

„Pejzaże pamięci” jako dialog Agaty Tuszyńskiej i Isaaca Bashevisa Singera¹

ABSTRACT. Izabela Sobczak, „Pejzaże pamięci” jako dialog Agaty Tuszyńskiej i Isaaca Bashevisa Singera [Lost Landscapes as a “Dialogue between” Agata Tuszyńska and Isaac Bashevis Singer]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 153–167. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.8>.

The article analyzes Agata Tuszyńska's *Lost Landscapes: In Search of Isaac Bashevis Singer and the Jews of Poland* (Singer. *Pejzaże pamięci*) and *Familial History of Fear* (*Rodzinna historia lęku*), in which landscape becomes a space of dialogue with the work of Isaac Bashevis Singer and a literary attempt to inscribe a private history. Intertextual references to Singer's works serve not merely a stylistic function, but become a tool of affective participation in memory and shared Jewish identity. This dialogue takes on a spatial dimension in a dual sense: the landscape brings together a vision of pre-war, lost Poland with the real, post-war terrain marked by absence (R. Sendyka) and affect (H.U. Gumbrecht). In the spirit of Stanisław Balbus's “reminiscence”, Tuszyńska does not compete with Singer but co-creates the narrative, complementing the modernist portrait. The landscape thus becomes not only an (auto)biographical gesture, but also a literary map of reclaiming voice and place within a community of memory.

KEYWORDS: landscape, dialogue, Agata Tuszyńska, Isaac Bashevis Singer, Jewish identity

Czym są „pejzaże pamięci”?

W artykule *Mój Singer*, opublikowanym w „Odrze” w 2004 roku, a więc dziesięć lat po wydaniu książki *Singer. Pejzaże pamięci* (1994), Agata Tuszyńska wyraża swój stosunek do żydowskiego pisarza modernistycznego w następujących słowach:

Ofiarował mi świat, którego nie znałam, którego szukałam, którego bez niego może nie odkryłabym nigdy. Wziął mnie za rękę i poprowadził – krokami swoich książek – przez żydowskie miasteczka, bóżnice, chedery, przez warszawskie kamienice Nalewek i drewniane domy Biłgoraja i Piask. Pootwierał drzwi do ich życia, ich codzienności, ich religii².

¹ This research was funded in whole or in part by National Science Centre, Poland, grant number: 2023/49/N/ HS2/01130. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

² A. Tuszyńska, *Mój Singer*, „Odra” 2004, nr 4, s. 70.

Rola, jaką Isaac Bashevis Singer odgrywał w życiu i twórczości Tuszyńskiej, jawi się jako znacząca, choć niejednoznaczna. Dla przykładu, w wydawnictwie udzielonym „Twojemu Stylowi”, opublikowanym w tym samym roku co *Pejzaże pamięci*, opowiadając o swoim wyobrażonym partnerze życiowym, zachęcona przez dziennikarkę pisarka wypowiada się o Singerze i komentuje w sposób żartobliwy i nieco kokieterystyczny, że wybaczyłaby mu „wszystkie ciemne strony życiorysu”³. O ile pewien rodzaj intymności, który wówczas mógł pełnić funkcję marketingową, zostaje zachowany również dekadę później, o tyle zmienia się jego wydźwięk – Tuszyńska wypowiada się o Singerze w zupełnie innym tonie. Co prawda pisarz, jak czytamy w przytoczonym cytacie, „bierze” ją „za rękę”, ale bynajmniej nie po to, by nawiązać romantyczną relację, lecz by wskazać drogę, poprowadzić przez „żydowskie miasteczka”. Ten przestrzenny, dynamiczny charakter transgeneracyjnego związku dwojga twórców wydaje się fundamentem książki *Singer. Pejzaże pamięci*. W przedmowie autorka doprecyzowuje rolę pisarza:

Isaac Bashevis Singer był moim **przewodnikiem** po świecie Żydów polskich. Zanim mogłam zrozumieć słowo „Żyd”, przestali istnieć jako społeczność⁴.

Personalny stosunek do Singera i podkreślenie jego roli jako przewodnika każą zaznaczyć wyraźną obecność autorki i komplikują kwestie gatunkowe dzieła *Singer. Pejzaże pamięci*. Bliskość oraz zaangażowanie emocjonalne wykluczają obiektywność typową dla monografii, a jednocześnie – na co wskazują liczne odautorskie odniesienia, poetycki język, emocjonalność i fragmenty fikcjonalizujące życie Singera (np. opis ślubu jego rodziców) – nie pozwalają określić tego dzieła mianem klasycznej biografii. Renata Jochymek nazwie *Pejzaże* „opowieścią biograficzno-eseistyczną”⁵, zaś Michalina Krytowska – choć w odniesieniu do wcześniejszego dzieła Tuszyńskiej pt. *Długie życie gorszycielki* – wprowadza termin „bio(geo)grafia”. To ostatnie określenie wydaje się wyjątkowo trafne również w przypadku opowieści o Singerze, ponieważ uwypukla wagę materialnego i topograficznego zwrotu w biograficznej twórczości kobiet⁶. Charakter przestrzenny pozwala

³ D. Mirska, A. Tuszyńska, *Tęsknię za żywymi ludźmi*, „Twój Styl” 1994, nr 8, s. 114.

⁴ A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk 1996, s. 7 (podkr. moje – I.S.).

⁵ R. Jochymek, *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004, s. 45.

