

MAJA JARNUSZKIEWICZ  
Uniwersytet Jagielloński\*



<https://orcid.org/0000-0003-0208-5848>



## Próby biografii. Cztery strategie narracyjne w biografiach rosyjskich pisarzy autorstwa Wiktora Woroszylskiego

Attempts at Biography. Four Narrative Strategies in the Woroszylski's Biographies of Russian Writers

### Abstract

This paper is an analysis of four of Wiktor Woroszylski's biographical books in terms of the narrative strategies adopted in each of these biographies. The books taken into consideration are: *Sny pod śniegiem* (about the life of Michaił Sałtykow-Szczedrin), *Życie Majakowskiego*, *Życie Sergiusza Jesienina* (co-written with Elwira Watała) and *Kto zabił Puszkina*. Narration is recognized as the main category of biography, which responds with the text construction, author's perspective, presentation of the hero, and the introduction of minor narratives (statements, dialogues, quotes). Additionally, narration is also the figure of understanding. On the one hand, it is connected with seeking the truth about another person, on the other hand, it could be also an attempt at the biographer's self-understanding. Woroszylski uses such narrative strategies as incarnation, lighting, explanation and researcher-interpreter strategy. They present four ways of telling about the fate of the hero. They also show a different understanding of biography as a genre and the role of the biographer's self. However, the analysis undertaken in this article is not intended to validate these strategies in terms of adherence to the principles that are crucial to a biography. Demonstrating differences and similarities between strategies reveals constant tendencies that are evident in Woroszylski's biographical attempts. Moreover, it shows the author's understanding of the genre. This paper tries to answer the question why the author repeatedly (not only in the mentioned books) returned to the issue of a Russian writer's fate. What is also important is that each biography must be treated as an "unfulfilled project". It emerges from the considerations that biography itself is a piece of work that cannot be separated from its author. It is included in the biography of the biographer, too. It means that the biography is a subject of reformulations affecting its construction, depending on the historical or political situation.

\* Uniwersytet Jagielloński, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych  
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków  
e-mail: [maja.jarnuszkiewicz@gmail.com](mailto:maja.jarnuszkiewicz@gmail.com)

Wśród polskich pisarzy drugiej połowy XX wieku Wiktor Woroszyłski był niewątpliwie jednym z najważniejszych znawców kultury rosyjskiej. Kraj ten tak silnie wpłynął na jego sposób myślenia o literaturze i historii, że wszystkie cztery biografie, które Woroszyłski napisał w swojej karierze, poświęcił właśnie rosyjskim twórcom. Chronologicznie powstawały: *Sny pod śniegiem* (o życiu Michaiła Sałtykowa-Szczerdina; 1963), *Życie Majakowskiego* (1965), *Życie Sergiusza Jesienina* (razem z Elwirą Watałą; 1973), *Kto zabił Puszkina* (1983). Każdy z życiorysów napisany został za pomocą odmiennych środków, przy użyciu innego typu narracji. Analizując owe książki, można nie tylko omówić kilka sposobów tworzenia biografii, ale także wykazać szereg trudności, na jakie natrafia ich twórca. Istotną kwestią okaże się również fakt powracania przez Woroszyłskiego do tematu życia rosyjskiego pisarza.

Biografia definiowana jest jako „opowiadanie o kolejach życiowych jakiejś osoby” (Sławiński 2008: 67). W szczegółowym ujęciu okazuje się gatunkiem opartym na szeregu dylematów i wyborów, którym biograf musi stawić czoła. Dotyczą one m.in. charakteru biografii (np. naukowa, dziennikarska, zbeletryzowana), stosunku do rzeczywistości (trzymanie się ścisłych faktów lub wprowadzanie elementów fikcji), relacji z opisywaną postacią (stopniowanie dystansu). Ponieważ „Narracja jest najbardziej dostępnym wymiarem dzieła biograficznego, tym, z którym czytelnik ma bezpośredni kontakt” (Cafek 2013: 223), kluczowy wydaje się wybór określonego jej typu. Narracja ustawia relacje w tekście: pomiędzy biografem a bohaterem, bohaterem a wydarzeniami z jego życia. To w niej definiuje się miejsce „ja” biografy, jego bardziej lub mniej obiektywna postawa, pojawia się możliwość nadużycia lub „tyrании” (Legeżyńska 2019: 23). Narracja przywołuje wypowiedzi, wartościuje, modeluje fakty. Istotna jest zatem świadomość tego, jak nią zarządzać i jakie skutki niosą za sobą konkretne działania.

Pojęcie narracji wiąże się z innymi istotnymi dla biografistyki kwestiami: rozumienia i sięgania do źródeł. Jan Bronisław Richter w *Zagadnieniach biografiki współczesnej* zauważył, że „Chodzi [...] nie o opisywanie, lecz o wyjaśnianie, rozumienie życia” (Richter 1934: 28). Z kolei Janusz Sławiński pisze o zadaniu hermeneutycznym, pojmowanym jako „odnalezienie i odczytanie zaszyfrowanego wzoru życia” (Sławiński 1975: 18). Biografię jako hermeneutyczne wyzwanie traktuje także Anna Legeżyńska. Udowadnia ona, że włączenie myślenia hermeneutycznego w rozważania nad tym gatunkiem jest o tyle zasadne, że działania biografy polegające na empatycznym doświadczeniu życia bohatera, połączonym z fascynacją

i pracą wyobraźni, są próbą zrozumienia jego losów, co umożliwia zrozumienie twórczości — i *vice versa* (Legeżyńska 2019: 26). Jak z kolei twierdzi Michał Paweł Markowski, „Biografia jest narracją, która nadaje życiu sens. [...] im więcej możemy z czyjegoś życia zrozumieć, tym biografia lepsza” (Markowski 2010: b.s.).

Drugą kwestią jest podejście do źródeł, co łączy biografię z historiografią, jako że „Warsztat autora biografii jest po prostu warształem historyka” (Nasiłowska 2009: b.s.). Pojawia się pytanie, w jaki sposób przytaczać dokumenty i do jakiego stopnia można im ufać. Ponieważ dają jedynie wiedzę wybiórczą, to narracja, sama będąc konstrukcją, „może maskować białe punkty”. A „Skoro u Haydena White’a w stan podejrzania postawione zostały źródła, to wytworzona na podstawie źródeł opowieść multiplikuje zawarte w nich uzurpacje” (Nasiłowska 2019: 10). Rozwiązania tego problemu upatruje Nasiłowska w odwołaniu do myśli Paula Ricoeura, który „narrację uznawał za figurę rozumienia; co opowiedziane — to zrozumiane i możliwe do przekazania czytelnikowi” (Nasiłowska 2019: 11). Tworzenie biografii jest zatem chęcią zrozumienia losu innego człowieka, realizowaną przy pomocy przyjętej narracji i opartą na dokumentach, również będących narracjami. Źródła często posiadają luki, które zapełniane są właśnie narracją, będącą formą językowej reprezentacji i podlegającą regułom literackim. Jak pisze Markowski: „Jako narracja na temat życia, biografia jest sztuką wykluczeń, wyborów i pominięć. Oczywiście jest, że nie da się niczyjzego życia opisać w całości: trzeba wybierać” (Markowski 2010: b.s.).

