących już modeli własne propozycje, odnoszące się do tendencji reportażowej w biografiami omawianych przez siebie autorek<sup>63</sup>. Przyczynek Renaty

---

<sup>61</sup> Ibid.: s. 45.

<sup>62</sup> Ibid.: s. 45-46.

<sup>63</sup> Pośród wyodrębnionych przez badaczkę typów nowoczesnej biografii znalazły się biografia reportażowa, podróż biograficzna, opowieść biograficzno-eseistyczna i opowieść reportażowo-biograficzna. Vide: Renata Jochymek: *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej i Barbary Wachowicz*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Rytm 2004.

Jochymek do rozbudowania i modyfikacji istniejącej taksonomii jest istotnym krokiem, sygnalizującym potrzebę rewizji funkcjonujących ustaleń, choć należy jednocześnie zwrócić uwagę, że Jochymek nie zajmuje się wyłącznie beletrystyką literacką, lecz współczesnymi, polskimi formami biografii jako takiej, więc jej wnioski mają, siłą rzeczy, charakter lokalny i niepełny.

Podsumowując przedstawione powyżej wybrane taksonomie biografii, można uznać, że zasadniczo opierają się one na podobnych kryteriach: stopniu fikcjonalizacji fabuły i jej relacji do weryfikowalnych faktów. Różne są jednakowoż podejścia badaczy do tego problemu. Zarówno Kendall, jak i Clifford stoją na straży informacyjnej i poznawczej funkcji biografii, traktując kategorię weryzmu jako nadrzędną wobec kategorii estetyki dzieła, choć obaj podkreślają, że idealną biografię cechować powinna równowaga między koniecznością opowiedzenia prawdy a formą estetyczną narracji. W zaproponowanych przez nich systematykach beletrystyka biograficzna zatem występuje, ale raczej na zasadzie kontrapunktu wobec „prawdziwej”, a zatem bardziej wartościowej, biografii, a jeśli fikcjonalizacja pojawia się w ich taksonomiach, to jako przykra konieczność lub element niepożądany. Maria Jasińska natomiast poświęca całość swoich badań beletrystyce biograficznej, nie dowartościowując żadnej z opisanych przez siebie form. Jasińska zauważa wiele dotychczas niedostrzeżonych niuansów w badaniach nad biografiką i interesuje się obszarami pogranicznymi biografii i innych dziedzin (historii i literatury pięknej w „czystej” formie), w swoim opisie poszczególnych form biograficznych trzymając się konsekwentnie badań nad relacjami między faktem a fikcją w dziele. Można zatem uznać, że choć Jasińska dostrzega istotę beletrystyki biograficznej, to jednak jej rolę postrzega tradycyjnie, lokalizując ją na tej samej osi (między prawdą a zmyśleniem), na jakiej znajdują się biografie naukowe. Znamienny jest również fakt, że literaturoznawstwo duńskie nie tworzy taksonomii gatunków biograficznych wychodzącej poza standardowe rozróżnienie między biografią naukową a literacką czy między „biografią pisarza” („forfatterbiografi”) i „monografią twórczości” („forfatterskabsmonografi”), jak to czyni Søren Baggesen<sup>64</sup>. Może to świadczyć o braku świadomości, że zachodzi potrzeba rozgraniczenia i opisanego beletrystycznych gatunków biograficznych, choć biofikcja jest od kilku dekad jedną z popularniejszych form literackich w Danii, a duńskie utwory biofikcjonalne można uznać za różnorodne, tak pod względem tematyki, jak i poetyki.

---

<sup>64</sup>Søren Baggesen: Forfatterskabsmonografien som litteraturvidenskabelig genre, w: Thomas Bredsdorff, Finn Hauberg Mortensen (red.), *Hindsgavl Rapport. Litteraturteori i praksis*, Odense, Syddansk Universitetsforlag 1995, s. 101-114.

### 1.3. Gatunki pokrewne biografii

Pole semantyczne biografii (bez rozgraniczania na wariant naukowy, literacki czy beletrystyczny) pokrywa się częściowo z polami kilku innych gatunków, które niekiedy bywają z nią mylone lub utożsamiane. Wniosek taki można wysnuć, analizując zarówno omówione wyżej taksonomie, jak i przyglądając się czynionym przez krytykę klasyfikacjom konkretnych utworów. Dlatego uzasadnione wydaje się być ukazanie zarówno podobieństw, jak i różnic między biografią a gatunkami jej pokrewnymi, wśród których znajdują się monografia, portret i powieść historyczna. Kilka słów zostanie również poświęconych gatunkowi *künstlerroman* (powieść o artyście). Wprawdzie nie jest on utożsamiany czy mylony z biografią, ale obie formy literackie posiadają pewne punkty styeczne, których krótkie omówienie w rozprawie dotyczącej biofikcji o artystach wydaje się zasadne

#### Biografia a monografia

O bliskości tych dwóch gatunków świadczy chociażby fakt, że często występują obok siebie w leksykonach<sup>65</sup>, a niekiedy nawet traktowane są jako gatunki tożsame<sup>66</sup>, jednak nie sposób pominąć dzielących je różnic. Podczas kiedy biografia skupia się wokół życia protagonisty, rozpatrując niekiedy jego dzieła jako ważki element tworzenia i reprezentacji jego tożsamości, w monografii uwaga ogranicza się do samych dzieł z pominięciem poczynań ich autora, szczególnie tych o charakterze osobistym. W przypadku biografii literackich i monografii następuje, rzecz jasna, większa zbieżność treściowa niż np. w przypadku biografii heroicznej i monografii, ale naczelną zasadą prymatu życia nad twórczością w biografii dotyczy również tego wariantu biograficznego. Oba gatunki są też inaczej motywowane i mają inne cele; w przypadku biografii motywacja jest psychologiczna i historyczna, nastawiona na zgłębienie ludzkiej indywidualności, zaś monografii – hermeneutyczna, skupiona na zrozumieniu dzieła<sup>67</sup>. Choć takie postawienie sprawy jest mocno uproszczone (wszak kto zainteresowałby się życiem pisarza, nie znając jego dzieł i nie chcąc o nich coś wiedzieć?), uwypukla jednak odmienną pierwotną motywację i genezę obu gatunków. Nie przeszkadza to, oczywiście, istnieć dziełom o charakterze mieszanym, jak np. biografii o charakterze genetycznym<sup>68</sup>, w której przedmiotem zainteresowania jest

---

<sup>65</sup> Np. w podręczniku *Litteraturens veje* hasło słownikowe „biografi” występuje wspólnie z „monografi”. Vide: Johannes Fibiger, Gerd von Buchwald Lütken: *Litteraturens veje*, Aarhus, Systime 2013, s. 535.

<sup>66</sup> Vide: Agnieszka Salska: Monografia, w: Grzegorz Gazda (red.), op. cit., s. 601.

<sup>67</sup> Søren Baggesen: op. cit., s. 101-102.

<sup>68</sup> Vide m. in.: John Chr. Jørgensen: *At læse forfatterskab*, København, Borgen 1974, s. 41.

zarówno samo dzieło, jak i geneza jego powstania, a zatem konkretne wydarzenia w życiu jego autora. Należy jednak pamiętać, że choć biografia i monografia są komplementarne, nie powinny być traktowane jako tożsame.

## Biografia a portret

Innym gatunkiem, który, skądinąd słusznie, kojarzyć się może z biografią, jest portret literacki. Rozpowszechniony w XIX wieku przez Augustine'a Sainte-Beuve'a, portret literacki jest dość specyficznym gatunkiem, koncentrującym się zazwyczaj na ludziach pióra, tzn. pisarzach, krytykach i historykach literatury. W przeciwieństwie do biografii, która w swoim nowoczesnym wydaniu wywodzi się z Anglii, portret jest dowodem na żywotność spuścizny francuskiej w literaturze europejskiej. Jej propagatorem w Danii był między innymi Georg Brandes, o którym piszę więcej w rozdziale 2. W zestawieniu biografia – portret literacki punkt styczny stanowi odmiana biografii literackiej. Choć zasadniczym zadaniem portretu jest prezentacja postaci, zarówno jako zwykłego człowieka, jak i twórcy, co zbliża ten gatunek do biografii, różnica między gatunkami jest znacząca. Otóż domeną biografii jest narracja, rozplanowana i rozgrywająca się w czasie, zaś medium portretu jest przestrzeń. Duński badacz gatunku, Jon Helt Haarder, dowodzi wręcz, że temporalność i przestrzenność obu gatunków odnosi się nie tyle do gotowego produktu (biografii czy portretu), lecz czasu i przestrzeni jako wzorców reprezentacji i co za tym idzie, właściwych dla nich możliwości obrazowania<sup>69</sup>. Na pozór klarowny rozdział biografii i portretu literackiego w praktyce nastrocza wiele problemów, a rozstrzygnięcia terminologiczne nie mają niepodważalnego charakteru. I tak na przykład twórczość biograficzna Georga Brandesa określana bywa zarówno mianem portretów, jak i biografii, najczęściej zaś – wariantu portretującego biografii<sup>70</sup>, choć sam autor świadom jest odrębności obu gatunków. Prawdą jest również, że portret w klasycznym, dziewiętnastowiecznym ujęciu zawiera element biograficzny w postaci skróconego życiorysu protagonisty<sup>71</sup>, co samo w sobie może rodzić problemy z klasyfikacją gatunkową. Jednak zasadniczo portret jest statyczny w zamierzeniu, pragnie pochwycić wrażenie, jakie sprawia bohater, charakterystyczny dlań moment, wydobywający na światło

---

<sup>69</sup> Jon Helt Haarder: *Portrættets moment. Forfatterportrætter hos Sainte-Beuve, P.L. Møller, Georg Brandes og Herman Bang*, Odense, Syddansk Universitetsforlag 2003, s. 12.

<sup>70</sup> Johnny Kondrup: Biografisk metode, w: Johannes Fibiger, Gerd von Buchwald Lütken, Niels Mølgaard (red.), *Litteraturens tilgange*, København, Academica 2010, s. 64-66; John Chr. Jørgensen: *At læse forfatterskab*, s. 41-44.

<sup>71</sup> Vide rozdział o strukturze portretu w: Jon Helt Haarder: op. cit., s. 22-25.

dzienne kluczową cechą osobowości. Dlatego mimo że oba gatunki łączy namysł nad jednostką i postulowane dotarcie do prawdy o protagoniście, ich metody i efekt pracy ich autorów są zgoła odmienne.

## Biografia a powieść historyczna

Cech łączących biografię i powieść historyczną jest zdecydowanie więcej niż w przypadku omówionych wcześniej gatunków, choć zastrzec należy, że najwyraźniejsze paralele istnieją między beletrystyką literacką i powieścią historyczną. Co sprawia, że relacja łącząca te dwie formy pisarskie jest analogiczna do tej obserwowanej w przypadku historii i biografii. Choć oba gatunki ustosunkowują się do przeszłości, z której czynią przedmiot swoich rozważań, podstawowa różnica, wskazana przez Georga Lukácsa, polega na osobie protagonisty utworu, który w powieści historycznej jest postacią fikcyjną, mającą za zadanie ukazanie wielkiego kryzysu społecznego, zaś w przypadku powieści biograficznej – postacią historyczną<sup>72</sup>. Założenie to ma charakter umowny i nietrudno znaleźć przykłady zadające mu kłam nawet u ojca powieści historycznej Waltera Scotta, którego utwór *Kenilworth* (1821) „zawiera cechy idealnej powieści historycznej (...) i idealnej biografii powieściowej (...)”<sup>73</sup> ze względu na fakt, że protagonistą jest postać historyczna, a sama powieść dostarcza wielu informacji na temat tzw. tła historycznego. Liczne są również przykłady świadczące, że to samo dzieło może być przyporządkowywane do różnych gatunków, czego dowodem jest powieść *Maria Dorrit Willumsen*, określana przez krytyków zarówno jako powieść historyczna<sup>74</sup>, jak i biograficzna<sup>75</sup>. Powód takiego stanu rzeczy wytłumaczyć można niedostatecznym wyodrębnieniem gatunków beletrystyki literackiej, która zgodnie z przekonaniem wielu badaczy, na czele z Georgiem Lukácssem, stanowi jedynie wariant powieści historycznej, w dodatku mniej wartościowy, zniekształcający bowiem prawdę historyczną

---

<sup>72</sup> Georg Lukács: *The Biographical Form and Its 'Problematics'* from *The Historical Novel* (1937), w: Michael Lackey (red.), *Biographical Fiction. A Reader*, New York & London & Oxford & New Delhi & Sydney, Bloomsbury Academics 2017, s. 249-268 (nie podano nazwiska tłumacza).

<sup>73</sup> Czesław Kłak: op. cit., s. 263.

<sup>74</sup> Vide: Anne Birgitte Rønning: *Historiens diskurser. Historiske romaner mellom fiksjon og historieskrivning*, Oslo, Scandinavian University Press 1996; Anne-Marie Lond: *Hvordan læses historiske romaner. En receptionsanalyse af moderne danske historiske romaner*, København 1992 (rozprawa nieopublikowana).

<sup>75</sup> Vide: Bernard Eric Jensen Anne Birgitte Richard: op. cit.; Justyna Haber-Biały: *Tożsamość kobiety w powieściach biograficzno-historycznych współczesnych pisarek duńskich w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, Poznań 2000 (nieopublikowana rozprawa doktorska); Maria Krysztofiak: *En litterær biografi og narrative identitetsbilleder. Dorrit Willumsens roman "Marie. Madame Tussauds liv"*, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 14, 2012, s. 45-54.

poprzez podporządkowanie jej jednostce<sup>76</sup>. Choć wnioski Lukácsa zdążyły się z czasem nieco zdezaktualizować, choćby z powodu zwietrzałego już przeświadczenia o obiektywności i niepodważalności historii, wciąż można odczuć, że powieść historyczna przewyższa rangą biografię, której nierzadko przypisuje się charakter bulwarowy. Wynikać to może z roli tradycyjnie przypisywanej powieści historycznej, która miała konsolidować naród i przypominać o chwalebnej przeszłości danego kraju – i choć cel przypisywany biografii może być podobny, skala przedsięwzięcia i ograniczenie narracji do jednej osoby siłą rzeczy umniejsza jej rangę. Warto natomiast zauważyć, że współcześnie powieść historyczną wypierają biograficzne narracje beletrystyczne. Może być ku temu kilka powodów, jednak wszystkie zdają się mieć podłoże w postmodernistycznym postrzeganiu świata, historii, fikcji i epistemologii. Iluzoryczność prawdy obiektywnej i zakwestionowanie historii jako tworu niefikcjonalnego przez chociażby Haydena White’a, twierdzącego, że „każdy pisany dyskurs jest poznawczy w swych celach i mimetyczny w środkach. (...) W tym względzie historia jest w nie mniejszym stopniu formą opowieści fikcyjnej niż powieść jest formą historycznego przedstawiania<sup>77</sup>”, podważyło oparty na wartości werystycznej sens istnienia powieści historycznych. Z drugiej strony można też dostrzec tendencję odwrotną, polegającą na kwestionowaniu fikcjonalności fikcji, która, będąc tworem ludzkiego umysłu, musi opierać się na jednostkowym doświadczeniu<sup>78</sup>. Poza tym, jak twierdzi Lackey, za sprawą postmodernistycznej tendencji koncentrowania się na detalu i „małej historii” powieści biograficzne przyjęły, przynajmniej częściowo, funkcję zarezerwowaną wcześniej dla prozy historycznej, a wręcz zaczęły ją zastępować<sup>79</sup>. Jego stanowisko może jednak wydawać się zbyt radykalne, powieść historyczna i biograficzna bowiem nie tyle się antagonizują, co zmieniają oblicze. I tak, współczesne powieści biograficzne czynią z wielkich osobowości historycznych postaci drugoplanowe, postaciami fikcjonalnymi posługują się zaś, by ukazać mechanizmy zmian społecznych i historycznych niejako od podszewki<sup>80</sup>. Przypomnijmy, że oba te założenia pozostają w zgodzie z pryncypiami powieści historycznych w rozumieniu Lukácsa. Różnica polega na właściwych powieściom biograficznym rozpoznaniach natury psychologicznej, kulturowej i tożsamościowej, które pośrednio rzutują na wielkie zmiany historyczne i determinują

<sup>76</sup> Georg Lukács: op. cit.

<sup>77</sup> Hayden White: Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach (przekład Dorota Kołodziejczyk), w: idem, *Proza historyczna*, Kraków, Universitas 2010, s. 88.

<sup>78</sup> Michael Lackey: Introduction: The Rise of the American Biographical Novel, s. 2.

<sup>79</sup> Michael Lackey: The Rise of the Biographical Novel...

<sup>80</sup> Tendencja ta widoczna jest też w literaturze skandynawskiej, np. w tzw. biografiach z cieniem, w których protagonistą powieści jest postać nieznana (lub mało znana), postacią drugoplanową zaś – postać historyczna. Przykładami mogą być Nikolaja Frobeniusa *Pokażę wam strach* (2009) czy *Opowieść o Blanche i Marie* (2006) Pera Olova Enquist.

ich kierunki. Reasumując, można zatem stwierdzić, że gatunek powieści historycznej w tradycyjnej formie znajduje się obecnie w kryzysie, natomiast jego rolę przejmuje powieść biograficzna lub – w szerszym ujęciu – biofikcja. Paradoksalnie zatem mogłoby się wydawać, że historia zatoczyła koło i wypowiedziane przez Janusza Tazbira przed ponad pięćdziesięciu laty słowa o tym, jakoby biografia stanowiła zaledwie pretekst do ukazania innej zasadniczej tematyki, osobliwie zyskują na aktualności (vide przypis 13).

### **Biografia a *künstlerroman***

Jako że wszystkie omawiane w niniejszej rozprawie utwory stanowią narracyjne reprodukcje życia artystów, warto w tym kontekście wspomnieć o gatunku *künstlerroman*, powieści o artyście, do którego siłą rzeczy należą analizowane tu dzieła. *Künstlerroman*, którego geneza sięga romantyzmu niemieckiego, zwłaszcza zaś powieści *Wilhelm Meister* (1893 [1795/96]) Johanna Wolfganga Goethego, jest narracją o dojrzewaniu artysty ze szczególnym uwzględnieniem jego konfrontacji ze środowiskiem, reprezentującym zazwyczaj obyczajowość mieszczańską. Gatunek ten, opierający się zazwyczaj na modelu fabularnym powieści rozwojowej, stanowi nader wdzięczną formę dla biografii, która, snując historię wybitnego człowieka, posługuje się często matrycą teleologiczną ludzkich losów i opisuje zmagania protagonisty z przeciwnościami. Większa zbieżność zachodzi między *künstlerroman* a biofikcjami, jako że właściwie większość biofikcji o artystach jest narratywizacją procesu dojrzewania i emancypacji twórcy, co stanowi punkt wspólny z *künstlerroman*. Warto też jednak zwrócić uwagę na różnice między tymi dwoma gatunkami. Istotą biofikcji jest sfikcjonalizowana narracja o postaci historycznej zaś w przypadku powieści o artyście jej protagonista może, lecz nie musi, mieć realnego pierwowzoru. *Künstlerroman*, w przeciwieństwie do biofikcji, może też mieć charakter autobiograficzny, czego dowodem jest np. *Portret artysty w wieku młodzieńczym* (1916)<sup>81</sup>. Kwestia utożsamienia narratora i autora w *künstlerroman* może być też niejasna, co ma miejsce w przypadku powieści Helle Helle *Dette burde skrives i nutid* (To powinno zostać napisane w czasie teraźniejszym, 2011). W powieści Helle można mianowicie doszukać się zarówno sygnałów świadczących o autobiograficznym charakterze utworu, jak i przesłanek stanowiących zaprzeczenie autobiografizmu<sup>82</sup>. Reasumując,

<sup>81</sup> Posługuję się celowo tytułem utworu w tłumaczeniu Jerzego Jarniewicza, autora drugiego przekładu powieści Joyce’a, wydanego w 2016 roku.

<sup>82</sup> Vide: Claus Elholm Andersen: “Verden åbne sig for mig, mens jeg skrev”. Imitation og metafiktionalitet i Helle Helles ”Dette burde skrives i nutid”, *Spring*, nr 43, 2018, s. 113-128.

biografia jest gatunkiem referencjalnym, zaś *künstlerroman* może odnosić się do rzeczywistości pozatekstualnej, choć nie jest to warunek konieczny.

#### 1.4. Terytoria biofikcji

W potocznym przekonaniu biofikcja i biografia różnią się między sobą stopniem zaangażowania emocjonalnego tak autora, jak i czytelnika. Zwykło się uważać, że dzieła biofikcjonalne wymagają od pisarza i odbiorcy tekstu większego zrozumienia bohatera czy wręcz utożsamienia się z nim, „wczucia się” w jego sytuację, dramaty i dylematy. Wyraża się to chociażby w takich twierdzeniach, jak to Irvinga Stone’a: „Celem powieści biograficznej jest wprowadzenie czytelnika w samo serce rodzących się emocji tak, by poczuł, że są one jego własnymi [emocjami]<sup>83</sup>”, czy w refleksjach Henrika Stangerupa, który twierdzi, że powieść biograficzna opiera się na empatii<sup>84</sup>. Przekonanie to, po części tylko prawdziwe, bo przecież dylemat, czy przybrać postawę identyfikacji, czy dystansu wobec protagonisty jest typowy dla biografii w ogóle<sup>85</sup>, unaocznia powszechność takiego osądu wśród autorów biofikcji.

Tymczasem podobnie jak „czysta” biografia, biofikcja jest pojęciem tyleż pojemnym, co niełatwym do sprecyzowania, a problem identyfikacji z protagonistą bądź jej braku stanowi tylko jeden z elementów jej tożsamości. Uznać można, że w obrębie biofikcji mieszczą się gatunki literackie, które jako swój główny budulec wskazują życie realnej postaci historycznej. Jednak, w odróżnieniu od biografii, nie pretendują do opowiedzenia o niej całej prawdy, nie ukrywając natomiast, że ich tworzywem fabularnym jest w znacznej mierze fikcja. Nie chcąc wchodzić w niepotrzebne – z mojego punktu widzenia – dywagacje dotyczące rozgraniczeń (i ograniczeń) gatunkowych biofikcji, wolę nie wskazywać konkretnych gatunków biofikcjonalnych w obawie przed pominięciem któregoś, być może, istotnego. Biofikcja bowiem to nie tyle gatunek, co praktyka literacka, która realizuje się w wybranej przez autora formie. Tym samym pole semantyczne biofikcji staje się obszerniejsze, udzielając schronienia formom o niesprecyzowanej proveniencji gatunkowej (a takich wszak jest coraz więcej) i genezie. Transgatunkowy charakter nie pozwala na jej jednoznaczną kwalifikację genologiczną, co jednocześnie nie przeszkadza jej realizować się

---

<sup>83</sup> Irving Stone: op. cit., s. 115-130. (“it is the aim of the biographical novel to bring the reader into the very heart of the emotion being engendered so that he will make that emotion his own”).

<sup>84</sup> Henrik Stangerup: *Romanbiografiens empati*, w: Keld Zeruneith (red.), *Livsformer. Otte bidrag om biograf*, København, Gyldendal 1988, s. 133-155.

<sup>85</sup> O własnych doświadczeniach pisarskich na ten temat piszą między innymi Thorkild Bjørnvig i Judith Thurman w cytowanym zbiorze pod redakcją Kelda Zeruneitha (ibid.).

w konkretnym gatunku fikcjonalnym (zazwyczaj powieści). Biofikcja bywa też praktyką w pewnym sensie utajoną czy nieuświadomioną, na co wskazują chociażby parateksty utworów biofikcjonalnych, które nierzadko ograniczają się do określeń typu „powieść o...”<sup>86</sup> czy po prostu „powieść”<sup>87</sup>. Niekiedy też całkowicie rezygnuje się z paratekstów czy kwalifikacji gatunkowych<sup>88</sup>. Zważywszy, że parateksty stanowią „miejsce prezentacji, gdzie zostają sprofilowane oczekiwania czytelnika wobec tekstu”<sup>89</sup>, taka postawa bywa podyktowana przemyślaną strategią, ale też może stanowić nieświadomy gest pisarza, odcinającego się od zobowiązań wobec prawdy, jakie niesie ze sobą tworzenie „zwykłej” biografii.

Biofikcja nie jest zjawiskiem nowym. Stanowiąc sumę poszczególnych biofikcjonalnych realizacji gatunkowych, obejmuje dzieła znacznie starsze od samego terminu „biofikcja”, który został ukuty stosunkowo niedawno, bo w 1991 roku przez Alaina Buisine’a w eseju zatytułowanym „Biofictions”<sup>90</sup>, a ugruntowany w 1999 roku przez Martina Middeke w antologii na temat fikcji biograficznych angielskich poetów i dramaturgów romantycznych<sup>91</sup>. Badaczka literatury francuskiej Katarzyna Thiel-Jańczuk, powołując się na Alexandre’a Gefena, wskazuje na *Żywoty urojone* (1896, wydanie polskie 1924<sup>92</sup>) Marcela Schwoba jako na pierwsze dzieło biofikcjonalne<sup>93</sup>. Dzieła tego typu przeżywały rozkwit w krajach anglosaskich w trzeciej i czwartej dekadzie XX wieku, w Danii zaś znacznie później, bo dopiero w latach 80. Wówczas jednakowoż biofikcjonalne realizacje gatunkowe określano po prostu powieściami biograficznymi czy beletrystyką biograficzną. Powstanie nowego terminu zostało podyktowane potrzebą całościowego i niewykluczającego określenia praktyk biofikcjonalnych, wśród których, oprócz prozy biograficznej, pojawia się również dramat oraz film. Buisine nazywa biofikcjami formy z gruntu postmodernistyczne, paradoksalne w swoim niemożliwym do zrealizowania celu, którym jest reprezentacja postaci historycznej przy

---

<sup>86</sup> Wielu autorów duńskich utworów biofikcjonalnych ucieka się do tego rozwiązania, np. powieść Dorrit Willumsen o Hermanie Bangu (1996) opatrzona jest paratekstem *En roman om Herman Bang* (powieść o Hermanie Bangu), biofikcjonalne pozycje o Hansie Christianie Andersenie *Podróż w błękicie* czy o Sørenie Kierkegaardzie *Øjeblikkets evighed* (Wieczność momentu, 2013) autorstwa Stiga Dalagera też posiadają takie parateksty, podobnie jak powieść Lone Hørslev *Dyrets år* (Rok bestii, 2014).

<sup>87</sup> Przykładem może być powieść *Vivian* (2016) Christiny Hesselholdt o amerykańskiej fotografce ulicznej Vivian Maier.

<sup>88</sup> Dzieje się tak np. w przypadku *Preludiów* Peera Hultberga.

<sup>89</sup> Poul Behrendt: *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, København, Gyldendal 2006, s. 28 („et sted, hvor læserens forventninger til værket profileres”).

<sup>90</sup> Alain Buisine: op. cit.

<sup>91</sup> Martin Middeke: Introduction, w: Martin Middeke, Werner Huber (red.), *Biofictions. The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Rochester & Woodbridge, Camden House 1999, s. 1-26.

<sup>92</sup> Warto odnotować, że zbiór esejów Schwoba został wznowiony w 2016 roku i opatrzony posłowiem Jana Gondowicza. Vide: Marcel Schwob: *Żywoty urojone* (przekład Wincenty Korab-Brzozowski, Bronisława Ostrowska, Zenon Przesmycki i Leon Schiller), Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 2016.

<sup>93</sup> Katarzyna Thiel-Jańczuk: Jak umiera pisarz? „Śmierci urojone” („Morts imaginaires” Michaela Schneidera jako nekrofikcje, *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci*, nr 9, 2012, s. 206.

jednoczesnej świadomości, iż reprezentacja taka nie może mieć miejsca z racji subiektywnej perspektywy autora<sup>94</sup>. Z kolei Middeke, posługując się tym neologizmem, odnosi się do właściwego postmodernizmowi kwestionowania całościowych i teleologicznych ujęć biograficznych jako epistemologicznie niemożliwych, a którym kłam zdaje się zadawać biofikcja, stanowiąca projekcję archetypicznych ludzkich tęsknot za stabilnością, „domknięciem” losów i ich uporządkowaniem celowym, przy jednoczesnym braku zobowiązań autora wobec konieczności opowiedzenia historii prawdziwej<sup>95</sup>. Thiel-Jańczuk natomiast, nawiązując do praktyki francuskiej, włącza w obręb biofikcji, które nazywa po prostu fikcjami biograficznymi, również utwory „mówiące o życiu postaci wyobrażonej<sup>96</sup>”, jednak takie ujęcie tematu uniemożliwia wyznaczenie granicy między tradycyjnymi dziełami fikcjonalnymi a biofikcjami.

Nie ulega wątpliwości, że z racji swojej charakterystycznej proveniencji, pozwalającej łączyć to, co rzeczywiste (konkretną, historyczną postać), z tym, co fikcjonalne (zmyślone czy przerysowane dzieje historycznej jednostki), biofikcja wpisuje się w postmodernizm, którego manipulowanie prawdą i zmyśleniem oraz dewiza „wszystko jest dozwolone” jest znakiem naszych czasów.

#### 1.4.1. Paktowanie z czytelnikiem, tryby narracyjne i definicja biofikcji

Interesującą kwestią jest pakt, jaki dzieła biofikcjonalne zawierają z czytelnikiem. Tak jak w przypadku biografii kanonicznej odbiór dzieła opierał się na pakcie referencjalnym, tak w odniesieniu do biofikcji charakter paktu z odbiorcą jest ambiwalentny, cechuje go bowiem zarówno referencjalność, zawierająca się w przedrostku „bio”, jak i zobowiązania wobec fikcji. Przyznać należy, że kwestia tożsamości i właściwości paktu zawieranego między czytelnikiem a dziełem biofikcjonalnym bywa bardziej zawila, niż byśmy tego pragnęli, jako że parateksty takich dzieł przeczą sobie nawzajem na przykład w takiej sytuacji, gdy w tytule umieszczone jest nazwisko postaci, a gatunek określany jest jako powieść. Być może ta sprzeczność i rozdarcie wpisane jest w profil praktyki biofikcjonalnej, a czytelnik i autor milcząco akceptują jej reguły gry.

Gros autorów beletrystyki biograficznej podkreśla, czy to w posłowniu, czy w odrębnych esejach, że ich celem jest stworzenie dzieła fikcjonalnego, choć protagonista i inne postaci utworu mają charakter *signifiés*, odnoszących się do realnie istniejących postaci

<sup>94</sup> Alain Buisine: op. cit.

<sup>95</sup> Martin Middeke: op. cit.

<sup>96</sup> Katarzyna Thiel-Jańczuk: op. cit., s. 206.

historycznych. Ich nadrzędnym celem jest bowiem przekazanie swojej projekcji na temat protagonisty, nie zaś dotarcie do prawdy na jego temat<sup>97</sup>, bowiem, jak to ujmuje Thiel-Jańczuk, w fikcjach biograficznych chodzi raczej o „prawdę uczuć niż prawdę zdarzeń”<sup>98</sup>. Czyni to biofikcję trudną do zdefiniowania praktyką, w którą wpisana jest właściwa dla gatunków fikcjonalnych, a wywodząca się od Arystotelesa zasada kompozycyjna, według której dobra fabuła musi mieć początek, środek i koniec, a także – sprzeczna wszak z jej duchem – prawda o nieuporządkowaniu i przypadkowości ludzkich losów. Fikcjonalizacja protagonisty zachodzi w biofikcji na co najmniej dwóch płaszczyznach: fabularnej i odnoszącej się do konstruowania samej postaci, a nieukrywana perspektywa subiektywna manifestuje się w typowych dla gatunków fikcjonalnych trybach narracyjnych i konstrukcji narratora. Gatunki biofikcjonalne są więc jednocześnie pośrednio referencjalne i niereferencjalne oraz autoteliczne (satysfakcjonujący odbiór dzieła biofikcjonalnego nie jest uwarunkowany znajomością czy rozpoznawalnością protagonisty). Ich przynależność do tzw. literatury pięknej podkreślają tryby i sytuacje narracyjne typowe dla gatunków fikcjonalnych, opisane przez Gérarda Genette’a, a pogłębione przez Philippe’a Lejeune’a<sup>99</sup>. Należą do nich narracja autodiegetyczna, czyli taka, w której protagonista jest tożsamy z narratorem, stanowiąc element świata przedstawionego<sup>100</sup>, oraz homodiegetyczna, w której narrator również należy do świata przedstawionego, ale jest świadkiem wydarzeń, niekoniecznie ich uczestnikiem. Jednocześnie warto zauważyć, że w biografii kanonicznej najczęstszym i najbardziej naturalnym typem narracji jest narracja heterodiegetyczna, tzn. trzecioosobowa, i ekstradiegetyczna, prowadzona przez narratora auktorialnego, która oczywiście zdarza się również w biofikcjach, wówczas jednak znacznie częściej mamy do czynienia z narratorem, którego głos ulega epizodycznym rozszczepieniom (np. poprzez nagłą zmianę w focalizacji). Wszystkie tryby narracyjne przedstawia Genette dokładniej we wzmiankowanych publikacjach *Narrative Discourse* i *Narrative Discourse Revisited*, a w niniejszej rozprawie wrócić jeszcze do nich w podrozdziale 1.5.

Wracając do próby definicji biofikcji, proponuję określić ją jako praktykę stosowaną w literaturze i w filmie oraz dramacie, polegającą na tworzeniu fabuły na temat jednej lub wielu postaci historycznych, które w utworze poddane są procesowi fikcjonalizacji, a zatem nie mogą podlegać weryfikacji. Może przyjmować kształt wybranych przez autorów gatunków i funkcjonuje

---

<sup>97</sup> Vide: Michael Lackey: *Locating and Defining the Bio in Biofiction*, s. 3-10.

<sup>98</sup> Katarzyna Thiel-Jańczuk: op. cit., s. 206.

<sup>99</sup> Vide: Gérard Genette: *Narrative Discourse Revisited*, s. 114-129; Philippe Lejeune: *Pakt autobiograficzny*.

<sup>100</sup> Taka narracja uwidoczniła się np. w *Preludiach* Peera Hultberga, choć ze względu na jej polifoniczny charakter nie jest to konsekwentny wybór autorski.

w oparciu o zawarty z czytelnikiem pakt fikcjonalny, posługując się często trybami narracyjnymi właściwymi fikcji. Pragnę jednak zastrzec, że do kwestii paktu fikcjonalnego w biofikcji pozwolę sobie wrócić w dalszej części rozprawy, przy formułowaniu jej celu, jako że zagadnienie to jest zbyt skomplikowane, by można je było poddać jednoznacznym rozstrzygnięciom.

### 1.4.2. Cele biofikcji

Pozostaje zatem zadać pytanie o cele biofikcji, które, jak podkreślano już wielokrotnie, częściowo różnią się od celów biografii tradycyjnych. Na co pisze się czytelnik, biorąc do ręki dzieło biofikcjonalne? Czy ma ono jakąkolwiek wartość poznawczą, czy jedynie estetyczną – i czy tego pierwszego można od niego oczekiwać, skoro pakt fikcjonalny nie obiecuje weryfikowalnej reprezentacji protagonisty? Jako że dyskurs na ten temat jest dość bogaty, pozwolę sobie przytoczyć najważniejsze głosy w debacie i zreferować opinie niektórych badaczy i autorów, zanim zaproponuję własną hipotezę.

#### 1.4.2.1. Biofikcja jako forma komplementarna wobec biografii – stanowisko Iny Schabert i Moniki Latham<sup>101</sup>

Przeważająca część badaczy rozpatruje biofikcję w ścisłym związku z biografią, przypisując obu praktykom podobne wartości poznawcze, przy jednoczesnej świadomości różnic między obiema formami. Taką postawę prezentują m.in. Ina Schabert i Monica Latham, których starania o legitymizację biofikcji idą w parze z badaniami nad biografią w ogóle. Schabert twierdzi, że celem biofikcji jest dotarcie i zrozumienie drugiego człowieka (protagonisty) i że cel ten jest możliwy do zrealizowania<sup>102</sup>, Latham zaś jej wtóruje podkreślając, że w biofikcji przeważać powinien aspekt biograficzny, podporządkowujący sobie elementy fikcjonalne, tak by efektem końcowym była bliska prawdzie opowieść o życiu postaci<sup>103</sup>. Schabert dostrzega jednakowoż różnice między biografią tradycyjną, nazywaną przez nią „faktualną” („factual”) lub „niefikcjonalną” („non-fictional”), i biofikcją, które przedstawia za pomocą trzech dychotomii:

---

<sup>101</sup> Nie są to, rzecz jasna, jedyne badaczki, które przyjmują taką perspektywę. Do grona naukowców reprezentujących podobne stanowisko, należy też cytowany już John Keener, który swoje poglądy prezentuje w publikacji *Biography and the Postmodern Historical Novel*, a także np. austriackie badaczki Julia Novak i Sandra Mayer w artykule „Disparate Images: Literary Heroism and ‘the Work vs. Life’ Topos in Contemporary Biofictions About Victorian Authors”, *Neo-Victorian Studies*, t. 7, nr 1, 2014, s. 25-51.

<sup>102</sup> Ina Schabert: *In Quest for the Other Person*.

<sup>103</sup> Monica Latham: op. cit.

- 1) autoreferencjalność i transparentność („self-referentiality vs. transparency”)
- 2) esencjonalność i autentyczność („essentiality vs. authenticity”)
- 3) struktura powieściowa i historiograficzna koncepcja spójności („novelistic structure vs. historiographic concept of coherence”)<sup>104</sup>.

Badaczka twierdzi, że oba typy biografii, rekonstruując losy postaci historycznych, posługują się faktami, różnią się jednak trybami interpretacji, co pociąga za sobą szereg konsekwencji. Utwory biofikcjonalne, jako autoteliczne, wykorzystują fakty z życia protagonisty jako elementy fabuły, ale na mocy fikcjonalnego charakteru dzieł ich funkcja faktualna czy informacyjna zostaje zawieszona, ustępując miejsca funkcji estetycznej. Dlatego spójność utworów biofikcjonalnych jest znacznie większa niż biografii tradycyjnych, a ich immanentny składnik stanowią zmyślenia wzmacniające logikę narracji i przyczyniające się do większego zrozumienia motywacji bohaterów. Inaczej rzecz się ma z biografiami niefikcjonalnymi, w których każdy szczegół podlega weryfikacji i w związku z tym całość narracji nie może być podporządkowana wewnętrznemu wzorcowi estetycznemu, lecz wiarygodnym wnioskowi, dowiedzionym za pomocą różnych dziedzin nauki. Dlatego Schabert nazywa biografie niefikcjonalne transparentnymi, odwołując się do terminologii Romana Ingardena, według którego tekst naukowy może być zastąpiony przedmiotem, do którego się odnosi<sup>105</sup>.

Za zasadniczy przymiot biofikcji Schabert uważa jej esencjonalność, którą rozumie jako przywilej selekcji i identyfikacji przez autora wydarzeń, cech i szczegółów biograficznych, które potwierdzają wybraną przez niego koncepcję protagonisty. Autor utworu biofikcjonalnego, chcąc dotrzeć do (pojmowanej subiektywnie) istoty protagonisty i jego „prawdy”, wybiera fakty potwierdzające jego wizję. W takim ujęciu fakty, które zaburzają płynność i spójność fabuły oraz zakłócają wewnętrzną logikę dzieła, są nie tylko niepożądane, ale wręcz szkodliwe dla narracji. Selektywność stanowi też cechę biografii standardowych, ale jest ona w tym przypadku podporządkowana rygorowi tego, co jest „historycznie istotne<sup>106</sup>”. Autentyczność biografii faktualnej polega zatem na tym, że selekcja faktów jest praktyką usprawiedliwioną i powszechną, natomiast każde potencjalne zmyślenie kompromituje jej weryfikowalny charakter. Schabert jednakowoż słusznie zastrzega, że postulat prawdy

---

<sup>104</sup> Ina Schabert: *Fictional Biography...*, s. 5-7.

<sup>105</sup> *Ibid.*: s. 5.

<sup>106</sup> *Ibid.*: s. 7. W tym miejscu pojawia się, rzecz jasna, pytanie o kryteria „historycznej istotności”, która siłą rzeczy jest konstruktem. Schabert nie wdaje się w tę debatę, podkreślając jedynie, że zasada selektywności w przypadku biografii faktualnych nie może przerodzić się we właściwą biofikcji inwencję i kreatywność. Przyznaje jednak, że wskazane przez biofikcję prawdy literackie mogą współuczestniczyć w tworzeniu kanonów „historycznej istotności”.

wobec biografii referencjalnej dotyczyć może jedynie pojedynczych faktów z życia protagonisty, nie zaś całości narracji, ta bowiem podlega zamysłowi kompozycyjnemu autora<sup>107</sup>.

Autoreferencjalność tekstów biofikcjonalnych niesie ze sobą ich większą spójność, wynikającą z powieściowej konstrukcji fabuły, jako że czynnik fikcjonalny wysuwa się w nim na pierwszy plan, postać protagonisty zaś podlega fikcjonalizacji. Z tego względu tekst biofikcjonalny i biografia tradycyjna różnią się strukturą, która w przypadku biofikcji jest analogiczna do powieściowej. Odnosząc się do biofikcji niemiecko- i anglojęzycznych, Schabert wskazuje powieściowe „techniki strukturalne” („structural techniques”), które uważa za szczególnie sprzyjające biofikcji. Wśród nich znajdują się zasługujące na baczną uwagę tryby narracyjne skoncentrowane wokół „ostatnich dni” czy „medytacji na łożu śmierci” protagonisty. Ich potencjał intro- i retrospektywny, a także brak zobowiązań wobec chronologicznego rozwoju zdarzeń pozwalają na podkreślenie fikcjonalności utworu i jego subiektywnej perspektywy, a także dominującej roli interpretacji w procesie kreowania dzieła. Perspektywa subiektywna dochodzi do głosu w jeszcze większym stopniu w innym wyłonionym przez badaczkę typie narracji przychylniej biofikcji, który nazywa ona „poszukiwaniem przez biografę/narratora postaci historycznej” („the biographer’s/narrator’s quest for the historical figure”). Tego rodzaju narracja fikcjonalizuje protagonistę, ale też wprowadza do świata przedstawionego samego narratora jako animatora zdarzeń, stając się przez to nie tylko fikcjonalną opowieścią na temat postaci historycznej, ale również czymś w rodzaju fikcjonalnej autobiografii, jako że stanowi zapis hermeneutycznego procesu badań biograficznych autora. Monica Latham radykalizuje wręcz perspektywę Schabert twierdząc, że prawomocnym posunięciem w biofikcji jest włączanie w fabułę własnych przeżyć i doświadczeń jej twórcy<sup>108</sup>. Z kolei tradycyjna biografia stara się pozostać wierna konwencji historiografii, poznając fakty na temat życia protagonisty i dokonania swoich poprzedników. Jej zasadniczymi narzędziami są „zdrowy rozsądek” i „intuicyjna logika wydarzeń” („intuitive logic of events”), a skrupulatność wobec korzystania ze źródeł gwarantuje wiarygodność jej tez i wniosków<sup>109</sup>.

Przedstawione przez Schabert i Latham ustalenia mogą wydawać się nieco zbyt radykalne i czarno-białe, czego badaczki są z pewnością świadome. Widać jednak, że ich zamysłem jest wyostrenie różnic między obiema formami i wskazanie cech biofikcji, które predestynowałyby ją do dalszych dociekań oraz wypracowania metod badania tej formy.

<sup>107</sup> Ina Schabert: *Fictional Biography...*, s. 5-7.

<sup>108</sup> Monica Latham: *op. cit.*, s. 368.

<sup>109</sup> Ina Schabert: *Fictional Biography...*, s. 7-9.

Przyznać należy, że obu uczonym udaje się dowieść, jak znacznie różnią się biofikcja i biografia standardowa, choć w przypadku biografii standardowej nie doceniają znaczenia interpretacji autora w kreowaniu narracji o protagoniście. Niemniej przeważającą większość ich ustaleń można uznać za trafne i przekonujące, szczególnie że w ich ujęciu celem biofikcji jest poszerzenie spektrum możliwych reprezentacji literackich danej jednostki. Schabert przypisuje biofikcji wartość poznawczą, wychodząc od Diltheya i poszukując unikalności protagonisty w tym, co dla niego nietypowe, i właśnie uchwycenie w literaturze owej nietypowości nazywa udanym przedsięwzięciem epistemologicznym<sup>110</sup>.

Natomiast i Schabert, i Latham nie podważają samej koncepcji, według której porównywanie biografii standardowej i biofikcji jest uzasadnione. Dostrzegając istotne różnice między obiema formami, są zgodne, że zestawienie ich jest możliwe, według nich bowiem ich cele są w znacznym stopniu analogiczne. Wskazując na intertekstualny wymiar postmodernistycznych biofikcji oraz ich popularyzatorski charakter, Latham upatruje w nich li tylko bardziej przystępnej i atrakcyjnej dla czytelnika odmiany biografii<sup>111</sup>, Schabert zaś określa je jako „wypełnienie próżni<sup>112</sup>”, która powstaje w biografii ze względu na jej niemożność introspekcji w życie wewnętrzne protagonisty. Ich stanowisko zatem sprowadza biofikcję do roli alternatywy wobec biografii naukowej, względnie przypisuje jej wobec tejże rolę służebną, tak bowiem można interpretować „wypełnianie próżni” i eksploatację epistemologicznej niepewności w niewystarczająco spenetrowanych aspektach czy okresach życia protagonisty.

#### **1.4.2.2. Biofikcja jako twór samodzielny – stanowisko Michaela Lackeya**

Na pozór mogłoby się wydawać, że Michael Lackey jest tego samego zdania, co Schabert i Latham, dowodząc, że „fakt, iż powieść biograficzna jest bardziej fikcyjna niż biograficzna nie minimalizuje roli [komponentu] biograficznego<sup>113</sup>”, a do zadań badaczy należy „wyjaśnienie natury, roli i funkcji [komponentu] biograficznego w obrębie powieści biograficznej<sup>114</sup>”. Amerykański badacz zgadza się z Schabert i Latham również w kwestii kluczowej roli subiektywizacji narracji w dziełach biofikcyjnych, a także zwraca uwagę na

---

<sup>110</sup> Ina Schabert: *In Quest for the Other Person*.

<sup>111</sup> Monica Latham: op. cit., s. 369-370.

<sup>112</sup> Ina Schabert: *Fictional Biography...*, s. 13 (“filling a void”).

<sup>113</sup> Michael Lackey: *The Rise of the Biographical Novel...*, s. 52 (“the fact that the biographical novel is more fictional than biographical does not minimize the role of the biographical”).

<sup>114</sup> *Ibid.* (“to clarify the nature, role and function of the biographical within the biographical novel”).

konieczność fikcjonalizacji protagonisty. Jednak podając przykłady sfikcjonalizowanych postaci historycznych w dziełach biofikcjonalnych, wybiera przypadki najbardziej skrajne i radykalne, np. takie, w których nazwisko głównego bohatera zostało zmienione<sup>115</sup>, lub takie, w których protagonista właściwy usuwa się w cień, pozornie zaś głównym podmiotem narracji jest osoba nieznana bądź zwierzę<sup>116</sup>. W tak przejawionym przedstawieniu kwestii fikcjonalizacji protagonisty Lackey ma określony cel, posługując się w refleksjach koncepcją „symbolu literackiego” („literary symbol”) bądź „figury literackiej” („literary figure”), których używa wymiennie<sup>117</sup>. W jego rozumieniu symbol literacki w biofikcji to postać mająca pierwowzór w istniejącej historycznie postaci, która została w dziele sfikcjonalizowana w celu „ukazania i/lub krytyki mentalności społecznej i politycznej<sup>118</sup>”. Tworząc „oparty na empirii” („empirically based<sup>119</sup>”) symbol literacki, autor nie jest zobowiązany wobec biografii protagonisty, lecz jedynie wobec kryteriów spójności, dorzeczności i dynamiki swego dzieła, które według Lackeya jest tworem całkowicie fikcjonalnym. Amerykański badacz polemizuje zatem ze stanowiskiem prezentowanym przez Schabert i Latham, które mimo fikcjonalności wielu elementów fabuły utworów biofikcjonalnych, porównują je ze standardowymi biografiami. Lackey argumentuje, że autorom biofikcji przyświeca inny cel, stanowiący pochodną odmiennego typu poszukiwanej przez nich prawdy. Nie jest to mianowicie prawda na temat protagonisty, jak to ma miejsce w klasycznych biografiami, lecz „prawda istotniejsza<sup>120</sup>”, czyli znajdująca zastosowanie nie tylko w przypadku samego protagonisty, lecz szerszej grupy (osób do niego podobnych, wywodzących się z tej samej warstwy społecznej, reprezentujących podobny system wartości, stojących w obliczu podobnych dylematów etc.). Z tego względu zabieg fikcjonalizacji protagonisty, polegający na przekształceniu go w postać symboliczną, jest posunięciem doniosłym i niezbędnym w biofikcji. Ta bowiem rządzi się innymi prawami, niż biografia standardowa, a jej cel wykracza daleko poza indywidualną sferę przeżyć, doznań i doświadczeń jednostki, aspirując do narracji o prawdzie uniwersalnej i ponadczasowej. Lackey dostrzega wartość strategiczną „dwu-czasowości” („bi-temporality<sup>121</sup>” lub „dual temporality<sup>122</sup>”) biofikcji, rozumianej jako aktualnej zarówno w czasie fabularnym utworu, jak i w postulowanym czasie jego recepcji. Paradoksalnie, dokonując zdecydowanego rozgraniczenia biofikcji od biografii, Lackey, być

<sup>115</sup> Vide: przykłady, które podaje Lackey we wstępie antologii *Biographical Fiction...*, s. 4.

<sup>116</sup> Michael Lackey: *The American Biographical Novel*, s. 6-7.

<sup>117</sup> Michael Lackey: Introduction, s. 5.

<sup>118</sup> Ibid. (“to expose and critique a social and/or political mentality”).

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid.: s. 10 (“the more substantive truth”).

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Michael Lackey: *The American Biographical Novel*, s. 165-229.

może mimowolnie, zbliża się w swoich przemyśleniach do Lukácsa, pogardliwie traktującego biografię jako nieistotną dla historii, a wręcz przyczyniającą się do jej deformacji. Przypomnijmy, że w koncepcji powieści historycznej marksistowskiego badacza protagonistą jest postać fikcyjna (przeciętny człowiek), postaci historyczne mogą zaś występować w rolach drugoplanowych, jako że nadrzędnym celem gatunku nie jest jednostka, lecz grupa społeczna i jej rola w tworzeniu „wielkiej historii”. Lackey nie przypisuje, oczywiście, biofikcji celów powieści historycznej w rozumieniu Lukácsowskim, ale jego koncepcja symbolu literackiego ma wiele wspólnego z protagonistą powieści historycznych, która ma być nie tyle psychologicznie pogłębioną postacią, co nośnikiem postaw, wartości i prawd dotyczących całej społeczności.

Michael Lackey poświęca gros swoich przemyśleń biofikcji amerykańskiej i amerykańskiemu dyskursowi, nie stroniąc jednakowoż od refleksji nad istotą biofikcji w ogóle oraz wyciągając wnioski na podstawie utworów powstałych w różnych krajach i kulturach. Jednak siłą rzeczy jego bardziej szczegółowe ustalenia, zawarte w monografii *The American Biographical Novel* (2016), dotyczą przede wszystkim biofikcji północnoamerykańskiej (m.in. Williama Styrona, Bruce’a Duffy’ego, Jaya Pariniego i innych).

### 1.5. Pretekstowość biofikcji – założenia metodologiczne i terminologia

Przedstawiwszy najistotniejsze głosy w dyskusji o celach biofikcji, pragnę zaprezentować własne stanowisko w tej kwestii oraz założenia metodologiczne zastosowane w niniejszej pracy. Ustalenia Schabert i Latham oraz Lackeya są na swój sposób radykalne i nieznoszące sprzeciwu, co może nie sprzyjać zgłębieniu problemu i odpowiedzi na pytanie o cel tej praktyki literackiej. Niedowartościowanie warstwy fikcyjnej, wynikającej z inwencji i kreatywności autora biofikcji, na rzecz literackiego odtworzenia postaci historycznej można postrzegać jako wyraz lekceważenia dla artystycznego zamysłu pisarza, który najczęściej zastrzega w paratekście, że tworzy fikcję. Z kolei twierdzenie, że protagonista, noszący nazwisko i cechy postaci historycznej, jest li tylko figurą semantyczną, będącą przekazywaczem pewnych treści – ważniejszych niż on sam – można uznać za przejaw instrumentalnego traktowania osoby, która swoim życiem, twórczością bądź postawą zasłużyła na pamięć i zainteresowanie. Pozostaje również niedoceniona w badaniach nad biofikcją rola czytelnika, który sięgając po biofikcję dotyczącą danej postaci historycznej, spodziewa się narracji właśnie na jej temat, nie zaś na temat postaci zmyślonej, która przypadkowo nosi

nazwisko postaci historycznej<sup>123</sup>. Mimo charakterystycznej dla postmodernizmu relatywizacji prawdy, oczekiwania czytelnika biografii i biofikcji pozostają staroświeckie, choć być może wstydliwie skrywane. Świadczą o tym niesłabnąca poczytność tych form literackich, a także, choć to raczej uwaga na marginesie, fakt, że wbrew lansowanym przez część środowiska akademickiego analizom dzieł spod znaku Nowej Krytyki, czytelnicy wciąż „czytają biograficznie<sup>124</sup>”, doszukując się w fikcji śladów autora i porównując fikcjonalne ustalenia tekstu z jego biografią. Praktykę tę można poczytywać jako wyraz tęsknoty za realnym człowiekiem, bohaterem, artystą, którego bytu nie powinno się redukować do jego dzieł czy dokonań i fakt ten również należy wziąć pod uwagę w podejściu do biofikcji. Dlatego pakt zawierany między dziełem biofikcjonalnym a czytelnikiem jest paktem podwójnym, fikcjonalno-referencjalnym, jako że oba komponenty stanowią w nim pełnoprawnych uczestników. W przypadku biofikcji nie ma jednak mowy o „weryfikowalności” protagonisty za pomocą środków pozatekstualnych, ponieważ jego postać jest sfikcjonalizowana i jako taka podlega zasadom kreowanym w świecie przedstawionym dzieła. Referencjalność protagonisty stanowi raczej rodzaj markera rzeczywistości, znaku relacji fikcji ze światem realnym, sygnału dla czytelnika, że prezentowana narracja posiada jakiś desygnat poza tekstem. Nazwisko głównego bohatera (choć i ono nie jest wcale najważniejsze, a często pomijane) oraz rozpoznawalne cechy jego życiorysu mogą wyczerpywać znamiona referencjalności biofikcji, gdyż jej roszczenia wobec fikcji są równie uzasadnione, co wobec rzeczywistości pozatekstualnej.

Można by argumentować, że rozważania na temat referencjalności i fikcji są z gruntu rzeczy nieuprawnione, ponieważ narracje o świecie i czasie minionym zawsze będą fikcjonalne z uwagi na brak fizycznego desygnatu w rzeczywistości pozatekstualnej. Takie stanowisko przyjmuje m.in. przywoływany już Hayden White, dowodząc, że historia jako dyscyplina naukowa nie istnieje, gdyż, będąc dyskursem, sama tworzy przedmiot własnych badań. Amerykański narratysta, dostrzegający wiele stycznych między historią a literaturą, argumentuje, że narracje historyczne są również rodzajem fikcji, podlegając bezustannie fabularyzacji (*emplotment*) lub fikcjonalizacji<sup>125</sup>. Badacz idzie nawet krok dalej, dopatrując

---

<sup>123</sup> Na temat wykorzystywania autentycznych postaci w dziełach fikcjonalnych wypowiedział się w ostrych słowach krytyk biofikcji Jonathan Dee, nazywając taką praktykę „literackim rabowaniem grobów”, świadcząca, jego zdaniem, o śmierci fikcji. Vide: Jonathan Dee: *The Reanimators: On the Art of Literary Graverobbing*, *Harpers Magazine*, nr 298 (1789), 1999, s. 76-84.

<sup>124</sup> O renesansie metody biograficznej pisze Hans Hauge w artykule „Biografien går igen”, opublikowanym w 1994 roku w *Kritik*, nr 112, s. 1-5.

<sup>125</sup> White bodaj najpełniej wyklada swoją teorię na temat fabularyzacji w eseju „Tekst historiograficzny jako artefakt literacki” w tłumaczeniu Marka Wilczyńskiego, zawartym w tomie *Poetyka pisarstwa historycznego* pod redakcją Ewy Domańskiej i Marka Wilczyńskiego, Kraków, Universitas 2010, s. 78-109.

się w „praktycznej” pracy historii pracy mitu<sup>126</sup>. Należy jednak zauważyć, że rozważania White’a odnoszą się przede wszystkim do narracji o wydarzeniach historycznych i choć objęcie nimi także postaci historycznych jest, oczywiście, uzasadnione<sup>127</sup>, to warto zwrócić uwagę, że traktowanie postaci na równi ze zdarzeniami może budzić pewne wątpliwości. Kwestii tej przygląda się Frank Ankersmit w eseju „Pochwała subiektywności”, w którym, pisząc na temat reprezentacji historycznych, podkreśla, że „istnieją *dwa* rodzaje bytów historycznych: te, które można z łatwością zidentyfikować bez odwoływania się do ich historii, oraz te, które można zidentyfikować jedynie na podstawie dostępnych nam historii czy reprezentacji historycznych<sup>128</sup>”. Jako że postaci historyczne należą do tych pierwszych, ich przynależność do świata fikcji – nawet po ich poddaniu zabiegom estetycznym – jest mniej oczywista i jednoznaczna. Dlatego pozwolę sobie utrzymać – umowny wszak – rozdział referencjalności i fikcji w badaniach nad formami biofikcjonalnymi, twierdząc, że zawierają one z czytelnikiem pakt podwójny, który przekłada się na cel biofikcji.

W moim przekonaniu bowiem biofikcja odgrywa rolę pretekstu, pod którym autor przemycy dwojaki cel: przedstawienia własnej projekcji protagonisty i wyeksponowania zagadnień, które w jego mniemaniu łączą kreowaną przez niego przeszłość z teraźniejszością. Zagadnieniami tymi mogą być konkretna postawa etyczna, problem egzystencjalny, dylemat moralny, model postępowania czy etap życia. Biofikcja stanowi zatem miejsce, w którym dokonuje się aktualizacja tego, co historyczne i tego, co mityczne, czy może raczej – „umityczniające”. Owa podwójna legitymizacja stawia praktykę biofikcjonalną w ambiwalentnym położeniu, które jest jej immanentną cechą, warunkiem *sine qua non*. Można również zauważyć, że w biofikcji dochodzi do paradoksalnego zjawiska, w którym protagonista jako byt rzeczywisty, ponadprzeciętna jednostka o wyjątkowych uzdolnieniach i cechach, jako taki zostaje wywyższony, po czym zredukowany do roli nośnika określonych treści, wartości czy problematyki. Zjawisko to będziemy tu nazywać emblematyzacją.

W polskich badaniach nad biografią zaistniało już jakiś czas temu sformułowanie „biografistyka pretekstowa”, ukute przez wspomnianego już Tadeusza Łepkowskiego, który dokonał typologii biografii historycznych, badacz ten rozumie jednak pretekstowość w inny sposób niż ja. Jego zdaniem w biografii pretekstowej postać historyczna stanowi pretekst do ukazania szerszej perspektywy jej epoki historycznej lub ujęć socjologizujących, refleksyjnych

<sup>126</sup> Hayden White: *Przeszłość praktyczna* (przekład Ewa Domańska), Kraków, Universitas 2014, s. 11.

<sup>127</sup> Czyni to np. Anita Catek we wspomnianej już monografii na temat biografii naukowej.

<sup>128</sup> Frank Ankersmit: *Pochwała subiektywności* (przekład Tomasz Sikora), w: idem (red. Ewa Domańska), *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków, Universitas 2004, s. 181.

i psychologizujących<sup>129</sup>. Ideę biografii pretekstowych rozwija Teresa Kulak, włączając w nie przede wszystkim biografie polityczne i biografie uczonych<sup>130</sup>. Tak pojmowana pretekstowość jest zatem innym pojęciem niż pretekstowość proponowana w niniejszej rozprawie; poza tym polscy naukowcy odnoszą się przede wszystkim do biografii naukowych.

Myśl o pretekstowości biografii, choć oczywiście inaczej ujętej, pojawiała się już wcześniej, np. u Sainte-Beuve'a, którego zamysłem było ukazanie tego, co typowe, dzięki temu, co indywidualne. Widoczna jest również w biografice duńskiej. Już w XIX wieku Georg Brandes w swojej biografii Kierkegaarda traktował protagonistę jako pretekst do wyeksponowania własnych poglądów, szczególnie na chrześcijaństwo, zaś w latach 60. XX wieku Aage Henriksen zaproponował kategorię psychologii pronominalnej<sup>131</sup>, w której jednostkowe cechy wybitnego protagonisty ukazane zostają tak, by znalazły zastosowanie dla szerszej społeczności. Henriksen posługuje się w tym kontekście terminem symbolu. Zresztą myślenie o biografii w tych kategoriach cechuje również uczniów Henriksena, Kelda Zeruneitha i Johnny'ego Kondrupa, o czym powiem więcej w kolejnym rozdziale rozprawy.

W badaniach nad trzema duńskimi biofikcjami o artystach, które są przedmiotem niniejszej dysertacji, zamierzam skupić się na unaocznieniu i prześledzeniu podwójnego celu biofikcji w rozumieniu przedstawionym wyżej. Narzędzia metodologiczne zastosowane w badaniach, pochodzą w znacznej mierze z instrumentarium wspomnianego już wcześniej Gérarda Genette'a, jak również w pewnym stopniu z aparatu badawczego Michaela Lackeya i duńskiego badacza biografii Aagego Henriksena (wyżej wspomniana kategoria psychologii pronominalnej). Zastosowany w niniejszej rozprawie aparat badawczy i terminologia reprezentują różne podejścia i szkoły metodologiczne, choć ich trzon stanowi narratologia. Dzięki niebywalej terminologicznej inwencji Gérarda Genette'a to przede wszystkim właśnie przez niego wypracowane terminy posłużą do opisu zjawisk narracyjnych zastanych w utworach, będących przedmiotem refleksji tej rozprawy. Jednak przy opisie i badaniu praktyki tak złożonej i niejednorodnej jak biofikcja, ograniczenie się do narzędzi jednej metody mogłoby nie ukazać pełnego potencjału tej szczególnej formy literackiej i nie odsłonić wszystkich jej możliwości, tym bardziej, że dzieła przeze mnie wybrane diametralnie się od siebie różnią, zarówno pod względem tematycznym, jak i estetycznym. Praktyka biofikcjonalna, choć zasadniczo podlega władaniu fikcji, jest również referencjalna, choć jej referencjalność jest

---

<sup>129</sup> Tadeusz Łepkowski: op. cit.

<sup>130</sup> Teresa Kulak: op. cit.

<sup>131</sup> Aage Henriksen: *Det guddomelige barn og andre essays om Karen Blixen*, København, Gyldendal 1986, s. 106.

zawołowana, a takie usytuowanie gatunkowe wymaga sięgnięcia po narzędzia różnych metod badawczych, do których jeszcze powrócę.

Pragnąc prześledzić ślady referencjalności biofikcji przy jednoczesnym wyeksponowaniu emblematyzacji protagonisty i skoncentrowanej wokół niego fabuły, zamierzam posłużyć się między innymi kategorią figury literackiej tak jak rozumie ją Lackey, czyli jako wynik strategii uniwersalizujących postaci i czyniących z niej nośnik treści istotnych tak w czasie fabularnym, jak i w postulowanej chwili odbioru dzieła. Kategoria figury literackiej jest o tyle istotna, że pozwala potraktować postać historyczną jednocześnie jako produkt jej czasów i element poza nie wykraczający. Zresztą o podobnym zjawisku jak figura literacka (czy symbol w terminologii Henriksena) pisze też Hayden White, odnosząc się do narracji historycznej: „Z czysto formalnego punktu widzenia narracja historyczna jest nie tylko odtworzeniem wydarzeń, o których opowiada, lecz także kompleksem symboli, który wyznacza nam kierunek poszukiwania znaku ikonicznego dla struktury tych wydarzeń w obrębie tradycji literackiej<sup>132</sup>”. Dzięki szczególnym właściwościom protagonisty i ambiwalentnej pozycji bohatera w dziele dokonuje się mitologizacja postaci i uniwersalizacja jej losów, ponieważ narrację biofikcjonalną cechuje podwójna czasowość. Również i tym zaczerpniętym z Lackeya terminem będę się w niniejszej rozprawie posługiwać. Warunkiem umożliwiającym mitologizację i uniwersalizację jest wspomniana już wielokrotnie fikcjonalizacja, która przebiega na kilku poziomach, właściwych narracjom fikcjonalnym, a zwłaszcza powieściowym. W tym celu zostanie dokonana analiza struktur narracyjnych wybranych trzech tekstów w oparciu o założenia Gérarda Genette’a, zaczerpnięte z rozpraw wymienionych już wcześniej (*Narrative Discourse. An Essay in Method* [1980] oraz *Narrative Discourse Revisited* [1988]), a dotyczące między innymi typów narracji i zbieżności między tym, kto mówi w tekście (poziom trybu, [*mode*]), i tym, kto patrzy (poziom głosu, [*voix*]<sup>133</sup>). Genette posługuje się w nich wspomnianymi już terminami narracji hetero- i homodiegetycznej, uzupełniając je o kategorie intra- i ekstradiegetyzmu, i to właśnie te określenia zostaną zastosowane w niniejszej rozprawie. Również kategoria *focus*, jedna z najważniejszych w analizie narracji, stanowi istotne narzędzie, umożliwiające badanie wybranych przeze mnie tekstów. Przy omawianiu fokalizacji, zwanej też ogniskowaniem, stosuję także terminologię Genette’a, który wyróżnia jej trzy zasadnicze odmiany. Odmiana zerowa, będąca narracją niesfokalizowaną, charakteryzuje się wszechwiedzą narratora na

<sup>132</sup> Hayden White: op. cit., s. 90 (wyróżnienia oryginalne).

<sup>133</sup> Za: Anna Łebkowska: Pojęcie *focus* w narratologii – problemy i inspiracje, w: Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Ryszard Nycz (red.), *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie 2004, s. 219-238.

temat sytuacji i postaci, ukazywaniem naddatku wiedzy, co wyraża się na przykład w możliwości przeskoków w czasie czy w nagłej zmianie perspektywy. Odmiana zewnętrzna występuje głównie w tekstach napisanych w konwencji impresjonizmu behawioralnego i cechuje się wiedzą mniejszą, niż ta posiadana przez postać (przynajmniej w sferze deklaracji), w odmianie wewnętrznej focalizacji zaś wiedza i postrzeganie narratora ograniczone są do wiedzy i postrzegania postaci, co oznacza, że narrator wie tyle samo, co bohater<sup>134</sup>. Analiza trybów narracyjnych i prześledzenie, jak zmiany w punkcie widzenia i trybie wypowiedzi wpływają na kwestie takie jak np. konstruowanie tożsamości czy budzenie się świadomości protagonisty w powieściach pozwalają ukazać, w jaki sposób uwidacznia się chociażby podwójna czasowość.

Ze względu na aspekt wielogłosowości występujący we wszystkich omawianych tu dziełach, w analizie zasygnalizowane zostaną również odniesienia do Michaiła M. Bachtina, którego koncepcje na temat powieści polifonicznej w pewnej mierze znajdują zastosowanie również w duńskich biofikcjach. Rozróżniając między powieścią homofoniczną a polifoniczną, rosyjski teoretyk wskazuje na tę drugą jako bardziej wartościową, skonstruowaną bowiem z poszanowaniem „samowiedzy bohatera<sup>135</sup>” i dzięki temu pozwalającą na konfrontację rozmaitych głosów, czy, jak to ujmuje Zofia Mitosek, na „wielość pozycji osobowych<sup>136</sup>”. Polifoniczność u Bachtina zakłada ciągłą konfrontację z tzw. cudzym słowem, co w powieści przekłada się na wypowiedzi nie pochodzące od narratora narzucającego postaciom własnego punktu widzenia (co ma miejsce w powieściach jednostylowych), lecz jest dowodem na demokratyzację układu sił w powieści, gdyż „żąda zrozumienia<sup>137</sup>”. Powieści analizowane w rozprawie po części realizują postulat równorzędności głosów w nich mówiących, bądź sprawiają takie wrażenie (*vide* utwór Hultberga), natomiast ze względu na pragnienie wyeksponowania pretekstowego aspektu tych dzieł, konteksty Bachtinowskie będą mieć w rozprawie charakter komplementarny.

Jak już wspominałam, różnorodność tematyczna wybranych przeze mnie biofikcji skłania do potraktowania każdej z osobna z nieco innej perspektywy i przy zastosowaniu różnych ujęć badawczych. Właśnie z tego wynika pewien eklektyzm metodologiczny, cechujący refleksje na temat poszczególnych powieści, który pozwala wydobyć z utworów pełnię drzemających w nich kontekstów. Zagadnienie to wiąże się zresztą ściśle z wyodrębnieniem

<sup>134</sup> Gérard Genette: *Narrative Discourse*, s. 212-262.

<sup>135</sup> Michaił M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego* (przekład Natalia Modzelewska), Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1970, s. 127.

<sup>136</sup> Zofia Mitosek: *Teorie badań literackich*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1998, s. 279.

<sup>137</sup> Michaił M. Bachtin: *Notatki z lat 1970-71 (wybór)* (przekład Danuta Ulicka), w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1986, s. 491-497.

pretekstów poszczególnych dzieł. W przypadku powieści Dorrit Willumsen *Maria*, w której jednym z zasadniczych tematów jest problematyka konstruowania tożsamości kobiecej i przedstawienie Marii Tussaud jako kobiety współczesnej, przywołuję refleksje feministyczne Ewy Kraskowskiej, która porusza ten temat w swoich rozważaniach, opierając się na badaniach Elaine Showalter. W przypadku powieści *Preludia* Peera Hultberga, która opowiada o dzieciństwie i traumie wychowania, odnoszę się do modelu aparatu psychicznego człowieka autorstwa Zygmunta Freuda oraz spostrzeżeń Jacquesa Lacana dotyczących nieświadomości oraz języka. Odniesienia do Lacana znaleźć można również w rozdziale dotyczącym ostatniej omawianej przeze mnie biofikcji, utworu *Podróż w błękitcie* Stiga Dalagera, który wpisuje się w dyskurs na temat szczęścia jako kategorii warunkującej udane życie. W rozdziale tym opieram się też na ustaleniach jednej z badaczek kategorii szczęścia, Julii Annas.

## 1.6. Podsumowanie

Przedstawione wyżej koncepcje dotyczące biografii i biofikcji świadczą o potrzebie rozgraniczenia między tymi dwiema formami literatury żywotopisarskiej. Próba poprowadzenia linii demarkacyjnej między terytoriami biografii i biofikcji została już dokonana przez chociażby takich badaczy, jak Schabert, Latham czy Lackey, choć wydaje się, że sytuacja w tej materii wciąż jest dynamiczna z racji popularności biografii i biofikcji oraz coraz to nowych formuł, na które decydują się ich autorzy, a zatem ostateczne rozstrzygnięcia zapewne jeszcze przed nami. Obecnie biofikcja z powodzeniem współzawodniczy z biografią tradycyjną w przedstawianiu życia postaci historycznych, nie zobowiązując się jednak wobec oczekiwań werystycznych czytelników, lecz proponując sfikcjonalizowane dzieje swoich protagonistów i podlegając bardziej prawom ustanowionym przez fikcję niż gatunki dokumentarne. Wydaje się, że popularność biofikcji jest między innymi wynikiem restrykcyjności biografii kanonicznej (postulat jak największej referencjalności, problem wyważenia między treściami weryfikowalnymi a koniecznością zmyślenia) i chęci jej ominięcia przez autorów, pragnących jednocześnie realizować ambicje artystyczne poprzez zastosowanie szerokiego wachlarza narzędzi dostępnych fikcji. Jednak w mojej ocenie dotychczasowe rozpoznania badaczy, choć celne i inspirujące, nie wyczerpują tak bogatego zagadnienia, jakim jest biofikcja. Dlatego w niniejszej rozprawie ukazuję dwoistą naturę współczesnych duńskich biofikcji i ich zobowiązania tak wobec rzeczywistości referencjalnej, jak i fikcji, narzędzia metodologiczne zaś oraz aparat pojęciowy,

jakimi będę się w tym celu posługiwać zaczerpnięte są z kilku kierunków badawczych i mają charakter interdyscyplinarny. Analizę biofikcji współczesnych poprzedzi perspektywa historycznoliteracka duńskiej biografiki, z której biofikcja wyrasta i której zdobyczami się posługuje.

## Rozdział 2

### Duńska biografika w perspektywie historycznoliterackiej

Chcąc przedstawić dzieje współczesnej duńskiej biografiki, trudno pominąć jej historię, która wprawdzie nie jest tak bogata, jak historia biografistyki nowożytnej chociażby w Wielkiej Brytanii, ale również ma swój wkład w kształt europejskiego żywotopisarstwa. Aby zaprezentować zasadnicze tendencje w tej dziedzinie, rozpocznę swoje rozważania od „przełomu nowoczesnego” (*det moderne gennembrud*), wyznaczającego w Danii linię demarkacyjną między skostniałym już romantyzmem a nowymi trendami, wywodzącymi się z innych krajów Europy Zachodniej. Właśnie w tym czasie, tzn. pod koniec XIX wieku, powstały bowiem w Danii biografie, do których duńska literatura sięga do dziś, a ich zamysł i konstrukcja wciąż stanowią punkt odniesienia dla współczesnych biografów i badaczy biografii.

Niniejszy rozdział został podzielony na cztery części, z których każda omawia specyfikę pisarstwa biograficznego Danii w perspektywie czasowej. Najobszerniejszy podrozdział dotyczy biografiki duńskiej napisanej po roku 1980, który stanowi cezurę umowną. Jej ustanowienie jest potrzebne, jako że właśnie w przedostatniej i ostatniej dekadzie XX wieku biografika w Danii przeżywa swój renesans, a jego skutki są widoczne po dzień dzisiejszy. Zresztą ten właśnie moment zostaje również przyjęty przez duńskich badaczy biografii jako przełomowy. Pierwszy podrozdział może sprawiać wrażenie fragmentarycznego, ponieważ niektóre dekady są w nim nieobecne. Wynika to ze specyfiki biografiki w Danii i faktu, że zainteresowanie tym gatunkiem i jego uprawianie było zróżnicowane w zależności od momentu w historii literatury, w niniejszej rozprawie zaś koncentruję się na najważniejszych wydarzeniach i tendencjach duńskiej biografiki, nie chcąc omawiać pozycji wtórnych, co oznacza, że najwnikliwiej zostaną w niej potraktowane utwory powstałe w czasie „przełomu nowoczesnego” (podrozdział 2.1.) oraz biografika lat 60 (podrozdział 2.3.). Nie oznacza to oczywiście, że w okresach tu pominiętych biografii w Danii nie pisano, bo powstawały one w każdej dekadzie XX wieku. Nie należą one jednak do nowatorskich, proponujących nową perspektywę czy wartość estetyczną; nie tworzą też spójnej tendencji, która pozwoliłaby wysnuć na ich podstawie wiążące wnioski, nie mają też istotnego wpływu na współczesną duńską biografikę i biofikcję. W podrozdziale drugim omawiam dodatkowo zjawisko tzw. nowej biografii, której geneza sięga Wielkiej Brytanii. Obecność informacji na temat biografiki brytyjskiej w rozprawie na temat żywotopisarstwa

duńskiego podyktowana jest potrzebą ukazania nowatorskości biografii „przełomu nowoczesnego” wobec późniejszego wszak modelu gatunku, uznanego w świecie za przełomowy.

Podrozdziały dotyczące lat 80. i 90. XX wieku oraz pierwszych dwóch dekad XXI wieku są znacznie bardziej szczegółowe niż te dotyczące lat wcześniejszych. Wynika to ze wspomnianego już renesansu biografiki w Danii, przypadającej na ten okres, ale też z chęci ukazania omawianych tu trzech biofikcji w szerszym kontekście literackim epoki. Z tego też względu rozważania na temat zjawisk, które wywarły niemały wpływ na popularność biografii, niekiedy wykraczają poza kontekst duński.

## 2.1. Duńska biografika w okresie „przełomu nowoczesnego” – między kosmopolityzmem Brandesa a myślą narodową Andersena

Druga połowa XIX wieku to okres, w którym Europę ogarniają procesy industrializacji i powiązana z nimi zmiana struktur społecznych. W Skandynawii, choć podlegającej uprzemysłowieniu w mniejszym stopniu niż np. Anglia, zjawiska te również dochodzą do głosu, co nie znajduje oddźwięku w literaturze. Dania, a docelowo cała Skandynawia, ocknie się z marazmu za sprawą Georga Brandesa (1842-1927), dzięki zapoczątkowanym przez niego w 1871 roku cyklu wykładów o literaturach europejskich pt. „Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur” („Główne prądy literatury XIX stulecia”), wydanych potem drukiem, również po polsku<sup>138</sup>. Brandes jest najważniejszą i najbardziej wpływową postacią w kulturze swojej epoki w Skandynawii, a także jedną z ważniejszych w Europie; jego działania jako animatora kultury, propagatora nowych trendów literackich, wszechstronnego kosmopolity, krytyka literackiego oraz autora wielu pism krytycznych, opracowań z obszaru literaturoznawstwa i historii idei oraz biografii odbijają się szerokim echem w Europie Północnej i przyczyniają do zaszczepienia wśród Skandynawów idei pozytywistycznych i utylitarystycznych, a także do przewyciężenia marazmu, w jaki z czasem przerodził się przedłużający się i niewiele już wnoszący romantyzm. Nowe prądy ideowe przełożyły się również na pisanie biografii, Brandes zaś stał się jednym z czołowych duńskich autorów i twórców tego gatunku, w szczególności zaś nieuprawianej dotychczas w Danii jej odmiany – biografii literackiej. Okres „przełomu nowoczesnego” jest ważny w kwestii duńskiej biografii również z tego względu, że krystalizują się wówczas dwa zasadnicze warianty tego gatunku, portretujący (*portrætterende*) i genetyczny (*genetisk*)<sup>139</sup>. Dzieje się tak za sprawą

<sup>138</sup> Vide: Jerzy Brandes: *Główne prądy literatury XIX stulecia. Prelekcje wykładane w Uniwersytecie Kopenhaskim*, Warszawa, Nakładem Redakcji „Prawdy” 1881-1885 (brak nazwiska tłumacza).

<sup>139</sup> Johnny Kondrup: op. cit., s. 64-66.

zarówno Brandesa, jak i jego głównego oponenta, Vilhelma Andersena (1864-1953). Właśnie te dwie postaci można uznać za ojców nowoczesnej biografii duńskiej, powstałej na zrębach myśli pozytywistycznej, której inspiratorem był Brandes.

Brandes czerpie inspiracje z refleksji Hyppolyte'a Taine'a i Charlesa-Augustina Sainte-Beuve'a, jego pisarstwo i krytyka nie są jednak po prostu wypadkową refleksji tych dwóch myślicieli, lecz twórczą syntezą, wzbogaconą o krytyczną, osobistą perspektywę<sup>140</sup>. To właśnie przemyślenia i dokonania owych uczonych, a na późniejszym etapie twórczości również Renana, rozbudzą zamiłowanie Brandesa do kultu jednostki (*heltedyrkelse*), postrzeganej jednakowoż w poszanowaniu dla jej historycznego i społecznego kontekstu, i wytyczą szlak, którym badacz będzie podążał w poszukiwaniu nowego języka, estetyki i jakości w pisarstwie biograficznym.

Pierwsze utwory o charakterze biograficznym pisze Brandes już w latach 70. XIX wieku. Powstają wówczas portrety, pisane na wzór Sainte-Beuve'a, zatytułowane *Kritiker og Portraiter* (Pisma krytyczne i portrety, 1870), gdzie znalazło się sześć opracowań dotyczących m.in. H.C. Andersena, Rubensa i samego Sainte-Beuve'a, kolejne zaś cztery, tym razem wyłącznie duńskich romantyków, ukazują się w 1877 roku pod tytułem *Danske Digtere* (Pisarze duńscy). Warto odnotować, że Brandes z rozmysłem pisze zarówno portrety, jak i biografie, świadom różnej roli i charakteru obu gatunków. Jego portrety stanowią dość typową realizację gatunkową: koncentrują się na charakterze i osobowości protagonisty, mniejszą wagę przykładając do samego przebiegu życia czy rozwoju wewnętrznego<sup>141</sup>. Najważniejszym jednak dokonaniem Brandesa są niewątpliwie biografie. Wśród nich do najistotniejszych należy utwór *Søren Kierkegaard* (1877), uznany za jego największe osiągnięcie i prototyp biograficznego odczytania twórczości („en biografisk forfatterskabs-læsning”)<sup>142</sup>, a poza tym *Esaias Tegnér. Et litteraturpsychologisk Studie* (Esaias Tegnér. Studium literacko-psychologiczne, 1878) czy *Ludvig Holberg. Et Festskrift* (Ludvig Holberg. Księga jubileuszowa, 1884). Wymienione pozycje należą do tzw. małych biografii Brandesa, co odnosi się do ich skromnej objętości i zestawia z tzw. wielkimi biografiami, powstałymi po ponad jedenastoletniej przerwie i imponującymi objętościowo. Powstanie wielkich biografii wiąże się też ze zwrotem, jaki nastąpił w życiu Brandesa, i reorientacji w kierunku wspom-

---

<sup>140</sup> Więcej na temat krytycznego stosunku Brandesa wobec swoich mistrzów można znaleźć choćby w opracowaniu Hakona Stangerupa (Det moderne gennembrud, w: Hakon Stangerup, F.J. Billeskov Jansen (red.), *Dansk litteratur historie*, t. 3, København, Politikens Forlag 1966, s. 20-23).

<sup>141</sup> Johnny Kondrup: *Livsværker*, Gylling, Amadeus 1986, s. 73.

<sup>142</sup> Vide chociażby: John Chr. Jørgensen: *Teksten i livet – livet i teksten*, s. 139.

nianego kultu jednostki i charyzmatycznego bohatera. Należą do nich chociażby *William Shakespeare* (1895-96), *Wolfgang Goethe* (1914-15) czy *Michelangelo Buonarotti* (1921).

Biografie animatora „przełomu nowoczesnego” nie stanowią jednolitej grupy; to raczej mozaika tekstów o zróżnicowanej strukturze, kompozycji, stopniu szczegółowości czy wyrazistości obranej metody. Można jednak wskazać cechy, które stanowią wspólny mianownik dla większości jego biografii, będące zarazem wyznacznikami stylu biografistyki uprawianej przez Brandesa i jej nowatorskich cech. Mowa mianowicie o wysokim stopniu wyeksponowania narratora (a więc i autora) w fabule, skorelowanym z nim znaczeniu interpretacji biografą w kwestii przebiegu fabuły i kompozycji dzieła oraz o celowych zabiegach artystycznych, podkreślających autonomię i artystyczne ambicje pisanych przez Brandesa biografii<sup>143</sup>. Innymi słowy, Brandes-biograf, będąc wszak dzieckiem swoich czasów, sytuuje się na pozycji nadrzędnej wobec swego protagonisty, dopasowując fakty z jego życia do wybranej przez siebie matrycy interpretacyjnej i nadając tym samym większy sens i znaczenie konkretnym wydarzeniom przy jednoczesnym umniejszaniu wagi innych. Pisanie biografii jako nadawanie znaczenia czyjemu życiu nie jest konceptem nowatorskim z dzisiejszego punktu widzenia, a i w drugiej połowie XIX wieku nie był przecież rewolucyjny; uwagę przykuwa jednak głęboka świadomość warsztatowa Brandesa oraz przenikliwość jego przemyśleń dotyczących relacji łączących biografę i protagonistę. Posługując się narzędziami z zakresu psychologii, Brandes podkreśla też, że warunkiem powstania wartościowej biografii jest zidentyfikowanie przez biografę wydarzeń i przeżyć w życiu protagonisty, z którymi piszący może się utożsamić czy do nich odnieść w sposób osobisty<sup>144</sup>. Selekcja wydarzeń i osób o kluczowym znaczeniu w przebiegu życia protagonisty pozwala na takie wykreowanie i interpretację fabuły, które nadają losom i działaniom bohatera charakteru teleologicznego i budują specyficzny model narracyjny, zbliżony do powieści. Zgodnie z nim, Brandes ustala centralny wątek narracji, stanowiący jej motyw przewodni (w terminologii skandynawskiej określa się go jako *den røde tråd*, czerwona nić), selekcjonuje postaci pierwszoplanowe, nadaje – i zarazem odbiera – znaczenie, dopasowując je do przyjętej apriorycznie wykładni. Widać to doskonale w biografii Kierkegaarda, gdzie Brandes przyjmuje założenie, że źródłem wszystkich trudności życiowych filozofa jest toksyczna i pełna wrogości figura ojca, który doprowadził do degeneracji skądinąd zdrowej i pogodnej natury syna. Jak zauważa Johnny Kondrup, przyjęcie takiej perspektywy nie obywa się bez szkód,

---

<sup>143</sup> Przykładem takiego sygnału artystycznego jest chociażby obecność literackiego wstępu do biografii, któremu bliżej do narracji i poetyki powieściowej aniżeli biograficznej.

