

DANUTA SZAJNERT

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

DANUTA SZAJNERT

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

MUTACJE APOKRYFU

Danuta Szajnert – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT
Maria Tarnogórska

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Krzysztof Lindstedt

SKŁAD I ŁAMANIE
AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA
Anna Sońta

PROJEKT OKŁADKI
Agencja Reklamowa efektoro.pl

© Copyright by Danuta Szajnert, Łódź 2021
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.08729.18.0.M

Ark. wyd. 11,0; ark. druk. 14,375

ISBN 978-83-8220-513-8
e-ISBN 978-83-8220-514-5
<https://doi.org/10.18778/8220-514-5>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 665 58 63

SPIS TREŚCI

Od Autorki	7
Rozdział 1	
Mutacje albo wędrówki apokryfu	9
1.1. Apokryf – księga tajemna	15
1.2. Apokryf – tekst niekanoniczny	17
1.3. Apokryf – tekst literacki o tematyce biblijnej	20
1.4. Apokryf – tekst niekanoniczny (inaczej)	26
1.5. Apokryf – mistyfikacja	37
1.6. „Światopogląd” apokryfu	48
Rozdział 2	
Dywersyjny potencjał apokryfu	63
2.1. Gertruda się odszczekuje	66
2.2. Gertruda się tłumaczy	68
2.3. Penelopa się odważa	70
2.4. Madame de Merteuil się nie zmienia	73
2.5. Robinson się zmienia	74
2.6. Piętaszek się opiera	80
2.7. Berta Mason się poddaje	90
2.8. Pan March się kaja	93
2.9. Meursault się odradza	106
Rozdział 3	
Apokryficzne geo(bio)grafie bohaterów literackich	131
3.1. „Dania jest więzieniem”	133
3.2. „Mój ojciec [...] powiedział tylko, że słynie z piękności w Spanish Town”	136

3.3. „Pani March, Pani mąż jest ciężko chory. Proszę natychmiast przyjechać, S. Hale, Szpital Blanka, Waszyngton”	139
3.4. „Mówią, że się udała w kierunku Holandii”	144
3.5. „Miał za sobą cztery półrocza studiów na politechnice gdańskiej”	148
Rozdział 4	
Apokryficzne (auto)biografie	153
4.1. <i>Facta ficta</i> – wokół apokryficznych <i>Pamiętników Hadriana</i>	154
4.1.1. „Jedną nogą w erudycji, drugą w magii – [...] w magii sympatycznej”	156
4.1.2. „Portret [...] głosu”	161
4.1.3. „[A]pokryfem nazywa się [...] to, co jest fałszywe, a pragnie uchodzić za prawdziwe”	174
4.2. Czerwony ledykant Spinozy – apokryficzne sceny z życia filozofa (Zbigniew Herbert i Goce Smilevski)	178
Nota bibliograficzna	201
Bibliografia	203
Indeks nazwisk	217
The Mutations of an Apocryphon (Summary)	223

OD AUTORKI

Ta książka to świadectwo niesystematycznych, rozproszonych w czasie rozpoznań dotyczących apokryficzności. Po tym jak przed laty podjęłam próbę skonceptualizowania zagadnienia apokryfu literackiego, wracałam do niego przy różnych okazjach jeszcze kilkakrotnie, próbując bliżej scharakteryzować jego rozmaite, wyróżnione przeze mnie odmiany. Tutaj rozważam, jak potencjał tej formy wypowiedzi wyzyskiwany jest w jednej z nich, najbardziej bodaj płodnej, acz kontrowersyjnej. Nie wszyscy bowiem apokryfolodzy przystają – z jednej strony – na rozszerzanie definicji apokryfu na teksty niezwiązane tematycznie z pre-tekstem biblijnym bądź różne od literackich mistyfikacji, z drugiej zaś: na proponowane przeze mnie jednocześnie tej definicji zawężanie, polegające na obwarowaniu apokryficzności istotnymi z mojego punktu widzenia restrykcjami. Umożliwiają one precyzyjne wyodrębnienie utworów odpowiadających tej formule spośród takich, które wpisują się w znacznie bardziej pojemne ramy prze-pisywania czy transfiksionalizacji.

O jakie restrykcje chodzi, wyjaśniam w pierwszym rozdziale książki, zatytułowanym *Mutacje albo wędrówki apokryfu*. Próbuję tu opisać przemiany jego genotypu biblijnego, wykorzystując różne użycia nazwy „apokryf” oraz aktywizując kluczową dla niego relację do rozmaicie rozumianego kanonu. Na tej podstawie wyodrębniam trzy zasadnicze postaci apokryficzności prototypowo literackiej. Apokryfami bywają dziś bowiem nazywane nie tylko teksty literackie o tematyce biblijnej i mistyfikacje oraz *quasi*-mistyfikacje literackie, ale też utwory wyraziście stowarzyszone z kanonem innym niż staro- i nowotestamentowy, czyli „niekanoniczne (inaczej)”. To właśnie one będą tutaj przedmiotem uwagi. O słabych mistyfikacjach literackich, których autorzy wyzyskiwali chwyt fikcji genezy

czy symulacji autentyku, pisałam gdzie indziej, a literackie renarracje opowieści biblijnych doczekały się bardzo wielu wnikliwych analiz.

