

Renata Jochymek

## *Pejzaże pamięci* Agaty Tuszyńskiej a konwencja reportażu i proza Singera

Gdy po raz pierwszy zetknęłam się z biografią Isaaca Bashevisa Singera napisaną przez Agatę Tuszyńską, nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że już gdzieś czytałam fragmenty tej pozycji. Jej autorka jest bowiem tak zafascynowana twórczością swojego bohatera, iż całe akapity *Miłości i wygnania*, *Urzędu mojego ojca* i innych tekstów w I i II wydaniu *Singera. Pejzaże pamięci* wyraźnie przetwarza. Nieco inaczej natomiast potraktowała jego pisarstwo w ostatniej, III edycji. Tam konfrontacja z prozą Singera jest wyraźnie czytelnikowi sygnalizowana, a stylizacja singerowska nie pełni funkcji wyłącznie estetycznej.

Agata Tuszyńska we wstępie książki pisze mianowicie, że:

Spóźniłam się na jego śmierć. [...] Spóźniłam się, dlatego ta opowieść szyta będzie, pleciona, supłana z pamięci innych, ze skrawków, okruchów, resztek. Ze starych fotografii, fragmentów ocalałych liter, sznurowadeł butów z oświęcimskich stosów. Spóźniłam się, więc opiszę kształty nieobecności. Zapominanie<sup>1</sup>.

I taki też charakter mają *Pejzaże pamięci*. Cały tekst jest wielogłosem. Wszystko, co się w nim pojawia, nawiązuje i do przeszłości, i do odszukanych w niepamięci przeżyć, informacji, opinii; wplecione tam zostają również – zwykle bez cudzy-słowa – różne teksty literackie, historyczne, publicystyczne<sup>2</sup>. Hipotesy – do któ-

<sup>1</sup> A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. II, Gdańsk 1996, s. 9, 11. Dalej będę oznaczała następująco: SI – wyd. II oraz A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. III zmienione, Warszawa 2002. S – wyd. III.

<sup>2</sup> Obok najbardziej znanych polskiemu odbiorcy utworów I. B. Singera, jego brata Joszuy, siostry, syna i siostrzeńca, odnajdziemy wpływy literatury judaistycznej XX wieku. Autorka przywołuje również cytaty z biografii I.B. Singera, artykuły o nim i wywiady dostępne w języku angielskim. Nieczęsto informuje ona o tych ostatnich czytelnika. Por. P. Kresh, *Isaac Bashevis Singer – the Magician of West 86<sup>th</sup> Street: A Biography*, New York 1979; Miller D.N. (red.), *Recovering the Canon: Essays on Isaac Bashevis Singer*, Leiden 1986; Miller D. N., *Fear of Fiction: Narrative Strategies in the Works of Isaac Bashevis Singer*, State University of New York Press, Albany 1985; Shmeruk Ch., *Bashevis Singer- in Search of His Authobiography*, "Jewish Quarterly" 1981/1982, nr 4, s. 28–36; Sinclair L., *The Brothens Singer*, London 1983.

rych jawnie bądź anonimowo Tuszyńska nawiązuje – traktuje ona jak swoisty kod, zrozumiały tylko dla miłośnika twórczości Singera. Dopiero zestawienie fikcji literackiej z danymi biograficznymi i odkryciami Agaty Tuszyńskiej pozwala odbiorcy zrekonstruować osobowość autora *Szoszy* – podczas gdy niewprawy, przypadkowy czytelnik potraktuje wszystko, co zostało w *Pejzażach* napisane, jako analizę dokumentów. Podkreślmy, że wszelkie obce, nieodautorskie refleksje są w tekście najczęściej wyraźnie sygnalizowane. Jak więc nazwać tę wielość cudzo-swoich akapitów, których przecież pełno w *Singerze*? Już intertekstualnością? Czy może tylko sprawnym manipulowaniem cudzymi tekstami, ocierającym się o plagiat?

Henryk Markiewicz zauważa, że Bachtinowska „dialogowość” stanowi „bezpśrednią antecedencję intertekstualności [...], upodmiotowiona, odsłaniająca poza dialogiem tekstów, dialog osobowości”<sup>3</sup>. *Pejzaże pamięci* są niewątpliwie takim dialogiem wielu utworów. Nie zawsze jednak owe zderzenia dwóch, trzech przywołań, przetworzeń, aluzji budowane są na zasadzie równoprawności. To jakby drabina kolejnych, różnorodnych skojarzeń, nawiązujących dyskurs z poprzednim, nieodautorskim fragmentem tekstu.

Tej biografii Singera nie można w całości zaliczyć do pozycji realizujących jedynie „interauktorialność” (termin Schaberta), „czyli przedstawione w dziele spotkanie autora z osobowością innego wcześniejszego autora”<sup>4</sup>. Tuszyńskiej bowiem nie tyle chodzi o samo zrekonstruowanie biografii i kształtowania się osobowości Isaaca Bashevisa, co właśnie o owo „zapisanie śladów pamięci” – przede wszystkim o międzywojennej rzeczywistości polskich Żydów (przy czym szuka jej głównie w dziełach literackich) – a każdy wielość tekstów niejednokrotnie znaczeniowo się wykluczających stwarza sytuacje intertekstualne.

Agata Tuszyńska nastawiona jest na grę z czytelnikiem. Woli ona przyjąć postawę Barthes’a, który twierdził, iż „tekst to splot cytatów zaczerpniętych z niezliczonych ośrodków kultury”<sup>5</sup>, jest jak tkanina. [...], tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie”<sup>6</sup>. Być może dlatego też traktuje pisarstwo Singera bardziej jako element pewnej tradycji niż źródło historyczne. Chce się i w tym upodobnić do swego bohatera, że zwraca szczególną uwagę na trzy najbardziej doceniane przez krytyków cechy jego pisarstwa: postać, strukturę i stylizację<sup>7</sup>. W pewnym momencie Singer staje się dla czytelnika jeszcze jednym „swoim” bohaterem literackim, bo jego konterfekt został wymodelowany według wypracowanego przez autora *Szoszy* klucza.

Zamierzone przez autorkę właściwe aluzje literackie (wplecenie wielu cytatów, przetworzeń książek Singera i wywiadów z nim) wprowadzane są do III wydania po

<sup>3</sup> H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, z. 4–5, s. 248.