<sup>144</sup> Więcej na ten temat można znaleźć w cytowanej już książce Johnny’ego Kondrupa, *Livsværker* (s. 105-106) czy we wzmiankowanym wyżej opracowaniu Hakona Stangerupa na temat Brandesa.

Brandes nie potrafi bowiem zmierzyć się z faktem dręczącej Kierkegaarda przez całe życie melancholii i depresji, której biograf nie potrafi sprowadzić wyłącznie do destrukcyjnego wpływu rodzica<sup>145</sup>. W Brandesowskiej biografii Kierkegaarda widać też wyraźnie, jak poglądy i przekonania protagonisty stają się pretekstem do wyeksponowania światopoglądu autora. Brandes, który był przeciwnikiem chrześcijaństwa, zastosował w swojej biografii Kierkegaarda perspektywę ateistyczną (a przynajmniej niechrześcijańską, zainspirowaną refleksją Nietzschego), co zresztą spotkało się potem z falą krytyki. Nie wszystkie jednak biografie Brandesa trzymają się linii wyznaczonej przez niego w *Kierkegaardzie*. Późniejsze biografie, tzw. wielkie, zbudowane są podług innych reguł kompozycyjnych i ideologicznych, niż biografie małe i w ocenie krytyki nie są już tak udane<sup>146</sup>, choć imponują objętością i wykorzystanych materiałów źródłowych oraz skrupulatnym omówieniem wszystkich dokonań protagonisty. Ograniczenie przez Brandesa ambicji znaczeniowych w narracjach o wielkich postaciach można jednak traktować jako krok wstecz wobec nowatorskiego procesu kreowania życia protagonisty według dostrzeżonego (stworzonego?) przez autora klucza.

Bez względu na późniejsze odstępianie przez Brandesa od znacznej ingerencji narratora/autora w materię życia protagonisty, jego wkład w wykreowanie nowego modelu biografii w Danii jest niepodważalny, a utwór *Søren Kierkegaard* jego autorstwa odegrał kanoniczną rolę w kształtowaniu i legitymizowaniu gatunku biografii, szczególnie w aspektach dotyczących eksponowania głosu narratora i kluczowego znaczenia interpretacji w procesie nadawania sensu narratywizowanemu życiu protagonisty, nie mówiąc już o odkryciu samego myśliciela dla szeroko pojętego ogółu. Warto również dodać, że duńska krytyka traktuje Brandesa jako propagatora jednej z dwóch zasadniczych „metod biograficznych”, charakterystycznych dla pozytywizmu, a dotyczących przede wszystkim biografii literackich. Otóż w metodzie Brandesa biograf w swoich rozważaniach wychodzi od dzieła i na jego podstawie dokonuje rekonstrukcji osobowości, charakteru, a po części i życia protagonisty. Spektakularnym dowodem powodzenia takiej metody (choć o weryfikowalność wszak trudno, można więc pokusić się jedynie o ocenę kreatywnej dedukcji biografą) jest Brandesowska biografia Szekspira, o którego życiu niewiele wiadomo<sup>147</sup>. Dzięki animatorowi „przełomu nowoczesnego” biografie zaczęto postrzegać nie tylko jako narzędzie epistemologiczne, umożliwiające poznanie drugiego człowieka lub, jak kto chce – Innego – poprzez jego dzieło, ale też jako przestrzeń hermeneutyczną, służącą sygnalizowaniu treści i wizji

<sup>145</sup> Johnny Kondrup: *Livsværker*, s. 90.

<sup>146</sup> Ibid.: s. 126 ff.

<sup>147</sup> Rasmus Hastrup, Simon Hastrup: *Der kom en odenseansk evetyrdigter...*, w: Simon Hastrup (red.), *Indføring i litteraturteori og tekstanalyse*, Gylling, System Academic 2005, s. 127.

autorskich, w których postać protagonisty stanowi soczewkę, ogniskującą wyselekcjonowane zagadnienia, postawy i problemy. Warto też podkreślić, że Brandes, jako kosmopolita, czynił bohaterami swoich biografii postaci z całej Europy, traktując kwestię przynależności narodowej jako drugorzędną wobec „arystokracji ducha”. Ponadnarodowy i ponadpaństwowy był zresztą sam zamysł duchowej rewolucji zwanej „przełomem nowoczesnym”, która za jego sprawą przetoczyła się po Europie. Inaczej rzecz się miała w przypadku jego głównego oponenta, Vilhelma Andersena, którego zasługi w kwestii biografiki duńskiej są niemal równie doniosłe, choć po części odmienne od tych Brandesowskich.

Historyk literatury, wykładowca uniwersytecki i pisarz Vilhelm Andersen, którego, obok Brandesa, uznaje się za jednego z protoplastów duńskiego pisarstwa biograficznego, doszukiwał się w biografii misji zgoła odmiennej niż jego rówieśnik i oponent. Jako patriota i miłośnik romantyzmu, któremu przyszło żyć w czasach „przełomu nowoczesnego”, odcinał się od proeuropejskich tendencji charakteryzujących tę epokę, darząc estymą duńskich romantyków narodowych, szczególnie zaś Adama Oehlenschlägera. Jego żarliwa sympatia nie wynikała li tylko z zamiłowania do talentu poety, ale też (a może przede wszystkim) z jego pronarodowej proweniencji, sięgającej do epoki romantyzmu, kiedy to w Danii zaistniała konieczność redefinicji duńskiej tożsamości narodowej, nadwątlonej przez klęskę wojen napoleońskich. Rozpowszechniona przez Brandesa myśl kosmopolityczna i promowanie przez jego biografie postaci o znaczeniu ponadnarodowym upatrywały w romantyzmie epoki przebrzmiałej i skompromitowanej, z czym fundamentalnie nie zgadzał się Vilhelm Andersen, choć przecież i on nie pozostał obojętny na zdobycze pozytywizmu, szczególnie zaś na myśl Taine’a. Dlatego swoistą przeciwwagę dla biografii Brandesa stanowiły te Andersenowskie, które koncentrowały się wyłącznie na wybitnych twórcach rodzimych<sup>148</sup>. Zasadniczym celem Andersena było nie tyle zdyskredytowanie osiągnięć „przełomu nowoczesnego”, co udowodnienie, że wpływy obce na kulturę i literaturę duńską były de facto mniejsze niż zwykle się uważać<sup>149</sup>.

Paradoksalnie, biografie Andersena i Brandesa sporo jednak łączy. Obaj badacze konstruują swoje postacie podług klucza psychologicznego, obaj nie kryją, że gatunek powieści stanowi dla ich biograficznego warsztatu swoistą narracyjną matrycę (w każdym razie w przypadku części ich dzieł), obaj zabiegają, by ich twórczość czerpała z literatury pięknej,

---

<sup>148</sup> Na temat projektu patriotycznego piszę więcej w artykule „Na przekór przełomowi nowoczesnemu. O projekcie patriotycznym Vilhelma Andersena”, który ukazał się w nr 2 (461) 2018 *Przeglądu Humanistycznego* (s. 81-88).

<sup>149</sup> Per Dahl: Vilhelm Andersen, w: *Den Store Danske*, Gyldendal (źródło elektroniczne; <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=37693>, dostęp 24.02.2017).

choć w przypadku Andersena tendencja ta maleje wraz z upływem czasu i jego późniejszymi biografiami znacznie bliżej do biografii naukowych. Obaj też są zgodni co do wyjątkowej roli jednostki w procesie historycznym oraz znaczenia biografii w kreowaniu świadomości historycznej, reprezentując jednocześnie dwa różne paradygmaty („europejski” i „duński”)<sup>150</sup>. Łączy ich dodatkowo preferowany wariant biograficzny (portretujący), w którym prymarną rolę biografii przypisuje się stworzeniu możliwie wyczerpującej charakterystyki osobowości jednostki za pomocą zarówno jej życiorysu, jak i twórczości. Obszar wspólny stanowi też przeświadczenie o konieczności zaistnienia głębokiej relacji emocjonalnej, jaka powinna łączyć biografę z jego bohaterem. Jednak biografie Vilhelma Andersena pozbawione są despotycznego narratora, władczo dysponującego narracją o protagoniście, który z kolei był typowy dla Brandesa. Jego miejsce zajmuje narrator znajdujący się niejako na tym samym poziomie, co jego bohater, rozumiejący i współodczuwający<sup>151</sup>. Tym samym Andersen daje się poznać jako zwolennik intymizacji stosunków między protagonistą a biografem.

Inną istotną cechą wyróżniającą biografie Andersena jest wspomniany już pronarodowy profil jego działalności literackiej (oraz dydaktycznej i kulturotwórczej), który właściwie można by nazwać wręcz projektem narodowym, badacz podjął się bowiem ambitnego zadania polegającego na rewindykacji ideałów i wartości narodowych w kilku dostępnych mu dziedzinach<sup>152</sup>. Oprócz działalności propagatorskiej i dydaktycznej, projekt Andersena znalazł odzwierciedlenie w pięciu biografiami, z których dwie pierwsze, *Poul Møller, hans Liv og Skrifter* (Poul Møller, jego życie i twórczość, 1894) oraz *Adam Oehlenschläger. Et Livs Poesi* (Adam Oehlenschläger. Poezja życia, 1899-1900), przyniosły mu największy rozgłos. Trzy późniejsze, *Paludan Müller* (1910), *Henrik Pontoppidan* (1917) i *Vilhelm Topsøe* (1922), reprezentują nieco inną metodę badawczą, świadczącą o rosnącym zainteresowaniu autora historią literatury. Nie ulega jednak wątpliwości, że Andersenowi przyświecał zasadniczo jeden cel: ukazanie jednostki mogącej stanowić wzorzec ideałów patriotycznych dla współczesnego czytelnika. Taka postawa narratora wobec protagonisty jest szczególnie widoczna w przypadku dwóch pierwszych biografii, plasujących się na pograniczu tekstu niefikcjonalnego i literatury pięknej (sam Andersen pisze o *Oehlenschlägerze*,

---

<sup>150</sup> Johnny Kondrup: *Biografisk metode*, s. 59-60.

<sup>151</sup> Johnny Kondrup: *Livsværker*, s. 154.

<sup>152</sup> Vilhelm Andersen nie był bynajmniej osamotniony w swoim dążeniu do odszukania i sprecyzowania jednoczących Duńczyków wartości narodowych; wtórował mu, choć również z nim dyskutował, m.in. historyk kultury Valdemar Vedel, który, oprócz dzieł typowo kulturoznawczych, jest również autorem kilku biografii (vide: F. J. Billeskov Jansen: *Vilhelm Andersen*, w: Hakon Stangerup, F.J. Billeskov Jansen (red.), op. cit., s. 442-444).

że jest to „pozorna powieść” [„en tilsyneladende Roman<sup>153</sup>”]), zaś o zaangażowaniu i wspomnianym wyżej prywatnym czy wręcz zażyłym stosunku narratora do swego bohatera świadczy też fakt, że pisząc o nim, autor używa tylko imienia poety. Teleologicznie skonstruowana fabuła *Oehlenschlägera* koncentruje się na rozkwicie romantyzmu uniwersalnego (1802-1805), okres zaś dzieciństwa i młodości poety traktuje jak „nieświadome przygotowanie<sup>154</sup>” do najważniejszego okresu twórczości, zbiegającego się z rozkwitem osobowości. Można stwierdzić, że w centrum zainteresowania autora znajduje się sam proces stawania się (*dannelse*), nabierania wyrazistości i krystalizowania specyficznej tożsamości artystycznej. Daje się to zauważyć zarówno w *Oehlenschlägerze*, jak i w debiutanckiej biografii Andersena *Poul Møller*. Jak zauważa Johnny Kondrup w swojej pogłębionej analizie twórczości Andersena, kluczowe założenie metodologiczne biografisty opiera się na przekonaniu, że dzieła danego autora odzwierciedlają jego duszę i że dzięki ich lekturze można poznać osobowość człowieka, który stworzył dany utwór<sup>155</sup>. Tym samym Andersen reprezentuje przeciwstawną wobec Brandesa „metodę biograficzną”, wywodzącą się z refleksji Taine’a i zakładającą, że punkt wyjścia dla biografisty stanowi życie protagonisty, które ma bezpośredni wpływ na kształt twórczości<sup>156</sup>. Dzięki temu założeniu biografista jest w stanie wskazać w konkretnych utworach literackich ślady wydarzeń z życia swego protagonisty i zbadać ich wpływ na jego twórczość. Dla zwolennika romantyzmu, którym był Andersen, kluczowym celem biografisty było ukazanie harmonijnego rozwoju życia i twórczości jednostki. W myśl jego filozofii, współistniejące w ciągłym dialogu i oświetlające się nawzajem *vita* i *scripta* są w stanie dostarczyć spójnego i na tyle wiarygodnego (czy prawdopodobnego) materiału, by na jego podstawie stworzyć syntetyzującą biografię portretującą.

Jednak sprawa z biografiami Andersena nie jest tak prosta, jakby się to mogło wydawać, jego prace bowiem noszą też cechy innego wariantu biograficznego, mianowicie genetycznego, charakteryzującego się podejściem analitycznym<sup>157</sup>. Zamysłem tegoż jest dotarcie do impulsu, który stanowi umocowana biograficznie geneza dzieła, zidentyfikowanie jej i pogłębiona analiza. Takie ujęcie sprzyja wrażeniu większej atomizacji i w odróżnieniu od wariantu portretującego, jest niekoncentryczne, na plan pierwszy wysuwa się bowiem dzieło, nie jego autor. Dlatego też wariantowi genetycznemu duńskiej biografisty bliżej do literaturoznawstwa niż literatury, choć, jak się okaże, wariant ten łatwiej uprościć i strywializować.

---

<sup>153</sup> Vilhelm Andersen: *Et Tilbageblik*, 1944 (brak miejsca wydania), s. 10.

<sup>154</sup> Johnny Kondrup: *Livsærker*, s. 154.

<sup>155</sup> Ibid.: s. 172.

<sup>156</sup> Rasmus Hastrup, Simon Hastrup: op. cit., s. 127.

<sup>157</sup> Vide: Johnny Kondrup: *Biografisk metode*, s. 66-67.

Dowiodła tego zresztą twórczość innego duńskiego biografy, działającego później niż jego mistrzowie, Brandes i Andersen, Hansa Brix. Ten wszechstronny skądinąd literaturoznawca, miłośnik wczesnej literatury duńskiej i jeden z najważniejszych duńskich biografów Hansa Christiana Andersena<sup>158</sup>, doprowadził ostatecznie do wypaczenia wariantu genetycznego metody, dopuszczając się licznych nadużyć i nadinterpretacji oraz doszukując się związków między wydarzeniami z życia pisarza a jego dziełami w oparciu o zbyt wątle i przypadkowe przesłanki<sup>159</sup>. Szczególnie złą sławą cieszyła się jego biografia Nisa Petersena, charakteryzująca się plotkarskim i trywialnym tonem oraz brakiem rzetelności badawczej. Jak twierdzi Kondrup, właśnie ta wulgaryzacja gatunku, powielanego później skrętnie przez pomniejszych biografów, doprowadziła do jego tymczasowej kompromitacji i wręcz jego zapaści w okresie między- i powojennym.

## 2.2. Okres zastoju biograficznego w Danii i zjawisko „nowej biografii”

W okresie międzywojennym nie odnotowano w Danii ożywienia czy zmian jakościowych w materii biografii, a jeśli już, były to zdecydowanie zmiany negatywne, za które po części odpowiedzialny jest wspomniany już Hans Brix. Jednocześnie w Europie tryumfy święci tzw. nowa biografia (*new biography*<sup>160</sup>), wyznaczająca nowe trendy w biografice europejskiej i amerykańskiej. Większość badaczy jest zgodna, że źródeł biografii tworzonej na nowych zasadach szukać należy u Lyttona Stracheya, który w 1918 roku opublikował dzieło pt. *Ludzie epoki Wiktorii (Eminent Victorians)*<sup>161</sup>, zawierające krótkie portrety czworga wybitnych postaci epoki wiktoriańskiej: kardynała Manninga, pielęgniarki Florence Nightingale, pedagoga Thomasa Arnolda i generała Charlesa Gordona. Dodatkowo Strachey opatrzył publikację wstępem, który stał się „manifestem późniejszych biografów zarówno ze względu na zaangażowanie się w sprawę wartości jednostkowych istnień, jak i na swoją stylistyczną zwięzłość i redakcyjną selektywność<sup>162</sup>”. Poza tym znalazło się w niej kilka wyznaczników „nowej biografii”, wyrażających się w takich hasłach, jak: niechęć do „skonstruowania jakiegś systematycznej całości”, potrzeba „zbadania i wyjaśnienia pewnych

<sup>158</sup> Vide: Hans Brix: *H.C. Andersen og hans Eventyr*, København, Schuboeske Forlag 1907.

<sup>159</sup> Mogens Brøndsted: Hans Brix, *Dansk Biografisk Leksikon*, wyd. 3, København, Gyldendal 1979-84 (źródło elektroniczne, <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=287664>, dostęp 04.03.2017).

<sup>160</sup> Więcej na temat samego terminu oraz biografii Stracheyowskich piszę w artykule „How New is the New Biography? On the Misleading Term's Past and Present”, opublikowanym na łamach *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 18, 2018, s. 129-146.

<sup>161</sup> Posługuję się tutaj polskim tytułem książki w tłumaczeniu Antoniego Pańskiego z 1938 roku.

<sup>162</sup> Michael Benton: *Literary Biography*, s. 6 (“a manifesto for later biographers both for its commitment to the value of individual lives and for its stylistic brevity and editorial selectivity”).

fragmentów prawdy” czy konieczność „zachowania przez biografę własnej, niezależnej postawy duchowej<sup>163</sup>”. Za tymi sformułowaniami kryło się charakterystyczne dla modernizmu przeświadczenie o niestabilności ludzkiej egzystencji, a także świadomość kluczowej roli perspektywy biografę w przedstawieniu życia drugiego człowieka. Właściwie przez przypadek biografia *Ludzie epoki Wiktorii* stała się tekstem symbolicznym dla nowego, tworzącego się ładu, który powstał na zgliszczach starego, skompromitowanego porządku; książka ukazała się bowiem pięć miesięcy po wojnie i uznaje się ją za pierwszy tekst powojennej Anglii<sup>164</sup>. Biografia Stracheya odniosła spory sukces zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w USA; jego powodem było najprawdopodobniej nowatorskie podejście biografę do swoich protagonistów, skoncentrowane na wydobyciu całej prawdy na ich temat, również tej najbardziej prywatnej i skrywanej, zwięzłość wywodu, a także wszechobecny w głosie narratora ironiczny, nierzadko nawet złośliwy ton. Dodatkowo znakiem firmowym biografizmu Stracheya były, jak zauważa Marianne Egeland, „zaraźliwy polemiczny styl, żywy, dowcipny i ironiczny<sup>165</sup>”. To sprawiło, że wkrótce zaczęli pojawiać się jego liczni naśladowcy, ironia stała się na pewien czas modną kategorią estetyczną w narracjach biograficznych, a demitologizacja protagonistów – powszechnym zabiegiem<sup>166</sup>.

Jednocześnie w Danii dominującym modelem biograficznym jest wówczas biografika Brandesowska, Andersenowska, a także Brixowska, dopuszczająca się znacznych nadużyć i nadinterpretacji, postulaty zaś „nowej biografii” wydają się w Danii nieobecne, choć w innych krajach europejskich tendencje związane z odburzawianiem (*debunking*) protagonistów biografii oraz z akcentowaniem obecności biografę w tekście święcą tryumfy<sup>167</sup>.

---

<sup>163</sup> Lytton Strachey: *Ludzie epoki Wiktorii* (przekład Antoni Pański), Warszawa, Towarzystwo Wydawnicze Rój 1938, s. 6-8.

<sup>164</sup> Laura Marcus: The Newness of the ‘New Biography’; *Biographical Theory and Practice in the Early Twentieth Century*, w: Peter France, William St Clair (red.), *Mapping Lives. The Uses of Biography*, Oxford & New York, Oxford University Press 2002, s. 197.

<sup>165</sup> Marianne Egeland: *Hvem bestemmer over livet?*, Oslo, Universitetsforlaget 2000, s. 68 („hans smitsomme polemiske stil. Livlig, vittig, ironisk”).

<sup>166</sup> Gwoli ścisłości wspomnieć należy, że publikację biografii *Ludzie epoki Wiktorii* poprzedził szereg wydarzeń literackich, które poniekąd utarowały drogę „nowej biografii”. Zaliczyć można do nich choćby wydanie w 1907 roku książki (auto)biograficznej Edmunda Gosse’a *Father and Son* (Ojciec i syn), wieszczącej nadejście nowego czasu w narracjach biograficznych, oraz liczne utwory autobiograficzne, które – jak zauważa Kendall – stały się medium umożliwiającym otwarte wyrażanie osobowości (vide: Paul Murray Kendall: op. cit., s. 110f). Innym takim wydarzeniem była publikacja kontrowersyjnej biografii Thomasa Carlyle’a autorstwa Jamesa Anthony’ego Froude’a w 1882 roku, zawierającej mnóstwo materiału plotkarskiego i posługującej się satyrą jako głównym środkiem wyrazu.

<sup>167</sup> Zauważmy, że założenia podobne do Stracheyowskich przyświecały chociażby wzmiankowanemu już André Maurois, który w *Aspects de la biographie* podnosi kwestię „literackości” tego gatunku, istoty selekcji faktów dla stworzenia portretu protagonisty zgodnego z koncepcją biografę oraz obecności biografę w narracji jako pełnoprawnego uczestnika dyskursu. Teorię (i praktykowaniem) biografii w nowym duchu zajmowali się też autorzy z niemieckojęzycznego obszaru językowego, jak chociażby Emil Ludwig i Stefan Zweig.

Należy jednak zauważyć, że pod względem nowatorstwa biografika duńska znajdowała się względem brytyjskiej w awangardzie, przynajmniej w pewnych kwestiach. Otóż niektóre postulaty „nowej biografii” znalazły w Danii odzwierciedlenie wcześniej niż w latach 20. XX wieku i to nie za sprawą Stracheya, lecz rodzimych twórców i myślicieli w osobach Georga Brandesa i Vilhelma Andersena. Wystarczy przypomnieć skryzalizowany na przełomie XIX i XX wieku w Danii portretujący wariant „metody biograficznej”, słusznie kojarzący się z szaleństwem „portretowania osobowości”, jakie ogarnęło Europę w latach 20. i 30. Postulowana z powodzeniem przez Brandesa prominencja głosu narratora i jego równorzędność wobec protagonisty, intymny i pełen zażyłości ton narracji o bohaterze, preferowany przez Andersena, czy ogólna tendencja obu twórców do tworzenia biografii związanych i pisanych stylem artystycznym to przecież wyznaczniki późniejszej nowej brytyjskiej biografii. Fakt ten nie został jednakowoż odnotowany przez badaczy zajmujących się biografiką europejską na tyle, by dostrzec w Brandesie i Andersenie prekursorów „nowej biografii”. Być może zaważył na tym fakt, że czasy, w których autorzy ci publikowali swoje najważniejsze dzieła, nie zbiegły się z tak doniosłymi i wstrząsającymi wydarzeniami historycznymi, jak to miało miejsce w przypadku publikacji Lyttona Stracheya, przez co ich powstanie przeszło w Europie właściwie bez echa.

### 2.3. Biografia lat 60. w Danii – Aage Henriksen i jego krąg

Kryzys dotyczący biografii duńskiej nie mija wraz z zakończeniem II wojny światowej, co jest zjawiskiem charakterystycznym dla wielu krajów Europy. Ożywienie następuje dopiero w latach 60. Jak zauważa Nigel Hamilton, po okresie stagnacji biografia przeżywa w Europie (choć z pewnymi wyjątkami) renesans, co wiąże się z potrzebą skupienia na jednostkowym ludzkim istnieniu i nadawania mu sensu. Jak zauważa badacz, tendencja ulega dodatkowemu wzmocnieniu dzięki trendom dokumentarnym, które umożliwia rozwój techniki (popularyzacja radia, a później również telewizji), zastrzegając jednocześnie, że jego obserwacje dotyczą przede wszystkim krajów, gdzie nie wprowadzono cenzury<sup>168</sup>. W latach 60. mają miejsce istotne wydarzenia, dowodzące pogłębionego dyskursu biograficznego i rosnącej wiedzy o wielowymiarowości narracji biograficznych oraz o warsztacie pracy biografów. Przykładami ikonicznych już dziś monografii na temat biografii są książka Johna A. Garraty’ego *The Nature of Biography* z 1957 roku, pochodząca z tego samego roku zwięzła, acz treściwa monografia Leona Edela *Literary Biography* i omówiona już pozycja Paula

---

<sup>168</sup> Nigel Hamilton: op. cit., s. 189-191.

Murraya Kendalla *The Art of Biography*, wydana w 1965 roku, która stanowi subiektywny przewodnik po dotychczasowych dokonaniach na niwie biograficznej, napisany dodatkowo błyskotliwym i dowcipnym językiem<sup>169</sup>. Nie mniej ważną pozycją jest wzmiankowana już monografia Jamesa L. Clifforda *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej* z 1970 roku (polskie wydanie 1978), przyglądająca się z bliska warsztatowi pracy biografów i proponująca własną typologię biografii.

Warto zauważyć, że rozkwit biografiki w latach 60. zbiega się w czasie z dojściem do głosu francuskich strukturalistów, umniejszających znaczenie jednostki w procesie historycznym (co już zresztą czynili wcześniej formalisci rosyjscy), a w kontekście dzieła literackiego – rozgraniczających zdecydowanie dzieło od autora, czego dobitnym symbolem stał się wydany w 1968 esej Rolanda Barthesa *Śmierć autora*, głoszący konieczność odseparowania osoby twórcy w procesie lektury dzieła<sup>170</sup>. W podobnym duchu wypowiadali się przedstawiciele formalizmu amerykańskiego zwanego Nową Krytyką (New Criticism), którego geneza przypada wprawdzie na lata 30. i 40., ale trend dociera do Europy na szerszą skalę z pewnym opóźnieniem. Formalisci amerykańscy również postulują autonomiczność dzieła literackiego, krytykując dotychczasowe praktyki pozytywistyczne stawiające na poszukiwanie sensu i przesłania dzieła poza nim samym (w okolicznościach jego powstania, biografii autora, dominującym naówczas nurcie artystycznym etc.). Prymat strukturalistów i formalistów w środowiskach akademickich osłabił wprawdzie zainteresowania naukowe biografiami, stygmatyzując ten gatunek jako anachroniczny i *de facto* nieistotny z punktu widzenia literatury, ale nie wywarł znaczącego wpływu na uprawianie tej formy literackiej jako takiej<sup>171</sup>, praktyka biograficzna bowiem przetrwała, czego dowodzi późniejszy tzw. zwrot biograficzny<sup>172</sup>.

Sytuacja w Danii wygląda jednak inaczej, przynajmniej jeśli chodzi o kwestię nowych rozwiązań w zakresie biografiki, bo o zapaści czy może swego rodzaju uśpieniu gatunku, można mówić w Danii już w okresie międzywojennym. Jak wspomniałam wyżej, do takiego stanu rzeczy przyczynił się w pewnym stopniu Hans Brix i jego posunięcia do granic absurdu

---

<sup>169</sup> Krótką charakterystykę monografii Kendalla i Garraty'ego można znaleźć choćby w obszernym opracowaniu Anity Całek *Biografia naukowa...*, s. 24-34.

<sup>170</sup> Roland Barthes: *Śmierć autora* (przekład Michał Paweł Markowski), *Teksty Drugie*, nr 1/2 (54/55), 1999, s. 247-251.

<sup>171</sup> Nie ma to jednak zastosowania w przypadku biografiki duńskiej, która przeżywała kryzys spowodowany wcześniejszą trywializacją gatunku.

<sup>172</sup> W opracowaniach takich, jak to nie sposób uniknąć uproszczeń, więc gwoli ścisłości należy wyjaśnić, że również we Francji, pomimo dominacji w środowiskach naukowych refleksji strukturalistycznej, w latach 70. powstawały biografie, i to naukowe, zainspirowane wydaniem w 1971 roku biografii Paula Murraya Kendalla o Ludwiku XI (wyd. francuskie 1974).

metoda, opierająca się na snuciu domysłów na temat życia osobistego protagonisty na podstawie napisanych przez niego utworów. Jak zauważa Johnny Kondrup, nie bez winy pozostali też uczniowie Vilhelma Andersena, których biografie były uproszczone i schematyczne, w stylu, jak je kpiąco charakteryzuje badacz: „ojciec był pastorem, matka wrażliwą duszą, a w wyniku nieszczęśliwej miłości młody człowiek zaczął pisać wiersze<sup>173</sup>”, odnosząc się zapewne do krytycznej monografii Johna Chr. Jørgensena *At læse forfatterskab* (Czytanie twórczości, 1974), gdzie autor używa podobnego sformułowania („ojciec był pastorem, a matka była obłąkana” [”faren var præst og moren var sindssyg”])<sup>174</sup>. Nie oznacza to jednak, że biografii nie wydawano; wręcz przeciwnie, gatunek, choć traktowany pogardliwie w środowiskach akademickich, cieszył się niesłabnącym powodzeniem czytelników, pomimo (a może dzięki?) swojej przewidywalności, sztampowości i niechęci do przecierania nowych szlaków. Wydawano wówczas monografie, wśród których można wymienić chociażby stworzone w oparciu o solidną kwerendę w archiwach Brandesowskich dzieła Henninga Fenger’a *Georg Brandes’ læreår* (Lata nauki Brandesa, 1955) i *Den unge Brandes* (Młody Brandes, 1957), w których autor przedstawia czytelnicze zaplecze Brandesa i wysnuwa tezę o decydującym wpływie związku z zamężną Caroline David na jego rozwój jako myśliciela i krytyka<sup>175</sup>. Natomiast zauważyć należy, że dzieła te nie spełniają w pełni kryteriów biografii, choć bez wątplenia są wyrazem zainteresowania jednostkowymi ludzkimi losami.

Czas ożywienia, przekształceń i wytyczania nowych ścieżek w duńskiej biografice nastąpi dopiero w latach 60., kiedy do głosu dojdzie Aage Henriksen. Jako naukowiec jest w swojej działalności osamotniony, gdyż w latach 60. i 70. w duńskim środowisku akademickim dominującym trendem badawczym jest Nowa Krytyka, co stawia biografie i badania nad biografiką w niekorzystnym położeniu. Mimo to Henriksenowi udaje się podźwignąć gatunek z marazmu i wytyczyć kierunek badań dla swoich uczniów i spadkobierców jego spuścizny literackiej<sup>176</sup>. Domeną Henriksena są biografie literackie między innymi takich pisarzy jak Jens Baggesen (*Den rejsende* [Podróżnik], 1961) czy Karen Blixen (*Det guddomlige barn og andre essays om Karen Blixen* [Boskie dziecko i inne eseje o Karen Blixen, 1965] i *De ubændige* [Nieokiełznani], 1984), choć w tym drugim przypadku nie są to biografie

---

<sup>173</sup> Johnny Kondrup: Den postmoderne biografi, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 14, 2012, s. 35 („faderen var præst, moderen var et følsom gemyt, og efter en ulykkelig forelskelse begyndte den unge mand at skrive digte”).

<sup>174</sup> John Chr. Jørgensen: *At læse forfatterskab*, s. 16.

<sup>175</sup> Vide: Jakob Knudsen: Georg Brandes – forfatterportræt, *Arkiv for Dansk Litteratur* (źródło elektroniczne; [http://adl.dk/adl\\_pub/fportraet/cv/FpPdf.xsql?noc=adl\\_pub&ff\\_id=2](http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/FpPdf.xsql?noc=adl_pub&ff_id=2), dostęp 01.05.2017).

<sup>176</sup> Zauważyć należy, że Henriksen podjął się ambitnego zadania, ponieważ biografie Brix’a nadal się ukazywały (ostatnia, o Ambrosiusie Stubie, w 1960 roku), a jego pozycja jako autorytetu w dziedzinie biografii wydawała się niezagrożona.

*sensu stricto*<sup>177</sup>. W przypadku Henriksena to nie imponujący dorobek czy konsekwencja gatunkowa odgrywają zasadniczą rolę, lecz przeprowadzona przez niego rewolucja w podejściu do biografii. Sam Henriksen nie ukrywa, że jego metoda biograficzna wywodzi się od Vilhelma Andersena, bowiem podziela on poglądy mistrza na temat nadrzędnej roli dzieł w penetracji i poznaniu życia duchowego ich autora. Podobnie jak jego poprzednik, Henriksen wychodzi od portretującego modelu biografizmu, w którym kluczem do zrozumienia bohatera jest zidentyfikowanie nadrzędnego systemu, zawiadującego niejako motywacjami protagonisty<sup>178</sup>. Ustaliwszy system, Henriksen dokonuje interpretacji życia bohatera, wskazując przełomowe, według niego, wydarzenia i najważniejsze osoby. Przez cały czas podstawowym źródłem informacji jest dla niego tekst literacki; to właśnie na jego podstawie stawia tezy, wysnuwa wnioski i rekonstruuje osobowość protagonisty. Analogicznie do Andersena, jego uczeń wzoruje się na gatunkach literatury pięknej, nadając narracji dramatyzmu, komponując fabułę w sposób nietypowy dla biografii (Kondrup zwraca uwagę, że do takich zabiegów należy rozpoczynanie przez niego rozdziału *in medias res*<sup>179</sup>). Nie rości też sobie pretensji do przedstawienia całego życia protagonisty, zadowalając się najistotniejszymi, według siebie, wydarzeniami, w czym akurat można dopatrywać się wpływu biografii Stracheyowskiej czy Brandesowskiej. Wpływ Brandesa na biografie Henriksena widać też w strategii tworzenia biografii alternatywnej<sup>180</sup>, którą można również określić jako hipotetyzującą czy spekulatywną. Otóż Henriksen wprowadza do fabuły postaci, które stanowią projekcję życia i postaw protagonisty, gdyby ten podążył był inną drogą życiową i dokonał innych wyborów. Można zatem stwierdzić, że jego metoda jako biografika nie odbiega zanadto od tych kanonicznych w duńskim literaturoznawstwie. Różnice jednak istnieją, i to na tyle ważne, że to właśnie Henriksen nadaje ton biografice przez kilka kolejnych dekad, wywierając wpływ na dzisiejszy pejzaż biograficzny Danii.

Biografie w wydaniu Henriksena mają przede wszystkim zdecydowanie mniej genetyczny charakter niż pozytywistyczne. W środowisku, dzieciństwie, wychowaniu i instytucjach społecznych nie upatruje on czynników determinujących i ograniczających protagonistę; widać to choćby po znikomej ilości miejsca, jakie przeznacza w swoich biografikach na

<sup>177</sup> Właściwie tylko *Den rejsende* można uznać za „czystą” biografikę; pozostałe utwory noszą cechy biograficzne, ale nie można ich nazwać biografiami w tradycyjnym tego słowa znaczeniu.

<sup>178</sup> Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zbieżność metodologii Henriksena z tą zaproponowaną przez angielskiego biografika i teoretyka biografii, Leona Edela, który we wzmiankowanym już dziele *Writing Lives. Principia Biographica* twierdzi, że jednym z najistotniejszych zadań biografika jest zidentyfikowanie klucza do osobowości protagonisty i umiejętności odszyfrowania „wzoru po drugiej stronie dywanu” („figure under the carpet”). Leon Edel: *Writing Lives*, s. 29.

<sup>179</sup> Johnny Kondrup: *Livsværker*, s. 235.

<sup>180</sup> Właśnie określeniem „alternativ biografik” posługuje się J. Kondrup: *Livsværker*, s. 86.

charakterystykę dzieciństwa – etapu życiowego, w którym większość biografów, zwłaszcza preferujących wariant genetyczny, upatruje najistotniejszego czynnika w kształtowaniu się charakteru i osobowości. W czasie, w którym protagonista dorastał, w ludziach, którzy go otaczali, wreszcie w panujących naówczas trendach kulturowych i *Zeitgeiście* widzi Henriksen możliwości rozwoju bohatera i szanse na podejmowanie przezeń samodzielnych wyborów. Taka optyka, postrzegająca jednostkę jako wolną, odpowiedzialną za ich dokonanie i ponoszącą ich konsekwencje, lokalizuje biografie Henriksenowskie w obrębie nurtu egzystencjalnego. Co więcej, dzięki zastosowanej przez siebie perspektywie, Henriksen wypracowuje nowy model narracji biograficznej, który przez krytykę nazwany zostaje „indywidualnym” („individuatorisk<sup>181</sup>”). Dzieła pisarza postrzega badacz mianowicie jako wyraz poszczególnych etapów życiowych w drodze do samopoznania, usamodzielnienia i osiągnięcia pełni osobowości (czyli w procesie indywiduacji), dlatego też w metodzie indywiduacyjnej życie i twórczość są względem siebie komplementarne i równorzędne. Innym ważnym aspektem biografii Henriksena jest wspomniana już w poprzednim rozdziale tzw. psychologia pronominalna. Za pomocą tego terminu określa biograf „specyficzne spojrzenie na poszczególne wydarzenia i sytuacje życiowe, optyka, która pozwala uchwycić ogólnoludzkie cechy [tychże], by indywidualności nadać kształt symbolu ludzkiej osobowości<sup>182</sup>”, dzięki czemu wydarzenia w konkretnej fabule (choć Henriksen wypowiada się akurat w swoim eseju o poezji symbolistycznej) stają się szkieletem powieści o każdym człowieku<sup>183</sup>. W powyższym cytacie kluczowe wydaje się być pojęcie symbolu, choć użytego w znaczeniu nieortodoksyjnym, lecz obrazującym pogląd Henriksena na to, co jednostkowe i ogólnoludzkie. Biografia interesuje proces indywiduacji protagonisty, jednak dzięki empatycznemu, choć niepozbawionemu krytycyzmu spojrzeniu na całość działań i zaniechań swego bohatera snuje on fabułę o znaczeniu i przesłaniu ponadjednostkowym. Przestrzeń doświadczeń artysty staje się zatem przestrzenią wspólną, zwierciadłem ludzkich doświadczeń, a biografia – „narzędziem badania ukrytego rejestru indywiduacyjnych archetypów<sup>184</sup>”. U źródeł poszukiwania ludzkich wartości uniwersalnych w konkretnym ludzkim istnieniu znajduje się szczególny typ biografę narratora, zaangażowanego pod względem etycznym w wybory protagonisty, który jednakowoż nie pozwala sobie na ferowanie wyroków. Zrozumienie, solidarność i empatia nie dochodzą do głosu bezpośrednio, ale kryją się w niedopowiedzeniach,

<sup>181</sup> Johnny Kondrup: *Biografisk metode*, s. 61.

<sup>182</sup> Johnny Kondrup: *Livsværker*, s. 228 („en særlig optik for individuelle livssituationer og forløb – en optik, der formår at opfange disses grundmenneskelige træk, således at individualiteten fremstår som et symbol på selve den menneskelige personlighed”).

<sup>183</sup> Aage Henriksen: op. cit., s. 106.

<sup>184</sup> Ibid.: s. 229 („et redskab til udforskning af det underliggende individuatoriske arketype-register”).

poetyzmach, egzystencjalnych westchnieniach narratora. Warto podkreślić, że zasadniczym założeniem metody indywidualnej jest interpretacja dzieł pisarza przez biografę, którą poprzedzić musi gruntowne zrozumienie wynikające z osobistych przeżyć i doświadczeń, przez co więź między protagonistą a narratorem/autorem się zacieśnia. Podobny typ narratora można było znaleźć u empatycznego wszak Vilhelma Andersena, ten jednak koncentrował się w większym stopniu na niepowtarzalności i jednostkowości ludzkiego istnienia, Henriksen zaś na „typowości w indywidualizmie” i ogólnych zasadach rządzących procesem indywidualizacji. Przy założeniu, że punktem wyjścia dla biografę jest wskazanie przez niego dzieł kluczowych dla rozwoju osobowości protagonisty, wytyczony model indywidualizacji obejmuje nie tylko samego pisarza, ale również biografę<sup>185</sup>.

Wymienione wyżej wyznaczniki Henriksenowskiej biografiki stały się fundamentem pisarstwa biograficznego jego następców i uczniów, Jørgena Elbeka (ur. 1934), Kelda Zeruneitha (ur. 1941), Klause P. Mortensena (ur. 1942) i Poula Behrendta (ur. 1944). Spośród nich na baczniejszą uwagę (z punktu widzenia biografiki) zasługuje z pewnością dwóch pierwszych, zanim jednak do nich przejdę, chciałabym również wspomnieć o biograficznym dorobku Thorkilda Hansena (1927-1989), pisarza realizującego się nie tyle w gatunku biografii, co powieści historyczno-biograficznej. Jego twórczość odbiega od Andersenowskich realizacji gatunkowych choćby pod względem doboru protagonisty; Hansen pisze mianowicie powieści o profilu podróżniczym (*Arabia Felix* [*Det lykkelige Arabien*, 1962], wyd. polskie 1968) i *Jens Munk* (1965), których główni bohaterowie to uczestnicy ekspedycji. Tym samym odwołuje się Hansen do tradycji biograficznej ludzi czynu, nieco w jego czasach zakurzonej; wszak począwszy od czasów Vilhelma Andersena prym wiedzie w Danii biografia literacka. Dzieła Thorkilda Hansena charakteryzują się niewątpliwie walorami poznawczymi, jako że autor poprzedził ich napisanie dokładną kwerendą i opierał się na źródłach faktograficznych, nie pozwalając sobie na wprowadzanie dla celów dramatycznych wymyślonych postaci czy prawdopodobnych, acz niepotwierdzonych wydarzeń. Natomiast pod względem kompozycyjnym jego utwory można zaklasyfikować do powieści rozwojowych, których ambicją, oprócz przedstawienia losów protagonisty, jest również ukazanie jego środowiska, czasów i mechanizmów społecznych, determinujących działania jednostki. W przeciwieństwie do biografii inspirowanych Andersenem, Hansen więcej miejsca poświęca zewnętrznym czynnikom wpływającym na życie bohatera, nie wykazując

---

<sup>185</sup> Johnny Kondrup: *Biografisk metode*, s. 67-68.

większego zainteresowania kwestiami psychologicznymi<sup>186</sup>. Na uwagę zasługuje natomiast filozofia stanowiąca fundament jego twórczości biograficzno-historycznej; wiele ją łączy z egzystencjalizmem Sorena Kierkegaarda oraz maksymą *amor fati*, głoszącą, że to ludzkie staranie i pasja ważniejsze są od faktycznych osiągnięć. Nie bez powodu Hansen wybiera na protagonistów swoich powieści postaci, których działania nie przyczyniły się do przełomów dziejowych. Nie interesuje go „wielka historia” i jej twórcy, raczej, jak to określają autorzy *Dansk litteratur historie*, dzieje życia wielkich przegranych indywidualistów<sup>187</sup>. Przywoływanie sfikcjonalizowanych losów postaci zapomnianych, „nieważnych” z punktu widzenia wielkich narracji, zbliża prozę historyczną Hansena do mikrohistorii i sygnalizuje tendencję, której kontynuację można dostrzec w literaturze duńskiej lat 90.

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do kręgu Aagego Henriksena, a mianowicie do Jørgena Elbeka, który już w 1966 roku napisał biografię inspirowaną *Den rejsende* swego mistrza, a która pod kilkoma względami radykalizowała metodę indywiduacyjną. Jego biografia *Johannes V. Jensen* to dzieło liczące zaledwie 123 strony, wyjątkowo skondensowane i surowe w stylu; próżno w nim szukać powieściowego rozmachu, fantazjowania i dramatyzacji, Elbek koncentruje się bowiem na zupełnie innych aspektach niż unaocznianie swojej, narratorskiej, obecności w fabule. Jego zamysłem jest mianowicie skrupulatne prześledzenie procesu indywiduacji u swego protagonisty (czy właściwie – jak twierdzi – jej braku). Kompozycja biografii koncentruje się nietypowo na wczesnych dziełach Jensena, inspirowanych symbolizmem, dekadencjach powieściach *Danskerne* (Duńczycy, 1896) i *Einar Elkjær* (1898), od których w późniejszych latach autor zdecydowanie się odżegnywał, uznając za swój właściwy debiut wydanie naturalistycznego dzieła *Upadek króla* w 1901 roku. Elbek dopatruje się w obu wczesnych powieściach szansy Jensena na indywiduację, rozwój osobowości, z której nie skorzystał. Dlatego późniejszą jego twórczość, choć zdecydowanie wyżej ocenianą i powszechnie uznaną, traktuje biograf jako mniej istotną z punktu widzenia Jensena-człowieka<sup>188</sup>. Biografia Elbeka stanowi przykład radykalnego zastosowania metody indywiduacyjnej i jest ciekawą, choć kontrowersyjną próbą odczytania twórczości noblisty.

---

<sup>186</sup> Lars Handesten: *Det miskendte menneske – Thorkild Hansen*, w: Klaus P. Mortensen, May Schack (red.), *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, t. 5, København, Gyldendal 2007, pp. 119-124. W kontekście Thorkilda Hansena warto również zwrócić uwagę na pozycję o charakterze dokumentalno-polemicznym *Processen mod Hamsun* (Proces przeciwko Hamsunowi), której wydanie w 1978 roku odbiło się szerokim echem w całej Skandynawii. Nie opowiadając się po stronie nazizmu, Hansen wykazuje się w niej sympatią i zrozumieniem dla Knuta Hamsuna, którego burzliwe losy i kontrowersyjne decyzje do dziś prowokują spory i dyskusje.

<sup>187</sup> Michael Bruun Andersen, Tage Bild et. al.: *Dansk litteratur historie*, t. 8, København, Gyldendal 1985, s. 639.

<sup>188</sup> Więcej na ten temat pisze Kondrup w *Livsværker*, s. 238-243.

Kolejne dziesięciolecie również nie przyniesie przełomu w biografice, choć literatura w Danii lat 70. jest silnie upolityczniona i zaangażowana w wydarzenia ekonomiczno-społeczne tej dekady (kryzys paliwowy, akcesja Danii do Unii Europejskiej i związana z nią debata na temat wartości i dziedzictwa narodowego), co odbija się również na samej twórczości biograficznej. Przykładem pisarza, który połączył zaangażowanie społeczne z życiopisarstwem, jest Ebbe Kløvedal Reich. Ten wywodzący się ze środowisk anarchistycznych i hipisowskich autor opowiada się przeciwko wstąpieniu Danii do Unii, czemu daje wyraz w swojej działalności dziennikarskiej. Jego twórczość literacka odzwierciedla jego poglądy polityczno-społeczne, choć jej spektrum sięga zdecydowanie dalej (w obszarze jego zainteresowań znajduje się m.in. okultyzm). Reich jest autorem kilku powieści historycznych, w których daje wykładnię swojego antymaterialistycznego stosunku do życia i głosi potrzebę kierowania się idealizmem w kwestiach najistotniejszych dla narodu. Na baczność uwagę zasługuje w tym kontekście powieść *Frederik. En folkebog om N.F.S. Grundtvigs tid og liv* (Frederik. Książka ludowa o czasach i życiu N.F.S. Grundtviga<sup>189</sup>) wydana w 1972 roku, czyli w roku referendum w sprawie akcesji Danii do EU. Ta osobliwa biografia staje się dla Reicha asumptem do wygłoszenia własnych poglądów zarówno na temat wielkiego duńskiego romantyka, którego ceni i podziwia, jak i ówczesnej sytuacji politycznej Danii. Jak podkreśla Martin Zerlang, „ta historyczna biografia miała potrójnego współczesnego adresata<sup>190</sup>”, w sposób pośredni bowiem włączała się w dyskusję na temat relacji między „budowniczymi imperiów” („imperiebyggere”) a miłością do „rodu i języka” („slægt og sprog<sup>191</sup>”). Z punktu widzenia biografizmu *Frederik* Reicha cechuje subiektywność, wyeksponowanie bliskiej relacji między narratorem a protagonistą i duży potencjał interpretacyjny, wykorzystany w dobranych przez autora dziełach. Dzięki temu biografia wpisuje się w indywidualny model biograficzny, choć dzięki gawędziarskiemu stylowi i poufałości względem bohatera ma inny charakter, niż choćby Elbeka.

Reasumując, duńska biografika lat 60. i 70. świadczy o ciągłości tradycji, ale też jej ewolucji. Okres zdominowany przez eksperyment modernistyczny (taki jak poezja systemowa) oraz tzw. nowy realizm nie sprzyjał rewolucjom w obrębie biografii, choć Aage Henriksen i jego uczniowie nie dopuścili do zaprzepaszczenia gatunku, dokonując w nim pewnych modyfikacji i przewartościowań. Jednak czasy świetności i naukowego uznania biografii w Danii nadejdą dopiero w latach 80.

---

<sup>189</sup> Podtytuł „folkebog” stanowi wyraźny sygnał paratekstualny do twórczości ludowej, którego pastiszem jest książka (vide: Martin Zerlang: I historiens Pariserhjul – Ebbe Kløvedal Reich, w: Klaus P. Mortensen, May Schack (red.), *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, t. 5, København, Gyldendal 2007, s. 434).

<sup>190</sup> Ibid.: („den historiske biografi havde tredobbelt adresse til nutiden”).

<sup>191</sup> Ibid.: s. 434.

## 2.4. Biografia w Danii po roku 1980

Czas po roku 1980 traktuje się jako okres szczególny w rozwoju biografiki, w tym niedocenianej przez krytyków powieści biograficznej. To okres przełomu, boomu biograficznego, a jednocześnie tryumfu pisarstwa postmodernistycznego. Biografie powstałe w tym czasie są odzwierciedleniem tych tendencji: stanowią odpowiedź na proklamowany Lyotardowski koniec „wielkich narracji”<sup>192</sup>, egzemplifikują proces poszukiwania prawdy subiektywnej i prywatnej, są eksperymentem i badaniem granic gatunkowych, wszak od zawsze nieostrych i niejednoznacznych. Jednak oprócz rozkwitu form biograficznych na wzmogoną uwagę zasługuje ożywienie krytyki i środowiska akademickiego, które wcześniej nie poświęcało biografice, szczególnie zbeletryzowanej, wystarczającej uwagi, traktując ją w najlepszym wypadku z pobłażliwością. To właśnie splot tych okoliczności: masowej produkcji biografii i refleksji krytycznej nad jej kondycją i pryncypiami, pozwala nazywać zjawiska lat 1980-2018 mianem zwrotu biograficznego, który – rozpoczęty około roku 1980 – trwa do dziś.

### 2.4.1. Złote czasy biografii – początek zwrotu biograficznego (lata 80.) i biografia postmodernistyczna

Po latach zastoju w obrębie biografii lata 80. przynoszą znaczącą zmianę. Następuje wówczas wręcz eksplozja pisarstwa biograficznego, zarówno tego o znamionach biografii naukowej, literackiej, historycznej, jak i beletrystyki biograficznej. Towarzyszy jej dodatkowo wzmogony dyskurs teoretyczny na temat życiopisarstwa, jak i zainteresowanie środowiska akademickiego tym dotychczas zaniedbywanym zagadnieniem. Tendencja ta dotyczy nie tylko Danii, ale również innych krajów, o czym pisze szerzej wielu badaczy<sup>193</sup>. Rozkwit w obrębie biografiki jest zjawiskiem tak dostrzegalnym, że określa się go mianem zwrotu biograficznego, stawiając go tym samym na równi z innymi zwrotami w humanistyce 2. połowy XX wieku, szczególnie zaś zwrotem kulturowym i ze zwrotem lingwistycznym, który doprowadził pośrednio do rozkwitu dekonstrukcji i poststrukturalizmu. Jest to również kres ideologii tłumaczących rzeczywistość i nadających jej racjonalne ramy: strukturalizmu, marksizmu i psychoanalizy. Jak zauważa szwedzki historyk Carl-Axel Gemzell, w latach 80.

---

<sup>192</sup> Vide: Jean-Francois Lyotard: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy* (przekład Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński), Warszawa, Fundacja Aletheia 1997.

<sup>193</sup> Vide np.: Joseph Epstein: *The Rise of Literary Biography*, *Dialogue*, nr 1, 1985; Marianne Egeland: op. cit.; Birgitte Possing: *Ind i biografien*; Iben Holk, Keld Zeruneith: *Biografiens veje, Bogens verden*, R. 73, nr 3, 1991; Alain Buisine: op. cit. i inni.

następuje przesunięcie zainteresowania humanistyki z kolektywizmu na indywidualizm, z determinizmu na woluntaryzm, stąd powszechne przekonanie o latach 80. jako czasach powrotu indywidualizmu<sup>194</sup>. Wraz z ogłoszeniem przez głównego teoretyka postmodernizmu, Jean-Francois Lyotarda, końca „wielkich narracji”, narzucających jedną spójną wizję rzeczywistości, człowieka czy historii, zatomizowany, zindywidualizowany świat zdany jest na mikronarracje, z których żadna nie jest nadrzędna ani bardziej prawdziwa niż inna, rzeczywistość zaś postrzegana jest jako migotliwa i wieloznaczna. W realiach pozbawionych centralnego i uniwersalnego punktu odniesienia, jakim niegdyś była np. religia czy państwo, indywidualny byt i jego narratywizowanie nabiera szczególnego znaczenia, tym bardziej że nauka pojmowana w sposób postmodernistyczny nie jest w stanie odkryć już niczego nowego, lecz jedynie tworzyć nowe powiązania między istniejącymi już elementami. Dlatego jednym z kluczowych pojęć postmodernizmu staje się narracja, rozumiana jako nadawanie logicznego kształtu i przebiegu zdarzeniom (czy, jak chce Hayden White, faktom<sup>195</sup>), stanowiącym dotąd luźną i bezładną mozaikę. Biografia jest gatunkiem, który pozwala realizować założenia postmodernizmu: odnosi się do rzeczywistości i poprzez narrację pozwala nadać sens przeżytemu, niepowtarzalnemu życiu, co Birgitte Possing celnie puentuje w następujący sposób, trawestując Kierkegaarda: „Życie żyje się do przodu, ale rozumiane jest wstecz (przez innych)<sup>196</sup>”.

Warto zaznaczyć, że opisane wyżej tendencje obejmują wiele krajów europejskich, np. Wielką Brytanię, Niemcy i Francję, jak również kraje skandynawskie. Niebagatelną rolę na arenie międzynarodowej odgrywają także Stany Zjednoczone, gdzie debata na temat beletrystyki biograficznej rozpoczyna się wcześniej, ale w latach 80. przybiera na sile. Wyraźnym przejawem zainteresowania biografiką na scenie międzynarodowej były też konferencje naukowe, które odbyły się w latach 1979 i 1981 w Honolulu na Hawajach<sup>197</sup>, jak również zainicjowanie debaty na temat istoty, metodologii i filozofii biografii i autobiografii przez czołowych światowych literaturoznawców, antropologów, historyków i myślicieli (Pierre Bourdieu, Paul Ricoeur, Hayden White, Philippe Lejeune, Ira Bruce Nadel, Frank Ankersmit

---

<sup>194</sup> Recenzja książki Wilhelma Christmase-Møllera *Christmas: Christmas Møller og det Konservative Folkeparti*, København, Gyldendal 1993, autorstwa Carla-Axela Gemzella w: *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. nr 3, 1994, s. 172.

<sup>195</sup> White podkreśla istnienie różnicy między zdarzeniami, stanowiącymi element przeszłości, i faktami, będącymi poddanymi opisowi zdarzeniami, a zatem fakty są wyłącznie tworem językowym. Przekształcanie zdarzeń w fakty dokonuje się za pomocą narratywizacji czy fikcjonalizacji. (vide: Ewa Domańska: Wokół „Metahistorii”, w: Hayden White (red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński), *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 22-25.

<sup>196</sup> Birgitte Possing: *Ind i biografien*, s. 204 (”livet leves forlæns, men må forstås baglæns [af andre].”).

<sup>197</sup> Pisze o tym szerzej Birgitte Possing w *Ind i biografien*, s. 179.

itd.). Jej wyrazem był np. słynny panel telewizyjny w telewizji francuskiej, który odbył się w 1979 roku i w którym wzięli udział Georges Duby, Jean-Louis Bory i Jacques Le Goff<sup>198</sup>. Biografia, szczególnie naukowa, staje się wówczas przedmiotem namysłu przede wszystkim historiografów w związku z przesunięciem punktu ciężkości z historii w skali makro na mikrohistorię<sup>199</sup>, oraz literaturoznawców i naukowców, domagających się wypracowania naukowych metod badawczych, które pozwoliłyby opisać ten gatunek, a tym samym wydobyć go z naukowego niebytu. Takiego wysiłku podejmują się m.in. Amerykanin Ira Bruce Nadel, który w monografii *Biography. Fiction, Fact and Form* (1984) bada hermeneutykę dzieła biograficznego, a także koncentruje się na formie wypowiedzi jako jednym z najważniejszych przekazywników treści biografii<sup>200</sup>, oraz wspomniany już wcześniej Leon Edel, autor pragmatyki biografii i reguł ich tworzenia. Z kolei zbiór esejów pod redakcją Erica Hombergera i Johna Charmleya *The Troubled Face of Biography* (1988) proponuje spojrzenie warsztatowe na kwestię pisania biografii, zarówno tej naukowej, jak zbeletryzowanej, w wykonaniu autorów, spośród których gros jest również biografami (m.in. Victoria Glendinning, Michael Holroyd i Anne Thwait). Autorzy, publikujący swoje artykuły w tym tomie pokonferencyjnym, ubolewają nad nikłym zainteresowaniem środowiska akademickiego ważką problematyką biografii, w tym właśnie fakcie upatrując powodu „zafrasowanego oblicza biografii”. Wśród badaczy biografii w krajach niemieckojęzycznych na uwagę zasługują m.in. publikacje Adolfa Haslingera *‘Biographismus’ in der Gegenwartsliteratur?* (1979), Helmuta Scheuera *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandeln einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (1979), jak również nieco późniejsza publikacja Iny Schabert *In Quest of the Other Person* (W poszukiwaniu tej drugiej osoby, 1990). Ta ostatnia pozycja, omówiona już w rozdziale 1, interesuje nas szczególnie ze względu na fakt, że Schabert podejmuje w niej temat biofikcji<sup>201</sup>. Na gruncie francuskim można natomiast wspomnieć o wydanej w 1984 roku monografii Daniela Madelénata pt. *La biographie*, stanowiącej francuską odpowiedź na publikację P.M. Kendalla, odnoszącej się jednakowoż do literatury francuskiej<sup>202</sup>. Nie mniej ważny, choć zdecydowanie skromniejszy

---

<sup>198</sup> Vide: Władysław Zajewski: Kontrowersje wokół biografii historycznej, w: Leszek Kuberski (red.), *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 1998, s. 25-33 oraz Stanisław S. Nicieja: Biograf – fotograf, detektyw, kreator, w: Leszek Kuberski (red.), *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 1998, s. 35-43.

<sup>199</sup> Włoski filozof Mario Perniola twierdzi wręcz, że historia sztuki powinna składać się wyłącznie z nazwisk (vide: Mario Perniola: *Former og tid*, w: Stig Brøgger (red.), *Spejl og labyrint*, Sapienholm, Lyngby-Taarbæks Kommune 1984, s. 79, nazwiska tłumacza nie podano).

<sup>200</sup> Ira Bruce Nadel: *Biography. Fiction, Fact and Form*, London & Basingstoke, Macmillan 1984.

<sup>201</sup> Przypomnijmy, że Schabert zajmuje się zagadnieniem biofikcji już wcześniej – vide: jej artykuł „Fictional Biography...”.

<sup>202</sup> Więcej na temat tej pozycji można znaleźć w monografii Anity Catek *Biografia naukowa...*, s. 39-43.

pod względem objętości, jest esej Pierre'a Bourdieu „Złudzenie biograficzne” (1986, wydanie polskie 2009), w którym filozof podkreśla umowny charakter linearnego i teologicznego narratywizowania o życiu, mówiąc, że „spójne opowiadanie o znaczącej i ukierunkowanej sekwencji wydarzeń to być może uświęcanie pewnej retorycznej iluzji, potocznego wyobrażenia egzystencji, wciąż wzmacnianego przez całą tradycję literacką<sup>203</sup>”. Większość wymienionych tu pozycji proponuje postmodernistyczne podejście do biografizmu, widząc w nim konstrukt i kwestionując jego tradycyjne pryncypia. Zastrzec jednak należy, że przywołane tytuły w żadnym razie nie wyczerpują bogatej listy publikacji, jakie się wówczas ukazały na temat biografii; stanowią zaledwie sygnał dowodzący szerokiego zainteresowania świata nauki biografiką.

Opisane powyżej zjawiska w obrębie biografii łączy jedno, zasadnicze przekonanie, które odróżnia biografie wcześniejsze od tych powstałych w latach 80. i później. Przekonanie to związane jest z nastaniem na dobre postmodernizmu, tak w dyskursie naukowym, jak i w praktyce biograficznej, a jego sedno zawiera się w twierdzeniu: jedynym stałym przymiotem rzeczywistości jest jej zmienność, nieuchwytność i relatywność, zatem obiektywne postrzeganie jest li tylko iluzją. Dlatego postmodernizm, choć sam w sobie nie stanowi spójnej filozofii czy teorii (co jest zrozumiałe: wszak przeciwko teoriom i systemom się opowiada), otwiera literaturę (i kulturę w ogóle) na wielość odczytań, subiektywizuje prawdę, polemizując wręcz z jej istnieniem i siłą rzeczy dowartościowuje jednostkę. Biografie powstałe w wyniku tego przekonania i pod jego wpływem krytycy<sup>204</sup> nazywają postmodernistycznymi, a nową falę biograficzną lat 80. i późniejszych należy traktować raczej jako rewitalizację i przekształcenie gatunku aniżeli jego *come back* w dawnej formie.

#### 2.4.2. Zwrot biograficzny w Danii

Również w literaturoznawstwie duńskim można zaobserwować znaczne ożywienie, które zostaje nazwane przez krytyków „zwrotem biograficznym” („den biografiske vending<sup>205</sup>”) czy wręcz „przełomem” („gennembrud<sup>206</sup>”), ale też i żartobliwie „wielkim odkurzaniem” („den store afstøvning<sup>207</sup>”). Pod ostatnim – frapującym – sformułowaniem Possing rozumie „spoglądanie na konkretną osobę historyczną jak na zjawisko o różnorodnych, często sprzecznych,

<sup>203</sup> Pierre Bourdieu: Złudzenie biograficzne (przekład Joanna Stryczyk), w: idem, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009, s. 63.

<sup>204</sup> Vide: Stephen J. Walton: *Skaff deg eit liv! Om biografii*, Oslo, Det Norske Samlaget 2008; Johnny Kondrup: Den postmoderne biografii.

<sup>205</sup> Birgitte Possing: *Ind i biografien*, s. 178.

<sup>206</sup> Iben Holk, Keld Zeruneith: *Biografiens veje*, s. 189.

<sup>207</sup> Birgitte Possing: *Ind i biografien*, s. 197.

cechach charakteru<sup>208</sup>”. Jednym z możliwych powodów wzrostu zainteresowania biografią w latach 80. w Danii jest szczególna właściwość tego gatunku, potrafiącego połączyć historię ze współczesnością i jednocześnie z konkretną ludzką jednostką, a dominująca w duńskiej literaturze lat 70. proza wyznania rozbudziła w Duńczykach zainteresowanie konkretnymi ludzkimi losami. Tak rozumie Keld Zeruneith, tłumacząc w ten sposób obecność na duńskim rynku licznych biografii o tradycyjnej, chronologicznej i standardowej kompozycji (od narodzin do śmierci)<sup>209</sup>. Podobnie *boom* biograficzny ocenia jeden z jego najzagorzalszych kontestatorów, Per Højholt, który twierdzi ironicznie, że popularność biografii wynika z zapotrzebowania na uporządkowany „los” („skæbne”), którego deficyt odczuwa współczesny człowiek, żyjący w pośpiechu i bezrefleksyjnie<sup>210</sup>, a historyczka Grethe Jensen twierdzi wręcz, że w biografiach człowiek na próżno poszukuje wzmocnienia i że są one wynikiem silnie zindywidualizowanego społeczeństwa<sup>211</sup>. Trudno rozstrzygnąć, który z powyższych osądów najbliższy jest prawdy. W każdym razie popularność biografii jest znakiem czasów, ta forma literacka bowiem, jak żadna inna, stanowi nić łączącą nowoczesność z tradycją, a w bezpiecznych ramach znanego od wieków gatunku można – paradoksalnie – pozwolić sobie na eksperyment. Właściwe dla biografii zorientowanie na jednostkę i osobowość, uroczym staroświeckie, idealistyczne przeświadczenie o możliwości opowiedzenia losu człowieka, którego tożsamość nie podlega zmianom, stanowią o jej sile i humanistycznym rodowodzie.

Keld Zeruneith, biograf i teoretyk biografii, jako umowną datę przełomu w Danii uznaje rok 1981, w którym ukazują się biografia naukowa jego autorstwa o Emilu Aarestrupie pt. *Den frigjorte* (Wyzwolony), powieść biograficzna Henrika Stangerupa *Vejen til Lagoa Santa* (Droga do Lagoa Santa) o duńskim przyrodniku Peterze Vilhelmie Lundzie<sup>212</sup> i nazwana przez autorkę eposem pozycja o modystce i kostiumografce Tone Bonnén pt. *Tone*<sup>213</sup>, choć zwiastuny nadchodzących zmian można było dostrzec już wcześniej, choćby w roku 1979, kiedy ukazuje się biografia przywódcy robotników Louisa Pio autorstwa Jensa Engberga. Lata 80. to jednak przede wszystkim domena biografii literackiej, której przedstawicielami w poprzednich dekadach byli Henriksen i Elbek. W latach 80. gatunek rozwija się

---

<sup>208</sup> Ibid. („at se den enkelte historiske personlighed som et fænomen med flere og måske modsatrettede menneskelige karakteregenskaber”).

<sup>209</sup> Ibid.: s. 189-190.

<sup>210</sup> Per Højholt: Skæbner er blevet en mangelvare, *Bogens Verden*, nr 4, R. 67, 1985, s. 264-265.

<sup>211</sup> Grethe Jensen: Den danske historiske biografi efter 1970, *Den Jyske Historiker*, nr 75-79, 1997, s. 95.

<sup>212</sup> Jest to pierwsza część trylogii, w której Stangerup podjął się sportretowania ważnych postaci duńskiej kultury. Kolejne części, *Det er svært at dø i Dieppe* (Trudno jest umrzeć w Dieppe) o P.L. Møllerze oraz *Broder Jacob* (Brat Jakub) o życiu i podróżach duńskiego mnicha żyjącego na przełomie XV i XVI wieku ukazały się odpowiednio w 1985 i 1991 roku.

<sup>213</sup> Iben Holk, Keld Zeruneith: op. cit., s. 189.

dzięki działalności wspomnianego już wielokrotnie Kelda Zeruneitha, który sprawił, że wypracowana przez Henriksena i jego szkołę metoda indywidualna ulega sublimacji. Na biograficzny projekt Zeruneitha składają się trzy pozycje: wzmiankowana wyżej biografia Emila Aarestrupa *Den frigjorte*, biografia Johannesesa Ewalda *Soldigteren* (Poeta słońca, 1985) i Sophusa Claussena (1865-1931) *Fra klodens værksted* (Z ziemskiego warsztatu, 1992). We wszystkich tomach swojej trylogii o artystach Zeruneith daje się poznać jako zwolennik określonego wzorca indywidualności bohaterów; indywidualność według niego może mieć miejsce jedynie poprzez bolesne zderzenie energii twórczej artysty z otaczającymi go realiami<sup>214</sup>, przy czym biograf nadaje swojej narracji rys uniwersalizmu, co przypomina o jego duchowym pokrewieństwie z Aagem Henriksenem i jego psychologią pronominalną. Opisywane przez Zeruneitha archetypy indywidualne stanowią zatem nie tylko wzorce dostrzeżone w konkretnym życiu poety, ale również modele indywidualne artystów modernistycznych w ogóle, niezależnie od czasu i miejsca. Wykorzystuje też Zeruneith wzmiankowaną wcześniej metodę biografii alternatywnej, stosowanej już przez Brandesa, z tą jednak różnicą, że postać-cień protagonisty, realizujący podobny los i posiadający podobne artystyczne predyspozycje, nie jest postacią zmyśloną, lecz realną (np. postacią-cieniem Emila Aarestrupa staje się Sophus Claussen, co nadaje biografii dialektycznego charakteru). W swoim zamyśleniu do procesu indywidualności jako centralnej i niezbędnej dla artysty drogi do samopoznania Zeruneith idzie o krok dalej, obejmując indywidualność również samego biografę. Wychodząc z założenia, że „dzieło jest lustrem, w którym poeta ma możliwość poznać samego siebie<sup>215</sup>”, traktuje w analogiczny sposób autora, który poprzez proces rekonstruowania życia protagonisty przechodzi indywidualność, co może (i powinno) być dla niego doświadczeniem granicznym<sup>216</sup>, bo prowadzi do fundamentalnej przemiany. W innym miejscu określa Zeruneith pracę nad pisaniem biografii jako przechodzenie przez „strefy bólu” („smertezoner<sup>217</sup>”) czy „dramatyczną historię z egzystencjalnego punktu widzenia” („eksistentielt set dramatisk historie<sup>218</sup>”). W ten sposób proces indywidualności przebiega poniekąd równolegle: w rekonstruowanym życiu bohatera

<sup>214</sup> Johnny Kondrup: *Livsværker*, s. 246.

<sup>215</sup> Ibid.: s. 249.

<sup>216</sup> Zeruneith pisze o tym m.in. w posłowie do *Den frigjorte*, gdzie stwierdza, że pisanie biografii Aarestrupa było zarówno „wielką niedogodnością i wielkim doświadczeniem” („en stor ulejlighed og en stor oplevelse”). Keld Zeruneith: *Den frigjorte. Emil Aarestrup i digtning og samtid. En biografi*, København, Gyldendal 1981, s. 453.

<sup>217</sup> Keld Zeruneith: Forord, w: idem (red.), *Livsformer. Otte bidrag om biografi*, København, Gyldendal 1988, s. 7.

<sup>218</sup> Ibid. Zdanie Zeruneitha o transformacyjnym dla biografę charakterze pracy nad biografiami dzielają też inni autorzy esejów zamieszczonych w *Livsformer*, np. Suzanne Brøgger opisuje ją jako samobójstwo, dematerializację i depersonalizację (s. 25), Judith Thurman, biografka Karen Blixen, zastanawia się natomiast, czy jej bohaterka ją „uwiodła” (s. 119).

i biografą, który wniknąwszy w materię osobowości artysty, ulega pod jej wpływem metamorfozie. Tym samym Keld Zeruneith nie tylko składa hołd swojemu mistrzowi i nauczycielowi, Aagemu Henriksenowi, ale też w twórczy sposób rozbudowuje jego model biograficzny o nowe elementy.

Zeruneith oprócz praktykowania misji biografą, zajmuje się również teoretycznym i warsztatowym aspektem jego działalności, publikując zarówno artykuły naukowe, jak i nakłaniając znanych skandynawskich biografów (i Amerykankę, Judith Thurman) do podzielenia się refleksjami dotyczącymi procesu pisania biografii. Zbiór esejów pod jego redakcją pt. *Livsformer. Otte bidrag om biografî* (Formy życia. Osiem artykułów o biografii, 1988) stanowi ważną pozycję w krytyce duńskiej, świadczy bowiem o tym, że przełomowi, jaki dokonał się w duńskiej literaturze lat 80., towarzyszyła pogłębiona refleksja teoretyczna. Oprócz Kelda Zeruneitha, również przywoływany już tu wielokrotnie Johnny Kondrup odegrał istotną, jeśli nie najistotniejszą w latach 80., rolę w tworzeniu duńskiej refleksji biograficznej, dotyczącej biografizmu jako metody badawczej. Kondrup nie jest wprawdzie biografem, jego ustalenia mają więc charakter czysto akademicki, jest natomiast, również obecnie, jednym z ważniejszych autorytetów w dziedzinie biografii i autobiografii w Skandynawii. Oprócz wielu artykułów na temat życiopisarstwa skandynawskiego Kondrup jest autorem kanonicznej już monografii *Livsærker. Studier i dansk litterær biografî* (Dzieła życia. Studia nad duńską biografią literacką, 1986), która proponuje historycznoliteracki przegląd najważniejszych form biograficznych w literaturze duńskiej z uwzględnieniem kluczowych modeli biografii, wypracowanych przez takich pisarzy, jak Georg Brandes czy Vilhelm Andersen. To pierwsza tego typu publikacja odnosząca się do literatury duńskiej i w tak systematyczny i dogłębny sposób omawiająca kwestie biografii, dokonująca rozgraniczeń, wskazująca interferencje i pola wzajemnych zależności między poszczególnymi tradycjami duńskiej i europejskiej biografiki<sup>219</sup>.

Oprócz opisanych wyżej zjawisk dotyczących biografii naukowej i literackiej w Danii w latach 80. ukazywały się też biografie luźniej powiązane z indywidualnym modelem badawczym. Za przykład mogą tu służyć biografia *Leif Panduro* (1987), napisana przez Johna Chr. Jørgensena oraz stworzona przez Jørgena Knudsen dwutomowa biografia Georga Brandesa *Georg Brandes. Frigørelsens vej* (Georg Brandes. Droga wyzwolenia, 1985, 1988), która wprawdzie opiera się na indywidualnym z gruntu przekonaniu, że „ludzkie życie jest

---

<sup>219</sup> Johnny Kondrup wywarł w Skandynawii również duży wpływ na badania nad autobiografią, o czym świadczą dwie publikacje: *Levned og tolkninger. Studier i nordisk selvbiografî* (Życie i interpretacje. Studia nad autobiografią nordycką, 1982) oraz *Erindringens udveje. Studier i moderne dansk selvbiografî* (Drogi pamięci. Studia nad współczesną duńską autobiografią, 1994).

ciągłym stawianiem się<sup>220</sup>”, ale też ukazuje losy Brandesa jako outsidera zbuntowanego przeciw establishmentowi, tak by widoczne były paralele jego czasów do współczesności. Zresztą dwa lata później, w 1987 roku, ukazała się biografia jego brata, Edwarda, zatytułowana *Edvard Brandes. Portræt af en radikal blæksprutte* (Edvard Brandes. Portret radykalnego człowieka-orkiestry) autorstwa Christiana Hvidta. Na uwagę zasługuje też ciesząca się ogromną popularnością biografia Poula Henningsena autorstwa Paula Hammericha, zatytułowana *Lysmageren* (Twórca światła, 1986), która w samych latach 80. została wznawiana sześć razy. Napisaną w tradycyjnym stylu biografii, poprzedzoną wnikliwą kwerendą, uporządkowano w kolejności chronologicznej, „od poczęcia do zawału serca<sup>221</sup>”, jej protagonista zaś przedstawiony jest jeśli nie bezkrytycznie, to z pewną dozą czołobitności. Taka konstrukcja i profil utworu może stanowić wyraz tęsknoty za biografiią podtrzymującą mit postaci o ogromnej roli kulturotwórczej, która mimo swojej kontrowersyjności nie zostaje poddana przez biografę publicznej wiwisekcji i dezawuowaniu.

Podobne ożywienie jak w biografii literackiej można dostrzec również w literaturze pięknej, w latach 80. pojawia się bowiem szereg powieści biograficznych (czy biofikcji), jak również powieści im pokrewnych, takich jak historyczne czy quasi-biograficzne<sup>222</sup>. Znaczna część z nich jest wyrazem kontynuacji obecnych w Danii lat 70. ruchów emancypacyjnych kobiet, w wyniku których zaistniała tzw. literatura kobieca, dająca wyraz przemilczanemu dotąd w literaturze obszarowi kobiecych doświadczeń. Wprawdzie wraz z nadejściem nowej dekady ruchy feministyczne straciły impet i stały się mniej ekspansywne, jednak ich niepodważalną zasługą było otwarcie wrót literatury na losy kobiet, nierzadko wcześniej marginalizowanych, pełniących w narracjach historycznych rolę służebną wobec mężczyzn lub/i utrwalającą zastany porządek. Pojawienie się powieści biograficznych o znanych kobietach można postrzegać jako sublimację trendu literatury kobiecej, który, korzystając z przeżywającego renesans gatunku biografii, z powodzeniem się z nim asymiluje. Należy przyznać, że jest to asymilacja wyjątkowo udana, bowiem w jej wyniku powstają w Danii wartościowe dzieła, docenione tak przez czytelników, jak i krytyków, tym bardziej, że po gatunek sięgają wówczas pisarze o uznanym dorobku artystycznym. Wśród utworów biograficznych, które w szczególny sposób wpłynęły na literacki pejzaż biograficzny Danii lat 80., znajduje się omawiana w niniejszej publikacji dokładnie powieść *Maria Dorrit* Willumsen,

<sup>220</sup> Jørgen Knudsen: *Georg Brandes. Frigørelsens vej 1842-77*, København, Gyldendal 1985, s. 7.

<sup>221</sup> Lars Dybdahl: Paul Hammerich: *Lysmageren. En kronike om Poul Henningsen* (Gyldendal, 1986), *Historie/Jyske Samlinger*, nr 17, 1989, s. 173 (źródło elektroniczne, <https://tidsskrift.dk/historiejyskesamling/article/view/40038>, dostęp 20.11.2017) (“fra undfangelse til hjertestop”).

<sup>222</sup> Tę systematykę duńskich powieści przyjmuję za wspomnianą już rozprawą Justyny Haber-Biały. Badaczka posługuje się w swoich badaniach klasyfikacją powieści biograficznych według Marii Jasińskiej.

opowiadająca o życiu Madame Tussaud, a naświetlająca problematykę zmagania kobiety-artystki z narzuconą jej przez ówczesne normy społeczne rolą kobiety-matki. Innymi pozycjami biograficznymi, omówionymi szczegółowo w dysertacji Justyny Haber-Białej, są powieści *Som svalen* (Jak jaskółka, 1986) Anne Marie Ejrnæs, której narracja skupia się wokół pierwszej duńskiej emancypantki i pisarki Thomasine Gyllembourg, a także *Skriverjomfruen* (Panna pisarka, 1988) Mette Winge, będąca historią tłumaczki i autorki sztuk teatralnych, Charlotte Biehl<sup>223</sup>. W tym samym nurcie, aczkolwiek z inaczej zarysowaną postacią głównej bohaterki, mieszczą się również powieści Anne Marie Ejrnæs *Kvindernes nat* (Noc kobiet, 1988) o markizie Gabrielle de Chambonin oraz *Jomfru Fanny* (Panienka Fanny, 1989) Bodil Steensen-Leth o Fanny Enger, nieślubnej córce króla Christiana VII<sup>224</sup>. Wśród autorek powieści biograficznych z lat 80. nie może też zabraknąć Bodil Wamberg, której powieści o pisarce i aktywistce feministycznej Agnes Henningsen, *Letsindigheds pris* (Cena lekko-myślności, 1983) i aktorce Johanne Luise Heiberg *Johanne Luise Heiberg: Kærlighedens stedbarn* (Johanne Luise Heiberg: pasierbica miłości, 1987) zapisały się na stałe w biograficznym krajobrazie, podobnie zresztą jak powieści biograficzne Helle Stangerup, jak np. *Christine* (1985), opowiadająca losy uzdolnionej córki króla Christiana II.

Co ciekawe, gros powieści, o których mowa wyżej, stanowi klasyczną realizację gatunku biografii w ogóle, jeśli chodzi i o konstrukcję, i zamysł fabularny. Ich struktura przypomina w znacznej mierze schemat powieści rozwojowej, życie protagonistek przedstawiane jest zazwyczaj od narodzin do śmierci, a aspekt teleologiczny narracji jest silnie zarysowany (narratywizowane życie bohaterki podporządkowane jest dążeniu do celu, który nadaje sens ich życiu). Widać w nich również wyraźną tendencję portretującą, w której krajobraz wewnętrzny bohaterki, jej dylematy, refleksje i zmagania, postawione są na pierwszym planie powieści. Można zatem uznać, że autorki wybierają sprawdzony model biograficzny, nie konfrontując się z możliwościami, jakie oferuje literatura postmodernistyczna (a przecież literatura lat 80. w Danii nie stroni od eksperymentu i nowych form literackich, co wyraża się choćby w silnej fali liryki wielkowiejskiej, prozie Svenda Ågego Madsena czy nowatorskiej twórczości Petera Høega). Kreacje bohaterki biografii są, paradoksalnie, dość podobne do siebie, podlegają bowiem identycznemu wzorcowi konstrukcyjnemu, w myśl którego silna protagonistka konfrontuje się z wrogim lub co najmniej sceptycznym

---

<sup>223</sup> Wprawdzie sama autorka klasyfikuje swoją powieść jako historyczną, niemniej granica między powieścią biograficzną i historyczną niekiedy bywa trudna do wytyczenia. Często te same utwory, omawiane przez różnych krytyków, funkcjonują pod różnymi nazwami gatunkowymi. Vide: Mette Winge: *Fortiden som spejl*, Viborg, Samleren 1997.

<sup>224</sup> Dwie ostatnie powieści Haber-Białej klasyfikuje jako quasi-biografie ze względu na dominujący w nich element fikcjonalny.

otoczeniem (czyli na przykład skonwencjonalizowanym wizerunkiem i rolą kobiety, niezrozumieniem najbliższych itd.), jej determinacja prowadzi jednak do realizacji zamierzeń i, zaplanowanego wszak od samego początku biograficznej narracji, sukcesu. Tak więc „projekt (...) wyzwolenia kobiety z mitu o niej samej”<sup>225</sup> staje się mimowolnie kolejną kliszą i swoistym „przepisem na bohaterkę” o przewidywalnych składnikach i podobnym produkcie końcowym.

Oczywiście powieści biograficzne lat 80. to nie tylko narracje o kobietach o kompozycji linearnej i klasycznej koncepcji narracyjnej. Pojawiają się wówczas również utwory wykraczające znacznie poza ramy tego, co uznaje się za biografizm, jak choćby eksperymentalny utwór biofikcjonalny Peera Hultberga o Fryderyku Chopinie *Preludia* (1989), o którym piszę więcej w dalszej części rozprawy. Powieść *Preludia* konfrontuje się z wieloma zakorzenionymi w biografice mitami na temat „dobrej biografii”, a jej język różni się drastycznie od klasycznej, linearnej narracji biograficznej. Dzieło Hultberga stanowi poniekąd zapowiedź kolejnych dekad, kiedy biografia zagościła na dobre w świadomości literackiej Duńczyków, a jej autorzy mogli sobie pozwolić na eksperymenty. Z drugiej strony zauważyć należy, że w Danii w latach 80., a także w późniejszym okresie brak jest utworów biograficznych, które w otwarty sposób badałyby zależność między biografem a tworzoną przezeń rekonstrukcją życia protagonisty, co czynią np. biografie brytyjskie, przykładowo *Papuga Flauberta* (1985, wydanie polskie 2011) Juliana Barnes’a czy *According to Mark* (1984) Penelope Lively. Może to wynikać z pewnej zachowawczości duńskich twórców biografii i kierowaniem się gustami odbiorców tego gatunku, którzy reprezentują zazwyczaj dość konserwatywną frakcję czytelnicy. W każdym razie biografie lat 80. należą, poza nielicznymi wyjątkami, do dwóch zasadniczych grup: biografii literackich oraz biografii zbeletryzowanych, w znacznej części stanowiących pokłosie ruchów kobiecych lat 70.

### 2.4.3. Lata 90. – dyskusje i eksperymenty

Lata 90. to w Danii okres, w którym gatunek biografii stanowi już trwały element literackiego świata, po fazie „burzy i naporu” lat 80. przychodzi zatem czas stabilizacji, podsumowań, dyskusji teoretycznych, ale też dalszego rozwoju gatunku w kierunku dotąd nieeksplorowanym.

---

<sup>225</sup> Hans Henrik Møller: Det levende, *Bogens verden*, R. 74. nr 6, 1992, s. 360 („et projekt er [...] at befri kvinden fra myten om hende”).