W rozdziale drugim – *Dywersyjny potencjał apokryfu* – koncentruję się na tym, co bodaj najsilniej stymuluje inwencję apokryfstów w XX i XXI wieku. Jest to niezgoda na aksjologiczno-światopoglądowe uwikłania kanonicznych pre-tekstów, czyli możliwość rewizji kanonu. Z zawartością tego rozdziału koresponduje kolejny, tj. *Apokryficzne geo(bio)grafie bohaterów literackich*, i to nie tylko dlatego, że odwołuję się w nim do tych samych, w przeważającej mierze, utworów. Okazuje się bowiem, że ważną rolę w nicowaniu owych pre-tekstów odgrywa w apokryfach literackich osadzenie biografii ich, pożyczonych z cudzych dzieł, protagonistów w określonej – różnej od źródłowej bądź inaczej nacechowanej, ale przez autorów tych dzieł podpowiedzianej – przestrzeni geograficznej.

Rozdział czwarty, *Apokryficzne (auto)biografie* – składający się z dwu części, poświęconych dwu różnym powieściom – nie dotyczy już mniej lub bardziej dywersyjnych suplementacji pojedynczych utworów literackich, uważanych za arcydzielne czy z innych względów kanoniczne. Tutaj kanonicznymi pre-tekstami są wypowiedzi niefikcjonalne: biografie i inne źródła odnoszące się do postaci historycznych oraz pisma filozoficzne jednej z nich. O apokryficzności tych powieści, których bohaterami są, w pierwszym przypadku, Publiusz Eliusz Hadrian, w drugim – Baruch Spinoza, decyduje przede wszystkim swoisty gest prozopopeiczny: uczynienie ich podmiotami wyobrażonej narracji o sobie samych.

Chociaż w rozdziale pierwszym przywołuję wiele przykładów apokryficznych utworów poetyckich, interpretacyjną efektywność kategorii apokryfu sprawdzam wrywkowo na materiale powieściowym, w przekonaniu o jego egzemplifikacyjnej funkcjonalności dla prezentowanych tez. Nie znaczy to, w żadnym razie, iż temat uważam za wyczerpany; moje propozycje jego ujęcia traktuję jako jedynie asumpt do dalszych poszukiwań.

ROZDZIAŁ 1

MUTACJE ALBO WĘDRÓWKI APOKRYFU

Apokryf literacki, w prototypowym rozumieniu tego, co literackie, to transrodzajowa i transgatunkowa, wielopostaciowa forma wypowiedzi o szczególnym potencjale krytycznym, oparta na swoistych relacjach intertekstualnych, silniej niż inne angażujących takie kategorie, jak kanon i autentyk (różnie rozumiane) oraz wartość i źródło. Za genologiczny intertekst tej formy uznaje się apokryf właściwy. Taką jej wstępną charakterystykę – tu nieznacznie skorygowaną – zaproponowałam, opracowując artykuł hasłowy do systematycznie publikowanych w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” *Materiałów do „Słownika Rodzajów Literackich”*¹. Poprzedził ją namysł nad rozmaitymi postaciami apokryfu literackiego: nad ich źródłami, charakterystyką formalną, funkcjami, produktywnością oraz efektywnością w wyzyskiwaniu dyspozycji subwersywnej wpisanej w definicję przynajmniej niektórych spośród tych postaci.

Zauważalny u nas od pewnego czasu wzrost zainteresowania szeroko rozumianą apokryficznością jako funkcjonalnym, owocnym interpretacyjnie pojęciem paragenologicznym czy strategią wytwarzania tekstów i nicowania kanonów², skłonił mnie do

¹ Zob. D. Szajnert, *Apokryf literacki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 2, s. 203.

² Zob. np. M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003; M. Medeka, *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007; E. Szybowicz, *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008; M. Jankowska, *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2011; *W kręgu apokryfów*, red. E. Jakiel,

przypomnienia i wzbogacenia, a niekiedy też rewizji, wcześniej poczynionych ustaleń. Różnorodność teologicznych, kulturoznawczych i literaturoznawczych konceptualizacji apokryfu – „które nie tyle rejestrują «obiektywne» cechy uprzednio i niezależnie od analizy istniejącego przedmiotu, co «profilują» samo widzenie, percypowanie tego przedmiotu, jego cechy, funkcje i znaczenia”³ – pozwala na dostrzeżenie ich pokrewieństwa z pojęciami wędrującymi „między dyscyplinami i między poszczególnymi uczonymi, między okresami historycznymi i rozproszonymi geograficznie społecznościami uczonych. Ich znaczenie, zasięg i wartość operacyjna są różne w różnych dyscyplinach”⁴. Wspominając o pojęciach wędrujących czy wędrownych, chcę przede wszystkim podkreślić wagę zmian, jakie dokonują się w „apokryfie” (pojęciu) po jego przemieszczeniu do literaturoznawstwa – zmian związanych z heterogenicznością przedmiotów kategoryzowanych przy jego pomocy. Nazywając te zmiany „mutacjami”, nie próbuję wyjaśniać ich natury przez porównawcze odniesienie do pojęcia z terenu genetyki; tu mechanizm jest inny – poprzestaję na podstawowym znaczeniu łacińskiego *mutatio*.

J. Mosakowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015 i *Żywotność kanonu. Semiotyka współczesnej apokryficzności*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych, Poznań 2019.

³ R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 2017, s. 18–19.