⁶ Cf. A. Tuszyńska, *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa 1999; M. Krytowska, *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia” 2016, nr 2(7), s. 75–91. Krytowska wskazała na szczególne znaczenie topografii w opowieściach kobiecych (jako przykład podała zbiór *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek* pod red. Ewy Furgal, który jest poświęcony znanym kobietom związanym z Krakowem). Należy jednak zaznaczyć, że autorka artykułu połączyła potencjał

natomiast nie sprowadzać znaczenia „pejzażu” do poziomu czysto retorycznego lub metaforycznego chwytu, który często zdobi okładki wielu tytułów⁷. W *Pejzażach pamięci* Tuszyńskiej „pejzaż” wykracza daleko poza rolę figuratywną; staje się strukturą organizującą tekst, rzeczywistą płaszczyzną odtwarzania pamięci i historii. Przestrzeń – konkretne miejsca, miasta, ulice – stanowi tu punkt zakotwiczenia narracji, umożliwiający rekonstrukcję zarówno biografii bohatera, jak i jego kulturowego dziedzictwa. Takie profilowanie biografii żydowskiego pisarza jako bio(geo)grafii otwiera się na szeroko omawianą w literaturoznawstwie relację między traumą Zagłady a miejscem, w tym „nie-miejscem pamięci”⁸ Romy Sindyki, a także samą formułą krajobrazu. Kluczowe w *landscape studies*, które Sendyka z dużą dokładnością omawia i adaptuje na rzecz polskiego kontekstu, jest zwrócenie uwagi na paradoks – widzialność sceny traumy przy jednoczesnym ukryciu jej czynnika organizującego⁹. Znaczące w tym ujęciu staje się także pojęcie dystansu – to właśnie ono odróżnia krajobraz od miejsca. Krajobraz zakłada pewną perspektywę oddalenia, spojrzenie z zewnątrz, umożliwiające ujęcie całości, ale utrudniające intymny kontakt z (traumatycznym) doświadczeniem. Sendyka dostrzega jednak momenty, w których ta oddalona perspektywa podlega przemieszczeniu – kiedy „pojawia się ruch od planu ogólnego do zbliżenia”¹⁰. Właśnie w tym ruchu, w przejściu od pejzażu ku

poznawczy przestrzennego charakteru biografii ze sferą duchową; materialność w jej interpretacji jest „pasażem”, który łączy wymiar ludzki z „ponadludzkim”, a przestrzeń ma znaczenie symboliczne. Jednakże w przypadku *Pejzaży pamięci* realne miejsca stają się integralnymi częściami doświadczenia; tym samym konkretna przestrzeń jest zbyt znacząco zanurzona w kontekstach historycznym i geograficznym, by nabierała cech symbolu i otwierała się na psychoanalityczne odczytanie.

⁷ Można tu wspomnieć chociażby o takich tytułach, jak *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce Lecha Majewskiego* (Katowice–Poznań 2017) czy *Pejzaż akustyczny. Szkice o słuchaniu i rozumieniu literatury* (Poznań 2010) – jubileuszowy tom prac Barbary Kasprzakowej, w których nie znajdziemy sproblematyzowania elementu „pejzażu”.

⁸ Nie-miejscem pamięci są wszelkie rozproszone, nieoznaczone memorialnie, nieupamiętnione lokalizacje wojennych i powojennych tragedii, kaźni, ludobójstwa. Istotne jest jednak to – tłumaczy Roma Sendyka – że nie-miejsca pamięci nie zostały trwale zapomniane, jak sugerował twórca terminu Claude Lanzmann, a „istnieje wokół nich performatywnie wytworzona pamięć” – mają charakter sprawczy, pozostają aktywne we wspólnocie mnemonicznej i „domagają się uznania swego znaczenia”. Vide R. Sendyka, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa 2021, s. 47.

⁹ R. Sendyka, *op. cit.*, s. 82. Badaczka powołuje się na wiele dzieł z zakresu studiów nad traumą połączonych z refleksją nad krajobrazem, m.in.: T. Cole, *Holocaust Landscapes*, London 2016; W.J.Th. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago 2002; J. Rapson, *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*, New York 2015; na polskim gruncie A. Szczepan, *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1; obszerna praca B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.

¹⁰ R. Sindyka, *op. cit.*, s. 83.

afektywnemu spotkaniu, *Pejzaże pamięci* odsłaniają swoje najważniejsze sensory. Pejzaż staje się przestrzenią zbliżenia – nie tylko topograficznego, lecz także egzystencjalnego i literackiego. To właśnie w takim zbliżeniu dwóch perspektyw – autorki i jej bohatera, pamięci oraz niepamięci, miejsca i jego braku – ujawnia się wspólna żydowska historia. Co więcej, dialogiczny charakter „pejzażu” wiąże się z kategorią pamięci, ale w sposób dynamiczny, a nie statyczny. Jak podsumowuje Sendyka, trafnie kompilując i tłumacząc tezy Jessiki Rapson:

Ujęcie miejsc powiązanych z pamięcią jako krajobrazów pozwala rozumieć je nie jako „zamrożone” obiekty, które „ucieleśniają pamięć”, ale raczej jako „**koordynaty dialogu**” – nie jako dokładnie zlokalizowane obiekty topograficzne, które „reprezentują polityczne i instytucjonalne polityki”, ale jako „doświadczeniowe ramy”, w których *statis* pokonywana jest przez nieustanną metamorfozę¹¹.

Pejzaż jako „koordynator dialogu”

Dla Tuszyńskiej jednym ze źródeł rekonstrukcji postaci Singera są jego powieści. Autorka korzysta z polskich i anglojęzycznych przekładów takich utworów, jak *Sosza*, *Urząd mojego ojca*, *Miłość i wygnanie*, *Niewolnik*, *Rodzina Muszkatów*, a także z wywiadów z pisarzem i fragmentów zagranicznej literatury przedmiotu. Skala intertekstualnych odwołań nie wynika jednak z analitycznego zamysłu, ale pełni funkcje poznawczą i artystyczną. Tuszyńska jest przy tym świadoma praktyki twórczej Singera, który samodzielnie opracowywał angielskie wersje swoich dzieł – nie tylko autoryzował, lecz często także znacząco zmieniał, poprawiał i redagował teksty pierwotnie publikowane w czasopismach w jidysz. W efekcie część jego utworów istnieje wyłącznie jako spójne całości w wersji anglojęzycznej¹². Celem artykułu nie jest jednak klasyczna analiza intertekstualna – z dwóch przyczyn: po pierwsze, dlatego, że taką perspektywę na dzieło Tuszyńskiej

¹¹ *Ibidem*, s. 81 (podkr. moje – I.S.).