<sup>4</sup> I. Schabert, *Interauktorialität*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 1983, z. 4. Cyt. za: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności...*

<sup>5</sup> R. Barthes, *Image, Music, Text*, New York 1977, s. 146.

<sup>6</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997, s. 92.

<sup>7</sup> Por. Ch. Shmeruk, *Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, Lublin 2003, s. 16; M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Isaaca Bashevisa Singera. Rozstanie i powrót*, Lublin 1994.

to, by czytelnik je rozszyfrował, bo „tylko wtedy może on wyczerpać potencjał sensu tekstu”<sup>8</sup>. Dopiero rozpoznanie tytułów utworów, losów ich bohaterów, zrekonstruowanie singerowskiej stylistyki pozwala odbiorcy na pełne poznanie dzieła, na swoistą autokreację Singera na publiczny użytek i odtwarzanie jego „zakamuflowanej” osobowości. Taka czytelnicza praca będzie „próbą rozszerzenia i rozwarstwienia sensu”<sup>9</sup>. Właśnie te intertekstualne odniesienia dają czytelnikowi „pełną swobodę asocjacji różnych tekstów i doświadczeń”<sup>10</sup>, ale są też w pewien sposób przez autorkę sterowane – chociażby poprzez, czasami, podanie źródła. Znana jest więc funkcja indeksalna. Jej ostentacyjność – tak różna od kamuflażu pierwszych dwóch wydań, w których autorka wielokrotnie starała się zatrzeć źródło cytatów i quasi-cytatów – każe powątpiewać w prostą kontynuację stylistyczną, chociażby dlatego, że w *Pejzażach* Tuszyńska łączy styl Singera z własną odautorską refleksją eseistyczną i reporterską, nawiązującą do najnowszego reportażu biograficznego swoją dynamicznością.

Pierwsze wydanie *Pejzaży pamięci* wzbudziło wiele kontrowersji. Zarzucano autorce nawet skłonność do plagiatu<sup>11</sup>. Nie wszyscy recenzenci byli też usatysfakcjonowani ciągłym przywoływaniem źródeł oraz ich wielokrotnym przetwarzaniem i łączeniem, a także, jak twierdzili, niekiedy nadmiernym cytowaniem autobiografii Singera<sup>12</sup>, sądzili bowiem, że nie zawsze intencja piszącego te słowa była taka, jak ją odczytywała autorka. Zwracali ponadto uwagę na pewne uzurpatorstwo prawa do fikcji reprezentatywne w stosunku do drobiazgów. Niejednokrotnie, podkreślając prawdziwość kreacji Singera, twierdzili, iż Agata Tuszyńska pozwoliła sobie na pozbawi uzasadnień tworzenie scen charakterystycznych dla powieści realistycznej, a nawet psychologicznej. Szczególnie bulwersował ich fakt, iż one niejednokrotnie przetwarzała fragmenty autobiografii Singera i przedstawiała je jako swoją własną, odautorską wypowiedź. By precyzyjniej wyjaśnić, na czym owo „przetwarzanie” polegało, warto przyjrzeć się takim oto fragmentom:

Isaac Bashevis Singer w rozdziale pt. *Genealogia rodzinna* książki *Urząd mego ojca* tak wspomina dzień zaślubin swoich rodziców:

Jej rodzina poczuła się znieślawiona podczas podpisywania umowy przedślubnej, z powodu wyglądu rodziny ojca. Babka Temereł miała na sobie atlasową suknię, która wyglądałaby wytwornie przed stu laty, a na głowie czepek przyozdobiony różnymi koralikami i tasiemkami, jakich nikt już nie nosił. Nawet wysławiała się w sposób archaiczny, a mój ojciec bardziej przypominał teścia, niż pana młodego. [...] Nie mówił ani po polsku,

<sup>8</sup> M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 200.

<sup>9</sup> C. Schaar, *Vertical, Context, Systems*, [w:] *Style and Text*, Sztokholm 1975. Cyt. za: M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności...*, s. 202.

<sup>10</sup> M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności...*, s. 202.

<sup>11</sup> Por. M. Rud, *Naplecone i grubymi nićmi szyte*, „Tygodnik Solidarność” 1994, nr 39.

<sup>12</sup> Por. M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Isaaca Bashevisa Singera...*, s. 142–143; M. Rud, *Naplecone i grubymi nićmi szyte...*; A. Baglajewski, *Pejzaże pamięci i wyobraźni*, „Kresy” 1994, nr 19; W. Sadkowski, *W podwójnym zwierciadle*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 7/8.

ani po rosyjsku, nawet nie umiał napisać swego adresu w tych alfabetach. Znał tylko służbę Bożą<sup>13</sup>.

Natomiast Agata Tuszyńska w I edycji sparafrazowała ten fragment następująco:

Jego żona, Temerl [podk. moje – RJ] na wesele włożyła na pewno jedną ze swoich atlasowych sukien, które wyglądały wytwornie przed stu laty, i czepek, pełen tasemek i koralików, jakie już dawno wyszły z mody. (Bilgorajska rodzina czuła się dotknięta staroświeckim wyglądem rodziny narzeczonego już podczas podpisywania przedślubnej umowy). Jeździła po kraju, sprzedając biżuterię wśród polskiej i rosyjskiej szlachty. Dziękowała Bogu, że ma uczonego męża, jej rolą było zapewnić mu utrzymanie. [...] Pinkas wygląda bardziej na teścia niż na pana młodego. [...], znał tylko służbę Bożą. [...]. Nie mówił ani po polsku, ani po rosyjsku (SI 22–23).

Cytowany fragment *Pejzaży pamięci* na pewno nie jest autorstwa Isaaca Bashevisa Singera, jak również trudno jego twórcą nazwać Agatę Tuszyńską, ponieważ „przetwarzając” tekst Singera zmienia ona dość znacznie kolejność pierwotnie znajdujących się w *Urzędzie...* wypowiedzi, a w samych zdaniach przedstawia pojedyncze słowa i wtrąca w singerowską narrację swoje własne refleksje. Informuje w ten sposób albo o cechach charakteru prezentowanych osób, albo o żydowskich zwyczajach towarzyszących opisywanym wydarzeniom – mają więc one charakter przyswojenia czytelnikowi trudniejszych w odbiorze faktów. W tej części autorka *Wisnowskiej* przynajmniej połączyła akapit *Urzędu mojego ojca* z własnymi refleksjami, co można tłumaczyć jej zbyt wielkim zafascynowaniem prozą Singera, a także chęcią skrupulatnego oddania prawdopodobieństwa całej relacji.