W niniejszym artykule istotny będzie aspekt kształtowania biografii za pomocą przyjęcia konkretnej strategii narracyjnej, przez którą rozumiem sposób konstruowania wypowiedzi z perspektywy autorskiej. Składają się na nią takie elementy, jak przejawianie się w tekście „ja” biografą, powiązanie pomniejszych toków narracyjnych w ramach większej konstrukcji, sposób przedstawiania bohatera. Strategia ściśle powiązana jest z konstrukcją książki, co więcej, wydaje się wobec niej pierwotna. Jak pisze Anita Catek: „Narrator biograficzny jest pierwszą instancją władzy biografą w tekście — to za jego pomocą ostatecznie kształtuje on postać swojego dzieła” (Catek 2013: 223).

Zdając sobie sprawę, że biografia to gatunek, który powinien być podporządkowany i wierny losowi jej bohatera, chciałabym porzucić perspektywę oceniającą, czy Woroszylskiemu udało się stworzyć te książki zgodnie z „dobrą praktyką”. Teoretyczne dyskusje wokół biografii charakteryzuje dyskurs weryfikujący ich rzetelność, etyczność (o rozważaniach wokół życiorysu Ryszarda Kapuścińskiego zob. Galant 2019), zgodność z prawdą historyczną. Badacze zazwyczaj zgodni są, że biografia powinna być oparta na źródłach, jak najbardziej obiektywna, nie może łamać paktu biograficznego i paktu wobec czytelnika (Lejeune 1975: 42; Catek 2013: 223), „ja” autorskie nie powinno wysuwać się na pierwszy plan, autor nie może ulegać pokusom zbytej beletryzacji. Perspektywa ta, niewątpliwie potrzebna, odsuwa sposób myślenia o biografii jako twórcy, którego dzieła mogą powiedzieć coś ważnego również o nim samym. Interesuje mnie nie tylko to, jak Woroszylski tworzy biografie, ale też — co się za tym kryje.

### **Strategia wcielania — biografia Sałtykowa-Szczedrina**

*Sny pod śniegiem* nie zawsze określane są przez badaczy jako biografia ze względu na hermetyczność przyjętej formy. Książka jest „dość swobodną, luźno skomponowaną opowieścią opartą na biografii rosyjskiego pisarza XIX wieku” (Owczarek 1999: 20). Łączy elementy powieści historycznej, biograficznej, prozy poetyckiej, poematu (Lisiecka 1964: 95–96).

Określa się ją jako powieść niefabularną (Owczarek 1999) lub antypowieść (Lisiecka 1964: 98). Wydarzenia postępują według porządku narzuconego przez wewnętrzny monolog umierającego pisarza — Michała Sałtykowa-Szczedriny. Kolejne rozdziały są zapisem wspomnień oraz refleksją nad własnym życiem, dlatego wydarzenia przenikają się nawzajem. Ów chaos ujęty został jednak w konstrukcyjne ramy. Najczęściej temat każdego z rozdziałów zostaje wyznaczony przez pierwsze zdania: może nim być nauka, zesłanie lub praca czynownika w odległej guberni, i na tym ogólnym planie wydarzenia zazwyczaj pojawiają się na zasadzie następstwa. Temat główny ulega jednak przekształceniom asocjacyjnym i dysoncjacyjnym, więc porządek czasowy zostaje zaburzony. Można powiedzieć, że w książce zderzają się ze sobą dwa układy, diachroniczny i synchroniczny. Pojawiają się też rozdziały będące zapisami snów Szczedriny oraz innych postaci; są także części ściśle nawiązujące do powieści pisarza.

W tak zarysowane ramy kompozycyjne wpasowano trzy typy narracji: pierwszoosobową (wypowiedzi Michała Sałtykowa-Szczedriny), towarzyszącą jej narrację pierwszo- i trzecioosobową (głos nadrzędnej instancji tekstowej)<sup>1</sup> oraz wplecione w nie mikronarracje (żony, przyjaciel, przedstawiciele władzy). Nakładanie się głosów należących do różnych porządków czasowych ma zbudować pełniejszy wizerunek pisarza, odzwierciedlić tok rozumowania chorego starca, ale też zagęścić narrację. Autor zamienia źródła historyczne w wypowiedzi i dodaje dialogi wyobrażone, co ożywia zawierające je sceny. Najczęściej przepuszcza je przez filtr umysłu Szczedriny. Z tego właśnie powodu określa się tę książkę mianem „powieści introspekcyjnej” (Owczarek 1999: 60).

Autor i bohater zostają ze sobą sprzężeni za pomocą zaimka „ja”. Pojawia się pytanie: „Ale kto to — ja?” i dalej: „Ja, Michał Jewgrafowicz Sałtykow, szlachcic guberni twerskiej, urodzony 15 stycznia 1826 roku [...]?” czy „ja, ani rodak Michała Jewgrafowicza, ani współczesny, [...] ja, inny, obcy, autor opowieści, której jestem właścicielem jedynym i prawowitym?” (Woroszyński 1984a: 6–7). Konstrukcja polegająca na filtrowaniu wydarzeń przez świadomość „ja” wymaga rozsądzenia, która z instancji ma prawo używać tego zaimka. Choć biograf wycofuje realia własnego życia, obnażona zostaje jego obcość, różnica doświadczeń oraz przemoc, kryjąca się w fackie spisywania opowieści:

jego ja i nie jego, moje i nie moje zarazem — ja Michała Jewgrafowicza, skonstruowane ze świadectw własnych i postronnych [...], a wreszcie domysłów, tak, skonstruowane, stworzone, ale w konstrukcję tę, zanim jeszcze powstała, wślizguje się ja moje, autora, jednoczy się z nią i utożsamia, nie porusza nią z zewnątrz, lecz tkwi w niej [...]. (Woroszyński 1984a: 7)

Strategię polegającą na sprzężeniu odautorskiej narracji z narracją bohatera, utożsamieniu ich w postaci wspólnego „ja”, określam mianem „wcielania”. Pociąga ona za sobą daleko idące konsekwencje<sup>2</sup>. Łączy się z budowaniem postaci Szczedriny na podstawie domysłów, które pomagają zapłacić luki, i traktowaniem ich na równi z dokumentami. Autor przyjmuje, że postać pisarza jest jedynie konstrukcją. Zabieg ten komentuje: „Takie rządzi tu prawo” (Woroszyński 1984a: 8). Należy zatem przypuszczać, że obraz Szczedriny jest w znacznym stopniu zafalszowany. Nie chodzi o kwestie faktów biograficznych, lecz o zafalszowanie osobowości twórczej

<sup>1</sup> „Gramatyczna osoba kojarzy się tutaj z autorskim, zewnętrznym punktem widzenia i powstaje hybrydyczna konwencja narracji autorskiej z punktu widzenia głównego narratora” (Owczarek 1999: 38).