Właściwie cała dekada obfituje w biografie naukowe, szczególnie znanych polityków<sup>226</sup>, ale pisze się też o postaciach mało znanych lub zapomnianych, jak np. *Søster Silfverbergs sorger* (Smutki siostry Silfverberg, 1993) autorstwa Sidsel Eriksen czy *Viljens styrke – Natalie Zahle* (Siła woli – Natalie Zahle, 1992). Fali biografii naukowych towarzyszy debata na łamach *Historisk Tidsskrift* o roli życiopisarstwa w badaniach historycznych i jego lokalizacji między historią a literaturą, a także o celowości tworzenia biografii ludzi nieznanymi. W tej zagorzalej dyspucie po jednej stronie występuje Niels Thomsen, który dowodzi, iż pisanie biografii postaci mało znanych pozbawione jest sensu, zaś nasycenie ich szczegółami z życia prywatnego protagonistów nie prowadzi do głębszego zrozumienia postaci i jej zaplecza ideologicznego<sup>227</sup>. Polemizują z nim autorki takich właśnie biografii, Sidsel Eriksen<sup>228</sup> i Birgitte Possing<sup>229</sup>, twierdząc, że dzieła ich autorstwa stanowią wyraz nowego trendu w historiografii, który odchodzi od historii pojmowanej jako losy wielkich ludzi i ich działań na rzecz historii społecznej, oddolnej i udzielającej głosu postaciom drugoplanowym w procesie historycznym. Eriksen pisze nawet o dwóch typach biografii walczących o prawo do istnienia: politycznej (męskiej) i apolitycznej (kobiecej)<sup>230</sup>. Zresztą podobna debata toczy się również w Szwecji, czego dowodem jest zbiór esejów pod redakcją Ronny'ego Ambjörnssona, Pera Rinkeby'ego i Sunego Åkermana *Att skriva människan* (Napisać człowieka, 1997). W gruncie rzeczy debata o biografii staje się probierzem tendencji, według których zmienia się historiografia i perspektywa postrzegania historycznego. Również tu daje się zauważyć zwrot ku indywidualizmowi, szczególnie u wymienionych wyżej autorek, które przeciwstawiają się traktowaniu niepowtarzalnego ludzkiego istnienia jako przejawu czy symptomu większych (=ważniejszych) zjawisk.

Podobnie jak w latach 80., również w kolejnej dekadzie dużym zainteresowaniem cieszą się w Danii biografie literackie, i to do tego stopnia, że można zaobserwować publikowanie biografii tych samych postaci przez dwóch różnych autorów. W roku 1997 zostają na

---

<sup>226</sup> Vide: Kurt Jacobsen: *Aksel Larsen – en politisk biografi*, København, Vindrose 1993; Niels Finn Christiansen: *Hartvig Frisch. Mennesket og politikeren. En biografi*, København, Christian Ejlers Forlag 1993; Claus Bjørn: *Den gode sag. En biografi om Christian Ditlev Frederik Rewentlov*, Viborg, Gyldendal 1992; Ditlev Tamm: *Konseilspræsidenten – Jacob Brønnum Scavenius Estrup*, København, Gyldendal 1996 i wiele innych.

<sup>227</sup> Niels Thomsen: *Historien om frk. Zahle – Er det historie?*, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 1, 1992, s. 353-358; idem: *Biografiens nye bølge – en skæv sø?*, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 6, 1997, s. 412-429.

<sup>228</sup> Sidsel Eriksen: *Biografier som lakmus-papir*, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 5, 1996, s. 161-183; eadem: *Niels Thomsens relevans*, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 6, 1997, s. 432-438.

<sup>229</sup> Birgitte Possing: *Den historiske biografi og historievidenskaben*, t. 16, rz. 1, 1992, s. 359-363; eadem: *Biografien – en frisk eller skæv bølge*, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 6, 1997, s. 439-450.

<sup>230</sup> Sidsel Eriksen: *Biografier som lakmus-papir*, s. 161. Eriksen wymienia tu m. in.: Hanne Engberg: *Frigørelsehistorie*, Haslev, Gyldendal 1994; Erik Manniche: *Damen der skød på doktoren*, København, Gads Forlag 1993; Peter Wivel: *Snedronningen. En bog om Selma Lagerlöf kærlighed*, København, Gads Forlag 1991 i inne.

przykład wydane dwie książki o Tove Ditlevsen, jedna autorstwa Karen Syberg i zatytułowana *Tove Ditlevsen. Myte og liv* (Tove Ditlevsen. Mit i życie), druga zaś Jensa Andersena pt. *Til døden os skiller. Et portræt af Tove Ditlevsen* (Dopóki śmierć nas nie rozłączy. Portret Tove Ditlevsen). Choć dotyczą tej samej pisarki, obie biografie proponują różne perspektywy – Karen Syberg zaczyna narrację od dzieciństwa Ditlevsen i prowadzi ją w sposób chronologiczny, zasadniczą osią jej badań jest zaś relacja między twórczością a seksualnością pisarki<sup>231</sup>. Jens Andersen natomiast przyjmuje inną optykę, rozpoczynając wywód o pisarce, gdy ta jest już dorosła i częstokroć oddaje jej głos, pozwalając dokonać interpretacji swego życia, konstrukcję swojej biografii opisuje zaś jako kalejdoskopową<sup>232</sup>. Utwór o Ditlevsen nie jest biograficznym debiutem Andersena, który w 1990 roku wydaje skonstruowaną chronologicznie narrację o życiu duńskiej pisarki i emancypantki Thit Jensen *Thit – den sidste valkyrie* (Thit – ostatnia walkiria), której zamysł kompozycyjny przypomina ten typowy dla biografii kobiet napisanych w latach 80. W okresie boomu biograficznego lat 90. nie brak również utworów o pisarzach kanonicznych, takich jak Hans Christian Andersen, którego usystematyzowaną rok po roku biografie proponuje niestrudzony badacz twórczości Andersena, Johan de Mylius<sup>233</sup>, czy Selma Lagerlöf, sportretowana w 1991 roku przez Henrika Wivela<sup>234</sup>. Choć obie książki różnią się pod względem gatunkowym (publikacji de Mylius a bliżej do kalendarium, Wivela zaś – do powieści), stanowią one dowód niemijającego żywego zainteresowania również takimi pisarzami, o których można by rzec, że powiedziano już wszystko. Do takich dzieł należy też omawiana w niniejszej rozprawie biofikcja *Podróż w błękicie* Stiga Dalagera, stanowiąca wszak sfabularyzowaną historię najśłynniejszego duńskiego baśniopisarza.

Autorzy biografii naukowych wydawanych w latach 90. w znacznym stopniu czerpią z instrumentarium literaturoznawstwa, wzorując narracje na schemacie powieściowym. Pisze o tym Bernard Eric Jensen, twierdząc, że teleologiczna konstrukcja biografii, w której skład wchodzi początek, rozwinięcie i zakończenie, stanowi częstokroć naturalne odwołanie dla autorów (nawet jeśli świadomie odrzucają ten narracyjny wzorzec i zastąpią go innym, jak to uczynił Eric Manniche, autor biografii jednej z pierwszych duńskich kobiet-naukowców Anny Hude *Damen, der skød på doktoren* [Dama, która strzelała do doktora, 1993])<sup>235</sup>. Warto w tym

<sup>231</sup> Karen Syberg: *Tove Ditlevsen. Myte og liv*, København, Tiderne Skifter 1997.

<sup>232</sup> Jens Andersen: *Til døden os skiller. Et portræt af Tove Ditlevsen*, København, Gyldendal 1997, s. 11.

<sup>233</sup> Johan de Mylius: *H.C. Andersen, liv og værk. En tidstavle 1805-1875*, København, Aschehoug 1993.

<sup>234</sup> Henrik Wivel: op. cit.

<sup>235</sup> Bernard Eric Jensen: Den faghistoriske biografi – som eksperimentarium betragtet, w: Bernard Eric Jensen, Anne Birgitte Richard: *Livet fortalt – litteraturhistoriske og faghistoriske biografier i 1990'erne*, Roskilde, Roskilde Universitetsforlag 1999, s. 178-179.

miejszu dodać, że pozycja, na którą się powołuję, tzn. monografia autorstwa Jensena i Richard pt. *Livet fortalt* (Życie opowiedziane, 1999) stanowi bodaj najobszerniejsze duńskie opracowanie na temat biografii lat 90. Książka podzielona jest na dwie części (oraz niewiele, moim zdaniem, wnoszące do tematu „Intermezzo” Clausa Carstensena), z których ta autorstwa Anne Birgitte Richard dotyczy biografii historycznoliterackiej, zaś ta Bernarda Erica Jensena – naukowej. Oboje autorzy dokonują przeglądu stanu badań nad biografią na gruncie duńskim, prezentują stanowiska szeregu dyskutantów, którzy wzięli udział w debacie nad kondycją i przyszłością biografii, a także analizują wybrane przez siebie utwory pod względem relacji zachodzących między autorem biografii i protagonistą.

Zwrot biograficzny w latach 90. staje się zatem faktem, choć podobnej debaty, jaka odbyła się w środowisku historyków, próżno szukać wśród duńskich literaturoznawców, którzy zajęci są przede wszystkim nową w Danii tendencją literacką zwaną minimalizmem, a w drugiej połowie dekady – również tzw. *dirty realism*. Wyjątek stanowi wspomniana już publikacja Mette Winge *Fortiden som spejl* (Przeszłość jako zwierciadło, 1997), proponująca przegląd wybranych powieści o profilu historyczno-biograficznym, a także refleksję na temat statusu, uwarunkowań i potencjalnych pułapek tego charakterystycznego gatunku, zobowiązanego tak wobec wymagań fikcji, jak i nie-fikcji. Winge odnosi się w niej częstokroć do własnych doświadczeń warsztatowych, szczególnie tych związanych z tworzeniem powieści *Skriverjomfruen*; omawia też powieści *stricte* historyczne, jak *Upadek króla* Johannes V. Jensena. Również Kristian Hvidt wspomina życzliwie o gatunku powieści biograficznej, robi to jednak na marginesie omawiania biograficznego boomu o naukowym charakterze<sup>236</sup>. Pewnym przełomem można również określić wydanie przywoływanego tu już kilkakrotnie tomu *Hindsgavl rapport. Litteraturteori i praksis* (Raport z Hindsgavl. Teoria literatury w praktyce, 1995) pod redakcją Thomasa Bredsdorffa i Finna Hauberga Mortensena. W pozycji poświęconej częściowo monografii i biografii znalazło się kilka cennych wypowiedzi, szczególnie takich autorów jak cytowani wcześniej John Chr. Jørgensen czy Søren Baggesen, którzy dokonują pewnych podsumowań i klasyfikacji biografii na duńskim gruncie, choć nie poświęcają uwagi beletrystyce biograficznej. Są to natomiast jedynie pojedyncze głosy, które mimo że dostrzegają potrzebę debaty nad tą popularną, choć trudną do jednoznacznego zdefiniowania formą literacką, nie są w stanie przebić się do powszechnej świadomości i zainicjować dyskusji na temat biografii.

---

<sup>236</sup> Kristian Hvidt: Den historiske biografi – en spændingsfyldt genre, w: Ronny Ambjörnsson, Per Rinkeby, Sune Åkerman (red.), *Att skriva människan*, Stockholm, Carlsson 1997, s. 31-42.

Tymczasem lata 90., choć nie tak dynamiczne jak 80., przyniosły dalszy rozwój powieści biograficznych, tym razem proponujących odważniejsze spojrzenia na powszechnie znane postaci, np. powieść *Bang* (1996) Dorrit Willumsen, nagrodzona Literacką Nagrodą Rady Nordyckiej. Zastosowanym przez nią nowatorskim zabiegiem jest narracja prowadzona przez opowiadacza subiektywnego, przyjmującego punkt widzenia protagonisty, Hermana Banga, i choć jest to narracja trzecioosobowa, Willumsen zrywa z konwencją posługiwania się heterodiegetyzmem, tak charakterystycznym dla utworów biograficznych. W powieści widać również starania autorki, by jej narracja budziła asocjacje z impresjonistyczną i oszczędną frazą Banga, pragnąc, jak można domniemywać, złożyć mu w ten sposób hołd i wskazać na duchowe pokrewieństwo między artystami. Struktura utworu również zasługuje na uwagę, bowiem, jeśli nie liczyć narracji ramowej, lokalizującej pisarza w Stanach Zjednoczonych podczas jego ostatniej podróży, składa się ona z rwanych zapisów doznań zmysłowych, opowiadających o różnych etapach i epizodach życia Banga. To maksymalne zbliżenie autora do protagonisty sprawia, że utwór można postrzegać w kategoriach autobiografii<sup>237</sup>. Powieść biograficzna o Hermanie Bangu autorstwa Willumsen dowodzi, że rzetelność faktograficzna może iść w parze z estetyką właściwą utworowi fikcjonalnemu, co sprawia, że *Banga* oprócz funkcji poznawczej, cechuje nadrzędna wobec niej funkcja estetyczna.

Przełom widać również wyraźnie w pokrewnym biografii gatunku, mianowicie autobiografii, której bujny rozwój w Skandynawii, w tym w Danii, przyćmił nawet zwrot *stricte* biograficzny. Niektórzy badacze, jak np. Lars Handesten, mianem zwrotu biograficznego określają właśnie eksperymenty z autobiografią i autofikcją, w jakie obfitują ostatnie trzy dekady<sup>238</sup>. Trend ów stanowi wyraz marzeń o okiełznaniu i świadomej inscenizacji własnego losu przez autorów, którzy wchodzą w interakcję ze swoimi czytelnikami, kreując świat przedstawiony w ten sposób, by stworzyć pozory jego (prawie)identyczności z rzeczywistością pozatekstualną (np. główny bohater nazywa się tak samo jak autor, część zdarzeń z życia autora znajduje odzwierciedlenie w fabule książki). Wprowadzają również czytelników w błąd (choć sformułowanie to brzmi nieodpowiednio w odniesieniu do tekstu fikcjonalnego), publikując o sobie informacje nieprawdziwe lub nieweryfikowalne, nie komentują ich potem ani nie dementują. Zabiegi artystyczne, których celem jest podjęcie gry z odbiorcą czy wręcz uczynienie zeń współtwórcy fabuły (jak to ma miejsce w przypadku znacznie późniejszego,

---

<sup>237</sup> Anne Birgitte Richard: *Liv og værk – den litteraturhistoriske biografi*, w: Bernard Eric Jensen, Anne Birgitte Richard, *Livet fortalt*, s. 87.

<sup>238</sup> Lars Handesten: *00'ernes danske prosa, Passage – Tidsskrift for litteratur og kritik*, nr 25 (63), 2010, s. 7-24.

ale wpisującego się w ów trend norweskiego cyklu *Moja walka* [2009-2011] Karla Ovego Knausgård), oparte na materii tak delikatnej i zsubiektywizowanej jak życie autora, świadczy o potrzebie przekraczania granic przez literaturę, o konieczności dowartościowania czytelnika jako instancji współkreującej, ale też o chęci podjęcia debaty na temat gatunku autobiografii i czerpania inspiracji z własnych doświadczeń przy tworzeniu dzieł fikcyjnych (a także możliwości nieczerpania z nich przy pisaniu autobiografii). Za pierwszy zwiastun nowego trendu w Danii uznaje się wydanie w 1993 roku przez Petera Høega powieści *De måske egnede* (Może rokujący), stanowiącej krytykę duńskiego szkolnictwa. Nie sam temat jest tu jednak najważniejszy, lecz zastosowana przez autora strategia konstruowania fabuły książki z elementów realnie istniejących (nazwy konkretnych placówek, miejsca, daty, niektóre nazwiska) i stworzonej na potrzeby fikcji „autobiografii alternatywnej” (opowieść o tułaczce po ośrodkach opiekuńczych, o przemocy doświadczonej od rówieśników czy o statusie dziecka adoptowanego). Sam zabieg był o tyle kontrowersyjny, że przez kilka miesięcy przed i po premierze książki autor unikał odpowiedzi na pytania o traumatyczne dzieciństwo, pozwalając krytykom i czytelnikom tkwić w przeświadczeniu o autobiograficznym charakterze powieści. Dopiero podczas targów książki Forum 1993 Høeg przyznał, że większość informacji pojawiających się w utworze jest fikcją<sup>239</sup>, a powieść nie zawiera elementów autobiograficznych<sup>240</sup>. Jednak sfikcjonalizowany Peter Høeg, znany z *De måske egnede*, stanowił już wtedy artystyczny twór, zawiadujący zbiorową wyobraźnią odbiorców. Ten i wiele innych duńskich utworów autofikcyjnych (czy też fakcyjnych) analizuje dogłębnie Poul Behrendt w publikacji, która odbiła się szerokim echem w całej Skandynawii, mianowicie *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse* (Podwójny kontrakt. Nowy twór estetyczny, 2006), który postrzega występowanie elementów autofikcyjnych w sztuce jako specyficzną grę z odbiorcą, niekoniecznie ograniczoną do literatury, bowiem „podwójny kontrakt (...) może zasadniczo dokonać inwazji na jakikolwiek gatunek<sup>241</sup>”. Podwójnym kontraktem nazywa badacz zawieranie przez pisarza i dzieło zarówno „kontraktu o prawdziwości”, jak i „kontraktu o fikcyjności”, przy czym zawarcie obu musi dzielić dystans czasowy. Osią podwójnego kontraktu jest manipulacja czytelnikiem, która wpisana jest w scenariusz jego obcowania z utworem a także „naruszenie autonomii dzieła<sup>242</sup>” poprzez zawartą w nim sugestię, że przekazywane przezeń sensory wykraczają poza rzeczywistość wewnątrztekstową. Podobny

<sup>239</sup> Bo Green Jensen: Danske stjerner, *Weekendavisen*, 26.11.1993.

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> Poul Behrendt: op. cit., s. 30 („dobbeltkontrakten [...] kan principielt invadere en hvilken som helst genre”).

<sup>242</sup> Ibid.: s. 59 („overskridelse af værkautonomien”).

zabieg jak Peter Høeg zastosowali w swoich dziełach m.in. Susanne Brøgger w powieści *Kot z jadeitu* (1997, wydanie polskie 2004) czy Jan Stage w *De andres krig* (Wojna innych, 1997). Szczególne znaczenie dla tego zjawiska estetycznego, jakim jest autofikcja, ma wydane w 1998 roku dzieło Christiny Hesselholdt *Hovedstolen* (Kwota główna<sup>243</sup>). Utwór, którego przynależność gatunkową trudno jednoznacznie rozstrzygnąć (paratekst w książce informuje, że jest ona zbiorem „Pięćdziesięciu fikcji o dzieciństwie”, krytyka uznaje ją za powieść autobiograficzną; bywa też określana jako wspomnienia czy zbiór krótkich form prozatorskich), to aluzja do wypowiedzi Pera Højholta, który przestrzegał autorów przed inspirowaniem się własnymi doświadczeniami i czerpania ze wspomnień w procesie twórczym. Występując przeciwko normom estetycznym, nadającym wówczas ton w Danii, a odnoszącym się przede wszystkim do prozy minimalistycznej spod znaku Forfatterskolen (Szkoły Pisarzy), Hesselholdt dokonuje próby nadania wspomnieniom formy literackiej i opisanie fragmentów własnego dzieciństwa, zastrzegając jednocześnie, że książka jest fikcją. Jej polemika z Højholtowskim „zakazem” czerpania z własnych doświadczeń toruje drogę innym autorom, jak choćby Kirsten Hammann czy Helle Helle<sup>244</sup>, gdzie analogie między biografiami autorek a fabułą są ewidentne, a jednak kwestia, na ile fabuła stanowi odzwierciedlenie faktycznego życia pisarek, a na ile jest zmyśleniem, zostaje przez nie przemilczana. Twórczość Hesselholdt, Hammann i Helle nie stanowi typowego przykładu autofikcji, lecz jest przejawem szerszego trendu w literaturze duńskiej (i skandynawskiej), udzielającego głosu subiektywnemu obszarowi doświadczeń jednostki i mogącego świadczyć o potrzebie „odabstrakcyjnienia” literatury, co wydaje się naturalną reakcją na wszechobecność minimalizmu. Trend autobiograficzny i autofikcyjny, rozpoczęty w latach 90., rozwinie się na dobre w kolejnych dekadach, podobnie zresztą jak gatunki *stricte* biograficzne.

#### 2.4.4. Lata 2000. i 2010. – tradycja i nowoczesność

Kolejną dekadę w duńskiej biografice można scharakteryzować jako koegzystencję wielu częstokroć przeciwstawnych tendencji. Po niemal dwudziestu latach zainteresowania autorów i badaczy biografiami (choć zainteresowanie środowiska naukowego wciąż jest nieadekwatne wobec liczby wydawanych woluminów), gatunek wciąż kwitnie, przybierając zarówno formy tradycyjne, jak i eksperymentalne. Powodu takiej popularności biografii i autobiografii można

---

<sup>243</sup> „Hovedstolen” jest terminem finansowym i oznacza dosłownie kwotę zadłużenia, natomiast w książce Hesselholdt słowo to jest potraktowane metaforycznie i oznacza bagaż doświadczeń pisarza.

<sup>244</sup> Odnoszę się tu do powieści *Fra smørhullet* (Z wygodnego miejsca/Z pieleszy, 2004) Kirsten Hammann i *Prom do Puttgarden* (2005, polskie wydanie 2010) autorstwa Helle Helle.

doszukiwać się w ogólnej tendencji mijających dwudziestu lat, która przejawia się rosnącym zainteresowaniem literaturą niefikcjonalną, nierzadko o charakterze eseistycznym. Hans Hauge twierdzi wręcz, że ostatnimi laty nastąpiło przesunięcie punktu ciężkości w stronę literatury, którą nazywa on „fikcją wolną od fikcji” („fiktionsfri fiktion”), a której tryumf spowodowany jest „zmęczeniem fikcją” („fiktionsstrætheden<sup>245</sup>”). Pierwsza dekada nowego milenium to okres, w którym doskonale to widać. Podobnie jak w latach 90., ukazują się wówczas wiele biografii naukowych autorstwa pisarzy, którzy publikowali w ubiegłych dekadach, jak na przykład Jensa Andersena (np. wydana w 2008 biografia piłkarza (!) Franka Arnesena *Frankie Boy: en biografî om Frank Arnesen*), ale też autorów, którzy stawiają w tej materii pierwsze kroki. Przykładem bijącej rekordy popularności biografii naukowej jest *SAK* Joakima Garffa, wydana w 2000 roku biografia Sorena Aabyego Kierkegaarda, później przełożona na wiele języków. W obrębie biofikcji również można zaobserwować sporą aktywność autorów, którzy publikowali już w latach 80. i 90., takich jak Bodil Steensen-Leth czy Maria Helleberg. Powieści obu pisarek to przykład kontynuacji znanego już w Danii nurtu tworzenia biografii kobiet niesłusznie zapomnianych przez historię lub przezeń niedocenionych. Bodil Steensen-Leth jest między innymi autorką *At elske – en roman om Tycho Brahes søster, Sophia* (Kochać – powieść o siostrze Tychona Brahe, Sophii, 2006), zlekceważonej przez historię siostry wielkiego astronoma, żyjącej w cieniu słynnego brata, z którym łączy ją niemal kazirodcza więź. Innym przykładem biofikcji Steensen-Leth, wydanej w pierwszej dekadzie XXI wieku, jest powieść *Lili*, która z kolei opowiada historię francuskiej kompozytorki, Lili Boulanger. Dzieło to, podobnie jak wiele utworów powstałych w omawianych w rozprawie dekadach, podejmuje temat tożsamości kobiety-artystki, rywalizacji między kobietami oraz roli sztuki w uzyskiwaniu duchowej i materialnej niezależności. Natomiast Maria Helleberg, której proza również konsekwentnie skupia się na portretowaniu historycznych postaci kobiecych (choć nie tylko), wydaje w pierwszej dekadzie XXI wieku choćby takie powieści biograficzne, jak *Dagmar* (2007), która opowiada historię córki króla Christiana IX, czy *Alberto* (2006) o słynnym duńskim rzeźbiarzu Bertelu Thorvaldsenie. Powieści Steensen-Leth i Helleberg charakteryzuje jednorodność stylistyczna i narracyjna, a także zachowawczość, którą pisarki te wykazywały w swoich utworach biofikcjonalnych od samego początku (niechęć do eksperymentowania, przewidywalny przebieg narracji, podobny typ narratora).

---

<sup>245</sup> Hans Hauge: *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*, København, Forlaget Multivers 2012, s. 9. Hauge zauważa, że do podobnego wniosku doszedł już wcześniej szwedzki badacz, Arne Melberg, który w 2002 w książce *Mitt i litteraturen* (Pośród literatury) twierdzi, że literatura fikcjonalna nie jest już tak „wciągająca” („fångande”). Za: Hans Hauge: *Fiktionsfri fiktion*, s. 11.

Natomiast pierwsze lata nowego milenium przynoszą też biofikcje, które wykraczają poza przyjętą, tradycyjną narrację biograficzną. Na baczność uwagę zasługuje w tym kontekście nie tylko analizowana w niniejszej publikacji *Podróż w błękicie*, stanowiąca studium filozoficzne kategorii szczęścia, ale też na przykład proza Petera Fogtdala (ur. 1965), który eksperymentuje z różnymi gatunkami, wprowadza do swych dzieł elementy groteski i humoru. Wydana w 2002 roku biofikcja *Lystrejsen* (*Podróż dla przyjemności*), prezentująca w sfabularyzowanej formie dzieje podróży Fryderyka IV do Włoch, jest przykładem biofikcji fragmentarycznej, ukazującej wycinek z życia protagonisty, dzięki któremu ukazana zostaje autorska projekcja jego tożsamości. W innej swojej biofikcji, *Jupiters time* (*Godzina Jowisza*, 2004), stosuje Fogtdal ten sam wzorzec narracyjny, skupiając uwagę na wycinku z życia głównego bohatera, którym tym razem jest Tycho Brahe. Pisarzowi udaje się stworzyć żywy i zadziwiająco współczesny portret geniusza zmagającego się z nierozumiejącym go otoczeniem, samotnego, a jednocześnie budzącego empatię odbiorcy. Do podobnego nurtu zaliczyć można biofikcję Hanne Marie Svendsen *Rudimenter af R* (*Rudymenty R*, 2009), o Rasmusie Rasku. Posługując się schematem powieści wspomnieniowej, Svendsen tworzy portret wewnętrzny duńskiego językoznawcy, który dokonuje obrachunku swojego życia na łożu śmierci. Na szczególne uznanie zasługuje w biofikcji jej autoteliczny charakter: powieść o Rasku jest bowiem jednocześnie powieścią o języku i poszukiwaniu jego genezy.

Przytoczone wyżej przykłady biofikcji powstałych w latach 2000-2010 to zaledwie niewielki wycinek z duńskiej rzeczywistości biograficznej tego okresu, niemniej pozwalają one ukazać dwie zasadnicze tendencje rozwoju tego gatunku. Przeważającą większość stanowią biofikcje podporządkowane wypróbowanym już w latach 80. i 90. wzorcom zaczerpniętym z tradycyjnych narracji powieściowych. Dobór zagadnień akcentowanych w tej grupie świadczy o pretekstowości tych dzieł i emblematyzacji protagonistów. Podejmowaną przez nich problematykę cechuje oczywiście uniwersalność, ale nie sposób pominąć faktu, że przemyśleniom czynionym przez postaci powieści oraz ich wrażliwości przypisać można raczej współczesny charakter. Druga, mniej liczna, za to bardziej interesująca grupa biofikcji jest wynikiem eksperymentów z gatunkiem i wyrazem większej wolności autorów dzieł, którzy nie ukrywają, że tworzą własną matrycę interpretacyjną życia protagonisty, zazwyczaj podporządkowaną jakiemś współczesnemu pretekstowi. Grupę tę cechuje wzmożona inspiracja wzorcami zapożyczonymi z fikcji, dbałość o stronę estetyczną dzieła oraz mniejsza referencjalność, niż ma to miejsce w przypadku dzieł z grupy pierwszej. Natomiast żywe zainteresowanie tą formą literacką w pierwszej dekadzie XXI wieku dowodzi tęsknoty za

opowieścią o losach konkretnej, historycznej postaci i jest wyrazem kompromisu między faktograficznością literatury niefikcjonalnej i możliwościami, jakie daje fikcja.

Kolejne dziesięciolecie XXI wieku przynosi dalszy dwutorowy rozwój biografii naukowych i biofikcji. Wspomniany już Jens Andersen wydaje biografie królowej Małgorzaty II (2010) i następcy tronu, księcia Frederika (2017), przy czym siłą rzeczy dzieła te mają charakter „tymczasowy”, jako że ich główni bohaterowie żyją, zatem niemożliwe jest też domknięcie wielu wątków, zidentyfikowanie klucza interpretacyjnego ich losów, wyodrębnienie decydujących zdarzeń i doświadczeń, rzutujących na resztę ich życia. Pozycje te należy zatem uznać bardziej za impresyjne portrety niż biografie. Natomiast typową biografią literacką jest Andersenowski tom o Astrid Lindgren, *Denne dag, et liv* (Ten dzień, życie, 2014), bazujący na wielu dotąd niedostępnych materiałach (pamiętniki, bogata korespondencja) i ukazujący słynną szwedzką pisarkę od strony prywatnej, ale też politycznej. Andersen w przekonujący, choć subtelny sposób wskazuje na relacje łączące jej życie prywatne z rodzajem uprawianej przez nią literatury, ale również stosuje inną niż dotychczasowe perspektywę, z której przypatruje się swojej bohaterce – perspektywę zainspirowaną jej korespondencją z małą, nieznaną dziewczynką. W biografii pisanych przez Jensa Andersena i w sposobie, w jaki selekcionuje on wydarzenia i fakty z życia protagonisty, by dokonać własnego, autorskiego odczytania jego losu, można dopatrzeć się metody Brandesowskiej, za potrzebą portretowania protagonisty kryje się zaś nie tyle potrzeba zaakcentowania i nobilitacji jego dokonań, co ukazanie jego ludzkiej twarzy. Nieco inną perspektywę proponuje Hans Hertel, autor biografii Poula Henningsena, *PH* (2012), która nawiązuje do arcydzieła autorstwa Paula Hammericha. Hertel, w przeciwieństwie do swego poprzednika, skupia się na Henningsenie jako postaci publicznej, wpisując się tym samym w popularną w Skandynawii tendencję wydawania tzw. *debatbøger*, które w niedoskonały sposób można po polsku oddać jako książki polemiczne czy stanowiące głos w debacie. Hertel, nie chcąc widocznie konfrontować się z bardziej prywatną w wymowie biografiami Hammericha, decyduje się stworzyć istne kompendium wiedzy (1000 stron!) na temat działalności wielkiego Duńczyka, ale także, jak zauważa Morten Thing, na temat czasów, w których przyszło żyć Henningsenowi<sup>246</sup>. W przeciwieństwie do biografii Hammericha, ton dzieła Hertela bywa też nierzadko krytyczny.

Warto wreszcie zauważyć, że również biografie historyczne cieszą się w drugim dziesięcioleciu XXI wieku sporym uznaniem i zainteresowaniem. Przykładem takich pozycji

---

<sup>246</sup> Morten Thing: 1000 PH, *Modkraft*, 12.07.2013 (źródło elektroniczne; <http://modkraft.dk/artikel/1000-sider-ph>, dostęp 20.10.2018).

są wyjątkowo obszerne narracje biograficzne o ojcu Karen Blixen, Wilhelmie Dinesenie, łączące losy jednostki z istotnymi wydarzeniami historycznymi jej czasów. Autor tych dwóch biografii, Tom Buk-Swienty, jest historykiem, jego dzieła zaś, *Kaptajn Dinesen. Ild og blod* (Kapitan Dinesen. Ogień i krew, 2013) i *Kaptajn Dinesen. Til døden os skiller* (Kapitan Dinesen. Dopóki śmierć nas nie rozłączy, 2014), cechuje rzetelność faktograficzna, poparta bogatą bibliografią, przypisami i fotografiami. Buk-Swienty jest też autorem kontynuacji wywodu o Dinesenie, historycznej opowieści o jego dzieciach, Thomasie i Karen Dinesen, zatytułowanej *Tommy og Tanne. Det store i livet* (Tommy i Tanne. To co w życiu wielkie, 2016), a także o wyjątkowo silnej relacji łączącej kapitana Dinesena z dziećmi. Przykład biografiki uprawianej przez Jensa Andersena, Hansa Hertela i Toma Buka-Swienty'ego dowodzi różnorodności biografii naukowych lat 2010., która również cechuje biofikcje, wydawane w Danii w tej nieskończonej jeszcze dekadzie.

Biofikcje lat 2010. stanowią obszerną i niejednorodną grupę, w której mieści się zarówno silna frakcja utworów reprezentujących sprawdzone modele powieści biograficznych, powielających wzorce z lat 80., 90. i 2000., jak i coraz bardziej rozpowszechniona grupa biofikcji eksperymentalnych, w których protagonista stanowi pretekst do rozważań egzystencjalnych czy filozoficznych. Jako że grupa pierwsza została już przeze mnie omówiona w poprzednich podrozdziałach, nadmienię jedynie, że pisarki publikujące w tym nurcie w poprzednich latach trzymają się obranej przez siebie estetyki, zaś ich produktywność dowodzi niesłabnącego zainteresowania postaciami historycznymi wśród czytelników. Na uwagę zasługuje fakt, że szczególnym zainteresowaniem cieszą się protagoniści duńscy (Kamma Rahbek, Christine Eleonora Ulfeldt, Thomasine Gyllembourg, Knut Lavard), co może świadczyć o potrzebie powrotu do znanych, lokalnych bohaterów.

Biofikcje eksperymentalne z kolei sięgają po postaci historyczne nie zważając na ich narodowość i pochodzenie. Grupa ta z upodobaniem czerpie z repertuaru właściwego literaturze pięknej, stopień referencjalności poszczególnych utworów jest zaś tak różny, że trudno postawić na ich temat jednoznaczną diagnozę. I tak na przykład w roku 2013 ukazuje się obszerna biofikcja na temat Knuda Holsta, napisana zresztą przez jego córkę, Hanne-Vibeke Holst, stanowiąca zatem jednocześnie rodzaj obrachunku z bliską osobą. Narracja w powieści *Knud, den store* (Knud, ten wielki<sup>247</sup>), poprowadzona przez narratora heterodiegetycznego z focalizacją wewnętrzną – co jest częstym zabiegiem w biofikcjach – operuje

---

<sup>247</sup> Tytuł biofikcji może kojarzyć się z jedenastowiecznym królem Danii, Knutem Wielkim, ale dzięki przecinkowi udaje się autorce podkreślić ironiczny dystans do ojca i zaakcentować jedną z najistotniejszych, w jej mniemaniu, cech jego charakteru: ambicję i manię wielkości.

wszelkimi dostępnymi fikcji zabiegami: retrospekcją, partiami dialogowymi czy monologami, wplatając w sfabularyzowane dzieje Holsta jego autentyczne listy, niektóre niewysłane. Choć taka struktura biofikcji rozpoznawana jest w wielu dziełach o charakterze pretekstowym, utwór Hanne-Vibeke Holst do takich nie należy, będąc po prostu dokładnym, ironicznym i krytycznym portretem literackim, stworzonym przez córkę niemal 20 lat po śmierci ojca. Inaczej sprawy się mają w przypadku biografii autorstwa Stiga Dalagera, których bardziej szczegółowa charakterystyka znajduje się w poświęconym mu rozdziale. Jego dzieła z kolei cechuje silny potencjał pretekstowy, a postaci, których losy fabularyzuje, to zarówno wybitni naukowcy (Maria Curie-Skłodowska), jak i dyplomaci (Raoul Wallenberg) czy arystokraci (księżniczka Elżbieta z Palatynatu). Biofikcje Dalagera dowodzą, że pretekstowość i fikcjonalizacja postaci protagonisty mogą iść w parze z tzw. wiernością faktograficzną i szacunkiem dla historycznego detalu.

Ciekawym, wartym odnotowania zjawiskiem jest wysyp w latach 2010. biofikcji na temat Sorena Kierkegaarda. Zapoczątkowana przez Joakima Garffa fala zainteresowania najwybitniejszym duńskim filozofem i teologiem, a także kontrowersje, które jej towarzyszyły, szczególnie w kręgach znawców Kierkegaarda w Danii, skłoniły innych twórców do stworzenia dzieł w mniejszy lub większy sposób inspirowanych filozofem. Kluczowe znaczenie miała również dwusetna rocznica urodzin autora *Albo-albo*, przypadająca na rok 2013. Ukazują się wówczas dwie biofikcje na jego temat, *Øjeblikkets evighed* (Wieczność momentu) Stiga Dalagera i *Forbandelsen* (Przekleństwo) Petera Tudvada, znawcy życia i twórczości Kierkegaarda. W biofikcji Tudvada, choć utrzymanej w tonie powieściowym, walor poznawczy i referencjalny zdecydowanie przeważa nad fikcjonalnym i „rozrywkowym”, co sprawia, że dzieło przyciąga znawców i akademików, nie zaś czytelników spragnionych lekkostrawnej wiedzy o Kierkegaardzie i osobliwościach jego życia. Choć autor zastosował tę samą matrycę interpretacyjną życia filozofa co przed ponad stu laty Georg Brandes (przekłęcie Boga przez ojca Kierkegaarda jako źródło nieudanego i pogmatwanego życia jego potomków), to jego narracji brakuje lekkości i pasji, cechującej biografię Kierkegaarda autorstwa prekursora „przełomu nowoczesnego”. Podobny ciężar gatunkowy charakteryzuje zresztą biofikcję Stiga Dalagera, o czym piszę nieco więcej w rozdziale 5. W roku 2013 zostaje również opublikowana osobliwa i wyjątkowo oryginalna powieść Oscara K. *Københavnnerfortolkninger* (Interpretacje mieszkańca Kopenhagi). Ten nieszampowy utwór, który można zakwalifikować do kategorii science-fiction, zasadniczo nie jest biografią Kierkegaarda, lecz współczesną interpretacją jego życia i najistotniejszych dla jego filozofii dylematów.

Na koniec warto też wspomnieć o głośnej biofikcji amerykańskiej fotografki ulicznej Vivian Maier autorstwa Christiny Hesselholdt. W utworze, zatytułowanym po prostu *Vivian*, który ukazał się w 2016 roku (wydanie polskie 2018), autorka posługuje się polifoniczną narracją o zmiennym ogniskowaniu, oddając głos zarówno postaciom powieści, protagonistce, jak i narratorowi, który zyskuje w utworze pełną autonomię, komentując postępowanie postaci z pozycji wszechwiedzącego zawiadowcy świata przedstawionego. Ta niełatwa w odbiorze pozycja o autotelicznym charakterze wpisuje się w dyskurs na temat tożsamości artysty, można więc z powodzeniem uznać ją za rodzaj współczesnej *künstlerroman*.

Nieskończona jeszcze druga dekada XXI wieku to także okres wzmożonego zainteresowania środowisk akademickich biografistyką oraz zwrotem biograficznym. Jednym z istotnych przejawów zainteresowania środowiska akademickiego tematyką biografii jest chociażby publikacja *The Biographical Turn* (2017) pod redakcją Hansa Rendersa, Binne de Haana i Jonne Harmsmy, której autorzy dokonują podsumowania biografistyki i badań nad biografią ostatnich trzydziestu lat, deliberują nad możliwą genezą ożywienia w tym zakresie i wskazują na kluczowe dla biografiki zagadnienia (biofikcja, mikrohistoria, biografia a literatura). Liczni badacze wskazują też, że ów trend widoczny jest nie tylko w tradycyjnie sprzyjającym biografice środowisku angielskim i amerykańskim, ale również we Francji i w pewnym stopniu w Niemczech<sup>248</sup>. Biofikcja staje się przedmiotem namysłu uczonych, wśród których rośnie świadomość potrzeby wyodrębnienia jej z tworu zwanego zbiorczo biografią. Świadczy o tym wspomniany już tom zbiorowy pod redakcją amerykańskiego badacza Michaela Lackeya *Biographical Fiction. A Reader* (2016), stanowiący antologię wielu cennych tekstów napisanych zarówno przez autorów (głównie amerykańskich), jak i badaczy praktyk biofikcjonalnych, a także podobny w charakterze i częściowo w treści zbiór *Biofictional Histories, Mutations and Forms* (2017), również pod redakcją Michaela Lackeya. Wśród duńskich uczonych nie odnotowano wprawdzie większego zainteresowania literaturą biofikcjonalną, natomiast warta uwagi jest cytowana już publikacja Birgitte Possing *Ind i biografien* (W głąb biografii, 2015), której nadrzędnym celem jest nadanie biografii jako gatunkowi większego prestiżu wśród historyków. Wychodząc od własnej rozprawy doktorskiej, Possing opisuje fenomen popularności biografii w Danii, przytacza statystyki dotyczące tego gatunku, cytuje wypowiedzi duńskich i światowych akademików zajmujących się

---

<sup>248</sup> Vide: Hans Renders, Binne de Haan, Jonne Harmsma (red.): *The Biographical Turn. Lives in History*, London & New York, Routledge 2017; Vide też: Simone Lässig: Introduction: Biography in Modern History – Modern Historiography in Biography, w: Volker Berhahn, Simone Lässig (red.), *Biography Between Structure and Agency: Central European Lives in International Historiography*, New York & London, Berghahn 2008, s. 1-26; Birgitte Possing: *Ind i biografien*, s. 196-197.

biografią oraz proponuje własne taksonomie. Wprawdzie *Ind i biografien* dotyczy przede wszystkim biografii naukowych, ale Possing porusza najistotniejszy problem z punktu widzenia tak biografii, jak i biofikcji: niewystarczające ich rozpoznanie i dowartościowanie. Pozostaje mieć nadzieję, że ów głos duńskiej biografki i badaczki zainspiruje jej kolegów na tyle, by wołania o autonomizację i legitymizację tej formy literackiej przyniosły odzew, a stąd już tylko krok do wyodrębnienia biofikcji jako oddzielnego przedmiotu badań.

## 2.5. Podsumowanie

Choć pisarstwo biograficzne, w tym biofikcjonalne, jest zjawiskiem znanym i praktykowanym w Danii od bez mała 150 lat, prawdziwy boom biograficzny można zaobserwować tam dopiero na początku lat 80. XX wieku. Należy jednak pamiętać, że praktykowane obecnie modele pisarstwa biograficznego, szczególnie zaś tzw. biografii naukowej, wywodzą się od dwóch najważniejszych duńskich protoplastów gatunku, Georga Brandesa i Vilhelma Andersena. Szczególnie wypracowany przez nich portretujący wariant metody biograficznej, eksponujący instancję narratora i akcentujący kluczową rolę interpretacji życia protagonisty przez biografę, stają się na długo istotnym, choć nie zawsze uświadomionym punktem odniesienia i wzorcem dla licznych następców obu autorów. O żywotności biografii spod znaku „przełomu nowoczesnego” świadczy chociażby wykorzystanie jej potencjału przez Aagego Henriksena, dzięki któremu ewoluje w Danii wariant biografiki pozytywistycznej. W wyniku jego rozwoju następuje przesunięcie punktu ciężkości w procesie dojrzewania protagonisty z warunków i środowiska, które go ukształtowały, na niego samego i możliwości, którymi dysponuje. Metoda indywidualistyczna, a przede wszystkim psychologia pronominalna, każąca dopatrywać się w jednostce wybitnej tego, co najbardziej typowe i rozpoznawalne dla przeciętnego człowieka, leżą w mojej ocenie u podstaw późniejszej popularności biofikcji w Danii, jako że zachęcają do pretekstowego tworzenia i odczytywania biografii wielkich ludzi.

Lata 80. przynoszą w Danii niebywale zainteresowanie biografiami, co, jak już pisałam, można uznać za przejaw końca „wielkich narracji” i powrotu do historii pojmowanej prywatnie i jednostkowo. Dwie ostatnie dekady XX wieku obfitują nie tylko w biografie naukowe, ale też biofikcje, stanowiące łatwiejsze w odbiorze, sfabularyzowane narracje o postaciach historycznych, których konstrukcja w powieściach jest nadzwyczaj współczesna, podobnie jak poruszana przez nie tematyka. Wzmocnionemu zainteresowaniu towarzyszy debata naukowa na temat biografii, w latach 80. skupiona przede wszystkim na biografkach

literackich, w 90. zaś – na historycznych. Niestety żadna z debat nie zajmuje się w wyczerpujący sposób zagadnieniem beletrystyki biograficznej, czyli biofikcji, nie wyodrębniając jej jako gatunku, ani nie doceniając jej walorów referencjalnych. Tymczasem duńskie biofikcje, funkcjonując poniekąd poza ramami oficjalnego dyskursu biograficznego, przybierają coraz to bardziej nowatorskie i eksperymentalne formy, wykorzystując potencjał pretekstowy gatunku, by zabrać głos na istotne współczesne tematy. W kolejnych rozdziałach rozprawy zaprezentuję trzy różne modele duńskich biofikcji, powstałych w czasach największej, jak dotąd, świetności tej formy literackiej, by zademonstrować zjawisko pretekstowości i jego różnorodne oblicza.

## Rozdział 3

### Portret kobiety współczesnej – *Maria. Powieść o życiu Madame Tussaud* Dorrit Willumsen

Opublikowany w 1983 roku utwór *Maria* stanowił zwrot w karierze literackiej Dorrit Willumsen oraz przełom, dzięki któremu twórczość pisarki poznało szersze grono czytelników. Dziś autorka należy do panteonu literatury duńskiej, a jej dorobek literacki jest zróżnicowany i bogaty. Polskiemu odbiorcy Willumsen znana jest z powieści wspomnieniowej *Ongiś* (duń. *Da*, 1968; wydanie polskie 1972), opowiadania *Sensacja* (duń. *Sensation*, 1965; wydanie polskie 1976 w antologii nowel duńskich *Buty są ważne*) oraz opublikowanej w 1983 roku (w Polsce w 1990) powieści biograficznej *Maria. Powieść o życiu Madame Tussaud* (duń. *Marie. En roman om Madame Tussauds liv*); wszystkie utwory autorki ukazały się w przekładzie Marii Krysztofiak. Choć wybór dostępnych po polsku książek Willumsen nie jest imponujący, dość dobrze oddaje on zasadnicze zakresy tematyczne, konwencje literackie i motywy charakterystyczne dla duńskiej autorki. Znajdują się wśród nich zarówno konwencja modernistyczna, którą Willumsen posługuje się w pierwszej fazie twórczości, realizm, dominujący w jej drugiej fazie, wspomnienia, stanowiące istotny element pisarstwa autorki i temat kilku jej książek, wreszcie biofikcja, która przyniosła jej największą popularność wśród czytelników i uznanie krytyki.

Charakterystyka twórczości Dorrit Willumsen, do której przejdę po zreferowaniu aktualnego stanu badań nad działalnością literacką pisarki, koncentruje się na najważniejszych tematach, motywach i gatunkach literackich, w których autorka się realizuje. Nie chcąc omawiać szczegółowo zagadnień luźniej związanych z tematem niniejszej rozprawy, skupiam się przede wszystkim na tych aspektach pisarstwa Willumsen, które wiążą się z biofikcją, starając się jednocześnie zaprezentować, jak praktyka biofikcjonalna wpisuje się w charakterystyczne dla autorki wybory estetyczne i jej poetykę. Warto natomiast odnieść się w tym miejscu do celnego spostrzeżenia Johanna Fibigera, który dokonując charakterystyki twórczości pisarki, stwierdza, że „Dorrit Willumsen pisze zawsze o braku miłości: o osobach, które są niekochane, nie mogą lub nie chcą kochać. [Jej] dzieła stanowią studium życia pozbawionego miłości<sup>249</sup>”.

---

<sup>249</sup> Johannes Fibiger: Dorrit Willumsen, w: Benedicte Kieler, Klaus P. Mortensen (red.), *Litteraturens stemmer*, København, Gads Forlag 1999, s. 569 (”Dorrit Willumsen skriver altid om kærlighedens fravær: om personer, der ikke er elskede, ikke kan elske eller ikke vil. Værkerne er et studie i det kærlighedsløse liv”).

Dorobek Dorrit Willumsen jest przedmiotem badań krytyki literackiej w Skandynawii, ale również i w Polsce. Oprócz tekstów w opracowaniach zbiorowych<sup>250</sup>, o pisarstwie autorki powstały dotychczas dwie opublikowane monografie; pierwszą z nich napisała jedna najważniejszych skandynawskich badaczek jej działalności literackiej, Anne Birgitte Richard, która w 1979 roku wydała *På sporet af den tabte hverdag. Om Dorrit Willumsens forfatterskab og den moderne virkelighed* (W poszukiwaniu straconej codzienności. O twórczości Dorrit Willumsen i współczesnej rzeczywistości). Monografia Richard jest siłą rzeczy pozycją skromniejszą niż ta napisana później przez Marinę Allemano, gdyż skupia się na jej wcześniejszych dziełach, takich jak *Ongiś, Modellen Coppelia* (Modelka Coppelia) czy *En værtindes smil* (Uśmiech gospodyni)<sup>251</sup>. Zainteresowanie badaczki twórczością Willumsen jednak nie maleje, co wynika z wielu opublikowanych w późniejszym okresie artykułów i rozdziałów w tomach zbiorowych na temat poetyki i zakresów tematycznych twórczości autorki<sup>252</sup>. Kolejna monografia pod tytułem *Prinsesse Sukkergodt med barberblad. Læsninger i Dorrit Willumsens forfatterskab* (Książniczka Słodyczka z brzytwą. Lektura twórczości Dorrit Willumsen), obejmująca większość utworów Willumsen, wyszła dopiero 36 lat później spod pióra Mariny Allemano. Podzielona na trzy większe rozdziały, odpowiadające trzem zasadniczym obszarom zagadnieniowym poruszonym przez Willumsen w jej książkach, monografia Allemano stanowi ważny i aktualny przewodnik po świecie tekstów duńskiej autorki. Allemano odwołuje się też do badań swoich poprzedniczek, wśród których znaleźć można m.in. Vibeke Blaksteen czy Anne Birgitte Richard<sup>253</sup>. Na uwagę zasługuje również nieopublikowana praca Gitte E. Jørgensen *Den perfekte kvinde. Læsninger i Dorrit Willumsens forfatterskab* (Idealna kobieta. Lektura twórczości Dorrit Willumsen) z 1988 roku, badająca Willumsenowskie konstrukcje kobiecości w utworach prozatorskich i poezji<sup>254</sup>.

<sup>250</sup> Vide: Vibeke Blaksteen: Willumsen, Dorrit, w: John Chr. Jørgensen (red.), *Dansk Forfatterleksikon. Biografier*, København, Rosinante 2001, s. 490-491; Marie Lund Klujeff: Dorrit Willumsen, w: Anne-Marie Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede*, t. 2, København, Gads Forlag 2001, s. 433-442; Martin Zerlang: Marionet eller voksdukke, w: Klaus P. Mortensen, May Schack (red.), *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, t. 5, København: Gyldendal 2007, s. 524-528 i inne.

<sup>251</sup> Anne Birgitte Richard: *På sporet af den tabte hverdag. Om Dorrit Willumsens forfatterskab og den moderne virkelighed*, København, Gyldendal 1979.

<sup>252</sup> Vide: Anne Birgitte Richard: Den æstetiske detalje. Modernitetens form og køn hos Dorrit Willumsen, w: Anne Sejten, Erik Svendsen (red.), *Detaljen – tekstanalysen og dens grænser*, t. 1, Frederiksberg, Roskilde Universitetsforlag 1999, s. 245-256; eadem: Liv og værk – den litteraturhistoriske biografi, w: Bernard Eric Jensen, Anne Birgitte Richard, op. cit.; eadem: Dorrit Willumsen: “Manden som påskud”, w: Inger-Lise Hjørdt-Vetlesen, Bo Hakon Jørgensen (red.), *Læsninger i dansk litteratur 1970-2000*, t. 5, Odense, Odense Universitetsforlag 1999, s. 68-82.

<sup>253</sup> Marina Allemano: *Prinsesse Sukkergodt med barberblad. Læsninger i Dorrit Willumsens forfatterskab*, København, Gyldendal 2015.

<sup>254</sup> Gitte E. Jørgensen: *Den perfekte kvinde. Læsninger i Dorrit Willumsens forfatterskab*, København 1988 (rozprawa nieopublikowana).

Pojawiła się także znaczna ilość tekstów krytycznych, których autorzy zajmują się wybranymi zagadnieniami czy motywami w jej twórczości, jak również badają poszczególne utwory autorki<sup>255</sup>.

Powieść *Maria* doczekała się kilku osobnych odczytań i analiz, a także recenzji. Te ostatnie publikowano rzecz jasna najliczniej na łamach duńskich dzienników wkrótce po wydaniu utworu. Rozpatrują one *Marię* najczęściej jako powieść historyczną, widzą w niej pokłosie popularnej w latach 70. tak zwanej literatury kobiecej lub koncentrują się na zagadnieniu tożsamości artysty<sup>256</sup>. Natomiast zainteresowanie powieścią trwa nadal, czego dowodzą zarówno artykuły naukowe poświęcone *Marii*, jak i rozdziały książek i monografii. Oprócz dość szczegółowego omówienia *Marii* w monografii Allemano, w którym rozpatruje ona duńską autorkę w różnych życiowych rolach – artystki, matki czy kobiety interesu oraz wspomnianego opracowania Gitte E. Jørgensen, poświęcającej powieści rozdział swojej pracy, utworem zajmuje się też Maria Davidsen w eseju „Frihed uden ansigt” (Wolność bez twarzy), zamieszczonym w zbiorze *Prosa fra 80'erne og 90'erne* (Proza lat 80. i 90.) pod redakcją Anne-Marie Mai, wpisująca problematykę tożsamości w kontekst powieści<sup>257</sup>. Pewien wkład w badania nad twórczością Willumsen stanowi też nieopublikowana praca Elisabeth Møller Jensen *Fiktionens storhed eller forfald. En analyse og genrediskussion af 3 historisk-biografiske romaner skrevet i 80'erne* (Wielkość czy upadek fikcji. Analiza i dyskusja nad gatunkiem trzech powieści historyczno-biograficznych napisanych w latach 80.), badająca kwestię fikcjonalności w kontekście obrazów kobiecości w m.in. *Marii*<sup>258</sup>. Wyjątkowo istotną pozycją, badającą powieść z perspektywy pisarstwa historycznego, jest wspomniana już publikacja norweskiej badaczki Anne Birgitte Rønning *Historiens diskurser. Historiske romaner mellom fiksjon og historieskrivning* (Dyskursy historii. Powieści historyczne między fikcją a pisarstwem historycznym) z 1996 roku. Uczona przeprowadza szczegółową analizę powieści z pozycji historyka, który bada, w jaki sposób życie jednostki, tytułowej *Marii*, wpisuje się w narracji Willumsen w burzliwą historię Francji przed- i porewolucyjnej.

---

<sup>255</sup> Vide: Annelise Hybert: Kvindeligt subjektivitet i Dorrit Willumsens fiktion – en analyse af ”Manden som påskud”, *Kursiv – meddelelser fra Dansk lærerforening*, nr 2, 1983, s. 14-27; Gitte Hørring Jensen: Fallos’ negligering i Dorrit Willumsens fiktion – en analyse af ”Voksdrukken”, *Litteratur & samfund*, nr 33-34, 1981, s. 92-122; Jørgen Dines Johansen: Frostnåle og rosenblade, *Den blå port. Tidsskrift for litteratur*, nr 7, 1987, s. 34-40 i inne.

<sup>256</sup> Vide: Pil Dahlerup: Kunstens renhed, *Information*, 21.10.1983; Bo Hakon Jørgensen: Voksets dramatik. Roman om kvindeskæbnet Marie Tussaud, *Fyns stiftsblad*, 15.10.1983; Jens Kistrup, Verden og vokskabinetet, *Berlingske Tidende*, 14.10.1983; Mogens Lyhne: ”Marie” er en sikker bogsucces, *Aktuelt*, 14.10.1983 i inne.

<sup>257</sup> Maria Davidsen: Frihed uden ansigt. Om Dorrit Willumsens ”Marie”, w: Anne-Marie Mai (red.), *Prosa fra 80'erne og 90'erne*, København, Borgen 1994, s. 116-126.

<sup>258</sup> Elisabeth Møller Jensen: *Fiktionens storhed eller forfald. En analyse og genrediskussion af 3 historisk-biografiske romaner skrevet i 80'erne*, København 1988 (rozprawa nieopublikowana).

Rønning postrzega *Marie* w sposób wielopłaszczyznowy: prowadzi wywód na temat przynależności gatunkowej utworu, zestawia go z biografią naukową Madame Tussaud i ze źródłami historycznymi, dociekając, czy i na ile powieść zobowiązana jest wobec faktu, a także dotyka jej trybów narracyjnych. O tych ostatnich pisze również poznańska badaczka Willumsen, a zarazem jej tłumaczka, Maria Krysztofiak, w opublikowanym w 2012 roku artykule „En litterær biografi og narrative identitetsbilleder. Dorrit Willumsens roman «Marie. Madame Tussauds liv»” (Biografia literacka i narracyjne obrazy tożsamości. Powieść Dorrit Willumsen „Maria. Życie Madame Tussaud”), który skupia się również na meta-tekstualnym aspekcie powieści, pisanej przez artystkę o artystce. O kobiecej tożsamości w duńskich powieściach historyczno-biograficznych pisze wreszcie Justyna Haber-Biały w nieopublikowanej, wspomianej już rozprawie doktorskiej pt. *Tożsamość kobiety w powieściach biograficzno-historycznych współczesnych pisarek duńskich w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych* (2000), w której jeden rozdział poświęcony jest *Marii*. Badaczka eksploruje również zagadnienie znaczenia sztuki w życiu artystek, przedstawionych w czterech współczesnych duńskich powieściach biograficznych, w tym w powieści *Maria*, w artykule „I kunstredse. Udvalgte danske biografiske romaner fra 90’erne” (W kręgach artystycznych. Wybrane duńskie powieści biograficzne z lat 90. [2003])<sup>259</sup>. Na temat powieści Willumsen pisałam wreszcie i ja, koncentrując się na aspekcie narratywizacji życia głównej bohaterki w biofikcji<sup>260</sup>. Wszystkie wzmiankowane prace są źródłem inspiracji dla moich rozważań, a do trafnych spostrzeżeń i diagnoz autorów będę się odwoływać w dalszej części rozprawy, żywiąc nadzieję, że swoim wkładem przyczynię się choć trochę do jeszcze głębszego poznania – i rozpoznania – powieści duńskiej autorki. Jednak zanim przejdę do *Marii*, pragnę przedstawić zasadnicze motywy, charakteryzujące twórczość Willumsen, chcąc ukazać, w jaki sposób powieść ta wpisuje się w charakter i zasadnicze linie w twórczości autorki.

### 3.1. Motywy i zakresy tematyczne twórczości Dorrit Willumsen

#### 3.1.1. Reminiscencje, wspomnienia, wątki autobiograficzne

Urodzona w kopenhaskiej dzielnicy Nørrebro pisarka debiutowała w 1965 roku zbiorem opowiadań *Knagen* (Haczyk), utrzymanych w konwencji modernistycznej, wpisując się tym samym w trend panujący w literaturze duńskiej w latach 60. Podjęta przez Willumsen

---

<sup>259</sup> Justyna Haber-Biały: I kunstredse. Udvalgte danske biografiske romaner fra 90’erne, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 7, 2003, s. 117-131

<sup>260</sup> Joanna Cymbrykiewicz: A Narrated Life. On Dorrit Willumsen’s Biofiction “Marie. A Novel About the Life of Madame Tussaud”, *Sensus Historiae*, t. XXXI, nr 2, 2018, s. 157-168.

w zbiorze tematyka samotności, tożsamości i urzeczowienia będzie stanowić przewodni motyw jej pisarstwa, w którym zasadnicze pytanie brzmi: „Co charakteryzuje człowieka?”<sup>261</sup>. Pisarka szuka na nie odpowiedzi między innymi w dzieciństwie, stanowiącym istotny temat wielu jej utworów, ale również ważną perspektywę narracyjną. Inspiracje czerpie z obserwacji i własnych doświadczeń, co widać szczególnie np. w powieści *Ongiś*, będącej sfikcjonalizowanym zapisem jej dorastania na Nørrebro, pełnym groteskowych zdarzeń, wyrazistych, ambiwalentnych w odbiorze postaci (jak np. osoba dziadka) i odkryć widzianych oczyma dziecka. Jak zauważa Marie Lund Klujeff w swojej charakterystyce twórczości pisarki, źródło wspomnień literackiego krajobrazu dzieciństwa Willumsen jest bardzo konkretne i namacalne: jest nim dom dziadków, tworzący „konkretną ramę wokół zamkniętej krainy dzieciństwa”<sup>262</sup>. Jednak świat wspomnień z dzieciństwa, przedstawiony w *Ongiś*, jest zdecydowanie bardziej optymistyczny i nacechowany poczuciem bezpieczeństwa i miłości niż ten opisany w powstałej znacznie później powieści *Suk hjerte* (Wzdychaj, serce, 1986), którą określić można jako sagę rodzinną, osadzoną w dwudziestowiecznej Kopenhadze. Choć i ona w znacznej mierze czerpie ze wspomnień, można je określić raczej jako rezultat tzw. postpamięci – wspomnień zdeponowanych w zasobie narracji funkcjonujących w obrębie rodziny, przekazywanych i poniekąd dziedziczonych z pokolenia na pokolenie<sup>263</sup>. W *Suk hjerte* pisarka zgłębia mroczne strony stosunków międzyludzkich, szczególnie tych panujących w małżeństwie i rodzinie, które opierają się na pogardzie, niezrozumieniu i wzajemnej nieufności. Literackie reprezentacje układów między kobietą i mężczyzną oraz zagadnienie kobiecej tożsamości pojawiają się zresztą w wielu innych dziełach Willumsen, tworząc jedną z najważniejszych osi tematycznych jej twórczości, niekoniecznie powiązanej z biografią własną czy dziejami rodziny. Natomiast do wspomnień i rozliczeń z przeszłością wraca autorka w publikacjach wydanych w ciągu ostatniej dekady, choć nie tworzy już na ich podstawie fabuł fikcjonalnych. W 2009 roku wydaje wspomnienia z dzieciństwa i młodości zatytułowane *Det søde med det sure. Erindringer* (Słodko-kwaśny. Wspomnienia), w 2011 zaś kolejną część wspomnień *Pligten til lykke. Erindringer* (Obowiązek wobec szczęścia. Wspomnienia), w którym opisuje swoje małżeństwo z pisarzem Jessem Ørnsbo oraz kulisy ich pracy twórczej i życia domowego. Do prywatnych zapisków, choć w nieco innym tonie, należy też książka *Tøs. Et hundeliv* (Dziewuszka. Psie życie, 2001), stanowiąca żartobliwą, choć nostalgiczną

<sup>261</sup> Martin Zerlang: *Marionet eller voksdukke*, s. 524 (“Hvad kendetegner en person?”).

<sup>262</sup> Marie Lund Klujeff: *op.cit.*, s. 436 (“en konkret ramme om barndommens lukkede land”).

<sup>263</sup> Termin postpamięci (postmemory) został ukuty przez amerykańską badaczkę Marianne Hirsch w 1997, a jego istotę obszerniej potraktowała w książce *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012).

i pełną mądrości opowieść o dogu imieniem Tøs, który przez siedem lat towarzyszył rodzinie Dorrit Willumsen<sup>264</sup>.

### 3.1.2. Feminizm, fantastyka i roboty

Problematyka relacji między płciami, emancypacji i wolności kobiety w społeczeństwie rządzącym się regułami stworzonymi przez mężczyzn, a także integralności tożsamości kobiecej pojawia się właściwie na każdym etapie twórczości Willumsen, jednak z największym natężeniem w latach 70. i na początku lat 80. Choć pisarka od początku funkcjonuje poza głównym nurtem trendów literackich, echa wydarzeń i prądów kształtujących duńską kulturę daje się słyszeć również w jej utworach. Tak jest w przypadku literatury zaangażowanej społecznie, która w latach 70. w Danii przejawiała się głównie pod postacią wspomnianej już tzw. literatury kobiecej, czyli podejmującej zagadnienia kobiecej tożsamości, emancypacji z patriarchalnego systemu i zdefiniowanych kulturowo ról. Dorrit Willumsen nie wypowiada się w debacie na temat ruchów feministycznych i problematyki kobiecej wprost, ale wybiera subtelne, zawoalowane formy literackie, by wypowiedzieć się na temat bieżącego problemu społecznego we właściwym sobie, groteskowo-ironicznym tonie. To właśnie ironia, „ulubione medium Dorrit Willumsen<sup>265</sup>”, toruje pisarce drogę do tematów poważnych i doniosłych, pozwalając uniknąć niechętnych przez nią koturnowości i patosu. Utwory autorki powstałe w latach 70. i na początku lat 80. cechują się brakiem ciągłości narracyjnej, zamiast której Willumsen wybiera technikę zmiennych punktów widzenia, co wpływa na zróżnicowanie dystansu narratorskiego, ale również zdystansowanie postaci względem siebie<sup>266</sup>. Potrzeba eksperymentowania i różnorodności stylistycznej uwidoczniła się też w częstym uciekaniu się do mowy zależnej i monologu wewnętrznego jako techniki narracyjnej. Można to zaobserwować w utworach *Modellen Coppelia* (Modelka Coppelia, 1973), *Hvis det virkelig var en film* (Gdyby to naprawdę był film, 1978), *Manden som påskud* (Mężczyzna jako pretekst, 1980) i *Programmeret til kærlighed* (Zaprogramowana do miłości, 1981). Świat przedstawiony tych utworów (wyluczając powieść *Manden som påskud*, którą cechuje realizm psychologiczny) scharakteryzować można jako fantastyczny, jako że

<sup>264</sup> Jeśli chodzi o tematykę związaną ze zwierzętami, Willumsen wydaje jeszcze pełną humoru książeczkę *De kattens feriedage* ([Wakacyjne dni kota, 1997]. Tytuł jest zabawną grą słów, słowo „kattens” można bowiem również przetłumaczyć jako „przeklęty”). Narrację pierwszoosobową prowadzi tu tytułowy kot, zostawiony przez opiekunów na dwa tygodnie pod opieką sąsiadki. Ta inteligentna i lekka w odbiorze pozycja jest jednym z dowodów na rozpiętość tematyczną i stylistyczną pisarstwa Willumsen.

<sup>265</sup> Marina Allemanno: op. cit., s. 9. („den [s sofistikerede] ironi er Dorrit Willumsens foretrukne medium”).

<sup>266</sup> Marie Lund Klujeff: op. cit., s. 434.

pojawiają się w nim postaci zastępujących ludzi lalek i robotów. Na przykład powieść *Programmeret til kærlighed* to rzecz o kobiecie-naukowcu imieniem Liv, która tworzy robota mającego docelowo zastąpić kobietę. Za pomocą tej gorzkiej i ironicznej narracji oraz groteskowych postaci i wydarzeń wypowiada się autorka na temat daremnej pogoni za doskonałością, nierealistycznych oczekiwań obu płci względem siebie, osamotnienia i braku znajomości własnej natury, chłodny zaś, niemalże naukowy dystans sprawia, że zawarta w dziele krytyka społeczna jest zawoalowana. W „kobiecy” segmencie twórczości Willumsen uwidacznia się wyraźnie motyw ciała postrzeganego nie tylko jako punkt wyjściowy dla przeżywającego podmiotu, ale też, jak to ujmuje Marina Allemano, jako więzienie duszy<sup>267</sup>. Cieleśność, szczególnie w kontekście zmysłowego doświadczania rzeczywistości, a także konstruowania tożsamości pojawi się też w narracjach o artystach i wielkich postaciach historycznych.

Ze względu na wizjonerski charakter utworu i osadzenie akcji w nieokreślonej przyszłości niektórzy krytycy zaliczają zbiór *Programmeret til kærlighed* do gatunku science-fiction<sup>268</sup>, jednak pod efektowną i bez wątplenia humorystyczną wizją futurologiczną kryje się filozoficzna głębia i refleksja ponadczasowa. Lalka, robot czy marionetka są u Willumsen synonimem bierności, uprzedmiotowienia i narcyzmu, ale również uniku, do którego bohaterowie jej utworów uciekają się, nie chcąc partycypować w życiu czy konfrontować z jego wyzwaniem. Motyw ten stanowi stały element poetyki Willumsen, co uwidoczni się również w powieści o Madame Tussaud.

### 3.1.3. Narracje biofikcjonalne i historyczne

Wraz z wydaniem w 1983 roku powieści biograficznej *Maria*, w twórczości Dorrit Willumsen rozpoczyna się nowy rozdział, który przynosi zainteresowanie autorki historią, zawsze jednak w kontekście wybitnych postaci, a nie mechanizmów dziejotwórczych. Pisarka opublikowała dotąd cztery powieści, które w niniejszej publikacji określam biofikcjonalnymi, zachowując jednakowoż świadomość, że w przypadku drugiej powieści, czyli *Klædt i purpur* (Odziana w purpurę, 1990), termin ten jest nieco nieadekwatny, o czym piszę niżej. W obrębie narracji o silnych, historycznych osobowościach mieszczą się również sztuki teatralne *Caroline* (1985) na temat siedemnastowiecznej aktorki Caroline Walter oraz *Margrethe I* (1991),

---

<sup>267</sup> Marina Allemano: op. cit., s. 18.

<sup>268</sup> Vide: Vibeke Blaksteen: op. cit., s. 490.

opowiadająca o duńskiej władczyni Małgorzacie I, które w niniejszej rozprawie pomijam ze względu na ich odmienną specyfikę gatunkową.

Tematyka biograficzna i historyczna w naturalny sposób pociąga za sobą konwencję realistyczną, w której Willumsen sprawdza się równie dobrze co w modernistycznej, a która dodatkowo pozwala jej rozwinąć psychologiczny aspekt twórczości. W prozie biofikcjonalnej pojawiają się także omówione wyżej charakterystyczne cechy pisarstwa autorki. W biofikcjach Willumsen można zatem dostrzec zarówno motyw lalki czy marionetki, jak również tematykę kobiecej tożsamości, wyobcowania, samotności oraz determinującej roli ciała w doświadczaniu rzeczywistości. Podobnie jak w innych formach literackich, w biofikcjach operuje Willumsen różnymi formami podawczymi w narracji, a pod względem stylistycznym jej proza jest „oszczędna i precyzyjna<sup>269</sup>”, często impresjonistyczna. Spośród czterech osobowości historycznych, które portretuje autorka w swoich powieściach biofikcjonalnych, aż trzy są kobietami, co dowodzi jej niegasnącego zainteresowania zgłębianiem kobiecej psychiki i postrzegania świata, ale również uwarunkowaniami kulturowymi, w jakich kobieta funkcjonuje w różnych epokach oraz stereotypami związanymi z rolami przypisywanych płciom. Każda z biofikcji o kobietach prezentuje odmienny od pozostałych kobiecej *modus vivendi*, osadzony w innej epoce, okolicznościach oraz warstwie społecznej, natomiast ich wspólną cechą jest fakt, że prawie wszystkie bohaterki są kobietami samoświadomymi, silnymi i dążącymi do wolności i niezależności. Willumsen stara się zawsze postrzegać swoje protagonistki, stosując podwójną perspektywę: tę właściwą ich czasom i ich obyczajowości, oraz tę współczesną sobie. Dzięki temu powieść wzbogacona zostaje o element rozpoznania („genkendelse<sup>270</sup>”), który uwspółcześnia i uniwersalizuje jej przesłanie.

Powieść *Maria* reprezentuje powyższy model pisania o kobiecie, a jednocześnie wpisuje się w szerszy trend w duńskiej literaturze lat 80. i 90., który postrzegać można jako kontynuację i sublimację zapoczątkowanej w latach 70. na szerszą skalę tzw. literatury kobiecej. W tym kontekście można i należy rozpatrywać również tę powieść. Jednak *Maria* jest utworem znacznie bardziej złożonym, niżby się można było spodziewać po powieści, stanowiącej w pewnym stopniu pokłosie emancypacyjnej tendencji pisania historii na nowo z uwzględnieniem niedocenionych wcześniej wielkich osobowości. To powieść wielopłaszczyznowa, w której portret artystki żyjącej w burzliwych czasach rewolucji francuskiej nakłada się na portret kobiety współczesnej, stojącej w obliczu podobnych wyzwań i wyborów co bohaterka sprzed ponad dwustu lat. To również powieść o bogatym potencjale

<sup>269</sup> Johannes Fibiger: op. cit., s. 571 („økonomisk og præcis”).

<sup>270</sup> Marina Allemano: op. cit., s. 134.

interpretacyjnym, aktywowanym podczas lektury i umożliwiającym współczesnemu czytelnikowi wydobycie nowych sensów na temat życia Marii Tussaud. Choć w paratekście Willumsen podkreśla, że jej utwór należy traktować jako fikcję, warstwa faktograficzna odgrywa w powieści istotną rolę (choć nie brak w niej też przesunięć w obrębie chronologii), a tło historyczne nakreślone jest z dużą precyzją i dbałością o szczegóły. Również sylwetki postaci historycznych występujących w powieści zarysowane są ze sporą skrupulatnością, choć zastosowana w książce perspektywa narratorska nie pozwala opowiadaczowi na wyjawienie pełni swojej wiedzy dotyczącej choćby dalszego przebiegu rewolucji francuskiej i jej długofalowych skutków. Z tego też względu wielu badaczy i krytyków opowiada się za postrzeganiem *Marii* jako powieści historycznej, o czym powiem więcej w dalszej części rozprawy, gdzie przedstawiona zostanie bardziej szczegółowa charakterystyka i analiza utworu.

Po wydaniu i sukcesie *Marii*, Dorrit Willumsen na siedem lat zarzuca biofikcję, by w 1990 opublikować *Klædt i purpur*, powieść o cesarzowej Bizancjum, Teodorze, byłej prostytutce, której burzliwe losy mogą stanowić przykład imponującej kariery i awansu społecznego. Jako że o życiu tej postaci mówi niewiele źródeł i funkcjonuje ona w historiografii jako „pusta figura<sup>271</sup>”, powieść tę traktuje się zazwyczaj jako historyczną. Tak właśnie postrzega ją Justyna Haber-Biały, sytuując w swojej rozprawie pośród powieści, których bohaterki mają swoje pozatekstualne prototypy. Pod względem tematologicznym biofikcja o cesarzowej Bizancjum rozpatruje z perspektywy osobistej zarówno kwestie aktywnego uczestnictwa kobiet w sferze publicznej i ich dostępu do sprawowania władzy (co w perspektywie zastosowanej przez Justynę Haber-Biały nosi miano „strategii obecności<sup>272</sup>”), jak i kwestię sfery prywatnej, w której mieszczą się macierzyństwo, seksualność czy kobieca zmysłowość. Na wyjątkową rolę postrzegania zmysłowego jako dominanty semantycznej powieści zwracają również uwagę inni badacze, jak choćby Johannes Fibiger<sup>273</sup>. Powieść o Teodorze posiada typowe dla biofikcji Willumsen cechy, jak na przykład mozaikowy, subiektywny charakter narracji, stosowanie techniki punktów widzenia, a także humor i dystans, które stanowią stały element estetyczny dzieł duńskiej pisarki.

Wydając w 1996 roku kolejną biofikcję pt. *Bang*<sup>274</sup>, Willumsen zaniechała biografiki kobiet, powracając jednocześnie do znanego sobie od czasów *Marii* modelu biografii artysty. Powieść biograficzna o najwybitniejszym duńskim impresjoniście Hermanie Bangu miała

<sup>271</sup> Anne Birgitte Richard: *Liv og værk...*, s. 76 („en tom figur”).

<sup>272</sup> Justyna Haber-Biały: *Tożsamość...*, s. 127.

<sup>273</sup> Johannes Fibiger: op. cit., s. 571.

<sup>274</sup> Na temat powieści piszę też w rozdziale 2.

początkowo być biografią naukową<sup>275</sup>, ale autorka zmieniła koncepcję, decydując się na formę powieści<sup>276</sup>. Sukces wśród czytelników, entuzjazm krytyków i najważniejsza na obszarze Skandynawii Literacka Nagroda Rady Nordyckiej, którą otrzymała za *Banga* w 1997 roku, pokazały, że pod względem artystycznym był to właściwy wybór. Powstanie powieści o najwybitniejszym duńskim impresjonście poprzedziła kilkuletnia kwerenda, której celem było, oprócz poznania wszystkich dzieł autora, lektura jego listów, notatek i materiałów prasowych z jego czasów. W rezultacie biofikcja o Bangu jest najbardziej intertekstualnym dziełem Dorrit Willumsen, inkrustowanym aluzjami z jego utworów, korespondencją z przyjaciółmi, ale również historiami i epizodami z życia samej Willumsen<sup>277</sup>. Podobnie jak w przypadku pozostałych biofikcji – i biofikcji jako formy pisania w ogóle – kryterium estetyczne jest dla autorki istotniejsze niż faktograficzne, co tłumaczy przesunięcia w czasie i liczne, kreatywne „wypełnianie białych plam” w biografii pisarza. Wspomniane epizody z życia autorki, wplecione w fabułę o życiu impresjonisty, stanowią jeden z przejawów szczególnego stosunku Willumsen do genialnego artysty o nieszablonowym życiorysie, co wraz z zastosowaną przez nią techniką impresjonistyczną czy sceniczną – tak przecież charakterystyczną dla *Banga* – układa się w pełną empatii i pozbawioną uprzedzeń<sup>278</sup> narrację o wybitnym pisarzu i niespełnionym aktorze przełomu XIX i XX wieku. Zastosowanie przez Willumsen narracji scenicznej o impresjonistycznym zabarwieniu nie jest jednak zwykłą, stylistyczną imitacją *Banga*, lecz zabiegiem umożliwiającym nakreślenie swoistego portretu wewnętrznego pisarza. Wrażenie intersubiektywnego porozumienia z protagonistą uzyskuje autorka poprzez wykreowanie narratora pozostającego blisko swojej postaci, którym to zabiegiem posługiwała się przecież już wcześniej. Jednak w przypadku *Banga*, w przeważającej części tekstu głos należy do opowiadacza, który niekiedy stapia się w jedno z głosem samego *Banga*. Dzięki tak daleko posuniętej fikcjonalizacji na poziomie konstrukcji narratora czytelnik poznaje biografię pisarza niejako z jego własnej perspektywy. Jednak nie jest to symulacja autobiografii, wszechwiedzący, trzecioosobowy opowiadacz czuwa bowiem dyskretnie nad przebiegiem fabuły, dbając w równej mierze o wiarygodny portret psychologiczny postaci, co o przedstawienie okoliczności zewnętrznych, detali „scenograficznych” itd. W wyniku wszystkich zabiegów stylistycznych zastosowanych

---

<sup>275</sup> Biografia Hermana Banga została pierwotnie zamówiona u autorki przez wydawnictwo Gyldendal, które jednak przystało potem na pomysł Willumsen, by dokonać fikcjonalizacji i dramatyzacji życia artysty (za: Johannes Fibiger: op. cit., s. 571).

<sup>276</sup> Przypomnę w tym miejscu, że cytowana wcześniej duńska badaczka biografii, Anne Birgitte Richard, rozpatruje powieść jako biografię naukową, a ściślej – literacką. Vide: eadem: *Liv og værk...*, s. 75-91.

<sup>277</sup> Więcej szczegółów i przykładów można znaleźć w monografii Mariny Allemano, s. 195-216.

<sup>278</sup> *Ibid.*: s. 207.

w powieści biofikcja o Hermanie Bangu stanowi wiarygodną projekcję artysty na temat innego artysty, a fikcjonalizacja protagonisty sprzyja lepszemu zrozumieniu postaci historycznej. Widać to szczególnie w sposobie, w jaki Willumsen snuje narrację wokół homoseksualizmu Banga, do którego on sam miał ambiwalentny stosunek i który – jak można domniemywać – zaważył na kształcie jego pisarstwa i jego motywach przewodnich (motywy niespełnienia własnych pragnień w skonwencjonalizowanej warstwie mieszczańskiej, tęsknoty za „lepszym światem”, bezwolności i inercji, skazujących jednostkę na wegetację itd.). Stosując współczesną perspektywę, autorka powieści każe swojemu narratorowi rozumieć i współodczuwać z cierpiącym, rozdartym protagonistą, a jednocześnie nie neguje autodestrukcyjnych tendencji u samego pisarza ani właściwych czasom Banga postaw społecznych, opierających się na lęku przed „dewiacją” i obrzydzeniu wobec „nienaturalnych” skłonności.

W swojej kolejnej powieści biofikcjonalnej powraca Dorrit Willumsen do portretowania kobiet. Bohaterką wydanej w 2003 roku biofikcji *Bruden fra Gent* (Panna młoda z Gent) jest tym razem Izabela Habsburżanka, która jako trzynastolatka przybywa do Danii, by poślubić następcę tronu, późniejszego Christiana II. Przybrawszy bardziej duńsko brzmiące imię Elisabeth, nastoletnia dziewczyna daje się w późniejszym czasie (oraz fabule książki) poznać jako wierna, lojalna i oddana kobieta, zakochana w dwadzieścia lat starszym mężu, który nie ukrywa swojego związku z ołsniewającą Dyveke. Historia czasów panowania Christiana II znana jest choćby z powieści historycznej Johanna V. Jensena, *Upadek króla*, jednak Dorrit Willumsen interesuje się kulisami historycznymi o tyle, o ile uwikłana jest w nie wybrana przez nią postać. Osoba królowej Elisabeth, która zmarła w wieku 25 lat, urodziwszy Christianowi pięcioro dzieci, znana jest w historii Danii głównie jako wierna żona, wspierająca królewskiego małżonka również w najtrudniejszych chwilach jego zesłania, tudzież jako mimowolna uczestniczka trójkąta miłosnego z królem i Dyveke w rolach głównych. Willumsen wykorzystuje relatywnie skromną wiedzę, jaką źródła dysponują na temat królowej, by po raz kolejny stworzyć dzieło będące hipotetycznym portretem wewnętrznym. Jak zauważa Marina Allemano, w *Bruden fra Gent* „wykazuje się [Willumsen] ogromną inteligencją powieściową, talentem do ożywiania postaci i uprawdopodobniania ich uczuć, bez [jednoczesnego] uciekania się do gloryfikacji ani demonizowania<sup>279</sup>”. Choć powyższa charakterystyka mogłaby znaleźć zastosowanie we wszystkich biofikcjach Willumsen, w przypadku *Bruden fra Gent* wybrzmiewa najsilniej ze względu na przedstawioną

---

<sup>279</sup> Ibid.: s. 221 („[...] demonstrerer hun her sin store romanintelligens, sit talent for at levendegøre personer og sandsynliggøre deres følelser uden at ty hverken til forherligelse eller dæmonisering”).

w powieści sferę uczuć, wyobrażeń i fantazji młodej dziewczyny oraz ich konfrontację z rzeczywistością. Oparta na zrozumieniu i empatii narracja Dorrit Willumsen o młodej duńskiej królowej stanowi przewrotne zaproszenie do konfrontacji rozmaitych kobiecych postaw życiowych i zawołany apel o szacunek do ludzkich wyborów. Elisabeth, mogąca uchodzić za antybohaterkę feminizmu, staje się w biofikcji *Bruden fra Gent* jego bohaterką dzięki przekonującemu portretowi wewnętrznemu protagonistki i teleologicznie skonstruowanej fabule powieści.

Reasumując, utwory biofikcjonalne Dorrit Willumsen opierają się, jak większość biofikcji, na podwójnej perspektywie, co wzmacnia ich pretekstowość i stanowi głos w dyskursie aktualnym w czasie powstania dzieł. W powieści *Maria* krzyżują się dwa istotne dla współczesnych zagadnienia: potrzeba realizacji zawodowej kobiety i ekspresji artystycznej oraz chęć spełniania się w roli żony i matki, czemu przyjrę się dokładniej w dalszej części rozprawy. Zanim jednak to uczynię, rozwinę temat gatunkowego przyporządkowania powieści Willumsen, której nadawane są przez badaczy różne kwalifikacje genologiczne.

### 3.2. *Maria* w perspektywie gatunkowej

W rozdziale 1 zreferowałam już dylematy przynależności gatunkowej, jakie przypadają w udziale utworom biofikcjonalnym. Jak już wielokrotnie wspominałam, brak jednoznacznej, a co ważniejsze – powszechnie uznanej kodyfikacji biofikcji i fikcji historycznej sprawia, że granice między tymi typami literatury są nieostre czy wręcz zatarte. Nie dziwi więc fakt, że badacze przypisują *Marię* do różnych, pokrewnych sobie gatunków.