Najbardziej to „umiłowanie” jest dostrzegalne w następującym zdaniu: „Była przekonana, że jej najmłodsza córka będzie klepała biedę”<sup>14</sup>, do którego autorka *I znowu list* dodała tylko (na początku wypowiedzenia) wyrażenie przyimkowe: „z góry”<sup>15</sup> – reszty nie zmieniając zupełnie.

Ponieważ autorka rzadko wykorzystuje dosłownie fragmenty twórczości Singera – chodzi m.in. o brak podania źródeł – nie można cytowanych części traktować jako świadomej kompilacji. Prawdopodobnie pragnęła ona możliwie najrzetelniej opowiedzieć o początkach małżeństwa rodziców Singera i w I edycji *Urząd mojego ojca* potraktowała jak dokument, nie utwór literacki. Warto tu zaznaczyć, iż właśnie prawdziwość i wiarygodność są ważnymi cechami opowieści biograficznej<sup>16</sup>, a wy-

<sup>13</sup> I.B. Singer, *Urząd mojego ojca*, Warszawa 1992, s. 46.

<sup>14</sup> Tamże, s. 47.

<sup>15</sup> Por. SI 21.

<sup>16</sup> Jasińska tak relacjonuje sądy A. Maurois i E. Ludwiga o powinnościach opowieści biograficznej, która: „jako dzieło poświęcone ludzkiemu indywidualizmowi musi wychodzić poza fakty w dziedzinie rekonstrukcji psychologicznej. W ich praktyce oznaczało to, iż biografowi nie wolno fabrykować żadnych faktów szczegółowych ani ich odpowiednio modyfikować, w wypadku gdy nie pasują do ogólnej koncepcji bohatera”. Zob. M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970, s. 81–82.

korzystywanie wszelakich źródeł (szkoda, że zrobiono to anonimowo) na pewno jest lepsze od dowolności tekstu, bowiem – jak to zaznaczyła Maria Jasińska:

Nieprawdziwość sądu traktowana jest przez czytelnika tak, jak w każdym dziele naukowym. Nierzetelność informacji, choćby nawet dotycząca tylko drobiazgow, z których licentia poetica ma sugestywniej wydobyć jakiś rys typowy, dyskredytuje autora w razie jej wykrycia<sup>17</sup>.

Publikacja *Singer. Pejzaże pamięci* łączy w sobie elementy reportażu i opowieści biograficznej oraz eseju. Jego autorka nie mogła więc pozwolić sobie na bezpośrednie wprowadzanie fikcji, a jednocześnie chciała ona jak najbardziej malowniczo zaprezentować charaktery rodziców swojego bohatera. Starła się więc dbać o szczegóły i urzeczywistniać normy opowieści biograficznej oraz reportażu. Z trzeciego wydania usunęła przy tym przykładowie wszystkie takie metatekstowe fragmenty.

Według Julii Kristevej „intertekstualność oznacza transpozycję jednego systemu znaków na inny”<sup>18</sup>. Zatem nie jest to antecedencja intertekstualności. W twórczości Tuszyńskiej bowiem różnice między tekstem właściwym, a wplecionymi przez pisarkę – bez cudzysłowów – fragmentami utworów bohatera biografii, są tak wkomponowane, że odbiorca nie znający dobrze powieści Singera, w ogóle tego nie zauważa i uzna, że jest to narracja odautorska. Jednak ten, co czytał *Miłość i wygnanie* oraz *Szoszę*, dostrzeże łatwo wyraźne przywołania:

Przyzwyczał się do tego, że jego ojciec to człowiek, który wie wszystko. Głównie z książek, które studiował. Tak było długo, dopóki syn rabina nie zaczął mieć wątpliwości, czy istotnie są to słowa Boga. [...] Matka złościła się czasami na męża za te opowieści, ale sama była wielką moralistką. [...], patrzyła na świat dużymi szarymi oczami, które wyrażały wrodzoną bystrość i melancholię<sup>19</sup>. [S67, 68].

Te ukryte cytaty, oprócz informacyjnej, pełnią jeszcze jedną rolę – ułatwiają Tuszyńskiej stylizowanie *Pejzaży pamięci* na utwór Singera. Współtworzą klimat. Dzięki nim precyzyjniej kształtuje ona wizerunek prozaika, powstaje konterfekt nader zbliżony, jeśli nie tożsamy z kreacjami głównych postaci w przywołanych wcześniej powieściach noblisty. Matka już zawsze pozostanie chudą melancholiczką, zaczytaną w prozie Hamsuna, ojciec zaś – rudy, drobny, dobrotliwy i uczony. Pewne aspekty intertekstualne zakłócające te sielankowe wypominki ujawnia kolejna warstwa tej książki, a mianowicie wprowadzanie różnych technik pisarskich. Tadeusz Żółciński ocenił je następująco:

<sup>17</sup> Tamże, s. 81.

<sup>18</sup> J. Kristeva, *Le revolution du langage poetique*, Paris 1971, s. 59–60. Cyt. za: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności...*, s. 246.

<sup>19</sup> Podkreślono fragmenty zaczerpnięte z *Miłości i wygnania*, wytłuszczono cytaty z *Szoszy*. Por. I.B. Singer, *Miłość i wygnanie...*, s. 11, 12, 13: „Nie był kupcem, lecz cały dzień stał przy pulpicie i pisał komentarze. [...] kwestionował intencje Boga a ojciec nieustannie Go bronił.”; I.B. Singer, *Szosza*, Warszawa 1991, s. 12.

Pozwoliło to autorce na skreślenie biograficznego collage'u. Nieustannego przeplatania wypowiedzi twórcy z wypowiedziami innych osób o nim, własnych odczytań i domysłów, dopisywać wręcz spod znaku reportażu historii miejsc i ludzi związanych z osobą pisarza<sup>20</sup>.