⁴ M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 49. Pokrewieństwo nie oznacza, że za w pełni zasadne uważam analizowanie „apokryfu” w kategoriach tychże pojęć. Nie sądzę bowiem, po pierwsze, by miał on jako rozmaicie rozumiana kategoria badawcza o ograniczonym zasięgu przedmiotowym jakąś szczególną zdolność do znaczącej transformacji interesującej mnie dyscypliny. Po wtóre i zapewne ważniejsze – by można go było wykorzystać (inaczej niż choćby w przypadku obrazu, *mise-en-scène*, ramy, performansu i performatywności, tradycji czy intencji, czyli pojęć rozpatrywanych przez Bał) w służbie inter- czy transdyscyplinarności: jako narzędzie istotnie destabilizujące granice między dyscyplinami.

Śledząc natomiast wędrówki „apokryfu”, nie sposób nie uwzględnić konceptualizacji dominującej w kulturach (źródłowo) chrześcijańskich, która stanowi podstawę wszystkich przekształceń tego pojęcia. Trudno też nie zauważyć koniecznych transformacji zachodzących w pojęciach ściśle z apokryfem stowarzyszonych. Dotyczy to przede wszystkim kanonu⁵, ale wykazać interpretacyjną efektywność każdego z nich można jedynie *mutatis mutandim*.

* * *

„Semantyczne dzieje, znaczeniowe modyfikacje i wielorakie, historycznie zmienne dokumentowane użycia terminu poświadczają jego poliwalentność oraz różne nacechowania aksjologiczne” – pisała przed laty znawczyni staropolskich apokryfów Maria Adamczyk⁶.

⁵ Na temat wczesnych dziejów pojęcia kanonu (od starogreckiego *kanón*, czyli przyrząd służący do pomiaru) oraz zmiany jego treści i zakresu w wyniku teologizacji tego pojęcia zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008. Według Assmann – rozważającej relacje łączące kanon i pamięć kulturową w funkcji budowania więzi między jednostką a daną kulturą – możliwości efektywnego funkcjonowania w jej ramach zależą właśnie od znajomości tworzących go tekstów istotnych kulturowo; zob. *Kanon i archiwum*, przeł. A. Konarzewska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013. O pojęciu kanonu literackiego zob. m.in. H. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994; J. Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1993; idem, *Canon*, [w:] *Critical Terms for Literary Study*, eds. F. Lentricchia, T. McLaughlin, The University of Chicago Press, Chicago–London 1993; A. Szpociński, M.P. Markowski, *Kanon*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

⁶ *Apokryf*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze. Renesans. Barok)*, red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Ossolineum, Wrocław 1990, s. 43. Zob. też

Ten stan rzeczy, konstatowany – niekiedy z żalem – przez badaczy przedmiotu zwanego apokryfem historycznym lub właściwym, można potraktować jako wyzwanie.

Edward Balcerzan miał niewątpliwie rację, oponując przed laty przeciw bezustannemu doszukiwaniu się podstaw nowych genologicznych czy para-, *quasi*-genologicznych systematyzacji w najodleglejszej przeszłości, „w najciemniejszych komnatach archiwów kultury”. Nie zmienia to jednak faktu, że niektóre „twory zamierzchłe, najpierwsze”⁷ prowokują, by poddać je modernizującej reinterpretacji opartej na chwycie zbliżonym do tego, który – w ujęciu pastiszopisarstwa zaproponowanym przez Ryszarda Nycza – określony został jako „zasada apokryfu”⁸. Innymi słowy: apokryf inspiruje nie tylko pisarzy nagminnie stosujących ujęte w tej zasadzie procedury w swojej twórczej praktyce. Pobudza też inwencję historyków, teoretyków i krytyków literatury próbujących go wedle „zasady apokryfu” opisać – dokonać literaturoznawczej redefinicji pojęcia,

M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1980.

⁷ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 20.

⁸ Zob. *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 181–183. „Prowokacji” takiej uległ również Balcerzan (*Przygoda trzecia: apokryfy niemieckie*, [w:] idem, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczegółowe)*, Wydawnictwo Pen, Warszawa 1990, s. 33), określając mianem apokryfów (osobliwych) literackie „próby spojrzenia na Niemców oczami Niemców zmyślonych przez polskich autorów (*Ogród pana Nietzsche* Kornela Filipowicza, *Trismus* Stanisława Grochowiaka, *Eroica* Andrzeja Kuśniewicza). Polacy pisali o Niemcach tak, jak sądzili, iż Niemcy mogliby czy powinni by pisać o sobie samych. Reguła «apokryfu» skłaniała autorów do unikania akcentów polskich, do zacierania polskiej perspektywy [...] lub do zaznaczania jej niesłychanie dyskretnie [...]”.

niezadko dywersyjnej wobec przede wszystkim teologicznego, ale też filologicznego kanonu.

„Zasada apokryfu” odnosi się do działań pisarskich. Oznacza twórcze wyzyskiwanie możliwości odkrytych w historycznie zinterpretowanym pierwowzorze (poetyce, gatunku, stylu). Potraktowana jako podstawa działań teoretycznych może uzasadniać nowe konstrukcje pojęciowe (takie np. jak palimpsest, sylwa, centon, menippea, epifania czy encyklopedia), wyzyskujące „utajoną produktywność”⁹ tkwiącą w ich pierwotnym, tradycyjnym kształcie¹⁰.