<sup>2</sup> Jak zauważa Nasiłowska, „utożsamienie się z opisywaną postacią to uzurpacja”, a „autor biografii, o ile w ogóle używa ja, powinien umieścić je na dalekim planie” (Nasiłowska 2019: 8–10).

(por. Legeżyńska 2019: 19–22). Podważona zostaje też wiarygodność źródeł. Dodatkowo odautorskie „ja” w pewnym momencie porzuca Szczedrinowską perspektywę: „Sałtykow nie wie, ale autor tym razem nie potrafi również nie wiedzieć”; „Tak jest ciekaw [...], że nie cofa się przed naruszeniem iluzji, dotąd tworzonej, iluzji wewnętrznego uczestnictwa” (Woroszyński 1984a: 98–99). Podkreślenie iluzoryczności obranej strategii jednocześnie obala ją i ponownie ustanawia — jako przybranie czyjejś postaci, wiążące się z teatralizacją. Owo „popsucie zabawki” (Woroszyński 1984a: 99), czyli konstrukcji, jest wynikiem zmęczenia biografą przyjętą strategią narracyjną:

Dokuczyło mu [autorowi — M.J.] zbyt dokładne już i długotrwałe wpisanie w postać, którą nie był przecież i nie jest, poczuł lęk, że we własnej konstrukcji istnieć przestanie, ponad chęć i potrzebę z bohaterem utożsamiony [...]. (Woroszyński 1984a: 99)

Jest to uwaga konstrukcyjna: zawężenie perspektywy do punktu widzenia Szczedrina unie możliwia niektóre zabiegi literackie, ogranicza wszechwiedzę, sprowadza narrację do tu i teraz mówiącego bohatera. Jest to jednak również stwierdzenie o charakterze tożsamościowym: biograf śledzący losy bohatera, badający jego twórczość, przefiltrowujący je przez własne doświadczenia, by móc dokonać aktu utożsamienia, w pewnym momencie zatracą się w nim. Konstrukcja zaczyna wpływać na jego tożsamość, a osoba bohatera, a raczej twór, który powstał w wyniku przetransponowania jego postaci przez wrażliwość biografą, zaczyna nad nim dominować<sup>3</sup>.

Strategia wcielenia, uciążliwa dla biografą, zaciemniająca życie bohatera, zadziałała na korzyść książki, którą pisarz określił jako swoją najlepszą prozę (Woroszyński 2020: 381). Wydaje się jednak, że jest tu coś więcej, niż „powieściowość”; że jest to tekst o pisaniu biografii, co okazuje się podwójnie zawłaszczające. Strategia wcielenia jest narracją rozumiejącą — rozumienie kryje się w fakcie filtrowania doświadczeń Szczedrina przez żywą postać, ożywiania obrazów z jego powieści, nadania wspomnieniom charakteru autorefleksji. Jest to próba pojmowania bohatera jako żywego człowieka, jedyna dostępna, ponieważ autor nie wierzy, że bezpośredni dostęp do osoby Szczedrina jest możliwy:

Ja, Szczedrin — żeby wcielić się w coś, co było poza mną [...], istnieć [...] istnieniem [...] łatwiejszym przecież od istnienia własnego, tego nie do wypowiedzenia; mówiącego o sobie tak samo: ja, o którym jednak nikt inny nie może i nie ma prawa powiedzieć: ja, tylko: on, ty, pan, Michale Jewgrafowiczu. (Woroszyński 1984a: 157)

Pisarz świadomie upraszcza życie bohatera, gdyż prawdziwe istnienie, do którego nikt nie może sobie uzurpować prawa, jest „nie do wypowiedzenia”. Zatem „ja”, z którym utożsamia się autor, to „ja” umowne, tekstowe. Biograf może: „Przeżywać od początku do końca niezwykły żywot rosyjskiego pisarza” (Woroszyński 1984a: 7), mając świadomość, że dostarcza obrazu siłą rzeczy częściowo fikcyjnego, zawłaszczanego, nieobiektywnego, ale być może jest to pokrewne ze stwierdzeniem, że fikcja „jest formą, dzięki której fakty mogą przemówić” (Markowski 2010: b.s.).

<sup>3</sup> Jak wspominał Woroszyński:

Ja się w niego wcielałem w miarę pisania i on jak gdyby zapanował nade mną, [...] do tego stopnia, że w drugiej połowie tej książki [...] czułem się starym, chorym człowiekiem. [...] Właściwie nie ja się wcielałem w Szczedrina, tylko on się we mnie wcielał. (Szczęsna 1996: b.s.)

### Strategia oświetlania — biografia Majakowskiego

Biografia Majakowskiego miała być dla Woroszyłskiego „polemiką z doktoratem” napisanym dekadę wcześniej, który w dużym stopniu odzwierciedlał ówczesne fascynacje polityczne Woroszyłskiego (Szczęsna 1996: b.s.). Jak wspominał: „Widziałem teraz Majakowskiego w innym świetle. Poczuliśmy w nim tragiczną osobowość, w losie jego zaś — wcielenie szerszego dramatu historycznego” (Woroszyłski 2020: 378).

Biografia ma charakter dokumentalny; składają się na nią wstęp, którego narrator (autor-biograf, podpisany jako „W.W.”) tłumaczy się z decyzji konstrukcyjnych, następnie rozdziały tematyczne ułożone zgodnie z chronologią życia bohatera, wkładki ze zdjęciami oraz *Aneksy*. Dokumenty opatrzone adnotacjami dotyczącymi ich pochodzenia i wyjaśnieniami. Tym, co uderza w owej książce, jest niemal całkowite wycofanie narracji autora-biografa. Ujawnia się ona we wstępie, *Aneksie*, w zredukowanych do minimum uwagach otwierających każdy rozdział, ustawiających perspektywę i przedstawiających „osoby mówiące”. Następnie głos zostaje oddany narracjom zawartym w dokumentach — pojawiają się obszerne cytaty źródłowe.