A to łączenie różnych typów narracji ułatwia zderzenie „wczoraj” z „dziś”, mieszkańców przedwojennej Krochmalnej z krajobrazem pożydowskim, w którym nawet domy nie pamiętają – a mimo to trzeba odnaleźć jakąś wspólną nić. *Pejzaży pamięci* nie można nazwać li tylko jednym wielkim cytatem utworów Singera, bo – w trzecim wydaniu – nie są one uważane za wypowiedzi autorytatywne. Biografia tego prozaika nie jest więc tylko prostym naśladownictwem stylu Singera, ale zawiera w sobie element różnicujący, swoistą „dialogowość”<sup>21</sup>. Jeżeli zaś utwór odwołuje się do świata (autora i jego bohaterów, a także do innych tekstów), to odwołuje się w ten sposób referencyjność fikcji do innych momentów czy poziomów. Dzieło jest intertekstualne, gdy wykorzystanie elementów któregoś z utworów ma – obok naśladownictwa – jakiś głębszy sens. Można uzasadnić intertekstualność tej książki twierdzeniem, że intertekstualne są kolaże lub montaże tekstów złożone z wielu fragmentów najróżnorodniejszych utworów. Tuszyńska odwołuje się do postmodernizmu – formy jak najbardziej intertekstualnej – jest tak np. w rozdziale pt. *Cień* (S 269–278).

Zaczyna się on następująco: „Akcja siedmiu z jego powieści toczy się niemal w całości w Polsce. [...] Warszawa polska i Warszawa żydowska żyją na kartach prozy Singera, równolegle” (S 271). Po czym autorka stara się odtworzyć relacje Żydów z Polakami, ukazując nie tylko Warszawę lat 30. ubiegłego wieku, ale i zmierzający ku katastrofie świat. Singerowska fikcja wtapia się w narrację gazetowych komunikatów i odautorską refleksję, równocześnie utwierdzając odbiorcę o własnej fikcyjności. Tuszyńska akcentując niewątpliwie komercyjny aspekt twórczości Singera, łączy jego powieści z opracowaniami naukowymi i literaturą elitarną. Pisarka tak rozwija ów wątek, by i Singer stał się nieomal jedną z stworzonych przez siebie postaci. To swoiste, mające cechy symultanizmu, ukazywanie kilku planów rozgrywających się wydarzeń pełni i inną funkcję, niż w swoim macierzystym otoczeniu – a mianowicie rekontekstualizacji.

Zaznaczmy, że Tuszyńska przybliży – a może czasem nawet i odkrywa – prozę Singera, by czytelnik mógł dokładniej poznać sprawy, które fascynowały autora *Niewolnika*, i poprzez skojarzenie ich z zachowaniem Jakuba (głównego bohatera tej powieści) rozmyślać o filozofii, problemach egzystencjalnych polskich Żydów i ich obecnej sytuacji.

Biografka, stosując stylizację akceptatywną, wprowadza, zapomniany język zapomnianej społeczności. Nie jest on, co prawda, przywoływany w całej swej oka-

<sup>20</sup> T.J. Żółciński, *Twórczość była jego radością*, „Słowo Żydowskie” 1996, nr 9.

<sup>21</sup> Jest to według M. Głowińskiego zasadnicza konieczność gwarantująca występowanie intertekstualności. Zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Prace wybrane*, t. V: *Intertekstualność, groteska, parabola*, Kraków 2000, s. 7–34.

załości. To język przekładu (traktowany przez Tuszyńską i czytelnika-Polaka jako oryginał), język, którego pojedyncze słowa są prezentowane w jidysz. I objaśniane. Nie jest więc ten język wprowadzony do *Pejzaży pamięci* jako swój – cudzysłów zawsze pozostaje widoczny. Narratorka-autorka podejmuje ze swoim wzorcem – powieściami Singera – dyskurs intertekstualny, ale z jego stylem nie polemizuje. Modyfikuje tylko jego semiotyczne impulsy. W wielu miejscach stylizacja „na Singera” zostaje zderzona z reporterskim oglądem świata, z pozornie współczesnym językiem rozmówców autorki.

W ten sposób powstaje w Singerze nowa forma (*Pejzaże pamięci* nie są li tylko imitacją *Urzędu mojego ojca*) ukształtowana na podstawie prozy Singera, ale nie wyłącznie! Czytelnik dostrzega, że autorka prowokuje go do odczytywania biografii Singera jako jeszcze jednej powieści tego prozaika, chce jednak równocześnie, by nie rezygnował on z jej reporterskiego odbioru. Zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że:

każdy tekst stanowiący przejaw stylizacji właściwej akceptatywnej, nie będąc w istocie pastiszem i stawiając sobie inne cele artystyczne i informacyjne niż metatekstowa, uprzedmiotawiająca ekspozycja imitowanego stylu – przy okazji „bawi się w pastisz”<sup>22</sup>.

Taki ludyczny charakter ma więc następujący fragment:

Słuchaczką wszystkich najbardziej nieprawdopodobnych jego opowieści była mała Szosza, córka sąsiadki Baszy, ładne dziecko z niebieskimi oczami i jasnymi włosami, marzycielskie i nieśmiałe. [...]. Fascynowała go historia królowej Saby, która odwiedziła króla Salomona. Przyznał się, że po nocach studiuje kabałę i że prorok Eliaszy przychodzi udzielać mu nauk. [...]. Opowiadał, że zabierze ją do pałacu na szczycie góry gdzieś w kraju Izraela. Uczyni ją królową, a służbę będą u nich pełnił anioły i diabły. [...]. Kiedy odwiedzi ją wiele lat później w swoim wspomnieniu, jej oczy będą jak dawniej wypełnione dziecinnym zdumieniem. Ona pokaże mu szkolne książki z wierszykami, stare obrazki i zeszyty. A on poślubi ją, jak obiecał w dzieciństwie. [...]. Wszystko to opisz jako 74-letni mężczyzna<sup>23</sup> (S 68, 69).

Zaprezentowana też postawa językowa nie jest jedynie próbą odczytania na nowo żydowskich losów, ale jest ponadto próbą ukazania – teraz, obecnie – historycznej przynależności Żydów do naszej ziemi. To przypomnienie przeszłości, to szukanie śladów, ma nie tylko walor historyczny, to również – w zamiarze Tuszyńskiej – jakby rekonstrukcja tradycji w innym już świecie, w innych, współczesnych realiach. To znużone niekiedy rekonstruowanie znanego dzisiejszym mieszkańcom Biłgoraja, Leoncina, Bełzca – poczucia wspólnoty z ówczesnymi mieszkańcami tych miast. Bo przeszłość ma się w zamierzeniu autorki ponownie s t a w a ć.