*Maria* jest narracją o postaci historycznej o chronologicznie skonstruowanej fabule, w której czytelnik śledzi dzieje protagonistki od piątego roku życia, kiedy wraz z matką opuszcza Berno, aż do starości, kiedy niemal dziewięćdziesięcioletnia, spełniona zawodowo Maria, wykonując pierwszy gipsowy odlew własnej twarzy i tworząc na jego podstawie woskową podobiznę, symbolicznym gestem dokonuje podsumowania swojego życia. Narracja w *Marii* nie jest ciągła; wydarzenia poszczególnych rozdziałów dzieli częstokroć kilkuletni odstęp, a charakter sekwencji można określić jako sceniczny i impresjonistyczny, co zresztą cechuje większość Willumsenowskich biofikcji. Ponadto w obrębie tytułowanych rozdziałów typograficznie wydzielone są mniejsze jednostki, całości tekstowe, które przyczyniają się do wrażenia pokawałkowania utworu. Mozaikowość kompozycji podkreślają dodatkowo zacytowane listy Marii Tussaud do rodziny, w większości autentyczne. Autorka nie ukrywa, że w pracy nad książką korzystała z biografii naukowej

Anity Leslie i Pauline Chapman *Madame Tussaud, Waxworker extraordinary* (1978)<sup>280</sup>, a także z kilku innych źródeł, jak np. te o Marii Antoninie czy Wolterze, o czym pisze w krótkim słowie wstępnym (M, 5)<sup>281</sup>. Wymieniając pozycje, z których czerpie wiedzę o wydarzeniach z życia Madame Tussaud, postaciach historycznych pojawiających się w książce i burzliwych czasach, w których artystce przyszło żyć, Willumsen nie tylko wykazuje się uczciwością badawczą, ale też wykonuje gest łączący poniekąd świat fikcji i faktu, nadający – rzecz można – wyższą rangę utworowi jako dziełu nie do końca fikcjonalnemu (wbrew kwalifikacji genologicznej „powieść”). Autorka sytuuje się zatem świadomie na pograniczu dwóch światów, zaciągając względem obu dług, którego nie uda jej się w pełni spłacić; jest to zapewne strategia przemyślana i celowa, a jej zastosowanie można postrzegać w perspektywie podwójnego paktu, o którym piszę w rozdziale 1.

Niedosyt, jaki mogą odczuwać odbiorcy poszukujący w *Marii* wiedzy historycznej jest wynikiem narracji sfokalizowanej na protagonistce, nie zaś na faktach historycznych. W przeciwieństwie do tradycyjnie skonstruowanych powieści historycznych, Willumsenowski wywód na temat wydarzeń układających się w wielkie narracje historyczne jest w utworze o tyle usprawiedliwiony, o ile opisywane zdarzenia mają wpływ na losy głównej bohaterki. Innymi słowy, to rewolucja francuska jest tłem w życiu Marii Tussaud, a nie Maria pretekstem do narracji o rewolucji, jak miałyby to miejsce w Lukácsowskim rozumieniu powieści historycznej. Również datowanie jest w utworze oszczędne, a jeśli występuje (np. w tytułach rozdziałów), to ma charakter prywatny, tzn. istotny dla protagonistki. Rzecz jasna, odniesień do faktów historycznych nie brakuje w fabule, ale ich postrzeganie podporządkowane jest perspektywie głównej bohaterki, bez względu na głos narratora, wypowiadającego się w utworze. Tym samym historia podlega w *Marii* transformacji estetycznej, przejawiającej się w subiektywnej, zmysłowej percepcji podmiotu odczuwającego lub współodczuwającego z tytułową bohaterką, co zostaje dodatkowo wyeksponowane za pomocą impresjonistycznej narracji oraz braku komentarzy i wyjaśnień dotyczących choćby genezy poszczególnych wydarzeń czy ich osadzenia w szerszym kontekście historycznym. Czytelnik przystępujący do lektury *Marii* powinien dysponować podstawową wiedzą o *l'ancien*

---

<sup>280</sup> Anita Leslie, Pauline Chapman: *Madame Tussaud. Waxworker Extraordinary*, London, Hutchinson & Co. 1978.

<sup>281</sup> Należy jednak zauważyć, że wielu badaczy, nie dysponując wiarygodnymi źródłami na temat życia Madame Tussaud, opiera się w badaniach na wydanych w 1838 roku wspomnieniach artystki, w których deklaruje ona znajomość z wieloma prominentnymi postaciami swoich czasów. Być może krok ten stanowił próbę mitologizacji jej postaci za życia i upamiętnienia wydarzeń z jej biografii, co do których nie ma pewności, że miały miejsce.

*régime* i znać historię oraz postaci rewolucji francuskiej<sup>282</sup> oraz artystów zawiadujących podówczas zbiorową wyobraźnią, by w pełni wykorzystać potencjał historiograficzny książki. Jednak również nie posiadając wiedzy na temat historii Francji końca XVIII i początku XIX wieku oraz nie orientując się w tajnikach malarstwa Jacques'a-Louisa Davida i teatru Philipstala, można bez trudu nawigować po świecie przedstawionym powieści. Jest to możliwe dzięki takiemu sprofilowaniu utworu, w którym punkt ciężkości w większym stopniu spoczywa na Marii-kobiecie niż na Marii-postaci historycznej<sup>283</sup>. Spełniając jeden z paradygmatów biofikcji, w myśl którego lektura utworu biofikcjonalnego powinna przypominać lekturę dzieła fikcjonalnego, nieznajomość zaś protagonisty czy realiów jego życia nie niweluje przyjemności lektury, Willumsen udowadnia, że powieść zobowiązana jest wobec praw rządzących światem fikcji i posługuje się jego narzędziami.

Wiele czynników pozwala na włączenie *Marii* w obręb „zwykłych” powieści, czyli utworów stanowiących wytwór autorskiej wyobraźni. Jednym z nich jest układ dzieła skoncentrowany na tych etapach i aspektach życia protagonistki, które są stosunkowo najoszczędniej opisane przez źródła (dzieciństwo, macierzyństwo), co legitymizuje wprowadzanie elementów zmyślonych w znacznie większym zakresie niż w przypadku prowadzenia narracji o pracy zawodowej i karierze artystycznej Marii Tussaud. W powieści mamy poniekąd do czynienia z dwiema Mariami: Marią prywatną, w znacznej mierze skonstruowaną na potrzeby biofikcji i stanowiącą prywatną projekcję autorki, i Marią „zinstytucjonalizowaną”<sup>284</sup>, której konstrukcja jest wypadkową wykorzystanych przez Willumsen materiałów historycznych i jej własnych wyobrażeń. Prywatny portret kobiety interesuje Willumsen daleko bardziej niż dostępny publicznie wizerunek Madame Tussaud, o czym szerzej powiem później.

Innym czynnikiem wskazującym na fikcjonalną proveniencję utworu jest wzorzec powieści rozwojowej, której schemat kompozycyjny *Maria* po części realizuje. W fabule dzieła można zaobserwować wyraźnie zaznaczone – również formalnie, za pomocą tytułowanych rozdziałów – etapy życia i rozwoju protagonistki, tak fizycznego i biologicznego, jak psychicznego, społecznego i artystycznego. Można też w niej znaleźć obecny w większości biografii i biofikcji teleologiczny przebieg akcji, w którym, jak to ujmuje Hubert Orłowski, odnosząc się do ustaleń Wilhelma Diltheya, „rozwój (...) przebiega w kierunku jasno

---

<sup>282</sup> Anne Birgitte Rønning: op. cit., s. 141.

<sup>283</sup> Pisarka wyznaje w jednym z wywiadów przeprowadzonych z nią po ukazaniu się *Marii*, że postać Marii Tussaud zafascynowała ją przede wszystkim jako kobieta współczesna, nie zaś postać historyczna. Vide: Helle Bygum, Hun fik kraft og mod af Madame Tussaud, *Berlingske Tidende*, 22.01.1984.

<sup>284</sup> Anne Birgitte Rønning: op. cit., s. 136.

zarysowanego celu, który jest przedstawiony jako stan doskonałości bohatera ukształtowanego<sup>285</sup>”. Istotne cechy utworu każą się jednak zastanowić, czy *Marię* rzeczywiście należy postrzegać w kategoriach powieści rozwojowej. Wprawdzie sytuacja protagonistki na przestrzeni całego dzieła jest pod pewnym względem typowa dla głównego bohatera powieści rozwojowej (rozwój przebiega według stałych, przewidywalnych faz, a bohater dokonuje życiowych wyborów, choć niezależnie od swojej woli jest też bierny, bo nie ma wpływu na zdarzenia, rzutujące na jego dojrzewanie<sup>286</sup>), ale jednak właściwa dla pola semantycznego gatunku bezradność protagonisty wobec losu nie odgrywa w powieści większej roli. Zostają w niej natomiast wyeksponowane sprawczość i wolność Marii Tussaud, co zresztą można postrzegać jako efekt – uświadomionej bądź nie – spuścizny metody indywidualistycznej Aagego Henriksena. *Maria* jest przede wszystkim przypowieścią o procesie stawania się kobiety; stawia pytania o zasadnicze, konstytuujące ją zagadnienia takie jak samodzielność w podejmowaniu decyzji życiowych, tożsamość i dochodzenie do własnego, suwerennego głosu. Z tego właśnie względu *Maria* może budzić uzasadnione skojarzenia gatunkowe z powieścią inicjacyjną. Badający to zjawisko w literaturze polskiej Przemysław Czapliński podkreśla, że w gatunku tym cezurą biograficzną jest uzyskanie dojrzałości przez protagonistę oraz koncentrowanie się na „kluczowych momentach dojrzewania, na doświadczeniach przemiany<sup>287</sup>”. Wprawdzie akcja biofikcji o Marii Tussaud rozpoczyna się w jej dzieciństwie, jednak eksponowanie kluczowych momentów jej życia, czy to potwierdzonych historycznie, czy zmyślonych, pozwala umiejscowić *Marię* również w obrębie prozy inicjacyjnej, którą – jak podkreśla Czapliński – można uznać za „gatunkowy następnik prozy rozwojowej<sup>288</sup>”. Fakt zaś, że Willumsen udziela głosu (również pod względem gramatycznym) właśnie Marii Tussaud, wzmacnia siłę uniwersalnej wypowiedzi utworu i przekazywanych treści. Jak ma to miejsce w wielu biofikcjach, a także biografjach naukowych, w swojej reinterpretacji życia artystki Willumsen wychodzi od konkretnego, charakterystycznego zdarzenia, które, podług jej narracji, miało rzutować na jej dalsze losy i stanowić do nich klucz. W przypadku Marii Tussaud wydarzeniem tym jest przepowiednia starej Cyganki, która wróży kilkuletniej Marii

---

<sup>285</sup> Hubert Orłowski: Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej” (*Entwicklungsroman*) okresu mieszczańskiego realizmu, w: Jan Trzynadłowski (red.), *Poetyka i historia*, Wrocław, Ossolineum 1968, s. 47-48.

<sup>286</sup> Przemysław Czapliński: Wobec biografii: Nowa proza – rytuały inicjacji, w: idem, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1997, s. 200-201.

<sup>287</sup> Ibid.: s. 193.

<sup>288</sup> Ibid.: s. 192. Podkreślić należy, że Czapliński nie jest jedynym badaczem eksplorującym zagadnienie powieści inicjacyjnych. Takie badania prowadzone są przez grono naukowców zajmujących się różnymi epokami literackimi i pisarzami, czego dowodzi na przykład obszerna publikacja *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna* pod redakcją Wojciecha Gutowskiego i Ewy Owczarz, wydana w 2003 roku w Toruniu przez Dom Wydawniczy Duet.

z ręki i stwierdza, że w jej linii życia znajduje się przerwa<sup>289</sup>. Motyw przerwanej linii życia powraca w powieści wielokrotnie, uwidoczniając się w przemyśleniach protagonistki i w specyficznej konstrukcji fabuły, skłaniającej do antycypowania, w jakim aspekcie życia Marii i na jakim jego etapie przepowiednia Cyganki się spełni. Dowodów na spełnienie się wróżby nie brakuje w powieści, którą Anne Birgitte Rønning nazywa „opbrudsroman<sup>290</sup>” (co można w niedoskonały sposób przetłumaczyć jako „powieść pożegnaniowa” czy „rozstaniowa”), jako że życie powieściowej Marii obfituje w nagłe zwroty, rekapitulacje i – również, a może przede wszystkim – zmiany miejsca pobytu. Sygnalizuje to już tytuł pierwszego rozdziału powieści, „W drogę”, który w oryginale brzmi właśnie „Opbrud”. Liczne podróże protagonistki, których wymiar fizyczny przekłada się też na mentalny, współgrają w swojej dynamice z modelem powieści rozwojowej w ten sposób, że każda kolejna podróż stanowi etap rozwoju protagonistki i przyczynia się do konstruowania pełni jej tożsamości. Nie należy również zapominać, że *Maria* stanowi przykład *künstlerroman*, opisana zaś w powieści konfrontacja artystki z konwencjami rządzącymi jej współczesnością stanowi typową realizację tego gatunku.

O tworzeniu się tożsamości głównej bohaterki świadczy też charakterystyczna narracja powieści, której specyfice bliżej do dzieł czysto fikcyjnych niż do biografii. Jak już wspominałam, najbardziej rozpowszechniony typ narracji w przypadku utworów biograficznych, w tym powieści biograficznych, to narracja heterodiegetyczna, trzecioosobowa, prowadzona przez narratora niebędącego częścią świata przedstawionego, a więc ekstradiegetyczna. Taki typ narracji charakterystyczny jest dla powieści, które Bachtin nazywa monologicznymi czy homofonicznymi, czyli podporządkowanymi nadrzędnej świadomości autora. Tymczasem w *Marii* Willumsen instancja narratora jest niejednorodna i podlega transformacji wraz z tworzeniem się tożsamości protagonistki. Głos narratora heterodiegetycznego przeplata się z sekwencjami, w których dominuje narrator homodiegetyczny właściwie od samego początku, choć na początku powieści dominuje ten pierwszy, ustępując w miarę upływu czasu powieściowemu wariantowi autodiegetycznemu narratora homodiegetycznego – samej Marii. Mamy tu do czynienia z focalizacją wewnętrzną, niespotykaną w utworach *stricte* biograficznych. W niektórych miejscach pojawia się również inny głos narratorski, stosujący focalizację wewnętrzną (perspektywę Marii), lecz różniący się od typowego narratora homodiegetycznego pod względem gramatycznym i retorycznym,

---

<sup>289</sup> Warto dodać, że o epizodzie z wróżbą milczą opracowania historyczne na temat Marii Tussaud, należy więc go uznać za chwyt fabularyzatorski autorki, którego celem jest usprawienie i udratyzowanie przebiegu narracji o życiu artystki.

<sup>290</sup> Anne Birgitte Rønning: op. cit., s. 137.

ponieważ wypowiada się w drugiej osobie liczby pojedynczej. Polifonia tworzona przez głosy narratorskie w powieści przywodzi na myśl Bachtinowski „powszechny sympozjon<sup>291</sup>”, współistnienie komplementarnych wobec siebie głosów, z których żaden nie jest nadrzędny.

Opisane wyżej znamiona fikcji w *Marii* dają podstawy, by twierdzić, iż tytułowa bohaterka Willumsen stanowi pretekst, za pomocą którego następuje rekonstrukcja wielopłaszczyznowego procesu kobiecej emancypacji i dążenia do wolności. Maria Tussaud jest do tego celu pretekstem wdzięcznym i przekonującym jako postać historyczna o niezaprzeczalnej charyzmie i usankcjonowanej pozycji, jednak zasadnicze pytanie, które rodzi się w toku lektury, skłania do refleksji, na ile czytelnik jest w stanie poznać dzięki powieści Marię historyczną, tę, którą wyżej nazwaliśmy „zinstytucjonalizowaną”? Według mojej oceny (roz)poznaje raczej kobietę współczesną autorce, dwudziestowieczną, choć w atrakcyjnym, osiemnastowiecznym *entourage'u*, Maria Tussaud jest w powieści bowiem nośnikiem treści symbolicznych, sama będąc figurą literacką. W kolejnym podrozdziale przyjrę się dokładniej zabiegom, za pomocą których osiągnięto ten cel, jak również wskażę zasadnicze zagadnienia stanowiące właściwy przedmiot rozważań biofikcji o Madame Tussaud.

### 3.3. *Maria* jako dzieło o kobiecie współczesnej

Jak pisałam wyżej, zasadniczym tematem, jaki podejmuje biofikcja o Marii Tussaud, wydaje się proces emancypacji kobiety i krystalizowania jej tożsamości na płaszczyźnie osobistej (ściśle związanej z płcią), społecznej, a także artystycznej. To właśnie te trzy sfery staną się centralnym punktem odniesienia do analizy, choć rozgraniczenie między nimi jest problematyczne *per se*, jako że oddziałując na siebie i warunkując się nawzajem, tworzą „rezultat finalny” w postaci reprezentacji postaci historycznej Marii Tussaud, którą wykreowano na osobę zarówno postępującą według własnych zasad i kontestującą zastaną rzeczywistość, jak i wypełniającą narzucony jej kulturowo model kobiecości. Fakt, że zarówno kontestacja, jak i podporządkowanie się obowiązującym wzorcom dotyczą aspektów aktualnych w czasach powstania powieści, czyni z Marii figurę literacką – kontrowersyjną postać historyczną i modelową kobietę współczesną.

Tożsamość kobieca jest przedmiotem badań i rozważań wielu badaczy, którzy upatrują w płci jednego z najważniejszych, jeśli nie najważniejszego elementu ludzkiej tożsamości. Willumsen również analizuje to zagadnienie, a fakt, że protagonistka jej biofikcji jest artystką,

---

<sup>291</sup> Michaił M. Bachtin: Nad nową wersją książki o Dostojewskim (przekład Danuta Ulicka), w idem, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1986, s. 453.

pozwała wyostrzyć spojrzenie i uwidocznic pełniej procesy konstruowania tożsamości. Bowiem, jak twierdzi Ewa Kraskowska, podążając tropem Elaine Showalter, „kobieta tworząca to osoba przekraczająca kulturowe granice swojej płci<sup>292</sup>”, co powieściowa Maria Tussaud bez wątplenia robi. Stąd dyskurs o uwarunkowaniach kobiecej twórczości i rozterkach, na jakie skazana jest kobieta dążąca do samorealizacji, nabiera w przypadku powieści Willumsen wymiaru ogólnego, wyrastającego poza jednostkowy los protagonistki.

Tworzenie się tożsamości i dochodzenie do autonomii przebiega zawsze w kontekście norm społecznych, zastanego porządku i wzorców, w tym paradygmatów właściwych płciom. Płeć protagonistki determinuje w *Marii* konstruowanie się tożsamości głównej bohaterki na wszystkich trzech wyodrębnionych płaszczyznach, a zagadnienie płci – i tej biologicznej, i kulturowej – jest w powieści sproblematyzowane już w pierwszym rozdziale. Zarysowuje się w nim dychotomiczne postrzeganie płci (obecna matka/nieobecny ojciec, wzorce zachowania różne dla mężczyzn i kobiet) i kształtuje wzorzec kobiecości, jaki – jak można mniemać – uważano za ideał pod koniec XVIII wieku, lub który przynajmniej stanowi projekcję współczesnych wyobrażeń o tych czasach. Zgodnie z nim, idealna kobieta, postrzegana w pierwszym rozdziale przez pięcioletnią Marię, „jest damą” (M, 8) i „jest ładna i biała, i boli ją głowa”, „twarz ma białą jak porcelana, a rzęsy gęste i ciężkie” (M, 9). Dla przyszłej artystki ideałem tym jest matka, która „nigdy nie biega, [lecz] haftuje” (M, 9), a jej życie jest ciągłym oczekiwaniem. O roli i preferowanym modelu postępowania, jaką ówczesny świat przypisuje kobiecie, świadczy też niepozbawione ironii następujące stwierdzenie małej Marii: „Mam pięć lat, jestem więc za duża, by płakać, lecz nie wystarczająco dorosła, by zemdleć” (M, 8). Właśnie z tym ideałem kobiecości, utożsamianej z biernością, uczuciowością, brakiem wpływu na własne losy oraz emocjonalnym i finansowym uzależnieniem od mężczyzny, będzie się mierzyć powieściowa Maria, a jej stosunek do tak pojmowanego wzorca cechować będzie ambiwalencja. Ponieważ galeria postaci kobiecych powieści jest dość bogata, a ich rola w kształtowaniu się życia i osobowości Marii różnorodna, rozważania na temat kształtowania się tożsamości protagonistki na płaszczyźnie osobistej rozpocznę od wskazania modeli kobiecości występujących w powieści i dokonam ich charakterystyki z punktu widzenia podwójnej perspektywy czasowej, właściwej czasom powieściowej Marii i współczesnym. Następnie, zachowując tę samą perspektywę, przejdę do zagadnienia tworzenia się społecznego aspektu tożsamości protagonistki, biorąc pod uwagę

---

<sup>292</sup> Ewa Kraskowska: O modelach pisarstwa kobiecego i o kilku toposach feministycznych, w: eadem, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 1999, s. 204.

jej stosunek do norm społecznych i ich przestrzeganie, w szczególności tych dotyczących małżeństwa i rodziny. Wreszcie omówię istotną z punktu widzenia narracji o artystce kwestię krystalizowania się u powieściowej Marii świadomości i dojrzałości artystycznej, które w przypadku tej właśnie powieści idą w parze z tworzeniem się podmiotowości ekonomicznej, jako że Willumsenowska Maria w równym stopniu, co artystką, jest kobietą interesów. Zważywszy, że wyżej wymienione aspekty życia Marii Tussaud są najoszczędniej omówione w źródłach, można przyjąć, że ich kształt w znacznej mierze zależy od kreacji artystycznej autorki powieści, co wzmacnia ich pretekstowy charakter.

### 3.3.1. Modele kobiecości w *Marii* – tożsamość Marii jako kobiety

Nietrudno zauważyć, że postacie kobiece, zaludniające karty powieści, są nie tylko liczniejsze niż postacie męskie, ale również wzbudzają w powieściowej Marii Tussaud więcej emocji i ambiwalentnych uczuć. Nic w tym dziwnego, skoro zasadniczym zagadnieniem, które autorka powieści zdaje się brać pod lupę, jest mechanizm stawania się kobietą w wymiarze kulturowym, a właściwym kontekstem dla poszukiwania swojego miejsca w świecie jest dla głównej bohaterki proces identyfikacji z własną płcią lub kontestacji zdeternowanego kulturowo, dominującego modelu kobiecości. Bogata galeria postaci kobiecych w powieści Willumsen dowodzi złożoności problemu, gdyż obok tych reprezentujących stereotypowe modele zachowania (matka Marii, księżniczka Lamballe, Madame du Barry, Maria Antonina) pojawiają się też kobiety, których aparycja i postępowanie wykraczają poza powszechnie obowiązujący wzorzec i stereotyp (księżniczka Elżbieta, Charlotte de Corday, Józefina Beauharnais), a które w nie mniejszym stopniu fascynują protagonistkę.

W centrum narracji, zazwyczaj zachowującej perspektywę samej Marii, jest ciało, szczególnie zaś ciało kobiece rozumiane jako struktura symboliczna, w której zdeponowane są kulturowo uwarunkowane projekcje i wyobrażenia na temat kobiecości. Estetyczna reprezentacja ciała staje się w powieści jednym z centralnych zagadnień, również na płaszczyźnie konkretnej, sztuka Marii jest bowiem nieodrodnie związana z modelowaniem i kształtowaniem figur woskowych, czyli reprodukowaniem piękna bądź brzydoty, choć, jak słusznie zauważa Justyna Haber-Biały, to piękno stanowi dla Marii największą motywację do twórczości i to z niego artystka czerpie siłę i inspirację<sup>293</sup>. Kluczowe znaczenie cielesności i jej zdeternowania kulturowego jawi się w powieści jako jej dominanta semantyczna, co uwiadcza się na wielu płaszczyznach tekstowych (sfera świadomości protagonistki, wypowiedzi

---

<sup>293</sup> Justyna Haber-Biały: I kunstkrede...

postaci i narratora) i czasowych (występowanie aspektu cielesności na przestrzeni całej powieści, na wszystkich etapach życia bohaterki). Jak zauważa Anne Birgitte Rønning, ciało kobiece jest w powieści podmiotem historiograficznym, dzięki któremu dyskurs współczesny krzyżuje się z dyskursem historycznym<sup>294</sup>. Mające charakter ponadczasowy doświadczenie posiadania ciała – w tym akurat przypadku ciała kobiecego – i zawiadywania nim (lub braku takiej możliwości), stanowi klamrę spinającą współczesność z rekonstrukcją historyczną i umożliwia uniwersalizację dyskursu.

W świecie przedstawionym powieści postać matki i relacja z nią jest jednym z kluczowych modeli kobiecości. Pani Grosholtz, sportretowana w powieści jako kobieta zależna finansowo i emocjonalnie, a przy tym niezbyt szczęśliwa, jest dla córki swoistym kontrapunktem czy zwierciadłem, z którym Maria konfrontuje własne wybory. Początkowo protagonistka traktuje matkę z uwielbieniem i bezkrytycznym zachwytem: „Drobna postać matki przejmuje ją (...) taką samą czcią jak wizerunki Najświętszej Panny albo jak duża, porcelanowa lalka, którą otrzymała na Boże Narodzenie, lecz nie miała odwagi bawić się nią” (M, 10). Motyw lalki, pojawiający się w powieści dość często w kontekście kobiety, niesie ze sobą ładunek symboliczny, odnosząc się do bezwolności i piękna, ale też – a może przede wszystkim – do bycia obserwowaną. Zrównana z lalką kobieta jest istotą odbieraną przez otoczenie w sposób ambiwalentny: mimo że posiada ciało, nie jest ono obiektem seksualnym (nie bez powodu porównanie matki z lalką sąsiaduje z porównaniem jej do Madonny) ani nie podlega prawom fizjologii. Ten wyidealizowany, niewinny i wyalienowany z fizyczności kobiecego ciała wizerunek matki ulega jednak pęknięciu, kiedy pięcioletnia Maria jest świadkiem rozbierania się jej do snu: „Po raz pierwszy widzi Maria ciało matki uwolnione od dużego, przestronnego kosza krynoliny. Brzuch i biała, bezbronna okazałość piersi, delikatna dziewczęca talia, znaczone paskami gorsetu” (M, 12). Doświadczenie namacalnej fizyczności i bliskości ciała matki jest jednak dla Marii przeżyciem na tyle przejmującym, że je wypiera, „przewraca oczami jak porażona i odwraca się” (M, 12). Ów rozdział między konkretną cielesnością a uduchowionym ideałem, postrzegany z perspektywy dziecka, będzie od tego momentu towarzyszyć Marii w jej wędrówce przez życie. Jednocześnie stosunek do matki ewoluje na przestrzeni powieści od bezkrytycznego, dziecięcego zachwyty i uwielbienia aż do krytycznego dystansu wobec dojrzałej już kobiety, która – według Marii – zaprzepaściła swoje życie, wybierając zachowawczość i bezpieczne ramy mieszczańskiego ładu. Figura matki staje się tym samym papierkiem lakmusowym podmiotowości i dojrzałości Marii jako

---

<sup>294</sup> Anne Birgitte Rønning: op. cit., s. 156.

kobiety. Stosunek pięcio- i dziewięcioletniej bohaterki wobec rodzicielki jest bezkrytyczny, a reprezentowany i propagowany przez nią wzorzec zachowania nie podlega dyskusji:

Z salonu słyhać, że u wujka Curtiusa ktoś jest. Maria ćwiczy kilkakrotnie ukłon, prostując plecy i rozstawiając kolana tak, by nie były dostrzegalne pod sukienką.  
„Ależ Mario”, szepcze mama, gdy dziewczynka bezszelestnie i kłaniając się elegancko przemyka wśród dorosłych. „Znów biegłaś, masz czerwone policzki”.  
W poczuciu winy Maria siada, trzymając deskę rysowniczą.  
Złoty naparstek mamy migoce w paśmie światła, wdzięcznym łukiem wyszywa wzór niebieską, jedwabną nitką. (M, 28)

Podporządkowanie matce i jej wartościom podkreśla dodatkowo narrator trzecioosobowy, który wprowadza zachowuje perspektywę bohaterki (nie zmienia się *focus*), ale nie dopuszcza jej do głosu. Dominacja narratora ekstradiegetycznego i heterodiegetycznego pojawia się tam, gdzie podmiotowość protagonistki nie jest jeszcze w pełni ukształtowana, znajduje się *in statu nascendi*, zupełnie jakby głos protagonistki nie zyskał jeszcze wystarczającej mocy, by mogła go użyć.

Jednak już u niespełna dwudziestoletniej Marii spojrzenie na matkę i jej pozbawione samodzielności życie pełne jest niezrozumienia i troski:

Oczy mamy są zmęczone. Dopiero teraz uświadamiam sobie, że nigdy nie uczyła się francuskiego. Boi się galerii. Jej świat zamyka się w kuchni, pokojach i na naszej ulicy, która wydaje mi się coraz mniejsza. Kilka knajpek, kawiarni, cyrk z kołami, magiczny teatr Philipstala, gdzie zawsze mam wstęp wolny. Wszystko to jawi mi się nierealnie małe jak kieszeń dziecka napełniona błyszczącymi, bezwartościowymi skarbami. (M, 65)

W powyższym opisie wyraźnie zaznacza się dychotomia dwóch światów kobiecych, świata konserwatywnego i zaściankowego, reprezentowanego przez matkę, i nowoczesnego, światowego, do którego należy Maria – lub w którym pragnie się widzieć. Protagonistka mówi tu już własnym głosem, a narrator homo- i intradiegetyczny dominuje później w większości sekwencji dotyczących pani Grosholtz. Chwilę, w której młodziutka Maria dystansuje się do świata wartości matki, można postrzegać jako zasadniczy i nieodwołalny zwrot ku świadomemu konstruowaniu własnej tożsamości protagonistki. W miarę dojrzewania Marii, krystalizowania się jej poglądów i podmiotowości, wzmianki o matce stają się bardziej sporadyczne i zmieniają charakter. Jedną z ostatnich dotyczy jej śmierci. Sekwencja wypowiedziana przez narratora autodiegetycznego utrzymana jest w tonie zdystansowania graniczącego z pobbazaniem czy wręcz lekceważeniem. Dojrzała już pod względem osobistym i zawodowym Maria dokonuje krótkiego podsumowania życia matki, ostatecznie odcinając się od reprezentowanego przez nią stylu życia:

Moja ukochana matka zmarła niedawno. Zasnęła w spokoju. Zastępowała Francois matkę, przygotowywała wykwintne, skomplikowane potrawy, prała i prasowała jeszcze na dzień przed śmiercią. Jakby śmierć była czymś zwyczajnym. W mojej walizce ciągle jeszcze leży piękny, miękki szal i para czarnych rękawiczek o niemiłym zapachu. Może z powodu aniliny. (M, 213)

Na przykładzie relacji protagonistki z matką można zaobserwować ewolucję świadomości powieściowej Marii Tussaud. Postać pani Grosholtz z ubóstwianej przez córkę, wyidealizowanej kobiety zostaje pod koniec powieści sfunkcjonalizowana jako doskonała gospodyni domowa, której zasługi można pomieścić w jednym zdaniu. Degradacja postaci matki jest z punktu widzenia głównej bohaterki poniekąd zasłużona, jest wynikiem bowiem jej bierności i braku samodzielności. Skontrastowanie postaci Marii, będącej uosobieniem przebojowości, niezależności i siły, z postacią jej hołdującej tradycji, zachowawczej matki stanowi w kontekście współczesnym rodzaj krypto-wskazówki mówiącej, który model kobiecości podlega w powieści apologii. Choć w narracji powieści Willumsen unika bezpośredniego wartościowania postaw i postaci, to selekcja wydarzeń i osób z życia protagonistki dowodzi sympatii autorki do reprezentowanej przez powieściową Marię Tussaud nieszablonowości, kreatywności, hartu ducha i konsekwencji. Autorka pozwala sobie jedynie w zawołany sposób wyrazić dystans do kobiecych ideałów epoki za pomocą ironii, płynącej z ust nieświadomej, pięcioletniej protagonistki: „Mamy nie gryzą ani wszy, ani pchły. Jej czystość przyprawia je o słabość” (M, 8), czy w cytowanym powyżej wyznaczniku dojrzałej kobiecości, którym jest umiejętność mdlenia.

Figura matki, do której protagonistka wykazuje ambiwalentny stosunek, to nie jedyny model funkcjonowania kobiety, z którym konfrontuje się Maria. Księżniczka Lamballe, będąca jedną z postaci drugoplanowych, reprezentuje inną odsłonę kulturowo zdefiniowanej kobiecości niż pani Grosholtz.

Księżniczka Lamballe to postać historyczna, reprezentująca w powieści zmysłowy wzorzec kobiecości na salonach Wersalu. Przyjaciółka królowej Marii Antoniny i superintendentka jej gospodarstwa fascynuje powieściową Marię urodą i wyzwala w niej nieznaną dotąd uczucia, które mówiąca głosem narratora protagonistka opisuje w sposób następujący: „W jej piękności jest coś niemal nadziemskiego. Na jej widok zawsze ogarnia mnie ochota, by się zakochać. Wydaje mi się, że równie dobrze mogłabym zakochać się w kobiecie, jak i w mężczyźnie” (M, 60). Wykazywana przez osiemnastowieczną Marię otwartość na doświadczenie miłości do obu płci wydaje się na wskroś nowoczesna i anachroniczna wobec usankcjonowanych norm społecznych epoki. Znamienny jest fakt, że Maria kontempluje urodę księżniczki, wykonując jej model z wosku. Przedstawia ją jako śpiącą piękność, której „wargi [są] na w pół otwarte, piersi swobodne” (M, 60), a ona sama „nie jest upudrowana ani

zasznurowana” (ibid.), kreując ją tym samym jako istotę zmysłową i godną pożądania. Jednak również ten wzorzec kobiecości charakteryzuje się biernością, co zostaje symbolicznie podkreślone faktem, że protagonistka przygląda się i podziwia figurę woskową księżniczki. Pęknięcie, które nastąpiło w postrzeganiu modelu istnienia kobiety u małej Marii pod wpływem widoku nagiej matki, dochodzi w pełni do głosu, gdy artystka konfrontuje się z kobiecością zredukowaną do cielesności. Uwidocznia się to na poziomie tekstowym, jako że sekwencję poświęconą urodzie księżniczki poprzedza nostalgiczne wspomnienie delikatnego ciała matki. Symbolika figury woskowej, lalki, traktowanej jako przedmiot estetyczny, poddanej władzy spojrzeń, obserwowanej i bezbronnej (co dodatkowo podkreślają przymknięte oczy „śpiącej piękności”), stawia powieściową Marię po drugiej stronie – obserwującej, oceniającej i pożądającej<sup>295</sup>. Rzeźbiąc w wosku model księżniczki Lamballe, reprodukując piękno i kontemplując je, protagonistka lokalizuje się po stronie reprezentującej władzę nad kobiecym ciałem, co dla młodziutkiej artystki stanowi szansę na identyfikację z modelem kobiecości reprezentowanym przez Lamballe lub jego odrzucenie. Maria buntuje się przed opresyjnym i naznaczonym dominacją podejściem do ciała, ale nie widząc alternatywy, może tylko opowiedzieć się po stronie patrzącego, tworzącego i podejmującego decyzje. Ten gest Marii jest dowodem jej transgresji, zaprzeczenia skonwencjonalizowanej roli kobiety, opisywanej przez badaczki feministyczne, między innymi Dunę Pil Dahlerup, autorkę monumentalnego dzieła *Det moderne gennembruds kvinder* (Kobiety przełomu nowoczesnego 1983), w którym dokonuje rewizji twórczości duńskich pisarek końca XIX wieku, jej rewaloryzacji i interpretacji w kontekście dominującego patriarchy. Dahlerup pisze między innymi o grzechu, którego dopuszczają się artystki (w jej przypadku pisarki), „opuszczając [przypisane im] miejsca obiektów i czyniąc się podmiotami<sup>296</sup>”. Do tego zagadnienia powrócę, omawiając tożsamość Marii jako artystki. Kwintesencją uprzedmiotowienia i bierności księżniczki Lamballe jest scena jej śmierci, w której rozszalały i agresywny tłum upokarza ją, trąca i rozrywa na kawałki:

Pewnego dnia osadzają w więzieniu księżniczkę Lamballe, nazajutrz po południu zwalniają ją, równie zdumioną z powodu zwolnienia jak i aresztowania. Ciągłe jest zadziwiająco delikatna i ładna (...). Nagle wykonuje gest wyrażający wstręt. Dłoń w rękawiczce błyskawicznie przysuwa się do ust, jakby chcąc zatrzymać wymioty. (...)  
Młody urzędnik bankowy podbiega, by zdjąć jej kapelusz, lecz w rezultacie przewraca ją. Ona zaś jest zdumiona, że ulica może być tak zaśmiecona, a ludzie tak niewychowani. W jej pięknych oczach nie ma

<sup>295</sup> Motyw kobiety-lalki dotyczy w powieści nie tylko księżniczki Lamballe, ale też królowej Marii Antoniny, nieprzynależącej do siebie, lecz do ludu, ciągle eksponowanej i zdanej na ciekawskie i oceniające spojrzenia nawet w chwili porodu (s. 66-67).

<sup>296</sup> Pil Dahlerup: *Det moderne gennembruds kvinder*, København, Gyldendal 1983, s. 306 (“hun forlader sin plads som objekt og gør sig til subjekt”).

jednak ani gniewu, ani lęku. (...) Brak agresji sprawia wrażenie szyderstwa, ktoś chwyta ją za włosy, chcąc się upewnić, że owa słodycz, niewinność i zadziwienie faktycznie są z krwi i kości. (...) Przez moment tylko zwracają uwagę na gwałtowny strumień krwi. Nikt nie wie, kto właściwie oddzielił głowę od korpusu, ani kto nagle rozcina ciało, tak iż wątroba, serce, jelita, płuca, narządy płciowe jawią się we wspaniałych, plugawych barwach. (M, 115-116)

Symbolika sceny odnosi się zarówno do historycznego wymiaru dzieła i estetycznego przedstawienia rewolucji francuskiej, która z bezwzględnością obchodzi się z przebrzmiałymi ideałami *l'ancien régime*, jak i do wymiaru osobistego protagonistki, w której oczach kobiecość rozumiana jako powab, naiwność i bierność staje się tyleż anachroniczna, co niebezpieczna. Jednak na etapie rzeźbienia woskowej figury księżniczki artystka nie jest jeszcze w stanie dokonać wyboru, z którym modelem pragnie się utożsamić; jej samoświadomość nie jest jeszcze do końca ukształtowana, a ona sama rozdarta jest między wzorcem kobiecości uduchowionej i zmysłowej, choć irytuje ją postawa Curtiusa, który nadmiernie eksponuje walory erotyczne księżniczki, oświetlając jej figurę różowym światłem (M, 64). Warto zauważyć jednak, że oburzenie Marii przedmiotowym traktowaniem ciała kobiecego i jego nadmiernej seksualizacji można również postrzegać jako element anachroniczny, wskazujący na Lackeyowską „dwu-czasowość” czy podwójną czasowość. Ostatecznie powieściowa Maria Tussaud wybierze drogę kariery i rozwoju osobistego, odrzucając zarówno model kobiecości definiowanej jako bierność, uległość i kruchość, jak i ten epatujący zmysłowością.

W fabule powieści jednym z kluczowych elementów, stanowiących linię demarkacyjną w życiu Marii, jest śmierć jej małej córeczki. To tragiczne w życiu artystki wydarzenie wyznacza kres etapu, w którym słabość i zależność stanowią dla protagonistki opcję wyboru drogi życiowej. Urodzona przez trzydziestopięcioletnią Marię dziewczynka jest dzieckiem „jakby z innego świata” (M, 161), którego wątłość i delikatność jej matka instynktownie pragnie chronić:

Maria nie chce budzić tej istoty, która nie potrafi ani protestować, ani płakać. (...) Cała jej czułość skierowana jest na delikatną córeczkę, by nie zniknęła i nie stała się lalką. Księżniczką z bajki, której nie sposób obudzić nawet pocałunkiem. Mimo to dziecko wędnie w jej dłoniach jak kwiat z dalekiego, egzotycznego kraju. (M, 161)

Śmierć dziewczynki, dziecka „doskonalszego i piękniejszego” (M, 161) niż wszystkie inne, bo nieprzystosowanego do świata, w którym przyszło żyć jej matce, urasta w powieści do rangi symbolu odnoszącego się do nietrwałości i ulotności kobiecego życia. Maria boi się, by dziewczynka „nie zniknęła i nie stała się lalką”, przez co dodatkowemu wyostrzeniu podlega wspomniana już wyżej zależność między biernością a kobiecością. Radykalna

bierność zrównana tu zostaje z nieistnieniem (być lalką to przestać istnieć); w tej sytuacji bezskuteczny staje się nawet akt bycia obserwowaną (warto odnotować, że czułość Marii skierowana jest na córeczkę, *by* ta nie umarła), który ratował przedmiot kontemplacji przed niebytem w przypadku dzieł sztuki. Córeczka umiera wbrew woli i staraniom matki, co napawa ją głębokim lękiem i w sposób symboliczny odcina ją od kobiecości biernej, delegując ją „jakby do innego świata”. Narodziny Józefa, jej pierwszego syna, są już dla Marii odmiennym doznaniem: nie towarzyszą mu lęk i potrzeba ochrony, bo Józef „nie jest dzieckiem z marzeń, lecz z tego świata” (M, 162).

Zarówno śmierć księżniczki Lamballe, jak i córeczki należy postrzegać w kategorii zdarzeń, plasujących się na poziomie tekstowym po stronie „starego porządku”, którego zmierzch jest nieunikniony. Postaci synów, Józefa i urodzonego później Francois, należą już do nowego, porewolucyjnego świata, w którym liczy się siła, bezkompromisowość i własna inicjatywa.

Powracając do zagadnienia modeli kobiecości, występujących w powieści i wywierających wpływ na Marię, warto zwrócić też uwagę na postaci, których nie sposób zaklasyfikować w sposób jednoznaczny. Jedną z nich jest księżniczka Elżbieta, królewska siostra i mecenaska Marii, którą ta uczy malarstwa i rzeźby. Elżbieta należy do postaci kobiecych, które powieściowa Maria darzy sympatią i podziwem, choć częstokroć nie rozumie jej motywacji. Przedstawiona jako bohaterka rozdarta między dwoma światami, doczesnym i duchowym, Elżbieta budzi w Marii ambiwalentne uczucia. Księżniczka jest bowiem przedstawiona w powieści, zresztą zgodnie z zachowanymi źródłami historycznymi, jako pobożna arystokratka, poświęcająca czas na pomoc biednym, ale też niestroniąca od uciech stołu, a przez to otyła. Powieściowa Maria Tussaud, funkcjonując w epoce, w której piękno kobiety determinuje jej powodzenie, a niekiedy i pozycję społeczną, postrzega Elżbietę jako osobę nieskłoną do hołdowania powierzchownym i motywowanym próżnością zachowań. Budzi to w niej zarówno podziw, jak i zdystansowanie, co dochodzi do głosu w licznych passusach na temat Elżbiety, wypowiedzianych przez zaangażowanego narratora autodiegetycznego, samą Marię, która skupia się na jej „masywnym ciele” (M, 51), martwi, że „jej powabne, niewinne rysy stopniowo utoną w tłustym obramowaniu podwójnej brody” (M, 50), mówi o „narastających wałeczkach tłuszczu” (M, 53). Cieleśność księżniczki, mimo iż dla niej samej nieistotna, stanowi dla Marii jedno z istotniejszych kryteriów oceny, przy czym wzmianki o tuszy księżniczki i jej słabości do jedzenia nijak się mają do roli, jaką Elżbieta odgrywa na dworze królewskim i w życiu przyszłej Madame Tussaud. Ciało księżniczki, wbrew jej woli, wplątane zostaje w opresyjny dyskurs o kobiecości i pięknie,

którego nośnikiem i przekaźnikiem jest powieściowa Maria. W obsesyjnym podkreślaniu mało estetycznej powierzchowności arystokratki przez narratorkę (w takich przypadkach zawsze autodiegetyczną) zaobserwować można pryzmat czasów i ukształtowanie kulturowe, któremu poddana została Maria, ale również jej zmysł artystyczny, każący oglądać świat krytycznym wzrokiem osoby służącej sztuce bardziej niż człowiekowi. Rzec by można, że w tych fragmentach powieści, gdzie uwaga narratorki i protagonistki skierowana jest na postać księżniczki Elżbiety, w Marii dochodzą do głosu dwie, konkurujące ze sobą motywacje: artystyczna i prywatna. Ta pierwsza postrzega księżniczkę jako obiekt estetyczny, druga zaś snuje refleksje nad rozziwem między pięknym wnętrzem a nieatrakcyjnym ciałem kobiecym. Funkcjonując poza obowiązującymi ramami życia społecznego, w pałacu wersalskim, księżniczka stanowi w świecie Marii kolejny model kobiecości: kobiety uduchowionej, pobożnej i nieschlebiającej doczesnym gustom. Niezależność Elżbiety i konsekwencja w wybranej przez nią postawie są wprawdzie pozorne, bo niezwerifikowane przez świat istniejący poza królewskim pałacem, ale stanowią istotny drogowskaz dla Marii, której zażyłość z księżniczką i podziw dla jej pobożności i prostolinijności pozwalają rozpatrywać postawę siostry monarchy jako jeden z dostępnych jej modeli kobiecości. Jednak i Elżbieta, podobnie jak wcześniej księżniczka Lamballe, zostaje stracona podczas rewolucji, co można znów postrzeć w kategoriach symbolicznych: reprezentowany przez królewską siostrę wzorzec kobiecości również nie przystaje do nowych czasów.

Wśród postaci powieściowych odbiegających od stereotypu i społecznej normy, które pobudzają wyobraźnię Marii i skłaniają do zastanowienia nad rolami przypisywanymi kobiecie, znajduje się również morderczyni przywódca rewolucji Jean-Paula Marata, Charlotte de Corday, niewymieniona zresztą w biofikcji z imienia i nazwiska. Wywodząca się z kręgu żyrondistów Charlotte Corday morduje Marata, gdy ten zażywa kąpieli leczniczej; po dokonaniu zbrodni daje się pojmać, osadzić w więzieniu i osądzić, po czym zostaje zgilotynowana. Powieściowa Maria poznaje morderczynię Marata w więzieniu, do którego przychodzi, by wykonać odlew jej twarzy w celu stworzenia jej figury woskowej. Corday wzbudza w Marii szacunek i podziw, bowiem zachowuje godność, trzyma się „wyniośle” (M, 119) i prowadzi szczerą rozmowę na temat swojej zbrodni w przededniu własnej śmierci. W przeciwieństwie do pozostałych kobiet w życiu Marii, Corday jest kobietą czynu. W oczach Marii reprezentuje determinację w działaniu, hardość, bezkompromisowość i zdolność do kształtowania własnego losu, a fakt, że osiągniętym przez nią celem jest zabójstwo mężczyzny, tylko akcentuje cechy, które fascynują i inspirują artystkę. Charlotte Corday stanowi wyzwanie poznawcze dla powieściowej Marii, która widzi w niej piękną kobietę,

podkreślając dodatkowo urodę czerwoną suknią i rozpuszczonymi włosami, jednak jej postępek i zachowanie skłaniają artystkę do przypisywania jej cech kulturowo kojarzonych z mężczyznami (władczość, brak emocji, duma). Ambiwalencja powieściowej Marii wobec Corday wyraża się nie tylko w jej gestach (np. na widok morderczyni Marata Maria „kłania się mimowolnie” [M, 119]), oczekiwaniach (Corday „nie sprawia wrażenia złej ani zwariowanej” [M, 119]), ale też w postrzeżeniach narratora (np. uwaga o strażnikach, którzy „niemal pokornie” [M, 119] prowadzą Marię do Charlotte). Mimo „męskich” cech, również i jej nie udaje się wymknąć poza ramy dyskursu o tradycyjnej, tzn. utożsamianej z łagodnością, kobiecości. W przypadku Corday dyskurs kobiecego ciała i roli przypisywanej kobietom pojawia się w motywie jej dłoni. Podczas spotkania Maria od początku je obserwuje (a przypomnijmy, że Charlotte Corday zasztyletowała Marata) i zamiast, jak można się spodziewać, dłoni morderczyni, widzi ręce „długie, smukłe, z krótkimi paznokciami [które] spoczywają spokojnie na jej łonie niczym ptaki w gnieździe” (M, 119). Dostrzeżenie potencjału macierzyństwa (*vide* „łono” i „ptaki w gnieździe”) w morderczyni świadczy nie tylko o specyficznym postrzeganiu świata przez samą Marię, ale stanowi też wyraz normy obyczajowej, podług której kobieta nie jest zdolna do brutalności i okrucieństwa. Motyw kobiecych rąk – rąk morderczyni pojawia się również w nieco innym kontekście, mianowicie podczas rozmowy Marii z Charlotte. Chcąc dowiedzieć się, dlaczego kobieta zamordowała Marata miał walczyć z nim pokojowymi metodami, artystka stwierdza: „Mogłaby pani podjąć przeciwko niemu działania polityczne”, na co Corday odpowiada jej, że „polityka to brudna sprawa”, i przygląda się swoim dłoniom (M, 120). Zaskakująca w tym miejscu ironia czy czarny humor są przejawem anachronizmu, stanowiącego odniesienie do współczesnego, pełnego absurdu, odbioru makabry. Charlotte jest jednak dla Marii nie tylko (kontrowersyjnym) wzorcem kobiecości, lecz również inspiracją artystyczną. Rzeźbiarka odwiedza ją, by wykonać jej figurę woskową, wzbudzając w niej refleksje na temat roli artysty w kreowaniu rzeczywistości, o czym powiemy później. Czyn Corday nabiera w oczach Marii charakteru mitu, tym bardziej że kojarzy się jej ze znanym od dzieciństwa obrazem z domu Curtiusa, przedstawiającym biblijną Judytę mordującą mieczem Holofernesa (scena pojawia się w drugim rozdziale powieści, „Na bezdrożach”). Symboliczny tryumf kobiety nad mężczyzną, którego i Judyta, i Charlotte są ucieleśnieniem, pobudza wyobraźnię powieściowej Marii, stanowiąc jednocześnie wyraźną aluzję do czasów Willumsen, naznaczonych buntem kobiet wobec dominacji mężczyzn i postulatami „uśmiercenia” patriarchy. Samo przywołanie opowieści o Judycie można postrzegać jako swoisty anachronizm, jako że jej postać stała się dla współczesnych badaczy, a w szczególności badaczek, przyczynkiem do

rozważań o transgresjach, jakich dopuszczały się kobiety na przestrzeni wieków (w przypadku Judyty chodzi o posługiwanie się przez kobietę bronią, co jest zastrzeżone dla mężczyzn)<sup>297</sup>. W tym sensie postaci obu kobiet, Judyty i Charlotte, podlegają na kartach powieści emblematyzacji, a więc ich obecność w fabule uzasadniona jest zarówno potrzebami faktograficznymi i fabularnymi, jak i wrażliwością pisarki. W interesujący sposób traktuje zagadnienie wykorzystania motywu biblijnej Judyty w kontekście zabójczyni Marata wielokrotnie już cytowana Anne Birgitte Rønning. W zabiegu tym norweska badaczka upatruje projektu przywracania kobiet historii, z której – według niej – zostały z biegiem czasu wyrugowane. W powieści Willumsen Charlotte Corday jest przedstawiona oczyma Marii jako siła sprawcza, jedna z istotnych figur rewolucji, kobieta-bohaterka, która jest świadoma swojego czynu i dopuszcza się go ze względów ideowych. Kontrapunktem do takiego postrzegania Corday jest heroizacja Marata, za którą w powieści odpowiedzialny jest David<sup>298</sup>. Oba stanowiska, heroizujące morderczynię bądź jej ofiarę, ścierają się w *Marii* zarówno na płaszczyźnie dyskursu bezpośredniego (powieściowa Maria określa Marata mianem „zaszlachtowanego”, David zaś „zamordowanego”<sup>299</sup>), jak i zawołowanego czy niedopowiedzianego (narrator, przyjmujący perspektywę Marii, stwierdza ze zdumieniem, że Charlotte „nie sprawia wrażenia (...) zwariowanej” [M, 119], co jest wyraźną aluzją do reinterpretacji jej czynu, podjętej w późniejszym czasie, podług której Corday była chora psychicznie). W obręb tego samego dyskursu deprecjonującego morderczynię, a zatem w sposób opresyjny podporządkowującego ją obowiązującemu konstruktowi kobiecości rozumianemu jako łagodność i bierność, włączyć można również samo dzieło malarskie Davida, *Śmierć Marata*, na którym Corday zostaje pominięta. Wszystkie te zabiegi narracyjne mają charakter uniwersalizujący, a pretekstowość biografii Marii Tussaud nabiera wyrazistości. Wybór postawy życiowej powieściowej Marii aktualizuje się w wyborach kobiet współczesnych Willumsen, a przestrzeń kilku dzielących je wieków przestaje mieć znaczenie, bo mechanizmy odmawiające kobietom sprawstwa można zaobserwować również i dziś.

Można podsumować, że w procesie emancypowania się i tworzenia własnej tożsamości postać Marii Tussaud ma do dyspozycji kilka skrajnie różnych modeli kobiecości, jakimi dysponuje jej epoka. Żaden z nich nie jest jednak dla niej zadowalający, poddana

<sup>297</sup> Więcej na ten temat można znaleźć chociażby u Marii Janion, która analizuje kilka mitycznych i historycznych postaci kobiecych, w tym biblijną Judytę, dowodząc, że wszystkie te postaci spotkała kara za pogwałcenie prawa natury. Vide: Maria Janion: Bogini Wolności (dlaczego rewolucja jest kobietą?), eadem, *Kobiety i duch inności*, Warszawa, Wydawnictwo Sic! 2006, s. 5-49.

<sup>298</sup> Anne Birgitte Rønning, op. cit., s. 178-182.

<sup>299</sup> W oryginale użyto określeń „slagtet” i „myrdet”, które w polskim przekładzie zostały przetłumaczone jako odpowiednio „zabity” i „zamordowany”. W rozprawie posługuję się celowo określeniem „zaszlachtowany”, by podkreślić dehumanizację śmierci zawartą w tym mocnym słowie.

rekonstrukcji estetycznej Madame Tussaud jest bowiem kobietą zarówno historyczną, jak i współczesną, a dostępne jej wzorce właściwe jej płci są zbyt zachowawcze (matka), uprzedmiotawiające (księżniczka Lamballe) lub radykalne (Charlotte Corday). Wstrzymanie się od wyboru modelu życiowego przez protagonistkę jest możliwe, ale tylko do pewnego momentu. Momentem tym jest spotkanie z przyszłym mężem, które każe jej skonfrontować własne marzenia i ambicje z tradycyjnym układem między płciami, oferowanym przez instytucję małżeństwa. To właśnie na tej płaszczyźnie Maria przeżywa najwięcej rozterek i frustracji, dowodzących podwójnego – historycznego i współczesnego – rodowodu postaci.

### 3.3.2. Maria w kontekście społecznym

Opisane dotychczas dylematy powieściowej Marii i jej postawy wobec mnogości przedstawionych w utworze modeli życia dostępnych kobiecie mieszczą się, rzecz jasna, zarówno w obrębie kontekstu osobistego, jak i społecznego, bo też, jak już podkreślałam, wytyczenie ścisłych granic między poszczególnymi kategoriami nie jest możliwe. Dlatego tak jak poprzedni podrozdział poświęcony był zagadnieniu kluczowemu w rozwoju protagonistki, czyli krystalizowaniu się jej tożsamości, tak w tym skupię się na konsekwencjach jej wyborów związanych przede wszystkim z normami społecznymi, w tym życiem małżeńskim i rodzinnym.

Dom rodzinny małej Marii tworzą, oprócz niej samej, matka i wuj Curtius, jej mistrz i powiernik. Maria wzrasta więc bez ojca, którego zna tylko z opowieści. Mimo że wuj odgrywa w jej życiu rolę, jaką kulturowo przypisuje się ojcu – zapewnia jej opiekę, bezpieczeństwo, troszczy się i ją uczy – fabuła powieści i narracja poprowadzone są tak, by brak męskiego wzorca stanowił istotny element życia emocjonalnego bohaterki. Jej rozterki dotyczące wyboru drogi życiowej skorelowane również są z brakiem modelu małżeństwa i rodziny, którego nie wyniosła z rodzinnego domu. Dlatego też stosunek Marii do małżeństwa i związku z mężczyzną cechuje powściągliwość i ambiwalencja, a bohaterka przez długi czas wydaje się tym tematem niezainteresowana. Uwidacznia się to na przykład w jej relacji z Jacquesem-Louisem Davidem, który podziela jej pasję malarską i talent. Znalazłszy w Davidzie partnera do inspirujących rozmów o sztuce, Maria odrzuca jednak jego awanse, pragnąc, by ich znajomość zachowała charakter koleżeński i zawodowy:

– Mario. Nie sądzisz, że jesteśmy stworzeni dla siebie?

Zaszokowana spogląda na bladego, drobnego mężczyznę, którego jeden rękaw ciągle jest przemoczony.

– Za bardzo się różnimy.

– Istnieją materiały wybuchowe. Nawet neutralizujące się nawzajem trucizny.

(...)

– A dziecko – kontynuuje David z przesadną ironią. – Mieszanka ciebie i mnie. Jakie ono byłoby?

– Nie myślałam o dzieciach.

(...)

Maria Grosholtz nie zachęca swego współtowarzysza do zostania. (M, 121)

Dzięki odrzuceniu starań malarza, Maria wykreowana zostaje pozornie na kobietę niezależną od mężczyzny i sprzeciwiającą się mieszczańskiej instytucji małżeństwa. A jednak, zgodnie zresztą z danymi faktograficznymi z życia historycznej Madame Tussaud, powieściowa Maria jako trzydziestoczterolatka poznaje swojego przyszłego męża, o osiem lat młodszego Francois Tussaud z Macon, inżyniera z prowincji, który przybywa do Paryża w poszukiwaniu pracy. W tym czasie Maria jest już kobietą sukcesu i spadkobierczynią salonu figur woskowych Curtiusa (jak również jego długów), jej wybranek zaś znajduje się na początku swojej kariery zawodowej, zatem tradycyjny naówczas układ, w którym aktywny zawodowo mężczyzna zabezpiecza materialnie kobietę, jest tu odwrócony. Małżeństwo dla kobiety z jej pozycją Maria postrzega jako utratę kontroli nad własnym życiem, a jednak motywowana potrzebą dzielenia się swoim losem z drugą osobą i zmęczona koniecznością ciągłego podejmowania decyzji finansowych w rozwijającym się gabinecie figur, decyduje się na związek z Francoisem. Wejście w tradycyjną instytucję obwarowaną konwenansami postawi Marię w obliczu licznych wyborów, których nie musiałyby dokonywać, nie będąc żoną i matką, dlatego małżeństwo powieściowej Madame Tussaud można postrzegać jako kolejny dowód na ponadczasowy charakter tej postaci, gdyż to właśnie ten aspekt życia ukazuje bodaj najpełniej dylematy, z jakimi mogła borykać się Maria historyczna, i uwypukla ich współczesny charakter. Pretekstowość powieści ujawnia się nader często na płaszczyźnie rozważań Marii nad istotą małżeństwa, jej oczekiwań wobec męża i rozdarcia wynikającego z niemożności pogodzenia życia rodzinnego z pasją i samorealizacją. Na podstawie przemyśleń i postaw bohaterki uznać można, że zrekonstruowany portret historycznej Marii w znacznej mierze odpowiada portretowi współczesnej kobiety i jej dylematom. Co ciekawe, w powieści poznajemy również punkt widzenia Francois Tussaud, interesującym zabiegiem narracyjnym jest bowiem włączenie w obręb refleksji o małżeństwie i rolach, jakie przypisuje się w nim obu płciom również jego perspektywy. Właściwie żadnej innej postaci powieściowej, prócz tytułowej Marii, narrator nie udziela głosu i nie przyjmuje jej punktu widzenia. Fakt, że postrzeganie ról i wzajemnych oczekiwań w małżeństwie rozpisane jest w powieści na dwa głosy świadczy o istotnej roli, jaką Willumsen przypisuje tej instytucji w procesie krystalizowania się tożsamości protagonistki. Warto przy tym wspomnieć, że

źródła historyczne niewiele mówią na temat samego Francois Tussaud, nie wiadomo też nic na temat okoliczności pierwszego spotkania Marii z przyszłym mężem, a tematowi małżeństwa i macierzyństwa artystki jej biografki poświęciły dwa lakoniczne rozdziały<sup>300</sup>. Tam, gdzie narracja skupia się na mężu Marii Tussaud i refleksjach obojga nad preferowanym przez nich wzorcem małżeństwa, referencyjny walor powieści jest najmniejszy, należy zatem założyć, że gros przemyśleń i ustaleń na ten temat jest w powieści efektem zmyślenia Willumsen, przez co stanowi jeszcze bardziej dobitną emanację jej punktu widzenia i poglądów. Postać Francois nie jest też traktowana przez narratora (a zatem i autorkę) w sposób bezstronny, w przeciwieństwie do reszty postaci w powieści. Narrator heterodiegetyczny z focalizacją wewnętrzną ogranicza się wprawdzie pozornie do przekazania myśli i wrażeń mężczyzny, ale selekcja refleksji i epizodów stawia go w złym świetle i eksponuje jego wady, co sprawia, że postać Francois nabiera groteskowych cech. Dzięki tej strategii Willumsen osiąga „kompletność dzięki wybiórczości” („completeness by selectiveness”), jak to określa Arnaldo Momigliano<sup>301</sup>: kreuje całościowy wizerunek postaci poprzez selekcję jej (potencjalnych) czynów i myśli, wzmacniających postulaty autorki wobec konstrukcji protagonistki.

Jak już wspominałam, powieściową Marię cechuje ambiwalentny stosunek do małżeństwa, bowiem z jednej strony postrzega je jako czynnik ograniczający jej wolność i redukujący ją do roli gospodyni domowej, z drugiej zaś odczuwa pokusę poddania się presji społecznej, nakazującej kobiecie realizować się w roli żony i matki oraz poszukuje w mężczyźnie oparcia i pomocy. Jednak już przy ich pierwszym spotkaniu zarysowują się w powieści linie napięć, które cechować będą układ między Marią i jej mężem. Dzięki nim czytelnik domyśla się, że małżeństwo Marii i Francois opierać się będzie na nierealistycznych oczekiwaniach obojga. Już ich pierwsze spotkanie w gabinecie figur woskowych zaczyna się od nieporozumienia, czy może raczej błędnej interpretacji zachowania Marii przez Francois: „Maria proponuje młodemu mężczyźnie, iż pokaże mu figury, których jeszcze nie widział. Mężczyzna odnosi wrażenie, że Maria prosi o ochronę. Drobna kobieta, delikatny, morelowy ptak z tropików, który może boi się samotności” (M, 147). Zastosowany w przytoczonym cytacie zabieg narracyjny, polegający na płynnym przejściu od auktorialnej narracji trzecioosobowej z focalizacją zerową do narracji z focalizacją wewnętrzną, prowadzonej z perspektywy Francois, sprawia, że czytelnik współuczestniczy w projekcji pragnień i życzeń przyszłego męża Marii dotyczących kobiecości i roli, jakie powinna odgrywać kobieta.

<sup>300</sup> Anita Leslie, Pauline Chapman: op. cit.

<sup>301</sup> Arnaldo Momigliano: *The Development of Greek Biography*, Cambridge, Massachusetts & London, England, Harvard University Press 1993, s. 11.

W obrębie tychże umiejscowić można kruchość, bezbronność, strach przed samotnością i pewnego rodzaju egzotyczność, oderwanie od rzeczywistości („morelowy ptak z tropików”). Projekcje Francois dotyczące ideału kobiecości, którego doszukuje się w Marii, widoczne są również w porównaniu jej ze złocistym ptakiem (M, 147) i porcelanową figurką (M, 149). Jednocześnie, mimo automatycznie przypisanej sobie roli opiekuna i obrońcy, młodego Francois już podczas pierwszego spotkania z Marią pociąga jej „matczyna łagodność” (M, 149). Z perspektywy przyszłej Madame Tussaud to samo zdarzenie przebiega w innym duchu. Młody mężczyzna wyzwała w Marii instynkt opiekuńczy i jawi się jej jako osoba delikatna. Świadczy o tym choćby następujący opis prezentowania Tussaudowi sali znanych osobistości w gabinecie figur:

Maria przygryza wargi i prowadzi go dalej do Marata. Lecz okazuje się to błędnym posunięciem. Młody mężczyzna cofa się bowiem o trzy kroki, słysząc jej opowieść o modelowaniu masek krwawiącego w wannie Marata oraz wysokiej, jasnowłosej dziewczyny. Maria postanawia pominąć tego wieczoru morderców i wielkich złodziei. Ostre, niebieskie światło uczyniłoby zapewne również jej morelowy kolor martwym. (M, 147)

W dalszym toku wywodu, prowadzonego przez narratora heterodiegetycznego z focalizacją wewnętrzną z perspektywy Marii, pojawia się również wzmianka o tym, że Tussaud w wyniku szoku doznanego podczas zwiedzania gabinetu figur zaczyna się jąkać, a Maria, starając się zatrzeć złe wrażenie i nie chcąc zniechęcić zalotnika, postanawia zaprowadzić go do teatru Philipstala, bo „jeśli w ogóle będzie mógł zapomnieć przykry widok Marata, to chyba jedynie pośród fajerwerków” (M, 148). Ironia, z jaką przedstawiono reakcję wrażliwego młodzieńca na drastyczne sceny, które wszak wyszły spod ręki jego wybranki, ma charakter anachroniczny, a jej proveniencja bez wątpienia jest współczesna. Mimo że w powyższych scenach narrator wszechwiedzący nie ujawnia się *sensu stricto*, lecz czyni powieściową Marię wektorem prześmiewczych treści, ironię można postrzegać jako komentarz i wskazówkę do właściwego odczytania potencjału powieściowego Francois Tussaud, którego męska postawa ma li tylko charakter deklaracyjny i fasadowy. Pobrzmiwa w tym zabiegu oczywiście dwuczasowość, dzięki której czytelnik Willumsen może bez trudu rozpoznać antybohatera współczesnego pisarce dyskursu o kryzysie męskości i patriarchy. Powieściowa Maria jest od samego początku świadoma wrażliwości przyszłego męża, co przejawia się bezpośrednio w opisanych wyżej próbach chronienia go przed szokiem, ale i pośrednio, w metaforycznym opisie przygotowywania dla niego posłania, do którego Maria niesie wykrochmaloną pościel „ostrożnie i uroczyście, jakby trzymała w ramionach niemowlę” (M, 149). Spotkanie trzydziestoczteroletniej Marii Grosholtz z dwudziestosześcioletnim Francois Tussaud to

konfrontacja silnej i samodzielnej kobiety ze słabym, potrzebującym wsparcia mężczyzną, choć obie strony starają się sprostać przypisanym do swoich płci rolom kulturowym i wpisać w istniejące konwencje. Powieściowa Maria, która jest świadkiem nieporadności Francois i jego nadwrażliwości, przypisuje mu mimo wszystko tradycyjnie męskie cechy, czego dowodem jest refleksja, że „często właściwie na co dzień potrzebuje mężczyzny”, i fakt, że „zamyślona i zmartwiona wzdycha nad losem samotnej kobiety, pragnącej mieć poważanie” (M, 149). Małżeństwo jest w jej oczach kluczem do statusu, ale również konkretną pomocą, i to właśnie ta motywacja jest dla Marii zasadnicza. Maria oczekuje od przyszłego męża, że ten zapewni jej stabilność ekonomiczną, a Francois bez wahania deklaruje, że przyszła żona „nie potrzebuje się tym przejmować” (M, 152), choć jednocześnie „głęboko wzruszony jej matczyną opieką i praktycznym zmysłem, uświadamia sobie, iż jeśli jego życie zdoła ułożyć się w ten sposób, to nigdy już nie będzie zmuszony wstawać” (M, 152). W kolejnej zaś scenie, w której Maria kupuje mu ubranie i cenne przedmioty, Francois wie już, że małżeństwo zapewni mu dostatni byt: „Nie, Francois Tussaud nie szuka już pracy ani ciotek. Usamodzielił się, żeniąc się z trzema posiadłościami. Jedna nawet znajduje się na wsi” (M, 153). Po raz kolejny pośrednią charakterystykę męża Marii cechuje anachroniczna ironia, a wizerunek leniwego człowieka, gotowego zerować na majątku i pracy swojej żony, przybiera na wyrazistości. Rzeźbiarka szybko odkrywa prawdziwą naturę męża i zdaje sobie sprawę, że nie może liczyć na jego pomoc w prowadzeniu paryskiego gabinetu figur, woli on bowiem przebywać w ich wiejskiej posiadłości w Yvry-sur-Seine. W końcu artystka wyznaje mu wprost, że nigdy nie był dla niej oparciem (M, 177). Powieściowa Maria i jej mąż reprezentują dwa światy i podejścia do życia, dość radykalnie skontrastowane w dziele Willumsen. Artystka przedstawiona jest jako energiczna i przedsiębiorcza osoba, której żywiołem jest miasto, a pasją jej praca, i którą męczy spokojne wiejskie życie. Z kolei Francois wykreowany zostaje jako człowiek nieodpowiedzialny i lekkomyślny, którego zadowala spokojny rytm wsi, a praca na rzecz rodziny go nie interesuje, choć z drugiej strony z niechęcią podchodzi do ambicji żony i jej chęci zarobkowania. Zniechęcenie obojga małżonków wynika z odmiennych oczekiwań względem siebie i rodziny, co widać chociażby w scenie, w której Maria, urodziwszy dwoje dzieci, pragnie nakłonić męża do stosowania antykoncepcji:

- Francois, nie chcę mieć już dzieci.
- Dzieci. Przecież nie od razu ma się dzieci. To nic nie kosztuje.
- Nie kosztuje. Wszystko ma swoją cenę. (...) – szybkim, triumfującym ruchem kładzie przed nim paczuszkę Philipstala. – Będziesz je stosował.

- Co to jest? – przygląda się z odrazą trzem białym woskowo gładkim osłonom.
- Nałożysz to. I nie będziemy mieć dzieci.
- To nienaturalne (...). (M, 168)

W miarę jak frustracja Marii się pogłębia, w narracji coraz rzadziej pojawiają się passusy przedstawiane z perspektywy Francois, coraz częściej natomiast inicjatywę narracyjną przejmuje głos przemawiający do protagonistki w drugiej osobie i znający jej myśli i uczucia. Pozornie jest to głos narratora, który odstępkuje od przypisanej sobie roli świadka i staje się pełnoprawnym aktorem dyskursu. Jednak wnikliwa lektura dowodzi, że głos należy do samej Marii, której rozterki skłaniają ją do rozmowy z samą sobą. Bezpośrednim powodem rozbudowanego solilokwium protagonistki są jej czterdzieste drugie urodziny, a przedmiotem dialogu z samą sobą jest rozdarcie między pragnieniem ucieczki z Yvry-sur-Seine a spełnieniem powinności żony i matki. Maria dokonuje podsumowania swojego rozczarowującego małżeństwa i niemożności połączenia go z pracą. W tym celu przeprowadza wyimaginowaną rozmowę z mężem, próbując argumentować konieczność swojego wyjazdu:

Nasze małżeństwo to pomyłka. Lecz nie z naszej winy. Pragnęłam mieć przyjaciela, podporę, może nowego Curtiusa. Ale chciałam być mu równa. (...)  
 Boję się, że zainwestujesz w coś, nie radząc się mnie uprzednio. Pieniądze dają wolność, Muszę wrócić do Paryża i pracować. Albo wybiorę się z Philipstalem do Londynu i będę bogata. A potem..., potem będziemy bardzo szczęśliwi.  
 To nieprawda, Mario Tussaud. (M, 171)

W przytoczonym fragmencie jak w soczewce uwidaczniają się ambiwalentne pragnienia i lęki Marii: niespełniona potrzeba równości w małżeństwie przy jednoczesnym poszukiwaniu w partnerze ojca, obawa przed nieodpowiedzialnością finansową męża, chęć wyjazdu do Londynu, którą artystka motywuje potrzebą zarobku, wreszcie złudne przyrzeczenie czekającego ich rodzinę szczęścia. Wieńczący passus komentarz „To nieprawda, Mario Tussaud” wypowiedziany jest głosem Marii, która dostrzega we własnych słowach fałsz i brak gotowości do konfrontacji z porażką jej życia rodzinnego. Wypowiedź ta jest najdobitniejszym wyrazem rozdarcia wewnętrznego Marii, jedną z najbardziej prywatnych chwil, podczas których władza narratora heterodiegetycznego zostaje zawieszona<sup>302</sup>. Również w tym cytacie ujawnia się anachronizm, jednak tym razem dotyczy on współczesnych rozpoznania psychologicznych, które każą kobiecie poszukiwać w partnerze ojca, a do których historyczna Maria nie mogła mieć dostępu, oraz postulatu równości małżeńskiej,

<sup>302</sup> Anne Birgitte Rønning z kolei nie rozstrzyga kwestii nadawcy tego komunikatu w sposób jednoznaczny. Jej zdaniem głos może należeć do narratora heterodiegetycznego, który zwraca się do Marii. Vide: op. cit., s. 148.

nierealnego u progu XIX wieku. Maria snująca powyższe refleksje dysponuje świadomością kobiety współczesnej Willumsen, co jest kolejnym dowodem emblematyzacji figury historycznej i jej pronominalnego charakteru, jeśli posłużyć się terminologią Aagego Henriksena. Nie ulega wątpliwości, że rozmowa z samą sobą jest istotnym zwrotem w kształtowaniu się tożsamości powieściowej Marii, która musi zmierzyć się po raz kolejny z konstrukcją kobiecości narzucaną jej przez epokę. W momencie przełomowych decyzji, w tym przypadku o wyjeździe do Anglii i rozstaniu z mężem, narrator heterodiegetyczny milknie i nie chcąc ferować wyroków, ceduje odpowiedzialność za przebieg narracji na protagonistkę. Maria ostatecznie zdecyduje, że wyjedzie, zgodnie z opisanym wcześniej modelem „powieści rozstaniowej”, a jej rozbrat z kulturowym wzorcem kobiecości, w który wpisane są ofiarność, uległość i całkowite podporządkowanie macierzyństwu i rodzinie, staje się faktem. Moment samej decyzji o rozstaniu z Francją i późniejsza scena wyjazdu dowodzą niedopasowania wyprzedzającej swoją epokę artystki do niekwestionowanego modelu rodziny i małżeństwa. Doniosłość tej chwili podkreślona zostaje szczególnym narracyjnym rozchwianiem, które można poczytywać jako wyraz emocjonalnej niestabilności protagonistki. Mianowicie w scenie wyjazdu narrator heterodiegetyczny przechodzi płynnie ze swojej pozycji wszechwiedzącego zawiadowcy świata przedstawionego i narracji ektradiegetycznej do intradiegetycznej, prowadzonej z punktu widzenia i odczuwania Marii. Jednak już w kolejnym akapicie pojawia się ponownie wypowiedź skierowana do adresata – protagonistki powieści, a głos, który tym razem uznać można za głos narratora, świadka całego zajścia, ujawnia wiedzę na temat przyszłości Marii i daje wyraz swojej stronniczości wobec jej wyboru:

Maria Tussaud znika ze sceny. Wie, że już nigdy do niej nie będzie pasować. Pragnie, by ktoś ją zatrzymał. Nie słysząc jednak zdążających za nią kroków. Ani jednego odgłosu. Nie obracaj się, Mario. Jeśli się obrócisz, zamienisz się w sól lub łzy. Zostaw tę scenę. Zostaw męża. Zostaw dom. Dziecko. Matkę. I swój cień. (M, 181)

Głos apelujący do Marii, by wybrała drogę wolności (skontrastowanej z małżeństwem) uznać można za należący do samej Dorrit Willumsen, sprzyjającej świadomym kobiecym wyborom; jest też anachronizmem, zachętą niekompatybilną z głosem epoki, a zatem świadcząca o podwójnej czasowości w powieści. Dodatkowo teatralność tej, nomen omen, sceny i dystans – przestrzenny i czasowy – również wskazuje na inny niż dotychczas, współczesny głos narratorski. W świetle późniejszych wydarzeń, a przede wszystkim refleksji Marii na temat jej decyzji, ów wtręt opowiadacza wydaje się usprawiedliwiony, stanowi bowiem przeciwwagę dla wyrzutów sumienia artystki, wypowiedzianych tym razem przez narratora autodiegetycznego:

Jestem chyba złą matką. Prawdziwa kobieta nie zostawiłaby dwuletniego dziecka. Nie kochałam go wystarczająco mocno. W mej krwi nie było radości (...).  
Kobiety nie zostawiają swych dzieci. Nawet wyjeżdżające tylko do Paryża czułam, że to nie w porządku. Równocześnie odczuwałam ulgę i radość. Czystą, egoistyczną radość, iż znowu mogę skupić się, mieć pomysły i poruszać się szybko i lekko. (M, 194-195)

Decyzje protagonistki związane z jej życiem rodzinnym stanowią kolejny krok na drodze do kształtowania jej tożsamości i uzyskania całkowitej emancypacji. Historyczna Maria zdaje sobie sprawę, że nie potrafi sprostać ówczesnemu, tradycyjnemu modelowi żony i matki, który postrzega w kategoriach ograniczających i z którego musi się wyzwolić (ostatnie zdanie w rozdziale „Spokojne życie” brzmi: „Za oknem [powozu] czeka wolność” [M, 181]). W narracji skupionej na aspektach życia rodzinnego i niekompatybilności oczekiwań małżonków Tussaud szczególną rolę odgrywa podwójna czasowość, widoczna w zabiegach mających na celu zdyskredytowanie Francois i apologię postępowania protagonistki. Intensywność i częstotliwość zmian w obrębie głosów i perspektyw narratorskich odzwierciedla zaangażowanie narratora ekstradiegetycznego w skądinąd dość konsekwentny wzorzec narracyjny w pozostałych rozdziałach powieści. Stawką jest taka kreacja historycznej Marii Tussaud, by stała się ona wektorem dylematów natury współczesnej, w myśl Henriksenowskiej psychologii pronominalnej. Kwestia macierzyństwa i małżeństwa stanowią pod tym względem uniwersalny temat, niemożność zaś ich pogodzenia z samorealizacją to zagadnienie wyjątkowo aktualne również i dziś. Dlatego w strukturze powieści kontrapunktem dla macierzyństwa i rodziny jest sztuka i praca Marii, dzięki którym proces kształtowania się tożsamości protagonistki – również jako kobiety – dobiegnie końca.

### 3.3.3. Maria a sztuka

Powieść Willumsen jest bez wątpienia *künstlerroman*, dziełem o tożsamości artystki oraz istocie sztuki i to właśnie na te aspekty tematyczne i poetologiczne zwracają uwagę badaczki Marii. Justyna Haber-Biały upatruje w sztuce uprawianej przez Madame Tussaud pogoni za pięknem, widzi w niej gest ucieczki przed rozczarowaniami, jakich nie szczędziło jej życie rodzinne<sup>303</sup> oraz wyraz emancypacji: „Obcowanie ze sztuką, proces twórczy, w przeciwieństwie do uczestniczenia w życiu rodzinnym, nie wymaga od niej rezygnacji z autonomii i mieści się w pojmowanym przez nią poczuciu wolności<sup>304</sup>”. Maria Krysztofiak pisze o zbieżnościach w postrzeganiu sztuki między Dorrit Willumsen i jej protagonistką oraz

<sup>303</sup> Justyna Haber-Biały: *Tożsamość...*, s. 93.

<sup>304</sup> *Ibid.*: s. 98.

o procesie twórczym, u źródeł którego leży potrzeba uchwycenia tego, co jednostkowe<sup>305</sup>. Marina Allemano, wychodząc od eseju Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936), postrzega powieść jako między innymi polemikę z twierdzeniem, jakoby artefakt w procesie reprodukowania i kopiowania (czyli w przypadku pracy Marii) tracił aurę<sup>306</sup>. Wreszcie Anne Birgitte Rønning traktuje biofikcję Willumsen w kategoriach rehabilitacji Marii Tussaud jako rzeźbiarki, gdyż w oczach współczesnych funkcjonuje ona zasadniczo jako przedstawicielka branży rozrywkowej, i rozszerza swój projekt na inne artystki<sup>307</sup>. Wszystkie autorki postrzegają działalność artystyczną Marii w kontekście jej płci, dostrzegają zmysłowy charakter jej obcowania z materią i akcentują dylematy właściwe każdemu twórcy. Zgadzając się z ustaleniami moich poprzedniczek, pragnę uzupełnić ich refleksje o własne obserwacje skoncentrowane wokół zagadnienia sztuki jako medium formowania podmiotowości artystki oraz narzędzia władzy.

Cytowana już Ewa Kraskowska, której poglądy pod wieloma względami pokrywają się z refleksją cytowanej już Pil Dahlerup, odwołuje się do modelu rozwoju prozy kobiecej, wypracowanym w perspektywie diachronicznej przez Elaine Showalter, proponując szereg toposów występujących w literaturze pisanej przez kobiety, a dotyczących pozycji samych kobiet w społeczeństwie patriarchalnym. Według jednego ze sposobów obrazowania zwanego przez Kraskowską transgresyjnym<sup>308</sup>, kobieta-artystka, chcąc tworzyć w społeczeństwie zdominowanym przez mężczyzn, musi dokonać przekroczenia własnej płciowości. Badaczka wyróżnia dwa warianty takiej twórczości (odnosząc się wprawdzie do pisarek, ale jej spostrzeżenia są trafne również w przypadku innych artystek): w wariacie tradycyjnym kobieta „stara się naśladować wzorce artystyczne ustanowione przez mężczyzn, wpisując się tym samym w dziedzinę literatury reprezentującej patriariat. Nie powoduje ją pragnienie buntu i wyzwolenia, lecz chęć zdobycia pozycji w świecie sztuki, który jest światem zasadniczo męskim<sup>309</sup>”. W wariacie drugim natomiast chodzi nie tyle o spełnienie ambicji artystycznych przez autorkę, co o potrzebę „indywidualnej, nie stłumionej ekspresji<sup>310</sup>”. Protagonistka Willumsen, która stara się podążać własną artystyczną drogą, próbując jednocześnie dostosować się do zasad panujących we własnej epoce, realizuje po części oba warianty transgresyjnego modelu kobiecej twórczości. Dla Marii Tussaud uprawianie sztuki jest tożsame z wolnością i autonomią, której, jak zauważa Justyna Haber-Biały, musi się zrzekać w życiu

---

<sup>305</sup> Maria Krysztofiak: op. cit.

<sup>306</sup> Marina Allemano: op. cit., s. 151-152.

<sup>307</sup> Anne Birgitte Rønning: op. cit., s. 187-191.

<sup>308</sup> Ewa Kraskowska: op. cit., s. 204.

<sup>309</sup> Ibid.

<sup>310</sup> Ibid.

rodzinnym<sup>311</sup>. Sztuka stanowi więc dla niej przestrzeń indywidualnego rozwoju, ale też samotnej kontemplacji piękna i rozmyślań nad uwarunkowaniami twórczości artystycznej. Z drugiej strony rzeźbiarka uczy się rzemiosła od swego mistrza Curtiusa, który do końca życia pozostanie dla niej autorytetem, a po jego śmierci Maria poczuje się osamotniona również jako artystka. Poszukiwanie własnej formy wyrazu, połączone z potrzebą posiadania mentora i wsparcia w mężczyźnie, czyni z Madame Tussaud figurę szczególną również pod względem jej reprezentacji jako artystki, w jej postawie usłyszeć można bowiem zarówno echa jej epoki, jak i współczesności. Poza tym warto zwrócić baczną uwagę na rolę, jaką w jej życiu odgrywa Curtius. Między tymi dwiema postaciami zachodzi relacja jak między mistrzem a uczennicą, przynajmniej dopóki Maria nie osiągnie dojrzałości artystycznej i pełnej świadomości wyzwań, jakie stawia swojej twórczości. Układ między kobietą-adeptką a mężczyzną-mistrzem, szczególnie zaś motyw prześcigania mistrza, należy do rzadko eksploatowanych motywów w biografjach artystek, o czym pisze np. Maria Poprzęcka<sup>312</sup>. Jego zaakcentowanie przez Willumsen można pochytywać jako wyraz obecnej we współczesnym dyskursie potrzeby reinterpretacji i dowartościowania twórczości kobiet, która tradycyjnie „była przedmiotem opisu w kategoriach dziecinno-romantycznych”, jak to ujmuje Joanna Kilian. Badaczka dodaje, że: „jeśli zajmowały się one [kobiety] sztuką, to była to w przeciwieństwie do męskiej sztuki «wysokiej», sztuka «niska»: ceramika, haft, rękodzieło – zajęcia ciche, cierpliwe, nie mające znamion geniuszu<sup>313</sup>”.

Wrażliwość artystyczna powieściowej Marii Grosholtz objawia się już w dzieciństwie, kiedy z nadzwyczajną intensywnością odczuwa ona zapachy, barwy i dźwięki. Widać to chociażby w otwierającej powieść scenie pożegnania z rodziną, które dla dziewczynki jest doświadczeniem angażującym niemal wszystkie zmysły:

Babcia wiąże jej pod brodą kapelusz. Wstążki uciskają i dławią łyż w gardle. Razem z mamą przechodzi z objęć w objęcia.  
Babcia, dziadek, dwóch wujków, dwie ciocie, pięć kuzynek i trzech kuzynów. Stara się uważać na kapelusz. Ciągle jeszcze czuje całusy i ostry zapach wilgotnej sierści.  
Dopiero kiedy stanęła przy powozu, czuje w kąciakach ust smak soli (...). (M, 9)

Od wczesnych lat Maria wykazuje, że jej przeznaczeniem jest sztuka, co uwidocznia się w rozmowie z towarzyszką zabaw, Henriettą, której przyszła Madame Tussaud z pasją opowiada o gabinecie figur woskowych Curtiusa, a jej koleżanka kwituje jej wypowiedź

<sup>311</sup> Justyna Haber-Biały: *I kunstkrede...*, s. 124.