Redukcja komentarza odautorskiego jest częścią narracyjnej strategii oświetlania, zasygnalizowanej we wstępie, a przejawiającej się w działaniu podejmowanym w kolejnych rozdziałach. Punkt wyjścia stanowi kwestia autorskiej perspektywy. Autor-biograf zaznacza, że do życiorysu Majakowskiego „nie trzeba nic dodawać ani interpretować. Wystarczy przytoczyć świadectwa”. Biografia ma być „spojrzeniem z zewnątrz”, a przytoczone dokumenty „kształtowały to rozumienie — i wynik podjętej pracy nie był z góry wiadomy” (Woroszyłski 1984b: 5). Biograf wycofuje swoje racje i domysły, odżegnuje się od interpretacji na rzecz „rozumienia”, ponieważ interpretacja byłaby ingerencją, naddatkiem. Tymczasem próba zrozumienia losu poety oparta na dokumentach prowadzących ku nieznanym rezultatom wiąże się z chęcią otwarcia się na postać Majakowskiego. Stanowi to odwrotność strategii przyjętej w życiorysie Sałykowa. Sam autor odżegnuje się od tamtego „eksperymentu”, jak go nazywa, i pisze: „Tym razem obieram mniej zuchwałą i wręcz przeciwną metodę rekonstrukcji” (Woroszyłski 1984b: 5).

A jednak pozostaje świadomy, że jego praca nie jest transparentna. Działania, polegające na zgromadzeniu „akt sprawy”, rozłożeniu akcentów „zgodnie ze swoim rozumieniem wagi i związku wydarzeń” również są ingerencją. Ponieważ „prawdy o poecie i jego czasach nie odczytał automat” (Woroszyłski 1984b: 5), to świadomość biografę okazuje się filtrem dla tych dokumentów. Znając to ograniczenie, autor decyduje się wszystkie teksty (źródła, poezję) przytoczyć we własnym tłumaczeniu. Wychodzi z założenia, że skoro dodatkowe zapośredniczenie związane z tłumaczeniem jest nieunikalne i zawsze w takim wypadku „Obcujemy z artystą, który przeszedł przez filtr innej osobowości” (Woroszyłski 1984b: 6), to lepiej, żeby obraz był jednolity, przefiltrowany przez osobowość jednej osoby. A zatem, choć zależy mu na stworzeniu obrazu „prawdziwego Majakowskiego”, musi pogodzić się z tym, że będzie to „jego Majakowski”. Postawa ta w gruncie rzeczy jest uczciwa i rzeczowa. Pisarz nie łudzi się możliwością stworzenia obiektywnej prawdy o poecie, lecz przedstawia swoje jego rozumienie.

Tak sformułowana koncepcja biografii ma konsekwencje zarówno w podjętej strategii narracyjnej, jak i w budowie książki, nazywanej niekiedy „kolażem” (Arno i in. 2018: 29):

najbliższe jest *Życie Majakowskiego* nie jakimkolwiek z rodzajów literackich, lecz filmowi kronikalnemu, zmontowanemu ze starych zdjęć i zapisów dźwięku. Ale, jeśli kto woli, może dopatrzeć się tu utworu dramatycznego, w którym różne postacie wychodzą na scenę nie tylko po to, by

opowiedzieć dzieje bohatera, lecz — by na nie wpłynąć. Przebieg dramatu nie jest, oczywiście, zależny od tego, kto go wystawia, ale wolno mu dyrygować światłami. (Woroszyński 1984b: 5–6)

Sam pisarz określał tę konstrukcję jako „coś na kształt filmu dokumentalnego” (Woroszyński 2020: 379). Ową „filmowość” lub teatralność umożliwia usunięcie się narracji autora-biografa na margines książki. Wycofanie nie oznacza jednak zniknięcia; sprowadzona do minimum narracja tym bardziej zwraca na siebie uwagę w kontekście obrazowej i wielopoziomowej metafory dyrygowania światłami. Narrator występuje w roli reżysera czy może oświetleniowca dramatu, rozjaśniającego pewne wątki: odpowiada za to, kto i kiedy wchodzi na scenę, jak długo mówi, a kto pozostaje w mroku. We wstępie umieszcza światła nad sobą, by potem odpowiednio nimi sterować za pomocą krótkich wtrętów.

Ujęcie zbliżające się w swojej metaforze do sztuk wizualnych ożywia narracje postaci, pojawiające się w cytowanych dokumentach. Ich głosy traktowane są jak wypowiedzi osób na scenie lub wywiady (Woroszyński prowadził korespondencję z Lilą Brik i Dawidem Burłukiem). Pisarz momentami traktuje więc swoją metodę badawczą jak reportaż. Podkreśla on też performatywność tych wypowiedzi: ich narracja posuwa akcję naprzód. Obraz Majakowskiego uwikłany jest w wielość ścierających się, ale też oświetlających wzajemnie głosów. Są one niczym snopy światła kierowane na różne wydarzenia; nie zmieniają życia bohatera, ale każda wypowiedź w subiektywny sposób je modeluje, eksponuje lub przemilcza. Do głosów tych dochodzą też utwory Majakowskiego, pozostające jednak bez komentarza, stawiane na równi z innymi wypowiedziami. Wydaje się, że najważniejszym celem wprowadzonej polifonii jest niezawłaszczanie dyskursu.

Choć źródła bywają „niepewne lub sprzeczne” (Woroszyński 1984b: 5), pisarz wierzy w swoją metodę, ponieważ wypowiedzi te są próbką legendy poety — bo trudno tu mówić o obcowaniu z samym człowiekiem. Woroszyński jest świadomy, że zarówno autobiograficzne wyznania Majakowskiego, jak i wspomnienia bliskich znajdowały się pod silnym wpływem jego legendy, współtworzyły ją. Legenda ta uniemożliwia dostęp do osobowości poety, ale jednocześnie jest częścią jego życia, była bowiem konsekwentnie budowana przez samego Majakowskiego, jako taka pozostaje zatem prawdziwa i godna odtworzenia.

Strategia oświetlania, którą można odnieść do obydwu poziomów narracji, jest wynikiem przemyślenia przez Woroszyńskiego formy biografii. Pisarz nie lęka się, że może obiektywnie opisać osobowość poety, ma wątpliwości, czy w ogóle jest to możliwe, obnaża więc kolejne zapośredniczenia. Wydaje się, że opisana tu koncepcja znajduje się blisko myśli Bachtinowskiej, szczególnie w kontekście teorii polifoniczności oraz kategorii „niewspółobecności” (ros. *wnienachodimost*), zakładającej wyłonienie się sensu dopiero dzięki obecności innych, choć zdającej sobie sprawę z niemożności całkowitego przyswojenia przedmiotu poznania (Ulicka 2001: 39). Mimo wszystko pisarz sądził, że jest to najpełniejsze ukazanie obrazu Majakowskiego: „Śmiem uważać, że w filmie tym nie ma fałszu, jakkolwiek są niewątpliwie luki” (Woroszyński 2006: 377).