Teologiczne zastrzeżenie nazwy „apokryf” dla niekanonicznych pism okołobiblijnych byłoby równoznaczne z rezygnacją z jej etymologiczno-semantycznego potencjału. Już w Antyku był on przecież wykorzystywany rozmaicie, co wiązało się ze swoistym uwikłaniem (i zamieszaniem) aksjologicznym. Echa tego uwikłania widoczne są we współczesnych zastosowaniach terminu.

Filologiczno-literaturoznawcze rozszerzenie terminu apokryf jedynie na utwory inspirowane fabularnymi wątkami Biblii i apokryfów

⁹ *Ibidem*, s. 182.

¹⁰ Pokusę, by w ten sposób reaktywować takie właśnie „archiwalne” pojęcia wzmacnia widoczna od dłuższego czasu tendencja przeciwna do tej, którą napiętnował Balcerzan, a polegająca na traktowaniu dzisiejszych, „pasożytniczych” zjawisk literackich, artystycznych i *quasi*-artystycznych jako pozbawionego antecedencji produktu naszych czasów. Przekonaniu o jego oryginalności, żywionemu nie tylko przez rodzimych twórców i wytwórców, prosumentów i konsumentów, ale też niektórych, zwłaszcza młodych badaczy towarzyszy potrzeba zbudowania nowego słownika. Dominują w nim najczęściej nazwy anglojęzyczne czy mniej lub bardziej zręcznie spolszczone, a najczęściej osławiane językowo jedynie na poziomie gramatycznym (co poniekąd zrozumiałe, gdy w grę wchodzi zjawiska związane z nowymi technologiami i nowymi mediami) – zapożyczone, jak np. „remiks”, z terenu muzyki czy z wyróżniającej się szczególnie ekspansywnością terminologii filmoznawczej. Tu w grę wchodzi takie, techniczne kategorie, jak *prequel*, *midquel*, *coquel*, *sequel*, *spin-off* itp. Ponieważ są poręczne, będę się nimi niekiedy posługiwać. Żadnej z tych nazw nie sposób jednak traktować jako synonimu apokryficzności.

właściwych oraz „życiem apokryfów” oznaczałoby rezygnację z możliwości, jakie otwiera wyzyskanie, relacyjnego względem niego, pojęcia kanonu, a zatem i wartości. Wiąże się to m.in. ze zjawiskiem „podłączania się” pod kanon, pozorowania kanonu i z towarzyszącymi temu zjawisku intencjami albo alegacyjnymi, albo destabilizacyjnymi czy nawet konfrontacyjnymi.

Natomiast zgoda na obiegowe utożsamianie apokryfu z wszelkimi mistyfikacjami, imitacjami, pseudoepigrafami, falsyfikatami, a nawet plagiatami świadczyłaby w moim przekonaniu o nadmiernej tolerancji. Ekspozowanie jego fliacji z kategorią autentyku czy oryginału, jakkolwiek istotne, wymaga uwzględnienia dodatkowych, szczególnych warunków, w jakich fałszywa atrybucja tekstu zyskuje apokryficzne nacechowanie.

Grecka nazwa *ápókryphos* (ἀπόκρυφος) pochodzi od czasownika *apokrípto* (ἀποκρύπτω), czyli „ukryć”, „schować”, „zakryć”, „zataić”, „zaciemnić”, „pogrzebać”. Przede wszystkim „ukryty”, ale też: „niejawny”, „utajony”, „tajemny”, „tajemniczy”, „ciemny”, „niepojęty”, „niezrozumiały”, „nieznany”, „schowany”, „usunięty”, a nawet „pogrzebany” to jej polskie odpowiedniki wymieniane w rodzimej literaturze przedmiotu. Tę źródłową niejednoznaczność można jednak obciążyć tylko częściową odpowiedzialnością za wielorakość obiektów współlokalizowanych mianem „apokryf” – obiektów, trzeba dodać, o różnym statusie i funkcjach. Niektóre z nich bowiem, jak to zwykle bywa, zawdzięczają taką deskrypcję historycznym mechanizmom derywacyjnym. Konstrukcje posiadające pewne tylko – niekiedy drugorzędne – cechy ze zbioru własności uważanych za genotyp danej formy postrzega się jako jej mutacje. Fragmentaryczne podobieństwo uzasadnia przeniesienie uświęconej tradycją nazwy na przedmioty nienazwane lub nazwane niezadowolająco (w danej perspektywie interpretacyjnej). Nietrudno zauważyć, że odbywa się to wedle zasad zbliżonych do tych, które generują metaforę. Apokryf, termin z rodziny „imion wymownych”¹¹, zyskuje

¹¹ Nazwy genologiczne mające taki charakter „odbijają – jak pisze Stefania Skwarczyńska (*Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*,

w takich sytuacjach dodatkowe, nieobecne bądź bardzo słabo obecne w pierwotnych użyciach, odcienie znaczeniowe.

„Wymowność” terminu skłania, by przyjrzeć się desygnowanym przezeń obiektom w porządku nieco innym od tego, jaki przyjmuje się zwykle w definicyjnych określeniach. W centrum uwagi postawię sensy związane w różnych użyciach nazwy „apokryf” (i pochodnych) ze wskazanym przez nią atrybutem odnośnych przedmiotów genologicznych i quasi-genologicznych. Spróbuję zatem – tam, gdzie to będzie możliwe – odpowiedzieć na pytanie: czego dotyczy „wpisane” w tę nazwę pojęcie ukrycia? Od tego bowiem: co? gdzie? przez kogo? przed kim? i dlaczego? jest ukryte czy ukrywane zależy w dużej mierze zróżnicowanie wiązanych z apokryfem konotacji aksjologicznych.