<sup>312</sup> Maria Poprzęcka: *Inne? Kobiety i historia sztuki*, w: Agata Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Warszawa 1991, katalog wystawy w MNW, s. 17-24.

<sup>313</sup> Joanna Kilian: „La bella pittrice”. Sofonisba Anguissola w oczach feministki, w: Maria Poprzęcka (red.), *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*, Warszawa, Arx Regia 1995, s. 108.

w następujący sposób: „Mario. Wydaje mi się, że nigdy nie wyjdiesz za mąż – Henrietta wzdycha ciężko. / – Wolałabym rysować” (M, 26). Zestawienie małżeństwa i sztuki jako wartości wzajemnie się wykluczających znajdzie ostatecznie potwierdzenie w życiu Marii, ale sproblematyzowane zostaje, kiedy bohaterka ma zaledwie dziewięć lat. Podobną symboliką odznacza się również scena, w której mała Maria rysuje nagie postacie:

- O, Boże – mruczy gość. – Jak tak mała dziewczynka może myśleć o takich rzeczach?
- Dziecko – odzywa się mama. – Czy musisz rysować postacie bez odzienia?
- Niezły początek – Curtius kiwa z uznaniem i wyprowadza gościa.

Maria spogląda za wujkiem, żywiąc nadzieję, iż zabierze ją do warsztatu. Z lubością przygląda się, jak za pociągnięciem tylko jednej linii w miękkim wosku potrafi uczynić twarz pociągającą lub odrażającą. (M, 31)

Umiejętność pozwalająca nieożywioną materię przeobrazić w replikę ludzkiej postaci o określonym charakterze i nastroju będzie inspirować Marię i popychać ją do działania przez całe życie. Pierwszym samodzielnym wyzwaniem artystycznym jest zadanie wyrzeźbienia popiersia Woltera, powierzone siedemnastoletniej Marii przez Curtiusa. Dialog, który podczas pracy wywiązuje się między młodą dziewczyną a starzejącym się literatem, jest jedną z najważniejszych scen w całej powieści, jako że zawiera ona opis przyszłego *modus operandi* artystki. Ambicją Marii jest bowiem tchnięcie życia w nieruchomą, martwą twarz z wosku, a Wolter, dzięki swojemu pozowaniu i opowieści pomaga jej odkryć, jak tego dokonać. Początkowo wykonane przez nią popiersie jest poprawne, lecz niezadowolające ze względu na brak najważniejszego przymiotu ludzkiej twarzy: charakteru, nastroju – czy duszy. Dopiero w wyniku długiego monologu pisarza, który opowiada jej o swoich lękach, ambicjach i miłości do siostrzenicy, Maria jest w stanie pokonać zaporę powierzchowności czy pozoru, dokonać decydujących pociągnięć dłutem i dokończyć dzieło:

Panna Maria Grosholtz dostrzega, iż Wolter przysłania medalion przedstawiający młodą, wspaniałą kobietę o wyrazistych, piwnych oczach i ładnych, najwidoczniej delikatnych dłoniach. Maria wraca do pracy. Kilkoma ostrymi pociągnięciami po miękkim wosku osiąga w twarzy figury efekt delikatnie pulsującego życia.

Na chwilę opiera dłonie na drobnych ramionach przykrytych surdudem koloru ostryg. Z uśmiechem w oczach, niemal czule patrzy w oczy swemu dziełu, nie zważając, iż jej model wstał. (M, 39)

Warto zauważyć, że scena rzeźbienia popiersia pisarza, której Willumsen poświęciła cały rozdział, zresztą zatytułowany „Wolter”, opowiedziana jest z pozycji narratora heterodiegetycznego, który w najdonioślejszych momentach zachowuje fokalizację zewnętrzną, kreując się na obiektywnego obserwatora. W przywołanym opisie wskazuje na to chociażby oficjalne sformułowanie „panna Maria Grosholtz”, a także fakt, że naszkicowana przez narratora scena rozgrywa się bezpośrednio po monologu Woltera. W tym geście autorki kryje

się szacunek wobec artystki oraz jej pasji w rekonstruowaniu prawdy o postaci. Maria Krysztofiak zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt pojawiający się w rozdziale o Wolterze. Badaczka wskazuje, że Dorrit Willumsen, podobnie jak jej protagonistka, jest miłośniczką sztuki biograficznej tego pisarza, a jego wypowiedź o magicznej sile słów staje się znakiem tożsamości i stanowi odzwierciedlenie artystycznego zamysłu samej autorki<sup>314</sup>. Rzeczywiście, dzięki sugerowanemu duchowemu i konceptualnemu powinowactwu Willumsen z Wolterem w powieści pojawia się metadyskurs, dzięki któremu autorka daje do zrozumienia, że metoda pracy powieściowej Marii jest tożsama z jej własną, a ich cel – rekonstrukcja nie tylko tego, co widoczne, ale również tego, co ukryte – jest zbieżny. Tym samym scena rzeźbienia popiersia Woltera zyskuje dodatkową wartość, jaką jest zawołany manifest poetologiczny pisarki, w którym podkreśla solidarność ze swoją protagonistką.

Dyskurs o sztuce jest w powieści związany z dyskursem o płci, który nieodmiennie łączy się z Willumsenowskim projektem rehabilitacji Marii Tussaud jako artystki, a nie tylko sprawnej rzemieślniczki, co dostrzega cytowana już wielokrotnie Anne Birgitte Rønning. Jednym z zabiegów ukazujących równorzędność twórczości mężczyzn i kobiet jest przyjaźń Marii i Jacquesa-Louisa Davida. Powieściowy David traktuje ją po partnersku, zabierając ze sobą, by obserwowała scenę przewożenia Marii Antoniny na szafot, na miejsce, gdzie zamordowano Marata, i do Charlotte Corday. Jako jeden z malarzy rewolucji, David postrzega sztukę inaczej niż Maria. Ich odrębne stanowiska wyartykułowane zostają w rozmowie na temat morderczyni Marata, do przedstawienia której mają odmienne podejście:

- Czy sądzisz – szepce Maria w powozie, – że człowiek ma taką twarz, na jaką zasługuje?
- Nie – David podnosi dłoń do policzka. – Ale chciałbym namalować ją w roli bohaterki.
- A nie zrobisz tego?
- Oszalałaś? Jeśli wykonujesz scenę morderstwa, to bohaterem musi być umierający Marat. W przeciwnym wypadku koniec z tobą.
- Co więc zrobisz z tymi szkicami?
- Wykorzystam je do innego obrazu. Może zrobię jej grecką fryzurę.
- Modeluję tak jak widzę ludzi i rzeczy. (M, 120-121)

Jeszcze wcześniej, podczas dyskusji z Davidem w domu Curtiusa, Maria podkreśla: „Będę milczeć jak grób. (...) Ale w pracy chcę być szczerą” (M, 89). W rozmowie obojga twórców odnaleźć można dwa przeciwstawne bieguny artystyczne – na jednym plasuje się sztuka historyczna, będąca narzędziem w kreowaniu polityki i konstruowaniu historii, na drugim zaś sztuka kameralna, skupiona na jednostce i hołdująca wierności przedstawienia (choć zawsze przez pryzmat patrzącego i tworzącego). David postrzega zatem swoją sztukę

<sup>314</sup> Maria Krysztofiak: op. cit., s. 49.

w kategoriach politycznych, upiększając postacie, którym sprzyja, i przedstawiając bez retuszu te, które w jego ocenie na to nie zasługują. Maria z kolei poszukuje w twórczości artystycznej prawdy o portretowanym, a od swoich prac wymaga, by potrafiły wyrazić również jego duszę. O indywidualnym, wręcz intymnym podejściu Madame Tussaud do pracy artystycznej świadczy chociażby scena z cmentarza Madeleine, gdzie Maria ukradkiem chodzi z Curtiusem, by wykonywać odlewy głów zgilotynowanych zwolenników monarchii. Podczas jednej z makabrycznych wypraw młoda artystka spostrzega głowę kobiety, którą знаła osobiście podczas swojego ośmioletniego pobytu w Wersalu. Jest to dama dworu Jeanne, której rzeźbę Maria postanawia wykonać pośmiertnie. Scena, w której protagonistka odtwarza w wosku twarz Jeanne, w całości opowiedziana jest w formie monologu Marii, skierowanego do dawnej znajomej:

Jeanne. Prosiłaś mnie tyle razy o sportretowanie. Lecz wymawiałam się. Albowiem wymodelowałabym twą siedemdziesięcioletnią twarz z wszystkimi zmarszczkami, pęknięciami żyłek i otwartymi porami. Ty zaś chciałaś wyglądać świeżo i kwitnąco (...).  
Jeanne – po raz pierwszy two piękne, białe zęby będą właściwie zaprezentowane. Może to z powodu milczenia. Wybacz mi te głębokie bruzdy, ściągające wargi w dół (...). (M, 95-96)

W potoku słów Marii słyhać czułość i prywatny ton wobec zmarłej, ale również niezłomność w trwaniu przy własnych zasadach. Na tym etapie pracy tożsamość artystki jest już na tyle ukształtowana, że potrafi się ona oprzeć pokusie upiększania i retuszu. Można zatem uznać, że choć pod względem warsztatowym jej sztuka czerpie bezpośrednio z wiedzy i umiejętności Curtiusa (który, podobnie jak David, wykazywał w swej sztuce koniunkturalizm), to z punktu widzenia estetyki i wrażliwości należy tylko do niej. Dwa poglądy na twórczość, jeden reprezentowany przez Curtiusa i Davida, a drugi przez Marię, pozwalają wyodrębnić dwa nurty – męski i kobiecy, które choć równorzędne pod względem rzemiosła i wartości, wyrastają z różnych motywacji i potrzeb. W narracji Willumsen po raz kolejny widać, że pragnie dokonać rehabilitacji twórczości Marii Tussaud, zdewaluowanej na przestrzeni wieków, również poprzez akcentowanie transgresyjnego charakteru jej działalności, tzn. podjęcia się zadania, które postrzegano jako zarezerwowane dla mężczyzn<sup>315</sup>. Rozbieżne spojrzenia na sztukę mają Curtius i Maria już wcześniej, kiedy prowadzą dyskusję na temat ekspozycji w gabinecie figur. Proponując wyeksponowanie

---

<sup>315</sup> Warto w tym miejscu odnieść się do rozprawy *The Madwoman in the Attic* (1979) autorstwa Sandry M. Gilbert i Susan Gubar, które rozpatrują kwestię kobiecej twórczości, wychodząc od figury „wariatki na strychu”, czyli artystki. Na szczególną uwagę zasługuje podrozdział zatytułowany „The Queen’s Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity”, w którym autorki przedstawiają na podstawie dzieł literackich rozpowszechniony w ubiegłych stuleciach pogląd o rzekomej twórczej niemocy kobiet.

wspominanej już wyżej figury księżniczki Lamballe w różowym świetle, Curtius postępuje zgodnie z duchem epoki, kreującej wizerunek kobiety zgodnie z gustami mężczyzn. Wywołuje to bunt Marii, która chce, by „drzemiącą piękność” oświetlono chłodnym, białym światłem. Curtius jednak nie przychylił się do jej zdania i wybiera różowe oświetlenie. Cała sekwencja opowiedziana jest z pozycji narratora autodiegetycznego, wyrażającego pełnię emocji i przemyśleń protagonistki z perspektywy wewnętrznej:

Księżniczka oferuje siebie w różowym oświetleniu. Ludzie gromadzą się wokół niej. Spojrzenia mężczyzn wydają mi się niekiedy nieprzyzwoite. Jakby ów prymitywny, pornograficzny rysunek wypalił piętno w mojej wyobraźni. Nie potrafię się go pozbyć. (M, 65)

W powyższym cytacie Maria uświadamia sobie władzę, jaką daje spojrzenie, i przyporządkowuje ją mężczyźnie, o czym pisałam już w podrozdziale o modelach kobiecości w powieści. Scena, w której figura księżniczki Lamballe podlega erotyzacji wywołuje w Marii poczucie niemocy wobec takiego stanu rzeczy i sprawia, że nie chce ona opowiadać się po stronie biernej, kobiecej, obserwowanej, lecz wybiera tę – tradycyjnie – męską, obserwującą i tworzącą, zgodnie zresztą z wariantem tradycyjnym modelu transgresyjnego kobiecej twórczości, opisanym przez Kraskowską. Willumsen, chcąc oddać wzburzenie i wagę przemyśleń Marii, pozwala jej mówić własnym głosem, dodatkowo w czasie teraźniejszym (sąsiadujące pasażerowie posługują się czasem przeszłym). Akcentuje tym samym nie tylko szczególne poruszenie protagonistki, które, jak pamiętamy, w powieści przejawia się często w zmianie focalizacji i narracji autodiegetycznej, ale też współczesny charakter osądu, podkreślając go dodatkowo takimi anachronicznymi zwrotami, jak „prymitywny, pornograficzny rysunek” czy „księżniczka oferuje się”. Jak już pisałam, dyskurs o symbolicznym podporządkowaniu kobiety męskiemu spojrzeniu charakteryzuje bez wątplenia podwójna czasowość, a jego aktualność dowodzi uniwersalizacji protagonistki.

Opowiedzenie się po stronie kreatywnej i dysponującej władzą jest ważnym krokiem na drodze do dojrzałości artystycznej Marii Tussaud. Tożsamość artystki uwalnia ją od tego, co niesie z sobą kobiecość kulturowa, czyli od opresji piękna i wypełniania tradycyjnej, biernej roli przypisanej kobiecie. Małżeństwo z Francois Tussaud jest pod tym względem krokiem w tył na drodze rozwoju artystycznego Marii, która, jak pisałam wyżej, ostatecznie zrezygnuje z roli żony i gospodyni i wyjedzie do Anglii. Opuszczenie Francji jest efektem świadomego wyboru Marii, wynikającego z hierarchii, na której szczycie protagonistka jednak umiejscawia sztukę i pracę. Warto też zauważyć, że wkroczenie przez Marię na drogę czynu stawia ją na planie symbolicznym po tej samej stronie, po której znajdują się już

biblijna Judyta i współczesna Marii Charlotte Corday. Dyskurs władzy, w który wpisują się obie morderczynie poprzez przekroczenie granic własnej płci kulturowej, staje się również udziałem Madame Tussaud, której narzędziem emancypacji stają się zdolności własnych rąk. W tym kontekście podkreślany przez autorkę w scenie spotkania Marii z Charlotte Corday motyw dłoni można potraktować jako zapowiedź późniejszej emancypacji artystycznej artystki.

Podróż do obcego kraju w towarzystwie młodszego syna Józefa i partnera w interesach Philipstala, który później ją oszuka, również ma w powieści wymiar symboliczny, a osiedlenie się Marii w Anglii i jej sukces stanowią ostatnią fazę rozwoju jej tożsamości jako kobiety i artystki. Protagonistka mówi o tym własnymi słowami w liście do męża: „Mimo wszystko cieszę się z tej podróży. O wiele ważniejsze jest zdobycie uznania tutaj niż w rodzinnym kraju, gdzie bezustannie czułam się otoczona opieką Curtiusa” (M, 190). Zresztą w rozdziałach powieści traktujących o życiu Marii na Wyspach coraz częściej wprowadza Willumsen narratora autodiegetycznego, choć znacznie mniej tu warsztatowych i estetyzujących przemyśleń Marii, więcej zaś obrachunków, niepokojów związanych z kolejnymi wystawami i obaw o finanse. Konieczność utrzymania siebie, syna i pozostawionej we Francji rodziny oraz możliwość samodzielnego dokonywania artystycznych wyborów, wreszcie całkowita niezależność ekonomiczna sprawiają, że protagonistka ostatecznie może odrzucić tradycyjny model kobiecości, prezentowany przez np. księżniczkę Lamballe. W jej przypadku emancypacja finansowa i artystyczna idą w parze z osobistą, zdeterminowaną przez płęć. Protagonistka również o tym wypowiada się osobiście, dokonując swego rodzaju podsumowania własnego życia w wieku sześćdziesięciu jeden lat (choć dożyje do dziewięćdziesięciu):

Dwa razy w życiu kupowałam materiały morelowe, brzoskwiniowe i białe. Do ślubu i kiedy stałam się wolna. Nie ma powodu wracać do tego myślami. Mam sześćdziesiąt jeden lat i ubieram się w grube, czarne jedwabie, jak przystało zamożnej wdowie. Ów strój starszej kobiety zapewnia mi swoistą niezależność. Nie potrzebuję dostosowywać się do zmiennej mody. Nieważne, czy moje stopy są małe, czy duże, a piersi zwiotczałe i talia smukła, skoro wzrok mam dobry. Wprawdzie trudno mi czytać bez okularów gazetę. Za to twarze i postacie widzę doskonale. Nie ma powodu do zmartwień. (M, 211-212)

W wyznaniu Marii Tussaud można dopatrzeć się szeregu opisanych wcześniej motywów i modeli: model kobiecości utożsamianej z pięknem i dbałością o siebie (barwne materiały, wąskie stopy, smukła talia), motyw pragnienia – i zdobycia – wolności oraz motyw obserwowania, stanowiący dla artystki synonim władzy. Zatem sztuka jest dla Marii nie tylko drogą do niezależności, ale też wyzwoleniem z ograniczającego kulturowego konstruktu kobiecego ciała, niezdolnego do współtworzenia tożsamości. Emancypacja artystyczna i toż-

samościowa Marii Tussaud polega więc na odrzuceniu tradycyjnej kobiecości, na poziomie narracyjnym zaś – na apologii zindywidualizowanego „ja”, które jest w stanie mówić we własnym imieniu.

Ostatnim akordem powieści jest scena, w której Madame Tussaud przygląda się wykonanej własnoręcznie figurze własnej osoby. Opisująca samą siebie Maria zachowuje ironiczny dystans, nie dokonuje retuszu, nie kryguje się: „Jest panią domu ustawiającą swoich gości, pewną siebie, w czarnych jedwabkach. Jest za stara na tańczenie menueta. Wystarczająco młoda, by liczyć pieniądze” (M, 225). Gest patrzenia na samą siebie i trud opisanego, co artystka widzi, stanowi odwrócenie dotychczasowej roli rzeźbiarki, która nie chcąc poddawać się opresji cudzego spojrzenia, postanawia usytuować się po stronie patrzącego. Fakt, że posunięta w latach Madame Tussaud w końcu wykonuje rzeźbę własnej postaci, świadczy o zakończonym procesie emancypacji i krystalizacji własnej tożsamości. Maria wreszcie jest w stanie zmierzyć się z sobą, własną niedoskonałością i dojrzałością, oraz przyznać się do sukcesów i klęsk swojego życia, ale także uznać swoje niewątpliwe dokonania artystyczne, organizacyjne i finansowe. Przeglądanie się we własnej figurze jak w lustrze można postrzegać jako wyraz samoakceptacji i samoświadomości, do których dojście w przypadku Madame Tussaud odbyło się na drodze rozwoju artystycznego, wyzwań zawodowych i realizowania własnych pasji na przekór konwenansom.

Proces stawania się artystki i autonomizacji jej głosu (re)konstruuje Willumsen w mistrzowski sposób, każąc protagonistce posługiwać się ironią (wzmianka o zamożnej wdowie stanowi wyraz świadomego dostosowania się do ówczesnych norm, oszustwa, którego Maria dopuszcza się, by móc zachować wewnętrzną wolność, podobnie jak przytyk do własnej zachłanności w komentarzu na temat umiejętności liczenia pieniędzy). Postawa dojrzałej Marii, która puszcza perskie oko do czytelnika, po raz kolejny wykracza poza ramy reprezentacji historycznej, czyniąc z biofikcji o Madame Tussaud dzieło o wymowie współczesnej.

### 3.4. Podsumowanie

Czyniąc z osiemnastowiecznej rzeźbiarki w wosku główną postać swojej biofikcji Dorrit Willumsen podjęła się niełatwego zadania. Ponieważ sfikcjonalizowana przez nią postać miała swój historyczny pierwowzór, autorka musiała zawrzeć z czytelnikiem pakt referencjalny, ale nazywając swój utwór powieścią, zaciągnęła również dług wobec domeny fikcji. Dokonując funkcjonalizacji szczegółów historycznych i biograficznych, stworzyła

portret wewnętrzny artystki, który dzięki zabiegom emblematyzacji, podwójnej czasowości i zróżnicowaniu głosów narratorskich stał się portretem tak Madame Tussaud, co wielu współczesnych kobiet. Willumsen dokonała charakterystyki Marii na najważniejszych płaszczyznach życiowych – prywatnej i zawodowej, uciekając się często do narracji autodiegetycznej, a miejscami również solilokwiów głównej bohaterki, oddając jej głos i poniekąd cedując na nią odpowiedzialność za prowadzoną narrację. Za tym zabiegiem kryje się pretekstowość powieści, za którą można uznać prześledzenie procesu tworzenia się kobiecej tożsamości i warunków, jakie muszą zaistnieć, by ów proces się powiódł. Zachowując powściągliwość w formułowaniu osądów wprost, Willumsen za pośrednictwem bohaterki daje wykładnię własnych poglądów na temat tożsamości kobiety i artystki, które to zagadnienie jest jej, jako artystce, szczególnie bliskie. W optyce duńskiej pisarki jednostkowy los Madame Tussaud jest nośnikiem uniwersalnego przesłania mówiącego, że droga do osiągnięcia pełni satysfakcji polega na kontestowaniu zastanego porządku, zawierzenie zaś utartym schematom, szczególnie tym o charakterze patriarchalnym, nie gwarantuje spełnienia. Poddany narracji Willumsen proces dojrzewania Marie Tussaud to alegoryczna wędrówka po różnych modelach życia kobiety, ale też wskazówka, który z nich jest według autorki najwłaściwszy. Wprawdzie sposób życia powieściowej rzeźbiarki nie zostaje w utworze wyidealizowany, ale droga prowadząca do uniezależnienia od mężczyzny, uzyskania samodzielności finansowej i postępowania zgodnie z własnymi potrzebami wykreowana jest w niej na optymalną, zarówno dla historycznej Marii, jak i współczesnego czytelnika.

## Rozdział 4

### O dzieciństwie na wiele głosów – *Preludia Peera Hultberga*

Tak jak twórczość Dorrit Willumsen, przynajmniej tę późniejszą, uznać można za literaturę przemawiającą do szerokiego kręgu odbiorców, tak modernistyczne i postmodernistyczne pisarstwo Peera Hultberga należy do bardziej hermetycznego i elitarnego rodzaju pisarstwa. Autor debiutował w 1966 roku eksperymentalną powieścią *Mytologisk landskab med Daphnes forvandling* (Mitologiczny krajobraz z przeobrażeniem Dafne), a dwa lata później wydał kolażowy, awangardowy utwór *Desmond*. Oba dzieła spotkały się z życzliwym przyjęciem krytyki, ich nowatorski charakter nie przekonał jednak do siebie czytelników<sup>316</sup>. Być może z tego właśnie powodu autor na długie lata milknie, wprawdzie wciąż pisząc, ale nie publikując utworów z gatunku literatury pięknej. Powszechne uznanie krytyki i pewien rozgłos przynosi mu dopiero wydana w 1985 roku powieść *Requiem*, choć sławę i przełom w kręgach czytelniczych zdobywa w 1992 roku dzięki utworowi *Byen og verden* (Miasto i świat), wyróżnionemu w 1993 roku Literacką Nagrodą Rady Nordyckiej i uznanego przez niektórych badaczy za jego „najmniej trudne dzieło”<sup>317</sup>. Nic w tym dziwnego, że wczesne pisarstwo tego duńskiego autora, choć wysoko oceniane przez znawców, przez dość długi czas pozostawało stosunkowo mało popularne wśród czytelników, a i późniejsza twórczość stanowi dla nich swego rodzaju wyzwanie. Hultberg podąża bowiem konsekwentnie własnymi ścieżkami artystycznymi, wybiera awangardowe rozwiązania i styl, który potrafi być wymagający w odbiorze, jego twórczość trudno zaś opatrzyć jednoznacznym określeniem, mimo że wskazanie w niej wyraźnych kręgów tematycznych czy charakterystycznego typu postaci jest możliwe. Już od początku swojej kariery literackiej Hultberg sytuuje się poza głównymi trendami panującymi w Danii, zyskując określenie pisarza „międzynarodowego”, co, jak stwierdza badacz jego twórczości Henk van der Liet, prawdopodobnie ma źródło w fakcie, że wydanie *Mytologisk landskab...* oraz powieści *Desmond* zbiega się ze szczytem popularności *nouveau roman* we Francji<sup>318</sup>. Przyznać należy, że każde dzieło autora, choć na swój sposób osobne, cechuje wyrafinowanie formy, a niemal żadnego nie można przypisać do konkretnego gatunku, choć Hultberg podaje umowne

---

<sup>316</sup> Vide np.: Erik Pelle: Peer Hultberg og æggene. Et portræt af Peer Hultberg, *Kritik*, nr 106, 1993, s. 24-34.

<sup>317</sup> Vide: Marianne Ping Huang, Peer Hultberg, w: Anne-Marie Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede*, t. 3., København, Gads Forlag 2000, s. 85 („forfatterskabets mindst vanskelige værk”).

<sup>318</sup> Henk van der Liet: Et kontinent af fremmede stemmer – Peer Hultberg, en europæisk forfatter?, *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 54.

określenia gatunkowe, które wszakże wytyczać mają bardziej kierunki lektury aniżeli odwoływać się do generycznych matryc. Gatunkowa niejednoznaczność cechuje również *Preludia*, stanowiące przedmiot rozważań w tym rozdziale. Zanim jednak przejdę do refleksji nad tym wydanym w 1989 roku dziełem, pragnę nakreślić nieco wyraźniej sylwetkę pisarza, którego znajomość w Polsce jest znikoma, a którego awangardowa i bogata w konteksty kulturowe twórczość zasługuje na przybliżenie polskiemu czytelnikowi z wielu względów. Najważniejszym z nich są wyjątkowe walory jakościowe twórczości pisarza, podejmującej najważniejsze problemy dwudziestowiecznego człowieka, jednostki doby modernizmu i postmodernizmu, której przyszło żyć w czasie kryzysu „wielkich narracji”, porządkujących system wartości i zapewniających jednostce integralność oraz właściwe funkcjonowanie w kontekście społecznym. W wywiadzie przeprowadzonym przez Marianne Juhl Hultberg nie ukrywa, że u źródeł jego pisarstwa leży pozbawiony iluzji stosunek do człowieka i przekonanie, że dwudziesty wiek uniemożliwił postrzeganie go jako istoty z natury szlachetnej<sup>319</sup>. Innym względem, ściśle powiązanim z poprzednim, jest nowatorski język literatury Hultberga, oddający za pomocą dostępnych środków stan rozszczepienia i rozwarstwienia ludzkiej świadomości, a czerpiący inspirację z psychoanalizy. Wreszcie z perspektywy polskiego czytelnika warto podkreślić związki autora z naszym krajem oraz polską literaturą i kulturą. Peer Hultberg był bowiem z wykształcenia slawistą i posługiwał się biegle językiem polskim, szczególnie zainteresowanie wiążąc z pisarzami młodopolskimi, czemu dał wyraz w swojej pracy doktorskiej na temat twórczości Wacława Berenta<sup>320</sup>. Z Polską łączyła go również pasja, jaką żywił wobec twórczości Fryderyka Chopina, co z kolei przełożyło się na powstanie omawianej tutaj powieści oraz tłumaczenie fragmentów korespondencji Chopina na język duński<sup>321</sup>. Oprócz listów kompozytora, Peer Hultberg tłumaczył też na duński polskich twórców takich jak Marek Hłasko czy Witold Gombrowicz, a także publikował artykuły naukowe o twórczości polskich pisarzy<sup>322</sup>. Jego zasługi dla naszego kraju i literatury są zatem niepodważalne, choć to nie one są najważniejszą przyczyną, dla której *Preludia* tego autora wybrałam jako przedmiot dociekań na temat współczesnych duńskich biofikcji. Jest nią szczególny rodzaj polifonicznej narracji, kontestującej zasady wpisane w pakt biograficzny, który autor zawiera z czytelnikiem, zaludniając swoje dzieło postaciami historycznymi,

<sup>319</sup> Marianne Juhl: Disse ganske, ganske små kærlighedshandler, *Kritik*, nr 102, 1993, s. 5.

<sup>320</sup> Pracę doktorską napisał Hultberg po angielsku i obronił ją na Uniwersytecie Londyńskim, ale ukazała się ona w języku polskim pod tytułem *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta* w przekładzie Ignacego Sieradzkiego w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich w 1969 roku.

<sup>321</sup> *Af Chopins Korrespondance* (przekład Peer Hultberg), København, Hasselbalch 1964.

<sup>322</sup> Więcej informacji w języku polskim można znaleźć w nekrologu pisarza autorstwa Michała Głowińskiego w zeszycie piątym roku 2009 *Pamiętnika Literackiego*, s. 249-252.

osadzając je w konkretnych realiach geograficznych, historycznych oraz kulturowych. To właśnie między innymi ona sprawia, że sfabularyzowana i sfikcjonalizowana biografia Chopina staje się pretekstem do uniwersalnej opowieści o dzieciństwie i procesie formowania człowieka w rodzinie. Zanim jednak przejdę do samych *Preludiów*, pragnę umiejscowić to dzieło w kontekście różnorodnej, a zarazem uporczywej w podejmowaniu niektórych tematów, twórczości tego duńskiego pisarza. Powieść o Chopinie jest bowiem pod wieloma względami typowa dla jego pisarstwa, wpisując się w charakterystyczną dla autora klaustrofobiczną narrację o cierpieniu i utracie, choć dzięki postulowanej referencjalności odbiega nieco od kanonicznego już *Requiem*. By móc w pełni zaprezentować charakter jego twórczości pod względem poetologicznym i tematologicznym, pozwalam sobie przedstawić najważniejsze dyskursy i motywy, w których realizuje się pisarz. Pragnę zastrzec jednocześnie, iż jako że moje rozważania dotyczą wyłącznie twórczości prozatorskiej Peera Hultberga, w niniejszej rozprawie pomijam napisane przez niego dramaty, choć na tym polu Hultberg również święcił triumfy<sup>323</sup>.

#### 4.1. Badania nad twórczością Peera Hultberga i jej recepcja

Twórczość Peera Hultberga zyskała uznanie krytyków i publiczności, o czym świadczą liczne przyznane autorowi nagrody. Do najważniejszych należy wspomniana wyżej Literacka Nagroda Rady Nordyckiej z 1993 roku i Nagroda Krytyków (*Kritikerprisen*), której laureatem został Hultberg w 1992 roku również za *Byen og verden*. Po opublikowaniu *Requiem* pisarz otrzymał w 1986 roku prestiżowe Stypendium im. Hermana Banga (*Herman Bangs Mindelegat*), przyznawane przez Duńskie Stowarzyszenie Pisarzy (*Dansk Forfatterforening*), za całokształt twórczości autor został zaś odznaczony w 2004 roku Wielką Nagrodą Akademii Duńskiej (*Det Danske Akademis Store Pris*), którą uznaje się za najznamienitsze wyróżnienie, jakie może otrzymać duński autor. Zważywszy na wybitne osiągnięcia, wysokie notowania krytyki oraz uznanie czytelników, którego autor się w końcu doczekał, można by się spodziewać, że na temat twórczości Peera Hultberga istnieje co najmniej jedna, obszerna monografia. Jednak jedyny w miarę gruntowny przegląd jego dzieł znaleźć można w pracy magisterskiej Andersa Daugaarda Kristiansena *At sige det uudsigelige* (Wypowiedzieć niewypowiedziane, 1999)<sup>324</sup>. Ponadto udaną próbę konsolidacji wiedzy na temat twórczości

---

<sup>323</sup> Do najważniejszych sztuk teatralnych autora należą *De skrøbelige* (Delikatni, 1998), *Fædra* (Fedra, 2000) i *Kunstgreb* (Chwyty artystyczne, 2000).

<sup>324</sup> Anders Daugaard Kristiansen: *At sige det uudsigelige. En analyse af Peer Hultbergs forfatterskab*, København 1999 (rozprawa nieopublikowana).

Hultberga podejmuje Thomas Thurah, który w tomie *Så hvad er et menneske? (Więc czym jest człowiek?)*, 2002) dokonuje omówienia dorobku artystycznego trzech współczesnych skandynawskich pisarzy: Pera Olova Enquista, Jana Kjærstada i Peera Hultberga, upatrując w estetyce tych autorów wspólnej dominanty w postaci motywu utraty, braku czy upadku<sup>325</sup>. Na uwagę zasługuje też numer 3/2010 pisma *Bogens Verden*, w całości poświęcony pisarzowi, w którym zawarto artykuły wielu znawców jego twórczości, dokonujące oglądu jego pisarstwa z perspektywy tzw. Arena-modernisme<sup>326</sup> oraz dotyczące wydanych pośmiertnie dzieł obrachunkowych wydanych w 2009 roku: *Selvbiografi* (Autobiografia) i *Brev* (List), napisanych zresztą jeszcze w latach 90. Badacze poświęcają autorowi zazwyczaj artykuły i rozdziały w tomach zbiorowych, nie decydując się na obszerniejsze, podsumowujące opracowania. Wśród krytyków zajmujących się prozą Hultberga znajdują się m.in. Marianne Ping Huang, Anne-Marie Mai, Jens-Martin Eriksen, Anders Juhl Rasmussen, Erik Pelle, Erik Svendsen, Henk van der Liet czy Maria Krysztofiak, która jest jednocześnie jego polską tłumaczką. Jednak mimo istotnego wkładu tych uczonych, posługujących się wszak zróżnicowaną metodologią, dzieła tego duńskiego pisarza wciąż nie są do końca zbadane, choć poczucie niedosytu badawczego być może zawsze towarzyszy twórczości o tak bogatym potencjale interpretacyjnym jak ta Hultberga.

Odczytań, analiz i interpretacji powieści *Preludia* nie brakuje. Można wręcz stwierdzić, że dzieło Hultberga nieustannie inspiruje badaczy i zachęca ich do mierzenia się z trudną materią tekstu. Oprócz wzmiankowanych pozycji Daugaarda Kristiansena i Thurah, warto wspomnieć o analizie Jensa-Martina Eriksena „Forspil til det ubekendte. Peer Hultberg *Præluudier*” (Przygrywka do nieznanego. *Preludia* Peera Hultberga), w której autor w ironicznym tonie chwali utwór za niepretendowanie do gatunku powieści historycznych<sup>327</sup>. Z kolei Henk van der Liet w artykule „Polyphonic preludes” skupia się nad polifoniczną strukturą powieści<sup>328</sup>. Inny badacz, Søren Schou, dokonuje analizy komparatystycznej *Preludiów* Hultberga i powieści *Den hårde frugt* (Twardy owoc) Tagego Skou-Hansena w eseju „Ræsonnøren og rekonvaescenten. Tankegang og tankeflugt hos Tage Skou-Hansen og Peer

---

<sup>325</sup> Thomas Thurah: *Så hvad er et menneske? Tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad*, Viborg, Samleren 2002.

<sup>326</sup> Arena-modernisme, o którym pisze szeroko Anders Juhl Rasmussen w swojej rozprawie *Arena-modernisme: en litteraturhistorisk nydannelse* (2012), to termin określający niezrzeszoną grupę pisarzy, których dzieła modernistyczne wydawane w latach 1953-82 przez duńskie wydawnictwo Arena przyczyniły się do zaistnienia w duńskiej literaturze nieopisaną dotychczas fali ambitnej literatury eksperymentującej szczególnie z gatunkiem powieści. Pośród pisarzy publikujących w Arenie znajduje się między innymi Peer Hultberg.

<sup>327</sup> Jens-Martin Eriksen: Forspil til det ubekendte, w: Povl Schmidt, Anne-Marie Mai et al. (red), *Læsninger i dansk litteratur 1970-2000*, t. 5, Odense, Odense Universitetsforlag 1999, s. 182-186.

<sup>328</sup> Henk van der Liet: Polyphonic Preludes, *Scandinavian Newsletter*, nr 6, 1991.

Hultberg” (Rezoner i rekonwalescent. Bieg i gonitwa myśli u Tagego Skou-Hansena i Peera Hultberga)<sup>329</sup>. Zestawia w nim dwie, wydawałoby się, skrajnie różne postaci z obu powieści na mocy wspólnego doświadczenia obu bohaterów, mianowicie następującej trudności konfrontacji z otoczeniem. Na uwagę zasługuje też artykuł Marianne Ping Huang „Livløst gående, livfuldt gående. De små formers talende og lyttende gestus i Peer Hultbergs romaner *Requiem, Præludier og Byen og verden*” (Idąc bez życia, idąc z życiem. Gest mówienia i słuchania w małych formach na podstawie powieści Peera Hultberga *Requiem, Preludia i Byen og verden*), w którym badaczka przeprowadza analizę powieści, posługując się metodologią zaczerpniętą z Bachtina i jego teorii dialogiczności<sup>330</sup>. Tym samym tropem podąża też Karoline Rønne Mikkelsen w nieopublikowanym studium powieści *Desmond i Preludia*, zatytułowanym *Indledende stiløvelser med selvstændig kunstnerisk værdi* (Wprowadzające ćwiczenia stylistyczne o autonomicznej wartości artystycznej, 2002)<sup>331</sup>. Wreszcie Mads Bay Barlby poświęca powieści część rozważań w eseju „Det mærkværdige liv” (Szczególne życie), zamieszczonym w przekrojowej publikacji *Litteraturens børn. Barndomsskildringer i dansk litteratur* (Dzieci literatury. Reprezentacje dzieciństwa w literaturze duńskiej, 1994)<sup>332</sup>.

W polskim piśmiennictwie opracowań na temat Hultberga, szczególnie zaś jego *Preludiów*, ukazało się niewiele. Po publikacji utworu w języku polskim krótką recenzję zamieścił w *Ruchu Muzycznym* Kazimierz Maciąg<sup>333</sup>, a po śmierci pisarza pojawił się wspomniany już nekrolog autorstwa Michała Głowińskiego w *Pamiętniku Literackim*. Próby analizy i interpretacji *Preludiów* podjęłam się również ja<sup>334</sup>, polska badaczka literatur skandynawskich Maria Krysztofiak opublikowała zaś na jego temat dwa artykuły, ale w języku niemieckim<sup>335</sup> oraz duńskim („Den narrative komposition i Peer Hultbergs roman *Præludier*” [Kompozycja narracyjna w powieści Peera Hultberga *Preludia*]<sup>336</sup>.

<sup>329</sup> Søren Schou: Ræsonnøren og rekonvalescenten. Tankegang og tankeflugt hos Tage Skou-Hansen og Peer Hultberg, w: Anders Østergaard (red.), *Vandmærker. Nærlæsninger af ny dansk litteratur*, Dansk lærerforening 1999, s. 373-397.

<sup>330</sup> Marianne Ping Huang: Livløst gående, livfuldt gående. De små formers talende og lyttende gestus i Peer Hultbergs romaner *Requiem, Præludier og Byen og verden*, w: Carsten Madsen, Bodil Thomsen (red.), *Tidens former, Æstetikstudier IV*, Århus, Aarhus Universitetsforlag 1997, s. 113-138.

<sup>331</sup> Karoline Rønne Mikkelsen: *Indledende stiløvelser med selvstændig kunstnerisk værdi*, Aarhus 2002 (rozprawa nieopublikowana).

<sup>332</sup> Mads Bay Barlby: Det mærkværdige liv, w: Niels D. Lund, Mette Winge (red.), *Litteraturens børn. Barndomsskildringer i dansk litteratur*, København, Høst & Søn 1994, s. 171-185.

<sup>333</sup> Kazimierz Maciąg: O Chopinie nowocześnie, *Ruch Muzyczny*, nr 7, 2004, s. 38-39.

<sup>334</sup> Joanna Cymbrykiewicz, Duńczyk o Chopinie. Współczesna duńska powieść biograficzna na przykładzie *Preludiów* Peera Hultberga, *Studia Humanistyczne AGH*, t. 10/1, 2011, s. 119-127.

<sup>335</sup> Maria Krysztofiak: Die Denkwürdigkeiten eines jungen Genies. Zu Peer Hultbergs Roman „Præludier”, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 3, 1996, s. 149-160.

<sup>336</sup> Maria Krysztofiak: Den narrative komposition i Peer Hultbergs roman *Præludier*, w: Anker Gemzøe, Søren Gornitzka et al. (red.), *Fortællingen i Norden efter 1960*, Aalborg, Aalborg Universitetsforlag 2004, s. 231-238.

Choć wszystkie wymienione wyżej teksty krytyczne na temat *Preludiów* wiele wnoszą w zrozumienie i odczytanie tego ambitnego utworu, to nieliczne z nich zajmują się nim jako powieścią biograficzną czy biofikcją. Oczywiście badacze świadomi są biograficznej proveniencji powieści, ale większość z nich koncentruje się na innych aspektach utworu aniżeli tym gatunkowym. Zagadnienie *Preludiów* jako powieści biograficznej starałam się sproblematyzować we wzmiankowanym wyżej artykule, do którego nawiązuję w dalszym wywodzie. W rozprawie opieram się również na przemyśleniach i wnioskach moich poprzedników, którzy przetarli ścieżki w badaniach nad pisarstwem Hultberga, nie wyczerpując wszakże potencjału drzemiącego w tak niesztampowym dziele, jakim są *Preludia*. Jednak przed przystąpieniem do rozważań nad rzeczoną powieścią, zaprezentuję zasadnicze motywy, formy narracyjne i strategie poetologiczne, które wyróżniają duńskiego autora, a dotyczą też *Preludiów*.

## 4.2. Wielogłos cierpienia – główne cechy twórczości Peera Hultberga

Pomimo szerokiego diapazonu tematów i trybów narracyjnych cechujących pisarstwo Hultberga, w jego twórczości można wyodrębnić motywy i rozwiązania poetologiczne decydujące o jej konsekwentnie awangardowym charakterze. Jak zauważa Marianne Ping Huang, najważniejsze cechy prozy pisarza można dostrzec już w jego debiucie, *Mytologisk landskab...*, który, zdaniem badaczki, opowiada o „stosunku między niewypowiedzianym a wypowiedzianym, nieusłyszonym i usłyszonym, między mową wewnętrzną a zewnętrzną<sup>337</sup>”. Podobnego zdania jest Erik Pelle, który podkreśla, że intencje przyświecające pierwszym utworom Hultberga stają się w pełni jasne dopiero w świetle jego późniejszej twórczości<sup>338</sup>, Thomas Thurah konkluduje natomiast, że twórczość Hultberga jest „jedną długą wariacją na te same tematy, ale opowiedziane za pomocą różnych historii i form narracyjnych<sup>339</sup>”. Do tych ostatnich zaliczyć można przede wszystkim prowadzenie narracji za pomocą kilku głosów, będące znakiem szczególnym pisarza, który wielogłosowością posługuje się w niemal wszystkich swoich utworach.

Polifonia jako chwyt stylistyczny i kompozycyjny najsilniej uwidacznia się w *Requiem*, utworze skonstruowanym na kształt mszy żałobnej, rozpisanej na 537 głosów, które wprawdzie nie wchodzą ze sobą w polilog, ale nachodzą na siebie tak, że trudno je od siebie

---

<sup>337</sup> Marianne Ping Huang: op. cit., s. 85 (”om forholdet mellem utalt og talt, uhørt og hørt, mellem indre og ydre tale”).

<sup>338</sup> Erik Pelle: op. cit.

<sup>339</sup> Thomas Thurah: op. cit., s. 7 (”én lang variation over de samme temaer, men behandlet i forskellige historier og fortælleformer”).

oddzielić<sup>340</sup>, choć niektórzy krytycy, np. Poul Behrendt, twierdzą, że 537 fragmentów składających się na *Requiem* wypowiada ten sam głos, rozbity na wiele w obrębie danego fragmentu<sup>341</sup>. To monumentalne dzieło, stanowiące kwintesencję stylu i nastroju pisarstwa Hultberga, posługuje się strumieniem świadomości jako zasadniczą formą narracyjną. Jej charakterystyczną cechą są u Hultberga powtórzenia, paralelizmy składniowe, asyndetony, rwany styl, brak znaków przestankowych w obrębie danej całości tekstu, przemieszanie mowy niezależnej z pozornie zależną oraz „rozmywanie się” instancji nadawcy, którą to cechę przypisać można inspiracji Hultberga wzmiankowaną już *nouveau roman*. Wypowiedzi głosów mówiących w *Requiem* nierzadko pozbawione są logiki czy sensu, ale też zamysł utworu nie koncentruje się na związkach przyczynowo-skutkowych, lecz raczej na poetyce wrażenia, doświadczenia i odczuwania. Jak chce Marianne Ping Huang, zamysłem tym jest, oprócz rozpisania współczesnej mszy żałobnej na 537 głosów, zarejestrowanie „krzyku, mamrotania, szeptu i nucenia<sup>342</sup>”, umożliwiające zmysłowe obcowanie z tekstem i doznawanie go przez czytelnika, co jest zadaniem trudnym i wymagającym. Pełne agresji, frustracji, wściekłości i bezsilności głosy wypowiadają się zarówno na temat trywialnych epizodów z życia codziennego, jak i najgłębszych, skrywanych i wstydliwych wydarzeń i czynności. Zdaniem Thomasa Thurah są to słowa, które nie są skierowane ku nikomu konkretnemu, nie posiadają „dokładnego adresu”, ale muszą paść<sup>343</sup>. Podkreślić jednak należy, że nie zostają one wyartykułowane głośno, polifonia w *Requiem* jest bowiem „teatrem świadomości<sup>344</sup>”. Owe 537 głosów nie wchodzi też w obręb nadrzędnej fabuły, gdyż takowa nie istnieje, a ich rozmieszczenie w dziele, podobnie jak ich liczba, jest przypadkowa. Wzmacnia to wrażenie absurdu i anonimowości mówiących głosów, a cierpienie przez nie wyrażane ulega zwielokrotnieniu nie tylko przez niemożność nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, ale też przez niechęć wobec tegoż. Radykalna, mroczna i przygnębiająca polifonia *Requiem* jest krzykiem rozpaczliwego współczesnego człowieka, doznającego rozpadu na każdym poziomie egzystencji i osamotnionego w tłumie jednostek doświadczających tego samego. Wielogłosowość podobną pod względem nastroju, choć zdecydowanie bardziej

---

<sup>340</sup> W tych smutnych, pełnych wściekłości i desperacji głosach niektórzy krytycy upatrują reminiscencji z psychoanalitycznej praktyki Hultberga, który przez trzydzieści lat pracował jako psychoterapeuta we Frankfurcie nad Menem i w Hamburgu. Na przykład Martin Zerlang nazywa *Requiem* „pięćset trzydziestoma siedmioma monologami z kozetki”, vide: Martin Zerlang: *Hvad man siger – Peer Hultberg*, w: Klaus P. Mortensen, May Schack (red.), *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, t. 5, København, Gyldendal 2007, s. 502 („537 monologer fra briksen”).

<sup>341</sup> Poul Behrendt: *Requiem for en posthum læsning, Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 29.

<sup>342</sup> Marianne Ping Huang: op. cit., s. 89 („råben, mumlen, hvisken og nynnen”).

<sup>343</sup> Thomas Thurah: op. cit., s. 122.

<sup>344</sup> Ibid. („bevidstthedsteater”).

stonowaną w formie wyrazu, można zresztą zaobserwować już w utworze *Desmond*, najbardziej eksperymentalnej, sylwicznej powieści pisarza, czy w wydanym później tomie *Slagne veje* (Utarte szlaki, 1988), zawierającym czterdzieści monologów i anegdot. W tej ostatniej książce odnaleźć można zarówno reminiscencje z *Requiem*, jak i zapowiedź *Byen og verden*, gdzie sytuacja głosów narratorskich jest o tyle zawiła, że obok standardowych narratorów pierwszoosobowych, opowiadających o własnych przeżyciach, występuje inna instancja narratorska, narrator zbiorowy, wypowiadający się w imieniu miasta i legitymizujący przeskoki czasowe. Polifoniczność występuje zresztą w mniejszym lub większym natężeniu w większości utworów pisarza, nazwanych przez Johanna Fibigera „wielogłosowymi kantatami”<sup>345</sup>.

Jak wynika z powyższego wywodu, cechą wspólną utworów Hultberga jest motyw ludzkiej świadomości, stanowiący nie tylko temat dzieł, ale wręcz ich egzystencjalny punkt wyjścia – i dojścia. Zapis świadomości znaleźć można już w debiucie *Mytologisk landskab...*, który choć opowiada o banalnej sytuacji, jaką jest trójkąt małżeński, w warstwie narracyjnej stosuje technikę strumienia świadomości dwojga głównych bohaterów, którzy nie potrafiąc zmierzyć się z chaosem spowodowanym przez wejście do ich związku trzeciej osoby, wracają do punktu wyjścia i estetyzacji swojego małżeństwa, czego dobitnym symbolem jest obraz z Dafne, wiszący na ich ścianie. Innym przykładem rejestrowania ludzkiej świadomości jest *Byen og verden*, gdzie narracja przybiera formę anegdoty i plotki, głosy zaś nie są już, jak w *Requiem*, anonimowe, lecz należą do konkretnych postaci. Dzięki kompozycji szkatułkowej, charakteryzującej *Byen og verden*, w powieści sąsiadują ze sobą oficjalny, urzędniczy styl wypowiedzi, skonwencjonalizowana metaforyka i naśladujące wypowiedź ustną potoczny. Viborg, stanowiący centrum opowiedzianego świata, jawi się tu jako żywy organizm, którego głos nie milknie, lecz daje się poznać kolejnym pokoleniom pod postacią pogłoski. Klaustrofobiczne i, jak słusznie zauważa Erik Pelle, Kafkowskie uniwersum powieści<sup>346</sup> to próba zarejestrowania zbiorowej świadomości małego miasteczka i drobnomieszczańskiej moralności, o której piszę niżej. Pozbawiona złudzeń proza Peera Hultberga, tego „fenomenologa świadomości”<sup>347</sup>, w ironiczny sposób próbuje odtworzyć język, w którym dochodzi do głosu zarówno świadomość indywidualna, jak i zbiorowa, charakteryzująca daną społeczność.

<sup>345</sup> Johannes Fibiger: Peer Hultberg, w: Benedicte Kieler, Klaus P. Mortensen (red.), *Litteraturens stemmer*, København, Gads Forlag 1999, s. 240.

<sup>346</sup> Erik Pelle: op. cit., s. 30.

<sup>347</sup> Thomas Thurah: op. cit., s. 11 (“bevidsthedens fænomenolog”).

Choć modernistyczna i postmodernistyczna twórczość duńskiego autora poświęca wiele miejsca na uchwycenie relacji między myślą i odczuwaniem a językiem i mową, to nie rości sobie prawa do rozstrzygnięć, lecz raczej dokonuje próby zarejestrowania procesu myślowego i jego transformacji – lub jej niemożności – w mowę. W większości utworów autora owa transformacja nie przebiega pomyślnie, co sprawia, że komunikacja między jednostkami jest praktycznie niemożliwa. Prowadzi to do cierpienia i frustracji, które uznać można za zasadniczy przedmiot zainteresowania prozy Hultberga, a jednocześnie egzystencjalny warunek jej istnienia. Bowiem to właśnie cierpienie, spośród wszystkich zjawisk zachodzących w ludzkiej świadomości, interesuje duńskiego pisarza najbardziej, poszukiwanie zaś jego przyczyn oraz wskazywanie sposobów radzenia sobie z nim za pomocą mechanizmów psychologicznych, takich jak wyparcie czy przeniesienie, stanowi tematologiczny trzon jego twórczości. Scharakteryzowany wyżej tom *Requiem* jest najbardziej dobitnym przykładem tematykacji różnych odcieni cierpienia, ale w dyskurs o cierpieniu wpisują się właściwie wszystkie utwory Hultberga. Pytanie o tożsamość człowieka i przyczyny targających nim konfliktów to centralny temat pisarstwa duńskiego modernisty i postmodernisty, którego projekt literacki jest zasadniczo narracyjny w swoich zamierzeniach, jako że podejmuje próbę narratywizacji tego, co nieuchwytnie i – być może – niemożliwe.

U Hultberga cierpienie nader często sprzężone jest z ideą mieszczaństwa, postrzeganego bardziej jako stan umysłu, niż przynależność do określonej warstwy społecznej. Małomiasteczkowa, duszna atmosfera Viborga, miasta, w którym autor się urodził i w którym umiejscowił akcję *Byen og verden*, kształtuje świadomość mieszkańców, których cierpienie wynika z rozdziewu powstałego między pętającymi ich konwenansami a potrzebą samo-realizacji i wolności. Viborg jako miejsce i stan świadomości podlega w dziełach Hultberga mitologizacji, staje się figurą cierpienia, kontroli i restrykcji. Zdaniem Andersa Daugaarda Kristiansena, kojarzone z kulturą mieszczańską skupienie na statusie czy pozorach jest przyczyną cierpienia spowodowanego zepchnięciem ogólnoludzkich wartości na plan dalszy<sup>348</sup>. Choć niewątpliwie Daugaard Kristiansen ma rację, upatrując źródeł traumy w narracjach Hultberga w kulturze mieszczańskiej, to problem jest znacznie bardziej złożony, duński pisarz postrzega bowiem proces formowania się człowieka w społeczności o określonych wartościach jako opresyjny i przyczyniający się do dysocjacji. Cierpienie jednostki u Hultberga wiąże się prawie zawsze z poczuciem inności, które jest pochodną kształtowania

---

<sup>348</sup> Anders Daugaard Kristiansen: op. cit., s. 97.

człowieka zgodnie z kulturową normą. Doznanie inności, wynikające z traumatycznego doświadczenia nieprzystawalności do otoczenia i poczucia winy, będącego jego konsekwencją, stanowi jedno z najważniejszych zagadnień poruszanych w prozie pisarza. To właśnie owa niechciana heterogeniczność jest najważniejszym filtrem, przez który dochodzi do głosu świadomość. Inność u Hultberga jest warunkiem doświadczania własnej egzystencji jako odrębnej od otoczenia, przypada więc w udziale każdej jednostce i w wymiarze filozoficznym stanowi jedyny sposób istnienia w konfrontacji ze światem – i z językiem. To właśnie lęk przed innością wyrasta w dziełach duńskiego pisarza na zasadniczy problem współczesnego człowieka i powód jego cierpienia. W nim upatruje Hultberg źródła opresyjnej kultury mieszczańskiej, wywłaszczającej jednostkę z prawdy o samej sobie.

Tworząc swój obraz kondycji współczesnego człowieka, pogrążonego w cierpieniu i frustracji, Hultberg posługuje się niebywale bogatym wachlarzem odniesień intertekstualnych, które podkreślają intelektualny i erudycyjny charakter jego twórczości, tym bardziej że odwołania przywoływane przez pisarza pochodzą nie tylko ze świata literatury, ale również z dziedzin takich, jak muzyka czy psychologia i psychoanaliza. Stąd, żeby trafniej opisać charakter twórczości Duńczyka, należałoby wręcz posłużyć się określeniem intersemiotyczności. Interteksty u Hultberga mają zarówno charakter jawny i bezpośredni, jak i zawołany i nieoczywisty, tak więc odwołania do np. mitologii greckiej, wyrażone *explicite*, sąsiadują z historiami i postaciami znanymi z Biblii, aluzje literackie zaś z przywoływanymi wprost mottami z innych pisarzy. I tak na przykład w debiucie pisarza osią opowieści jest mitologiczna narracja o przeobrażeniu Dafne w drzewo laurowe, która staje się punktem odniesienia dla dwojga głównych bohaterów. W tym przypadku mitologia pełni rolę metafory sytuacji życiowej, w jakiej znaleźli się protagoniści powieści. Mitologiczne aluzje pojawiają się też w *Byen og verden*, gdzie pisarz w subtelny sposób nawiązuje do historii Agamemnona i Klitajmestry, przekształcając nazwiska swoich bohaterów tak, by przywołały na myśl te właśnie postacie mitologiczne<sup>349</sup>, żartobliwie pobrzmiwające echo papieskiego błogosławieństwa *Urbi et Orbi* otwiera zaś odrębną przestrzeń odniesień intertekstualnych. W *Slagne veje* jedna z opowieści aktualizuje biblijną historię Abrahama i Izaaka, rozpatrując rolę komponentu irracjonalnego w tworzeniu i przestrzeganiu norm<sup>350</sup>, a pratekstem dla *Selvbiografi* jest, jak twierdzi Birgitte Steffen Nielsen, starotestamentowa Księga Hioba<sup>351</sup>, co jest diagnozą jak najbardziej uzasadnioną tak ze względu na stylistykę, jak i plan treści dzieła.

<sup>349</sup> Vide: Erik Skyum-Nielsen: Europa i hovedet på Peer Hultberg eller Imperiet flår igen, *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 46-50.

<sup>350</sup> Vide: Thomas Thurah: op. cit.

<sup>351</sup> Birgitte Steffen Nielsen: A-, B- og q-stemmer, *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 21-25.

Z kolei motto do *Requiem* pochodzi z *Ziemi jałowej* (1922) T.S. Eliota, a Eliotowski obraz rzeszy zmarłych, wędrujących po Moście Londyńskim, stanowi paralelę wobec apokaliptycznej wizji zatomizowanego społeczeństwa zaproponowanej przez Hultberga. Marianne Ping Huang zauważa z kolei liczne aluzje do filozoficznego traktatu o charakterze alegorycznym *Labirynt świata i raj serca* (1631) autorstwa Jana Amosa Komeńskiego, które uwidaczniają się szczególnie w *Slagne veje*<sup>352</sup>. W przypadku *Preludiów* intertekstualność wpisana jest poniekąd w istotę narracji, która odwołuje się bezpośrednio i pośrednio do ludowych wierszyków i rymowanek, ale też na przykład do dzieła Jeana-Jacquesa Rousseau *Emil, czyli o wychowaniu* (1762), stanowiącego jeden z ważniejszych intertekstów powieści. Ważnym tropem intertekstualnym jest też dzieło Nathalie Sarraute *Enfance* (Dzieciństwo, 1983). Wspomnienia reprezentantki *nouveau roman* i *Preludia* Hultberga łączy wiele stycznych, począwszy od tematyki, poprzez dziecięcego fokalizatora, a skończywszy na fragmentarycznej kompozycji i fabule, omawiającej pierwszych dwanaście lat życia protagonisty. Można domniemywać, że utwór Sarraute mógł stanowić inspirację dla duńskiego autora, którego przecież fascynowały eksperymenty z tworzeniem anty-powieści, proponowane przez reprezentantów francuskiej awangardy literackiej lat 50. i 60. W innym dziele, mianowicie w „Cire perdue”, stanowiącym część tomu *Kronologi* (Chronologia, 1995), autor podejmuje też dialog z Marcelem Proustem, a dokładniej z jego zmitologizowaną już opowieścią o szczególnej więzi z matką, zawartą w cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913-27). Warto dodać, że ten sam tekst dodatkowo zawiera odniesienia do opery *Dafne* Richarda Straussa<sup>353</sup>. Aluzje do świata muzyki są zresztą wszechobecne w twórczości Hultberga, który wykazuje zaawansowaną świadomość muzyczną i jest w tym kierunku wykształcony. Dochodzi ona do głosu zarówno na poziomie tematyki (*Preludia*, *Requiem*, niektóre eseje z *Min verden – bogstavelig talt* [Mój świat – mówiąc dosłownie, 2005]), jak i kompozycji (obie poprzednio wymienione oraz *Toccata i Fuga*<sup>354</sup>). Ogólnie rzecz biorąc, wszelkie aluzje, motta i dyskursy, w które wchodzi Hultberg w swoich dziełach, mają charakter intertekstualny w znaczeniu Genettowskim. Oznacza to, że intertekst staje się składnikiem strukturalnym hipertekstu, ulegając przekształceniu semantycznemu<sup>355</sup>. Dzieje się tak na przykład w przypadku *Requiem*, które, jak zauważa Marianne Ping Huang, wprawdzie odwołuje się do muzycznej mszy żałobnej, ale brakuje w nim obecnego w muzycznym requiem

<sup>352</sup> Marianne Ping Huang: op. cit., s. 80.

<sup>353</sup> Ibid.: s. 48.

<sup>354</sup> Mowa o dwóch nieopublikowanych manuskryptach Hultberga, napisanych w latach 1985-86. Vide: Anders Juhl Rasmussen: *Hvad forfatteren gemte...*

<sup>355</sup> Vide: Michał Głowiński: O intertekstualności, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków, Universitas 2000, s. 5-33.

ukojenia, swoistego katharsis, do którego głosy dochodzą w sposób stopniowy, procesualny<sup>356</sup>. Można więc uznać, że Hultberg wchodzi w dialog z gatunkami muzycznymi, a nie po prostu transponuje je na materię słowa. Korzystając w twórczy sposób z europejskiego zaplecza kulturowego, z dorobku klasyków i cywilizacji Zachodu, autor włącza się w dyskurs na temat kondycji współczesnego człowieka, posługując się zaś terminami i technikami ze świata muzyki, próbuje dokonać odnowy form i zasad kompozycyjnych władających prozą. Świadczy to o niegasnącej potrzebie eksperymentu, wypływającej z przekonania o niewystarczalności dostępnych środków wyrazu do opisanego współczesnego świata. Intertekstualność w utworach Hultberga stanowi również narzędzie uniwersalizacji dyskursu. Wplecione we współczesne narracje historie znane z Biblii, mitologii czy klasyków dają wyraz treściom ponadczasowym i rozpoznawalnym w kulturze i społeczeństwie, aktualnym tak kilka tysięcy lat temu w, dajmy na to, starożytnej Grecji, jak we współczesnym pisarzowi, dwudziestowiecznym Viborgu.

Jak wspomniałam wcześniej, nie mniej ważnym źródłem inspiracji, które znajduje bezpośrednio i namacalne przełożenie na twórczość autora jest psychologia i psychoanaliza. Teoretyczna i praktyczna wiedza Peera Hultberga na te tematy wpływa na całokształt jego twórczości, którą z powodzeniem można by nazwać właśnie psychologiczną. W zbiorze esejów *Min verden – bogstavelig talt* znaleźć można kilka esejów poświęconych stricte analizom psychologicznym, ale wpływ psychoanalizy jest również dostrzegalny w większości utworów autora spod znaku literatury pięknej: głosy wypowiadające się w *Requiem* przywodzą na myśl, jak już wspomniano, zawierające liczne przejęzyczenia, nieskładne monologu pacjentów na kozetce, w *Slagne veje* znajdziemy natomiast katalog ludzkich typów, rozpoznawalnych przez współczesną psychologię i zbanalizowanych już przez kulturę masową (narcyz, obsesyjnie związany z matką syn itd.), ludzkie istnienie zaś postrzegane jest w tym dziele jako przesiąknięte wstydem<sup>357</sup>, będącym pochodną dostrzeżenia własnej inności i próbą jej stłumienia. Problematyzacja relacji sadomasochistycznych pojawia się między innymi w *Mytologisk landskab...* oraz *Slagne veje*, psychologiczne studium patologicznych relacji między synem a rodzicami zawarte jest zaś w *Selvbiografi* i *Brev*, które traktować można jako dzieła o charakterze obrachunkowym czy wręcz autoterapeutycznym, a jednocześnie stanowiące osobisty kontrapunkt wobec dzieł fikcjonalnych, publikowanych na przestrzeni całego życia autora. Nawet utwory pozornie niepowiązane z żadnym konkretnym

---

<sup>356</sup> Marianne Ping Huang: op. cit.

<sup>357</sup> Na temat wstydu w *Selvbiografi* i *Brev* pisze więcej Gorm Larsen w artykule „Selv-skabelsens retorik”, zamieszczonym w *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 37-45.

mechanizmem psychologicznym zawierają refleksję psychologiczną, która uzewnętrznia się na poziomie ogólnym, nadrzędnym, twórczość Hultberga zajmuje się bowiem archetypowymi postawami, reakcjami i relacjami, interpretując i wyjaśniając współczesność za pomocą tekstów kultury. Psychologiczna inklinacja pisarza przejawia się też w samym doborze tematów i motywów, zawsze skoncentrowanych na tym, co bolesne, tkliwe i skrywane: na wstydzie, poczuciu winy, obrzydzeniu, nadużyciach czy krzywdzie. Na poziomie konceptualnym można więc twórczość Hultberga postrzegać jako terapię współczesnego człowieka oraz szansę na zdiagnozowanie i przepracowanie traum.

Opisując pogrążony w chaosie świat, pisarz stosuje środki wyrazu artystycznego, które najtrafniej wyrażają poczucie rozdarcia i wyobcowania. Słowem, które najlepiej opisuje narrację Hultberga, jest fragmentaryczność, występująca zarówno na poziomie kompozycji (o czym powiem później w odniesieniu do *Preludiów*), jak i głosów narratorów i postaci wypowiadających się w utworach. Rwane, nieskładne opowieści w wielu jego dziełach rzadko kiedy posiadają logiczny początek i koniec, stanowiąc reprezentację procesu myślowego, dotyczącego postrzegania tu i teraz, ale też wspomnień i reminiscencji. Fragmentaryczność w utworach Hultberga uwidacznia się już na poziomie makro, przy pobieżnym przeglądaniu jego dzieł. Większość z nich charakteryzuje podział typograficzny na mniejsze jednostki tekstowe, oddzielanie ich od siebie światłem bądź układ „rozdziałowy”, sugerujący, że każda całośćka utworu stanowi jej odrębny rozdział – lub wręcz samodzielny utwór (co w części przypadków, np. w *Slagne veje* czy *Requiem*, jest zupełnie uzasadnione, jako że poszczególne części dzieł można czytać niezależnie od reszty). Taka impresyjność, sytuacyjność narracji, pozorne niedokończenie i niedopowiedzenie, a także powściągliwość w ocenianiu bohaterów przywodzi na myśl prozę Hermana Banga, do którego zresztą Hultberg bywa porównywany<sup>358</sup>. Fragmentaryczność występuje u Hultberga również w skali mikro, to znaczy w narracji i dialogach. Sam autor uzasadnia stosowanie tego zabiegu stylistycznego ekonomizacją wypowiedzi:

Wszystkie niepotrzebne słowa i opisy zostają wycięte. Wszystkie słowa, które moim zdaniem są zbędne, jak „Wejdz” – powiedziała. „Witamy” – dodała, po czym usiadła w zielonym fotelu. Wiele moich zdań się urywa, bo nie ma powodu ich kontynuować. Zakończenie zostało już odgadnięte. Można napisać całą książkę w formie konwencjonalnego opowiadania, tyle że będzie ono wówczas

---

<sup>358</sup> Vide m.in.: Marianne Juhl: op. cit.

trzykrotnie dłuższe, choć pod względem treści wiele się nie zmieni. To prawie jak lektura sztuki teatralnej, podczas której samemu trzeba sobie wyobrazić, jak postacie wyglądają i gdzie się znajdują<sup>359</sup>.

Zestawienie stosowanej przez Hultberga narracji ze sztuką teatralną pozwala na dostrzeżenie kolejnej paraleli z dziełami Hermana Banga, którego proza również nosi cechy sceniczności, postulat usuwania „niepotrzebnych słów i opisów” kojarzy się zaś z minimalizmem, którego rozkwit w literaturze można zaobserwować szczególnie w latach 90., a którego pochodzenie wywieść można od Ernesta Hemingwaya i jego „techniki góry lodowej” („the iceberg theory”). Hultbergowska strategia narracyjna jest zatem dowodem awangardowości pisarza, który poetykę fragmentu i niedopowiedzenia stosował zanim jeszcze trafiła ona do literackiego *mainstreamu*. Fragmentaryczność postrzegać można jako jeden z przejawów postmodernizmu w pisarstwie Hultberga. Postacie w jego dziełach próbują formułować myśli i odczucia za pomocą języka i są przez to skazane na niepowodzenie, ponieważ język nie jest wystarczającym narzędziem do nawiązania komunikacji i poprzez swoją niekompatybilność z myślą przyczynia się do wyobcowania człowieka z kontekstu społecznego i do dezintegracji jednostki. Owa niemoc widoczna jest też w wypowiedziach narratora, zatem postmodernistyczny stosunek do rzeczywistości, komunikacji międzyludzkiej i dzieła artystycznego, będącego przejawem frustracji twórcy, uobecnia się na każdym poziomie tekstu. Sam autor jest tego w pełni świadomy, twierdząc, że „nie możemy już operować jedną perspektywą oglądu świata (...)”<sup>360</sup>, ani ulegać ułudzie istnienia jednej spójnej, porządkującej rzeczywistość narracji. Dla Hultberga każdy wypowiadający się głos opowiada swoją historię, usankcjonowaną subiektywnym doświadczeniem i wyrażoną za pomocą niedoskonałego – jako medium – języka. Refleksja metajęzykowa jest bowiem u duńskiego pisarza wpleciona w niemal każdy dyskurs, który podejmuje, stanowiąc immanentną cechę jego twórczości.

Dlatego można uznać, że nadrzędną i konstytutywną cechą pisarstwa Hultberga jest jej metajęzykowy charakter, skupienie na funkcji mowy, narratywizowaniu i transpozycji myśli na materię języka. Charakteryzująca się fragmentarycznością proza Hultberga niemal w każdym

---

<sup>359</sup> Marianne Juhl: op. cit., s. 8 („Alle unødige ord og beskrivelser er skåret væk. Alle de i mine øjne overflødige ord som ”Kom ind”, sagde hun. ”Velkommen”, fortsatte hun, hvorefter hun satte sig ned i den grønne lænestol. Mange af mine sætninger er afbrudt, fordi der ikke er nogen grund til at fortsætte dem. Man har allerede gættet afslutningen. Man kunne godt skrive hele bogen ud som en konventionel fortælling, så ville den bare fylde tre gange så meget uden at der ville stå væsentlig mere i den. Det er måske næsten som at læse skuespil, hvor man selv skal danne sig et indtryk af, hvordan personerne ser ud og hvor de befinder sig”).

<sup>360</sup> Marianne Juhl: Vi er alle almindelige mennesker. Simpelthen!, *Jyllands Posten*, 07.11.1995 (“vi kan ikke længere operere med ét enkelt verdenssyn”).

utworze zadaje pytanie o relację między tożsamością a językiem, o restrykcyjną, ograniczającą rolę tegoż w procesie tworzenia się tożsamości i postrzegania świata. Język jest u Hultberga tworem ambiwalentnym, narzędziem kreacji, ale też destrukcji.

### 4.3. Preludia w perspektywie gatunkowej

Utwór Hultberga nie spełnia pod wieloma względami założeń dzieła biograficznego, o czym piszę więcej w osobnym artykule na ten temat<sup>361</sup>. Właściwie większość oczekiwań czytelniczych związanych z szeroko pojętą biografią nie zostaje w tym awangardowym tekście spełniona. Brak w nim schematu nowelistycznego, nadającego fabule linearny charakter, brak wyraźnie zarysowanej sylwetki protagonisty (z uwagi na wielogłosowość utworu), a życie głównego bohatera nie zostaje przedstawione od narodzin do śmierci<sup>362</sup>. Dzieło operuje bowiem fragmentem i rwanym językiem, a nie płynną powieściową frazą, jej protagonista, mały Fryderyk Chopin, jest wprawdzie jednym z istotnych głosów powieści, ale jego geniusz nie odgrywa decydującej roli w fabule, a akcja utworu zaczyna się, jak można się domyślić, w 1810 roku, a kończy w 1822, w momencie wkroczenia głównego bohatera na drogę prowadzącą do dorosłości, czyli przed osiągnięciem przezeń największych sukcesów artystycznych. Obejmuje więc całe dzieciństwo, urywając się w chwili, gdy protagonista rozpoczyna okres dojrzewania, który w konwencjonalnych tekstach biograficznych jest jedynie przygrywką czy, *nomen omen*, preludium do życia „właściwego”.

W odróżnieniu od Dorrit Willumsen, sygnalizującej w paratekście powieści *Maria*, że jej utwór stanowi historię życia Madame Tussaud, autor *Preludiów* pozostawia czytelnika w stanie niepewności co do faktycznej tożsamości protagonisty. Nazwisko Chopina pojawia się wprawdzie na kartach powieści dość szybko, co pozwala dokonać identyfikacji bohatera z postacią historyczną, ale ów brak sygnału paratekstualnego jest zabiegiem znamionym, bowiem Hultberg swym gestem wydaje się strzec swojej artystycznej autonomii i zamiaru opowiedzenia własnej wersji mitu o genezie artysty. Gest ten można traktować jako celowe niedopowiedzenie, poszerzające już na wstępie przestrzeń dyskursu i włączające w jego obręb wspólne i uniwersalne ludzkie doświadczenie dzieciństwa, dorastania, wychowywania i kształtowania tożsamości. W odróżnieniu od Willumsen i Dalagera, którzy piszą o wykorzystanych przez siebie źródłach w krótkim wstępie bądź w posłowniu, Hultberg nie udostępnia czytelnikowi takich informacji, pozostawiając kwestię wykorzystanych materiałów w sferze

---

<sup>361</sup> Vide: Joanna Cymbrykiewicz, Duńczyk o Chopinie.

<sup>362</sup> Ibid.

domysłów. Już te wstępne zaniechania pisarza w postaci rezygnacji z umieszczenia nazwiska kompozytora w tytule czy paratekście oraz podania źródeł, z których korzystał (wszak zawsze nieobligatoryjnego!), osłabiają wyraźnie referencjalność utworu. Z drugiej strony Hultberg nie opatruje też swojego dzieła żadnym innym określeniem gatunkowym, przez co można stwierdzić, że pakt podwójny, fikcjonalno-referencjalny, w przypadku *Preludiów* nie jest wynikiem wyrażonej wprost deklaracji autora, co ma miejsce w powieściach Willumsen i Dalagera. Ujawniona dopiero w toku lektury tożsamość protagonisty i narratora stanowi oczywiście jasny sygnał referencjalny, ale Hultberg dokłada starań, by nie nadużywać nazwiska głównego bohatera i jego rodziny, co by automatycznie sankcjonowało weryfikowalność narracji, lecz posługuje się najczęściej spieszczeniem jego imienia, Fryc lub Frycek. Zważywszy więc na osłabioną referencjalność tekstu Hultberga, dług przez niego zaciągnięty w ramach paktu fikcjonalno-referencjalnego jest mniejszy niż ma to miejsce w przypadku *Marii Dorrit* Willumsen oraz *w Podróży w błękicie* Stiga Dalagera; silniejsza jest też fikcjonalizacja protagonisty.

Fikcjonalność dzieła podkreśla również narracja, w której z typową dla autora konsekwencją zaciera się granica między tym, co wypowiedziane, a tym co pomyślane, zasłyszane i powtórzone. Na mocy niepisanej umowy uznającej wielowątkowe dzieło literackie za powieść, utwór Hultberga można właśnie tak określić, co zresztą czynią wszyscy badacze jego pisarstwa, łącznie z nim samym<sup>363</sup>. Należy się jednak na chwilę zatrzymać nad tym używanym niejako automatycznie terminem, funkcjonującym współcześnie zarówno w dyskursie polskim, jak i skandynawskim jako określenie zbiorcze obszernych tekstów o większej, mnogości wątków i rozbudowanej galerii postaci. Hultberg bowiem kształtem swojego utworu, jego objętością i typem narracji rzuca wyzwanie gatunkowi powieści, konfrontując wpisaną weń monumentalność i postulowaną obszerność fabularną z poetyką krótkiej formy, rwanym wywodem, zamierzoną nieporadnością stylistyczną i perspektywą zawężoną do postrzegania świata przez małe dziecko. Rzecz jasna narracja w formie strumienia świadomości jest jak najbardziej właściwa gatunkowi powieści, o czym świadczyć mogą kanoniczny już *Ulisses* (1922) Joyce'a, a na gruncie duńskim chociażby psychologizująca twórczość Hansa Christiana Brannera, ale wprowadzenie dziecięcego narratora i protagonisty posługującego się tą właśnie formą wypowiedzi literackiej stanowi jednak rozwiązanie niekonwencjonalne. Bazująca na krótkiej formie budowa utworu, składającego

---

<sup>363</sup> W wywiadzie z Erikiem Granlym Jensenem Hultberg określa gatunek powieści jako „elastyczną przestrzeń” („elastisk rum”), w którym mieszczą się wszelkie większe sekwencje prozatorskie. Vide: idem: I romanens rum, *Litteraturmagasinet Standart*, nr 1, 1996, s. 18-19.

się z niepowiązanych w fabularną całość fragmentów, „krótkich obrazków”, jak je nazywa Kazimierz Maciąg<sup>364</sup>, może stawiać pod znakiem zapytania hipotezę, jakoby *Preludia* były powieścią. A jednak, jak celnie zauważa Marianne Ping Huang, krótkie formy, tworzące dzieło, zestawione są w sposób, który wskazuje na twór będący „czymś na kształt powieści” („noget «romanagtigt»<sup>365</sup>”). Powieściowość u Hultberga jest, jak pisze dalej badaczka, „dialogiem między krótkimi formami gatunkowymi, które rekapitulują lub formułują na nowo powiązanie powieści z biografią czy historią życia<sup>366</sup>”. Ping Huang porusza w swojej diagnozie pewną istotną kwestię, o której pisałam już wcześniej, a mianowicie wskazuje na bliską relację gatunku powieści z biografią, która przejawia się w kreacji postaci powieściowych na wzór postaci historycznych, w podobnych zasadach teleologicznej kompozycji czy selektywności w doborze zdarzeń. Jeśli więc uznać *Preludia* za narrację o charakterze biograficznym, należy powtórzyć za Ping Huang, że utwór dokonuje rekapitulacji dotychczasowych realizacji gatunkowych powieści, włączając w nie krótką formę, i poszerzyć zakres jej oddziaływania o narracje biograficzne, w tym konkretnym przypadku – biofikcje. Niektóre rozwiązania kompozycyjne wyraźnie świadczą o tym, że Hultberg wchodzi w dialog z konwencją powieściową i biograficzną, a szczególnie z ich teleologicznym wydziwkiem. Przykładem może być kpiarskie, można by rzec, wykorzystanie motywu deszczu w ostatniej scenie utworu, w której młodziutki Chopin przygląda się płynącej po szybie kropli, wróżąc z jej drogi przebieg swojej kariery muzycznej. Wróżba mówi mu, że nie osiągnie sukcesu, co każdy czytelnik powieści, rozpoznający wszak w postaci protagonisty wybitną postać historyczną, z miejsca zaneguje. Szczególnego znaczenia nabiera tu również zamierzona, jak można mniemać, aluzja do słynnego Preludium Deszczowego, czyli Preludium nr 5, któremu nazwy nie nadał sam kompozytor, sprzeciwiający się tytułowaniu utworów. Można więc w ostatniej scenie dopatrywać się polemiki autora z teleologiczną strukturą, właściwą dla gatunków powieści i biografii (przypomnijmy, że w *Marii* Willumsen znaczenie sensotwórcze dla całego życia protagonistki odgrywa wróżba starej Cyganki, w *Podróży w błękicie* będzie to również motyw wróżby), oraz dyskretny przykład opresyjnego gestu zawłaszczania czyjejś biografii za pomocą aluzji do obiegowej nazwy, nadanej utworowi nie przez autora, lecz przez osoby trzecie (*notabene* nazwę utworowi nadała prawdopodobnie George Sand). Kończącą sceną powieści Hultberg

<sup>364</sup> Kazimierz Maciąg: op. cit., s. 38.

<sup>365</sup> Marianne Ping Huang: *Livløst gående...*, s. 116.

<sup>366</sup> *Ibid.* („Romanformen hos Hultberg konstitueres som en dialog mellem små genrer, der rekapitulerer eller reformulerer romanens binding til biografi eller livshistorien”).

deprecjonuje więc niejako biograficzny potencjał utworu, podkreślając niemożność dotarcia do prawdy o czymś z życiu tak przez biografę (siebie), jak przez samego bohatera (Chopina).

Można również zaryzykować twierdzenie, że *Preludia* należą do gatunku tzw. powieści punktowej (punktroman)<sup>367</sup>. Ta powstała w Norwegii forma literacka charakteryzuje się brakiem ciągłości fabularnej, a tekst podzielony jest na wiele fragmentów – punktów, wprawdzie uporządkowanych chronologicznie, ale luźno ze sobą powiązanych. Hultberg wydaje *Preludia* w czasie, gdy w Danii powieść punktowa święci tryumfy za sprawą przede wszystkim Christiny Hesselholdt (tzw. trylogia o Marlonie: *Køkkenet, gravkammeret & landskabet* [Kuchnia, grobowiec & krajobraz, 1991], *Det skjulte* [Ukryte, 1993], *Udsigten* [Widok, 1995]), której krótkie, pokawałkowane teksty opowiadają historię rodziny wspomnianego Marlona, operując jedynie załączkiem akcji i jednowymiarowymi postaciami. Powieść Hultberga wpisuje się więc w szerszy duński kontekst, ale w przypadku *Preludiów* poczytywać to należy raczej jako wyraz szczególnego kulturowego *Zeitgeistu* aniżeli inspiracji autora literaturą skandynawską, tym bardziej, że można wskazać również cechy powieści, które przeczą jej gatunkowej przynależności do „punktroman”<sup>368</sup>.

W kontekście gatunku warto też przyjrzeć się tytułowi utworu, który można wielorako interpretować. Pierwsze nasuwające się skojarzenie wiąże się oczywiście z krótkim gatunkiem muzycznym, stanowiącym wstęp do większego dzieła. Fryderyk Chopin, który doprowadził formę preludium do mistrzostwa, skomponował ich aż 26, a jednocześnie przyczynił się do autonomizacji tej formy muzycznej. Pociąga to za sobą pewne implikacje metatekstowe, jako że poszczególne całości kompozycyjne utworu, które z powodzeniem da się traktować jako semantycznie samodzielne, można postrzegać właśnie jako krótkie, prowadzące do większego życiowego *oeuvre*, ale jednak autonomiczne preludia. Z drugiej strony, jak już wspominałam, tytuł powieści jest na tyle uniwersalny, że perspektywa konkretnych utworów skomponowanych przez konkretnego, znanego kompozytora jest niezobowiązująca, przez co dopuszcza dowolność interpretacyjną. Tytuł odnosi się więc zarówno do preludiów autorstwa Chopina, tych autorstwa Hultberga, w autotelicznym geście wskazujących na siebie, jak i preludiów w sensie egzystencjalnym, stanowiących istotną, choć często lekceważoną, fazę każdego ludzkiego życia, jaką jest dzieciństwo.

---

<sup>367</sup> Taką hipotezę wysnuwa Anders Daugaard Kristiansen w cytowanej już pracy, s. 55.

<sup>368</sup> Aldona Zańko, badaczka tzw. „krótkiej formy” („kortprosa”) w literaturze duńskiej, wskazuje na istotną rolę czytelnika jako instancji współtworzącej fabułę w powieści punktowej, od kompetencji odbiorcy uzależniając potencjalne połączenie wszystkich jednostek tekstowych w całość. Wynikiem zaangażowania czytelnika w przebieg fabularny jest wówczas wielość odczytań. Dzieło Hultberga natomiast, mimo fragmentaryczności narracji, nie przewiduje podobnej dowolności w lekturze. Vide: eadem: *Moderne kortprosa i dialog. En genreundersøgelse ud fra et intertekstuelte perspektiv*, Frankfurt am Main, Peter Lang 2015, s. 189-194.

Podobnie jak w przypadku powieści Dorrit Willumsen, utwór Peera Hultberga można próbować rozpatrywać jako powieść historyczną, w tym jednak przypadku rozstrzygnięcia są znacznie bardziej problematyczne z powodu zastosowanej w utworze narracji, w której głos mówiący rozszczepia się, balansując między dominującą pierwszą osobą liczby pojedynczej a innymi głosami, które palimpsestowo nakładają się na siebie. Polifonia, stanowiąca dominantę kompozycyjną powieści, narzuca określony obraz świata przedstawionego, który w przypadku *Preludiów* jest zawężony do dziecięcej percepcji i przezeń przefiltrowany. Echo istotnych wydarzeń historycznych pojawia się tu na drugim planie, rzeczywistość historyczna powieści zaś uwidacznia się tylko w sposób pośredni, na tyle, na ile ma ona jakieś znaczenie dla rodziny Chopinów. To właśnie rodzina i los wzrastającej w niej jednostki stanowi bowiem przedmiot rozważań powieści, nie zaś wielkie wydarzenia historyczne. Tak jak w *Marii* można było mówić o obecności w narracji przewrotów dziejowych, które podlegały transformacji estetycznej ze względu na subiektywny filtr protagonistki, tak w przypadku powieści Hultberga komponent historyczny w klasycznym tego słowa znaczeniu jest ograniczony do umiejscowienia akcji na początku XIX wieku w dość zamożnej, polskiej rodzinie mieszczańskiej. Wydarzenia potwierdzone historycznie przeplatają się tu z artystycznie wiarygodnym zmyśleniem, a postaci autentyczne sąsiadują z fikcyjnymi, toteż choć w biografii o Chopinie nie brak fabularyzacji scen i wydarzeń, które rzeczywiście miały miejsce, to z racji perspektywy narratora niewiarygodnego oraz niemożności wytyczenia granicy między „prawdą” a fikcją *Preludia* nie mogą stanowić modelowej powieści historycznej. Zwraca też na to uwagę Jens-Martin Eriksen w swojej wnikliwej lekturze *Preludiów*, stwierdzając, że powieść ta jest „egzystencjalną przygrywką do życia, języka i świata, nie zaś przygrywką [do życia] konkretnego człowieka i wyjątkowej ścieżki życiowej<sup>369</sup>” i dodając, że „w książce brakuje wszystkiego, co uczyniłoby ją powieścią «historyczną»<sup>370</sup>”.