¹² Tuszyńska jest świadoma zabiegów translacyjnych Singera; w podrozdziale *Maska 2. Lustra przekładów* rozwija ten temat i uznaje działania pisarza za świadomą kreację autorską. Teraz i wszędzie dalej będę powoływała się na najnowsze, zmienione wydanie *Pejzaży*; *vide* A. Tuszyńska, *Singer. Pejzaże pamięci*, Kraków 2010, s. 290–292. Singer twierdził, że woli, by jego utwory były przekładane z wersji anglojęzycznych. Wspomina o tym Ch. Shmeruk (*Pułapki przekładu*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, [w:] *idem, Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, Lublin 2003, s. 177). Fakt, że pisarz dostosowuje wersje swoich dzieł do konkretnego odbiorcy (żydowskiego i angielskiego), podkreślała także Adamczyk-Garbowska w książce *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót*, Lublin 1994, s. 146–147.

przyjmuje już chociażby Renata Jochymek¹³; po drugie, ważniejsze, bo przyjęta perspektywa pejzażowa pozwala zobaczyć, jak urzeczywistnia się dialog w jego materialnym i afektywnym charakterze oraz w jaki sposób przejęta od Singera wyobraźnia przestrzenna wpływa na poszukiwania własnej tożsamości Tuszyńskiej (szczególnie na podstawie jej późniejszej twórczości).

Wątki analityczne należy zatem zacząć od zaznaczenia, że przyczynków do ekspresji twórczej Tuszyńska poszukuje nie tylko w przestrzeni literatury, lecz także w urzędach, księgach hipotecznych, archiwach, które wertuje w celu znalezienia singerowskich śladów. Odnajduje np. plan warszawskiego mieszkania rodziny Singerów na ulicy Krochmalnej 10. Opisuje rzeczywiste położenie balkonu, z którego bohaterowie Singera, skrojeni na jego wzór, tak często obserwowali świat¹⁴. Projekt Tuszyńskiej zakłada swoistą konfrontację literackiej wyobraźni – zapisu pamięci Singera – z rzeczywistością przestrzenną współczesnej Polski; nie po to, by przeszłość zakwestionować, lecz by poprzez pejzaż na nowo ją urzeczywistnić i zmateriałizować w literaturze. A zatem w tych fragmentach *Pejzaży*, które weryfikują przeszłość z krajobrazem Polski lat 90. – takich jak wywiad z mieszkanką Leoncinia, ankieta na temat Żydów przeprowadzana z młodzieżą, opisy miejsc, w których kiedyś stały żydowskie kamienice, informacje dotyczące konkretnej liczby ofiar itd. – stanowiących odejście od głównego tematu biografii, samego Singera, Tuszyńska dopisuje historię, której nie był on i nie może być świadkiem. *Pejzaże pamięci* byłyby zatem swoistą kontynuacją twórczości żydowskiego pisarza, przykładaniem mapy jego wspomnień do geografii ulicy Krochmalnej dzisiejszej Warszawy.

Reprezentowanie drugiej, współczesnej strony dialogu polegające na dopełnianiu obrazów „prekursora” jest szczególnie zauważalne we fragmentach, w których Tuszyńska opowiada o swoich wyprawach po Polsce, do miasteczek Lubelszczyzny, które przed wojną były zasiedlone w znacznej

¹³ Badaczka zwraca uwagę na fakt, że Tuszyńska wielokrotnie powołuje się na całe cytaty z utworów Singera bez jakiegokolwiek sygnału odniesienia. Jochymek nazwie tę strategię cytadową i raczej chroni pisarkę przed zarzutami o świadomy plagiat. Píše np. tak: „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”. Vide R. Jochymek, *Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej a konwencja reportażu i proza Singera*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 175.

¹⁴ Vide np. I.B. Singer, *Miłość i wygnanie. Wczesne lata – wspomnienia*, przeł. L. Czyżewski, Wrocław 1991, s. 38. Jak przyznawał Singer w jednym z wywiadów: „W swoich książkach wracam do ulicy Krochmalnej 10. Pamiętam każdy jej zakątek i każdego mieszkańca. Mówię sobie, że tak jak inni ludzie kopią w poszukiwaniu złota, które Bóg stworzył miliardy lat temu, tak moją kopalnią złota jest ta ulica”. Vide R. Burgin, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przeł. E. Petrajtis-O'Neill, Gdańsk 1992, s. 13.

mierze przez Żydów i na których podstawie Singer tworzył literacki pejzaż polskich miast¹⁵. O Chełmie, wypromowanym przez autora humorystycznie, jako miasto głupców, o którego powstaniu mędrcy mieli sprzeczne opinie (niektórzy z bohaterów wierzyli np., że przed Chełmem były tylko chaos, mgła i pył¹⁶), Tuszyńska pisze:

W Chełmie, przysłowiowym mieście głupców, nie ma dziś ani jednego Żyda. Przed wojną stanowili połowę ludności miasta. [...] Dziś trudno rozpoznać na tej łące z kilkoma drzewami ślady żydowskich nagrobków. Przy jednym, może jedynym w całości, zapalam świecę¹⁷.

Wyrazistym miastem przedstawianym przez Singera jest Frampol, który staje się osią przecięcia opowiadań wchodzących do tomu *Gimpel Głupek*. W jednej z nowel, kreślącej historię rodziny „małych szewców” z Frampola, założyciel rodu Abba Szuster otworzył w miasteczku zakład szewski. Oto czony powszechnym szacunkiem, przekazał swoim kolejnym synom przepis na chemikalia do moczenia skór. Na koniec opowiadania widzimy najmłodszego z rodu – prawdomównego, pobożnego, najlepszego szewca we Frampolu, nazwanego po protoplaście Abba – na tle nieco idyllicznego pejzażu:

Wieczorami, gdy zachodziło słońce, zmierzch otaczał swym przyćmionym blaskiem cały dom. [...] Wiedział, że w szerokim świecie pełno jest obcych miast i dalekich krajów, że w rzeczywistości Frampol nie był większy od kropki w małym modlitewniku, ale jemu się zdawało, że jego małe miasteczko jest pępkiem świata, a jego dom znajduje się w samym tego pępka centrum. Nachodziły go przy tym często myśli, że gdyby przyszedł Mesjasz, aby zaprowadzić Żydów do Ziemi Izraela, on, Abba, pozostałby we Frampolu w swym własnym domu, na swym wzgórzu¹⁸.