1.1. Apokryf – księga tajemna

Archetyp apokryficznego piśmiennictwa tworzy, jak się przypuszcza, *biblos apókryphos*. Nazwę tę odnosi się do ezoterycznych, przechowujących tajemną wiedzę pism z religijno-filozoficznego kręgu hellenistycznego hermetyzmu¹². Były to teksty przeznaczone

[w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965–1974*, wyb. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 111–112) – w swej warstwie semantycznej pewne właściwości przedmiotów genologicznych, które wskazują. [...] I chociaż najczęściej wydobywają tylko niektóre ich rysy – to rysy te są zawsze istotne dla wchodzącego w grę rodzaju czy gatunku”. Zasadę „imion wymownych” proponowała przed laty Skwarczyńska jako „pewną zobowiązującą powszechnie zasadę tworzenia nazw genologicznych nowych”, którą można by przyjąć „mocą powagi jakiegoś gremium międzynarodowego genologów” (*ibidem*, s. 113–114) w rygorystycznym i na ogromną skalę zakrojonym, a przez to utopijnym, projekcie rehabilitacji i porządkowania („odchwaszczania”) genologii.

¹² „Podobne księgi znane były i u Żydów, którzy zwali je *genüdim*” – J. Banak, *Historia kanonu Nowego Testamentu*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego

tylko dla wyznawców, a ukrywane przed niewtajemniczonymi. Ekskluzywność stanowiła miarę ich wartości.

Semantyczny potencjał tak rozumianego terminu może być, w odniesieniu do twórczości literackiej, wykorzystany dwojako. Po pierwsze – na określenie dzieł skrywających jakieś głębokie, sekretne treści, wyróżniających się wyjątkowym bogactwem znaczeniowym, wielopłaszczyznowym układem symboli, szczególnie skomplikowaną budową i w związku z tym uważanych za tajemnicze, wizjonerskie, ciemne, hermetyczne. Dzieła te postrzega się jako adresowane do wąskiego grona wybranych, odznaczających się odpowiednią wiedzą, przygotowaniem, specyficzną wyobraźnią i wrażliwością, będących w posiadaniu tajemnego klucza interpretacyjnego. Za dzieła takie uchodzą np. *Boska Komedia* Dantego, *Milton* i *Cztery Zoa* Williama Blake’a, *Ulisses* i *Finnegan’s Wake* Jamesa Joyce’a¹³. Po drugie – na określenie tzw. literatury z kluczem. W tym przypadku chodziłoby jedynie o to, że posiada ona dwa kręgi odbiorców: wąski krąg „wtajemniczonych”, czyli wyposażonych w odpowiednie kompetencje po temu, by rozpoznać wśród przedstawionych postaci, ukryte pod maskami, konkretne osoby, oraz bardzo rozległy krąg „profanów”¹⁴.

Przeniesienie pierwotnej – dość swobodnie tu wykorzystanej – nazwy *apókryphos* na związane ze Starym Testamentem pisma hebrajskie przypisuje się Orygenesowi, który wcześniej stosował ją na określenie tekstów chrześcijańskich gnostyków¹⁵.

Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1986, s. 32. To hebrajskie słowo pochodzi od czasownika *gānād*, co znaczy „ukrywać, wykluczyć”.

¹³ Zob. C. Wilson, *Outsider – wizjoner*, [w:] *Outsider*, przeł. M. Traczewska, Rebis, Poznań 1992.

¹⁴ Zob. J. Prokop, *Literatura z kluczem*, „Teksty” 1977, z. 1; H. Markiewicz, *O polskiej literaturze z kluczem*, [w:] *Zabawy literackie*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.

¹⁵ Miało to prawdopodobnie miejsce po jego nawróceniu z walentyzmu. Można tylko domniemywać, czy konwersja ta miała jakiś wpływ na zmianę aksjologicznego nacechowania terminu.

1.2. Apokryf – tekst niekanoniczny

Rozszerzenie terminu na wszelkie pisma niekanoniczne musiało pociągnąć za sobą reorientację aksjologiczną. Gest ukrycia pewnych tekstów, odgraniczający przedtem wtajemniczonych od profanów, został pozbawiony funkcji nobilitującej. Ukryty zaczyna teraz znaczyć: „odrzucony”, „usunięty” albo przynajmniej – jeżeli tekst nie zawierał treści szkodliwych, heretyckich – „mniej ważny”, „zmarginalizowany”. Najdosłowniej ukrywali apokryfy Żydzi. Po ustaleniu kanonu hebrajskiej Biblii to, co się w nim nie mieściło obejmowano zakazem publicznego odczytywania i składano w genizie¹⁶. Takie zakazy i dyskredytujące literaturę apokryficzną wypowiedzi pisarzy Kościoła towarzyszyły też procesowi formowania się kanonu chrześcijańskiego. Za księgi Starego i Nowego Testamentu¹⁷ (*kanoniká*) uznano te pisma religijne, o których boskim pochodzeniu zaświadczyć miał sam Chrystus lub apostołowie, co potwierdzili cytacjami wcześni Ojcowie Kościoła i pisarze kościelni.