Uzasadnione wydaje się natomiast włączenie *Preludiów* w poczet powieści inicjacyjnych, o których pisałam więcej w poprzednim rozdziale. Wprawdzie w przypadku powieści Hultberga proces rozwoju bohatera, krystalizacji jego tożsamości w konfrontacji z otoczeniem i rozwoju talentu oraz pasji kończy się w przededniu podjęcia nauki w gimnazjum, jednak narracja obejmująca dzieciństwo protagonisty jest na tyle gęsta i bogata w wydarzenia i refleksje, że utwór można uznać za przejaw prozy inicjacyjnej. Dzieło

---

<sup>369</sup> Jens-Martin Eriksen: op. cit., s. 131 („et eksistentielt forspil til livet og sproget og verden og ikke noget konkret menneskes forspil og egenartede livsbane”).

<sup>370</sup> Ibid. („Men bogen mangler alt, hvad hvad den skulle have for at være nogen «historisk» roman”).

przynależy też do kategorii *künstlerroman*, choć akurat w jego przypadku proces dojrzewania geniusza do wielkości zostaje przedstawiony w sposób fragmentaryczny i niedokończony.

Jak wynika z powyższych ustaleń, biofikcja w przypadku Hultbergowskich *Preludiów* jest terminem obejmującym wiele gatunkowych tropów i zawierającym potencjał polemiczny, który pozwala kwestionować na przykład ustalenia powieściowe czy *stricte* biograficzne. Osłabiając wymowę biograficzną utworu, autor poddaje swojego protagonistę emblematyzacji, redukując go do roli nośnika pewnych istotnych dla siebie treści. Dzieciństwo Fryderyka Chopina staje się zatem pretekstem do snucia przez Hultberga narracji na temat dzieciństwa w ogóle, rozpatrywanego przez pryzmat wszechobecnych w twórczości autora motywów i tematów: wyobcowania i inności, szeroko pojętego cierpienia oraz roli języka w tworzeniu się tożsamości.

#### 4.4. *Preludia* jako uniwersalny obraz dzieciństwa

Wydane w 1989 roku *Preludia* wyróżniają się na tle pozostałych dzieł Hultberga pod kilkoma względami. Jednym z nich jest bardziej pogodny (czy może raczej – mniej katastroficzny) nastrój panujący w powieści, podyktowany już samym tematem, jakim jest opowieść o dzieciństwie, w tym przypadku dzieciństwie Fryderyka Chopina<sup>371</sup>. Innym istotnym wyróżnikiem jest refleksja nad tworzeniem się tożsamości artysty, którą Hultberg snuje w powieści. Wybór postaci historycznej na protagonistę utworu również nie należy do stałego repertuaru Hultbergowskich decyzji. Autor wprawdzie nie wzbrania się w swoich dziełach przed referencjalnością (czego przykładem jest choćby operowanie nazwą Viborga w *Byen og verden* jako rozpoznawalnego toponimu, a także bezpośrednie zaadresowanie dzieła *Brev* do matki pisarza) i w przeważającej większości jego twórczość na charakter czysto fikcjonalny i niereferencjalny, a utworów posługujących się konkretnymi, pozatekstualnymi odniesieniami nie należy rozpatrywać jako powieści z kluczem. Również w przypadku *Preludiów* referencjalność utworu jest właściwie pozorna, a pakt, jaki zawiera powieść z czytelnikiem, jest, podobnie jak w przypadku pozostałych omawianych tutaj biofikcji, paktem podwójnym, referencjalno-fikcjonalnym, do czego wrócę jeszcze na chwilę w dalszej części wywodu. Wreszcie z punktu widzenia recepcji utworu można uznać, że powieść *Preludia*,

---

<sup>371</sup> W samym wyborze Chopina na protagonistę powieści pobrzmiewają echa wcześniejszego zainteresowania autora tym kompozytorem, które Hultberg wyraża choćby w przedśłowiu do wspomnianego już wyboru listów Chopina. Duńczyk pisze w nim między innymi o prostym, żywym i zupełnie bezpretensjonalnym języku muzyka, zupełnie nieprzystającym do wizerunku romantycznego i uduchowionego kompozytora, wykreowanego przez jego wielbicieli. W geście przedstawienia dzieciństwa wybitnego muzyka można dopatrywać się fascynacji „zwyczajnością” Chopina. Vide: Peer Hultberg: Forord, w: *Af Chopins Korrespondance*, s. 6-8.

obok *Byen og verden*, należy do najprzystępniejszych i najłatwiejszych w odbiorze dzieł Hultberga, co bynajmniej nie umniejsza wartości artystycznej utworu.

Abstrahując od omówionych wyżej cech wyróżniających *Preludia* spośród pozostałych utworów prozatorskich Hultberga, powieść jest ze wszech miar reprezentatywna dla twórczości autora. Zastosowana w niej strategia narracyjna charakteryzuje się chaotycznymi, rwanymi zdaniami, przypominającymi strumień myśli, stanowiąc próbę zapisu świadomości protagonisty. W utworze daje o sobie również znać upodobanie pisarza do fragmentaryczności: dzieło składa się z ok. 450 całości koncentrujących się na konkretnym zdarzeniu, doznaniu lub myśli. W centrum narracji, oprócz samego głównego bohatera, znajduje się też jego rodzina, w której łonie przebiega proces socjalizacji i wychowania. Jak w przypadku innych dzieł autora, jest to rodzina mieszczańska, której wartości przekazywane są dziecku, co z kolei jest przyczyną jego alienacji i rozterek, proces wychowania kształtuje się bowiem w oparciu o poczucie strachu, winy i wstydu, a także sprzecznych sygnałów, płynących od różnych członków rodziny. Można domniemywać, że za umiejscowieniem akcji uniwersalnej narracji o wychowaniu na początku XIX wieku w rodzinie mieszczańskiej kryje się fakt, że, jak postuluje antropolog i badacz kategorii dzieciństwa Jacques le Goff, „dziecko jest wytworem miasta i mieszczaństwa”, a jego emancypacja rozegrała się właśnie w tej warstwie społecznej<sup>372</sup>.

Powieść cechuje się też intertekstualnością, obecną w aluzjach do wspomnianych już polskich rymowanek, wierszyków i piosenek, które, *notabene*, często pozostają nierozpoznawalne dla duńskiego czytelnika, ujawniają zaś pełnię odniesień dopiero w przekładzie na język polski. Refleksja metajęzykowa pojawia się w dziele właściwie na każdym kroku; można wręcz orzec, że *Preludia* są traktatem o tworzeniu się tożsamości dzięki (lub raczej wbrew!) językowi oraz studium internalizacji przez dziecko treści – i form – przekazywanych przez komunikaty płynące z jego środowiska. Wiąże się z tym ściśle polifoniczność, stanowiąca dominantę kompozycyjną powieści oraz medium rekonstruujące konfrontację młodego protagonisty z otoczeniem.

#### 4.4.1. Opowiedzieć siebie, czyli o narracji w *Preludiach*

Zagadnieniu narracji w powieści Hultberga warto poświęcić nieco więcej miejsca ze względu na jej specyficzny i skomplikowany charakter. Jak już wielokrotnie wspominałam, narrację *Preludiów* charakteryzuje polifonia, migotliwość i nieuchwytność instancji narratora,

---

<sup>372</sup> Jacques le Goff: Czy w średniowieczu w ogóle były dzieci? (przekład Hanna Szymańska-Grossowa), w: Maria Janion, Stefan Chwin (red.), *Dzieci*, t. 2, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie 1988, s. 194.

a także ewolucyjność rozumiana w ten sposób, że emancypacja głosu narratorskiego postępuje wraz z dorastaniem, dojrzewaniem i uzyskiwaniem przez protagonistę pełni świadomości i tożsamości.

Jedynym fokalizatorem utworu jest sam główny bohater, młody Fryderyk Chopin, wypowiadający się w pierwszej osobie, natomiast trzecioosobowy narrator, tak typowy dla narracji biograficznych, jest tu nieobecny. Całość świata przedstawionego mediowana jest zatem przez intradiegetycznego narratora, spełniającego wszystkie warunki autodiegetyczności. Tego typu opowiadanie, charakterystyczne dla autobiografii, w dziełach biograficznych jest nietypowe, te bowiem w przypadku narracji intradiegetycznej preferują relację świadka (homodiegetyczność), a i ten rodzaj relacji osłabia zazwyczaj referencjalność wywodu. Z racji usytuowania narracji autodiegetycznej na najwyżej uplasowanym poziomie wypowiedzi (nie ma tu wszak mowy o nadrzędnym narratorze auktorialnym, zawiadującym całością fabuły), nie podlega ona weryfikacji, co pociąga za sobą, jak to ujmuje Michał Głowiński, immanentną „niepewność co do zawartości informacyjnej<sup>373</sup>”. Maria Krysztofiak, analizując zjawisko kompozycji narracyjnej w powieści, również zwraca uwagę na nieobecność w niej tradycyjnego narratora, wskazując na charakterystyczną dla *Preludiów* strukturę cytatu<sup>374</sup>. Idąc tropem zaproponowanym przez badaczkę, należy słusznie stwierdzić, że w konstrukcie stanowiącym zlepek przytoczeń trudno jest wyłonić nadrzędny, autorytarny głos narratora, którego wiedza o świecie przedstawionym przewyższa wiedzę pozostałych opowiadaczy. Innymi słowy, czytelnik dzieła pozostaje w stanie permanentnego zwątpienia co do prawdziwości wywodu narratora, stan ten zaś ulega spotęgowaniu ze względu na wielość głosów, które przebijają się przez niepewny jeszcze i wąty głos opowiadacza-dziecka. Narracji *Preludiów* nie można zatem określić po prostu jako narracji w pierwszej osobie, bo choć z formalnego punktu widzenia w opowieści nie da się wyodrębnić głosów innych postaci ze względu na ciągłość wywodu, to ich wkład w budowanie narracji jest wcale niemały. Na narrację bowiem, oprócz wypowiedzi i myśli samego Frycka, składa się to, co zasłyszane, powtórzone i wpojone, nierzadko niepoddane nawet obróbce myślowej protagonisty, lecz najzwyczajniej przytoczone w oryginalnym brzmieniu. W konsekwencji cytat postrzegać należy nie tylko w wąskim rozumieniu jako przytoczenie konkretnej wypowiedzi, ale w znacznie szerszym kontekście, jako sieć odniesień o charakterze intertekstualnym; wszak wiele cytatów pochodzi z funkcjonujących w polskiej kulturze wier-

<sup>373</sup> Michał Głowiński: O powieści w pierwszej osobie, w: idem, *Prace wybrane*, t. II: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków, Universitas 1997, s. 55.

<sup>374</sup> Maria Krysztofiak: Den narrative komposition...

szyków, umoralniających pogadanek czy wierzeń ludowych, stanowiących raczej tekstowe prefabrykaty aniżeli oryginalną inwencję narratora. Z Bachtinowskiego punktu widzenia wiele łączy *Preludia* z powieścią polifoniczną, choć wielość głosów przemawiających w utworze jest pozorna ze względu na podporządkowanie ich jednemu nadrzędnemu głosowi protagonisty, a zatem polifoniczność w rozumieniu Bachtinowskim jest w dziele Hultberga poniekąd pozorna. Z drugiej strony znajduje w *Preludiach* uzasadnienie pogląd Bachtina, że „powieść winna być mikrokosmosem różnojęzykowości<sup>375</sup>”.

Maria Krysztofiak zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt kompozycji *Preludiów*, mianowicie na zjawisko niedokończenia jako „siłę sensotwórczą, zarówno w biografii, jak i w sztuce<sup>376</sup>”. Rzeczywiście, element niekompletności pojawia się na wielu poziomach powieści, począwszy od tytułu, sugerującego przygrywkę do większego dzieła, poprzez rwane, często niegramatyczne zdania oraz samą fabułę, która urywa się jeszcze w dzieciństwie protagonisty, a skończywszy na niedokończonym, fragmentarycznym obrazie wszystkich bohaterów powieści, jaki wyłania się z jej lektury. Taka kompozycja, stanowiąca przejaw niechęci wobec jednoznaczności w tworzeniu akcji i kreśleniu postaci uwypukla postmodernistyczny rys twórczości Hultberga, który, jeśli użyć metafory ze świata malarstwa, od ciągłej kreski preferuje impresjonistyczne pociągnięcia pędzla.

Element niejednoznaczności, niedokończenia i polifonii przekłada się na sam akt opowiadania o sobie, czy może raczej opowiadania siebie, z którym mamy do czynienia w *Preludiach*. Hultbergowski protagonista, choć pozornie wypowiada się własnym głosem, jest skazany na powielanie struktur zasłyszanych i zasymilowanych, nie posiadając – w przeciwieństwie do czytelnika i autora – pełni wiedzy o sobie samym. Jest więc tworem wyrażającym się poprzez język, który stanowi dlań element obcy, zapożyczony, i poszukującym własnych form wyrazu, zdolnych przekazać prawdę o sobie bez pośredników. Zmagania małego Frycka znajdują odzwierciedlenie w kompozycji utworu przede wszystkim na poziomie pokawałkowanego języka, początkowo operującego parataksą oraz spójnikiem „i”, później zaś coraz częściej zdaniami hipotaktycznymi z wyraźnie wyodrębnionym podmiotem, często posługującym się skrótem myślowym. W jaki sposób taki rodzaj narracji skorelowany jest z tematyzacją dzieciństwa w *Preludiach*, postaram się ukazać w kolejnym podrozdziale.

---

<sup>375</sup> Za: Henryk Markiewicz: Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści, w: idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1989, s. 113.

<sup>376</sup> Ibid.: s. 238 („det uafsluttede som meningsgivende kraft, både i biografien og i kunsten”).

#### 4.4.2. Preludia, czyli o byciu wychowywanym

Wybierając dzieciństwo jako przedmiot wnikliwego studium estetycznego, Hultberg nie jest w żadnym razie odosobniony na gruncie duńskim. Najwcześniejsze stadium rozwoju człowieka stanowi wdzięczny temat literacki i niewyczerpane źródło inspiracji, z którego czerpali zarówno duńscy pisarze współcześni starszego pokolenia, tacy jak np. Hans Christian Branner, Tove Ditlevsen czy Klaus Rifbjerg, jak i ci z młodszego, np. Naja Marie Aidt, Jonas T. Bengtsson, Christina Hesselholdt czy Peter Høeg<sup>377</sup>. W ostatnich latach temat dzieciństwa w literaturze duńskiej pojawia się nader często i podejmują go zarówno debiutanci (jak np. Yahya Hassan i Thomas Korsgaard), jak i pisarze o uznanej pozycji artystycznej (Vita Andersen, Jens Blendstrup, Merete Pryds Helle, czy Maren Uthaug)<sup>378</sup>. W dziełach tych autorów obraz dzieciństwa tworzony jest w oparciu o mity: bywa w nich zatem idylliczną krainą przeszłości, czasem rozstrzygających, niekiedy dramatycznych wyborów, ponurym okresem opresji czy czystej beztroski i szczęśliwości. Elementy większości tych wyobrażeń można odnaleźć również w powieści Hultberga, ale akcent kładzie pisarz raczej na dwa najważniejsze, bo uniwersalne, komponenty dzieciństwa: proces wychowania oraz osiągnięcie tożsamości poprzez poszukiwanie własnych form wyrazu. Właśnie tym dwóm aspektom przyjrę się dokładniej w dalszej części rozprawy, posiłkując się metodologią zaczerpniętą z Jacquesa Lacana, by unaocznić uniwersalność dzieła Hultberga. Jednakowoż moja analiza dzieła nie rości sobie pretensji do analizy psychologicznej, gdyż myśl Lacana jest w zamyśle pracy drugorzędna wobec ustaleń natury narratologicznej. Te dwa wymienione wyżej zasadnicze tematy, dzięki którym Hultberg wypukła problemy o uniwersalnym charakterze, stanowią nośnik ponadczasowych ustaleń i diagnoz, przesądzających o pretekstowym charakterze dzieła.

Nie ulega wątpliwości, że powieść *Preludia* jest utworem o procesie wychowania i kształtowania się człowieka. Nie bez powodu Hultberg osadził jej akcję na początku XIX wieku i wplótł w jej fabułę nawiązania do dzieła Jana Jakuba Rousseau *Emil, czyli o wychowaniu*

---

<sup>377</sup> Współczesne narracje o dzieciństwie to nie tylko duński fenomen. Licznie pojawiają się też w Szwecji, o czym pisze np. Magdalena Żmuda-Trzebiatowska w wydanej w 2017 roku rozprawie na temat współczesnej literatury szwedzkiej. Wprawdzie badaczka rozpoznaje zagadnienie przede wszystkim z perspektywy szczególnej kategorii, jaką jest *folkhemmet*, ale w odrębnym rozdziale wymienia i komentuje współczesne utwory o dzieciństwie podkreślając, że „wyraźny wzrost zainteresowania tematyką dzieciństwa i dorastania” można zaobserwować od lat 80. XX wieku (eadem: *Folkhemmet – czyli wspólny, dobry dom – w szwedzkich narracjach o dzieciństwie*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2017, s. 81).

<sup>378</sup> Narracje o dzieciństwie są w duńskiej literaturze tak liczne, że wymieniam zaledwie garstkę autorów zajmujących się tym zagadnieniem, podkreślając, że zasługuje ono na dogłębne potraktowanie w osobnej rozprawie.

(1762)<sup>379</sup>, stanowiącego jeden z najważniejszych przejawów myśli oświeceniowej i nowatorskiego podejścia do kwestii wychowania. Co więcej, początek XIX wieku to czas genezy dzieciństwa jako koncepcji i odrębnej kategorii antropologicznej, czas dostrzeżenia tego etapu egzystencji jako istotnego i decydującego dla przyszłego, dorosłego życia. Jak podkreśla historyk i antropolog Philippe Ariés, jeden z badaczy kategorii dzieciństwa, rodzina nowożytna konstryuuje się w cywilizacji zachodniej w wieku XVIII<sup>380</sup>, więc na początku XIX wieku tradycyjna rodzina mieszczańska, w jakiej urodził się Chopin, stanowiła dla dziecka najważniejsze środowisko, tworzone przez rodziców i rodzeństwo, którym towarzyszyła jedynie służba. Zatem portret przyszłego kompozytora, powstały na tle i przy współuczestnictwie najbliższych, choć nieco klaustrofobiczny, bo wszak nowożytna rodzina „odcina się od świata<sup>381</sup>”, opowiada historię hipotetycznie prawdziwą tak u progu XIX wieku, jak i dwieście lat później. Wykorzystując wiedzę i doświadczenie w pracy psychoanalityka, Hultberg w przekonujący i wysublimowany sposób oddaje wrażliwość umysłowość małego człowieka, jak również świat, w którego ramach odbywa się jego rozwój.

Ów świat w przypadku powieściowego Frycka to jego dom w Warszawie, zamieszkiwany przez ojca, nauczyciela muzyki francuskiego pochodzenia, matkę, która jest wychowaną hrabiną, trzy siostry: Ludwisię, Izabelkę i Emilkę, przybraną siostrę Zuzię oraz służącą Baškę. Po dalszej orbicie krążą postaci drugoplanowe: doktor Malcz oraz nauczyciele pan Żywny i pan Elsner. Zdecydowana większość postaci ma swoje historyczne pierwowzory. Postaci takie, jak wielki książę czy polskie rodziny arystokratyczne, dla których koncertuje młodzieńki Chopin, pełnią rolę trzecioplanowe i *de facto* nie są istotne dla meritum powieści i jej przebiegu fabularnego, stanowiąc tło dla wydarzeń rozgrywających się w łonie rodziny. Można więc dostrzec w utworze zasadę odwróconej piramidy, będącej odzwierciedleniem faktycznego postrzegania przez dziecko: tło historyczne, wydarzenia nadające bieg wielkiej historii czy postaci je tworzące są dlań nieistotne, w przeciwieństwie do najbliższego otoczenia. Ta mikrohistoryczna perspektywa zachowana jest w całej powieści, choć w miarę rozwoju protagonisty jego horyzonty myślowe i spektrum doświadczeń ulegają poszerzeniu.

---

<sup>379</sup> Jan Jakub Rousseau: *Emil, czyli o wychowaniu* (przekład Wacław Husarski), Wrocław, Zakład im. Ossolińskich 1955.

<sup>380</sup> Philippe Ariés: *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach* (przekład Maryna Ochab), Gdańsk, Wydawnictwo Marabut 1995, s. 228-229.

<sup>381</sup> *Ibid.*: s. 229.

### 4.4.3. Być wychowywanym, czyli cierpieć

Narracja o małym Chopinie rozpoczyna się w szczególnym momencie – w jego niemowlęctwie, a zatem w fazie przedjęzykowej, preartykulacyjnej, niemożliwej do zarejestrowania i zapamiętania. Hultberg podejmuje się jednak rekonstrukcji świadomości niemowlęcia, które od samego początku jest fokalizatorem powieści, choć jego focus jest niestabilny i migotliwy, protagonista posiłkuje się bowiem językiem i postrzeganiem innej osoby, matki:

Dziwne, nieprawdaż, gdy pomyślę, że urodziłem się pokryty ciemnym owłosieniem, całkowicie owłosiony, pierwsze, co powiedziała moja matka, to zabierzcie go, to nie moje dziecko, oto co rzekła moja matka, kudłate, czarne włosy, lecz nie trwało to długo, teraz nie ma dla niej nic ważniejszego ode mnie, matka nie wyrzekłaby się mnie za nic na świecie. (P, 5)

W przytoczonym pierwszym akapicie książki, opisującym wrażenia z własnych narodzin, które stanowią raczej przejaw postpamięci<sup>382</sup>, czyli pamięci dziedziczonej, narrator ucieka się właściwie w całości swojej wypowiedzi do relacji matki. Sformułowania, którymi się posługuje, są sformułowaniami zapośredniczonymi, podobnie jak kryptocytaty, podane w mowie pozornie zależnej, obecność głosu matki zaś, słyszalnego spod głosu narratora pierwszoosobowego, stanowi ważny sygnał, mający znaczenie dla całego utworu. Mówi on bowiem o jednym z motywów przewodnich powieści – o genezie języka i jego restrykcyjnym i wtórnym charakterze, do czego wrócę w dalszej części tego rozdziału.

Ale pierwsza całość utworu niesie w sobie również inny, istotny dla powieści, ładunek. Otóż w tej gęstej od przeżyć relacji znaleźć można pierwszy gest odrzucenia dziecka przez matkę, załóżek i zapowiedź cierpienia dziecięcego protagonisty. Wprawdzie wkrótce potem miejsce odrzucenia zajmuje bezgraniczna akceptacja i miłość, lecz już w pierwszym momencie życia mały Fryderyk, jak zresztą każde inne dziecko, które można w jego miejscu obsadzić, doświadcza ambiwalentnego traktowania ze strony najbliższej osoby. Mads Bay Barlby zwraca uwagę na „niewyjaśnialną ambiwalencję” („uforklarlig ambivalens”), cechującą relację matki i dziecka w powieści, podkreślając, że dochodzi ona do głosu pod postacią nieprzewidywalności („uforudsigelighed”)<sup>383</sup>. Przytoczony fragment jest również symboliczny pod innym względem. Mianowicie moment oddzielenia od matki jest w powieści czymś w rodzaju zapowiedzi procesu, przez który protagonista będzie przechodził przez całe dzieciństwo – procesu oddzielania się od rodziców i podążania własną ścieżką. Z punktu

---

<sup>382</sup> Wprawdzie postpamięć w większości dyskursów odnosi się przed wszystkim do dziedziczenia traumy z pokolenia na pokolenie, ale pozwałam sobie go tu użyć ze względu na poręczność i obrazowość tego terminu.

<sup>383</sup> Mads Bay Barlby: op. cit., s. 177.

widzenia psychoanalizy scena jest też opisem doświadczenia pierwszej separacji, „praseparacji”<sup>384</sup>, warunkującej wszystkie kolejne doświadczenia wyalienowania czy odrębności, w które w refleksji Jacquesa Lacana wpisuje się też język. Zagadnienie to zostanie omówione nieco szerzej w podrozdziale dotyczącym poszukiwania przez protagonistę własnych form wyrazu.

Akcentowanie ambiwalentnego stosunku matki do dziecka, które to zjawisko zostało nazwane i zanalizowane dopiero w XX wieku wraz z nastaniem freudowskiej psychoanalizy, ma charakter anachroniczny i jest jednym z przejawów pretekstowości powieści, ale też świadczy o istotnej roli, jaką narzędzia wypracowane przez tę szkołę badawczą odegrały w kreowaniu fabuły powieści i konstruowaniu jej postaci. Postać matki bowiem przypisać można do sfery świadomości, którą Freud w swoim modelu ludzkiej osobowości nazwał „ego”. Zasada reprezentowania poszczególnych freudowskich warstw osobowości dotyczy zresztą większości postaci występujących w utworze, co postaram się zilustrować w dalszym toku wywodu<sup>385</sup>. Uniwersalna opowieść o procesie wychowania pozostaje zatem w ścisłej relacji z modelem osobowości człowieka, który Hultberg rozłożył na czynniki pierwsze, wskazując na konkretne procesy i zjawiska kształtujące człowieka i delegując poszczególne czynniki na postaci powieści.

Jak wynika z *Preludiów*, cierpienie płynące z wychowania – i zadawane dziecku przez ten proces – jest rezultatem napięcia pomiędzy instynktami dziecka a potrzebą ich poskromienia przez rodziców. Hultberg w swojej narracji o dzieciństwie dowodzi, że doznawanie zawodu i lęku są podstawowymi doświadczeniami formującymi człowieka, polemizując tym samym z idyllicznym fantazmatem dzieciństwa jako krainy niewinności, szczęścia i beztrioski. Diagnoza płynąca z powieści, choć zilustrowana na przykładzie konkretnej – niezwyklej! – rodziny z początku XIX wieku, jest aktualna współcześnie. Na poziomie narracji uwidacznia się to przede wszystkim w rozziwieniu między wartościami deklarowanymi przez powieściowych rodziców Chopina a ich wdrażaniem w życiu codziennym, na poziomie filozoficznym zaś Hultbergowska diagnoza sprowadza się do uniwersalnej konstatacji dotyczącej deficytu jako immanentnej ludzkiej kondycji. Ów deficyt, zasygnalizowany już w pierwszej, przytoczonej wyżej, całości tekstu, jest siłą napędową działania jednostki,

---

<sup>384</sup> Lilian Munk Rösing: *Begær*, w: Lasse Horne Kjældgaard, Lis Møller et al. (red.), *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 2013, s. 232.

<sup>385</sup> Koncepcję potraktowania rodziny powieściowego Frycka w kontekście Freudowskiego modelu osobowości człowieka zawdzięczam Thomasowi Thurah, który rozwija ją w przytaczanej już publikacji. Odczytanie *Preludiów* przez Thurah jest jednakowoż dość konsekwentnie psychoanalityczne (wskazywanie przejęzyczeń jako sposobu dochodzenia do głosu nieświadomości), ja zaś pragnę potraktować tak psychoanalizę, jak i ustalenia tego uczonego jako jeden z elementów badań.

w naszym przypadku Frycka, którego istnienie motywowane jest potrzebą przezwyciężenia i pokonania poczucia niewystarczalności i niekompletności. Zjawiskom tym przyjrę się w kolejnych podrozdziałach wywodu o *Preludiach*.

#### 4.4.3.1. Oblicza niekonsekwencji i zawodu

Rodzina powieściowego Frycka to przedstawiciele dostatniej warstwy mieszczańskiej, w której wychowanie dzieci przebiega zgodnie z nowoczesnym modelem rodzicielstwa racjonalnego i oświeconego, wolnego od uprzedzeń i zabobonu oraz traktującego z powagą podmiotowość dziecka jako jednostki rozumnej i zdolnej do dokonywania wyborów. Funkcjonujący w mieszczańskiej rzeczywistości Warszawy początku XIX wieku rodzice Fryderyka starają się również wychowywać dzieci w poszanowaniu zasad moralnych, wyrastających z religii chrześcijańskiej, które nakazują czynienie dobra oraz miłość i szacunek do bliźniego. Jednak w toku lektury okazuje się, że deklarowane przez nich zasady nierzadko rozmiągają się z praktyką, co w oczach protagonisty prowadzi początkowo do powstania rysa na nieskazitelnym wizerunku rodziców, a z czasem do wzrostu krytycyzmu wobec nich i zdystansowania się wobec ich postaw. W tym zasygnalizowanym w inicjalnej scenie procesie mentalnego odseparowywania się od rodziców upatrywać można emancypacji protagonisty i koniecznego dla rozwoju dziecka poszukiwania własnej drogi, która w przypadku Chopina jest drogą rozwoju artystycznego. W konfrontacji z młodziutkim protagonistą rodzice nie stanowią monolitu, lecz dwie odrębne indywidualności, z których każda zawodzi dziecko na inny sposób (choć oczywiście w procesie dorastania w rodzinie nie brak też jasnych i budujących momentów). Szczególnie ojciec Frycka, głowa rodziny Chopinów, reprezentuje sferę wartości deklarowanych, powołując się na autorytety i postrzegając się jako osoba rozumna, światła i nowoczesna. Z tego też powodu zachwianie autorytetu ojca jest dla Frycka bardziej zaskakujące, a w sferze narracji bardziej namacalne, niż w przypadku matki.

Pan Chopin hołduje nowoczesnym naówczas metodom wychowania zaproponowanym przez Rousseau w *Emilu* (dobitym dowodem tego uwielbienia jest nadanie jednej z córek imienia Emilia, jak również portret Rousseau wiszący w jego gabinecie) i wymaga od żony i służącej Bałki kształtowania postaw dzieci w duchu wolności i bez uciekania się do kar cielesnych:

Bez bicia, powiedziałem to także mojej żonie, i wszystkim domownikom, bez bicia, moje dzieci są wychowywane bez bicia, niekoniecznie trzeba uderzyć dziecko, dziecko można wychować inaczej, dziecko jest podatne na przekonujące argumenty, trzeba umieć postępować z dzieckiem, lecz tylko niewiele osób stara się tego nauczyć, mimo wielkiego Rousseau, z jaką łatwością można przekonać dziecko (...). (P, 48)

Zasadę nieulegania pokusie fizycznego odwetu ojciec Frycka stara się też zaszczepić w dzieciach, przy okazji podkreślając, że propagowane przez niego zasady dotyczą również dorosłych:

Bez bicia, moje dzieci, szczególnie dziewczynki, ale także Frycek, wszystkie dziewczynki, bicie jest nikczemne, oczywiście nie wiem, co z Bašką, ale mam nadzieję, że nie, żonie zabroniłem, ona rozumie to, oboje jesteśmy zgodni, nigdy by na to nie wpadła, rozumie, że to podłe (...) dzieci wychowuje się za pomocą rozumu (...). (P, 53)

Jak zauważa Thomas Thurah, ojciec powieściowego Chopina to „superego”, czyli „nad-ja”. Jako człowiek Oświecenia reprezentuje on rozum, a w terminologii Freudowskiej sumienie i normę społeczną<sup>386</sup>. Jako że kieruje się on nowoczesnymi metodami wychowania, ojca postrzegać też można jako człowieka przyszłości i idei. Odrzucając dotychczasowe metody wychowawcze, pan Chopin wierzy w moc sprawczą rozumu i argumentacji. Żywi też przekonanie, że dzieciństwo powinno być najszcześniejszym etapem życia człowieka, rolą rodziców jest natomiast zapewnienie tego dzieciom:

Bez troskie dzieciństwo, moje dzieci będą miały bez troskie dzieciństwo, nigdy nie wiadomo, co się wydarzy, życie jest krótkie (...) najlepsze, co można ofiarować swym dzieciom, to bez troskie dzieciństwo, szczęśliwe dzieciństwo (...) w każdym razie w chwili śmierci, pragnę, aby moje dzieci mogły wspomnieć szczęśliwe dzieciństwo. (P, 39)

Jednak między idealistycznymi zasadami i pragnieniami powieściowego ojca a ich realizacją istnieje rozziw, dowodzący jego obłądy, a przynajmniej niekonsekwencji. Rozwinięciem myśli o nienarzucaniu dziecku własnej woli za pomocą bicia jest bowiem pouczająca w zamyśle historia o odmrożeniach, których nabawia się Frycek, nie chcąc włożyć rękawiczek w mroźną pogodę. Ojciec, chcąc, by konsekwencje postępowania dziecka były jak najbardziej dotkliwe, zmusza go do długiego przebywania na dworze, a potem skłania do moczenia rąk w ciepłej wodzie, by spotęgować ból u syna (P, 48). Opis sadystycznej konsekwencji w postawie ojca unaocznia paradoks jego myślenia i uświadamia, że zaprzestanie kar cielesnych nie jest środkiem zaradczym na wykorzenienie agresji, która nie zanika, lecz przybiera wysublimowane formy. Paradoksalnie niechęć do bicia dzieci nie świadczy zatem o ich postulowanej podmiotowości, gdyż sterowanie ich zachowaniem odbywa się w sposób przemyślny i zawołowany, a narzędziem wychowawczym jest upokorzenie. Takiej postawie daleko wszak do deklarowanego pragnienia zapewnienia dzieciom szczęśliwego dzieciństwa. Zresztą hipokryzja ojca przybiera jeszcze jaskrawszą postać, jeśli chodzi o metody dyscyplinowania jego uczniów i wychowanków. W dalszej części przytoczonej wyżej całości

<sup>386</sup> Thomas Thurah: op. cit.

(s. 53) pan Chopin, którego słowa słyszy Frycek, deklaruje, że używa „Madame Rózgi” w przypadku chłopców, których uczy, „porządek bowiem musi być, jakże inaczej utrzymać w posłuszeństwie sześciu chłopców, nie, Madame Rózga jest niezbędna (...)” (P, 53). Innym przykładem niekonsekwencji ojca w kwestii wychowania jest fragment, w którym uczy on Frycka, a jego główną metodą dydaktyczną jest upokarzanie i kontestowanie umiejętności dziecka na przemian z jego chwaleniem:

Niedobrze, źle to zrobiłeś, gdybyś trochę bardziej uważał (...) na matematyce się nie znasz, na arytmetyce też, ale mimo wszystko, jeśli się trochę przyłożysz do łaciny, to potrafiś (...) niewątpliwie jesteś zdolny, lecz z drugiej strony, to, co łatwo przychodzi, w dłuższej perspektywie, łatwo przyszło, łatwo poszło, bez wartości, no tylko nie wmawiaj sobie, że kimś jesteś. (P, 104)

Pomniejszanie zdolności małego Chopina dotyczy szczególnie jego talentu muzycznego, który dla rodziców stanowi jedynie wartość dodatkową, jego nadmierne eksponowanie i promowanie może zaś, ich zdaniem, przeszkadzać chłopcu w zdobyciu zawodu i szanowanego stanowiska. W rodzinie Chopinów najwyżej cenioną wartością jest bowiem praca, gwarantująca pozycję społeczną. Przekonanie to znajduje wyraz w licznych passusach z zasłyszanych przez Frycka pouczeniach ojca, który surowo gani lenistwo („Lenistwo jest źródłem wszelkiego zła (...)” [P, 75]) i zachęca małego Chopina do pracy („powinien zająć się czymś pożytecznym, kiedy pomyślę o mych braciach, w jego wieku, już od dawna wypasali świnie” [P, 78]). Zasadniczo można więc skonstatować, że choć w sferze deklaratywnej ojciec Frycka hołduje wartościom oświeceniowym, to w praktyce jego działania, a także niektóre jego przekonania są rozbieżne z postulatami Rousseau. Temu zagadnieniu przygląda się dokładniej Karoline Rønne Mikkelsen, która w swoim studium zestawia metody wychowawcze ojca powieściowego Frycka z faktyczną wykładnią pedagogiczną francuskiego myśliciela. Jak słusznie zauważa badaczka, Rousseau opowiada się za wychowaniem, którego punktem wyjścia są naturalne skłonności dziecka, również te popychające je do lenistwa i trwonienia czasu<sup>387</sup>. Rousseau docenia też wagę beztroskiej zabawy i eksperymentu, które prowadzą do niezahamowanego rozwoju dziecka („Nie uda się wam nigdy stworzyć mędrców, jeżeli przedtem nie stworzycie urwisów<sup>388</sup>”). Wprawdzie ojciec Frycka deklaruje, zgodnie z myślą Rousseau, że „dzieci nie powinny pobierać nauk zbyt wcześnie (...), nie należy tresować dzieci, powinny czuć się wolne i rozkoszować się dzieciństwem (...)” (P, 43), ale jego słowa są puste, wzięwszy pod uwagę system nakazowo-zakazowy, zgodnie z którym odbywa się wychowanie potomstwa („Nie siedź taki przygarbiony, nie zakładaj nogi na nogę (...), nie

<sup>387</sup> Karoline Rønne Mikkelsen: op. cit., s. 54-58.

<sup>388</sup> Jan Jakub Rousseau: op. cit., s. 130-131.

obgryzaj paznokci (...), nie targaj włosów, nie mów z pełną buzią (...)" [P, 66]). Postawę ojca cechuje więc niekonsekwencja i hipokryzja, co sprawia, że postać ta, wbrew pozorom opanowania i mądrości, jest labilna i kapryśna, a wysyłane przez nią sygnały – dwuznaczne.

W początkowej części powieści charakterystyczną cechą przytoczonych przez Frycka wypowiedzi ojca jest brak jakichkolwiek wtęptów samego protagonisty, ale też innych postaci. Choć jego słowa zachowują charakter wypowiedzi ustnej, co uwidocznia się w licznych powtórzeniach i nieuporządkowaniu formalnym, to w oczach protagonisty odgrywają one rolę prawd objawionych, twierdzeń, z którymi nie można wdawać się w polemikę, stąd milczenie Frycka i pozostałych osób, będących świadkami tyrad pana Chopina. Wypowiedzi ojca są zatem autorytatywnym monologiem, ich treść nie podlega dyskusji, a fokalizator – obserwujące i słuchające dziecko udziela mu głosu, nie poddając go wewnętrznej obróbce i refleksji. Dyktatura głosu ojca przejawia się w powieści w narracji autodiegetycznej, która na chwilę pozornie zawiesza nadrzędność głównego fokalizatora utworu, podkreślając zarówno egzystencjalną, jak i osobistą wagę wypowiedzianych przez ojca słów. Problem polega jednak na tym, że zasłyszane przez Frycka wypowiedzi, miast budować i wzmacniać autorytet ojca, stają się z czasem narzędziem demaskacji<sup>389</sup> i kompromitacji, bowiem dziecko odkrywa rozdzwięk między słowem a działaniem, co z perspektywy powieściowego Chopina przyczynia się z kolei do ambiwalentnego stosunku do języka, a docelowo do degradacji tegoż. Z perspektywy myśli Jacquesa Lacana można w tej Fryckowej bierności wobec ojcowskich tyrad upatrywać milczącego buntu wobec porządkowi symbolicznemu (mowie i dyskursie), który „interweniuje w porządek wyobrażony<sup>390</sup>”, czyli dotychczas spójny i niebudzący wątpliwości wizerunek samego siebie. Jak chce Lacan, wraz z przyswojeniem sobie języka człowiek na zawsze pozostaje wywłaszczony z samego siebie, operując bowiem mową, posługuje się systemem pochodzącym nie z niego samego, lecz z zewnątrz<sup>391</sup>. Język jest więc narzędziem pozbawiającym jednostkę autonomii. W przypadku Frycka bunt przeciw

<sup>389</sup> Vide też: Marianne Ping Huang: *Livløst gående...*, s. 128.

<sup>390</sup> Anna Burzyńska, Paweł Markowski: *Teorie literatury XX wieku*, Kraków, Znak 2000, s. 63.

<sup>391</sup> Przypomnijmy bardzo skrótowo, że Jacques Lacan rozróżnia między trzema rodzajami porządków: wyobrażeniowym (lub wyobrażonym, *l'Imaginaire*), symbolicznym (*le Symbolique*) i realnym (*le Réel*). W porządek symboliczny wkracza dziecko, znajdujące się dotychczas w porządku wyobrażeniowym, tj. w stanie, w którym jego własny wizerunek pozbawiony jest pęknięć. Porządek symboliczny jest tożsamy z przyswajaniem sobie języka i norm społecznych, co prowadzi do alienacji z samego siebie i „podmiotowego wydziedziczenia w języku” (Anna Burzyńska, Paweł Markowski: op. cit., s. 64). Wreszcie w porządku realnym mieści się wszystko to, co wymyka się porządkowi symbolicznemu, ponieważ jest zbyt materialne lub nieuchwytnie, by można to było wyrazić w języku. Więcej na ten temat vide: Jacques Lacan: *Le Séminaire, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse (livre II) 1954-55*, Paris, Seuil 1978, s. 370-372.

porządkowi symbolicznemu wydaje się podwójny, jako że dotyczy on nie tylko jego stwierdzenia bezradności języka wobec otaczającego go świata, ale też niekompatybilności, jaka zachodzi między rzeczywistością a deklaracją, co protagonista ma okazję zaobserwować u ojca.

Do rozszczępienia między słowem i czynem dochodzi również na najważniejszej, moralnej płaszczyźnie istnienia powieściowej rodziny Chopinów. Oboje rodziców, a przede wszystkim ojciec, podkreśla wielokrotnie konieczność czynienia dobra, pragnąc wychowywać dzieci w zgodzie z wartościami chrześcijańskimi. Świadczą o tym zarówno opowiadane dzieciom umoralniające historie (jak na przykład ta o małym chłopcu, który nie chciał pomagać zwierzętom, a któremu w potrzebie również nikt nie pomógł [P, 65]), bezpośrednie deklaracje („Rodzice powinni jak najwcześniej zaszczerpić w dziecięcej duszy pobożne uczucia.” (...) [P, 163]), jak i wpajane im zasady (skromność, pracowitość, posłuszeństwo, miłość bliźniego etc.). Tym większy wstrząs przeżywa mały Frycek, gdy rodzice nie pozwalają mu dać srebrnej monety żebracze spod kościoła (P, 38), zabraniając zabawy z dziećmi, które mogą być dla niego nieodpowiednim towarzystwem (P, 95-96), czy ostrzegając przed pożyczaniem pieniędzy (P, 161). Dzięki takim przykładom rośnie u protagonisty świadomość niedoskonałości rodziców, szczególnie zaś ojca, a wraz z nią poczucie nieprzystawalności sfery czynów i języka oraz niewystarczalności i zawodności tego drugiego w procesie opowiadania świata. Innymi słowy, Frycek dystansuje się od autorytetu ojca, dostrzegając jego kruchość i niewiarygodność, a pośrednio zdaje sobie sprawę z niestabilnego charakteru języka. W narracji przejawia się coraz częstszym stosowaniem inkwitów, sprawiających, że dominująca w powieści mowa pozornie zależna miejscami przechodzi w regularną mowę zależną, a znaki przestankowe, którymi odseparowane są poszczególne sekwencje wypowiedzi, przekładają się na dystans protagonisty do zapośredniczonych przez niego słów ojca:

Co właściwie robi pan Linde, zastanawia się ojciec, a mama kiwa głową, właściwie zajmuje się niczym innym, jak zbieraniem mnóstwa słów, po czym składa je wszystkie w jedną całość, oczywiście nikt nie kwestionuje też jego pracowitości na stanowisku rektora (...). (P, 167)

Chciał podnieść rękę na swoich rodziców, mówi ojciec. Ale on ma dopiero cztery latka, wtrąca Ludwisia. Ojciec spogląda na nią surowo. A mama. Ty też, dodaje ojciec. Może ty też zechcesz podnieść rękę na twoich rodziców. Moi rodzice są zasmuceni. Bardziej niż zasmuceni, są wstrząśnięci. (...). (P, 172)

Proces emancypacji głównego bohatera skorelowany jest z jego dorastaniem, co znajduje odzwierciedlenie w narracji powieści, która z biegiem czasu staje się bardziej uporządkowana, a głosy, w początkowej fazie zlewające się w polifoniczną mozaikę,

znacznie częściej można wyodrębnić i przypisać do konkretnej postaci. Narracyjna autonomizacja protagonisty uwidacznia się w bardziej dobitny sposób w tekście oryginalnym niż w przekładzie z racji właściwości gramatycznych języków duńskiego i polskiego. Jak zauważa Karoline Rønne Mikkelsen, występujące w początkowych całościach zwroty „din far” („twój ojciec”) i „din mor” („twoja mama”) z czasem zostają wyparte przez „min far” i „min mor” („mój ojciec” i „moja mama”). Badaczka zwraca też uwagę na większą częstotliwość występowania zaimka „ja” w miarę dorastania Frycka<sup>392</sup>. Tym samym podmiotowość protagonisty, początkowo załączkowa, rośnie w siłę w miarę osłabiania się autorytetu rodziców, kompromitacji deklarowanych przez nich wartości i umiejętności dokonywania własnych ocen przez protagonistę. Owa podmiotowość w przypadku Frycka odzyskiwana jest dzięki wzmiankowanemu buntowi przeciwko porządkowi symbolicznemu, który każe mu poszukiwać nowych form wyrazu, pozwalających na powrót do porządku wyobrazonego. Jak pokazuje Hultberg, protagonista jest w stanie do niego dążyć poprzez stworzenie własnego języka, nie pochodzącego z zewnątrz, nienarzuconego, lecz mającego swą genezę w jego wnętrzu języka muzyki.

Podczas gdy ojciec zawodzi protagonistę na płaszczyźnie moralnej i etycznej, jego matka rozczarowuje go pod względem emocjonalnym i jest to boleśniejsze ze względu na symbiotyczny związek dziecka z matką. Zasady wychowawcze, którymi teoretycznie kieruje się rodzina Chopinów, są traktowane przez matkę powieściowego kompozytora ze znacznym sceptycyzmem, który jednak nigdy nie zostaje wyeksplikowany, lecz przejawia się w działaniu bądź zaniechaniu. Według Thomasa Thurah, powieściowa matka reprezentuje „ego”, czyli „ja”, rozdręganą i niestabilną strukturę, pozostającą pod wpływem działania uczuć i starającą się zachować równowagę między normą społeczną a potrzebą dyktowaną przez instynkt czy pierwotną energię życiową<sup>393</sup>. Jej usytuowanie między mężem, reprezentującym racjonalizm, i Baską, otwarcie hołdującą zabobonowi, sprawia, że pani Chopinowa odgrywa w powieści rolę mediatora. To ona jest bezpośrednio odpowiedzialna za wychowanie dzieci, to ona spędza z nimi najwięcej czasu i to właśnie jej głos przebija się najczęściej spod głosu protagonisty, przynajmniej w pierwszej części powieści, kiedy percepcja dziecka jest silnie uwarunkowana doznaniem matki. Mediacyjny charakter tej postaci przejawia się też na planie opowieści. Pod względem narracyjnym istnieje bowiem rozbieżność między autonomią głosu obojga rodziców. Tak jak wypowiedzi ojca często są bezpośrednimi cytatami, wybrzmiewającymi w uszach młodziutkiego Chopina, tak słowa matki częściej splatają się ze

<sup>392</sup> Karoline Rønne Mikkelsen: op. cit., s. 34.

<sup>393</sup> Thomas Thurah: op. cit.

słowami Frycka, pozostałych dzieci czy Baški, tworząc barwny kolaż, pełen emocji, przeciwstawnych treści, radości i lęków. Uwidacznia się to przykład w sekwencji tekstu, w którym rodzice dokonują swoistego podsumowania statusu rodziny: „Tak więc jest was czworo, moja mama omal nie umarła, lecz nie powinniśmy o tym wiedzieć, dzieci tego i tak nie rozumieją, tak więc jest nas czworo, czworo wystarczy, mamy teraz Ludwisię i ciebie, Izabelkę i Emilkę, która właśnie się urodziła (...)” (P, 13).

Żywa, niemal namacalnie organiczna więź łącząca matkę z dzieckiem pojawia się już w cytowanym wyżej pierwszym akapicie powieści, ale też w innych scenach, jak na przykład w tej, w której Frycek kontempluje piękne włosy matki (s. 9), w której bawi się piłką, uszytą z matczynych sukien (s. 31), czy w której matka czule z nim rozmawia:

Kocham twój uśmiech, uwielbiam twój promienny uśmiech, uśmiech mojego Frycka, znam go, sam też go znam, mój promienny uśmiech, kiedy patrzy na mnie mama, kiedy spogląda na mnie hrabina (...) twój uśmiech, mówi mama, potrafi wysuszyć jezioro łez w najsmutniejszych oczach (...). (P, 11)

Przywołany obraz matki, dla której dziecko jest całym światem i która jest zdolna do wszelkich dłań poświęceń uderza wręcz swoją archetypowością. Jest w nim też zakodowana pretekstowość utworu, wizerunek macierzyństwa jako źródła szczęścia i spełnienia kobiety pozwala bowiem spojrzeć na panią Chopinową jako na figurę literacką, wyrastającą poza uwarunkowania czasowe powieści, choć takie jej oblicze jest tylko częściowo prawdziwe, gdyż stanowi awers bardziej skomplikowanego obrazu matki, do którego za chwilę wrócę.

Jednocześnie, mimo ogromnej miłości, jaką obdarza dzieci, to właśnie powieściowa matka potrafi zadać protagoniście największe cierpienie przez nieprzewidywalność swoich reakcji i wspominaną już „niewyjaśnialną ambiwalencję”. Miłość matki jest bowiem obwarowana szeregiem zakazów i nakazów, których niespełnienie wiąże się z ryzykiem odrzucenia. Zasygnalizowana już w pierwszej całości warunkowość jej miłości kładzie się cieniem na całym dzieciństwie Fryderyka. W jego niemowlęctwie uznaniowość w obdarzaniu afektem przez rodzicielkę dotyczy trywialnych, pozornie błahych sytuacji, przybierając formy żartobliwe („Musisz obiecać. Że zawsze będziesz czyściutki. Wtedy mama zawsze będzie cię kochać (...)” [P, 7-8]), ale z upływem czasu jej postawa się radykalizuje, a obwarowania przyjmują coraz skrajniejszą postać. Uzewnętrznia się to na przykład we fragmencie, w którym matka deklarując miłość do dzieci, jednocześnie pozwala im wierzyć, że niesubordynacja wobec jej poleceń wyklucza je z błogosławieństwa matczynej miłości:

Moja mama kocha dzieci. Moja mama tak bardzo lubi dzieci. (...) Moje dzieci są największą radością mego życia. Nie potrafiłabym obyć się bez nich. Nie wiem, co bym wtedy zrobiła. Lecz dzieci muszą

być grzeczne. (...) Powiedz, jakie powinny być dzieci. Tak, dzieci powinny być grzeczne. Moja mama kocha dzieci. To oczywiste. A niegrzeczne dzieci. Bez nich obywa się z przyjemnością. (P, 79)

Warto zwrócić uwagę na ten passus również ze względu na narrację. Otóż całość tekstowa, poświęcona kwestii posłuszeństwa, opowiedziana jest w przeważającej mierze przez Frycka, który relacjonuje uczucia matki do dzieci. Tylko kilka zdań stanowi jej bezpośrednią wypowiedź, natomiast najistotniejszą, kluczową kwestię – „bez nich obywa się z przyjemnością” – Frycek decyduje się wypowiedzieć, referując jedynie słowa pani Chopinowej, ale nie podporządkowując ich leksyce własnego języka. Narrator autodiegetyczny wprawdzie nie zręka się zupełnie władzy nad własnym głosem, ale w obliczu okrutnego warunku, alienującego go z matczynej miłości, nie jest w stanie przetransponować go na własny język. Słowa matki pochodzą poniekąd z obcego, niedostępnego dziecku świata, w którym warunkowość miłości macierzyńskiej jest zjawiskiem potencjalnie możliwym. Bodaj najbardziej radykalny wyraz kapryśności matki w obdarzaniu miłością dziecka znaleźć można w dłuższej, litanijnej wręcz liście zakazów, wypowiedzianych głosem pełnym gniewu i bezsilności:

Nie rozsierdzaj się tak, mama nie lubi zagniewanych dzieci, nie smuć się, mama nie lubi zasmuconych dzieci (...), nie bądź taki nieszczęśliwy, mama nie lubi nieszczęśliwych dzieci (...), nie bądź taki przekorny, mama nie lubi odrażających dzieci (...) nie bądź taki, **nie bądź**, nie złość się, nie smuć się, nie szalej i nie rozpaczaj (...), nie bądź taki cichy (...), nie bądź taki, tego ci nie wolno, dziecko bowiem powinno być radosne i wdzięczne. (P, 43) (podkreślenie moje)

Katalog postaw niepożądanych zawiera wręcz wszystkie możliwe „przewinienia”, jakich dziecko może się dopuścić: przekora, nieśmiałość, zmienność nastrojów, lenistwo czy próba obrony własnego zdania, zaś w wielu przypadkach zakazy wypowiedziane przez matkę wzajemnie się wykluczają (np. „nie szalej – nie bądź taki cichy”). Ta pełna frustracji wypowiedź pani Chopinowej podaje w wątpliwość istotę dziecięcości, podważa charakter modelowej relacji między akceptującą matką a kształtującym się dopiero dzieckiem, znosi wyidealizowany wizerunek pełnej poświęcenia rodzicielki, a kulminacją tej zwielokrotnionej negacji jest podkreślony przeze mnie zwrot „nie bądź”. Pod względem symbolicznym gest chwilowego wyrzeczenia się i negacji macierzyństwa stanowi nawiązanie do pierwszej sceny powieści, sygnalizującej jeden z jej zasadniczych motywów: postępującej separacji protagonisty od matki, stanowiącej jednocześnie bolesny warunek jego emancypacji. Z perspektywy pani Chopinowej można poczytywać go jako krzyk rozpacz, wyrzeczenia się roli, przypisanej jej przez naturę, potrzeby wyzwolenia się z niej dzięki choćby chwilowemu „niebyciu” dziecka. Cały fragment jest cytatem słów matki Chopina. Protagonista milczy,

podobnie jak w poprzednio cytowanym fragmencie, nie chcąc się zmierzyć z treściami i formą przekazu, które wymykają się jego postrzeżeniom i emocjom. Jednocześnie ów wstrząsający *passus* zawiera niemały ładunek pretekstowy. Ambiwalentna figura matki pokazuje tu w pełni swój mroczny rewers, problematyzując tabuizowaną kwestię macierzyństwa jako roli niechcianej czy niegwarantującej kobiecie spełnienia. Powieściowej matce powieściowego Chopina daleko bowiem do ideału, a jej niedoskonałość sprawia, że postać ta podlega emblematyzacji.

Reasumując, wpływ wywierany na protagonistę przez oboje rodziców polega nie tylko na zaszczepieniu w nim właściwych postaw i wyuczeniu odpowiednich zachowań, ale też na stopniowym, mimowolnym doprowadzaniu do dysocjacji między uniwersum czynów i wypowiedzi. Ojciec przyczynia się do dostrzeżenia przez Frycka niesymetrycznej relacji między deklaracją a stanem faktycznym, postawa niestabilnej emocjonalnie matki sprawia zaś, że dziecko zostaje wyobcowane z pierwotnej z nią jedności, odrzucone i zmuszone do poszukiwania własnych ścieżek i form wyrazu. Zanim jednak przejdę do omawiania kwestii poszukiwania własnego języka, pragnę przedstawić trzecią dorosłą postać powieści, której rola w wychowaniu dzieci Chopinów i kształtowaniu ich tożsamości jest niebagatelna, a z którą wiąże się inne, fundamentalne doświadczenie dzieciństwa, a mianowicie doświadczenie lęku.

#### 4.4.3.2. Oblicza lęku

Choć służąca Baśka nie należy *sensu stricto* do rodziny Chopinów, jej wpływ na wychowanie dzieci jest równorzędny względem wpływu rodziców. Thomas Thurah twierdzi, że Baśka uosabia „id”, czyli „to” – ludzką nieświadomość, lęki, instynkty i popędy, które stara się utrzymać na wodzy „superego”<sup>394</sup>. Baškę usytuować zatem można na przeciwległym biegunie w stosunku do głowy rodziny, pana Chopina, choć i on zaszczepia w dzieciach własny lęk, o czym powiem później. W przeciwieństwie do ojca Frycka, na płaszczyźnie symbolicznej Baśka należy do przeszłości, a jej zabobonność i lęklivość świadczą o zafaniu i ciemnocie. Jednocześnie stanowi ona najbardziej integralną postać powieści, nie targają nią konflikty, żywi bowiem niezachwiane przekonanie o prawdziwości głoszonych przez siebie zasad. Służąca otwarcie wyraża wątpliwości wobec metod wychowawczych rodziców Frycka i postępuje zgodnie z własnymi przekonaniem, jest „wcielonym zabobonem”<sup>395</sup>, stanowiąc kontrapunkt do oświeceniowej postawy ojca. W oczach Baški świat

<sup>394</sup> Thomas Thurah: op. cit.

<sup>395</sup> Ibid.: s. 146 („den levende overtro”).

jawi się jako miejsce złe i groźne, przed którym należy strzec siebie i najbliższych, a że dysponuje ona całym spektrum mrocznych, przerażających historii, chętnie dzieli się nimi z dziećmi, by przestrzec je przed niebezpieczeństwem. Będąc jednocześnie bliżej natury niż światli, identyfikujący się z wartościami mieszczańskimi rodzice, służąca porusza z dziećmi zagadnienia stabuizowane, chociażby takie jak śmierć. Innymi słowy, powieściowa Baśka zaszczerpa w nich swój lęk, który nie tylko ma na celu ustrzeżenie ich przed niebezpieczeństwami, ale jest też jedną z najistotniejszych sił napędowych w jej życiu. Zasadniczo można uznać, że lęk Baśki jest lękiem przed śmiercią, ale przejawia się on zarówno w sposób bezpośredni, gdy przedmiot wzbudzający strach jest uświadomiony i nazwany po imieniu, oraz pośredni, gdy dochodzi do głosu pod innymi postaciami – w przypadku służącej szczególnie w kwestii nadmiernego przywiązywania wagi do spraw higieny. Ponieważ Baśka ma bezpośredni i częsty kontakt z dziećmi, jej postawa sprawia, że wzbudzanie lęku staje się jedną z zasadniczych metod wychowawczych i kształtujących małego Frycka, a jego dzieciństwo obfituje w ponure i przerażające wyobrażenia.

Baśka, mimo protestów rodziców Frycka, dzieli się z dziećmi ludowymi wyobrażeniami na temat śmierci. Dzieje się to przy okazji rozmowy o zmarłym przedwcześnie braciszku chłopca, który nosił to samo imię, co przyszły kompozytor<sup>396</sup>. Wymiana zdań, w której uczestniczy kilkuletni Fryderyk, jest przykładem polemiki postawy racjonalnej z zabobnem i wierzeniami ludowymi:

(...) co to takiego śmierć, jak wygląda, czy może tak po prostu przyjść i zabrać, śmierć nie ma wyglądu (...), śmierć przychodzi, śmierć następuje, lecz w jaki sposób i jak wygląda, kiedy przychodzi, jesteś o wiele za mały, by to pojąć, to czyste szaleństwo opowiadać o tym dziecku, mama wszak wie, jak wygląda śmierć, widziała ją, i Baśka też wie, śmierć jest starcem, takim kościstym, przybywającym na koniu (...), śmierć ma kosę (...), taka jest śmierć, nie słyhać, kiedy przychodzi, za to czuje się jej zapach (...). (P, 21-22)

Przytoczony cytat jest również symboliczny dla wymowy powieści i ról, jakie odgrywają w niej główne postacie. Przyjrząwszy się bowiem postawie, jaką ojciec, matka i Baśka przyjmują wobec śmierci, można w niej dostrzec echo spostrzeżeń Thomasa Thurah dotyczących trójpodziału bohaterów na „superego”, „ego” i „id”. Reakcja ojca, człowieka Oświecenia, który nie wie, czym jest śmierć (zgodnie z myślą, że może to wiedzieć tylko ten, kto już ją przeżył), skonfrontowana jest z pewną siebie, konkretną i obrazową odpowiedzią

---

<sup>396</sup> Postać zmarłego brata, Francois Frédéric, jest jednym z przykładów fikcji literackiej, wprowadzonej przez autora do powieści. Wzmianki o nim pojawiają się przede wszystkim w tej części fabuły *Preludiów*, która dotyczy wczesnego dzieciństwa artysty. W swojej rozprawie nie zajmuję się tym elementem świata przedstawionego w szczególnie sposób, ale czyni to między innymi cytowany wielokrotnie Thomas Thurah.

Baški, która nie tylko wie, czym jest śmierć, ale wręcz deklaruje, że ją widziała. Pomiedzy tymi dwiema skrajnościami znajduje się matka, która wprowadzie „wie, jak wygląda śmierć”, ale zachowuje tę wiedzę dla siebie. W tak zarysowanym układzie sił, to odpowiedź Baški wywiera na dziecku największe wrażenie i zapada mu w pamięć, rodząc lęk, który będzie towarzyszył Fryckowi w późniejszym czasie, przybierając między innymi postać czarnego mężczyzny. Wprowadzie figura czarnego mężczyzny niesie znacznie bogatszy ładunek symboliczny i z powodzeniem można traktować ją jako figurę obcości w ogóle, ale jej praznaczeniem jest właśnie śmierć. Lęku przed śmiercią, manifestowanego u dziecka pod postacią lęku przed ciemnością, doświadczą zarówno Frycek, jak i jego siostry:

Emilka budzi się w nocy z krzykiem, swym krzykiem budzi mnie, Emilka się boi, wyczuwam jej strach (...), wreszcie mówi, za drzwiami, i wiem, że za drzwiami, także ona wie, że za drzwiami, za drzwiami stoi czarny mężczyzna, ona też wie, że za drzwiami czatuje czarny mężczyzna (...). (P, 55)

Walka z lękiem, który ogarnia dzieci, udaje się tylko połowicznie; wprowadzie Frycek uspokaja siostrę, przekonując ją, że czarny mężczyzna nie istnieje, ale po zaśnięciu Emilki sam widzi brzeg jego peleryny i wie, że musi zmierzyć się z jego realnością. Na co dzień towarzyszą mu zresztą inne wyobrażenia, których źródłem są ludowe wierzenia Baški, jak na przykład historia o mężczyźnie bez głowy (P, 54) czy o widmowej ręce, pukającej do drzwi (P, 154). Lęk towarzyszy powieściowemu Fryckowi na każdym kroku, wzmacniany dodatkowo przez niepewność matki, która podziela część wierzeń Baški, jak choćby to o rzeckomej pechowości cyfry siedem (P, 83) czy o wyjątkowej mocy czosnku, mającego chronić dom przed wampirami (P, 75).

Lęk przed chorobą, który w pośredni sposób jest również lękiem przed śmiercią, zostaje w dzieciach zaszczepiony również przez Baškę, choć po części i przez matkę protagonisty. W optyce Baški źródłem choroby może być zarówno brak, jak i nadmiar higieny, a także – pośrednio – odchylenia od normalnego zachowania czy postępowania oraz nieposłuszeństwo wobec rodziców (!). Służąca daje wyraz swoim przekonaniom, posługując się umoralniającymi opowiadaniem, jak na przykład to o małym Feliksie, który wbrew woli matki zjadł coś, czego nie powinien, i przypłacił za to życie (P, 35), o pani Dulfusowej, która zmarła, gdyż żuła żdźbło trawy (P, 141), czy kontestując polecenie doktora Malcza, który nakazał jej wietrzenie pokoju dziecięcego podczas choroby dzieci (P, 81). Matka przyszłego kompozytora również zaszczepia w dzieciach lęk przed otaczającym je światem, strasząc je chorobą i śmiercią:

Mama przeczytała nam wiersz o biednym Kazimierzu, który umarł, ponieważ łakomił się na cukier (...). Cóż mogło się przytrafić lepszemu lub gorszego niż to, iż podczas wizyty u ciotki zakradł się do spiżarni i całkiem na górze, na wąskiej półce, znalazł miseczkę, niewielką, lecz pełną cukru. I naturalnie biedny Kazimierz spałaszował cukier, w oka mgnieniu (...), coż tam mogło być innego niż trutka na myszy. Nieszczęsny Kazimierz skonał w strasznych boleściach (...). (P, 34)

Potem wkładać ręce do buzi, coż to za zwyczaj, możesz od tego umrzeć, trzymałeś w ręce pieniądze, a jak myślisz, do czego służy portmonetka, nie wolno trzymać monet w ręce, bo dłonie się pocą, brud z monet rozpuszcza się (...). (P, 41)

(...) A widziałeś tego starszego mężczyznę. Popatrz na jego plecy. Ma garb. I porusza się z trudem. Chodzi o lasce, a mimo to niemal się przewraca. Prawie niedowidzi. To wszystko z powodu garbu. A dlaczego ma garb. Jak sądzisz, dlaczego jest garbaty. Ponieważ ssał kciuk, gdy był dzieckiem. I nie miał nikogo, kto by mu powiedział, że nie należy tego robić (...). (P, 44)

Miał łagodzić radykalne poglądy Baški, matka Frycka pogłębia tylko jego lęk, wskazuje bowiem na liczne zagrożenia obecne na każdym kroku w życiu codziennym dziecka, nie tylko te związane z obcością i światem zewnętrznym. Mały Fryderyk jest zatem skazany na lęk, którego źródła postaci dorosłych identyfikują zarówno w groźnym i nieprzewidywalnym środowisku poza domem, ale też w miejscu, gdzie powinien czuć się bezpieczny – w domu, pośród rodziny. Podobnie jak to miało miejsce w przypadku scen, w których protagonista konfrontował się z ambiwalentnym stosunkiem matki, mierzącej się z własną niemocą wychowawczą, również wysłuchując umoralniających historii, które mają go powstrzymać przed określonym zachowaniem (nieumiarkowanie w spożyciu cukru, wkładanie brudnych palców do ust, ssanie kciuka), narrator autodiegetyczny powieści milczy, oddając głos matce i czując, że jego dziecięcy umysł nie jest w stanie sprzeciwić się pełnej grozy narracji dorosłych. Nawet ojciec, ostoja racjonalizmu i wróg przesądów, nie potrafi ustrzec się przed irracjonalnym lękiem, że zostanie pogrzebany żywcem i przekazuje go synowi, referując rodzinie własne przeżycia z młodości:

Kiedy umrę, kiedy umrze mój ojciec, ale przestańmy mówić o takich sprawach, odzywa się mama, ale ojciec był kiedyś świadkiem takiej sytuacji, gdy był chłopcem (...) ojciec przecisnął się do przodu, mężczyzna wiedział, że pochowano go żywcem, mówię wam, musicie mi przysiąc, głos mego ojca zadrżał, musicie zadbać, by nie pochowano mnie żywym, czuję zapach potu ojca. (P, 180)

Ten motyw jest zresztą twórczym wykorzystaniem potencjału referencjalnego dzieła, gdyż opiera się na powszechnie znanym fakcie, że Chopin żywił paniczny lęk przed pogrzebaniem go żywcem. Znającym ten fakt czytelnikom Hultberg sugeruje, że kompozytor odziedziczył lęk po ojcu, dyskretnie akcentując tym samym wagę wpływu, jaki rodzice wywierają na dzieciach, szczególnie we wczesnym dzieciństwie. Znamienne w tym kontekście są pierwsze słowa całości, których autorstwo może należeć zarówno do ojca Frycka,

jak i do niego samego, stanowiąc złowieszczą przepowiednię i chwilę, w której protagonista i narrator autodiegetyczny zyskuje niedostępną mu na tym etapie wiedzę dotyczącą jego przyszłych obsesji.

Podsumowując, dzieciństwo powieściowego Frycka zdominowane jest lękiem, którego wzbudzenie wychowujący go dorośli traktują jako narzędzie wychowawcze. Ale lęk zaszczerpiony w dziecku jest również pochodną tych lęków, które rodzice, nieświadomie bądź świadomie, przekazują potomkom, nie potrafiąc ich sobie samodzielnie zracjonalizować. W ten sposób lęk u Hultberga staje się egzystencjalnym warunkiem dorastania dziecka, wymykającym się słowom, co znajduje wyraz w milczeniu narratora, którego głos jest niewystarczający i zbyt słaby, by móc ogarnąć i opowiedzieć własnymi słowami bezmiar obcości, będącej przedmiotem lęku. Ów deficyt, doświadczony już przez powieściowego Frycka w związku z ambiwalentnym stosunkiem doń matki i niekonsekwentną postawą ojca, stanowi jeden z ważniejszych impulsów motywujących protagonistę do poszukiwania własnych form wyrazu i własnego języka, które w przeciwieństwie do tych odgórnie mu narzuconych, będą potrafiły wyrazić jego prawdziwą tożsamość. W powieści o młodziutkim Chopinie językiem alternatywnym, umożliwiającym kompozytorowi zyskanie podmiotowości jest oczywiście muzyka.

#### **4.4.4. „Zupełnie sam z fortepianem<sup>397</sup>” – w poszukiwaniu własnego języka**

Uniwersalna opowieść o dzieciństwie autorstwa Peera Hultberga jest również utworem o młodzięcnych latach artysty i jedną z wielu narracji o „genezie geniuszu”, przez Anitę Całek zwaną narracją o „stereotypie geniusza<sup>398</sup>”, która jest jedną z zasadniczych linii dociekań wybieranych już to przez biografów, już to powieściopisarzy tworzących powieści biograficzne. W przypadku Fryderyka Chopina talent muzyczny objawił się bardzo wcześnie, wiadomo bowiem, że kompozytor zaczął koncertować już jako ośmiolatek, a jego dokonania muzyczne są powszechnie znane. Hultberg zatem nie tyle rekapitułuje dzieciństwo Chopina, co próbuje dociec genezy jego talentu, upatrując motywacji do podążania za własnym marzeniem i pragnieniem w poczuciu deficytu, o którym wspominałam wyżej. Takie ujęcie tematu pozwala rozpatrywać zagadnienie poszukiwania własnej tożsamości i podmiotowości w znacznie szerszym, uniwersalnym kontekście.

---

<sup>397</sup> Śródtytuł jest cytatem z *Preludiów* (s. 51).

<sup>398</sup> Anita Całek: op. cit., s. 83.

Z perspektywy rodziny powieściowego Frycka jego talent muzyczny od samego początku zlokalizować można po stronie inności, odmienności od znanego i bezpiecznego wymiaru życia rodzinnego, w którym wszyscy odgrywają wyznaczone sobie role. Pierwsza wzmianka dotycząca manifestacji jego talentu pojawia się w powieści stosunkowo szybko, bo już w całości numer 13, kiedy Frycek ma około roku. Jego reaktywność na muzykę, przejawiająca się na przykład rytmicznym kołysaniem czy przestępowaniem z nogi na nogę, budzi wprawdzie w rodzicach zainteresowanie, ale też lęk przed innością i nienormalnością dziecka („Przecież to nie całkiem normalne. Jeszcze dostanie przez to pałkowate nogi. (...) Nie należy mu na to pozwalać (...). Oby tylko nie zaczął wariować” [P, 8]). Jednak niepokój rodziców mija i przeradza się w dumę, gdy osobliwe zachowanie okazuje się być przejawem niezwyklej muzykalności ich dziecka. Kiedy na przykład paroletni Frycek wygrywa na fortepianie melodię o Laurze i Filonie, ojciec stwierdza, że odziedziczył zdolności po nim (P, 29), co świadczy, że na tym etapie rozwoju dziecka i świadomości rodziny jego talent nie stanowi jeszcze zagrożenia dla normy społecznej, która przewiduje zdobycie przez Fryderyka szanowanego i stabilnego zawodu. Sam protagonista postrzega swój talent jako coś naturalnego, niekoniecznie właściwego tylko jemu, czego dowodzi narracja zdominowana przez przytoczenia rodziców, nie zaś przez słowa samego narratora autodiegetycznego. Przełom następuje dopiero w momencie, gdy kilkuletni Frycek zostaje „zupełnie sam z fortepianem” (P, 51).

Narracja w całości tekstowej dotyczącej jego sam na sam z ukochanym instrumentem, w której dochodzi do głosu jego pragnienie muzyki, zachłanność nań i samowystarczalność, pochodzi niemal w całości od samego Frycka – narratora autodiegetycznego, w pełni świadomego swoich pragnień i wyrażającego się w sposób jasny i logiczny:

Wdrapałem się na taboret, by dosięgnąć fortepianu i odtworzyłem słyszaną na ulicy melodię. Pojawiła się, kiedy stałem z Bašką, trzymając ją za rękę. Melodia ta wypełniła mnie całego. Teraz potrafię ją zagrać. Obiema rękami (...) Wreszcie jestem sam. Zupełnie sam z fortepianem. (...). (P, 51)

Na tym etapie powieści, w innych całościach, Frycek nie posługuje się hipotaksą, nie wyraża się też zazwyczaj pełnymi zdaniami, a w jego wypowiedzi wplatają się głosy matki, ojca czy Baški, co stanowi jaskrawy kontrast z przywołanym, w pełni logicznym wywodem dziecka. Owo znamienne „zupełnie sam z fortepianem” pada z ust narratora, który sprawia wrażenie w pełni ukształtowanego i dojrzałego. Można to traktować jako pierwszy wyraz buntu protagonisty przed Lacanowskim porządkiem symbolicznym i wchodzącym w jego obręb językiem, którego niewystarczalność i zawodność zostały omówione w poprzednich

podrozdziałach. Muzyka, którą sam tworzy, jawi się małemu Fryckowi jako jedyny prawdziwy język, w którym potrafi wyrazić pełnię emocji, język, który swoje źródło ma w nim samym, w przeciwieństwie do narzuconego mu i alienującego języka skonwencjonalizowanego. Hultberg przedstawia więc pierwszą świadomą konfrontację protagonisty z jego talentem jako zderzenie z wszechogarniającym pragnieniem, wręcz pożądaniem, któremu ulega człowiek. W przywołanej scenie fortepian jest figurą pożądania, oczywiście nie w znaczeniu erotycznym, lecz egzystencjalnym, która wyrasta z poczucia niewystarczalności i deficytu. Fortepian i potencjalność ukrytej w nim muzyki unaoczniają Fryckowi po raz pierwszy istnienie języka alternatywnego, a tym samym możliwość wyzwolenia się z narzuconej przez otoczenie konwencji. Søren Schou, omawiając pociąg powieściowego Frycka do muzyki, stwierdza, że „jego [Frycka] pragnienie tworzenia muzyki nie wynika z oczekiwań innych, lecz jest wyrazem jego autentycznej potrzeby<sup>399</sup>”. Młodziutki kompozytor doświadcza wewnętrznej radości i pełni, mogąc realizować się w muzyce, ale też poznając jej transcendentny charakter, dzięki któremu może oddziaływać na innych ludzi. Przykładem takiej sytuacji jest całośćka, w której Frycek-narrator autodiegetyczny opowiada z dumą o skomponowanym przez siebie mazurku:

Skomponowałem mazurka. To już trzeci. Mam go w pamięci, ponieważ jeszcze nie nauczyłem się dobrze pisać nut. Gram go jeszcze raz, i jeszcze raz, Ludwisia bierze Izabelkę za rękę, potem też Emilkę, i tańczą razem w takt mego mazurka (...). Nagle z kuchni dobiega głos Baški. Nuci mego mazurka. Słowa wzięła z jakiejś piosenki i śpiewa moją melodię. Trudno uwierzyć, że to mój mazurek, śpiewany w taki sposób przez dorosłą osobę. Tak jakby nie należał już do mnie, jak ptak wypuszczony na wolność, który pofrunął własną drogą (...). (P, 71)

Podobnie jak w poprzednich przypadkach, gdy protagonista wypowiada się na temat muzyki i własnego talentu, język całośćki tekstowej charakteryzuje dojrzałość i jasność wywodu, co podkreśla ciąg przyczynowo-skutkowy i hipotaktyczne rozwiązania składniowe. Muzyka tworzona przez Frycka to jego własny język, przestrzeń wolności, gdzie reguły wyznacza on sam. Komponowanie i gra na fortepianie stanowi dla protagonisty szansę odciążenia się od otoczenia, w którym każdy krok i zachowanie podlega normatywizacji i ocenie, a także, jak zauważa Kristiansen, jest szansą na zachowanie łączności z „zabawą, zmysłowością i impulsywnością<sup>400</sup>”. Jednak wkrótce Frycek musi zmierzyć się z ojcowskim pragnieniem pochycenia tego, co nieuchwytnie, i kodyfikacji tego, co spontaniczne. Ma to mianowicie miejsce w scenie, którą można postrzegać jako początek konfliktu między

<sup>399</sup> Søren Schou: op. cit., s. 388 („Hans ønske om at skabe musik er netop ikke et produkt af andres forventninger, men udtryk for en oprindelig trang i ham”).

<sup>400</sup> Anders Daugaard Kristiansen: op. cit., s. 68 („leg, sanselighed og impulsivitet”).

młodym Chopinem a rodzicami, pragnącymi zredukować talent kompozytora do nieszkodliwej zabawy. Wymowny epizod, w którym ojciec, siedząc z synem przy fortepianie, dokonuje zapisu nutowego granych przez Frycka melodii, jest przejawem dyskursu dwóch przeciwstawnych postaw życiowych: spontaniczności i improwizacji z porządkiem i zaplanowaniem. Ojciec, reprezentujący mieszczański ład, zapisuje melodię skomponowaną przez Frycka, który przeciwstawia się próbie zawłaszczenia i ujarznienia swego prywatnego języka. Spór między rodzicami a dzieckiem przybiera dynamiczny charakter, co przejawia się w warstwie narracyjnej fragmentu. Polifonia głosów narratorskich, zazwyczaj nieobecna w passusach dotyczących talentu Fryderyka, pojawia się tu ponownie, świadcząc o wewnętrznym rozbićiu i rozedrganiu protagonisty:

Potem mama próbuje zagrać to, co zapisał ojciec (...), niemal nie poznaję mych pierwotnych dźwięków, nie, inaczej, siadam do fortepianu i znów wszystko brzmi jak powinno, mama rozkłada nuty i znów wszystko brzmi inaczej, nie tak, nie tak, inaczej, rodzice śmieją się ze mnie, jest taki mały, nie pamięta, **prawidłowe jest przeciw to, co zapisali** (...). (P, 73) (podkreślenie moje)

Próba sił między fantazją i talentem dziecka po jednej stronie i chęcią kodyfikacji i normatywizacji tegoż przez jego rodziców jest zarzewiem konfliktu, który od tej pory będzie tlił się między młodym kompozytorem a jego rodziną. Jak ujmuje to cytowany już Søren Schou, „stosunek między jego skłonnościami a żądaniami stawianymi przez otoczenie [staje się] w powieści źródłem permanentnych, choć tłumionych konfliktów<sup>401</sup>”. Choć szala „zwycięstwa” przechyla się jeszcze na stronę rodziców, którzy reprezentują to, co bezpieczne, znane i namacalne, frustracja i gniew małego Fryderyka („mam ochotę zabrać z fortepianu arkusz i podrzeć na strzępy” [P, 73]) świadczą, że konflikt daleki jest od rozwiązania.

Rodzice powieściowego Frycka są, rzecz jasna, dumni z jego uzdolnień, ale budzą one ich niepokój jako odstępstwo od normy, pasja zaś, z którą dziecko oddaje się muzyce, budzi ich lęk o jego stabilną przyszłość. Dlatego oboje podejmują próbę domestykacji talentu syna, chcąc zamknąć go w bezpiecznych ramach mieszczańskiego życia. Zarówno ojciec, jak i matka pragną na przykład, by w przyszłości Frycek został nauczycielem, dopatrując się u niego talentu dydaktycznego („spójrz, jak poprawnie naucza Emilkę, bez wątpienia ma talent pedagogiczny, będzie wyśmienitym nauczycielem [...]” [P, 85]), ale też rozważając dla niego inne opcje („Niewątpliwie pójdzie na studia. Ale z tym wyczuciem muzyki. Może studia prawnicze. Ma szansę daleko zajść” [P, 88]). Ambiwalencję wobec talentu syna przejawia zarówno ojciec, jak i matka. Wyrazem ich dbałości o jego rozwój muzyczny jest na przykład

<sup>401</sup> Søren Schou: op. cit., s. 388 (“forholdet mellem hans egne tilbøjeligheder og omgivelsernes krav [bliver til] en kilde til permanente, omend afdæmpede konflikter i romanen”).

zatrudnienie pana Żywnego, a potem pana Elsnera w charakterze nauczycieli, ale już bezpośrednia konfrontacja z pasją, jaką chłopiec przejawia, ćwicząc na fortepianie, wywołuje w nich chęć upokorzenia syna (ojciec przyrównuje biegłość palców u ośmiolatka do biegłości małpy [P, 146]) i rozdrażnienie (matka nazywa uporczywe ćwiczenie pasaży przez Fryderyka „tyranizowaniem rodziców” [P, 143]).

Konflikt między Fryckiem i rodzicami, który na płaszczyźnie ideologicznej określić można konfliktem między rozsądkiem a uczuciem czy między obowiązkiem a pasją, eskaluje wraz z postępującą biegłością i muzykalnością protagonisty. W miarę jak czyniący błyskawiczne postępy Chopin robi furorę na salonach stolicy, gdzie nazywany jest nawet „Mozartem Warszawy” (P, 150), komponuje coraz bardziej zaawansowane technicznie utwory i dyskutuje z nauczycielem na temat znanych kompozytorów, w jego rodzicach narasta niepokój o przyszłość syna, a ich sądy stają się coraz bardziej radykalne: „Nie chodzi o to, by graniem zarabiał na utrzymanie. (...) Mój mąż i ja nie tak wyobrażaliśmy sobie przyszłość naszego syna” (P, 177), „Pójdiesz do gimnazjum, musisz zrozumieć, że są też inne sprawy, sprawy, które cię zainteresują, a muzyka, to przecież tylko uboczne zainteresowanie (...)” (P, 197). Jednocześnie Frycek walczy o możliwość realizowania swojej pasji, wyznając żarliwie, że będzie „służył muzyce. Muzyce, a nie sobie, nie ojczyźnie i nie siostrom, nie rodzicom, ani nie Bogu. Służyć, służyć. Służyć muzyce” (P, 182). Ta krótka, acz pełna uniesienia i wręcz obrazoburcza wypowiedź uświadamia, że choć na etapie odkrywania i rozwoju talentu młodego pianisty muzyka stanowiła jedną z wielu dróg życiowych, tak na tym etapie (a Frycek ma wówczas około dziesięciu lat) kompozytor już takiego wyboru nie ma, relacja między nim a muzyką jest bowiem asymetryczna, a jego rola wobec muzyki jest służebna. W tym imperatywie podporządkowania własnego istnienia idei, która początkowo miała być li tylko narzędziem do realizacji własnych uzdolnień i pasji, pobrzmiewa Lacanowska diagnoza, jakoby to język mówił nami, a nie my językiem. Dyskurs muzyki jest wszak własnym, osobistym językiem protagonisty, który wykształcił on w sobie w obliczu poczucia deficytu, a fakt, że w przyszłości Frycek ma zamiar „służyć muzyce”, jest ostatecznym dowodem tryumfu pędu do wolności nad wolą otoczenia, tryumfu sztuki nad codziennością. W optyce powieściowego kompozytora muzyka ulega ubóstwieniu do tego stopnia, że protagonista jest w stanie wyrzec się dla niej rodziny, ojczyzny i Boga, których – co znamienne – umieszcza na tym samym poziomie.

Można zatem przypuszczać, że w obliczu takiej determinacji młodziutki Fryderyk musi dopiąć swego, a czytelnik powieści wie, że tak właśnie się stało. Jednak ostatnia całośćka utworu, bodaj najbardziej przejmująca, sugeruje innego inny przebieg zdarzeń.