Tym silniej wybrzmiewa kontrastujący z powyższym opis Frampola – a raczej tego, co z niego zostało – w *Pejzażach pamięci*. Po żydowskiej społeczności miasteczka (razem z wyobrażonym domem Abby) pozostaje jedynie piach:

¹⁵ Jedną z cech przykuwających uwagę w twórczości Singera są opisy poszczególnych miast, szczególnie w momentach, gdy na ich tle uwidocznia się emocjonalny stosunek bohaterów do polskiego krajobrazu. Opis Biłgoraja w opowiadaniu o takim tytule ma charakter mityczny; w podobny sposób Asa Heszeli, bohater powieści *Rodzina Muszkatów*, patrzy na Terespol; bohaterka tej samej powieści, Hadasa, z pokrewną wrażliwością opisuje Warszawę. Więcej na ten temat – *vide* M. Adamczyk-Garbowska, *op. cit.*, s. 65–69.

¹⁶ *Vide* I.B. Singer, *Głupcy z Chełma i ich dzieje*, przeł. A. Piwowarczyk, „Rocznik Chełmski” 1999, t. 5, s. 399–416.

¹⁷ A. Tuszyńska, *Singer...*, *ed. cit.*, s. 346.

¹⁸ I.B. Singer, *Rodzina małych szewców*, [w:] *idem, Gimpel Głupek*, przeł. A.A. Zasadziński, Warszawa 1994, s. 100–101.

Do cmentarza we Frampolu prowadzi ulica Cmentarna. Jest ogrodzony. Zachowało się około czterdziestu nagrobków. Najstarszy z 1857 roku. Trochę rozkradziono, reszta spoczywa w ziemi. „Gleba ziemi tutejszej – informuje Słownik Królestwa Polskiego – składa się z glinki, miejscami popielatki, pomieszanej z piaskami lub też z samego piasku, a w nim napotykane są z rzadka większych i mniejszych rozmiarów glazy i krzemki. Położenie powierzchni więcej równe”.

Frampol i Goraj słynęły z tkactwa¹⁹.

Dwustronność dialogu pozwala dostrzec w opowiadaniu Singera – jako jedynej przestrzeni podtrzymującej dom Abby – szansę, przynajmniej wyobrażoną, na to, by przeszłość żydowska została odzyskana. Z drugiej strony perspektywa Tuszyńskiej, która skupia się na zaprezentowaniu rzeczywistej nieobecności – domostw, całych miasteczek, ale także elementów kulturowych i religijnych, synagog i bóżnic – reprezentuje istotną historycznie skalę procesu wykorzeniania „żydowskości” z miejsca, które było *de facto* tej tożsamości domem, także dla Singera. Określenie *alte hajm*, w jidysz ‘stary dom’, oznaczało, szczególnie wśród powojennych żydowskich emigrantów, ojczyznę. Ktoś, to był z *alte hajm*, pochodził z polskiego sztetla²⁰. Zwiedzając poszczególne miejsca, Tuszyńska przerysowuje mapę kraju dzieciństwa modernistycznego twórcy, nanosi ją na pustą dziś ziemię, kreśli między odłamkami kamieni ze zburzonych świątyń żydowskich, mierzy się z tym, co już fizycznie nie istnieje, ale jest nadal wyraźnie obecne. Ten latentny, mówiąc za Hansem Ulrichem Gumbrechtem, charakter *Pejzaży pamięci* – uwydatniony, bo mocno spokrewniony z doświadczeniem przestrzennym²¹ – mógłby wskazywać na podwójną jakość samej relacji z Singerem. Tuszyńska przyznaje w wywiadzie, że pisarza odnajduje w „nieobecności”²², a w *Pejzażach* napisze:

¹⁹ A. Tuszyńska, *Singer...*, ed. cit., s. 345.

²⁰ Wyrażenie *alte hajm* i jego znaczenie zostają przywołane w książce poświęconej Ester Singer Kreitman (siostrze Singerów) autorstwa jej syna Maurice’a Carra. Tłumaczenie na język polski ukazało się w 2021 roku. Vide M. Carr, *Singerowie. Kolejne wygnanie*, przeł. K. Katańska, Lublin 2021, s. 190. Co interesujące, to właśnie fragmenty tej książki (jeszcze wtedy w Polsce nieznaney) Tuszyńska przywołała w ustępach *Pejzaży* poświęconych siostrze Singerów – szczególnie w rozdziale *Widokówka ze Świdra*. Vide A. Tuszyńska, *Singer...*, ed. cit., s. 135–144.

²¹ Odwołuję się tu do kategorii latencji niemieckiego badacza, która wskazuje na ukrytą, nieuświadomioną i niewypowiedzianą traumę (najczęściej powojenną), niebędącą jednak czymś, co istnieje jako „wyparte”, ale przyjmującą rodzaj „nastroju”, złączoną z afektywnym doświadczeniem określonej przestrzeni. Nawet jeśli niewidoczna, latencja jest zawsze obecna i odczuwalna. Vide H.U. Gumbrecht, *Po roku 1945: latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, Warszawa 2015, s. 44–45.

²² D. Mirska, A. Tuszyńska, op. cit., s. 115.

[...] Rzeczywistość, jaką opisywał, była mi równie daleka i niedostępna jak epoka faraonów lub starożytnych Rzymian, a jednak instynktownie bliższa. Jej ślady bardziej **przeczuwałam**, niż znałam dookoła siebie, w resztkach synagog i potrzaskanych symboli²³.

Książka biograficzna Tuszyńskiej staje się tym samym latentnym poszukiwaniem relacji z nieobecnym już autorem, którego doświadczenie jest wciąż żywe. Droga do tego doświadczenia nie prowadzi jednak przez współczesne praktyki danej społeczności, ale przez nadawanie znaczenia topografii, która ma charakter afektywny i rodzi się w tożsamości z drugą osobą. Gdy archiwa i budynki zostały zniszczone, afekt stanowi jedyne dostępne źródło poznania. Jest tym silniejszy, im bardziej Tuszyńska odnajduje na ścieżce ku Singerowi własną historię – o czym nie pisze jeszcze w poświęconej mu książce. Ale to właśnie tam, podczas jednego z doświadczeń w Piaskach, łączy to, co przestrzenne, z tym, co emocjonalne:

W Piaskach, gdy pytam, kto tam mieszkał, słyszę: to było żydowskie miasteczko, a teraz jest polskie. Jest coś w głosie tej kobiety zamiatającej ulicę przed dawnym żydowskim sklepikiem (a i dziś małym sklepem z farbami, do którego trzeba zejść po tych samych kamiennych schodkach), jest coś w jej głosie, co mnie przeraża i sprawia, że patrzę z żalem na puszczę się w oknach miasteczka czerwone pelargonie²⁴.