Ryszard Rubinkiewicz, stwierdzając we *Wprowadzeniu do apokryfów Starego Testamentu*, że termin apokryf „niedokładnie określa omawianą literaturę, gdyż wchodzące w jej skład księgi cieszyły się

¹⁶ Dotyczyło to m.in. niektórych midraszy (zwłaszcza tzw. haggadycznych) i targumów. Nie wolno ich było niszczyć, ponieważ zawierały zapisy bożych imion. Gdy geniza, w której przechowywano też zniszczone egzemplarze ksiąg natchnionych, zappełniała się – grzebano je uroczyście na cmentarzu.

¹⁷ Protokanoniczne (których natchnienia nie kwestionował żaden Kościół) i deuterokanoniczne (pierwotnie wątpliwe, bo nie było ich w kanonie hebrajskim), o których przynależności do kanonu Kościół katolicki rozstrzygnął ostatecznie na Soborze Trydenckim (1546), po sporze z Lutrem. Protestanci pozostawili pisma deuterokanoniczne poza kanonem, zachowując dla nich nazwę „apokryfy”. Uznają je jednak za pożyteczne i jako takie publikują w aneksie do Biblii, w odróżnieniu od pozostałych, uznanych za bezwartościowe, dla których zarezerwowano nazwę „pseudoepigrafy”.

dużą popularnością i poczytnością i wcale za «ukryte» nie uchodziły¹⁸ zapoznaje jego perswazyjną funkcję. Chodzi o sensy, które intencjonalnie termin ten miał implikować – o wartościujące przeciwstawienie tego, czemu przysługuje najwyższa godność, co uświęcone najwyższym autorytetem, temu, co obciążone ludzkim błędem; tego, co jest regułą prawowitej wiary, temu, co jest wynikiem herezji czy apostazji, a w najlepszym razie naiwności lub głupoty; tego, co instytucjonalnie zatwierdzone jako autentyczne, temu, co podrobione; tego zatem, co oficjalnie używane w publicznym kulcie, temu, co nie może być czytane w kościele (czy synagodze), co skazane jest na obieg nieoficjalny, pokątny i w tym znaczeniu ukryty.

Niektóre apokryfy – te, które uzupełniały księgi natchnione treściami mieszczącymi się, z punktu widzenia danej doktryny, w granicach ortodoksji – zostały z czasem uznane za pożyteczne. Dostarczały bowiem „pożywki moralnej, wzorów parenetycznych, wskazań pietystycznych”¹⁹. Doceniono twórczy wpływ tego gatunku wypowiedzi na homiletykę, hagiografię, literaturę i sztuki plastyczne wszystkich epok. Dostrzeżono jego ogromną rolę jako źródła wiedzy o tradycji i pierwotnym Kościele oraz jako pasjonującego materiału badań religioznawczych. Nie zmienia to jednak przeświadczenia o zasadniczo niższym w stosunku do kanonu statusie apokryfów²⁰.

Świadomość charyzmatycznej wartości pism powszechnie uznawanych za święte decydowała o tym, że apokryfy kształtowane

¹⁸ R. Rubinkiewicz, *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1987, s. 11.

¹⁹ M. Adamczyk, *op. cit.*, s. 44.

²⁰ Innym oczywiście znakiem wartości opatrzy apokryf wspólnota (np. religijna czy ideologiczna), która go wydała czy zaakceptowała. Jeśli zaktywizuje się niewielką tylko część potencjału tkwiącego w terminie, można np. określić mianem apokryfów teksty ukazujące się poza cenzurą. Apokryficzność byłaby też dodatnią lub, z innego punktu widzenia, ujemną cechą np. dyskursu feministycznego – przytłaczanego, marginalizowanego przez oficjalny dyskurs „ojcowski” jako nieważny suplement.

były na ich wzór i podobieństwo. Pod względem formalnym pozorowanie przynależności do kanonu polegało przede wszystkim na naśladowaniu znanych ze Starego i Nowego Testamentu struktur gatunkowych. Za ważny element mistyfikacji uważa się też to, co pierwotnie określano mianem „pseudoepigrafii”, czyli fałszywą atrybucję – nobilitujące przypisywanie pism apokryficznych postaciom biblijnym, ukrywanie się autorów rzeczywistych pod imionami tych postaci. „Stąd Hieronim przestrzegał: «Strzeż się wszelkich apokryfów, a wiedz, iż nie pochodzą one od tych, których imiona uwidocznione są w tytułach»”²¹.

Autor biblijny był, zgodnie z rozpowszechnioną koncepcją natchnienia, „rodzajem uświęconego dyktafonu zapisującego pod

²¹ J. Banak, *op. cit.*, s. 33. R. Rubinkiewicz (*op. cit.*, s. 14) nie traktuje pseudoepigrafii jako wyróżnika apokryfu. Wykorzystując m.in. interesujące ustalenia L.H. Brockingtona (*The Problem of Pseudonymity*, „The Journal of Theological Studies” 1953, 4), wykazuje, że była ona szczególnym, właściwym kulturze żydowskiej, zjawiskiem literackim, „któremu obce było tzw. pobożne fałszerstwo czy też świadome wprowadzanie w błąd czytelnika”. Imię autora – nieistniejącego lub żyjącego w odległej przeszłości – pełniłoby z jednej strony funkcję depozytariusza godności i autorytetu, z drugiej – funkcje klasyfikacyjne. Chodzi o możliwość zgrupowania pewnej liczby tekstów i oddzielenia ich od innych (zob. M. Foucault, *Kim jest autor?* przeł. M.P. Markowski, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 206). Zob. też, co na temat autorstwa w tradycji biblijnej pisze Northrop Frye (*Wielki kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, przekład przejrzał i wstępem opatrzył M.P. Markowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1998, s. 200–204). Na ogół jednak – mimo pełnej świadomości, że np. Mojżesz nie napisał *Pięcioksięgu*, Dawid i Salomon – *Psalmów* i literatury mądrościowej, a Izaasz nie jest autorem *Księgi Izajasza* oraz, „że jest bardzo mało prawdopodobne, żeby którykolwiek z dwunastu uczniów wspominanych przez Ewangelie mógł być autorem jakiegokolwiek części Nowego Testamentu” (*ibidem*, s. 201) – pseudoepigrafia uznawana jest za element współkonstytuujący apokryficzność jako odmianę fałsyfikatu.