Wypowiedziana w całości przez dojrzałego już narratora autodiegetycznego, który od początku do końca mówi własnym głosem, próbując racjonalizować sobie wybory, dokonane za niego przez rodziców, wypełniona jest poczuciem rezygnacji i smutku. W tej wspominatej już scenie Frycek siedzi przy fortepianie, patrząc na krople deszczu spływające po szybie, i wróży sobie przyszłość z przebiegu jednej z nich. Zdając się na los, poddając mieszczańskiej normie, której nie może zaakceptować, młody Chopin widzi, że „jego” kropla nie dopływa do końca, lecz rozpryskuje się na wiele małych. Wróżba zatem mówi, że nie zostanie on kompozytorem i nie będzie żył z muzyki: „zniknęła, moja sztuka, pianista, nie dotrze do końca szyby” (P, 201). Czytelnik, znający historię geniuszu Chopina, wie doskonale, że wróżba się nie sprawdza, ale jest to już wiedza pozatekstualna. Jeśli wierzyć przekazowi powieści, Chopin u progu dorosłości ma *de facto* najważniejsze przeżycia już za sobą. Jeśli pójdzie drogą wskazaną mu przez rodziców, zostanie nauczycielem i nie zrealizuje swego powołania. W tym „fałszywym zakończeniu” tkwi właśnie pretekstowość powieści. Opowieść o konfrontacji geniuszu ze sztaampą jest bowiem narracją o ciemnej stronie wychowania, które potrafi zdławić pasję i podciąć skrzydła, choćby w dobrej intencji. Kończąc w ten sposób swą powieść, Hultberg stawia przed czytelnikiem zadanie, każąc mu uważnie przyjrzeć się mechanizmom kreowania ścieżki życiowej, a w dyskursie o wolności i ograniczeniu w procesie wychowania w sposób dyskretny, acz stanowczy opowiada się za wolnością.

Pretekstowość *Preludiów* przejawia się zatem inaczej, niż miało to miejsce w *Marii Dorrit Willumsen*, gdyż w przypadku powieści Hultberga trudniej tu o wskazanie postaci podlegających emblematyzacji, może poza wyjątkiem pani Chopinowej, stanowiącej figurę matki rozdartej między miłością do dzieci a własną niezależnością. *Preludia* można natomiast nazwać przypowieścią o wychowaniu, posługującą się zdobyczami psychoanalizy, by unaocznić skomplikowane relacje między dzieckiem a jego otoczeniem, wskazującą zależności i strefę wpływów, ukazującą wrażliwość i bezbronność dziecka wobec mechanizmów odeń niezależnych. Plan szczegółu jest tu mniej istotny niż plan ogółu, dzięki któremu opowieść o dziewiętnastowiecznym polskim geniuszu muzycznym może stać się narracją o jakimkolwiek dziecku posiadającym pasję i szczególne zdolności. Hultberg dokłada wszak starań, by szczegóły topograficzno-historyczne nie przyćmiły uniwersalności jego wywodu, a wartości reprezentowane przez poszczególne postaci miały charakter rozpoznawalny i bliski. Duży stopień fikcjonalizacji dzieła sprzyja zatem jego ponadczasowej wymowie, sprawiając, że mały Frycek to swoisty *everyman* – każdy, kto kiedykolwiek musiał podporządkować się procesowi kształtowania przez innych.

## 4.5. Podsumowanie

W swojej uniwersalnej biofikcji Peer Hultberg posłużył się przykładem Fryderyka Chopina, dokonując daleko idącej fikcjonalizacji tej postaci, by wykreować obraz wczesnych lat dziecięcych i mechanizmów obecnych w procesie wychowywania człowieka. Dzieciństwo, stanowiące zasadniczy pretekst powieści, choć niepozbawione elementów pogodnych i optymistycznych, przedstawione zostaje przede wszystkim jako mroczna przestrzeń zawodu i lęków. Pomimo deklarowanego przez otoczenie podmiotowego podejścia do dziecka, zmuszone jest ono do samodzielnego dążenia do własnej autonomii, co na poziomie tekstu widoczne jest w polifonicznej narracji, w której o prymat walczą poszczególne głosy, a także we fragmentaryzacji na planie kompozycyjnym. W miarę rozwoju protagonisty i postępującego rozczarowania światem dorosłych narracja powieści staje się bardziej homogeniczna, a głosem dominującym jest coraz częściej głos protagonisty, narratora intra- i autodiegetycznego. Dla Hultberga walka o własną tożsamość jest wyrzeczeniem się skonwencjonalizowanego i skostniałego języka, stanowiącego paralelę wobec Lacanowskiego wywłaszczenia z języka. Deficyt powstały w wyniku niewystarczającego potencjału wartości proponowanych przez rodziców, jest jednocześnie motywacją do poszukiwania własnych form wyrazu i własnego języka, który w przypadku powieściowego Chopina jest językiem muzyki. Paradoksalnie zatem duński pisarz dowodzi, że choć to rodzice determinują wychowanie, to ich niedoskonałość jest jednocześnie warunkiem uzyskania przez protagonistę podmiotowości i autonomii. Traktat Hultberga o wychowaniu można odczytywać również jako dyskretne ostrzeżenie przed nadmiernym wpływem tendencji konformistycznych, które mogą uniemożliwić dziecku pełną emancypację i spełnienie. Wszak powieściowy Frycek zostaje genialnym kompozytorem raczej pomimo wpływu rodziców, niż dzięki niemu.

## Rozdział 5

### Na tropie szczęścia – *Podróż w błękicie* Stiga Dalagera

W przeciwieństwie do autorów powieści *Maria* i *Preludia*, Stig Dalager należy do pisarzy, których twórczość, choć uznana i bogata, nie doczekała się obszernych omówień i refleksji krytycznych. Fakt ten może dziwić, ponieważ ów urodzony w 1952 roku pisarz, poeta, literaturoznawca, eseista i dramaturg jest autorem prawie sześćdziesięciu dzieł, reprezentujących szeroki wachlarz tematów i gatunków literackich, a jego książki, które ukazały się w blisko sześćdziesięciu krajach, przetłumaczono na kilkanaście języków. Brak nazwiska Hultberga w leksykonach i zbiorach portretów współczesnych duńskich pisarzy, takich jak cytowane wcześniej *Litteraturens stemmer* (Głosy literatury, 1999) czy *Danske digtere i det 20. århundrede* (Duńscy pisarze XX wieku, 2000) może budzić poważne zastrzeżenia. Z drugiej strony najważniejsze dzieła autora zostały wydane już po roku 2000, można zatem domniemywać, że kolejne edycje wyżej wymienionych prac zbiorowych oraz nowych opracowań będą zawierać informacje na temat jednego z najważniejszych współczesnych autorów duńskich biofikcji. Bowiem to w pierwszych dwóch dekadach XXI wieku Stig Dalager opublikował szereg powieści, wyznaczających spójny i konsekwentny kierunek twórczości, jakim jest stworzenie literackich reprezentacji postaci historycznych, rozpatrywanych przez pryzmat współczesnej wrażliwości. Właśnie w ten trend jego działalności literackiej wpisuje się powieść *Podróż w błękicie*, która pod wieloma względami jest reprezentatywna dla Dalagerowskich biofikcji.

Za pozytywną zmianę w badaniach nad pisarstwem Stiga Dalagera poczytywać można natomiast publikację w 2017 roku rozmowy rzeki z autorem, przeprowadzonej przez Michaela Svenneviga, pt. *Et menneske bliver først til, når det fortælles* (Człowiek staje się dopiero podczas opowiadania)<sup>402</sup>. Wydanie tej obszernej, acz przecież nienaukowej pozycji, stanowi krok w pożądanym kierunku i świadczy o rosnącym zainteresowaniu krytyki twórczością tego pisarza. Niniejsza publikacja jest również pomyślana jako wkład w badania nad pisarstwem Stiga Dalagera, szczególnie zaś jego biofikcyjnym segmentem.

Polskiemu czytelnikowi i widzowi Stig Dalager może kojarzyć się przede wszystkim z Hansem Christianem Andersenem, ponieważ to właśnie jego anderseniana zostały przetłumaczone na nasz język. Autor zaistniał w naszej rodzimej przestrzeni kulturalnej jako twórca

---

<sup>402</sup> Michael Svennevig: *Et menneske bliver først til, når det fortælles*, København, Forlaget Epigraf 2017.

omawianej tu powieści *Podróż w błękicie* oraz dramaturg, spod którego pióra wyszła sztuka teatralna *Między jawą a snem* (*Herre og skygge: et drømmespil frit over H.C. Andersen*, 1992), wystawiona po polsku w 2004 roku przez Mariusza Grzegorzka (tekst dramatu przetłumaczyła Bogusława Sochańska). *Między jawą a snem* nie odwołuje się wprawdzie bezpośrednio do życia słynnego baśniopisarza, ale jest nim inspirowana. Odnotować również należy, że *Podróż w błękicie* zwróciła uwagę polskich badaczy, czego dowodem jest artykuł Jolanty Ługowskiej „Wzorce gatunkowe autobiograficznego pisarstwa Andersena i ich adaptacje w wybranych utworach o życiu i twórczości pisarza”, opublikowany w 2017 roku<sup>403</sup>. Jako że pisarstwo Dalagera pod względem tematycznym ma profil międzynarodowy i uniwersalny, pozostaje mieć nadzieję, iż inne jego utwory zostaną w przyszłości przyswojone polskiemu czytelnikowi czy widzowi, tym bardziej że wiele z nich dotyczy budzących powszechne zainteresowanie postaci, jak np. Søren Kierkegaard czy Jezus, oraz wydarzeń, takich jak chociażby konflikt na Bałkanach czy atak na World Trade Center. Dalager bowiem należy do autorów głęboko zanurzonych w otaczające ich realia, zaangażowanych w aktualne kwestie społeczne, polityczne i etyczne oraz chętnie zabierających głos w debacie na temat ogólnie pojętych zagadnień dotyczących ludzkości.

Pomimo szerokiego wachlarza gatunkowego i tematycznego Dalagerowskiej twórczości większość jego utworów prozatorskich łączy wspomniany pierwiastek głębokiego humanizmu, każący autorowi rozpatrywać ludzkie losy z empatią i kierować się potrzebą zgłębienia różnych, nierzadko trudnych do zrozumienia, postaw. Owa humanistyczna (a często humanitarna) predylekcja czyni z niego uważnego obserwatora i skrupulatnego rejestratora rzeczywistości. Stwierdzenie to znajduje zastosowanie zarówno w „dokumentarnym”, fikcyjnym, jak i biofikcyjnym segmencie prozy Dalagera, co postaram się pokrótce przedstawić.

### **5.1. Między zaangażowaniem społecznym a umiłowaniem historii – główne cechy twórczości Stiga Dalagera**

W rodzimej Danii Stig Dalager znany jest zarówno jako pisarz i dramaturg, jak i udzielający się chętnie na łamach prasy eseista i uczestnik debat publicznych. Wspomniany pierwiastek humanizmu każe autorowi przyjmować postawę promującą wzajemne, międzykulturowe

---

<sup>403</sup> Jolanta Ługowska: Wzorce gatunkowe autobiograficznego pisarstwa Andersena i ich adaptacje w wybranych utworach o życiu i twórczości pisarza, w: Hanna Ratuszna, Marzenna Wróblewska, Violetta Wróblewska (red.), *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2017, s. 39-59.

zrozumienie i szacunek oraz opowiadać się zawsze po stronie dialogu. Zaangażowanie społeczne idzie u Dalagera w parze z zamiłowaniem do historii, szczególnie zaś takich momentów i postaci historycznych, których wpływ ma ważne znaczenie dla współczesności. Wnioskując z doboru zagadnień poruszanych przez pisarza w jego dziełach, można uznać, że największym jego zainteresowaniem cieszy się historia najnowsza, co jednak nie dotyczy Dalagerowskich biofikcji, których akcja umiejscowiona jest w różnych okresach historycznych. Idące w parze z empatią zaangażowanie społeczne widać bodaj najpełniej w przetłumaczonym na dwanaście języków utworze dramatycznym *Jeg tæller timerne* (Odliczam godziny, 1993), stanowiącym monolog kobiety na temat jej sytuacji w oblężonym Sarajewie zimą 1992-93<sup>404</sup>, oraz w zbiorze nowel *Tilfældige forbindelser* (Przypadkowe połączenia, 1998-2002). W obu dziełach pisarz tworzy literackie reprezentacje postaci, których losy łączą się z konkretnymi lokalizacjami geograficznymi i rozgrywają we współczesnych czasach. Naznaczeni splotem wydarzeń historycznych i decyzji politycznych bohaterowie stają się zarówno ofiarami miejsca i czasu, w jakich przypadło im żyć, jak i twórcami własnego losu. Tak bowiem właśnie Stig Dalager postrzega swoich bohaterów: jako jednostki, które mogą zawiadywać własnym życiem pomimo niesprzyjających, opresyjnych czasów i okoliczności. Pisarz twierdzi, że *Tilfældige forbindelser* dotyczą „odpowiedzialności i jej unikania” („ansvar og ansvarsforflygtigelse<sup>405</sup>”), ale diagnoza ta jest równie trafna w przypadku innych jego utworów, chociażby takich, jak opublikowana w 2002 roku powieść historyczna *To dage i juli* (Dwa dni w lipcu), której akcja toczy się podczas II wojny światowej, a dokładniej – próby zamachu na Hitlera w Wilczym Szańcu 22 lipca 1944 roku. Pojawia się w niej charakterystyczna dla Dalagera chęć zgłębienia psychiki protagonisty, którym w przypadku tej powieści jest Adolf Hitler, przedstawiony w utworze jako postać neurotyczna i ogarnięta paranoją, a którego antagonistą jest Claus von Stauffenberg, pomysłodawca zamachu na życie Hitlera. Nawet w przypadku próby penetracji umysłu zbrodniarza Dalager przyjmuje postawę pełną zaangażowania, określając ją jako „empatyczną, lecz naturalnie nie sympatyzującą<sup>406</sup>”. Inną powieścią autora osadzoną w realiach historycznych drugiej wojny światowej jest *Davids bog* (Księga Dawida, 1995), która opowiada z kolei historię żydowskiego chłopca, przewiezionego w roku 1942 do warszawskiego getta, gdzie za wszelką cenę stara się przeżyć, wykorzystując wszystkie swoje talenty i umiejętności. Na końcu jednak trafia wraz

---

<sup>404</sup> Inspiracją dla pisarza był autentyczny pamiętnik kobiety, pisany podczas wojny bałkańskiej i przemycony z Sarajewa (vide: Katrine Lehman Sivertsen: Stig Dalager [źródło elektroniczne; <https://forfatterweb.dk/oversigt/dalager-stig>, dostęp 22.12.2018]).

<sup>405</sup> Claus Clausen: Rives i næsen med forbilleder, *Information*, 23.12.1998 (źródło elektroniczne; <https://www.information.dk/debat/1998/12/rives-naesen-forbilleder>, dostęp 22.12.2018).

<sup>406</sup> Michael Svennevig: op. cit., s. 66 („empatisk, men naturligvis ikke sympatiserende”).

z innymi Żydami do pociągu jadącego do Trebłinki. Choć powieść przynależy do kategorii fikcji literackiej, oparta jest częściowo na zapiskach pochodzących z autentycznych dzienników dzieci, odnalezionych na terenie warszawskiego getta<sup>407</sup>. Dowodzi to zarówno skrupulatności Dalagera w jak najwierniejszym przedstawieniu okoliczności i osób, o których pisze – choćby nie miały jednego pierwowzoru w rzeczywistości – jak i jego przywiązania do literatury dotrzymującej kroku realnemu światu i uciekającej się do zmyślenia tylko w uzasadnionych okolicznościach.

Zamiłowanie pisarza do historycznego detalu połączonego z literackim przedstawieniem konkretnych ludzkich losów cechuje również pięcioletni (jak dotąd) cykl powieściowy *Broerne til verden* (Mosty do świata) o amerykańsko-duńskim adwokacie Jonie Bæksgårdzie, który podróżując po świecie, niczym współczesny Odyseusz<sup>408</sup>, odwiedza miejsca, gdzie rozgrywają się istotne wydarzenia. Pierwsza część serii, *Glemsel og erindring* (Zapomnienie i pamięć), została wydana w 1992, a ostatnia, *Den lange dag* (Długi dzień), w 2011 roku. Akcja *Glemsel og erindring* rozpoczyna się w Danii lat 70. XX wieku, kiedy to główny bohater, wywodzący się z lewicującego środowiska studenckiego w Århus, pełen entuzjazmu wkracza w dorosłe życie, kończy zaś jako człowiek „rozczarowany i pozbawiony złudzeń<sup>409</sup>”. Druga część cyklu, *Labyrinten* (Labirynt, 2005), rozgrywa się w Wiedniu w latach 90. XX wieku, akcja trzeciej zaś, *Skyggeland* (Kraj cieni, 2007), rozpoczyna się w USA 11 września 2001 roku podczas ataku na World Trade Center. Autor stosuje w niej zabieg podobny do tego, którym posłużył się w *To dage i juli*, mianowicie tworząc portret wewnętrzny zbrodniarza, w tym przypadku Osamy bin Ladena. Warta uwagi jest też ostatnia część serii, *Den lange dag* (Długi dzień, 2011), której akcja osadzona jest w Danii w 2006 roku podczas kryzysu spowodowanego publikacją przez dziennik *Jyllands Posten* karykatur Mahometa. Już samo historyczne i geograficzne osadzenie fabuł powieści świadczy o zaangażowaniu Dalagera w aktualne problemy współczesnego świata oraz o jego chęci uczestnictwa w debacie na ich temat. Wyrazem zaangażowania jest również film dokumentalny o konflikcie izraelsko-palestyńskim *Mørke og forsoning* (Mrok i pojednanie), który Dalager nakręcił w 2003 roku, czy eseje i artykuły publikowane regularnie w poczytnych duńskich dziennikach, a zebrane potem w tomach *Ansøgning om at være menneske* (Podanie o status człowieka, 2009) i *Nedtælling for humanismen* (Odliczanie do humanizmu, 2018).

---

<sup>407</sup> Ibid.: s. 84.

<sup>408</sup> Aluzja do Odyseusza jest nieprzypadkowa, jako że druga część cyklu, *Labyrinten*, zawiera motto z *Odysei* Homera.

<sup>409</sup> Jan Aage Rasmussen: Dalager, Stig, w: John Chr. Jørgensen (red.), *Dansk Forfatterleksikon. Biografier*, København, Rosinante 2001, s. 94 (“[slutningens] skuffede og desillusionerede [...] subjekt”).

Zasadniczo twórczość Dalagera można określić mianem literatury sankcjonującej rzeczywistość, dostrzegającej potencjał, jaki niesie fikcjonalizacja wydarzeń historycznych, oraz posługującej się przeszłością (czy precyzyjniej jej historiograficzną reprezentacją) w celu zrozumienia i zdiagnozowania teraźniejszości. Taki właśnie, pretekstowy, cel przyświeca również jego biofikcjom.

## 5.2. „Człowiek pod maską”<sup>410</sup>, czyli Dalagerowskie biofikcje

Stig Dalager napisał jak dotąd pięć utworów, które można określić jako biofikcje<sup>411</sup>. Wydana w Danii w 2004 roku *Podróż w błękicie* stanowi jego pierwszą próbę zmierzenia się z tą formą literacką jako osobnym utworem. Potem autor opublikował jeszcze *Det blå lys* (Błękitne światło, 2012), *Øjeblikkets evighed* (Wieczność momentu, 2013), *Rejse uden ende* (Podróż bez końca, 2015) *Kvinde i et århundrede* (Kobieta stulecia, 2016) oraz *Rabbiens sidste dage* (Ostatnie dni rabiego, 2016). Biofikcjonalny trop pojawiał się już w części jego wcześniejszych dzieł (np. *To dage i juli* czy *Skyggeland*). Jego powieści należące do tej formy literackiej różnią się między sobą tak, jak różnią się postaci występujących w nich protagonistów, ale łączy je zabieg, który dotyczy właściwie wszystkich postaci historycznych portretowanych przez Dalagera: autor nie pozwala mianowicie na zredukowanie danego człowieka do roli, którą wypełnił w przebiegu wydarzeń historycznych, lecz zawsze postrzega go jako wielowymiarową jednostkę, wplątaną w określone okoliczności i wywodzącą się z konkretnych warunków rodzinno-społecznych. Innymi słowy, celem Dalagera jest opowiedzenie historii o człowieku jako istocie wielowymiarowej, której postępowanie, nawet najbardziej odrażające czy niezrozumiałe, jest wynikiem wielu czynników. Pisarz nie chce zatem dopuszczać do uproszczeń i czynienia z danych postaci (np. Hitlera, Eichmanna czy bin Laden) symboli niegodziwości, bowiem, jak sam tłumaczy, ich symbolizacja redukuje możliwość zrozumienia motywacji, którymi się kierują, co *de facto* udaremnia wychwycenie genety zła<sup>412</sup>. Jeśli chodzi o formalną stronę Dalagerowskich biofikcji, to znajdują się wśród nich zarówno obszerne narracje, operujące detalem historycznym, jak i skromniejsze objętościowo teksty, skoncentrowane na którymś z aspektów czy wycinków z życia głównego bohatera. Jednak istnieje między nimi немало zbieżności, szczególnie biorąc pod uwagę instancję narratora, samą narrację, a nierzadko i strategie kompozycyjne. W biofikcjonalnym

---

<sup>410</sup> Śródtytuł jest cytatem z samego Dalagera, który twierdzi, że jego celem jest dotarcie do „mennesket bag masken”. Vide: Michael Svennevig: op. cit., s. 150.

<sup>411</sup> W wywiadzie Michaela Svenneviga autor wyznaje, że pracuje aktualnie nad biografią Hannah Arendt (vide: Michael Svennevig: op. cit., s. 149).

<sup>412</sup> Michael Svennevig: op. cit., s. 150.

projekcie Dalagera narracja, prowadzona z punktu widzenia protagonisty, choć najczęściej przez narratora heterodiegetycznego, trzecioosobowego, jest często intymnym wywodem i rozważaniem opowiadacza, który ma wgląd w myśli swego bohatera<sup>413</sup>. Jednocześnie biofikcje Dalagera na skali między referencjalnością a fikcją uplasować należałoby zdecydowanie bliżej referencjalności aniżeli pozostałe omawiane tutaj powieści ze względu na ich „encyklopedyczny” charakter. Autor przystępuje bowiem do pisania utworów wyposażony w gruntowną wiedzę fachową na temat dziedzin reprezentowanych przez swoich protagonistów i w umiejętny sposób tę wiedzę przekazuje. I tak, pisząc o Marie Skłodowskiej-Curie, pisarz wykazuje się znajomością chemii i fizyki, w biografii Elżbiety z Palatynatu udowadnia, że doskonale orientuje się w zawiłościach filozofii i psychologii, a w powieści o Kierkegaardzie nie tylko zręcznie porusza się w mrocznej i gęstej od znaczeń teologii prekursora egzystencjalizmu, ale wręcz przyswaja sobie jego język<sup>414</sup>. Dalager większość swoich utworów biofikcjonalnych opatruje też paratekstem, w którym podaje nazwisko bohatera historycznego będącego przedmiotem kreacji artystycznej w powieści (wyjątkiem jest utwór o Raoulu Wallenbergu, któremu autor nadaje po prostu kwalifikację genologiczną „powieść”). Nie ukrywa również, że praca twórcza poprzedzona jest u niego intensywną i wnikliwą kwerendą, czemu daje wyraz w przedmowach czy posłowiach, w których wyszczególnia wykorzystaną literaturę przedmiotu. Preferuje też zasadniczo narrację podporządkowaną chronologicznemu przebiegowi wydarzeń w życiu protagonisty, choć niekiedy w formule „od narodzin do śmierci”. Jest więc Dalager z jednej strony kontynuatorem tradycji biograficznej, hołdującej skrupulatności faktograficznej i stawiającej na weryfikowalność przedstawianych przez siebie wydarzeń, z drugiej jednak jest też spadkobiercą założeń Brandesowskiego portretu psychologicznego, który każe mu dokonywać interpretacji postępowania bohatera podług wybranego przez siebie klucza czy założenia. Takie podejście wymusza poniekąd fikcjonalizację protagonisty, od której autor bynajmniej się nie odżegnuje, stosując narrację homodiegetyczną (np. relacja świadka w *Kvinde i et århundrede*), przedstawiając myśli bohaterów czy wybierając na protagonistów postaci, o których wiedza jest ograniczona (jak np. księżniczka Elżbieta z Palatynatu), co stwarza konieczność wprowadzania zmyśleń i dopowiedzeń.

Dalagerowskich protagonistów łączy zasadniczo podobny profil charakterologiczny: są oni, zdaniem samego autora, „buntownikami potrafiącymi nadać kierunek swoim

---

<sup>413</sup> Joanna Cymbrykiewicz: Identitetens etablering og opløsning i Stig Dalagers romanbiografi ”Det blå lys”, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 16, 2014, s. 53.

<sup>414</sup> Vide: Michael Svennevig: op. cit., s. 207.

marzeniom<sup>415</sup>”. Rzeczywiście, pisarz wybiera na bohaterów swoich powieści postacie o niezwykłych ambicjach i uzdolnieniach oraz barwnym życiu, nierzadko pełnym przeciwności, którym jednak potrafią sprostać dzięki uporowi, charyzmie i jasno sprecyzowanemu celowi. Taki wybór protagonistów wydaje się nieprzypadkowy, wielu bowiem z nich – w Dalagerowskiej rekonstrukcji literackiej – jest nośnikami uniwersalnego wzorca postępowania czy godnej uwagi cechy charakteru. Nierzadko w centrum narracji znajduje się konkretne zagadnienie, niekiedy bardziej aktualne współcześnie, niż w opisywanych przez autora czasach minionych. Innymi słowy, biofikcje autora mają charakter pretekstowy, wpisując się w dyskurs na wiele aktualnych tematów. Tak jest np. w *Det blå lys*, powieści o Marii Skłodowskiej-Curie, napisanej z wielkim rozmachem i dbałością o detale biograficzne i historyczne, w której Dalager porusza wiele aktualnych i dziś tematów, takich jak równouprawnienie kobiet i mężczyzn, oraz dyskutuje kwestie związane z przynależnością do określonego narodu<sup>416</sup>, co w dobie multietniczności i kryzysu migracyjnego wydaje się szczególnie na czasie.

Z kolei w *En rejse uden ende* (Podróż bez końca, 2015) opowiada autor historię szwedzkiego dyplomaty Raoula Wallenberga, który zdołał uratować przed wywiezieniem do obozów zagłady tysiące Żydów, wystawiając im fałszywe paszporty. Powieść stanowi studium takich, cech jak bezkompromisowość i nonkonformizm, których depozytariuszem jest Wallenberg, a którego antagonistą jest Adolf Eichmann, przedstawiony w powieści jako urzędnik, owładnięty fanatyczną potrzebą wykonania rozkazu przełożonych (czyli deportacji Żydów do obozów koncentracyjnych). Powieść o Wallenbergu jest więc też wielopłaszczyznową narracją o mechanizmach władzy i ślepego posłuszeństwa, którą można odczytywać jako kryptoostrzeżenie wobec postaw fundamentalistycznych. Jednocześnie historia szwedzkiego dyplomaty staje się dla Dalagera pretekstem do udziału w debacie na temat współczesnego kryzysu migracyjnego i misji państw skandynawskich dotyczącej przyjmowania uchodźców, sam zaś Wallenberg wyrasta na symbol humanizmu w nieludzkich czasach i reprezentuje „nordycką spuściznę humanizmu i empatii wobec prześladowanych i udręczonych społeczności<sup>417</sup>”.

---

<sup>415</sup> Ibid.: s. 112 (“oprørsfigurerne [...], der [...] giver deres drømme en retning”).

<sup>416</sup> Więcej piszę na ten temat w cytowanym już artykule o *Det blå lys*.

<sup>417</sup> Stig Dalager: Den enkelte har altid et ansvar, *Politiken*, 19.09.2015 (“en nordisk arv for humanisme og empati med forfulgte eller nødstedte befolkningsgrupper”).

Tak jak *En rejse uden ende* można postrzegać w kategoriach dystopijnej opowieści o, posługując się sformułowaniem Hannah Arendt, „banalności zła<sup>418</sup>”, oraz dyskretnego przypomnienia o misji humanitarnej narodów skandynawskich, tak w przedostatniej biofikcji Dalagera, *Kvinde i et århundrede*, doszukiwać się można apologii wielokulturowości i tolerancji. Pojawia się tu również obecny już wcześniej w *Det blå lys* motyw równouprawnienia płci oraz dowartościowania roli kobiety w zdominowanym przez mężczyzn świecie nauki. Protagonistką powieści jest Elżbieta z Palatynatu, siedemnastowieczna księżniczka, filozofka i uczona, która przeszła do historii między innymi dzięki swojej przyjaźni z Kartezjuszem (o zażyłości pomiędzy tych dwojgiem świadczy zachowana korespondencja). To właśnie przyjaźń Kartezjusza i Elżbiety stanowi osnowę powieści, stworzona zaś przez Dalagera postać powieściowej księżniczki jako inteligentnej dyskusantki przyczynia się, jak zauważa Svend Skriver, do demontażu mitu wielkiego geniusza, który swoje najważniejsze wnioski wysnuwa dzięki intelektualnej pomocy Elżbiety<sup>419</sup>.

Jedną z najambitniejszych, a zarazem najtrudniejszych w lekturze biofikcji Dalagera jest *Øjeblikkets evighed*, powieść o Sørenie Aabye Kierkegaardzie, będąca jednocześnie kompendium wiedzy na temat refleksji teologicznej tego filozofa i teologa. Tak jak w pozostałych biofikcjach, narracja prowadzona jest tu w trzeciej osobie, ale narrator pozostaje w poufalejszych stosunkach z protagonistą, dysponując nieograniczoną wiedzą na jego temat. Wydaje się jednak, że autor nie w pełni wykorzystuje tu przywileje paktu referencjalno-fikcyjnego, który zawarł z czytelnikiem, decydując się na napisanie zbeletryzowanej biografii filozofa, bo wprawdzie powieść stanowi próbę naszkicowania portretu wewnętrznego Kierkegarda, ukazania „człowieka pod maską”, ale ze względu na liczne szczegółowe rozważania na temat poszczególnych dzieł oraz chęć przemycenia do biografii jak największej ilości wiedzy faktograficznej o pisarzu, *Øjeblikkets evighed* wyrasta raczej na solidną biografię naukową typu „life-and-work”, aniżeli przystępną biofikcję o Sørenie Kierkegaardzie. Natomiast warto zwrócić uwagę na potencjał pretekstowy powieści, za który można uznać właściwą filozofowi „zabawę z tożsamością” („leg med identiteter<sup>420</sup>”). Tak chętnie stosowane przez Kierkegarda uciekanie się do pisania pod pseudonimami może stanowić przyczynek do współczesnego dyskursu o migotliwości i nietrwałości ludzkiego istnienia i tożsamości.

<sup>418</sup> Odwołuję się tu do słynnej książki Hannah Arendt *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła* (1963, wydanie polskie 1998), w której autorka pisze o normalizacji ludzkiej podłości w warunkach, w których odpowiedzialność cedowana jest na przełożonych, a jednostka czuje się zwolniona z myślenia. Vide: Hannah Arendt: *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła* (przekład Adam Szostkiewicz), Kraków, Znak 1998.

<sup>419</sup> Svend Skriver: *Filosoffen og prinsessen, Kristeligt Dagblad*, 14.03.2017 (źródło elektroniczne; <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/filosoffen-og-prinsessen>, dostęp 28.12.2018).

<sup>420</sup> Anny Skov Madsen: *Øjeblikkets evighed af Stig Dalager. En anmeldelse*, 22.05.2013 (źródło elektroniczne; <https://litteratursiden.dk/anmeldelser/ojeblikkets-evighed-af-stig-dalager>, dostęp 03.01.2019).

Najnowsze dzieło Dalagera, które można z powodzeniem przypisać do biofikcjonalnego segmentu jego twórczości to *Rabbiens sidste dage*, najskromniejsza pod względem objętościowym książka, bogato ilustrowana przez Martina Biguma. Składająca się z 28 krótkich rozdziałów opowiada o reinterpretację życia Jezusa, w której Dalager opiera się nie tylko na czterech usankcjonowanych przez chrześcijaństwo ewangeliach, ale też na apokryfach, takich jak ewangelia świętego Tomasza. Choć narracja autora niewiele wnosi do powszechnie dostępnej wiedzy na temat Jezusa, to proponuje inną, bardziej osobistą perspektywę i jest próbą ukazania dziejów Chrystusa jego oczami; stanowi również refleksję na temat zagadki wiary<sup>421</sup>. Również w przypadku tej biofikcji Dalagera interesuje bardziej przedstawienie konkretnego człowieka niż narosłego wokół niego mitu, choć przyznać należy, że uczynienie protagonisty z najważniejszej postaci chrześcijaństwa było posunięciem odważnym.

Reasumując, przeważająca część biofikcji autorstwa Stiga Dalagera wpisuje się w nadrzędny plan jego twórczości, za który można uznać humanistyczne przesłanie, skłaniające do rozpatrywania każdego istnienia ze zrozumieniem i empatią. Wszyscy bohaterowie powieści autora są silnymi i charyzmatycznymi postaciami, wpisującymi się w europejską spuściznę naukowo-kulturalną, Dalagerowska narratywizacja ich losów pozwala zaś wydobyć z nich uniwersalny, ponadczasowy pierwiastek, co sprawia, że utwory te cechuje podwójna czasowość. Tym samym biofikcje autora nabierają charakteru pretekstowego, stając się przyczynkiem do dyskusji na wiele aktualnych tematów (tożsamość, tolerancja, równouprawnienie, współczucie), choć nie tracą przy tym wymiaru jednostkowego, właściwego każdemu rodzajowi pisarstwa biograficznego. W odróżnieniu od Willumsen i Hultberga, u Dalagera emblematyzacji podlegają nie tylko postacie, ale też okoliczności i sytuacje. Wprawdzie niektóre postaci można uznać za Lackeyowskie figury literackie (np. Maria Skłodowska-Curie z *Det blå lys*), będące nośnikami podwójnego – historycznego i współczesnego – przekazu, ale np. w powieści o Wallenbergu i Eichmannie emblematyzacji podlegają nie tylko bohaterowie (np. postać odważnego Szweda, niosącego pomoc tysiącom Żydów w czasie Zagłady), ale też sytuacje i okoliczności (jak wspomniałam, historia Wallenberga staje się przyczynkiem do dyskusji na temat kryzysu migracyjnego). W przypadku *Podróży w błękicie* pretekstowość unaocznia się w postawie bohatera, który wbrew licznym porażkom i niepowodzeniom pozostaje zachłanny na życie.

---

<sup>421</sup> Katrine Lehman Sivertsen: op. cit. (dostęp 27.12.2018).

### 5.3. „Nieszczęśliwie zakochany w życiu<sup>422</sup>” – apoteoza nieudanego życia w *Podróży w błękicie*

Podając się napisania powieści o Hansie Christianie Andersenie Stig Dalager musiał mieć świadomość, że mierzy się z mitem postaci kultowej i otoczonej estymą, szczególnie w Danii. Wydana w 2004 roku biofikcja Dalagera jest autorską próbą fabularyzacji życia artysty, wokół którego narosło wiele mitów i stereotypów. Wpływ na ich powstanie liczne biografie Andersena, między innymi wspomniana już biografia autorstwa Hansa Brixa, za sprawą którego powszechne postrzeganie postaci baśniopisarza uległo spłyceciu i wulgaryzacji, a także szkic psychiatryczny autora *Małej syreny*, napisany przez Hjalmara Helwega w 1927 roku<sup>423</sup>.

Materiałów faktograficznych na temat Andersena nie brakuje z racji dostępności zarówno dzienników, które autor pisał przez większą część życia, jak i jego korespondencji z przyjaciółmi. Swego rodzaju źródłem są też powieści autobiograficzne baśniopisarza, choć te mogą stanowić jedynie pewną wskazówkę biograficzną, nie zaś pełnoprawne źródło historiograficzne. Życie i twórczość Andersena stały się przedmiotem refleksji licznych badaczy, spośród których wymienić można Duńczyków Eliasa Bredsdorffa<sup>424</sup>, Jensa Andersena<sup>425</sup>, Johana de Mylius<sup>426</sup> czy Angielkę Jackie Wullschläger<sup>427</sup>. W kontekście polskim na uwagę zasługują starsze pozycje autorstwa Zdzisława Żygulskiego *Jan Christian Andersen. Bajkopisarz duński*<sup>428</sup> oraz Marii Kureckiej *Jan Chrystian Andersen*<sup>429</sup>, współcześnie zaś działalność Bogusławy Sochańskiej, tłumaczki najnowszego, pełnego wydania *Baśni i opowieści Andersena*<sup>430</sup> oraz wyboru jego dzienników<sup>431</sup>, która jest również ważną polską andersenologką, autorką obszernych wstępów o artyście, artykułów na temat duńskiego baśniopisarza i polskiej recepcji jego baśni. Autorów biografii naukowych różnią

<sup>422</sup> Cytat jest sformułowaniem Michaela Svenneviga, op. cit., s. 216 (”ulykkeligt forelsket i livet”).

<sup>423</sup> Mowa o *H.C. Andersen. En psykiatrisk studie*. Helweg napisał również studium Kierkegarda (1933), w którym na podstawie jego pism dowodził, że filozof cierpiał na chorobę maniako-depresyjną.

<sup>424</sup> Elias Bredsdorff: *Hans Christian Andersen: The Story of His Life and Work 1805-1875*, London, Phaidon Press 1975.

<sup>425</sup> Jens Andersen: *Andersen. En biografi*, t. 1, København, Gyldendal 2003 i Jens Andersen: *Andersen. En biografi*, t. 2, København, Gyldendal 2004.

<sup>426</sup> Johan de Mylius: *Forvandlingens pris. H.C. Andersen og hans eventyr*, København, Høst & Søn 2004.

<sup>427</sup> Jackie Wullschläger: *Andersen. Życie baśniopisarza* (przekład Maryna Ochab i Bogusława Sochańska), Warszawa, Wydawnictwo W.A.B. 2001.

<sup>428</sup> Zdzisław Żygulski: *Jan Christian Andersen. Bajkopisarz duński*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1956.

<sup>429</sup> Maria Kurecka: *Jan Chrystian Andersen*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1965.

<sup>430</sup> Hans Christian Andersen: *Baśnie i opowieści I-III* (przekład, wstęp i opracowanie Bogusława Sochańska), Poznań, Media Rodzina 2006.

<sup>431</sup> Hans Christian Andersen: *Dzienniki 1825-75* (przekład Bogusława Sochańska), Poznań, Media Rodzina 2014.

podejścia i metody prowadzenia badań nad Andersenem. Na przykład literaturoznawca Johan de Mylius skupia się przede wszystkim na twórczości baśniopisarza, podczas gdy bezkompromisowa biografia autorstwa Jackie Wullschläger koncentruje się na wątkach obyczajowych i tworzy psychologiczny portret Andersena jako osoby niedojrzałej emocjonalnie, egoistycznej i cierpiącej na manię wielkości, umacniając zresztą powszechnie panujący stereotyp. Najbardziej rzeczową i obiektywną wydaje się natomiast biografia Jensa Andersena, wyjątkowo rzetelna pod względem faktograficznym i przedstawiająca pisarza w kontekście norm obowiązujących w jego epoce. Za ukontekstowaną percepcją życia Andersena opowiada się też Sochańska, która, krytykując część duńskich badaczy, ocenia, że „niepoważne jest ocenianie twórcy z punktu widzenia współczesnych nam norm i standardów<sup>432</sup>”. Przyjęło się bowiem uważać Andersena za człowieka głęboko nieszczęśliwego i niespełnionego w życiu osobistym, jego dzieciństwo zaś przedstawia się jako traumatyczne, zapominając, że los przyszłego baśniopisarza dzieliło większość ówczesnych duńskich dzieci.

Nie ulega jednak wątpliwości, że niegasnące zainteresowanie życiem Andersena świadczy o żywotności jego mitu, a towarzyszące mu kontrowersje pobudzają wyobraźnię, zachęcając do nowych odczytań i dalszych badań. Co ciekawe, choć nie brakuje na jego temat biografii i monografii naukowych, biofikcja Stiga Dalagera jest dopiero drugą duńską próbą beletryzacji życia autora *Brzydkiego kaczątka*. Dalager, proponując własną narrację o autorze, zdecydował się na próbę pogodzenia stanowisk współczesnych andersenologów i przedstawił Andersena w możliwie wielowymiarowy i niejednoznaczny sposób. Michael Svennevig w rozmowie z pisarzem na temat *Podróży w błękicie* zauważa, że Andersen był „nieszczęśliwie zakochany w życiu”, co dobrze oddaje zasadniczy charakter narracji o baśniopisarzu autorstwa Dalagera, jako że podkreśla dwoistość Andersenowskiego losu: jego zachłanność na życie i liczne przeciwności, z którymi musiał się zmagać. Autor biofikcji, posługując się skomplikowanymi losami Andersena, zabiera głos w dyskusji na temat udanego życia oraz szczęścia, kategorii niemal nadrzędnej we współczesnym świecie zachodnim. Zestawiając wydarzenia z życia baśniopisarza, Dalager zdaje się konfrontować je ze współczesnymi koncepcjami szczęścia, zadając jednocześnie pytanie o jego istotę, skłaniając do refleksji nad płynnością i nieuchwytnością tej kategorii, a także wskazując potencjalne sposoby jej osiągnięcia.

Rok 2004 przyniósł w Danii aż dwie pozycje beletrystyczne na temat autora *Małej syreny*. Stiga Dalagera o kilka miesięcy ubiegła Birgitte Berntsen, autorka powieści *Fremmed*

---

<sup>432</sup> Bogusława Sochańska: „Jestem jak woda, wszystko mną porusza, wszystko się we mnie przegłada”, w: Hans Christian Andersen: *Dzienniki 1825-75*, s. XIII.

*af verden. En biografisk roman om H.C. Andersen* (Obcy wobec świata. Powieść biograficzna o H.C. Andersenie)<sup>433</sup>. Nie jest to, oczywiście, kwestia przypadku, że oba utwory ukazały się w przededniu dwusetlecia urodzin baśniopisarza; zresztą Berntsen w wywiadzie udzielonym dziennikowi *Politiken* wyznaje, że wydanie powieści poprzedziły liczne próby zainteresowania nią wydawców<sup>434</sup> i że jej przedsięwzięcie przyniosło sukces dopiero w 2004 roku. Autorka nie ukrywa, że przyświecał jej ten sam cel co Jensowi Andersenowi, a mianowicie rozprawienie się z rozpowszechnionymi stereotypami na temat najśłynniejszego duńskiego autora<sup>435</sup>. Jej biofikcja posiada niemały potencjał referencjalny, o którym świadczą chociażby wplecione w fabułę fragmenty listów i pamiętników Andersena. Docenić należy również dbałość o szczegóły historyczne powieści, dzięki którym dzieło można zaklasyfikować jako powieść historyczną. Natomiast warto zauważyć, że Berntsen skupia się przede wszystkim na wycinku z życia Andersena – jego pobycie w Glorup w czasie pierwszej wojny szlaskiej (1848-51), co sprawia, że powieść jest inaczej sprofilowana niż biofikcja Dalagera.

### 5.3.1. Podróż w błękicie w perspektywie gatunkowej, kompozycyjnej i narracyjnej

W przeciwieństwie do biofikcji autorstwa Peera Hultberga, *Podróż w błękicie* opatrzona jest paratekstem, w którym autor informuje czytelnika o postulowanej referencjalności swojego dzieła, będącego, jak już wspominałam, owocem mariażu wyjątkowo wnikliwej kwerendy z inwencją artystyczną. Dodatkowo, Stig Dalager umieścił na końcu powieści notę wyjaśniającą, że jego tekst zawiera „cytaty z utworów pisarza i jego listów” (PWB, 292), których język pozwolił sobie uwspółcześnić. Tytuł sam w sobie może również budzić skojarzenia z duńskim baśniopisarzem, ale tylko wśród osób znających jego biografię, umiłowanie podróży i koloru błękitnego, kojarzącego mu się z południowymi krajami, gdzie Andersen czuł się najlepiej. „Podróż w błękicie” odczytywać można wielopoziomowo: jako metaforę życia artysty, pozostającego zawsze w sferze niedostępnej zwykłemu śmiertelnikowi, *l’heure bleue*, czy jako podróż w głąb własnej jaźni i wspomnień, z których wszak utkana jest materia powieści.

Podobnie jak biofikcje Willumsen i Hultberga, *Podróż w błękicie* określić można terminem *künstlerroman*, ponieważ opowiada historię dojrzewania artysty i jego drogę do wielkości.

---

<sup>433</sup> Birgitte Berntsen: *Fremmed af verden. En biografisk roman om H.C. Andersen*, Gjern, Forlaget Hovedland 2004.

<sup>434</sup> Dorte Hygum Sørensen: Et liv med Andersen, *Politiken*, 03.04.2004 (źródło elektroniczne; [https://politiken.dk/kultur/boger/interview\\_boger/art4901126/Et-liv-med-Andersen](https://politiken.dk/kultur/boger/interview_boger/art4901126/Et-liv-med-Andersen), dostęp 05.01.2019).

<sup>435</sup> Ibid.

W przypadku powieściowego Andersena krystalizowanie się artystycznej tożsamości ukazane jest dzięki projekcji portretu wewnętrznego twórcy, czyli, jak już powiedzieliśmy, ogniskowaniu niedostępnemu żadnemu z gatunków referencjalnych. Tym samym powieść, niejako automatycznie, plasuje się po stronie fikcji, choć utworowi absolutnie nie sposób odmówić faktograficznej rzetelności. Zresztą takiego właśnie, fikcjonalnego przyporządkowania życia sobie Dalager, podkreślając w paratekście, że jego utwór jest powieścią, w nocie zaś zaznaczając, że za „kontekst, w jakim występują [własne słowa Andersena o jego życiu i utworach] i (...) sposób ich wykorzystania” (PWB, 292) odpowiada wyłącznie on sam. Pisarz sięga w dziele po konwencje właściwe dla gatunków fikcjonalnych i rozwiązania narracyjne i kompozycyjne charakterystyczne dla fikcji, tworząc „portret baśniopisarza, [który] okazuje się przede wszystkim – w znacznej mierze ponadczasową – kreacją literacką, dzięki której ukazuje autor fenomen «duszy artysty» przepoczwarczającego się z brzydkiego kaczątka we wspaniałego łabędzia<sup>436</sup>”. Nie jest to jednak powieść historyczna: daty występują w niej sporadycznie, postaci inne niż Andersen pozostają konsekwentnie postaciami drugoplanowymi, tworząc tło i kontrapunkt dla przemyśleń i wspomnień artysty, zaś wydarzenia historyczne nabierają wagi o tyle, o ile wnoszą coś w prywatny wszechświat głównego bohatera. Innymi słowy, świat przedstawiony podporządkowany jest w całości perspektywie protagonisty, natomiast portret duńskiego społeczeństwa i licznych postaci historycznych, jaki jawi się czytelnikowi podczas lektury, jest poniekąd efektem ubocznym kreowania sylwetki baśniopisarza. Jednocześnie zauważyć należy, że lektura *Podróży w błękicie* bez uprzedniej znajomości twórczości Andersena, jego historii, perypetii życiowych oraz kulturowych i historycznych uwarunkowań, panujących w ówczesnej Danii, jest wprawdzie możliwa, ale może sprawiać trudności ze względu na bogactwo detalu; nie pozwala też docenić kunsztownej pracy, jaką Stig Dalager wykonał, wplatając w narrację słowa z listów i utworów baśniopisarza oraz skrupulatnie wykorzystując jego *Dzienniki* jako ramę referencyjną wobec twórczonego przez siebie konterfektu autora *Krzesiwa*.

Dalagerowska narracja o Andersenie przekazuje w nienarzucający się sposób pewną postulowaną prawdę na temat tej postaci – a mianowicie (nadmierne?) skupienie na sobie, własnych przeżyciach i uczuciowości; stanowi też emanację szczególnej wrażliwości pisarza, konstruowaną w tekście za pomocą pełnej pasji i wzruszeń narracji oraz skomplikowanej instancji narratorskiej, do której jeszcze wrócę. Podobnie zatem jak w przypadku pozostałych dwojga autorów, biofikcja o Andersenie jest wyrazem paktu referencjalno-fikcjonalnego,

---

<sup>436</sup> Jolanta Ługowska: op. cit., s. 58.

choć Dalager wydaje się autorem najbardziej respektującym fakty z życia protagonisty, inkrustując powieść zwrotami pochodzącymi z jego utworów czy dzienników.

Przebieg fabuły w biofikcji o Andersenie przypomina też pod pewnymi względami narrację Dorrit Willumsen o Marie Tussaud. Jednym z nich jest motyw podróży i wiecznej tułaczki, który pojawia się w obu powieściach, a dzięki któremu Anne Birgitte Rønning określa *Marię*, jak pamiętamy, mianem „powieści pożegnaniowej”. W narracji o duńskim baśniopisarzu ów motyw jest jeszcze wyraźniejszy niż u Willumsen, zaś podróż stanowi dla protagonisty nie tylko szansę poznania nowych ludzi i miejsc, ale przede wszystkim jest metaforą ucieczki od zaściankowych i nieprzychylnych artyście nastrojów, towarzyszących mu w jego ojczyźnie. Podróż jest w biofikcji również figurą bezdomności, Andersen wielokrotnie podkreśla bowiem, że jest „obcym wśród obcych” (PWB, 79) czy „niespokojny, bezdomny” (PWB, 110), zatem „pożegnania” w *Podróży w błękicie* są nie tylko realnymi podróżami, których *notabene* rzeczywiście w życiu pisarza nie brakowało, ale również początkiem nowego etapu życiowego oraz efektem poszukiwania własnej tożsamości, i tej czysto ludzkiej, i artystycznej.

Natomiast w przeciwieństwie do pozostałych dwóch powieści omawianych w niniejszej rozprawie, *Podróż w błękicie* można również rozpatrywać jako powieść wspomnieniową, gdyż Dalager posługuje się w niej zabiegiem kompozycyjnym wykorzystującym perspektywę podwójną: terażniejszości protagonisty oraz jego przeszłości. Zabieg ten jest dość często stosowany w powieściach wspomnieniowych czy autobiograficznych. Z perspektywy Genette’owskiej kategorii *focus*, mamy wówczas do czynienia z jednym, dominującym narratorem mówiącym, ale dwiema perspektywami: narratora z młodości pisarza i tego wypowiadającego się pod koniec życia Andersena (sytuacja taka ma miejsce w licznych przykładach *künstlerroman*). W przypadku *Podróży w błękicie* ramą kompozycyjną i zarazem narracją nadrzędną powieści jest schyłek życia Andersena, który spędza swoje ostatnie dni w podkopenhaskiej willi „Rolighed” należącej do małżeństwa Melchiorów, zasymilowanych duńskich Żydów, mecenasów artystów i przyjaciół baśniopisarza. W tych właśnie okolicznościach odurzony morfiną literat snuje rozważania nad własnym życiem, wracając wspomnieniami do najwcześniejszych lat dziecięcych, przywołując mozolną drogę ku powszechnemu uznaniu i lata sukcesu, a także dokonując obrachunku ze swoim życiem poprzez rozmowy z otaczającymi go osobami i ponowne przeżywanie kluczowych wydarzeń z przeszłości. W całościach, których akcja przebiega w terażniejszości pisarza, nie brak również motywów i postaci z baśni Andersena, które w ogarniętym gorączką i chorobą umyśle protagonisty splatają się w jedno z rzeczywistymi postaciami i wydarzeniami, tworząc skomplikowany obraz nieświadomości

artysty i jej dochodzenie do głosu dzięki „gorączkowym fantasmagoriom<sup>437</sup>”. Motyw medytacji na łożu śmierci jest jednym z często wykorzystywanych chwytów narracyjnych w biografkach. Występuje w utworach tak znanych, jak chociażby *Śmierć Wergilego* (1945) Hermanna Brocha, *Idy marcowe* (1948) Thorntona Wildera czy *Mistrz* (2004) Colma Tóibína, a na gruncie duńskim np. u Mette Winge w *Skrivejomfruen* czy Dorrit Willumsen w wymienianych już powieściach *Klædt i purpur* i *Bang*, a także Hanne Marie Svendsen w *Rudimenter af R.* Zresztą Dalager również stosuje ów chwyt kompozycyjny w innej swojej biografce, a mianowicie w *Det blå lys*, gdzie w narracji ramowej 66-letnia, chora na białaczkę Maria Skłodowska-Curie wspomina swoje życie i dokonuje jego podsumowania<sup>438</sup>. Umieszczenie akcji utworu pod koniec życia bohatera wydaje się wdzięcznym zabiegiem, który ujawnia pełnię potencjału interpretacyjnego życia protagonisty oraz uprawnia do podsumowań i konkluzji. Jak zauważa Ina Schabert, „medytacje na łożu śmierci” („deathbed meditation”) pozwalają również na wykorzystanie trybu introspekcyjnego i retrospekcyjnego narracji<sup>439</sup>, a słowa wypowiedziane przez umierającego protagonistę nabierają szczególnej wagi i są traktowane jako *ultima verba*. Warto również zauważyć, że umiejscowienie akcji utworu w ostatnich chwilach życia bohatera jest gestem fikcjonalizującym fabułę, jako że narracja staje wówczas w obliczu aporii śmierci, której nie jest wszak w stanie oddać żaden dostępny nam dyskurs. „Żaden moment życia (...) nie unaocznia w sposób bardziej dramatyczny różnicy rodzajowej między biografią a fikcją, między ograniczeniami biografisty a wolnością powieściopisarza, niż śmierć i umieranie<sup>440</sup>” – powiada Dorrit Cohn, wskazując na faktyczną niemożność wniknięcia w głąb ludzkiej psychiki w momencie śmierci i opisu tejże. Fakt, że Dalager decyduje się osnuć narrację o Andersenie wokół jego ostatnich dni, można odczytywać jako zaakcentowanie komponentu fikcjonalnego powieści, który ujawnia się również we fragmentach rekonstruujących przeszłość baśniopisarza. Bowiem, podobnie jak to miało miejsc w przypadku *Preludiów*, *Podróż w błękicie* jest portretem psychiki Andersena, skupionym wyłącznie na jego życiu wewnętrznym i budującym na podstawie jego fikcyjnych przemyśleń wizerunek człowieka potrafiącego walczyć o własne marzenia i doceniać to, co ma, choć jednocześnie neurotycznego i egocentrycznego.

---

<sup>437</sup> Ibid.: s. 55.

<sup>438</sup> Warto zauważyć, że również w powieści *Kvinde i et århundrede* śmierć protagonistki stanowi zasadniczy punkt wyjścia dla narracji, prowadzonej w trybie homodiegetycznym przez byłą damę dworu i przyjaciółkę księżniczki. Tym samym zmierzch życia protagonisty staje się jednym z najczęściej wybieranych chwytów narracyjnych w Dalagerowskich biografkach.

<sup>439</sup> Ina Schabert: *Fictional Biography...*, s. 8.

<sup>440</sup> Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press 1999, s. 22 (“No instant of life [...] highlights more dramatically than death and dying the difference in kind between biography and fiction, between the biographer’s constraint and the novelist’s freedom”).

Postrzeganie losów protagonisty z podwójnej perspektywy czasowej sprawia, że oba przeplatające się w powieści głosy są wobec siebie komplementarne i wnoszą w narrację różne tony. Narrator, w obu przypadkach w przeważającej części narracji trzecioosobowy i wykazujący się identycznym stopniem zaangażowania i empatii w losy głównego bohatera, towarzyszy Andersenowi zarówno w chorobie, na łożu śmierci, jak i we wspomnieniach, posługując się w wielu miejscach w tekście mową pozornie zależną. Jak zauważa Jolanta Ługowska, „w utworze Dalagera punkt widzenia i perspektywa bohatera wiążą się bowiem ze swoistą mentalną «podróżą w przeszłość», podjętą *in articulo mortis* (...)»<sup>441</sup>”. Narrator obecny w teraźniejszości fabuły skupiony jest na tu i teraz pisarza, więc siłą rzeczy jego narracja pozbawiona jest dynamizmu, opisywane zaś wydarzenia koncentrują się na przyjmowaniu morfiny przez Andersena, krótkich dialogach z osobami, które się nim opiekują oraz na stanie ducha pisarza, cechującego się niepokojem, rozedrganiem i dezorientacją. Upływ czasu w tym segmencie narracyjnym jest niemal niezauważalny, ponieważ akcja rozgrywa się w ciągu zaledwie kilku dni, a niemało miejsca zajmują opisy halucynacji czy zwiędów w gorączce. Ale to nie czas jest zasadniczym medium fabuły w sekwencji narracyjnej sygnowanej teraźniejszością protagonisty. Jest nią raczej miejsce, które można nazwać punktem dojścia: willa „Rolighed”, będąca swoistą realizacją mitu arkadyjskiego i toposu *locus amoenus*, choć oczywiście śmiertelna choroba sprawia, że pobyt pisarza u państwa Melchiorów ma słodko-gorzki smak. Nazwa willi oznacza spokój, co w symboliczny sposób podkreśla również mentalny aspekt wspomnieniowej podróży umierającego pisarza – oraz, jak można przyjąć, jeden z zasadniczych tematów powieści – szczęście i jego uwarunkowania. Tak jak narracja we fragmentach powieści dotyczących teraźniejszości Andersena podporządkowana jest aspektowi przestrzennemu, tak w historii wzrastania i dziejów życiowych autora *Królowej śniegu* dominuje żywioł temporalny. Narracja o dzieciństwie, młodości i dorosłości protagonisty zbudowana jest, jak już wspomniałam, z niepołączonych fabularnie scen, które jednakowoż układają się w chronologiczny i linearny wzorzec narracyjny, właściwy większości biografii. Natomiast narrator hetero- i ektradiegetyczny nie jest jedynym opowiadaczem występującym w tekście. Empatia i współodczuwanie z protagonistą ustępują czasem miejsca innej perspektywie: narratora heterodiegetycznego o fokalizacji zerowej, dzięki której narrator nagle staje obok, przyglądając się poczynaniom protagonisty z pozycji chłodnego obserwatora i rejestratora wydarzeń. Tę zmianę perspektyw można zaobserwować na przykład w opisie występu dla mistrza Siboniego, gdzie zaangażowanie

---

<sup>441</sup> Jolanta Ługowska: op. cit., s. 53.

opowiadacza i ogniskowanie wewnętrzne w jednej chwili ulegają zmianie: „zaczyna śpiewać melancholijną piosenkę i improwizuje, gestykulując dodaje występowi dramatyzmu, jego głos brzmi czysto i pewnie. **Małe chińskie oczka** są przymknięte, jest gdzie indziej (...)” (PWB, 34, podkreślenie moje). Zróżnicowanie perspektywy przyczynia się do stworzenia dystansu wobec protagonisty, konsekwentnie niwelowanego przez pełną empatii narrację z ogniskowaniem wewnętrznym. Natomiast dominująca narracja heterodiegetyczna zostaje też zastąpiona przez wtręty wypowiediane przez narratora autodiegetycznego z focalizacją wewnętrzną. Można domniemywać, że opowiadacz udziela wówczas głosu samemu Andersenowi, a ma to miejsce w chwilach radosnej ekscytacji, kiedy rozpierający protagonistę entuzjazm i satysfakcja wypierają z narracyjnego krajobrazu opowiadacza trzecioosobowego, by dać wyraz radości w krótkich wykrzyknieniach: „Widzieliście mnie?!” (PWB, 25, 85) czy „To dopiero radość!” (PWB, 130). Podobnie dzieje się zresztą w chwilach rozpacz protagonisty; wówczas również dochodzi do głosu narrator autodiegetyczny. Fluktuacja zachodząca między głosami narratorskimi i trybami ogniskowania przyczynia się do większej dynamizacji i intensyfikacji wywodu, ale również wpływa na pewną dezorientację czytelnika, dla którego wartki nurt narracji jawi się jako ciągła zmiana perspektyw między obserwowaniem i byciem obserwowanym, postrzeganiem i byciem postrzeganym. Technika ta jest udaną próbą tekstowego przedstawienia neurotycznej i chwiejnej natury artysty, przywiązującego ogromną wagę do autokreacji i boleśnie odczuwającego każde słowo krytyki.

Wracając do zagadnienia kompozycji, Dalager, tak jak Willumsen, stosuje w swojej opowieści teleologiczną matrycę kompozycyjną, już na samym początku wprowadzając motyw przepowiedni starej znachorki, która w przeddzień wyjazdu czternastoletniego Andersena do Kopenhagi wróży mu z fusów oraz kart i orzeka, że będzie „wielkim człowiekiem”, a „Odense będzie kiedyś iluminowane na jego cześć” (PWB, 26). Motyw wróżby powraca na kartach powieści, kiedy pisarz, osiągnąwszy już sukces, przypomina sobie słowa starej kobiety (PWB, 128) i w dalszej części fabuły, kiedy jego powodzenie i popularność przynoszą mu dostatek i uznanie również we własnych oczach. Tym samym powieść wpisuje się w częstą w utworach biograficznych koncepcję predestynacji do wielkości, co zostaje dodatkowo wyeksponowane pojawiającym się na kartach powieści motywem Kopciuszka, do którego powieściowy Andersen skwapliwie się porównuje i w którego chętnie się wciela. Z kolei kompozycja powieści skupiająca się wokół konkretnych wydarzeń, impresji i scen, z których każda jest zamkniętym uniwersum, przywodzi na myśl wspomnianą już przy okazji omawiania *Preludiów* Hultberga powieść punktową.

Podwójna perspektywa, tak przecież charakterystyczna dla powieści wspomnieniowych, zostaje wyeksponowana dodatkowo zróżnicowanymi fontami, kursywą i światłem, oddzielającym od siebie poszczególne całości tekstu. Oprócz postaci protagonisty, łączy je scharakteryzowany wyżej narrator hetero- i ekstrapoetyczny, podobnie jak u Willumsen wykazujący empatię i zrozumienie dla poczynań artysty, oraz sposób ogniskowania, skupiający się na Andersenie. W obu równolegle prowadzonych narracjach dokonuje się rekonstrukcja życia artysty, obfitującego zarówno w wydarzenia szczęśliwe, jak i takie, które z dzisiejszej (a zapewne i ówczesnej) perspektywy uznać można za traumatyczne bądź co najmniej niefortunne. Jednak przyjęta przez biografę perspektywa o pretekstowym charakterze każe czytelnikowi spojrzeć na życie Andersena w sposób pozbawiony uprzedzeń i zastanowić się nad kondycją ludzkiej egzystencji oraz najbardziej pożądanego „towaru” współczesności: poczuciu szczęścia i jego uwarunkowaniach, a także zatrzymać się na chwilę nad powszechną konceptualizacją szczęścia, rozumianego częstokroć jako niezależny od nas stan.

### 5.3.2. Życie (nie)spełnione, życie szczęśliwe

Przedstawiona w powieści Dalagera rekonstrukcja losów Hansa Christiana Andersena to przede wszystkim opowieść o niesłychanej determinacji i wręcz ponadnaturalnej pasji życia, sztuki i piękna. Równocześnie ciężar ilościowy i jakościowy przeciwności, które musi pokonać przyszły baśniopisarz, przytłacza i skłania do refleksji nad warunkami koniecznymi do spełnienia, by człowiek mógł zaznać szczęścia, oraz nad samą jego konceptualizacją. Dostrzec bowiem można, że rekonstrukcja i autorska reinterpretacja życia najśłynniejszego duńskiego baśniopisarza stanowi jednocześnie narrację o uwarunkowaniach szczęścia, ale bardziej w znaczeniu filozoficznym aniżeli charakterystycznym dla społeczeństwa konsumpcjonistycznego, właściwego współczesności. Stig Dalager, przedstawiając losy powieściowego Andersena, nadaje jego myślom kształt umożliwiający prześledzenie mechanizmu kreowania własnego poczucia szczęścia oraz relacji zachodzącej między okolicznościami zewnętrznymi, działaniem jednostki i odczuwanymi przez nią emocjami. W ten sposób dzięki zabiegowi fikcjonalizacji (bo do nich wszak należy zabieg rekonstruowania domniemych myśli i uczuć głównego bohatera) protagonista biofikcji staje się figurą modelowego człowieka, poszukującego szczęśliwości. Przyjęta w powieści perspektywa, dzięki której czytelnik od pierwszych stron śledzi walkę protagonisty o samorealizację, nadaje utworowi charakteru rozbudowanej recepty na szczęście, miejscami radykalnie odbiegającej od powszechnej

w świecie zachodnim konceptualizacji szczęścia jako braku trosk i zaspokojenia wszelkich pragnień. Aby unaocznić, za pomocą jakich zabiegów Dalager nadaje swojemu protagoniście charakteru figury literackiej, a zatem dokonuje jego emblematyzacji, przytoczę pokrótce kilka podstawowych terminów i koncepcji dotyczących szczęścia.

Refleksja i badania nad tą kategorią są właściwie rówieśne historii ludzkości, czego dowodem jest chociażby grecki termin „eudajmonia”, obecny w rozważaniach bodaj wszystkich filozofów starożytnej Grecji, a odnoszący się do szeroko pojętego szczęścia i zadowolenia z życia. Wielu filozofów, w tym Arystoteles, w *telos* ludzkiej egzystencji upatruje właśnie szczęścia, będącego czynnikiem determinującym praktycznie wszystkie życiowe działania. Badania współczesnych filozofów, socjologów i psychologów również często koncentrują się na tej kategorii, a pogoń za szczęściem wydaje się niezmiennie jednym z najistotniejszych motorów działania człowieka. Współczesne wyobrażenia na temat zadowolenia z życia sprowadzają się najczęściej do stawiania znaku równości między szczęściem a „czuciem się szczęśliwym<sup>442</sup>”. Tymczasem amerykańska filozofka i badaczka antycznej kategorii szczęścia, Julia Annas, przypomina o znacznie głębszej i zniuansowanej naturze tego zjawiska, krytykując współczesne ujęcia, które wywodzą się w znacznej mierze z badań socjologicznych, za ich *stricte* empiryczne i „mierzalne” podejście do problemu. Według niej, szczęście należy postrzegać raczej w kategorii osiągnięcia (*achievement*) aniżeli stanu, co pociąga za sobą nieuchronnie konieczność takiej konceptualizacji tej kategorii, która umożliwiłaby myślenie o niej jako zjawisku „globalnym”<sup>443</sup>. W kontekście literatury to właśnie biografia i biofikcja (a także powieść) stanowią formy wypowiedzi artystycznej, które sprzyjają narracjom o mechanizmach dążenia do szczęścia i osiągania go, jako że struktura powieści rozwojowej bądź retrospektywny potencjał powieści wspomnieniowej legitymizują opowieści o dojrzywaniu do spełnienia życiowego i godzeniu się z jego nieoczywistym charakterem. Te formy pozwalają również potraktować życie, czy to fikcjonalne, czy przeżyte przez postać historyczną i sfabularyzowane, jako skończoną całość, gdyż to dopiero całościowe ujęcie umożliwia dokonanie ostatecznej oceny. Tak właśnie dzieje się w *Podróży w błękicie*, której protagonista zmagając się z przeciwnościami losu, doświadcza zarówno chwil szczęścia, jak i niepowodzeń, ale ostatecznie, dokonując podsumowania swojego życia, w końcu udaje je za udane i godne.

---

<sup>442</sup> Julia Annas: Szczęście jako osiągnięcie (przekład Kaja Gradowska), w: Piotr Sztompka, Małgorzata Bogunia-Borowska (red.), *Socjologia codzienności*, Kraków, Wydawnictwo Znak 2008, s. 961.

<sup>443</sup> Ibid.

### 5.3.2.1. „Jeden dzień w niebie, następny w piekle<sup>444</sup>” – Andersen a szczęście epizodyczne

Choć teorie eudajmonistyczne upatrują źródła szczęścia w dobrym, pełnym harmonii życiu, nie sposób pominąć również tych koncepcji, podług których stan ten zależy od chwilowych zmian nastroju, najczęściej spowodowanych zaspokojeniem konkretnego pragnienia – lub jego niemożnością. Owo niedoskonałe wszak i powierzchowne, ale jakże pożądane oblicze szczęścia ma charakter krótkotrwały i epizodyczny<sup>445</sup>, poczucie „bycia szczęśliwym” zaś w znacznej mierze zależy od okoliczności zewnętrznych, niezależnych od jednostki, która w sposób arbitralny i subiektywny określa swoje samopoczucie czy stan umysłu<sup>446</sup>. Takie postrzeganie szczęścia, charakterystyczne dla współczesnych czasów, nie jest konceptem nowym, wpisane jest bowiem w naturę człowieka, poszukującego źródeł satysfakcji i zadowolenia życiowego w możliwie najmniej skomplikowany sposób. W *Podróży w błękicie* czytelnik ma często do czynienia z taką właśnie percepcją szczęścia u protagonisty, szczególnie w jego młodych latach, kiedy pragnienie zdobycia sławy i uznania stanowi dla powieściowego Andersena najważniejszą wartość, choć w wielu przypadkach protagonista nie potrafi doprecyzować, co wywołuje w nim poczucie braku i tęsknoty.

W powieści Dalagera motyw przeplatania się wydarzeń szczęśliwych z upokorzeniami przybiera różne formy, w większości przypadków sprowadzając się jednak do konfliktu na osi między oczekiwaniami protagonisty a ich realizacją, a precyzyjniej – z jej brakiem. Zasadnicze napięcia w życiu powieściowego Andersena powstają w dwóch najistotniejszych sferach życia: zawodowej i osobistej, które jednakowoż w *Podróży w błękicie*, jak i w większości powieści o artystach, są ze sobą ściśle powiązane. Na planie narracyjnym poczynaniami protagonisty kieruje pożądanie, jeden z nadrzędnych motorów działania człowieka, stanowiące jednocześnie jedną z prastruktur fabularnych<sup>447</sup>. Zaznaczyć należy, że pożądanie, do którego się odnoszę, rozumiane jest szeroko jako pragnienie wejścia w posiadanie czegoś, przy czym, jak zauważa Peter Brooks, odwołując się w swoich rozważaniach do Freuda, „pożądanie jest w swojej istocie niezaspokojone i niezaspokajalne<sup>448</sup>”. W przypadku

---

<sup>444</sup> Podtytuł jest cytatem z *Podróży w błękicie* (s. 44).

<sup>445</sup> Julia Annas: op. cit., s. 962.

<sup>446</sup> Julia Annas: *The Morality of Happiness*, New York & Oxford, Oxford University Press 1993, s. 45.

<sup>447</sup> Vide choćby: Władimir Propp: *Morfologia bajki magicznej* (przekład Paweł Rojek), Kraków, Nomos 2011, s. 35-37.

<sup>448</sup> Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge Massachusetts & London England, Harvard University Press 1993, s. 55 (“desire is inherently unsatisfied and unsatisfiable”). Wprawdzie Brooks zajmuje się przede wszystkim kategorią pożądania zakodowanego w strukturach narracyjnych i adresowanego do czytelnika, ale powtarza za Proppem i Greimasem, że pożądanie odczuwane przez bohatera fikcji stanowi zasadniczą oś działań w dziele.

protagonisty *Podróży w błękicie* pożądanie jest nie tylko niezaspokojone, ale również jego obiekt pozostaje niesprecyzowany. W terminologii Lacanowskiej nazwalibyśmy ów przedmiot pożądania *object petit a* („obiektem małe a”), który reprezentuje obiekt na zawsze utracony i niedostępny dla podmiotu<sup>449</sup>. Jak tłumaczy Paweł Dybel, *object petit a* jest „prymarnie obiektem wyobrazeniowym<sup>450</sup>”, „obiektem wykreowanym przez samo pragnienie, należącym w immanentny sposób do jego «ekonomii»<sup>451</sup>”. Pożądanie *object petit a* jest z gruntu skazane na niepowodzenie, gdyż nawet zaspokojenie pożądania pozostawia w podmiocie poczucie niedosytu i niedokończenia. W biofikcji o Andersenie *object petit a* przybiera postać fantazmatu, do którego protagonista dąży, nie zdając sobie sprawy z natury swoich pragnień. Przejawia się to w gorączkowym dążeniu do zwrócenia na siebie uwagi, co jest szczególnie widoczne w początkowej części fabuły, skupiającej się na dzieciństwie i wczesnej młodości baśniopisarza, a także w uporczywych, namiętnych próbach nawiązania bliskich relacji z ludźmi, czy to przyjacielskich, czy miłosnych. W całościach powieści poświęconych ambicjom protagonisty aż roi się od sytuacji, w których przyszyły baśniopisarz łaknie uznania i uwagi otoczenia, ale jego pragnienie zostaje wyśmiane, a on sam doznaje upokorzenia. Ma to na przykład miejsce w epizodzie, w którym kilkunastoletni Hans Christian śpiewa wysokim głosem dla grupy robotników, co spotyka się jedynie z kpiną i upokorzeniem, gdy ci, nie chcąc wierzyć, że jest chłopcem, ściągają mu spodnie (PWB, 23), kiedy demonstruje swoje umiejętności taneczne przed nauczycielem tańca Dahlénem i słyszy od niego, że jego zdolności są niewystarczające (PWB, 38), czy gdy statystuje na scenie teatru, a od kolegi-aktora doświadcza drwin z powodu swojej inności i dziwaczności (PWB, 39). W biofikcji nie brak również dramatycznych opisów przeżyć protagonisty, w których pełen empatii narrator oddaje pieczołowicie labilną i skomplikowaną uczuciowość Andersena. Obrazuje to na przykład całośćka narracyjna, gdzie protagonista występuje przed księżną, a widząc jej przychyłność, przeżywa chwile uniesienia i szczęścia:

Drzewa dookoła są zielone i pachnące, jest lato. Przepęlnia go radość, zaczyna śpiewać, improwizuje, mówi do lip, kwiatów i ptaków. Z kim mógłby podzielić tę radość? Obok przechodzi stajenny z okolicznej stajni, który odwraca się i szorstko pyta: – Coś ty, wariat? – On milknie zmieszany, wychodzi z ogrodu. Włóczy się po ulicach, bezdomny. (PWB, 40)

Męczące uzależnienie od uznania innych, poczucie nieuchwytności i kapryśności szczęścia, a także frustracja spowodowana ciągłą pogonią za niemożliwym do zaspokojenia,

---

<sup>449</sup> Vide np.: Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert 1960-61*, Paris, Jacques-Alain Miller 1991.

<sup>450</sup> Paweł Dybel: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków, Universitas 2000, s. 295.

<sup>451</sup> *Ibid.*: s. 294.

bo nieświadomym, obiektem pożądania doprowadza młodego Andersena na skraj rozpacz. Uwidocznia się to w scenie, w której Hans Christian zabiega o przesłuchanie u reżysera Lindgrena, pragnąc wcielić się w teatrze w rolę postaci tragicznych. Gdy Lindgren informuje go, że nie nadaje się na aktora, nawet w rolach komediowych, protagonista wykrzykuje: „Boże, jestem taki nieszczęśliwy! Więc co ze mną będzie...” (PWB, 44). Całośćka fabularna kończy się słowami: „Jeden dzień w niebie, następny w piekle”, przy czym przypominające mowę pozornie zależną stwierdzenie każe domniemywać, że wypowiedź ta pada z ust narratora autodiegetycznego, któremu sprawujący pieczę nad całością narracji opowiadacz heterodiegetyczny udziela na chwilę głosu.

W przytoczonych scenach uwagę zwraca niesprecyzowanie pragnień powieściowego Andersena, którego jedynym dążeniem jest bycie oglądanym i podziwianym, dziedziną sztuki (taniec, gra aktorska, śpiew), w której owo pragnienie mogłoby zostać zrealizowane, jest drugorzędna. Jednak nawet po wyborze ścieżki życiowej, którą w przypadku protagonisty jest oczywiście literatura, baśniopisarz nie zaznaje spokoju, będąc ciągle „niespokojny i nienasycony” (PWB, 96), bezustannie łaknąc uznania i poklasku i pogrążając się w rozpacz w obliczu krytyki swojej twórczości, nawet zyskawszy już pewną renomę w duńskim środowisku literackim i uznanie w innych krajach europejskich. Świadomość niestabilności własnego szczęścia i jego epizodycznego charakteru narasta w powieściowym Andersenie w miarę, jak dostrzega on coraz wyraźniej swoje uzależnienie od dowartościowania przez innych. Momentem kulminacyjnym aspektu narracji o baśniopisarzu, dotyczącym relacji pomiędzy poczuciem szczęścia a uznaniem otoczenia, jest list od przyjaciela, Edvarda Collina, w którym ten deprecjonuje dokonania i ambicje Andersena oraz porównuje go do wybitnych współczesnych twórców, oceniając dokonania baśniopisarza znacznie niżej niż ich. Zrozpaczony artysta myśli o odebraniu sobie życia, ale z pocieszeniem i pokrzepieniem spieszy mu nieoczekiwanie Bertel Thorvaldsen, z którego ust padają znamienne słowa: „Niech pan poczuje własną siłę, niech pan nie kieruje się wyrokami tłumu i spokojnie idzie naprzód” (PWB, 101). Ta symboliczna scena, w której po jednej stronie plasuje się reprezentujący duńską, drobnomieszczańską mentalność Edvard Collin, po drugiej zaś światowej sławy rzeźbiarz Bertel Thorvaldsen, będący uosobieniem ponadczasowej mądrości i dojrzałej filozofii życiowej artysty, należy do scen o silnym ładunku pretekstowym. Mamy w niej bowiem do czynienia z dwiema koncepcjami artystycznego szczęścia: szczęściem tymczasowym, epizodycznym, rozumianym jako schlebienie gustom większości, oraz szczęściem trwałym, choć trudniejszym, bo wynikającym z konsekwencji w postępowaniu i wierności własnym standardom. Dzięki konfrontacji dwóch postaw protagonista staje się

uniwersalną figurą, reprezentując konieczność wyboru między dwiema drogami prowadzącymi do szczęśliwości. W wyniku zderzenia obu stanowisk powieściowy Andersen dostrzega potrzebę zmian w swoim postępowaniu i walki o własną godność. Wyrazem podjętego przez niego trudu jest list do Edvarda, poprzedzony burzliwymi przemyśleniami:

Musi się odpłacić, zareagować na niesprawiedliwość sprzeciwem, na chłód pewnością siebie. Dojrzewa, w tydzień staje się o parę lat starszy. Musi użyć noża i robi to w liście do Edvarda, tego wyjątkowego egoisty, który zamienia wszystko w fałsz: dłużej już nie zniesie jego pouczenia, Edvard musi spuścić z tonu i zacząć odnosić się do niego jak do przyjaciela, inaczej koniec z nimi! (...) Poznanie samego siebie i świata to ciężka kuracja. Kuracja igłami lodu. (PWB, 102)

Ów przełom w postrzeganiu przez protagonistę własnego szczęścia zawodowego i jego uwarunkowań postrzegać można jako pierwszy krok w stronę stanu, który za Julią Annas nazwalibyśmy „szczęściem globalnym”. Wprawdzie główny bohater biofikcji nie raz jeszcze przeżywać będzie rozterki i rozpacz z powodu krytyki jego twórczości, ale ziarno zasiane w nim przez Thorvaldsena i potrzeba walki o własną godność i szczęście wyda plony w postaci poszukiwania trwalszego i stabilniejszego źródła szczęścia. Zanim jednak przejdę do tego zagadnienia, powrócę na chwilę do kategorii szczęścia epizodycznego w kontekście życia uczuciowego protagonisty.

Dalager, podobnie jak inni biografowie baśniopisarza, rekonstruuje postać Andersena jako osoby samotnej, nieprzynależącej do warstwy i środowiska, do których aspiruje, „bezdomego” (PWB, 102), „sam[ego] wśród obcych” (PWB, 135) i „bez tych, do których lgnie” (PWB, 80). Motywy obcości, inności i niedostosowania do otoczenia, będące jednocześnie potężną figurą artystycznej i życiowej bezkompromisowości i nonkonformizmu, stanowią dominantę semantyczną biofikcji o Andersenie i zasadnicze tworzywo, z którego ulepiona została postać autora *Krzesiwa*. Inność protagonisty przejawia się zarówno w jego życiu artystycznym, jak i osobistym, przy czym obie te dziedziny łączy poczucie niezdefiniowanego pragnienia, którego obiekt określony został wcześniej jako *object petit a*. Powieściowy Hans Christian łąknie bliskości i miłości, a obiektem jego afektu stają się zarówno mężczyźni, jak i kobiety, choć, jak wspominałam, Stig Dalager nie nadużywa pozycji biografisty i nie rozstrzyga w swojej powieści kwestii orientacji seksualnej Andersena, opierając się w tej materii wyłącznie na dostępnych materiałach faktograficznych i biorąc pod uwagę zmiany kulturowe i mentalnościowe, jakie zaszły w obyczajowości w ciągu ostatnich bez mała dwustu lat<sup>452</sup>.

---

<sup>452</sup> Przekonująco na temat seksualności duńskiego baśniopisarza wypowiada się wspomniany już Jens Andersen, który podaje liczne przykłady bliskich relacji między mężczyznami w epoce Andersena, które jednakowoż najczęściej pozbawione były podtekstu erotycznego. Duński biograf pisze, że „Andersen był rzadką mieszanką porywów, przyklejanie mu zaś łatki „homoseksualnego”, „heteroseksualnego”, „biseksualnego” czy

W swojej kreacji artystycznej Andersena Dalager opisuje liczne fascynacje i niespełnione miłości baśniopisarza, jednak z biofikcji wynika, że dla powieściowego Hansa Christiana istotniejszym czynnikiem od cech osobowości czy fizycznej atrakcyjności wybranek czy wybrańców jest po prostu ich obecność i gotowość do zaoferowania mu serdeczności i bliskości. Dalager daje temu wyraz w narracji o epizodach uczuciowych z życia powieściowego Andersena, chociażby w przypadku młodzieńczej miłości baśniopisarza, Riborg Voigt, która odrzuca awanse Hansa Christiana, ale „jest (...) gotowa być jego siostrą, przyjaciółką, przyjacielem” (PWB, 75), co Andersen akceptuje. Dając się zwięź pociągającemu wszak i wiele obiecującemu konceptowi szczęścia krótkotrwałego, epizodycznego, baśniopisarz przeżywa rozczarowania, ale też uniesienia w nielicznych chwilach nadziei na przychyłność adorowanej przez siebie osoby. Czytelnik ma okazję odtworzyć i zrozumieć emocje baśniopisarza przez pełną empatii narrację, dzięki której poznajemy skomplikowaną, egzaltowaną, a jednak wzruszająco prostolinijną w swych pragnieniach naturę powieściowego Andersena, który, dowiadując się, że jego uczucie jest odwzajemnione, „kocha cały świat – nawet swoich nieprzyjaciół” (PWB, 78)<sup>453</sup>. Dalager w sposób elegancki, ale zgodny ze źródłami faktograficznymi, opisuje niezmienny i powtarzalny w życiu pisarza mechanizm zatracania się w uczuciu do danej osoby, będącym manifestacją pożądania wobec *object petit a*, i rozczarowania z powodu odrzucenia. Choć każde z zawirowań uczuciowych baśniopisarza wydaje się przebiegać w ten sam, przewidywalny sposób, z upływem czasu, powieściowy Andersen z większą łatwością odnajduje się w roli odrzuconego kochanka. Na przykład obdarzając uczuciem młodziutką szwedzką śpiewaczkę operową Jenny Lind, baśniopisarz ma świadomość asymetrii łączącego ich układu (jest od niej sporo starszy, poza tym zdaje sobie sprawę z własnej nieatrakcyjności) i choć „wielkie jest jego zagubienie i rozczarowanie, gdy – po przeminięciu radości z otrzymania listu – znów zaczyna jej pragnąć” (PWB, 193), to ostatecznie przyjmuje jej „serdeczne oznaki siostrzanej miłości” (PWB, 193).

Należy jednak podkreślić, że choć narracja heterodiegetyczna w przypadku *Podróży w błękicie* prowadzona jest w przeważającej części przez narratora empatycznego z fokalizacją wewnętrzną, to Dalager, jak już wspomniałam, w niektórych miejscach odstępuje od tej zasady. Na przykład we fragmentach powieści dotyczących wyglądu i zachowania baśniopisarza,

---

„aseksualnego” uniemożliwia nam dostrzeżenie pełni jego bogatej natury (...).” Jens Andersen: *Andersen. En biografi*, t. 1, s. 247 („Andersen var en sjælden blanding af impulser, og ved at putte ham ned i kasser med påskrifter som homoseksuel”, ”biseksuel” eller ”aseksuel” får vi slet ikke øjnene op for hans overdådige natur [...]).”

<sup>453</sup> Rzeczono odwzajemnione uczucie młodego Ludviga Müllera okazuje się efektem mało wyrafinowanego żartu, spletanego pisarzowi przez przyjaciółki, które fabrykują pełen wyznań list Müllera do Andersena (vide: *Podróż w błękicie*, s. 78).

fokalizacja wewnętrzna ustępuje zerowej, co sprawia, że czytelnik tekstu nagle zaczyna postrzegać Andersena na równi z postaciami zaludniającymi karty powieści. Z intensywnej i gęstej od emocji perspektywy świata wewnętrznego pisarza następuje zatem nagły przeskok do perspektywy zewnętrznej, co umożliwia czytelnikowi zdystansowanie się od emocji protagonisty i spojrzenie nań wzrokiem obserwatora: „trudno (...) go sobie wyobrazić w roli *primo amoroso* z jego niezdarnymi ruchami i dandysowatymi ubraniami na wysokim, kościstym ciele o wielkich stopach i dłoniach” (PWB, 186). Zmienność perspektyw przyczynia się do zwiększenia potencjału dokumentarnej biofikcji o Andersenie, jako że subiektywny, sympatyzujący z protagonistą ton wypowiedzi narratora, przeplatając się z chłodną relacją postronnego świadka, tworzą wieloaspektowy, bo niepowiązany z jedną, niezmienną pozycją narratorską, kolaż wrażeń, doznań i refleksji. Jeśli użyć słów Jolanty Ługowskiej, taka zróżnicowana perspektywa „oznacza możliwość zetknięcia się z Andersenem takim, jakim został zapamiętany przez współczesnych<sup>454</sup>”. Natomiast warto też zwrócić uwagę na inny aspekt fluktuacji między perspektywami narratorskimi: ułatwia ona mianowicie zrozumienie niechęci, jaką może żywić wobec awansów prawie czterdziestoletniego, niezgrabnego i ekscentrycznego pisarza młoda i atrakcyjna Jenny Lind (czy, w innych przypadkach, litości czy sympatii, jakie pisarz mógł wywoływać). Narrator, mimo niewątpliwego sentymentu, jakim obdarza protagonistę, stara się zatem oddać sprawiedliwość również tym, którzy deprecjonują powieściowego Andersena i jego nierzadko nierealistyczne pragnienia i ambicje.