Tworzy się więc synkretyczny, cudzysłowny styl. By go zrozumieć i dostrzec, trzeba, po pierwsze, znać książki Singera i o Singerze, po drugie, przyjmować z uwagą narrację reportażu, esejów. Wówczas jasnym się staje, że: „Stylizacja do-

<sup>22</sup> St. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 67.

<sup>23</sup> Por. I.B. Singer, *Szosza*, s. 11–18.

konuje się zawsze w perspektywie, którą określa funkcja metajęzykowa: że nigdy nie możemy się tu – jako odbiorcy – znaleźć wewnątrz tego języka”<sup>24</sup>.

Odbiorca nigdy nie znajdzie się wewnątrz języka Tuszyńskiej, bo to ona znajduje się wewnątrz języka Singera – i chce, by czytelnik to zauważył i zaakceptował. Chce, by wiedział, że prawda o Żydach, historii Polski, Isaacu Bashevisie Singerze jest prawdą, która się staje, nie jest bowiem czymś danym z góry, darem swoistego objawienia, ale jest prawdą, która się tworzy z różnych, czasem wykluczających się pozornie stanowisk. Dopiero po zaprezentowaniu wszystkich – według Tuszyńskiej – najważniejszych spojrzeń może powstać w miarę prawdziwy konterfekt Singera.

Twórczość tego prozaika to swoista „proteza” wszechstronnej informacji o świecie Żydów, pomagająca w konstruowaniu obecnej, naturalnej tradycji. Autorka świadomie akcentuje polsko-żydowskie relacje czy wręcz nieobecność Żydów w dzisiejszym krajobrazie, by je – dzięki odwołaniu stylistycznemu do prozy Singera – ożywić. Jednak w świadomości czytelnika pozostanie to zawsze stylizacją, nie nowym językiem terażniejszości. Tak więc sięgając po formę historyczną, przenosi ją Tuszyńska do zupełnie nowego układu, jakby reporterskiej rekonstrukcji biografii znanego pisarza, wpływa w ten sposób na jej stylistyczny kształt i poddaje ją modyfikacjom przez sugestywne jakości oryginału.

To tworzy kolejne istotne pole odniesień<sup>25</sup>. Tym odniesieniem jest z jednej strony rzeczywistość międzywojenna, a z drugiej – fikcja literacka. Oba poziomy najściślej oddziałują na siebie. Prezentacja przeszłości jest unarracyjniona – czytelnik ma świadomość, że jest to literatura – nie życie. Obok tego jednak istotną rolę odgrywa refleksja narratorki – również na temat pisanej książki. To sprawia, że każde czy to historyczne, czy literackie przyswojenie narracji przez czytelnika staje się problematyczne, świat kreowany przez Tuszyńską jest bowiem trudny do realnego uporządkowania. Bo autorka podkreśla różnice między literaturą a historią – a nie zacierają je. Postępuje jakby w duchu Lindy Hutcheon, która twierdzi, że „przeszłość rzeczywiście istniała, ale „poznać” ją dzisiaj możemy jedynie poprzez jej teksty”<sup>26</sup>.

Wybrany przez autorkę sposobem odtworzenia pozostającego w pamięci Singera międzywojnia jest owo połączenie historii, tradycji i fikcji literackiej. To spowodowało rozszerzenie narracyjnego eseju, który pełni też rolę uwypuklającej asocjacji terażniejszości z przeszłością, swoistego powiązania artystycznej formy z ludzką pamięcią o tym, co było już wcześniej w historii.

Autorka *Wisnowskiej* „wypożycza sobie” z powieści Singera konkretnych bohaterów, którzy, wpleceni w narrację *Pejzaży pamięci*, interpretują przedwojenną rzeczywistość. Tak jest z postaciami *Szoszy*, *Niewolnika*, *Rodziny Muszkatów*. Tuszyńska stosuje bowiem metodę aktywnej kontynuacji, chociaż stara się równocześnie, by czytelnik uznał, iż jest to reminiscencja stylistyczna (w rozumieniu Balbusa).

<sup>24</sup> St. Balbus, *Między stylami...*, s. 69.

<sup>25</sup> Por. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4. s. 220.

<sup>26</sup> Tamże, s. 221.



Z tego punktu interesujące wydają się być dwa rozdziały książki: *Koźnierzyk à la Słowacki* (S 197–211) i *Ciężka zima* (S 123–146). W nich to bowiem autorka tak przeplata zainteresowania literackie bohaterów z wypowiedziami Singera na temat jego pisarstwa i z relacjami z wydarzeń opisywanego okresu wyjętymi z ówczesnych gazet, że odbiorca nie zawsze zdaje sobie sprawę z tego, czy czyta odautorski tekst, czy są to po prostu jakieś zakamuflowane, przetworzone cytaty z książek Singera. Dla ukazania zaś androgeniczności tej prozy ciekawym byłoby przywołanie rozdziałiku pt. *Mat* (S 403–409).

Ten fragment ma charakter endrocentryczny. Szczególnie istotne są (określenie Balbusa) „rdzenne kompetencje znaczeniowe”<sup>27</sup> jej prozy, które pomagają w współtworzeniu z czytelnikiem pewnej wspólnoty historycznej, wszak odbiorcą *Pejzaży pamięci* miał być w założeniu Tuszyńskiej przede wszystkim Polak, Amerykanin, ostatnio Francuz, będący miłośnikiem książek Singera.

Kolejnym ważnym zadaniem, którego podjęła się Tuszyńska, jest reinterpretacja tradycji żydowskiej – sama autorka we wstępie napisała: „Spóźniłam się na jego świat, na czulent i chałę. Opowieść ta więc będzie snuta ze skrawków pamięci innych” (S 11). W trzecim wydaniu już tak mocno tego niedosytu nie podkreśla, choć jest on stale obecny. Pod pozorem obiektywizmu kreacji bohatera, autorka jego biografii odwołuje się do dezaktywizowanej, ale ciągle żywej w świadomości czytelniczek osobowości „polskiego Żyda”, przybliżonego poprzez narrację Singera.