### Strategia wyjaśniania — biografia Sergiusza Jesienina

Autorzy *Życia Sergiusza Jesienina* odchodzą w tej książce od eksperymentów formalnych: „Podobnie jak *Życie Majakowskiego* to też jest książka dokumentalna, ale już nie kolaż, tylko zwarta opowieść” (Woroszyński 2020: 382). Pojawia się w niej odautorskie, narracyjne „my”, które w ogólnym układzie chronologicznym, nad którym przeważa jednak układ problemo-



wy, przedstawia czytelnikowi opowieść o życiu rosyjskiego poety. Tragiczny życiorys Jesienina, prostego chłopca z rizańskiej wsi, jednego z największych poetów rosyjskich XX wieku, na którego losie cieniem położyła się tajemnicza choroba i wreszcie samobójcza śmierć, musiał rozpalać ciekawość jego biografistów. Woroszyłski wspominał: „dałem się zagarnąć [...] przez dramatyczny życiorys poety samobójcy” (Woroszyłski 2006: 382). Wydaje się, że zabiegi tekstowe podporządkowane zostały strategii narracyjnej polegającej na usiłowaniu przybliżenia i zrozumienia losu Jesienina właśnie w kontekście ostatnich miesięcy życia.

Strategia wyjaśniania opiera się tu na pomniejszych działaniach. Pierwszym są zabiegi moderacji i weryfikacji, którym podlegają przytaczane dokumenty. Nadrzędna narracja odautorska, wprowadzająca konteksty rodzinne, polityczne, kulturowe, przetykana jest obszernymi cytatami (z włączeniem fragmentów innych biografii poety), które współtworzą wizerunek Jesienina. Owe głosy nie są po prostu zawieszane pomiędzy narratorem-biografem a czytelnikiem; cytaty przytoczone zostają w taki sposób, by się nawzajem wyjaśniać lub dyskutować ze sobą, narrator zadaje dokumentom pytania („Zapytajmy raz jeszcze, czy chodziło tylko o wywarcie efektu na audytorium?”; Woroszyłski i Watała 1982: 89) oraz moderuje dyskusję, co widać choćby w szeroko cytowanej anegdocie o ubraniu przez Jesienina filcowych butów na petersburskie salony lub w przytoczonych świadectwach ostatnich dni poety. Odautorskie, narracyjne „my” czuwa nad wypowiedziami, weryfikuje ich prawdziwość w kontekście innych świadectw, zajmuje stanowisko („Dla nas również widoczny jest w tej korespondencji element młodzieńczego pozerstwa i afektacji”; Woroszyłski i Watała 1982: 41), przyznaje się do niewiedzy. Gest weryfikacji obejmuje również samego Jesienina; mijanie się z prawdą traktowane jest jako element jego charakterystyki.

Drugim działaniem jest nakierowanie narracji na postawę odczytywania, rozumienia, zbliżania się do postaci poety. Praca z dokumentami okazuje się poszukiwaniem punktów zbliżenia, miejsc, w których obraz poety uległ najmniejszemu zafalszowaniu („Odczytując teraz te listy, podejźmy doń najbliżej, jak się to wydaje możliwe”; Woroszyłski i Watała 1982: 24) lub też powiązań między tymi punktami („Uznając za wiarygodną tylko tamtą pierwszą płaszczyznę [...], nigdy nie zdołamy zrozumieć dalszych losów Sergiusza Jesienina”; Woroszyłski i Watała 1982: 42). Książka podporządkowana została nadrzédnemu gestowi wyjaśniania — osobowości poety, proveniencji jego utworów i stylu pisania, miejsca na arenie rosyjskiej literatury, oddźwięków rewolucji chłopskiej, przemian w psychice. Związany z tym jest fakt, że w omawianej biografii po raz pierwszy pojawiają się elementy analizy utworów. Teksty służą odczytaniu życia Jesienina poprzez twórczość, która traktowana jest jak ślad jego osobowości:

opowiadamy życie poety — i do tekstów sięgamy w takiej mierze, w jakiej zdają się one być wyrazem tego życia i zwierciadłem osobowości, którą pragniemy odtworzyć; [...] już w najwcześniejszych ze znanych wierszy mogliśmy dostrzec z n a k i tej osobowości. (Woroszyłski i Watała 1982: 18)

Kryje się w tym ujęciu postulat „ponownego połączenia porozrywanych więzi łączących twórcę i dzieło” (J.J. Lipski, cyt. za: Legeżyńska 2019: 20), o którym pisał Jan Józef Lipski w opozycji do myśli strukturalistycznej. Wyraźnie rysuje się tu również hermeneutyczna postawa biografą.

Trzecie działanie opiera się na stwarzaniu napięcia pomiędzy opowieścią a dążeniem do prawdy. Życie Jesienina ukazane zostaje jako opowieść podlegająca zabiegom językowym

mającym uatrakcyjnić lekturę, takim jak retardacje, antycypacje, podtytuły, kalendarium ostatnich stu dni poety. Jednym z zabiegów jest szczególnie skoncentrowanie się na problemie choroby poety i jego śmierci. Świadczy o tym fakt antycypowania tego wydarzenia w poprzednich rozdziałach, a także wyraźny wzrost napięcia w końcowych partiach książki. W części pt. *Choroba* pojawia się próba rekonstrukcji przypadłości psychicznej, na którą cierpiał Jesienin, oparta na opiniach pamiętnikarzy, świadków, pracach lekarzy-psychiatrów. Jak piszą autorzy: „Z powyższymi diagnozami [...] zapoznaliśmy dr med. Irenę Wojdyślowską, adiunkta kliniki psychiatrycznej Akademii Medycznej w Łodzi” (Woroszyński i Watała 1982: 421) — narracja przybiera zatem charakter wyjaśniania bliski dziennikarskiemu śledztwu, choć nie jest utrzymana w tonie sensacji. Siłą rzeczy w dyskursie medycznym Jesienin staje się w pewnym stopniu przedmiotem (a nie podmiotem) dyskusji. Dlatego też pojawia się refleksja na temat beznamiętności lekarskiego języka, w którym zanika to, co indywidualne i ludzkie:

Tyle psychiatry, w których opiniach razem wziętych jest zapewne to, co potrafi w swoim rzeczowym i beznamiętnym języku powiedzieć rzetelna lekarska wiedza wieku dwudziestego na temat ginącego człowieka, poety rosyjskiego, Sergiusza Jesienina. (Woroszyński i Watała 1982: 422)

Podobne napięcie zaobserwować można we fragmencie:

Tragedia w przyspieszonym rytmie zmierza ku nieuniknionemu kresowi. A my — w miejscu przyspieszenia — odwrotnie, zwolnimy tok opowieści i starając się pojąć to, co zaszło w leningradzkim hotelu [...], spróbujemy odnotować [...] przebieg ostatniego tygodnia życia Sergiusza Jesienina. (Woroszyński i Watała 1982: 496)

Retardacja buduje napięcie, opóźnia moment śmierci bohatera, a jednak w kluczowych partiach tekstu narracja odautorska wycofuje się, nie dąży do wyciągania wniosków, pozostawia głos narracjom o charakterze wspomnieniowym, i to one mają wystarczyć czytelnikowi za wyjaśnienie. Owo balansowanie pomiędzy chęcią zrozumienia, uatrakcyjnienia opowieści a zachowaniem etycznej postawy ujawnia paradoks strategii: w kluczowym momencie wyjaśnianie zostaje zawieszona, by nie została przekroczona granica zawłaszczenia bohatera biografii. Poszukiwanie odpowiedzi wiąże się z pytaniami, czy wyjaśniać należy za każdą cenę, kiedy zamilknąć, a kiedy odautorski głos powinien moderować i weryfikować dane źródłowe — by nie zatracić istoty, jaką jest przedstawienie dramatu konkretnego człowieka.