bezpośrednie dyktando czegoś, co jawi się jako źródło zewnętrzne²². Z tego źródła pochodzić miał autorytet zapisu. Pozorowanie jakiegoś kanonu w nadziei, że na falsyfikat spłynie część przysługującego wzorcowi splendoru byłoby zatem jednocześnie fingowaniem autentyku. Jak pisze Umberto Eco: „[a]uthenticus denotuje wartość, autorytet, wiarygodność danego tekstu”²³.

Ten aspekt omawianego piśmiennictwa, jakim jest relacja do kanonu-autentyku-wartości, generuje dwa, niekiedy ze sobą łączące, współczesne zastosowania terminu „apokryf”. W pierwszym z nich eksponowana jest kwestia zależności od kanonu (już niekoniecznie biblijnego), co wiąże się z odmiennym od dotychczas przywoływanych rozumieniem pojęcia ukrycia. W drugim – zachowując tę kwestię w polu uwagi – akcentuje się problem pozorowania, nieautentyczności i fałszywej atrybucji. Tym, co jest ukryte pozostaje wówczas (na pierwszym planie) rzeczywisty status tekstu i jego rzeczywiste autorstwo.

1.3. Apokryf – tekst literacki o tematyce biblijnej

Najbardziej bodaj rozpowszechniona literaturoznawcza aplikacja nazwy „apokryf” odnosi się do wszelkich tekstów fikcyjnych wyrażenie związanych z Biblią pod względem tematyczno-problemowym, a niekiedy także architekstualnym²⁴. Apokryfy właściwe mogą odgrywać w tego rodzaju afiliacjach, nieroszczących sobie żadnych

²² N. Frye, *op. cit.*

²³ Dodaje jednak: „ale nie jego pochodzenie.” Cytat odnosi się do poglądów Akwinaty i („w ogóle”) średniowiecza, gdzie nacisk kładziony był na „poprawność”, a zatem na to, „czy tekst mógł być przypisany doktrynalnym autorom, z definicji nieomylnym.” U. Eco, *Falsyfikaty i fałszerstwa* (z tomu: *Granice interpretacji*), [w:] *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 57.

²⁴ Zob. W. Kot, *Biblijny apokryf literacki. Próba analizy zjawiska na przykładach polskich*, „Życie i Myśl” 1986, nr 1/2.

pretensji do autentyczności, ważną rolę medycyjną. Tak rozumianymi różnogatunkowymi apokryfami literackimi byłyby np.²⁵: *Kain i Abel* (*Kain und Abel: Eine Legende*) Alberta Parisa Gütersloha, *Józef i jego bracia* (*Joseph Und Seine Brüder*) Thomasa Manna, *Legenda* (*Leyenda*) Jorge Luisa Borgesa, *Pasażer na gapę*, czyli pierwszy rozdział *Historii świata w dziesięciu i pół rozdziałach* (*A History of the World in 10¹/₂ Chapters*) Juliana Barnesy, *Teraz na ciebie zagłada* Jerzego Andrzejewskiego, *Kain i Abel* Romana Brandstaettera i *Ofiarowanie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, wiersz Kazimierzy Iłakowiczówny *Job*, a nawet *Streszczenie* Wisławy Szymborskiej czy – spokrewnione przez imię bohatera – nowotestamentalne „serie tematyczne”²⁶: *Judas z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego, *Judasz Kazimierza Przerwy Tetmajera*, *I testimoni della passione* Giovanniego Papiniego, *Trzydzieści srebrników* (*Harminc ezüstpénz*) Sándora Máraia, *Według Judasza i Judasza dziennik intymny* Henryka Panasa; *Barabasz* (*Barabbas*) Pära Lagerkvista, *Kiel Barabasz* Herlinga-Grudzińskiego, *Domysły na temat Barabasz* Zbigniewa Herberta; *Prokurator Judei* (*Le Procureur de Judée*) Anatole’a France’a, *The Escaped Cock* albo *The Man Who Died* D.H. Lawrence’a, fragmenty *Mistrza i Małgorzaty* (*Macmep u Mapzapuma*) Michaiła Bułhakowa, *Ukrzyżowanie*, *Wieczór Pilata* i *Pilatowe credo* Karela Čapka, *Król Jezus* (*King Jesus*) Roberta Gravesa, *Poncjusz Pilat* (*Pon-ce Pilate, récit*) Rogera Caillois’a, tetralogia *Jezus z Nazarethu* Brandstaettera, *Ostatnie kuszenie Chrystusa* i *Chrystus ukrzyżowany po raz wtóry* Nikosa Kazantzakisa, *Człowiek z Nazaretu* (*Man of Nazareth*) Anthony’ego Burgessa, *Ewangelia według Jezusa Chrystusa* (*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*) José Saramago, *Według niej* Macieja Nawariaka czy *Dobry Jezus i łotr Chrystus* (*The Good Man Jesus and the Scoundrel Christ*) Phillipa Pullmana.