Wprowadzenie tekstów Singera pełni jeszcze jedną – dla samej Tuszyńskiej ważną – rolę, utwierdzając mianowicie czytelnika w swojej obiektywności i rzetelności jako narratorki-reporterki, może wprowadzić do tekstu pierwiastki wysoce subiektywne, które jednakże w potocznym odbiorze takie subiektywne nie są. A nie są, bo przywołują konkretne, wyselekcjonowane fragmenty utworów Singera, który w takich momentach wyrasta na dokumentalistę żydowskiej Warszawy. Na niemal autorytet w opisywaniu przeszłości – a nie na autora beletrystyki. Tuszyńska połączyła bowiem łatwo dwie perspektywy: relacjonująco-obiektywizującą z subiektywną hipotezą.

Biografka w swojej odautorskiej narracji wyzyskała zamknięty już w dziele język Singera (pisarz nie pisze, bo nie żyje) – dla autorki *Kilku portretów z Polską w tle* jest on jednak ciągle żywym dziedzictwem. W zamyśle autorki reminiscencja formy łączy się więc w *Pejzażach pamięci* z reminiscencją inkrustacyjną, bowiem nie tylko stale wyzyskuje ona charakterystyczny dla Singera sposób kreacji świata i kompozycji dzieł („prawdziwy pisarz ma opowiedzieć historię i być absolutnie przekonany o tym, że jest jedynym, który może ją opowiedzieć najlepiej na świecie”<sup>28</sup>) – ale wykorzystuje także jego styl, wplatając do tekstu niemal całe frazy podobnie mówiących bohaterów.

Odautorska refleksja nabiera eseistycznego charakteru, całe strony poświęcone są zwyczajom i historii Żydów, które często stają się pretekstem do dygresji na inny

<sup>27</sup> St. Balbus, *Między stylami...*, s. 284–285.

<sup>28</sup> R. Burgin, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, Gdańsk 1992, s. 67.

temat. Obok refleksji egzystencjalnych odwołuje się autorka do swoich wiadomości dotyczących literatury, kultury, psychologii i socjologii, tego narodu, często cytując fragmenty dzieł. Czasami czytelnik ma wrażenie, że życiorys Singera jest tylko pretekstem do snucia refleksji nad całym ludzkim losem. Takie nastawienie narratorki-autorki bliższe jest esejowi niż reportażowi, zostało bowiem skonstruowane odmiennie od reportażu. Jest to impresyjna wypowiedź o luźnej kompozycji. Poza tym książka została podzielona na krótkie, kilkunastonicowe części, a niektóre z nich mają charakter „samodzielnych esejów”<sup>29</sup>.

Dla Tuszyńskiej już sama postać Singera jest tajemnicza, podobnie jak zagadkowo zachowują się bohaterowie jego książek. Jest on, mimo wielu prób, nie zawsze dostępny. Koncentruje się więc autorka na pewnych ułożonych według motywów faktach z życia Isaaca Bashevisa Singera. Przywołuje podobnie zachowujących się bohaterów literackich, konfrontuje dane biograficzne z informacjami psychologicznymi. Ten eseistyczny podział na motywy pozwolił Agacie Tuszyńskiej na swobodną kondensację treści, dzięki czemu możliwy do osiągnięcia staje się niejednokrotnie efekt paraboliczności, a na pewno niejednoznaczności. Autorka *Rosjan w Warszawie* rozmyśla nad sensem i przemijalnością nie tylko pojedynczych istnień ludzkich, ale i całych kultur. Tak oto przedstawia reakcję Isaaca Bashevisa Singera na sugestie dziennikarzy, by odwiedził Polskę:

Nie miał sił jechać do Polski. „Polska to jest dla mnie cmentarz żydowskiego narodu. Nie zniósłbym tej podróży w dolinę ludzkiej tragedii. To wszystko, co było moim życiem, jest dziś martwe i pogrzebane. Piszę o tym, co było, i wiem, gdzie jestem”.

Żyd. Wieczny Tułacz przemierzył świat z domem – garbem na plecach. Przez wiele setek lat znajdował schronienie w kraju pełnym lasów. „Po – lin” – „tutaj odpoczniesz” – powiedział mu głos z nieba. Tutaj spędzisz noc.

Nie zdawał sobie wówczas sprawy z tragizmu tej metafory.

Cmentarze. Po hebrajsku – domy mogił, domy życia, domy wieczności. Po żydowsku – dobre miejsce, święte miejsce.

Węzeł, ornament wokół epitafium. Niech jego (jej) dusza będzie związana w węzeł życia (S 413).

Cytując słowa autora *Szoszy*, Tuszyńska zaczyna zastanawiać się nad śmiercią, sensem życia i miejscem Żydów w Polsce. Podkreślenie „nie zdawał sobie sprawy z tragizmu tej metafory” zostaje na jedną cząstkę kompozycyjną porzucone, by rozwinąć się potem w krótki traktat o krematoriach i wzajemnej polsko-żydowskiej niechęci. Autorka odwołuje się do znaczenia słowa „cmentarz”, przybliży mentalność żydowską i kulturę tego narodu. Zawsze jednak stoi po stronie Izaaków i Ester, a nie Polaków. Zawsze zauważa i akcentuje odmiennosc i brak chęci do wzajemnego porozumienia się obu tych światów, uwydatnia, iż mieszkając obok siebie przez setki lat, Polacy i Żydzi nie potrafili stworzyć jednolitej społeczności, a wręcz prze-

<sup>29</sup> Por. *Ostatni list* – S 337–338; *Cmentarze* – S 299–301; *Szmira* – S 255–259.

ciwnie, narastały między nimi konflikty, które – jak to interpretuje Agata Tuszyńska – trwają do dziś<sup>30</sup>. Takie wnioski są możliwe tylko dzięki dyskursywnemu połączeniu wielu cytatów i quasi-cytatów. To też jest cecha intertekstualności.