### **Strategia badania oraz interpretacji — biografia Aleksandra Puszkina**

Czwarta biografia koncentruje się na życiu Puszkina, ale jednocześnie ma w sobie coś z próby syntezy — zarówno pod względem dziejów Rosji, jak i losu pisarza w te dzieje wrzuconego. Konstrukcja książki „przypomina [...] raczej kompetentne studium historycznoliterackie” (Pawletko 2018: 331). Dominuje podejście problemowe; w rozdziałach obejmujących takie zagadnienia, jak m.in.: rodowód, szkoła, ruch dekabrystów, cenzura, życie miłosne, pisarz ujmuje losy Puszkina w sposób szeroki i pogłębiony. Mimo że zwraca na siebie uwagę prowokacyjny tytuł (*Kto zabił Puszkina*), to jednak śmierć poety nie jest kluczem do całej biografii. W każdym z rozdziałów nadrzędny temat zostaje poszerzony o losy postaci, miejsc, zdarzeń związanych z Puszkinem, dzięki czemu wokół osoby poety powstaje sieć powiązań, które nie tylko przybliżają okoliczności jego życia i śmierci, ale także budują szeroki obraz carskiej

Rosji. Na obraz ten składa się opis wieloletnich zmagania poety z cenzurą oraz statusem życia „swobodnie, pod nadzorem feldjegra, nie w postaci aresztanta” (Woroszyński 1983: 264).

Zastosowaną w tej biografii strategię narracyjną można określić jako strategię badania oraz interpretacji, dlatego że wydaje się nakierowana na możliwie obiektywne, wielowątkowe zbadanie życiorysu poety oraz zinterpretowanie go na dwóch planach — węższym i szerszym — na podstawie faktów biograficznych i lektury wierszy. Odautorskie biograficzne „my” ma charakter inkluzywny wobec czytelnika („Bądźmy cierpliwi i zaczniemy od początku”; Woroszyński 1983: 6). Źródła traktowane są jako materiał badawczy (opracowania biograficzne znanych puszkologów, rozprawy naukowe, komentarze historyczne, dokumenty — donosy, korespondencja z carem i przedstawicielem tajnej policji). Odautorska narracja przybiera zatem formę rekapitulacji dotychczasowego stanu wiedzy, zestawienia pewnych, czasem sprzecznych, poglądów, a także własnych dociekań badawczych.

Zwracają uwagę liczne nawiązania do poezji Puszkina; często punktem wyjścia lub dojścia głównej myśli kolejnych rozdziałów są konkretne utwory. Nawiązania wyjaśniają obecność określonych postaci, motywów, tematów w dziełach poety, przy czym ten punkt widzenia podkreśla biograficzną proveniencję utworów. Co więcej, analiza odbywa się dwukierunkowo: biografia prowadzi do konkretnego tekstu, który z kolei tłumaczy elementy biografii. W rozdziale zatytułowanym *Mały przewodnik po Puszkynie* autor umieszcza inne ważne utwory wraz z interpretującym komentarzem, uzasadniając to w ten sposób:

Trzeba więc [...] dla niezbędnego uzupełnienia odwrócić dotychczasowy porządek i przyrzeć się nie temu, jak perypetie biograficzne powołały do życia to czy inne dzieło Puszkina, lecz jak dzieła, nie mniej usilnie od miłości, zesłań i pojedynków, obok nich i niezależnie od nich, tworzyły biografię poety. (Woroszyński 1983: 406–407)

Tendencja do rozpatrywania dzieł poety w kontekście analiz jego poezji, do traktowania jej jako elementu wynikającego z życia i będącego jego częścią, antycypującego, komentującego, a nieraz wywołującego pewne zjawiska na gruncie biografii, została tutaj maksymalnie rozwinięta. Narrator, będący równocześnie badaczem oraz interpretatorem, opiera rozpoznania również na komentarzach innych badaczy, wyjaśnia, poszukuje prawdy o losie poety, jego osobowości, ale też o dziełach. Wydaje się, że w książce tej pisarz najlepiej realizuje to, co Legeżyńska nazwała „hermeneutycznym wyzwaniem” biografistyki (Legeżyńska 2019).

Interpretacja życia poety odbywa się na dwóch płaszczyznach. Węższa odnosi się do historii Puszkina i w pewnych miejscach opiera się na dostrzeganiu w konkretnych zdarzeniach z jego życia znaczących prawidłowości, mogących być symbolem przyszłych losów. Chodzi przede wszystkim o fakt odziedziczenia po ojcu rdzenności, po matce zaś — obcości. Dziezictwo rosyjskiej historii, pojmowane jako „zsumowana pamięć tego, co na ziemiach rosyjskich działo się przez setki lat” (Woroszyński 1983: 14), czyli cała duchowa, historyczna spuścizna tego kraju, w połączeniu z abisyńskimi korzeniami, będącymi symbolem „piętna jakiejś obcości, odmienności, przybłąkania [...], wszystkiego, co jest odtrąceniem, bólem, krzywdą, wygnaniem” (Woroszyński 1983: 17), mają w tym ujęciu składać się na los poety i, choćby symbolicznie, go warunkować. Kolejnym znaczącym aspektem życia Puszkina okazuje się historia z jego dzieciństwa, według której piastunka, spotkawszy na spacerze cara, nie zdążyła zdjąć dziecku czapki przed władcą, który miał w rozgniewaniu uczynić to zamiast niej. W scenie tej widział głębszy sens sam Puszkini i w podobnym interpretacyjnym tonie odnosi się do niego biograf: „Spotkanie dziecka z carem — to jakby pierwsza scena dramatycznego

dialogu poety i władcy, zapowiadająca dalsze i wyraźniej brzemiennie w skutki [...]” (Woroszyński 1983: 20). Ten styl interpretującej narracji wiąże się z chęcią dostrzeżenia głębokiego sensu w biografii Puszkina. Staje się on również pretekstem do wyciągnięcia wniosków na szerszej płaszczyźnie: „każdy autentyczny poeta każdego narodu bierze w spadku całą jego historię” (Woroszyński 1983: 14), a zarazem „poprzez całą swoją kondycję dźwiga piętno jakiejś obcości” (Woroszyński 1983: 17). Los Puszkina wydaje się emblematyczny, wychodzący poza jednostkowy przypadek. Woroszyński wspominał: „Po Majakowskim i Jesieninie zrozumiałem nagle, że swoistym prototypem i symbolem losów pisarzy rosyjskich we wszystkich czasach jest Puszkini” (Woroszyński 2020: 382). Oczywiście składa się na to pojęcie coś więcej niż rdzenność i obcość. Los poety włączonego w historię kraju, osaczonego przez ideologiczne i polityczne zakazy i nakazy, zniewolonego cenzurą oraz inwigilacją, był czymś, co interesowało Woroszyńskiego w sposób szczególny.