Ten pozbawiony afektacji – która nie jest obca Tuszyńskiej – ton opisu, oparty na dosadnej elipsie, podkreśla tragizm kryjący się w codzienności. Stwierdzenie: „to było żydowskie miasteczko, a teraz jest polskie” staje się bowiem synekdochalną reprezentacją historii, w której wartość poznawcza odnajduje się w tym, co przemilczane i jedynie „przeczute”. Ton głosu kobiety, czerwone pelargonie, zachowane schody, reakcja emocjonalna Tuszyńskiej stanowią sygnały i ślady opowieści zarówno publicznej, jak i prywatnej, którym autorka zaczyna wychodzić naprzeciw²⁵. Singer w całkiem niespodziewany sposób staje się przewodnikiem w rodzaju Beatrycze dla Tuszyńskiej – niby-Dantego, oprowadzanej po życiu pozagrobowym będącym jednocześnie reprezentacją życia doczesnego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że Polska – nie tylko ta, którą Singer zostawia, przedwojenna, lecz także

²³ A. Tuszyńska, *Singer...*, ed. cit., s. 9 (podkr. moje – I.S.).

²⁴ *Ibidem*, s. 344.

²⁵ Opisując w *Rodzinnej historii lęku* moment, gdy była w Łęczycy – miasteczku, z którego pochodziła jej rodzina – autorka powróciła do konceptu polskiego, „nie-żydowskiego” miasteczka w słowach: „Nic po was nie zostało. Nawet blizny. Polskie miasteczko z zamkiem królewskim, rynkiem, figurą Matki Boskiej przed magistratem, kilkoma kościołami i klasztorem. Jak inne dziś od tamtego, polskie, nie żydowskie miasteczko”. *Vide* A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005, s. 183.

ta, do której na emigracji uporczywie decyduje się nie wracać, powojenna – traci zupełnie rolę, jaką odgrywała. Przestaje być domem w wymiarze najbardziej bliskim, Biłgorajem jako szczęśliwą krainą z opisu singerowskich wspomnień dzieciństwa²⁶. Staje się rajem utraconym, miejscem, z którego zostało się wygnanym albo w którym się zginęło. Zostaje przemianowana na Atlantyde wygnańców (jak Drohobycz w opowieściach Andrzeja Chciuka) przez tych, którzy wyjechali, albo na piekło przez tych, którzy zostali.

Przestrzenna wyobraźnia (pejzaż) jako efekt dialogu

Pejzaże pamięci funkcjonują w podwójnym wymiarze: z jednej strony jako przestrzeń rozmowy i dopisania historii Singera, z drugiej, oświetlone późniejszą twórczością Tuszyńskiej, m.in. *Rodzinna historia lęku* (2005), stają się progiem do pisarstwa osobistego. Sądzę, że tę dwutorowość dobrze oddają słowa samego Singera, który w książce *Miłość i wygnanie* pisał, że jego książka stanowi „autobiografię duchową, fikcję literacką zbudowaną na kanwie prawdy albo przyczynki do autobiografii”. Fikcjonalizowanie historii rodzinnej Singera, mieszanie własnego głosu z jego głosem mogłyby wydać się nieodpowiednie dla archiwum biografistki, ale nie są takie, gdy mówimy o archiwum pisarskim. Tuszyńska odsłania proces twórczy, przedstawia sposoby konceptualizowania myśli na temat własnego pochodzenia i pokazuje, że napisane w dwugłosie *Pejzaże pamięci* wyznaczają twórczy horyzont późniejszego pisarstwa autobiograficznego.

W *Rodzinnej historii lęku* autorka skupia się na przodkach, których nie знаła, a którzy wyznaczają jej rodowód – jak babka Dela Przedborska (z domu Goldstein), zmarła podczas wojny po ucieczce z getta, ukrywająca się po aryjskiej stronie wraz z córeczką Haliną, przyszłą matką autorki. Mamę Tuszyńskiej oraz jej kuzyna Mariana Marzyńskiego łączą wspomnienia z warszawskiego getta – chowali się razem w koszu na bieleznię. Traumatyczne przeżycia żyjących bliskich stają się źródłem wiedzy o rodzinnej przeszłości. Szczególnie interesujące są momenty, w których ożywienie nieobecnych dokonuje się wyłącznie dzięki wyobraźni – tej przestrzennej, literackiej, której źródłem, jak sądę, był wcześniejszy dialog z Singerem.

Kiedy w *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńska wyobraża sobie przedwojenne życie córek Przedborskich z Łęczycy – siostr jej dziadka – umieszcza je w konkretnej przestrzeni i rysuje w bliskości bohaterów Singera. Fra-

²⁶ Vide M. Adamczyk-Garbowska, *Biłgoraj, czyli raj... Autobiograficzna twórczość rodzicielstwa Singerów*, [w:] *Biłgoraj, czyli raj. Rodzina Singerów i świat, którego już nie ma*, red. M. Adamczyk-Garbowska, B. Wróblewski, Lublin 2005, s. 141–148.

nia zostaje przedstawiona w historii miłości do Olka – Polaka, któremu towarzyszyła „sława casanovy”; dzięki niemu ona, jej siostra Bronka oraz szwagierka Dela uciekną z getta. Zanim jednak do tego dojdzie, Tuszyńska opisuje Franię (opisowi towarzyszy w książce fotografia) jako młodą studentkę, która za chwilę się zakocha, na tle Warszawy lat 30.:

Teraz, w Warszawie, zamieszkała u brata ojca, zwanego stryjem Jankiem. Był znany pediatrą, z apartamentem i gabinetem zawsze pełnym pacjentów na jednej z najelegantszych ulic miasta, Marszałkowskiej. Zaczynała z pozycji ubogiej krewnej, z nabożeństwem przypatrującej się wystawom sklepów i bywalcom kawiarni, pałacom dawnej magnaterii, rezydencjom królów. W samym centrum miasta, niedaleko głównego dworca i filharmonii, mieszkano niewielu Żydów, choć jedna z głównych arterii ciągnących od Wisły do zachodnich rogatek nosiła nazwę Alej Jerozolimskich. Większość Żydów warszawskich osiedliła się w północnej części stolicy. Pejsaci, w chałatach, wykrzykujący w jidysz straganiarze, domokrażcy, handlarze sznurówadeł, grzebieni i cholewek wypełniali egzotycznym tłumem ulice i labirynty oficyn. Pozostawali w strojach dawnej wiary, a wierność tradycji dawała im poczucie zakorzenienia i bezpieczeństwa.