Agata Tuszyńska, pisząc *Singera. Pejzaże pamięci*, do tego stopnia inspirowała się kulturą żydowską, że nawet stylizowała mowę polską na jidysz – tak, jakby komponowała utwór, a biografia składa się z nakładających się na siebie i pod względem treści, i w sferze języka muzycznych fraz. Skomponowana została na zasadzie domina, w którym do poprzedniego elementu dokłada się kolejne skojarzenia, które pełnią funkcję istotnego komponentu tekstu i „grając” ze sobą, nadają utworowi wymiar uniwersalny. Nigdy przy tym autorka nie rezygnowała z ujawnienia własnego punktu widzenia. Często nakłada się on na pogląd rozmówcy pisarki, który jednocześnie pełni rolę słuchacza.

Prezentuje ona oba światy istniejące we współczesnej rzeczywistości. Cytując fragment *Szumowin*: „jesteśmy narodem bezdomnym i nie potrafimy z nikim żyć” (S 271) – zastanawia się nad przyczynami alienacji Żydów. Wykorzystuje tu cechę gatunkową eseju i wyraziście demonstruje swoje stanowisko, a szczególnie fascynację kulturą żydowską – dlatego też problematyka osobowości Singera i w ogóle całej jego biografii stanowi punkt wyjścia do szerszych rozważań psychologiczno-socjologicznych.

Autorka w miarę możliwości rezygnuje z bibliografii i przypisów, nie wyzykuje też nadmiernie scjentystycznej interpretacji losów autora *Szoszy*. Fragmenty tekstu są niekiedy pisane bardzo osobiście, w pierwszoosobowej narracji, która pozwala na stawianie pytań oraz pewne domniemania dotyczące interpretacji zachowania i poglądów Singera. Pozwala też na wbudowywanie hipotez, które są albo dyktowane przez znajomego autora *Szutmistrza z Lublina*, albo stanowią dowód intuicji Agaty Tuszyńskiej, zdolnej dotrzeć do najintymniejszych elementów osobowości Isaaca Bashevisa Singera. Powstał w ten sposób spójny, psychologicznie umotywowany wizerunek prozaika. Jego kolejne konterfekty – dziecka, młodzieńca, początkującego autora, laureata nagrody Nobla wreszcie – zostały skreślone kilkoma zdaniami, które pociągają za sobą liczne dygresje filozoficzno-literackie oraz same przywołują różne teksty.

Takie ujęcie tematu pociąga za sobą konieczność wprowadzenia wielu cytatów – pełnią one najczęściej funkcję komplementarną, prowokującą do konfrontacji literatury z rzeczywistością. Twórczość Singera i jego życie niejednokrotnie się w *Pejzażach pamięci* na siebie nakładają, stwarzając złudzenie przebywania czytelnika w żydowskim świecie. Są stylistyczną kreacją nowego, tajemniczego, nieistniejącego już krajobrazu i kultury. Wtrącanie licznych wyrażen pochodzących z jidysz powoduje, że utwór nabiera charakteru muzycznego, bowiem autorka *Kilku portretów...* wykorzystuje je niemal w funkcji refrenu, swoistego podkreślenia inności, ale i ważności danych nazw w społeczności żydowskiej.

<sup>30</sup> Por. SI 301.

„Według mnie bycie wyjątkiem jest istotą bycia Żydem” (S 254). Ta uwaga autora *Szumowin* zdaje się być kwintesencją całej książki, która – dzięki swojej miejscami eseistycznej narracji – traktuje nie tyle o Singerze, co o całej społeczności i kulturze żydowskiej. Jest to swoisty trójgłos – biografia Isaaca Bashevisa Singera, literatura, którą ów pisarz stworzył i szeroko pojęta kultura żydowska. Motywy te stale przeplatają się ze sobą i niejednokrotnie nakładają. Tak jest w zaprezentowanym wcześniej fragmencie. Jidysz potraktowany został nie tylko jako narzędzie pracy pisarza, ale i sposób komunikacji rodaków Singera, a to z kolei pozwoliło autorce *Wisnowskiej* na zastanowienie się nad istotą bycia Żydem. Jest to wykorzystanie intertekstualności w planie kompozycji.

Dzięki takiemu zabiegowi możliwe jest w dalszej części utworu eseistyczne uchwycenie procesu rozwojowego osobowości Isaaca Bashevisa Singera oraz uwytknienie zmian u bohaterów jego prozy. Tuszyńska, wielokrotnie powracając do leitmotiwów, którymi są kreacja miłości, kultura żydowska i umierający język jidysz, konstruuje wielowymiarowy konterfekt autora *Sztukmistrza z Lublina*. W finale zaś każdego rozdziału dokonuje swoistego podsumowania, bowiem książka stanowi próbę scalenia nie tylko biografii Singera, ale i całej legendy pozostałej po przedwojennych Żydach, ich narodowej tradycji, wierzeń, kultury materialnej. Agata Tuszyńska często posługuje się przy tym elementami pozornie słabo do siebie przystającymi, jej proza zawiera wiele zaskakujących odbiorcę skojarzeń i nie zawsze oczekiwanych point.

*Pejzaże pamięci* Tuszyńskiej nie tyle więc prezentują postać Singera, ile wpisują się w horyzont doświadczenia hermeneutycznego idealnego odbiorcy. Autorka odwołuje się do najważniejszych przeżyć pokolenia ludzi, z którymi rozmawia, poznaje świat ich młodości i doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że podobne doświadczenia, przeżycia czy preferencje estetyczne mają jej czytelnicy. Najważniejsze staje się dla niej uchwycenie w ostatnim momencie – korzystając już tylko z pamięci starych osób oraz literatur hebrajskiej i jidysz – świata przedwojennych miasteczek i wsi. I do takiej tradycji – cytując stale dzieła Singera – autorka się odwołuje. Agata Tuszyńska aktywizuje je, jakby nie wierząc, że *Szosza* czy *Jentl* mogły znajdować się już w tym kręgu.

Faktem jest, że aczkolwiek tradycją żydowską zainteresowano się u nas głębiej już pod koniec lat 80. ubiegłego wieku – to w niektórych kręgach nadal funkcjonuje stereotyp Polaka – antysemitę. Tuszyńska ten wizerunek wielokrotnie podważa, podobnie jak obala niektóre mity, dotyczące Żydów obecnie mieszkających w Polsce:

Oficjalnych statystyk brak. Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów Polskich liczy zaledwie trzy tysiące członków. Amerykańska organizacja Joint szacuje liczbę Żydów w Polsce na około dziesięć tysięcy. Na jednego Żyda przypada dziś w nas trzech esepantystów, tuzin Świadków Jehowy [...]. Wyznawców prawosławia jest dwie trzecie miliona. Wśród mniejszości narodowych Żydzi plasują się na bardzo dalekim miejscu.