Reasumując, można uznać, że szczęście postrzegane jako zjawisko epizodyczne i stanowiące dzieło przypadku czy zrządzenia losu stanowi dominującą konceptualizację tej kategorii w biofikcji o Andersenie, którego chwiejność emocjonalna i szeroka amplituda uczuć są bezpośrednio zależne od postrzegania przez otoczenie, co z kolei wiąże się z poczuciem ciągłego niezaspokojenia pragnień. Jego przedmiot, nazwany przez nas za Lacanem *object petit a*, nie jest do końca sprecyzowany, a zatem pożądanie nie może zostać zaspokojone ze względu na niemożność dotarcia do właściwego obiektu pragnienia. Uwięziony między dwoma biegunami: wynikającej z sukcesu radości i wywołanej przez niepowodzenie rozpacz, powieściowy Andersen staje się figurą literacką, uosabiającą współczesnego człowieka, poszukującego szczęścia *homo viator*. Uniwersalność mechanizmów jego postępowania, sposobu myślenia i psychicznej zależności od bycia postrzeganym zgodnie z własnym pragnieniem ujawnia pretekstowy charakter tej postaci, która, powtórzmy raz jeszcze za

---

<sup>454</sup> Jolanta Ługowska: op. cit., s. 56-57.

Aagem Henriksenem, stanowi wyraz psychologii pronominalnej, uwidaczniając typowość w wyjątkowości. Jednak z epizodyczną koncepcją szczęścia sąsiaduje w powieści o Anderse nie koncepcja szczęścia globalnego, trudniejszego do osiągnięcia i mniej spektakularnego od szczęścia epizodycznego, za to gwarantującego stabilizację i harmonię. Depozytariuszem tak pojmowanej kategorii jest również autor *Brzydkiego kaczątka*, co postaram się zilustrować w kolejnym podrozdziale.

### 5.3.2.2. „Ja będę taki, jaki jestem<sup>455</sup>” – Andersen a szczęście globalne

Jak już wspominałam, Julia Annas przeciwstawia koncepcję ulotnego, ocenianego wyłącznie subiektywnie szczęścia epizodycznego kategorii szczęścia jako osiągnięcia i zjawiska globalnego. Odwołując się do filozofii starożytnej, badaczka podkreśla, że „szczęście jest zjawiskiem trwałym, aktywnym i obiektywnym<sup>456</sup>”. Tak postawiona teza pociąga za sobą kilka implikacji, z których pierwsza brzmi: w dążeniu do trwałego zadowolenia konieczna jest aktywność, działanie oraz własne zaangażowane, druga zaś przewiduje umiejętność obiektywnej oceny własnego szczęścia, a zatem wyzwolenia się z pułapki doznań i tymczasowych odczuć, tak by można było spojrzeć na własne życie i osiągnięcia z boku. Tylko takie, stoickie, podejście do szczęśliwości gwarantuje jej stabilność i trwałość.

Analiza postaw wobec szczęścia i działań mających na celu jego osiągnięcie w powieści Dalagera wskazuje, że protagonista spełnia większość warunków koniecznych do zaistnienia w jego życiu trwałego poczucia szczęścia, choć dochodzenie do takiej świadomości ma charakter procesualny, a jego osiągnięcie okupione jest licznymi rozczarowaniami i porażkami osobistymi powieściowego Andersena.

Odnosząc się do aktywnej postawy wobec szczęścia, Annas stwierdza, że jest ono „zbiorem wszystkich naszych celów” oraz „działaniem jednostki, by je osiągnąć<sup>457</sup>”, który to proces ma charakter „linearny<sup>458</sup>”. Z portretu Hansa Christiana Andersena autorstwa Stiga Dalagera wynika, że protagonista powieści od wczesnego dzieciństwa wykazuje niewiarygodną wręcz motywację i determinację, dzięki którym dąży do realizacji marzeń. W poprzednim podrozdziale określiliśmy jego ambicje jako pożądanie *object petit a* – pożądanie niesprecyzowanego przedmiotu, które jednakowoż sprowadza się do pragnienia nadrzędnego i wszechogarniającego na każdym etapie życia artysty: bycia oglądanym i podzi-

<sup>455</sup> Podtytuł jest cytatem z *Podróży w błękicie* (s. 201).

<sup>456</sup> Julia Annas: *Morality of Happiness*, s. 46 (“Happiness is stable, active and objective”).

<sup>457</sup> Ibid.: s. 45 („the collection made up of our other ends”; „the agent’s activity in the pursuit of these ends”).

<sup>458</sup> Julia Annas: *Szczęście jako osiągnięcie*, s. 966.

wianym. W Andersenowskim dążeniu do sławy dostrzec można realizację motywu „od nędzy do bogactwa” i spełnionego mitu człowieka, który własną pracą osiąga sukces i uznanie. Ten, składający wszechobecny w twórczości Andersena, motyw przybiera w powieści postać pojawiającego się regularnie refrenu, który stanowi motto poczynąń protagonisty. Po raz pierwszy marzenie o wielkości pojawia się we wczesnym dzieciństwie przyszłego baśniopisarza, który w rozmowie z dziewczynką, marzącą o tym, by w przyszłości zostać mleczarką, odpowiada: „Będiesz mleczarką w moim zamku, gdy będę wielkim panem!” (PWB, 14). Mimo że towarzyszka zabaw uświadamia mu, że jest „biednym chłopcem”, mały Andersen nie traci rezonu, pokazując jej swój rysunek i tłumacząc: „O, to jest mój zamek. Urodziłem się w bardzo wysoko postawionej rodzinie, ale mnie zamienili, przylatują do mnie anioły Pana Boga i rozmawiają ze mną” (PWB, 14). Przekonanie o własnej wyjątkowości, którego rewersem będzie później kompleks niskiego pochodzenia, rzutujący na całe życie Andersena, przybiera wkrótce bardziej zdroworoządkową, choć wciąż zmitologizowaną formę. Mianowicie autor *Bazaru poety*, przekonując matkę o konieczności swego wyjazdu do Kopenhagi, wyznaje wprost: „Będę sławny, jak ci ludzie, o których czytałem, którzy urodzili się w biedzie. Najpierw trzeba przejść przez straszne rzeczy, a później zostaje się sławnym” (PWB, 26). Protagonista wykazuje zatem świadomość, że szczęście (czyli osiągnięcie ostatecznego celu – sławy) ma charakter żmudnej i niewdzięcznej, częstokroć narażonej na krytykę, pracy („straszne rzeczy”), ale jest osiągalne również dla osób z nizin społecznych. Wariacje na temat tego motywu powracają w powieści wielokrotnie, już to w nawiązaniu do pokrewieństwa duchowego z Thorvaldsenem („Przecież uważał, że jest spokrewniony z Thorvaldsenem, tak samo biedny, tak samo jak on walczył o uznanie świata” [PWB, 52]), już to w mitologizowaniu postaci ojca („Mój ojciec był z urodzenia tylko prostym chłopem, bardzo biednym, ale udało mu się zdobyć pozycję, o jakiej nikt by nie pomyślał!” [PWB, 58]).

Środkiem do osiągnięcia sławy jest dla powieściowego Andersena literatura, w tworzeniu której znajduje on wytchnienie i siłę, podobnie zresztą jak w kontemplowaniu dzieł sztuki. *Podróż w błękicie*, będąc wszak powieścią o artyście, tematyzuje w interesujący sposób zagadnienie pracy twórczej, jej warunków, genezy utworów (w przypadku Andersena nieodrodnie związanych z jego życiorysem i doświadczeniami życiowymi), a nade wszystko – znaczenia sztuki w konstruowaniu tożsamości artysty. Podobnie jak w dwóch omawianych w tej rozprawie biofikcjach, działalność artystyczna jest dla powieściowego Andersena warunkiem *sine qua non* jego egzystencji, życiową koniecznością bardziej niż wyborem. W takiej konceptualizacji sztuki odnaleźć można echa filozofii romantycznej, co zresztą nie dziwi, zważywszy na romantyczny rodowód baśniopisarza. Sztuka rozumiana w kategoriach

przeznaczenia staje się jednocześnie przejawem boskiego planu, iskry Bożej, co często wybrzmiewa w powieści o Andersenie, jak chociażby podczas kontemplacji obrazów i rzeźb, które protagonista ma okazję podziwiać podczas podróży do Włoch: „Oglądając wszystkie te dzieła sztuki, wszystkie te cuda, pojmuję, że nic nie wie i nic nie umie. Chciałby móc zacząć jeszcze raz jako nastolatek, zbyt wiele musi się nauczyć i zbyt mało ma czasu. Wobec wielkości Stworzenia jesteśmy niczym” (PWB, 95). Pokora, z jaką protagonista podchodzi do dzieł innych twórców i zrównanie ich ze „Stworzeniem” podkreśla boską genezę sztuki. Andersen mówi zresztą o tym wprost w rozmowie z Eckermannem: „– W sztuce widzę Boga i odzwierciedlony w niej cud świata, ale człowiek sam jest takim cudem, bez niego sztuka jest martwa. Bez tej wyobraźni i uczucia, które człowiek w sobie nosi, sztuka jest powierzchowna i sucha jak wiersze Horacego” (PWB, 200). W innym miejscu powieści pojawia się refleksja o podobnym sensie i w zbliżonym tonie:

Dzięki Jenny rozumie, czym jest sztuka, Jenny uczy go zatracania się w tym, co wykracza poza rzeczywistość. Powiedziała mu, że nauczyciele muzyki są bezużyteczni, Bóg w takim stopniu wpisał w nią, co ma studiować, że nie potrafi śpiewać według jakiejś metody – naśladuje jedynie ptaki, tak dobrze, jak tylko potrafi. (PWB, 224)

We wszystkich przywołanych cytatach pojawia się element boskości, Bożego natchnienia czy predestynacji jako konstytutywnego warunku sztuki. To „brzemień” stanowi tym samym dla powieściowego Andersena źródło siły i pocieszenia, nadając znaczenie drobnym celom, wiodącym go do jego *telos*, sensu i harmonii. W ten sposób sztuka staje się jednym ze środków prowadzących do szczęścia globalnego, wyrafinowaną boską misją, niosącą spełnienie i pocieszenie dla narażonego na wieczną krytykę i brak życzliwości duńskiego baśniopisarza. Jak wynika z biofikcji o Andersenie, to właśnie w twórczości literackiej pokłada pisarz wiarę, obstając przy własnych koncepcjach i nie pozwalając, by krytycy wpływali na kształt jego dzieł. Można zatem powiedzieć, że sztuka jest w jego, sfabularyzowanym przez Dalagera, życiu bezpieczną przystanią i stałym punktem odniesienia, w którym protagonista pokłada niezmałą wiarę.

Innym przejawem obecności szczęścia globalnego w życiu powieściowego Andersena jest postawa, której wypracowanie kosztuje baśniopisarza wiele wysiłku, a która *de facto* nigdy nie zostaje przez niego w pełni osiągnięta. Mowa mianowicie o zgodzie na los, umiejętności odnalezienia się we wszystkich życiowych sytuacjach, zawierającej się w maksymie *amor fati*. Neurotycznemu, przewrażliwionemu na własnym punkcie pisarzowi niemal do końca życia trudno jest osiągnąć ów gwarantujący równowagę i harmonię stan, niemniej można zaobserwować, że w narracji Dalagera nabywanie tej umiejętności ma

charakter procesualny i idzie w parze z osiąganiem życiowej dojrzałości przez autora *Kwiatów malej Idy*. Zasadniczo pogodzenie się z losem i akceptacja tego, czego nie można zmienić, dotyczy w przypadku protagonisty zawodowego aspektu jego życia, który, jak już pisałam, jest właściwie tożsamy z twórczością literacką. Wierny własnej koncepcji artystycznej Andersen, choć boleśnie przeżywa wszystkie słowa krytyki, potrafi się też od nich zdystansować, mówiąc: „Ja będę taki, jaki jestem, oni niech pozostaną tacy, jacy są” (PWB, 201), innym zaś razem przyznając z pokorą: „trzeba brać wszystko, tak jak jest. To, co niepotrzebne, jest niezbędne” (PWB, 147). Mądrość, wynikająca ze stoickiej postawy życiowej, wiąże się w powieści o baśniopisarzu z koncepcją szczęścia jako kategorii obiektywnej.

Zgodnie z refleksją eudajmonistyczną Julii Annas, szczęście, polegające raczej na naszym do niego dążeniu aniżeli na fakcie jego posiadania, jest wartością, która podlega ocenie obiektywnej, choć taka ewaluacja możliwa jest dopiero u kresu życia. W Dalagerowskiej narracji o Andersenie proces indywiduacji protagonisty przebiega zgodnie z teleologicznym modelem fabuły, co oznacza, że w końcowej całości powieści spełnieniu ulega przepowiednia starej znachorki, mówiąca o uznaniu, jakie kiedyś baśniopisarz osiągnie w rodzinnym Odense. W strukturze fabularnej *Podróży w błękicie* scena, w której u kresu życia wzruszony Andersen wraca do miasta swego pochodzenia, zgodnie z wróżbą iluminowanym na jego cześć, stanowi na planie symbolicznym gest pojednania z własnym życiem, podsumowania go jako udanego i wartościowego: „Podchodzi do samego okna, zaciska w bólu powieki, światła na placu tańczą jak w halucynacji, słyszy własny głos, dziękuje za zaszczyt. – Zachowam ten dzień w najserdeczniejszej pamięci – mówi” (PWB, 289). Umiejętność obiektywnego spojrzenia na własny los, retrospekcji, umożliwiającej jego ocenę, pojawia się zatem u protagonisty, zgodnie z postrzeżeniami amerykańskiej filozofki – *a posteriori*, kiedy ostateczny cel – sława – został osiągnięty. Świadczy o tym również ostatnia całośćka biofikcji, stanowiąca dłuższą sekwencję, rozgrywającą się na styku jawy i snu. Podobnie jak w innych fragmentach, w których narracja skupiona jest na terażniejszości pisarza, również tu przywołany zostaje jeden z jego utworów, tym razem – po raz pierwszy w całej biofikcji – dzieło *Piotr Szczęściarz*<sup>459</sup>, ostatnia powieść Andersena, wydana w 1870 roku. Wybór tego właśnie utworu jako zwieńczenia opowieści o duńskim baśniopisarzu jest znamieny. Mimo że jest on uważany za kolejną opowieść o życiu samego Andersena, dominuje w nim pierwiastek

---

<sup>459</sup> W polskim przekładzie powieści Dalagera tłumaczki posługują się tytułem *Peer-Szczęściarz*, nawiązując do oryginalnego brzmienia tytułu *Lykke-Peer*, wolę jednak posłużyć się tytułem *Piotr Szczęściarz*, bardziej znanym rodzimemu czytelnikowi, zaproponowanym przez polską tłumaczkę powieści, Stefanię Beylin.

pogodzenia się z losem i jego akceptacji, ton powieści jest pogodniejszy, zawarta w niej zaś refleksja filozoficzna dotyczy przede wszystkim konceptualizacji szczęścia, zaskakująco zbieżnej do tej zaproponowanej przez Julię Annas. Można by rzec, że biofikcja o pisarzu w ostatniej scenie odwołuje się do własnego, spisanego wszak, eudajmonistycznego *dictum* Andersena, który definiuje szczęście jako działanie oraz poczucie bycia akceptowanym takim, jakim się jest. Uznać można, że w ten sposób Dalager w dyskretny, ale dobitny sposób akcentuje pretekstowy charakter swojego dzieła, zaś w słowach powieściowego Andersena, jego *ultima verba*, „Jestem Peer-Szczęściarz” (PWB, 289), zawiera się ostateczna waloryzacja życia protagonisty, jego konstatacja, że szczęście jest osiągnięciem, nie zaś stanem emocjonalnym, przelotną przyjemnością czy subiektywnym odczuciem.

Biofikcja Stiga Dalagera o najslynniejszym duńskim pisarzu, dzięki zakodowanym w niej treściom wykraczającym znacznie poza faktyczne odniesienia do życia i twórczości Andersena, dysponuje elementami, które pozwalają uznać dzieło za pretekstowe. Zasadniczym pretekstem, konsekwentnie sygnalizowanym w powieści zarówno przez narratora heterodiegetycznego, referującego wydarzenia i posługującego się mową pozornie zależną, jak i przez dochodzącego miejscami do głosu narratora autodiegetycznego, jest kategoria szczęścia. Skonstruowana przez Dalagera sylwetka dziewiętnastowiecznego pisarza, wykreowanego na człowieka poszukującego życiowego zadowolenia i z tego powodu doświadczającego zarówno sukcesów, jak i porażek, stanowi zwierciadło uniwersalnego ludzkiego zachowania, pragnień i lęków. Jako figura literacka powieściowy Andersen doświadcza szczęścia, które za Julią Annas nazwaliśmy epizodycznym, jedynie po to, by przekonać się, że nie stanowi ono źródła trwałej satysfakcji, jednak w procesie indywiduacji protagonista osiąga szczęście globalne, u źródła którego znajduje się akceptacja losu oraz umiejętność obiektywnej ewaluacji własnego życia i dokonań.

#### 5.4. Podsumowanie

Biofikcja *Podróż w błękicie* Stiga Dalagera, której protagonistą jest Hans Christian Andersen, stanowi nie tylko bogate źródło wiedzy o życiu wielkiego duńskiego pisarza, ale też zachętę do refleksji nad jedną z kluczowych dla człowieka kategorii, mianowicie nad szczęściem. Spośród trzech omawianych w tej rozprawie biofikcji powieść Dalagera należy do najbardziej referencjalnych, co bynajmniej nie umniejsza jej pretekstowego potencjału. Wpisując się w tradycję tworzenia biografii najwybitniejszego duńskiego baśniopisarza, Dalager z jednej strony podejmuje polemikę ze swoimi poprzednikami, w arbitralny sposób

przedstawiającymi Andersena jako człowieka ciężko doświadczonego przez los, spełnionego zawodowo, lecz prywatnie nieszczęśliwego, z drugiej zaś proponuje potraktować szczęście jako motyw przewodni zarówno swojej powieści, jak i całej twórczości swego protagonisty. Biofikcja o Andersenie autorstwa Dalagera jest elegancka i pełna szacunku wobec głównego bohatera nie tylko jako postaci literackiej, ale przede wszystkim dla człowieka, a zarazem przepełniona empatią i podziwem wobec utalentowanej i wrażliwej jednostki. W tekście przejawia się to w dominującym na przestrzeni całej powieści głosie narratorskim o fokalizacji wewnętrznej, skupionej na emocjach i doświadczeniach protagonisty. Taki wybór perspektywy narratorskiej świadczy o zamierzonej fikcjonalizacji życia Andersena, która umożliwia kształtowanie fabuły zgodnie z własnym zamysłem. Na poziomie uniwersalnym i pretekstowym Dalagerowski konterfekt Andersena stanowi polemikę z rozpropagowaną współcześnie postawą, narzucającą jednostce jeden, uproszczony i zwulgaryzowany model szczęścia, rozumianego w kategoriach epikurejskich i nakazującego doń dążyć za wszelką cenę. Dzięki kontestacji tak pojmowanego szczęścia oraz dowartościowaniu koncepcji akcentującej wagę własnej aktywności w dążeniu do spełnienia życiowego i opowiadającej się za obiektywizacją szczęścia, powieściowy Hans Christian Andersen staje się postacią podwójną – wybitnym baśniopisarzem i uniwersalnym „Piotrem-Szczęściarzem”.

## Refleksje końcowe

Zaprezentowane w niniejszej rozprawie duńskie biofikcje są przykładami trzech różnych modeli tego typu narracji, jakie można zidentyfikować we współczesnej biografice, choć w żadnym razie nie wyczerpujących tematu, jako że kształt biofikcji, nieskrępowanych gorsetem genologicznych prawideł, zależy wyłącznie od kreatywności ich autorów. Wyjątkowa popularność beletrystyki biograficznej, której początek sięga w Danii lat 80. XX wieku, bynajmniej nie maleje, przybierając coraz to nowe formy, czerpiąc z różnych gatunków i konwencji, kładąc punkt ciężkości to na elementy fikcjonalne fabuły, to na jej referencjalność. Bogata galeria postaci historycznych stanowiących pierwowzory protagonistów biofikcji świadczy o niemalejącym zainteresowaniu konkretnym ludzkim losem, mikrohistorią, która wygrywa z „wielkimi narracjami” dzięki uniwersalizującemu potencjałowi, immanentnemu dla każdego ludzkiego istnienia. Natomiast fabularny kształt narracji o postaciach historycznych uzależniony jest w znacznej mierze od pretekstowego zamysłu przyświecającemu biofikcji. Pretekstowość biofikcji nie przyczynia się jednak do pomniejszenia roli protagonisty w fabule, lecz wręcz do wyeksponowania jego historycznego pierwowzoru dzięki uniwersalizacji losów jednostki oraz zbliżeniu jej do czytelnika i świadczy o potrzebie uwspółcześnienia postaci, która musi stać się nośnikiem treści zrozumiałych dla odbiorcy, by sama mogła zostać zrozumiana, a reprezentowane przez nią poglądy i postawy zasymilowane przez odbiorcę. Postaci z biofikcji są postaciami na miarę czasów, w których zostały wykreowane, choć zdarza się, że tworzenie ich narracyjnych reprezentacji odbywa się kosztem „prawdy” o epoce, w której funkcjonowały ich historyczne pierwowzory.

Tak jest również w przypadku zaprezentowanych tu trzech narracji o artystach: Madame Tussaud, Fryderyku Chopinie i Hansie Christianie Andersenie, choć pretekstowość każdego z tych dzieł przejawia się różnorodnie i na różnych poziomach tekstu. Pomimo oczywistych odmienności między wyodrębnionymi w rozprawie trzema modelami biofikcji, zachodzące między nimi podobieństwa świadczą o istotnych prawidłowościach występujących w duńskich utworach biofikcjonalnych i pozwalają na wyciągnięcie wniosków na temat kształtu tej formy literackiej we współczesnej literaturze duńskiej.

Do najważniejszych cech przeanalizowanych w rozprawie utworów biofikcjonalnych należy charakterystyczna kompozycja, operująca poetyką fragmentu, przedstawiająca fabułę w formie krótkich, skończonych całości, których autonomia pozwala na ich samodzielną lekturę. Takie rozwiązanie kompozycyjne może być postrzegane jako przejaw kryzysu konwencjonalnych narracji biograficznych, narzucających czytelnikowi skończony, jednoznaczny

i umotywowany teleologicznie model ludzkiego życia. Fragmentaryczność biofikcji jest zatem kontestacją tradycyjnego podejścia do biografii i gestem rezygnacji z opresyjnej roli biografów wobec protagonisty, którego życie podlega fabularyzacji i – siłą rzeczy – fikcjonalizacji. Jednocześnie nie wszystkich przywilejów biografów-tradycjonalistów zrzekają się autorzy zaprezentowanych biofikcji. Jednym z elementów występujących konwencjonalnie w biografach i zachowanych w biofikcjach jest mianowicie teleologiczna struktura fabuły, nadająca postępowaniu protagonistów charakter celowy, a ich losom fatalistycznego kształtu. Taką rolę odgrywa w powieści *Maria Dorrit* Willumsen wróżba z dłoni, dokonana przez starą Cyganekę, w *Podróży w błękicie* Stiga Dalagera zaś – wróżenie z fusów przez starą znachorkę. Motyw spełnionej przepowiedni już na samym początku narzuca czytelnikom rzeczonych dzieł matrycę interpretacyjną, zgodnie z którą protagoniści są predestynowani do wielkości. Parodia tego rozwiązania fabularnego pojawia się również u Peera Hultberga, który umieszczając w końcowej scenie *Preludiów* motyw wróżenia sobie przez głównego bohatera z kropli deszczu, spływającego po szybie, nie pozwala przepowiedni się spełnić.

Fragmentaryczność kompozycji ma wpływ na spójność fabularną narracji biofikcjonalnych, która w porównaniu ze standardowymi biografiami jest ograniczona, choć w przeanalizowanych w rozprawie utworach stopień spójności jest zróżnicowany. Na przykład dzieło Willumsen cechuje największa koherencja fabularna, również z tego względu, że składające się na nie fragmenty tekstu są najdłuższe, choć, podobnie jak ma to miejsce w przypadku pozostałych dzieł, charakteryzuje je impresyjność i sceniczność. Najmniejszy stopień spójności można natomiast zaobserwować w *Preludiach*, których rwana narracja, operująca strumieniem świadomości jako główną formą podawczą, stanowi sama w sobie zaprzeczenie idei koherencji.

Inną wspólną cechą przedstawionych tu trzech modeli biofikcji jest ich polifoniczność, która ściśle łączy się z fragmentaryczną kompozycją dzieł. Każde z nich operuje mianowicie narracją wielogłosową, pozwalającą wypowiadać się zarówno narratorowi trzecioosobowemu o charakterze hetero- i ekstradiegetycznym, jak i pierwszoosobowemu opowiadaczowi autodiegetycznemu, czyli samemu protagoniście. W przypadku *Preludiów* sytuacja głosów narratorskich jest jeszcze bardziej skomplikowana, w dominującym w powieści głosie opowiadacza – małego Fryderyka Chopina – można bowiem z łatwością dopatrzeć się wypowiedzi jego bliskich – rodziców, rodzeństwa czy służącej Bałki. Polifoniczność cechująca analizowane utwory jest przejawem kryzysu instancji narratora jako nadrzędnego zawiadowcy świata przedstawionego i dowodem na niewystarczalność jednego, nadrzędnego i interpretującego głosu, co można i należy poczytywać również w kategoriach metaforycznych.

Zmierzch „wielkich narracji” jest widocznie również końcem despotycznego narratora, wielogłosowość biofikcji postrzegać zaś można jako wyraz demokratyzacji przedstawień o charakterze biograficznym. Polifonia występująca w omawianych tu biofikcjach świadczy również o żywotności idei powieści polifonicznej w rozumieniu Bachtina oraz pragnieniu oddania w niej „cudzego słowa”, języka nie pochodzącego od autora. Rozchwianie głosów narratorskich w utworach analizowanych w rozprawie idzie w parze ze zmiennym ogniskowaniem, choć zasadniczo we wszystkich trzech powieściach mamy do czynienia głównie z focalizacją wewnętrzną, czyli przyjmowaniem perspektywy głównego bohatera. Stosowanie tego rodzaju ogniskowania i wielogłosowości narracji, jak również wykorzystywanie monologu wewnętrznego i solilokwium oraz wgląd w myśli protagonistów należą do zabiegów niedostępnych konwencjonalnym biografom, co świadczy o znacznym stopniu fikcjonalizacji postaci historycznych.

Posługiwanie się rozwiązaniami fabularnymi i kompozycyjnymi zaczerpniętymi zarówno z instrumentarium fikcji, jak i literatury niefikcjonalnej sprawia, że zaprezentowane tu biofikcje zawierają z czytelnikiem pakt podwójny, nazwany tu referencjalno-fikcjonalnym. Określenie to oddaje paradoksalny w swojej istocie, hybrydyczny charakter tej szczególnej formy literackiej, którego autorzy biofikcji wydają się być całkowicie świadomi, nadając swoim dziełom odpowiednie kwalifikacje gatunkowe. W przypadku dzieł Dalagera i Willumsen w paratekstach znalazło się zarówno odniesienie do fikcjonalnego gatunku, w obrębie którego snuta jest narracja („powieść”), jak i do historycznego prototypu protagonisty utworu, podanego w podtytule z imienia i nazwiska. W utworze Hultberga nie zachowano natomiast tej zasady, nie odnosząc się do postaci Chopina ani w paratekście, ani w żadnym innym miejscu poza obrębem fabuły. Jednak również w tym utworze występują odnośniki referencjalne pod postacią nazw geograficznych czy nazwisk postaci drugoplanowych o zweryfikowanej historycznie tożsamości. Stopień referencjalności jest zatem inny w każdej z powieści, wykazując najmniejszy potencjał referencjalny w *Preludiach*, największy zaś w powieści *Podróż w błękicie*, operującej detalem historycznym, przywołującej liczne postaci i posługującej się listami i dziennikami Andersena jako tworzywem powieściowym.

Stopień referencjalności utworów nie wykazuje natomiast korelacji z jego potencjałem pretekstowym. Jak wykazała analiza, najwięcej zjawisk świadczących o podwójnym celu biofikcji można zaobserwować w utworze *Maria*, w którym narracyjny konterfekt historycznej Madame Tussaud wykazuje nad wyraz liczne zbieżności z sylwetką współczesnej kobiety. Dylematy przedstawione w powieści, zaprezentowane w niej wzorce kobiecości, z którymi musi konfrontować się protagonistka, wreszcie kluczowe wybory, których musi

dokonać w imię własnej emancypacji, sprawiają, że powieściowa Maria staje się nośnikiem treści współczesnych i modelem kobiety, z którą może utożsamić się czytelniczka z końca XX i początku XXI wieku. Pretekstowość u Willumsen przejawia się nie tylko w emblematyzacji, której podlega protagonistka, stając się figurą literacką (choć nie tracąc przy tym jednostkowych cech wybitnej artystki), lecz także w anachronizmach, pozwalających wskazać Lackeyowską dwu-czasowość utworu. W przypadku powieści *Preludia i Podróż w błękicie* pretekstowość przejawia się przede wszystkim w postawie protagonistów i w sytuacjach życiowych, w których się znajdują. Dzieło Hultberga, traktujące o dzieciństwie Fryderyka Chopina, stanowi jednocześnie przypowieść o wychowaniu, przedstawiając je jako doświadczenie traumatyczne i traumatyzujące, nawet jeśli przebiega w warunkach przyjaznych dziecku. Przeżycia powieściowego Frycka, dzięki zastosowanym strategiom narracyjnym, uniwersalizują się, tworząc obraz ambiwalentnych i zawitych relacji między dziećmi i rodzicami oraz przedstawiając proces wychowania jako walkę o własną tożsamość. Podwójną czasowość powieści można natomiast dostrzec w psychologicznej warstwie tekstu, wykazującego znajomość mechanizmów i prawideł rządzących psychiką człowieka. Z kolei w *Podróży w błękicie* na pierwszy plan wysuwa się problematyka szczęścia, którą uznać można za zasadniczy pretekst powieści. Przedstawiona w dziele historia Hansa Christiana Andersena skłania do refleksji nad kondycją ludzkiego dobrostanu, dzięki której możliwa jest konfrontacja współczesnej postawy, preferującej szczęście epizodyczne i niedające długotrwałego spełnienia ze stanowiskiem filozoficznym traktującym szczęście jako proces i osiągnięcie. Powieściowy Hans Christian Andersen, wzruszająco zwyczajny w swoich Pragnieniach i lękach, stanowi w *Podróży w błękicie* uniwersalną figurę człowieka dążącego do spełnienia osobistego i osiagającego je wbrew przeciwnościom losu.

Warto zwrócić uwagę na rolę, jaką w omawianych w rozprawie powieściach odgrywa sztuka. W przywoływanych biofikcjach, wpisujących się w poetykę *künstlerroman*, sztukę przedstawia się jako kategorię ambiwalentną: konieczną dla rozwoju i indywidualizacji protagonistów, a jednocześnie alienującą ich z konwencji społecznych. Sztuka, innymi słowy, jest w analizowanych w rozprawie biofikcjach (choć nie tylko w nich) figurą Inności, determinującą postawy i wybory życiowe powieściowych bohaterów. W przypadku *Marii* rzeźbienie w wosku ludzkich figur staje się medium autonomizacji Madame Tussaud na planie osobistym i zawodowym, dla powieściowego Fryderyka Chopina walka o możliwość realizowania się w muzyce jest symbolem odrzucenia porządku zastanego i narzucanego przez konwencje, natomiast dla Hansa Christiana Andersena z dzieła Dalagera proces twórczy pełni rolę konsolacyjną i eskapistyczną. Dzięki występowaniu empatycznych, dyskretnie

sprzyjających protagonistom głosów narratorskich analizowane tu biofikcje cechuje również walor moralizatorski, ponieważ postawy życiowe bohaterów powieści przedstawione są jako pożądane i poniekąd modelowe.

Reasumując, biofikcja to terytorium domniemań o wiele odważniejszych niż pozwalają na to biografie naukowe, spekulacji na temat postaci historycznych prowadzących do wniosków nie zawsze weryfikowalnych, acz potencjalnie prawdopodobnych. To przestrzeń spierania się prawideł fikcji i wymagań „prawdy”, o wiele bardziej restrykcyjna niż jakiegokolwiek dzieło czysto fikcjonalne, gdyż zobowiązana wobec realnej, choć zazwyczaj należącej już do historii, postaci. Autorzy tych form literackich wchodzą w dialog z konwencją powieściową i biograficzną, czerpiąc z obu, lecz nie zobowiązując się w pełni wobec żadnej. Przedstawione tu trzy modele duńskich biofikcji nie wyczerpują potencjału, jakim dysponuje jedna z najpopularniejszych współcześnie form literackich, ale wskazują tendencje charakterystyczne dla twórczości biofikcjonalnej, której dwojaki cel czyni z niej wdzięczne medium dyskursywizacji aktualnej współcześnie problematyki. Autorce niniejszej rozprawy pozostaje mieć nadzieję, że zaprezentowane przez nią konkluzje stanowiąc będą przyczynek do autonomizacji badawczej duńskiej biofikcji i dalszego zgłębiania ich pretekstowego potencjału.

## Bibliografia

### Literatura prymarna:

- Dalager, Stig: *Podróż w błękicie. Powieść o Hansie Christianie Andersenie* (przekład Bogusława Sochańska i Joanna Tamborska), Warszawa, Czytelnik 2007.
- Dalager, Stig: *Rejse i blåt. En roman om H.C. Andersen*, København, People's Press 2004.
- Hultberg, Peer: *Preludia* (przekład Maria Krysztofiak), Poznań, Wydawnictwo Poznańskie 2002.
- Hultberg, Peer: *Præludier*, København, Gyldendal 1989.
- Willumsen, Dorrit: *Marie: en roman om Madame Tussauds liv*, København, Vindrosen 1983.
- Willumsen, Dorrit: *Maria. Powieść o życiu Madame Tussaud* (przekład Maria Krysztofiak), Poznań, Wydawnictwo Poznańskie 1990.

### Literatura sekundarna:

- Af Chopins Korrespondance* (przekład Peer Hultberg), København, Hasselbalch 1964.
- Allemano, Marina: *Prinsesse Sukkergodt med barberblad. Læsninger i Dorrit Willumsens forfatterskab*, København, Gyldendal 2015.
- Andersen, Jens: *Andersen. En biografi*, t. 1, København, Gyldendal 2003.
- Andersen, Jens: *Andersen. En biografi*, t. 2, København, Gyldendal 2004.
- Andersen, Jens: *Til døden os skiller. Et portræt af Tove Ditlevsen*, København, Gyldendal 1997.
- Andersen, Hans Christian: *Baśnie i opowieści I-III* (przekład, wstęp i opracowanie Bogusława Sochańska), Poznań, Media Rodzina 2006.
- Andersen, Vilhelm: *Et Tilbageblik*, 1944 (brak miejsca wydania).
- Anesko, Michael: *Monopolizing the Master*, Stanford, Stanford University Press 2012.
- Ankersmit, Frank: Pochwała subiektywności (przekład Tomasz Sikora), w: idem (red. Ewa Domańska), *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków, Universitas 2004.
- Annas, Julia: Szczęście jako osiągnięcie (przekład Kaja Gradowska), w: Piotr Sztompka, Małgorzata Bogunia-Borowska (red.), *Socjologia codzienności*, Kraków, Wydawnictwo Znak 2008, s. 960-969.
- Annas, Julia: *The Morality of Happiness*, New York & Oxford, Oxford University Press 1993.

- Arendt, Hannah: *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła* (przekład Adam Szostkiewicz), Kraków, Znak 1998.
- Ariés, Philippe: *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach* (przekład Maryna Ochab), Gdańsk, Wydawnictwo Marabut 1995.
- Bachtin, Michaił M.: Nad nową wersją książki o Dostojewskim (przekład Danuta Ulicka), w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1986, s. 439-465.
- Bachtin, Michaił M.: Notatki z lat 1970-71 (wybór) (przekład Danuta Ulicka), w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1986, s. 476-508.
- Bachtin, Michaił M.: *Problemy poetyki Dostojewskiego* (przekład Natalia Modzelewska), Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1970.
- Baggesen, Søren: Forfatterskabsmonografien som litteraturvidenskabelig genre, w: Thomas Bredsdorff, Finn Hauberg Mortensen (red.), *Hindsgavl Rapport. Litteraturteori i praksis*, Odense, Syddansk Universitetsforlag 1995, s. 101-114.
- Barthes, Roland: Śmierć autora (przekład Michał Paweł Markowski), *Teksty Drugie*, nr 1/2 (54/55), 1999, s. 247-251.
- Bay Barlby, Mads: Det mærkværdige liv, w: Niels D. Lund, Mette Winge (red.), *Litteraturens børn. Barndomsskildringer i dansk litteratur*, København, Høst & Søn 1994, s. 171-185.
- Behrendt, Poul: *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, København, Gyldendal 2006.
- Behrendt, Poul: Requiem for en posthum læsning, *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 26-35.
- Benton, Michael: *Literary Biography. An Introduction*, Chichester, Wiley-Blackwell 2009.
- Benton, Michael: *Towards a Poetic of Literary Biography*, London, Palgrave Macmillan 2015.
- Berntsen, Birgitte: *Fremmed af verden. En biografisk roman om H.C. Andersen*, Gjern, Forlaget Hovedland 2004.
- Billeskov Jansen, F. J.: Vilhelm Andersen, w: Hakon Stangerup, F.J. Billeskov Jansen (red.), *Dansk litteratur historie*, t. 3, København, Politikens Forlag 1966.
- Bjørn, Carl: *Den gode sag. En biografi om Christian Ditlev Frederik Rewentlov*, Viborg, Gyldendal 1992.
- Blaksteen, Vibeke: Willumsen, Dorrit, w: John Chr. Jørgensen (red.), *Dansk Forfatterleksikon. Biografier*, København, Rosinante 2001, s. 490-491.

- Bourdieu, Pierre: Złudzenie biograficzne (przekład Joanna Stryczyk), w: idem, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009, s. 62-69.
- Bradbury, Malcolm: The Telling Life, w: Eric Homberger, John Charmley (red.), *The Troubled Face of Biography*, New York, St. Martin's Press 1988, s. 131-140.
- Brandes, Jerzy: *Główne prądy literatury XIX stulecia. Prelekcje wykładane w Uniwersytecie Kopenhaskim*, Warszawa, Nakładem Redakcji „Prawdy” 1881-1885 (brak nazwiska tłumacza).
- Bredsdorff, Elias: *Hans Christian Andersen: The Story of His Life and Work 1805-1875*, London, Phaidon Press 1975.
- Brix, Hans: *H.C. Andersen og hans Eventyr*, København, Schuboeske Forlag 1907.
- Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge Massachusetts & London England, Harvard University Press 1993.
- Brøgger, Suzanne: Om at kysse hesten, w: Keld Zeruneith (red.), *Livsformer. Otte bidrag om biografi*, København, Gyldendal 1988, s. 25-44.
- Brøndsted, Mogens: Hans Brix, *Dansk Biografisk Leksikon*, wyd. 3, København, Gyldendal 1979-84 (źródło elektroniczne; <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=287664>, dostęp 04.03.2017).
- Buisine, Alain: Biofictions, *Revue des Sciences Humaines: Le Biographique*, 4, 1991, s. 7-13.
- Burzyńska, Anna, Paweł Markowski: *Teorie literatury XX wieku*, Kraków, Znak 2000.
- Bygum, Helle: Hun fik kraft og mod af Madame Tussaud, *Berlingske Tidende*, 22.01.1984.
- Całek, Anita: *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2013.
- Christiansen, Niels Finn: *Hartvig Frisch. Mennesket og politikeren. En biografi*, København, Christian Ejlers Forlag 1993.
- Clausen, Claus: Rives i næsen med forbilleder, *Information*, 23.12.1998 (źródło elektroniczne; <https://www.information.dk/debat/1998/12/rives-naesen-forbilleder>, dostęp 22.12.2018).
- Clifford, James L.: *Od kamyków do mozaiki* (przekład Anna Mysłowska), Warszawa, Czytelnik 1978.
- Cohn, Dorrit: *The Distinction of Fiction*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press 1999.
- Cymbrykiewicz, Joanna: A Narrated Life. On Dorrit Willumsen's Biofiction "Marie. A Novel About the Life of Madame Tussaud", *Sensus Historiae*, t. XXXI, nr 2, 2018, s. 157-168.

- Cymbrykiewicz, Joanna: Duńczyk o Chopinie. Współczesna duńska powieść biograficzna na przykładzie „Preludiów” Peera Hultberga, *Studia Humanistyczne AGH*, t. 10/1, 2011, s. 119-127.
- Cymbrykiewicz, Joanna: How New is the New Biography? On the Misleading Term’s Past and Present, *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 18, 2018, s. 129-146.
- Cymbrykiewicz, Joanna: Identitetens etablering og opløsning i Stig Dalagers romanbiografi ”Det blå lys”, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 16, 2014, s. 50-65.
- Cymbrykiewicz, Joanna: Na przekór przełomowi nowoczesnemu. O projekcie patriotycznym Vilhelma Andersena, *Przegląd Humanistyczny*, nr 2 (461), 2018, s. 81-88.
- Czapliński, Przemysław: Wobec biografii: Nowa proza – rytuały inicjacji, w: idem, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1997, s. 192-224.
- Dahl, Per: Vilhelm Andersen, *Den Store Danske*, Gyldendal (źródło elektroniczne; <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=37693>, dostęp 24.02.2017).
- Dahlerup, Pil: *Det moderne gennembruds kvinder*, København, Gyldendal 1983.
- Dahlerup, Pil: Kunstens renhed, *Information*, 21.10.1983.
- Dalager, Stig: Den enkelte har altid et ansvar, *Politiken*, 19.09.2015.
- Daugaard Kristiansen, Anders: *At sige det udsigelige. En analyse af Peer Hultbergs forfatterskab*, København 1999 (rozprawa nieopublikowana).
- Daidsen, Maria: Frihed uden ansigt. Om Dorrit Willumens ”Marie”, w: Anne-Marie Mai (red.), *Prosa fra 80’erne og 90’erne*, København, Borgen 1994, s. 116-126.
- Dines Johansen, Jørgen: Frostnåle og rosenblade, *Den blå port. Tidsskrift for litteratur*, nr 7, 1987, s. 34-40.
- Dee, Jonathan: The Reanimators: On the Art of Literary Graverobbing, *Harpers Magazine*, nr 298 (1789), 1999, s. 76-84.
- Domańska, Ewa: Wokół „Metahistorii”, w: Hayden White (red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński), *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków, Universitas 2010.
- Dybdahl, Lars: Paul Hammerich: Lysmageren. En kronike om Poul Henningsen (Gyldendal, 1986), *Historie/Jyske Samlinger*, nr 17, 1989, s. 172-174 (źródło elektroniczne, <https://tidsskrift.dk/historiejyskesamling/article/view/40038>, dostęp 20.11.2017).
- Dybel, Paweł: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków, Universitas 2000.
- Dyskusja, *Kwartalnik Historyczny*, R. LXXI, z. 3, 1964.
- Eco, Umberto: Interpretacja i historia (przekład Tomasz Bieroń), w: idem et al. (red. Stefan Collini), *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków, Znak 1996, s. 25-44.

- Edel, Leon: *Literary Biography*, Soho Square London, Rupert Hart-Davis 1957.
- Edel, Leon: *Writing Lives. Principia Biographica*, New York & London, W.W. Norton & Company 1959.
- Egeland, Marianne: *Hvem bestemmer over livet?*, Oslo, Universitetsforlaget 2000.
- Elholm Andersen, Claus: "Verden åbnede sig for mig, mens jeg skrev". Imitation og metafiktionalitet i Helle Helles "Dette burde skrives i nutid", *Spring*, nr 43, 2018, s. 113-128.
- Epstein, Joseph: *The Rise of Literary Biography*, *Dialogue*, nr 1, 1985.
- Epstein, William H.: *Recognizing Biography*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1987.
- Eriksen, Jens-Martin: Forspil til det ubekendte, w: Povl Schmidt, Anne-Marie Mai et al. (red), *Læsninger i dansk litteratur 1970-2000*, t. 5, Odense, Odense Universitetsforlag 1999, s. 182-186.
- Eriksen, Sidsel: Biografier som lakmus-papir, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 5, 1996, s. 161-183.
- Eriksen, Sidsel: Niels Thomsens relevans, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 6, 1997, s. 432-438.
- Fibiger, Johannes: Dorrit Willumsen, w: Benedicte Kieler, Klaus P. Mortensen (red.), *Litteraturens stemmer*, København, Gads Forlag 1999, s. 569-571.
- Fibiger, Johannes: Peer Hultberg, w: Benedicte Kieler, Klaus P. Mortensen (red.), *Litteraturens stemmer*, København, Gads Forlag 1999, s. 239-242.
- Fibiger, Johannes, Gerd von Buchwald Lütken: *Litteraturens veje*, Aarhus, Systime 2013.
- Gemzell, Carl-Axel: Wilhelm Christmas-Møller, *Christmas: Christmas Møller og det Konservative Folkeparti*, København, Gyldendal 1993, w: *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. nr 3, 1994 (recenzja).
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay In Method* (przekład Jane E. Lewin), Ithaca, New York, Cornell University Press 1980.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited* (przekład Jane E. Lewin), Ithaca, New York, Cornell University Press 1988.
- Gilbert, Sandra M., Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic*, New Haven & London, Yale University Press 1979.
- Głowiński, Michał: O intertekstualności, w: idem, *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, Kraków, Universitas 2000, s. 5-33.
- Głowiński, Michał: O powieści w pierwszej osobie, w: idem, *Prace wybrane*, t. II: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków, Universitas 1997, s. 54-64.

- Głowiński, Michał: Peer Hultberg (8 listopada 1935-20 grudnia 2007), *Pamiętnik Literacki*, z. 5, 2009, s. 249-252.
- le Goff, Jacques: Czy w średniowieczu w ogóle były dzieci? (przekład Hanna Szymańska-Grossowa), w: Maria Janion, Stefan Chwin (red.), *Dzieci*, t. II, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie 1988, s. 193-194.
- Granly Jensen, Erik: I romanens rum, *Litteraturmagasinet Standart*, nr 1, 1996, s. 18-19.
- Green Jensen, Bo: Danske stjerner, *Weekendavisen*, 26.11.1993.
- Gutowski, Wojciech, Ewa Owczarz (red.): *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, Toruń, Dom Wydawniczy Duet 2003.
- Haber-Biały, Justyna: I kunstkredse. Udvalgte danske biografiske romaner fra 90'erne, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 7, 2003, s. 117-131.
- Haber-Biały, Justyna: *Tożsamość kobiety w powieściach biograficzno-historycznych współczesnych pisarek duńskich w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, Poznań 2000 (rozprawa nieopublikowana).
- Hamilton, Nigel: *Biography. A Brief History*, Cambridge, Massachusetts & London, England. Harvard University Press 2007.
- Handesten, Lars: 00'ernes danske prosa, *Passage – Tidsskrift for litteratur og kritik*, nr 25 (63), 2010, s. 7-24.
- Handesten, Lars: Det miskendte menneske – Thorkild Hansen, w: Klaus P. Mortensen, May Schack (red.), *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, t. 5, København, Gyldendal 2007, s. 119-124.
- Hastrup, Rasmus, Simon Hastrup: Der kom en odenseansk evetyrdigter..., w: Simon Hastrup (red.), *Indføring i litteraturteori og tekstanalyse*, Gylling, Systime Academic 2005, s. 121-155.
- Hauge, Hans: Biografien går igen, *Kritik*, nr 112, 1994, s. 1-5.
- Hauge, Hans: *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*, København, Forlaget Multivers 2012.
- Helt Haarder, Jon: *Portrættets moment. Forfatterportrætter hos Sainte-Beuve, P.L. Møller, Georg Brandes og Herman Bang*, Odense, Syddansk Universitetsforlag 2003.
- Helweg, Hjalmar: *H.C. Andersen. En psykiatrisk studie*, København, Hagerup 1927.
- Henriksen, Aage: *Det guddomelige barn og andre essays om Karen Blixen*, København, Gyldendal 1986.
- Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press 2012.

- Holk, Iben, Keld Zeruneith: Biografiens veje, *Bogens verden*, R. 73, nr 3, 1991, s. 188-196.
- Hultberg, Peer: Forord, w: *Af Chopins Korrespondance* (przekład Peer Hultberg), København, Hasselbalch 1964, s. 6-8.
- Hultberg, Peer: *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta* (przekład Ignacy Sieradzki), Wrocław – Warszawa – Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969.
- Hvidt, Kristian: Den historiske biografi – en spændingsfyldt genre, w: Ronny Ambjørnsson, Per Rinkeby, Sune Åkerman (red.), *Att skriva människan*, Stockholm, Carlsson 1997, s. 31-42.
- Hybert, Annelise: Kvindeligt subjektivitet i Dorrit Willumsens fiktion – en analyse af ”Manden som påskud”, *Kursiv – meddelelser fra Dansk Lærereforening*, nr 2, 1983, s. 14-27.
- Hygum Sørensen, Dorte: Et liv med Andersen, *Politiken*, 03.04.2004 (źródło elektroniczne; [https://politiken.dk/kultur/boger/interview\\_boger/art4901126/Et-liv-med-Andersen](https://politiken.dk/kultur/boger/interview_boger/art4901126/Et-liv-med-Andersen), dostęp 05.01.2019).
- Højholt, Per: Skæbner er blevet en mangelvare, *Bogens Verden*, nr 4, R. 67, 1985, s. 264-265.
- Hørring Jensen, Gitte: Fallos’ negligering i Dorrit Willumsens fiktion – en analyse af ”Voksdukken”, *Litteratur & samfund*, nr 33-34, 1981, s. 92-122.
- Jacobsen, Kurt: *Aksel Larsen – en politisk biografi*, København, Vindrose 1993.
- Janion, Maria: Bogini Wolności (dlaczego rewolucja jest kobietą?), eadem: *Kobiety i duch inności*, Warszawa, Wydawnictwo Sic! 2006, s. 5-49.
- Jasińska, Maria: Typologia zbeletryzowanej biografii, *Roczniki Humanistyczne*, 1967, t. XV, z. 1, s. 5-17.
- Jasińska, Maria: *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1970.
- Jensen, Grethe: Den danske historiske biografi efter 1970, *Den Jyske Historiker*, nr 75-79, 1997, s. 90-101.
- Jochymek, Renata: *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej i Barbary Wachowicz*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Rytm 2004.
- Juhl, Marianne: Disse ganske, ganske små kærlighedshandler, *Kritik*, nr 102, 1993, s. 1-9.
- Juhl, Marianne: Vi er alle almindelige mennesker. Simpelthen!, *Jyllands Posten*, 07.11.1995.
- Juhl Rasmussen, Anders: *Arena-modernisme: en litteraturhistorisk nydannelse*, København, Gyldendal 2012.

- Juhl Rasmussen, Anders: Hvad forfatteren gemte i skrivebordsskuffen, *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 9-14.
- Jørgensen, Bo Hakon: Voksets dramatik. Roman om kvindeskæbnen Marie Tussaud, *Fyns stiftsblad*, 15.10.1983.
- Jørgensen, Gitte E.: *Den perfekte kvinde. Læsninger i Dorrit Willumsens forfatterskab*, København 1988 (rozprawa nieopublikowana).
- Jørgensen, John Chr.: *At læse forfatterskab*, København, Borgen 1974.
- Jørgensen, John Chr.: Teksten i livet – livet i teksten, w: Thomas Bredsdorff, Finn Hauberg Mortensen (red.), *Hindsgavl Rapport. Litteraturteori i praksis*, Odense, Syddansk Universitetsforlag 1995, s. 139-159.
- Kasperowicz, Ryszard, Elżbieta Wolicka (red.): *Biografia – historiografia dawniej i dziś*, Lublin, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2005.
- Kendall, Paul Murray: *The Art of Biography*, New York, W.W. Norton & Company Inc. 1965
- Keener, John: *Biography and the Postmodern Historical Novel*, Lewiston & Queenston & Lampeter, Edwin Mellen Press 2001.
- Kilian, Joanna: „La bella pittrice”. Sofonisba Anguissola w oczach feministki, w: Maria Poprzęcka (red.), *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*, Warszawa, Arx Regia 1995, s. 105-122.
- Kistrup, Jens: Verden og vokskabinettet, *Berlingske Tidende*, 14.10.1983.
- Kłak, Czesław: Teoretyczne problemy powieści biograficznej, *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Nauki Humanistyczne*, z. 3 (5), 1968, s. 257-292.
- Knudsen, Jakob: Georg Brandes – forfatterportræt, *Arkiv for Dansk Litteratur* (źródło elektroniczne; [http://adl.dk/adl\\_pub/fportraet/cv/FpPdf.xhtml?nnoc=adl\\_pub&ff\\_id=2](http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/FpPdf.xhtml?nnoc=adl_pub&ff_id=2), dostęp 01.05.2017).
- Knudsen, Jørgen: *Georg Brandes. Frigørelsens vej 1842-77*, København, Gyldendal 1985.
- Kondrup, Johnny: Biografisk metode, w: Johannes Fibiger, Gerd von Buchwald Lütken, Niels Mølgaard (red.), *Litteraturens tilgange*, København, Academica 2010, s. 64-66.
- Kondrup, Johnny: Den postmoderne biografi, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 14, 2012.
- Kondrup, Johnny: *Erindringens udveje. Studier i moderne dansk selvbiografi*, Gylling, Amadeus 1994.
- Kondrup, Johnny: *Levned og tolkninger. Studier i nordisk selvbiografi*, Odense, Odense Universitetsforlag 1982.
- Kondrup, Johnny: *Livsværker*, Gylling, Amadeus 1986.

- Kraskowska, Ewa: O modelach pisarstwa kobiecego i o kilku toposach feministycznych, w: eadem: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 1999, s. 203-214.
- Kryzstofiak, Maria: Den narrative komposition i Peer Hultbergs roman *Præludier*, w: Anker Gemzøe, Søren Gornitzka et al. (red.), *Fortællingen i Norden efter 1960*, Aalborg, Aalborg Universitetsforlag 2004, s. 231-238.
- Kryzstofiak, Maria: Die Denkwürdigkeiten eines jungen Genies. Zu Peer Hultbergs Roman „Præludier”, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 3, 1996, s. 149-160.
- Kryzstofiak, Maria: En litterær biografi og narrative identitesbilleder. Dorrit Willumsens roman ”Marie. Madame Tussauds liv”, *Folia Scandinavica Posnaniensia*, nr 14, 2012, s. 45-54.
- Kudelska, Dorota: Lepsza i gorsza biografia, w: Ryszard Kasperowicz, Elżbieta Wolicka (red.), *Biografia – historiografia dawniej i dziś*, Lublin, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2005, s. 249-274.
- Kulak, Teresa: Uwagi nad biografistyką polską XIX wieku, w: Leszek Kuberski (red.), *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 1998, s. 97-106.
- Kurecka, Maria: *Jan Chrystian Andersen*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1965.
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse (livre II) 1954-55*, Paris, Seuil 1978.
- Lacan, Jacques: *Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert 1960-61*, Paris, Jacques-Alain Miller 1991.
- Lackey, Michael: Introduction: The Rise of the American Biographical Novel, w: idem (red.), *Truthful Fictions. Conversations with American Biographical Novelists*, New York & London & Oxford & New Delhi & Sydney, Bloomsbury Academic 2014, s. 1-25.
- Lackey, Michael: Locating and Defining the Bio in Biofiction, *a/b: Auto/Biography Studies*, nr 31, 2016, s. 3-10, DOI: 10.1080/08989575.2016.1095583.
- Lackey, Michael: *The American Biographical Novel*, New York & London & Oxford & New Delhi & Sydney, Bloomsbury Academic 2016.
- Lackey, Michael: The Rise of the Biographical Novel and the Fall of the Historical Novel, w: idem (red.), *Biofictional Histories, Mutations and Forms*, London & New York, Routledge 2017, s. 31-56.
- Larsen, Gorm: Selv-skabelsens retorik, *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 37-45.

- Latham, Monica: 'Serv[ing] under two masters': Virginia Woolf's Afterlives in Contemporary Biofictions, *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 27, nr 2, 2012, s. 354-373.
- Lehman Sivertsen, Katrine: Stig Dalager (źródło elektroniczne; <https://forfatterweb.dk/oversigt/dalager-stig>, dostęp 22.12.2018).
- Lejeune, Philippe: Czy można zdefiniować autobiografię (przekład Aleksander Labuda), w: idem (red. Regina Lubas-Bartoszyńska), *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków, Universitas 2001, s. 1-19.
- Lejeune, Philippe: Pakt autobiograficzny (przekład Aleksander Labuda), w: idem (red. Regina Lubas-Bartoszyńska), *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków, Universitas 2001, s. 21-56.
- Leslie, Anita, Pauline Chapman, *Madame Tussaud. Waxworker Extraordinary*, London, Hutchinson & Co. 1978.
- van der Liet, Henk: Et kontinent af fremmede stemmer – Peer Hultberg, en europæisk forfatter?, *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 51-56.
- van der Liet, Henk: Polyphonic Preludes, *Scandinavian Newsletter*, nr 6, 1991.
- Lond, Anne-Marie: *Hvordan læses historiske romaner. En receptionsanalyse af moderne danske historiske romaner*, København 1992 (rozprawa nieopublikowana).
- Lukács, Georg: The Biographical Form and Its 'Problematics' from *The Historical Novel* (1937), w: Michael Lackey (red.), *Biographical Fiction. A Reader*, New York & London & Oxford & New Delhi & Sydney, Bloomsbury Academics 2017, s. 249-268.
- Lund Klujeff, Marie: Dorrit Willumsen, w: Anne-Marie Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede*, t. 2, København, Gads Forlag 2001, s. 433-442.
- Lyhne, Mogens: "Marie" er en sikker bogsucces, *Aktuelt*, 14.10.1983.
- Lässig, Simone: Introduction: Biography in Modern History – Modern Historiography in Biography, w: Volker Berhahn, Simone Lässig (red.), *Biography Between Structure and Agency: Central European Lives in International Historiography*, New York & London, Berghahn 2008, s. 1-26.
- Łebkowska, Anna: Pojęcie *focus* w narratologii – problemy i inspiracje, w: Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Ryszard Nycz (red.), *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie 2004, s. 219-238.
- Łepkowski, Tadeusz: Kilka uwag o historycznej biografistyce, *Kwartalnik Historyczny*, R. LXXI, z. 3, 1964, s. 711-716.

- Ługowska, Jolanta: Wzorce gatunkowe autobiograficznego pisarstwa Andersena i ich adaptacje w wybranych utworach o życiu i twórczości pisarza, w: Hanna Ratuszna, Marzenna Wróblewska, Violetta Wróblewska (red.), *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2017, s. 39-59.
- Maciąg, Kazimierz: O Chopinie nowocześnie, *Ruch Muzyczny*, nr 7, 2004, s. 38-39.
- Marcus, Laura: The Newness of the 'New Biography'; Biographical Theory and Practice in the Early Twentieth Century, w: Peter France, William St Clair (red.), *Mapping Lives. The Uses of Biography*, Oxford & New York, Oxford University Press 2002, s. 193-218.
- Markiewicz, Henryk: Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści, w: idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1989, s. 98-124.
- Maurois, André: *Aspects de la biographie*, Paris, Grasset 1928.
- Middeke, Martin: Introduction, w: Martin Middeke, Werner Huber (red.), *Biofictions. The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Rochester & Woodbridge, Camden House 1999, s. 1-26
- Mitosek, Zofia: *Teorie badań literackich*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1998.
- Momigliano, Arnaldo: *The Development of Greek Biography*, Cambridge, Massachusetts & London, England, Harvard University Press 1993.
- Munk Rösing, Lilian: Begær, w: Lasse Horne Kjældgaard, Lis Møller et al. (red.), *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 2013, s. 331-342.
- de Mylius, Johan: *Forvandlingens pris. H.C. Andersen og hans eventyr*, København, Høst & Søn 2004.
- de Mylius, Johan: *H.C. Andersen, liv og værk. En tidstavle 1805-1875*, København, Aschehoug 1993.
- Møller Jensen, Elisabeth: *Fiktionens storhed eller forfald. En analyse og genrediskussion af 3 historisk-biografiske romaner skrevet i 80erne*, København 1988 (rozprawa nieopublikowana).
- Møller, Hans Henrik: Det levende, *Bogens verden*, R. 74. nr 6, 1992, s. 359-363.
- Nadel, Ira Bruce: *Biography. Fiction, Fact and Form*, London & Basingstoke, Macmillan 1984.
- Nicieja, Stanisław S.: Biograf – fotograf, detektyw, kreator, w: Leszek Kuberski (red.), *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 1998, s. 35-43.

- Nicolson, Harold: *The Development of English Biography*, London 1933.
- Novak, Julia, Sandra Mayer, Disparate Images: Literary Heroism and 'the Work vs. Life' Topos in Contemporary Biofictions About Victorian Authors, *Neo-Victorian Studies*, t. 7, nr 1, 2014, s. 25-51.
- Orłowski, Hubert: Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej” (*Entwicklungsroman*) okresu mieszczańskiego realizmu, w: Jan Trzynadłowski (red.), *Poetyka i historia*, Wrocław, Ossolineum 1968, s. 43-63.
- Pelle, Erik: Peer Hultberg og æggene. Et portræt af Peer Hultberg, *Kritik*, nr 106, 1993, s. 24-34.
- Perniola, Mario: Former og tid, w: Stig Brøgger (red.), *Spejl og labyrint*, Sapienholm, Lyngby-Taarbæks Kommune 1984 (nazwiska tłumacza nie podano).
- Ping Huang, Marianne: Livløst gående, livfuldt gående. De små formers talende og lyttende gestus i Peer Hultbergs romaner *Requiem*, *Præludier* og *Byen og verden*, w: Carsten Madsen, Bodil Thomsen (red.), *Tidens former*, Æstetikstudier IV, Århus, Aarhus Universitetsforlag 1997, s. 113-138.
- Ping Huang, Marianne: Peer Hultberg, w: Anne-Marie Mai (red.), *Danske digtere i det 20. århundrede*, t. 3, København, Gads Forlag 2000, s. 79-89.
- Poprzącka, Maria: Inne? Kobiety i historia sztuki, w: Agata Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Warszawa 1991, katalog wystawy w MNW, s. 17-24.
- Passing, Birgitte: Biografien – en frisk eller skæv bølge, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 6, 1997, s. 439-450.
- Passing, Birgitte: Den historiske biografi og historievidenskaben, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 1, 1992, s. 359-363.
- Passing, Birgitte: Et essay om historisk biografi, *Personalhistorisk tidsskrift*, nr 1, 1994, s. 78-90.
- Passing, Birgitte: *Ind i biografien*, København, Gyldendal 2015.
- Propp, Władimir: *Morfologia bajki magicznej* (przekład Paweł Rojek), Kraków, Nomos 2011.
- Rasmussen, Jan Aage: Dalager, Stig, w: John Chr. Jørgensen (red.), *Dansk Forfatterleksikon. Biografier*, København, Rosinante 2001, p. 94.
- Renders, Hans, Binne de Haan, Jonne Harmsma (red.): *The Biographical Turn. Lives in History*, London & New York, Routledge 2017.
- Renders, Hans: Biography in Academia and the Critical Frontier in Life-Writing, w: Hans Renders, Binne de Haan (red.), *Theoretical Discussions of Biography*, Leiden & Boston, Brill 2014, s. 169-176.

- Richard, Anne Birgitte: Den æstetiske detalje. Modernitetens form og køn hos Dorrit Willumsen, w: Anne Sejten, Erik Svendsen (red.), *Detaljen – tekstanalysen og dens grænser*, t. 1, Frederiksberg, Roskilde Universitetsforlag 1999, s. 245-256.
- Richard, Anne Birgitte: Dorrit Willumsen: “Manden som påskud”, w: Inger-Lise Hjordt-Vetlesen, Bo Hakon Jørgensen (red.), *Læsninger i dansk litteratur 1970-2000*, t. 5, Odense, Odense Universitetsforlag 1999, s. 68-82.
- Richard, Anne Birgitte: Liv og værk – den litteraturhistoriske biografi, w: Bernard Eric Jensen, Anne Birgitte Richard, *Livet fortalt – litteraturhistoriske og faghistoriske biografier i 1990’erne*, Roskilde, Roskilde Universitetsforlag 1999, s. 9-97.
- Richard, Anne Birgitte: *På sporet af den tabte hverdag. Om Dorrit Willumsens forfatterskab og den moderne virkelighed*, København, Gyldendal 1979.
- Rousseau, Jan Jakub: *Emil, czyli o wychowaniu* (przekład Waław Husarski), Wrocław, Zakład im. Ossolińskich 1955.
- Rønne Mikkelsen, Karoline: *Indledende stiløvelser med selvstændig kunstnerisk værdi*, Aarhus 2002 (rozprawa nieopublikowana).
- Rønning, Anne Birgitte: *Historiens diskurser. Historiske romaner mellom fiksjon og historieskrivning*, Oslo, Scandinavian University Press 1996.
- Salska, Agnieszka: Biografia, w: Grzegorz Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2012.
- Salska, Agnieszka: Monografia, w: Grzegorz Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2012.
- Schabert, Ina: Fictional Biography, Factual Biography and their Contaminations, *Biography*, vol. 5, nr 1, 1982, s. 1-16.
- Schabert, Ina: *In Quest for the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen, Francke Verlag 1990.
- Schou, Søren: Ræsonnøren og rekonvalescenten. Tankegang og tankeflugt hos Tage Skou-Hansen og Peer Hultberg, w: Anders Østergaard (red.), *Vandmærker. Nærlæsninger af ny dansk litteratur*, Dansk lærerforening 1999, s. 373-397.
- Schwob, Marcel: *Żywoty urojone* (przekład Wincenty Korab-Brzozowski, Bronisława Ostrowska, Zennon Przesmycki i Leon Schiller), Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 2016.
- Skov Madsen, Anny: Øjeblikkets evighed af Stig Dalager. En anmeldelse, 22.05.2013 (źródło elektroniczne; <https://litteratursiden.dk/anmeldelser/ojeblikkets-evighed-af-stig-dalager>, dostęp 03.01.2019).

- Skriver, Svend: Filosooffen og prinsessen, *Kristeligt Dagblad*, 14.03.2017 (źródło elektroniczne; <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/filosoffen-og-prinsessen>, dostęp 28.12.2018).
- Skyum-Nielsen, Erik: Europa i hovedet på Peer Hultberg eller Imperiet flår igen, *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 46-50.
- Sochańska, Bogusława: „Jestem jak woda, wszystko mną porusza, wszystko się we mnie przegląda”, w: Hans Christian Andersen: *Dzienniki 1825-75* (przekład Bogusława Sochańska), Poznań, Media Rodzina 2014, s. V-XLVIII.
- Stangerup, Hakon: Det moderne gennembrud, w: Hakon Stangerup, F.J. Billeskov Jansen (red.), *Dansk litteratur historie*, t. 3, København, Politikens Forlag 1966, s. 20-23.
- Stangerup, Henrik: Romanbiografiens empati, w: Keld Zeruneith (red.), *Livsformer. Otte bidrag om biografi*, København, Gyldendal 1988, s. 133-155.
- Steffen Nielsen, Birgitte: A-, B- og q-stemmer, *Bogens Verden*, nr 3, 2010, s. 21-25.
- Stone, Irving: The Biographical Novel, w: Michael Lackey (red.), *Biographical Fiction. A Reader*, New York & London & Oxford & New Delhi & Sydney, Bloomsbury Academics 2017, s. 115-130.
- Strachey, Lytton: *Ludzie epoki Wiktorii* (przekład Antoni Pański), Warszawa, Towarzystwo Wydawnicze Rój 1938.
- Svennevig, Michael: *Et menneske bliver først til, når det fortælles*, København, Forlaget Epigraf 2017.
- Tamm, Ditlev: *Konseilspræsidenten – Jacob Brønnum Scavenius Estrup*, København, Gyldendal 1996.
- Thiel-Jańczuk, Katarzyna: Jak umiera pisarz? „Śmierci urojone” („Morts imaginaires” Michaela Schneidera jako nekrofikcje, *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci*, nr 9, 2012, s. 203-214.
- Thing, Morten: 1000 PH, *Modkraft*, 12.07.2013 (źródło elektroniczne; <http://modkraft.dk/artikel/1000-sider-ph>, dostęp 20.10.2018).
- Thomsen, Niels: Historien om frk. Zahle – Er det historie?, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 1, 1992, s. 353-358.
- Thomsen, Niels: Biografiens nye bølge – en skæv sø?, *Historisk Tidsskrift*, t. 16, rz. 6, 1997, s. 412-429.
- Thurah, Thomas: *Så hvad er et menneske? Tre kapitler om P.O. Enquist, Peer Hultberg og Jan Kjærstad*, Viborg, Samleren 2002.

- Thurman, Judith: Vejene omkring Blixen, w: Keld Zeruneith (red.), *Livsformer. Otte bidrag om biografi*, København, Gyldendal 1988, s. 117-132.
- Trzcionkowski, Lech: Biografia starożytna – starożytność biografii, w: Ryszard Kasperowicz, Elżbieta Wolicka (red.), *Biografia – historiografia dawniej i dziś*, Lublin, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2005, s. 11-28.
- Walton, Stephen J.: *Skaff deg eit liv! Om biografi*, Oslo, Det Norske Samlaget 2008.
- White, Hayden: Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach (przekład Dorota Kołodziejczyk), w: idem, *Proza historyczna*, Kraków, Universitas 2010.
- White, Hayden: *Przeszłość praktyczna* (przekład Ewa Domańska), Kraków, Universitas 2014.
- White, Hayden: Tekst historiograficzny jako artefakt literacki (przekład Marek Wilczyński), w: idem (red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński), *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków, Universitas 2010, s. 78-109.
- Winge, Mette: *Fortiden som spejl*, Viborg, Samleren 1997.
- Wivel, Henrik: *Selma Lagerlöf. Tillæg til Snedronningen*, København, Gads Forlag 1991.
- Wullschläger, Jackie: *Andersen. Życie baśniopisarza* (przekład Maryna Ochab i Bogusława Sochańska), Warszawa, Wydawnictwo W.A.B. 2005.
- Zajas, Paweł: *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie 2011.
- Zajewski, Władysław: Kontrowersje wokół biografii historycznej, w: Leszek Kuberski (red.), *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 1998, s. 25-33.
- Zańko, Aldona: *Moderne kortprosa i dialog. En genreundersøgelse ud fra et intertekstuelte perspektiv*, Frankfurt am Main, Peter Lang 2015.
- Zerlang, Martin: Hvad man siger – Peer Hultberg, w: Klaus P. Mortensen, May Schack (red.), *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, t. 5, København, Gyldendal 2007, s. 501-505.
- Martin Zerlang: I historiens Pariserhjul – Ebbe Kløvedal Reich, w: Klaus P. Mortensen, May Schack (red.), *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, t. 5, København, Gyldendal 2007, s. 432-436.
- Zerlang, Martin: Marionet eller voksdukke, w: Klaus P. Mortensen, May Schack (red.), *Dansk litteraturs historie 1960-2000*, t. 5, København, Gyldendal 2007, s. 524-528.
- Zeruneith, Keld: *Den frigjorte. Emil Aarestrup i digtning og samtid. En biografi*, København, Gyldendal 1981.
- Zeruneith, Keld: Forord, w: idem (red.) *Livsformer. Otte bidrag om biografi*, København, Gyldendal 1988, s. 7-11.

Żmuda-Trzebiatowska, Magdalena: *Folkhemmet – czyli wspólny, dobry dom – w szwedzkich narracjach o dzieciństwie*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 2017.

Żygulski, Zdzisław: *Jan Christian Andersen. Bajkopisarz duński*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1956.

## Summary

The dissertation *Biography as a Pretext. The Models of Contemporary Danish Biofictions* addresses the issue of biofictional writing in Denmark and its pretextual character. Divided into five major chapters, the book covers both specification of biofiction as a literary phenomenon, a historical perspective on Danish biographical writing and closer analyses of three contemporary biofictional works which are representative of the whole trend. The methodology adopted in the dissertation is mainly narratological, but also employs some elements of psychoanalytical reflections, especially those of Jacques Lacan, eudaimonistic theory of Julia Annas and feminist observations by Ewa Kraskowska.

Biofiction is a term coined in 1991 by Alain Buisine in his essay *Biofictions*, but the phenomenon itself had been known and practised for decades, comprising all kinds of biographical fiction. Nevertheless, biofictional writing is hardly discerned from traditional biographies which brings about perplexity and disinformation as to the actual differences between these two modes of writing. In Danish biographical research a distinction between conventional biographies and biofictions is practically unrecognized, hence the desire to investigate the issue in closer detail.

Based on three chosen biographical novels on artists, Dorrit Willumsen's (born 1940) *Marie. A Novel About the Life of Madame Tussaud* (Danish edition 1983, Polish edition 1990), Peer Hultberg's (1935-2007) *Preludes* (Danish edition 1989, Polish edition 2002) and Stig Dalager's (born 1952) *Journey in Blue* (Danish edition 2004, Polish edition 2007) I wish to demonstrate that biofictions serve a double purpose: firstly, they recreate the life of a historical person and secondly, they discuss it in the light of a chosen universal issue or problem which is topical for the time of the book's creation. All the works investigated here were published in the period of the last 40 years which is perceived as the renaissance of biography and described as the biographical turn, also in Denmark.

In the first chapter differences are indicated between biographies and biofictions. Apart from that, some chosen typologies of biographical writing are described in order to contextualize biofiction and demonstrate the methodology applied in the study. The so-called pure biography, i.e. biography based on verifiable data and documentation, is traditionally divided into two main subgenres: the historical and literary biography. The former comprises all types of traditional biographical writing whose protagonists are historical figures of great importance for the mankind and historical processes, and whose lives are relatively well-known thanks to various materials such as extant chronicles, letters, documents, press reports

and relations of witnesses. The latter, in turn, refers commonly to the lives of writers, although the very term “literary biography” can also denote biographical works of fiction, such as biographical novels. In principle, though, pure biographies are factual narratives whose contract with the reader is referential. On the other hand, owing to its narrative nature biography is susceptible to be influenced by fiction in both its narrative structure and ~~the~~its content, since not all aspects of the protagonist’s life are equally well-known, and therefore need to be invented by the biographer for the sake of a narrative’s cohesion. The correlation between fact and fiction in biography is discerned and investigated by various scholars, such as Paul Murray Kendall, James L. Clifford or Maria Jasińska whose taxonomies embrace the extent of fictionality and facts in different types of biographies. Another issue discussed in chapter 1 concerns the seeming similarity between biography and other genres, such as the monograph, portrait, historical novel and *künstlerroman*. To my mind, indicating the similarities and disparities between them is important, since they tend to be confused with one another. The crucial part of the chapter is explanation and discussion of biofiction as a subject of interest among contemporary scholars whose reflections and findings are instrumental in my own methodological approach. Monica Latham, Ina Schabert and Michael Lackey’s approaches to biofiction allow me to put forward my own understanding of this literary occurrence. Accordingly, I perceive it as a form of writing, not necessary a genre, which concludes a double contract with the reader: a referential-fictional one, since it is indebted to both referentiality and fiction, but is *a priori* unable to fulfil all the requirements of any of them. In my opinion, contemporary Danish biofiction is a form of writing in which the protagonist and their story become *literary figures* (Michael Lackey’s term), i.e. bearers of universal, topical or/and controversial truths and issues. This is possible thanks to the narrativization and fabularization, i.e. devices which are typical of fiction. Thus a historical figure becomes a contemporary protagonist, whilst the so-called pronominal psychology (*den pronominale psykologi*, a term introduced by Aage Henriksen) enables the reader to recognize the typicality and ordinariness of the exceptional individual in spite of their uniqueness. The process of becoming a literary figure with a bi-temporal provenance is investigated by employment of narratological devices, such as diversification of narratorial voices whose description is based on Gérard Genette’s findings and terminology. Since in all the described novels polyphonic narration is employed, some references are also made to Mikhail Bakhtin’s deliberations on polyphonic novel. Nevertheless, Bakhtin’s thoughts are not instrumental in the dissertation’s methodological approach.

Chapter 2 focuses on the historical perspective of Danish biographies whose onset dates back to the Modern Breakthrough, i.e. the last three decades of the 19<sup>th</sup> century. Biographies written in that period by Georg Brandes and Vilhelm Andersen still have impact on today's biographical writing in Denmark, since they represent two main variants of the genre: the genetic (*den genetiske*) and the portraying one (*den portrætterende*). Especially thanks to Brandes the Danish biography has become a medium of conveying the author's own visions and standpoints, therefore his biographical works can be perceived as predecessors of contemporary biofictions. Thanks to their debunking potential and subjective narratorial voice they can be located in the avant-garde of biographical writing of that time. The main focus of the chapter is put on the genre's evolution after the 1960s, i.e. the period of Aage Henriksen and his circle's activity. Henriksen, who sees himself as a follower of Vilhelm Andersen and partly of Georg Brandes, develops his own biographical model by emphasizing the protagonist's free will and potential. He also underlines the responsibility of the biographee's own actions and aims at recreating him/her as a representation of a universal human personality. His method of biographical writing has been adopted by his students, such as Jørgen Elbek and Keld Zeruneith. The latter is one of the most significant figures of the Danish biographical renaissance after 1980, both in terms of theoretical reflection and practice. The evolution of the genre which began in the 1980s embraced both pure biographies and biofictions. At the same time theoretical reflection and discussion on the subject of biography were launched by historians (f.x. Grethe Jensen, Sidsel Eriksen or Niels Thomsen) and literary scholars (f.x. Keld Zeruneith, Johnny Kondrup or Anne Birgitte Richard) who wished to examine the purpose and condition of the genre in contemporary history and literature. It is worth mentioning that their disputes did not raise the issue of biofiction as a separate branch of biography or literature, even though this form of writing has been blooming and developing over the last few decades.

The third chapter examines Dorrit Willumsen's novel *Marie*, which is one of the most notable and widely-discussed biofictions from the 1980s. Being a representation of Madame Tussaud's life and artistic activity, the novel also discusses a contemporary woman's life choices and dilemmas, locating her in a broader social context as a wife, mother and female artist. The novel's pretextual character manifests itself on its thematic and narratorial plane. Marie as the novel's protagonist is presented as a woman who transgresses the boundaries of the culture-constructed gender, but at the same time she confronts herself with the desire to fulfil the expectations imposed on her by the oppressive environment. The personal and professional development of the protagonist is perceived in the novel as a universal narrative

of a woman's struggle for gaining independence and obtaining her own voice. This translates into a variety of narratorial voices in the novel: the heterodiegetic narration with a focalization on the protagonist perspective as the main voice, with the autodiegetic narration (i.e. Marie's own voice, her soliloquies) playing a complementary role. An important factor which demonstrates the novel's pretextual character is the role of anachronisms. They occur both in the protagonist's and narrator's observations which transcend the common knowledge of the described epoch, and in ironic, humorous remarks of Marie and the extradiegetic narrator. As to Madame Tussaud's artistic creativity and her professional career, they are depicted in the biofiction as a figuration of personal freedom and a space of individual development. Hence, the pretextual potential inherent in the depiction consists in emphasizing the necessity of confrontation with the extant norms and standards in order to achieve one's own identity.

Peer Hultberg's biofiction *Preludes* is the subject of a closer examination in the fourth chapter. The novel, which brought its author popularity and success, is the most experimental work out of the three discussed in the dissertation. It concerns Frederic Chopin, but, untypically of biographical writing, it only covers the first twelve years of the composer's life. Since Chopin's childhood is not as exhaustively described in factual literature as his maturity, the novel's character is more fictional than it is the case in the two other biofictions. In terms of the work's pretextuality, it seems that childhood and the process of upbringing are its actual subjects. The extratextual pieces of information, such as names of persons, locations and dates, do not play a vital role in the narrative, whilst a young child's consciousness, thoughts and sensuality are explored to the full in the novel. The protagonist's childhood is depicted as traumatic experience due to the oppressiveness inherent in the parents' method of child-rearing. Hultberg describes the child's inner portrait as chaotic, atomized and dependent on the surrounding adults' statements, actions and letdowns. This condition is reflected in the biofiction's language, dominated by unfinished sentences, paratactic structures, repetitions and polyphony. As the protagonist grows up, the development of the language progresses, but at the same time it contributes to further alienation of young Chopin whose individuation process relies on finding his own way of expression, i.e. his own music. Similarly to Willumsen's biofiction, *Preludes* addresses the issue of a struggle for one's own identity and points at art as a means of identity creation. Chopin's music assumes the role of an independence zone where creativity and fantasy can be given free rein, and the protagonist liberates himself from the oppression of the family members who represent the Freudian "superego" (the father), "ego" (the mother) and "id" (the maid Baška). The type of pretextuality in *Preludes* resembles the one in *Marie*. Apart from the fabularization and

narrativization, which are present in all biofictions, young Chopin is a literary figure, and the main pretext of the novel is the painful and demanding process of child-rearing.

The fifth chapter of the dissertation is devoted to Stig Dalager's *Journey in Blue*, a narrative on Hans Christian Andersen's life. This piece of work is practically the first Danish biofiction on the famous fairy tale writer, and its degree of referentiality is relatively high, as the author consulted numerous materials about and of Andersen during his work on the novel. On the other hand, the narratorial voice in the biofiction is far from the traditional third-person seemingly objective disquisition, but quite consistently maintains the protagonist's perspective. Apart from that, the narrative is constructed as the writer's deathbed meditation, which strengthens the novel's fictional provenance by introducing the modes of writing uncommon for referential texts (insight into the biographee's thoughts and motivations etc.). Happiness and its prerequisites can be perceived as the main pretext of the novel, since the text concentrates on the process of achieving this state of mind by the protagonist. Being one of the most desirable values of human life, happiness is described in *Journey in Blue* as the Lacanian *objet petit a*, i.e. an unattainable goal and subject of constant desire. Since two principal approaches to happiness are confronted in Dalager's biofiction, I have chosen to employ Julia Annas' eudaimonistic reflection to examine the novel. The American scholar distinguishes between an episodic, temporary happiness which stems from occasional pleasures and is independent of the individual, and global happiness which is a stable and permanent state achieved by the individual's own efforts. *Journey in Blue* discusses the two stances by introducing them in H.C. Andersen's life and emphasizing the value of the latter. At the same time, the biofiction can be perceived as a voice in the debate on tangibility and attainability of happiness, if only it is achieved through self-acceptance and the *amor fati*-maxim.

All the conclusions resulting from the research have been placed in the last chapter of the dissertation. As it turns out, the pretextual nature of contemporary Danish biofictions does not diminish the role of the historical person in the narrative, but it brings the biographee closer to the reader by emphasizing their recognizable and universally human traits. All the investigated works are of postmodern origin, which manifests itself in fragmentarization of the narrative and the lack of one, dominating and domineering narratorial voice. This can be seen as a symptom of crisis in traditional biographical writing whose interpretative and explanatory practices have proven insufficient in terms of description of human life.



**Joanna Cymbrykiewicz** jest literaturoznawczynią skandynawską, związaną z Katedrą Skandynawistyki UAM. Jej zainteresowania badawcze wiążą się przede wszystkim z literaturą duńską, szczególnie ze współczesną biografistyką, poezją postmodernistyczną, a także przekładem literackim, którym zajmuje się również praktycznie. Autorka monografii *Motyw śmierci we współczesnej poezji duńskiej* (2008), artykułów z zakresu skandynawskiego wiersza litanijnego oraz translatologii. W rozprawie *Biografia jako pretekst. Modele współczesnych duńskich biofikcji* eksploruje zjawisko narracyjnych reprezentacji postaci historycznych we współczesnych duńskich biofikcjach, wskazując na pretekstowy charakter tej formy literackiej.

\*DOI: 10.14746/9788395414428\*