Obok, na Nalewki, Leszno, Sienna, wprowadzali się bogatsi Żydzi – przedsiębiorcy, właściciele kamienic i fabryk, finansjera. Połowa handlu i przemysłu w Warszawie znajdowała się w ich rękach. W milionowej stolicy Polski co trzeci mieszkaniec był Żydem. Co drugi prywatny lekarz, co trzeci adwokat i notariusz mieli żydowskich przodków²⁷.

W projekcie przywoływania namacalnej przeszłości słychać echa singerowskich opisów. Tuszyńska uczy się konkretyzować mapę przeszłości jako ramę dla doświadczeń swoich bohaterów za Singerem. Noblista rysuje charakter warszawskich dzielnic w sposób podobny do powyższego w swoich tekstach metaliterackich, w których Warszawa jest wyznaczana nazwami ulic, granicami dzielnic i konkretną atmosferą poszczególnych miejsc:

Warszawscy Żydzi dzielili stolicę na „te” i „tamte” ulice. Zrozumiałe, że z kimkolwiek się rozmawiało, rozmówca zawsze mieszkał na najlepszej, na „tej” ulicy. Ten ogólny podział miasta pokrywał się z grubsza z podziałem na część północną i południową, choć jeśli w Warszawie kursowałoby metro, można by pokonać dystans między „tymi” a „tamtymi” ulicami w kilka minut. [...] Za dobre uważano ulice położone w południowej części żydowskiej Warszawy: Śliską, Pańską, Grzybowską, Twardą, Plac Grzybowski, Gnojną, Krochmalną, Mariańską. [...] „Te” okolice ulubili sobie rabini i cadykowie. [...] Na „tamtych” ulicach można było co prawda dobrze się obłowić, ale tutaj swobodniej się odpoczywało. Żłodzięje mieli swoje knajpy, restauracyjki i meliny. Tu mieszkali ich kochanki. [...] Do „tamtych” ulic należały: Dzielną, Pa-

²⁷ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia...*, ed. cit., s. 323–324.

wia, Gęsia, Miła, Niska, Stawki, plac Muranowski, a już przede wszystkim Nalewki i Franciszkańska²⁸.

W obrębie specyficznej mapy miast polskich, którą rządzą „inne” przestrzenne układy, związane z tożsamościowym określaniem się żydowskiego świata (przedwojenne oddzielone, jak wskazuje Singer, od świata gojów), rozgrywają się – podobnie jak u Tuszyńskiej – kluczowe historie miłosne. Kiedy w *Rodzinie Muszkatów* Singera główni bohaterowie i kochankowie, Hadasa i Ojzer-Heszł, którzy schodzą się wbrew decyzji rodzin, postanawiają razem uciec, mówią do siebie niewiele. Nie potrafiąc wypowiedzieć swoich uczuć, idą na spacer. To właśnie we wrażeniu mijanych ulic i drogi, którą przebywają, odznaczają się ich jednoczesna bliskość i strach mierzony uliczną kulturą żydowską, która w kontraście do związku bohaterów przypomina o dusznej atmosferze rodzinnej i świecie, przeciwko któremu się buntują:

Kiedy wyszli z kawiarni, nadchodził już wieczór. Przeszli obok Arsenału na rogu Nalewek i Długiej, a dalej poszli Rymarską i przez plac Bankowy. Na placu za Żelazną Bramą paliły się już uliczne latarnie. Od strony Ogrodu Saskiego wiał zimny wiatr. [...] Wokół kramów na placu targowym tłoczyło się mnóstwo ludzi. Hadasa mocno trzymała ramię Ojzera-Heszła, jakby się bała, że może go zgubić. W dalszej części bazaru handlarze krzatali się wokół kramów zapelnionych stertami masła i olbrzymich serów szwajcarskich, wiankami grzybów, korytkami z ostrygami i rybami. [...] Ojzer-Heszł i Hadasa przeszli kawałek Krochmalną i wyszli na Gnojną. Na ulicy dmuchał zimny wiatr. Hadasa zaczęła kasłać²⁹.

„Zbuntowana” miłość przynosząca hańbę żydowskiej tradycji rodzinnej jest centralną osią przytaczanej opowieści o Frani w *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńskiej. Wydaje się, że dla Singera opisy afektywnych relacji są silnie spowinowacane z konkretną przestrzenią geograficzną. Co interesujące, dla bohatera powieści autobiograficznej *Miłość i wygnanie* topograficzna wyobraźnia wypływa z głęboko zakorzenionego podmiotowego poczucia dezorientacji, które konkretyzuje się w realnym doświadczeniu przestrzennym. Singer opisuje swoje nowojorskie doświadczenie:

Zawróciłem. Ktoś kiedyś mi radził, żebym zawsze nosił z sobą kompas. Jesteś najgorszą ofiarą i bałwanem pod słońcem, łąjałem samego siebie. Kompas nic by mi nie pomógł. Jeszcze bardziej by mnie tylko zdezorientował. [...] Cierpiałem na jakiś kompleks dezorientacji³⁰.

²⁸ I.B. Singer, *Każda żydowska ulica w Warszawie była oddzielnym miastem...*, [w:] *idem, Felietony, eseje, wywiady*, przeł. T. Kuberczyk, wst. Ch. Shmeruk, Warszawa 1993, s. 21–24.

²⁹ *Idem, Rodzina Muszkatów*, przeł. J. Borowik, Warszawa 2003, s. 193–194.

³⁰ *Idem, Miłość i wygnanie...*, *ed. cit.*, s. 302.