Nie wszyscy to wiedzą. Wedle przeprowadzonych ankiet, co czwarty Polak jest przekonany, że w Polsce mieszka od ośmiuset pięćdziesięciu tysięcy do trzech i pół miliona Żydów<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> S 422.

Jest to typowa ilustracja twierdzenia Stanisława Balbusa, który uważa, iż „systemową strukturę tradycji realizowanej [...] konstituuje dopiero dany utwór [...], projektując relację, przydomek, hierarchię ważności elementów świadectwa literackiego”<sup>32</sup>.

Dlatego też intertekstualność Tuszyńskiej może być dyskutowana w zakresie opowieści biograficznej i polegać na tym, że autorka wierzy w autobiograficzny charakter wszystkich utworów Singera i autentyczność historyczną wszystkich postaci jego powieści, w myśl zasady, że „odniesienie nie przesądza sposobu istnienia swego przedmiotu, jedynie go presuponuje”<sup>33</sup>. Nieważna jest mianowicie obiektywna prawda, ważna jest natomiast porównywalność danego tekstu z tekstem archetypicznym, wzorcem wzorców<sup>34</sup> – a Tuszyńska, mimo że widać, iż jest wyraźnie Singerem zafascynowana – jego prozy nie traktuje wyłącznie autorytatywnie, lecz stale prowadzi z nim i całym poszukiwanym przez nią żydowskim światem dialog.

Jak to więc jest: jawna kontynuacja czy stylizacja akceptatywna? W III wydaniu *Pejzaże pamięci* mamy do czynienia z intertekstualnością – i to jak najbardziej jawną, której sygnały istnieją już na poziomie rozwiązań tekstowych i stylistycznych – i są jednoznaczne.

Autorka stosuje stylizację akceptatywną, którą Stanisław Balbus w warstwie konstrukcyjnej i w warstwie językowej określa jako stylizację fingującą wzorzec<sup>35</sup>. Tekst Tuszyńskiej konstituuje aktualną tradycję nie tylko przez odwołanie do stylu Singera, który jest przecież przez swoich czytelników rozpoznawany nie jedynie przez imienne przywołania bohaterów (element historyczności), ale również istnieje w świadomości odbiorcy (podobnie jak opisywana przez niego rzeczywistość) jakby poza „obrębem repertuaru”<sup>36</sup>. Bo jego bohaterowie nie należą do biografii tego prozaika, są przecież postaciami fikcyjnymi.

Singer jest dla Tuszyńskiej autorytetem, którego wpływy starała się ona w I wydaniu zataić. Były one bowiem tak silne, zaprzeczające oryginalności, że deprecjonowały jej pisarstwo, samą autorkę sytuując już nie na miejscu rzetelnej biografki, ale popularyzatorki powieści Singera. Jeśli dodatkowo czytelnik znał wcześniej liczne przecież anglojęzyczne teksty o Singerze, również bez trudu zauważył on ich nadmierne, bez przywołań nazwisk autorów, wykorzystywanie. Wiarygodność i nowatorstwo biografii pióra Tuszyńskiej stawiało to, nie bez przyczyny, pod znakiem zapytania. Intryguje kwestia, czy autorka *Wisnowskiej* zmieniła sposób prowadzenia narracji i traktowanie cudzych tekstów wyłącznie dlatego, by nie być dalej posądzana o plagiat, czy też chciała świadomie prowadzić tę intertekstualną grę z czytelnikiem? III wydanie, parafrazując słowa Balbusa, rozproszyło jednak te wątpliwości. Stworzyło mianowicie przekonanie, że chodzi o twórczy dialog z dokonaniem Singera; o łączność z historyczną tradycją i o gruntowny dystans wobec niej równocześnie.

<sup>32</sup> St. Balbus, *Między stylami...*, s. 81–82.

<sup>33</sup> H. Markiewicz, *Odmianny intertekstualności...*, s. 250.

<sup>34</sup> Por. M. Głowiński, *O intertekstualności...*, s. 5–34.

<sup>35</sup> St. Balbus, *Między stylami...*, s. 104.

<sup>36</sup> Tamże, s. 108.

Autorka pisze książkę, która pragnie naśladować kolejną rzekomą powieść Singera i jednocześnie być reporterską biografią tego prozaika, nie przekształcając się jednak w prostą parabolę wykorzystującą jedynie elementy stylu Singera. Oba wzorce się i asymilują, i odpychają jednocześnie, bowiem wzajemne zbliżenia obu stylów pozostawiają ich elementy nie do końca wzajemnie te same lub przynajmniej się uzupełniające. Tuszyńska mówi własnym głosem reporterki o historii, Singerze, a z kolei proza Singera mówi swym własnym głosem o dzisiejszym świecie. Stylizowany na prozę Singera język Tuszyńskiej wytwarza pewien dystans, szczególną metajęzykową ramę lektury. Tak przecież przeciętny Polak nie mówi, z drugiej strony nie używałby tylu polskich słów niezasymilowany Żyd. Taka technika często zaskakuje czytelnika, bowiem zmienia choćby i tok narracji, i sposób widzenia znanego wydarzenia. A wymykający z tego cudzysłowowego zderzenia dystans nie jest polemiczny, podobnie jak *Pejzaże pamięci* nie są we wszystkich elementach tekstu dyskursywne, ale – co trzeba podkreślić – bronią się skutecznie przed oskarżeniami o wtórność.

### **Agata Tuszyńska's *Memory landscapes* versus the convention of report and Singer's prose**

#### **Abstract**

*Singer. Pejzaże pamięci* is a book of many author-voices. The author treats the work of the novelist as a code, which is only understandable to fans of Isaac Bashevis Singer. She explores the most appreciated elements in his prose, such as the character, the structure and stylistic form. She constructs her book in such a way that it can be read as one of Bashevis's novels. And yet, in order for the reader to perceive her book as a reliable biography, Tuszyńska combines various types of narration: realistic novel, report, essay and biographic story. This kind of juxtaposition facilitates clashing the past against the present and the inter-war reality with literary fiction. Both levels confer with each other through assimilating or repelling as mutual contacts of the two styles leave their components unconnected.