Przyjęta strategia narracyjna umożliwiła autorowi zdystansowane, poszerzone spojrzenie na losy poety oraz jego twórczość. Stały za tym wyborem zdobywana przez lata wiedza, doskonalone kompetencje, ale też wrażliwość na powtarzalne mechanizmy i sygnały obecne w biografiami rosyjskich poetów. Temat ów był także obecny w wykładach Woroszyńskiego, które pisarz prowadził w latach 1978–79 na tzw. Uniwersytecie Latającym.

### Próby biografii

Jak zauważa Nasiłowska, „Jeśli ktoś opanuje warsztat biografę, [...] często nie poprzestaje na jednej pozycji” (Nasiłowska 2019: 8). Woroszyński napisał cztery różne, a jednak w pewien sposób podobne książki biograficzne. Podobieństwo tkwi w doborze bohaterów i okoliczności historycznych (reżim carskiej, a później radzieckiej Rosji), a także w tragicznych losach tych twórców, inwigilowanych, prowadzących grę z cenzurą, uwikłanych w konflikt z państwem, walczących z systemem za pomocą słów, ponoszących tragiczną śmierć. Podobne jest podejście do źródeł: w biografiami pojawiają się cytaty, polifoniczne mikronarracje, traktowane jak dokumenty, ale też wypowiedzi obarczone gestem autokreacji. Owo „oddawanie głosu” wyraża głęboką niechęć do zawłaszczania języka oraz pragnienie pozostawienia dyskusji niezakończoną — taką, do której zawsze coś jeszcze można dodać.

Widać również wrażliwość pisarza na ulotne portrety będące obrazami pamięci. Korzystanie z raportów policyjnych ma dla niego wartość nie tylko ze względu na to, że są świadectwem zniewolenia. Czasem udaje się w nich uchwycić nieszablonowe portrety, jak obraz inwigilowanego Puszkina, umieszczony w biografii, ale niepokojący Woroszyńskiego tak bardzo, że tworzy na ten temat opowiadanie *Archiwum*:

pozostała migotliwa, barwna plama w lipcowym blasku, biała koszula, różowa wstęga, gniady koń cwałujący przez zieleń i śmiech poety, jego głos, jego żart i nostalgia, na pewno nie najważniejszy z portretów Puszkina [...], ale i nie całkiem nieważny. (Woroszyński 1987: 57)

I dalej: „zza węgła śledzi go [Majakowskiego — M.J.] ten ktoś, nie wiedzący, że jest biografem poety” (Woroszyński 1987: 58). Rola donosu jako świadectwa i szpicla jako biografę jest niezwykle interesującą koncepcją dotyczącą problemu utrwalania wizerunku, które okazuje się gestem ambiwalentnym: cenniejszym niż jakikolwiek inny, a zarazem noszącym znamiona zdrady.

Nazywam owe cztery utwory „próbami biografii”, ponieważ zwraca uwagę łączące je pragnienie znalezienia formy, która w adekwatny (co nie zawsze znaczy, że obiektywny i jednoznaczny) sposób wyrazi każdy z tych losów. Zmagania z formą, mniej lub bardziej wyeksponowane w samych tekstach, są świadectwem świadomie podejmowanego wysiłku i obserwacji jego rezultatów. Są one niewątpliwie próbami rozumiejącego opowiedzenia pewnej historii, choć w każdej z nich „rozumienie” pojmowane jest w odrębny sposób i wyrażane innym typem narracji. Wcielanie, oświetlanie, wyjaśnianie i hermeneutyczny gest badania oraz interpretacji to cztery strategie, w których widać rozwój myśli Woroszylskiego nad biografją. Nie oznacza to, że biografia Puszkina okazuje się punktem dojścia, raczej — że nie ma jednego, najlepszego wzorca. Biografia w tym ujęciu zawsze pozostaje „projektem niespełnionym” (Jarniewicz 2010: b.s.) i niedokończonym. Dodatkowo każda jest formą osobną, podejmowaną przez pisarza w różnych momentach własnego życia i okresach namysłu nad rzeczywistością. Należy jednak pamiętać, że za stosowanymi narracjami nie stała jedynie kwestia adekwatności lub estetyki przedstawienia. W przypadku dwóch pierwszych książek wybór ten ściśle wiązał się ze „strategią obejścia” (J. Hobot, cyt. za: Pawletko 2018: 327), czyli prowadzeniem gry z cenzurą (por. Szczęsna 1996, b.s.). Zmagania te towarzyszyły pisarzowi także podczas wydawania książki o Puszkynie. Dodatkowo pisarz zdobywał źródła do swoich książek przy pomocy rosyjskich przyjaciół (Giennadija Ajgiego, Aleksandra Mariamowa; Woroszylski 2020: 380–381), stąd dostęp do źródeł siłą rzeczy mógł być kwestią przypadku, cudzego doboru. Nie da się rozważać strategii narracyjnych, pomijając ów kluczowy wątek.

Biografia jako taka jest też polem i świadectwem walki o prawdę. To dlatego życiorys rosyjskiego pisarza stał się tematem tak ważnym dla Woroszylskiego, że w ostatnich miesiącach życia pracował nad notami biograficznymi rosyjskich poetów uzupełniającymi jego wybór przekładów, który został opublikowany w tomie *Moi Moskale*. Woroszylski zdawał sobie sprawę z odpowiedzialności, jaka na nim jako biografie spoczywała. Jak zauważał,

Nieraz zastanawiałem się, co mogło ocalić w Rosji, co musiało zginąć, co ocalało przez przypadek. Myślę, że zginęło wielu utalentowanych poetów, którzy jeszcze nie napisali swoich świetnych wierszy albo je napisali i zginęli wraz z nimi. (Szczęsna 1996: b.s.)