Dezorientacja staje się konstytutywną cechą tożsamości żydowskiej, wypływającą z ortodoksyjnego charakteru rodziny Singera, w której topografia świata ograniczała się – jak w opowiadaniu o Abbie – do własnego domu i otaczającego go miasteczka. Nic dziwnego, że Tuszyńska – spadkobierczyni tej tożsamości – potrzebuje przewodnika. Co jednak istotne, nie zawsze udana próba przestrzennego dookreślenia siebie w ramach doświadczeń przedwojennego świata nabiera innego wymiaru w rzeczywistości wojennej. Rozróżnienie stron na „tamte” i „te” przyjmuje zupełnie nowy wydźwięk, gdy „tamta strona”, czyli „aryjska”, oznacza życie, a „ta”, po stronie getta, śmierć.

Pejzaż i pamięć w dialogu

Odwzorowująca warszawskie, otwockie i łączyckie ulice Tuszyńska kieruje się wyrażonym w literaturze doświadczeniem Singera. Mogłoby się wydawać, że kartograficzna wyobraźnia wyrasta na gruncie modernistycznej tradycji³¹ i że to właśnie kontynuacja realistycznej poetyki może spełnić projekt ocalenia bliskich z niejasnych trajektorii pamięci. Członkowie żydowskiej rodziny osadzeni na nowo w paralelnej, wyznaczanej przez podobne zasady rzeczywistości otrzymują drugie życie. Sposób, w jaki Tuszyńska odziedziczy realistyczną poetykę – poprzez uwypuklenie szczególnie przestrzennych wątków, skupienie na materialnym szczególe – tworzy pomost między artystyczną wyobraźnią (dzieloną pokoleniowo) a rzeczywistością (materialną i doświadczalną). Tuszyńska i Singer jako krzewiciele pamięci oraz wskrzesiciele przeszłych rzeczywistości opierają twórczość na wyobraźni zakorzenionej w szczególe materialnym – elemencie topograficznym bądź rzeczowym. „Mam parawany zdarzeń i faktów, pomiędzy którymi poruszam się siłą wyobraźni” – przyznaje Tuszyńska³². Gra pamięci i wyobraźni nie jest oczywiście niczym nowym w dyskursie krytycznym. Już Marianne Hirsch stwierdziła, że związek między postpamięcią a przeszłością nie jest pośredniczony przez przypominanie, ale dzięki „zaangażowaniu wyobraźni,

³¹ Byłoby to także zgodne z analizą porównawczą Karoliny Chyły, która zestawia opisy Warszawy u Singera i Stefana Żeromskiego. Vide K. Chyła, *Miasto utrapienia, pejzaż pamięci: Żeromski, Singer i żydowska Warszawa*, „Academic Journal of Modern Philology” 2021, vol. 11, s. 9–19. Chyła także łączy pejzaż singerowski z elementami braku i pamięci: „Warszawa Singerowska to oczywiście utracona kraina, a zarazem kraina paradoksalna, unicestwiona w sferze rzeczywistości i ciągle uderzająco, zmysłowo żywa w sferze literatury, wciąż od początku wskrzeszana mocą pamięci w całym przepychu zarówno swojej szpetoty, jak swego piękna”. *Ibidem*, s. 10.

³² A. Papieska, A. Tuszyńska, *op. cit.*, s. 9.

projekcji i kreacji”³³. To, co wyjątkowe w grze pamięci i wyobraźni współczesnej pisarki, dotyczy momentu, w którym artystycznym źródłem staje się osoba ukonkretniona w rzeczywistości biograficznej. Dlatego też w wypadku Tuszyńskiej i Singera pokoleniowa wyobraźnia nie byłaby jedynie spowinowacona z ponadpokoleniową pamięcią zbiorową czy kulturową³⁴ – to raczej w obrębie pamięci kulturowej intencjonalny wybór konkretnego przewodnika, relacja afektywna, która dookreśla się w dialogu.

*

Przestrzeń dialogu, jaką tworzą *Pejzaże pamięci*, znajduje odbicie zarówno w warstwie tematycznej, jak i formalnej książki – w gęstej siatce cytatów, kryptocytatów i odniesień intertekstualnych. Sposób ich wkomponowania budził wątpliwości natury etycznej³⁵ i był już przedmiotem wcześniejszych analiz. Te intertekstualne ślady wychodzą jednak poza ramy stylistycznej gry, stają się wehikulem wspólnego doświadczenia. Prowadzony przez Agatę Tuszyńską dialog z Singerem nie ma charakteru rywalizacji – jak chciałby Harold Bloom w koncepcji „lęku przed wpływem” – lecz współuczestnictwa, bliższego ujęciu „reminiscencji stylistycznej” Stanisława Balbusa, która pole-

³³ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture after Holocaust*, New York 2012, s. 5.

³⁴ Uplasowanie twórczości Singera i Tuszyńskiej w perspektywie badań nad pamięcią nie może zmierzać ku wyważaniu już otwartych drzwi. O praktykach pamięciowego odtwarzania rzeczywistości u Tuszyńskiej, idąc za tezami Paula Ricoëura, pisała m.in. J. Zaborowska („Uprawiam archeologię pamięci” – rozważania o utworze „Singer. Pejzaże pamięci” Agaty Tuszyńskiej, „Prace Literaturoznawcze” 2016, nr IV, s. 201–212). Wydaje się jednak, że w kontekście omawianych pisarzy perspektywy kanoniczne, poczynając od pamięci zbiorowej (Maurice Halbwachs), do pamięci kulturowej (Jan Assmann), muszą zostać przeformułowane bądź należy je stosować z pewną uważnością. W przypadku Tuszyńskiej i Singera nie chodzi o współdzieloną pamięć zbiorową i stawianie w kontrze do niej pamięci indywidualnej, a raczej o pamięć zapośredniczoną i rekonstruowaną za pomocą literackiego dialogu. Ta „wspólna” pamięć odnosiłaby się konkretnie do omawianych autorów, nie tracąc z pola uwagi charakteru afektywnego. O krytyce assmannowskiej „pamięci kulturowej” z uwagi na przestrzeń postkolonialną, dowartościowując przy tym „oś politycznego afektu”, pisał m.in. Michael Rothberg. Vide M. Rothberg, *Miedzy Paryżem a Warszawą. Pamięć wielokierunkowa, etyka i odpowiedzialność historyczna*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, [w:] *Od pamięci biologicznej do postpamięci*, red. T. Szostak, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013, s. 169–178.