Wydaje się, że u podłoża powracania do losu rosyjskiego poety tkwi chęć ocalenia, uchronienia przed nieobecnością i przed zakłamaniem: „Zdawałem sobie sprawę, że tysiąc książek, które napisano o Majakowskim, zwłaszcza w Rosji, to stek kłamstw i muszę znaleźć sposób na pokazanie prawdziwego Majakowskiego” (Szczęsna 1996: b.s.). Jednocześnie była to potrzeba dojrzenia głębszego sensu, ponadczasowego wymiaru tych tragicznych egzystencji, zmagania człowieka z historią, władzą, co więcej, zmagania poety danego narodu, odrzuconego przez własny kraj. Wydaje się bowiem, że choć w Puszkynie dostrzegł „symbol losów rosyjskich pisarzy”, to poszczególne losy już wcześniej widział na szerszym planie historycznym.

Co więcej, pomiędzy biografją Woroszylskiego i życiorysami jego bohaterów z pewnością da się zauważyć punkty styczne, które i on sam dostrzegał. Ponawianie gestu pisania o ich losach było próbą opowiedzenia i zrozumienia również własnych czasów, trudnych wyborów, walki z cenzurą, skomplikowanych relacji z władzą, zgodnie ze stwierdzeniem, że: „Pisanie biografii jest szczególnym doświadczeniem, sprzyja nawiązywaniu specyficznej relacji z osobą opisywaną, ale też pozwala uważniej przyjrzeć się sobie” (Legeżyńska 2019: 13). Okazuje

się zatem, że narracja w biografii może być figurą rozumienia także w tym sensie, że pozwala, dzięki opowiadaniu o innym, docierać także do wiedzy o sobie.

Przewodzi to do wniosku, że forma życiorysu i strategia narracyjna podporządkowane bywają różnym czynnikom, czasem niezależnym od biografą, i dlatego nie zawsze kategorie badawcze biografii okazują się łatwo przekładalne. Tworzenie biografii wpisuje się w dany okres polityczny, historyczny, dlatego zawsze wprzęgnięte jest w biografię biografą: jako fakt wydawniczy, historia zainteresowań, element jego własnej historii. Woroszyński jako świadomy biograf zdawał sobie z tego sprawę, podobnie jak z tego, że jego działanie zawsze będzie jedynie próbą, ponieważ „człowiek zawsze wymyka się przedstawieniu” (Jarniewicz 2010: b.s.). Przede wszystkim próby te dowodzą, że umiał odpowiedzieć na kluczowe dla tego gatunku pytanie przypomniane przez Annę Czabanowską-Wróbel: „z jakiego miejsca biograf mówi, jaką pozycję przyjmuje, czy sygnalizuje świadomość wybranej przez siebie perspektywy?” (Arno i in. 2018: 24).

---

## Bibliografia

- Arno Anna, Czabanowska-Wróbel Anna, Kubica-Heller Grażyna, Szumna Małgorzata, Urbanowski Maciej, Walas Teresa, Wyka Marta, Pekaniec Anna (2018), *Biografia: o atrakcyjności gatunku i jego pułapkach*, „Nowa Dekada Krakowska”, t. 7, nr 2–3(36–37), s. 23–42, nowadekada.pl/wp-content/uploads/2013/03/Nowa-Dekada-Krakowska-2018-nr-2-3.pdf#page=25 [dostęp: 10.03.2021].
- Całek Anita (2013), *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Galant Arleta (2019), *Biograf, czyli kto? Spór o Kapuścińskiego non-fiction*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, nr 35.
- Jarniewicz Jerzy (2010), *Palec biografą*, „Tygodnik Powszechny”, www.tygodnikpowszechny.pl/palec-biografą-145042 [dostęp: 10.03.2021].
- Legęzyńska Anna (2019), *Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 13–27.
- Lejeune Philippe (1975), *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5 (23), s. 31–49, bazhum.muzhp.pl/czasopismo/202/?idno=4535 [dostęp: 3.03.2021].
- Lisiecka Alicja (1964), *Pokolenie „pryszczatych”*, PIW, Warszawa.
- Markowski Michał Paweł (2010), *Cień biografą*, „Tygodnik Powszechny”, www.tygodnikpowszechny.pl/cien-biografą-145068 [dostęp: 10.03.2021].
- Nasiłowska Anna (2009), *Biografie: zwrot biograficzny*, „Dwutygodnik”, nr 16, www.dwutygodnik.com/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html [dostęp: 10.03.2021].
- Nasiłowska Anna (2019), *Porządki w bibliotece*, „Teksty Drugie”, nr 1.

- Owczarek Bogdan (1999), *Poetyka powieści niefabularnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Pawletko Beata (2018), *O literackich i translatorskich potyczkach Wiktora Woroszyńskiego z cenzurą (z „Dziennikami” w tle)*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, t. XXIV, s. 326–343, [www.researchgate.net/publication/334777901\\_O\\_literackich\\_i\\_translatorskich\\_potyczkach\\_Wiktora\\_Woroszyńskiego\\_z\\_cenzura\\_z\\_Dziennikami\\_w\\_tle](http://www.researchgate.net/publication/334777901_O_literackich_i_translatorskich_potyczkach_Wiktora_Woroszyńskiego_z_cenzura_z_Dziennikami_w_tle) [dostęp: 1.03.2021].
- Richter Jan Bronisław (1934), *Zagadnienia biografiki współczesnej*, Wydawnictwo Kasy im. Mirowskiego Instytutu Popierania Nauki, Warszawa.
- Sławiński Janusz (1975), *Mysli na temat: Biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* [w:] *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. Ziomek J., Sławiński J., Instytut Badań Literackich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk.
- Sławiński Janusz (2008), *Biografia* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków.
- Szczęsna Joanna (1996), *Wiktor Woroszyński o sobie i Rosji. Z W. Woroszyńskim rozmawia J. Szczęsna*, „Gazeta Wyborcza”, nr 83, [wyborcza.pl/1,153803,301515.html](http://wyborcza.pl/1,153803,301515.html) [dostęp: 12.03.2021].
- Ulicka Danuta (2001), *Niektóre problemy poetyki Bachtina*, „Teksty Drugie”, nr 6 (71).
- Watała Elwira, *Woroszyński Wiktor* (1982), *Życie Sergiusza Jesienina*, PIW, Warszawa.
- Woroszyński Wiktor (1983), *Kto zabił Puszkina*, Iskry, Warszawa.
- Woroszyński Wiktor (1984a), *Sny pod śniegiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław.
- Woroszyński Wiktor (1984b), *Życie Majakowskiego*, Czytelnik, Warszawa.
- Woroszyński Wiktor (1987), *Historie*, Czytelnik, Warszawa.
- Woroszyński Wiktor (2006), *Moi Moskale. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej od Puszkina do Ratuszyńskiej*, Wrocław.
- Woroszyński Wiktor (2020), *Wiktor Woroszyński: jestem ofiarą literatury rosyjskiej. Rozmawiała Tatiana Bek* [w:] *Wykłady o literaturze rosyjskiej (Uniwersytet Łatający 1978–1979)*, przyg. do druku P. Mitzner, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa.
-