³⁵ Książka Agaty Tuszyńskiej spotkała się z krytyczną recepcją, zwłaszcza w środowisku badaczy literatury żydowskiej. Główne zarzuty dotyczyły braku kompetencji w zakresie języka jidysz, a co za tym idzie – niemożności bezpośredniego odniesienia się do oryginalnej twórczości Singera. Krytykowano również brak odpowiednich przypisów, co rodziło oskarżenia o nieprzejrzystość warsztatu naukowego, a nawet o plagiat. Cf. M. Adamczyk-Garbowska, *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót*, Lublin 1994; Ch. Shmeruk, *Dwie książki o Singercie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 128–134.

ga na „ukazani[u] własnego punktu widzenia we współbieżnej, lecz wyraźnie cudzej perspektywie, wprowadzeni[u] cudzego współbieżnego punktu widzenia w perspektywę własną”³⁶. Ta reminiscencja nie służy jednak jedynie stylistycznemu nawiązaniu, ale staje się narzędziem pamięci, sposobem na odzyskiwanie i dopisywanie historii – zarówno żydowskiej, jak i osobistej. Książka Tuszyńskiej staje się zatem miejscem przecięcia biografii i wyobraźni, zapisem dzielonej tożsamości, w której „pejzaże” są „już nie tylko Isaaca Bashevisa Singera, już także i moje”³⁷. To właśnie w tej dialogicznej przestrzeni reminiscencji – pejzażu pamięci – Tuszyńska odnajduje sposób na opowiedzenie nie tylko historii Singera, lecz także własnej. W tym sensie pamięć i pejzaż zyskują wspólny cel: odtworzenia przestrzeni, w której można zrozumieć siebie poprzez literaturę innych – „krokami jego książek”, jak czytamy w cytacie otwierającym te rozważania.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk-Garbowska M., *Polska Isaaca Bashevisa Singera – rozstanie i powrót*, Lublin 1994.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1996.
- Biłgoraj, czyli raj. *Rodzina Singerów i świat, którego już nie ma*, red. M. Adamczyk-Garbowska, B. Wróblewski, Lublin 2005.
- Burgin R., *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przeł. E. Petrajtis-O'Neill, Gdańsk 1992.
- Carr M., *Singerowie. Kolejne wygnanie*, przeł. K. Katańska, przekł. przejrziała i popr. K. Makaruk, Lublin 2021.
- Chyla K., *Miasto utrapienia, pejzaż pamięci: Żeromski, Singer i żydowska Warszawa*, „Academic Journal of Modern Philology” 2021, vol. 11, s. 9–19.
- Cole T., *Holocaust Landscapes*, London 2016.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2013.
- Gumbrecht H.U., *Po roku 1945: latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, Warszawa 2015.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after Holocaust*, New York 2012.
- Jochymek R., *Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej a konwencja reportażu i proza Singera*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 169–182.
- Jochymek R., *Współczesna polska biografia na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004.

³⁶ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 285.

³⁷ A. Tuszyńska, *Singer...*, ed. cit., s. 9.

- Krytowska M., *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia” 2016, nr 2(7), s. 75–91.
- Mirska D., Tuszyńska A., *Tęsknię za żywymi ludźmi*, „Twój Styl” 1994, nr 8, s. 114–115.
- Mitchell W.J.Th., *Landscape and Power*, Chicago 2002.
- Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostak, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013.
- Rapson J., *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*, New York 2015.
- Sendyka R., *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa 2021.
- Shmeruk Ch., *Dwie książki o Singerze*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 128–134.
- Shmeruk Ch., *Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, Lublin 2003.
- Singer I.B., *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. T. Kuberczyk, wst. Ch. Shmeruk, Warszawa 1993.
- Singer I.B., *Gimpel Głupek*, przeł. A.A. Zasadziński, Warszawa 1994.
- Singer I.B., *Głupcy z Chelma i ich dzieje*, przeł. A. Piwowarczyk, „Rocznik Chelmski” 1999, t. 5, s. 399–416.
- Singer I.B., *Miłość i wygnanie. Wczesne lata – wspomnienia*, przeł. L. Czyżewski, Wrocław 1991.
- Singer I.B., *Rodzina Muszkatów*, przeł. J. Borowik, Warszawa 2003.
- Szczepan A., *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Tuszyńska A., *Długie życie gorszytelki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa 1999.
- Tuszyńska A., *Mój Singer*, „Odra” 2004, nr 4, s. 70–72.
- Tuszyńska A., *Rodzinną historią lęku*, Kraków 2005.
- Tuszyńska A., *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2, Gdańsk 1996.
- Tuszyńska A., *Singer. Pejzaże pamięci*, wyd. 2 zmien., Kraków 2010.
- Zaborowska J., „Uprawiam archeologię pamięci” – rozważania o utworze „Singer. Pejzaże pamięci” Agaty Tuszyńskiej, „Prace Literaturoznawcze” 2016, nr IV, s. 201–212.

Izabela Sobczak – doktor (Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM), literaturoznawczyni. Stopień doktora uzyskała w kwietniu 2025 roku na podstawie pracy *Domena dialogu. Intertekstualność, podmiotowość i modernizm we współczesnej prozie kobiet (Filipiak – Kuryluk – Tuszyńska)*. Polską literaturę współczesną (kobieca) czytana w relacji do modernizmu bada obecnie jako kierowniczka grantu NCN Preludium. Interesuje się teorią i praktyką przekładu literackiego. Publikowała m.in. w „Przekładańcu”, „Porównaniach”, „Wiek XIX”, „Forum Poetyki”. ORCID: 0000-0001-7167-5767. Adres e-mail: <izasob@amu.edu.pl>.

Izabela Sobczak – PhD, Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań (AMU), literary scholar. She obtained her doctoral degree in April 2025 based on the dissertation *The Domain of Dialogue: Intertextuality, Subjectivity, and Modernism in Contemporary Women’s Prose (Filipiak – Kuryluk – Tuszyńska)*. She is currently researching contemporary Polish women’s literature in relation to modernism as the principal investigator of a National Science Centre (NCN) Preludium grant. Her academic interests include the theory and practice of literary translation. She has published, among others, in “Przekładaniec”, “Porównania”, “Wiek XIX”, and “Forum Poetyki”. ORCID: 0000-0001-7167-5767. E-mail address: <izasob@amu.edu.pl>.