²⁵ Ze względu na ogrom wchodzącego w grę materiału ograniczę się do wymienienia tylko kilkunastu tytułów – głównie dwudziestowiecznych.

²⁶ Zob. J. Abramowska, *Serie tematyczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992.

W alternatywnych, modernizujących, często dywersyjnych wersjach opowieści nowotestamentowych, powstałych w świecie *post mortem Dei*, Jezus – na przykład – nie jest Synem Bożym, tylko prawowitym królem żydowskim, dziedzicem Heroda, filozofem i reformatorem religii (*Król Jezus Gravesa*). Jest Synem Bożym, ale do bólu ludzkim, słabym, pożądlwym, wątpiącym, bardzo długo niegotowym do pełnienia swojej powinności, który jednak ostatecznie przyjmuje przeznaczoną mu rolę i odgrywa ją do końca, wspierany przez najwierniejszego ucznia, Judasza Iskariotę (*Ostatnie kuszenie Chrystusa Kazantzakisa*). Jezus ukazywany jest też jako syn Boga, przeciw któremu przez całe życie się buntuje w imię własnego człowieczeństwa, w proteście wobec fundujących chrześcijaństwo idei ofiary, męczeństwa i grzechu pierworodnego, wobec przemocy i cierpienia, za które Bóg Ojciec ponosi odpowiedzialność (*Ewangelia według Jezusa Chrystusa Saramago*). Pozostaje pomazańcem bożym, ale ma brata-bliźniaka, Chrystusa, który okazuje się autorem zapisów, w wielu miejscach niezgodnych z dziejami i naukami Jezusa, a stanowiących podstawę doktryny chrześcijańskiej (*Dobry Jezus i łotr Chrystus Pullmana*). W *Poncjuszu Piłacie* Caillois'a Piłat uniewinnia Jezusa, dzięki czemu

Mesjasz nadal nauczał z powrodeniem i zmarł w podeszłym wieku. Zasłynął szeroko ze świętości i długo jeszcze odbywały się pielgrzymki do miejsca, gdzie został pochowany. Jednakże za sprawą człowieka, który wbrew wszelkim przewidywaniom zdobył się na odwagę, chrześcijaństwo nie powstało²⁷.

Niepowstanie tej religii to także najbardziej prawdopodobna konsekwencja zdarzenia przedstawionego w na pozór niefrasobliwej czy nawet infantylnej wizji Rolanda Topora, porażającej paradoksalną i zarazem zdroworozsądkową logiką. Kiedy Jezus stąpał „zdecydowanym krokiem” po wodach jeziora Genezaret „[n]ie zanurzał się ani na milimetr!”. Nic zatem dziwnego, że poślizgnąwszy

²⁷ R. Caillois, *Poncjusz Piłat*, przeł. D. Eska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 73.

się na skórcie od banana, „[w] czasie krótszym, niż można to sobie wyobrazić [...], roztrzaskał czaszkę o grzbiet fali”²⁸.

Represyjny gest ukrycia-odrzućcia, dotyczący apokryfu właściwego, w apokryfach literackich o tematyce biblijnej traci rację bytu²⁹. Aktywizowane jest tutaj inne, nie mniej ważne i zapewne bardziej od powyższego produktywne, znaczenie „wpisane” w nazwę genotypu. Chodzi tu o „odkrycie” – ujawnienie, wydobywanie tego, co utajone czy zatajone, niewidzialne, nie(roz-)po)znane, niejasne, niedopowiedziane, przemilczane w fabularno-tematycznej głównie oraz ideowej przestrzeni biblijnego pierwowzoru i jej semantyce. Może się ono przejawiać poprzez interpolacje, amplifikacje, rearanżacje, renarracje i reinterpretacje tradycyjnego materiału stowarzyszone z refokalizacją³⁰. Wszystkie te chwytły konstrukcyjno-światopoglądowe³¹ podporządkowane są zasadzie fikcjonalizacji, związanej z odcho-dzeniem od sakralnej encyklopedyczności, totalności kanonicznej wersji Biblii. Według Joanny Maleszyńskiej wyraża się to nie tylko przez „«przesłonięcie» [...] własną wersją tego, co jest w kanonie”, ale też „usunięcie tego, co ukryte w kanonie” jako konsekwencji „wyboru i selekcji poszczególnych znaczeń czy motywów”³².

²⁸ R. Topor, *Wypadek*, [w:] *Cztery róże dla Lucienne*, przeł. T. Matkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 32.

²⁹ Za jego dalekie echo uznać można jednak działanie cenzury kościelnej czy oburzenie i potępienie ze strony członków jakiejś religijnej wspólnoty (np. dotyczące apokryficznej powieści Nikosa Kazantzakisa, *Chrystus ukrzyżowany po raz wtóry*, a zwłaszcza *Ostatniego kuszenia Chrystusa* – filmu Martina Scorsese nakręconego na jej podstawie). Zob. też: S. Sawicki, *O utworach religijnie „podejrzanych”*, [w:] *Z pogranicza literatury i religii*. Szkice, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1978.

³⁰ Zob. J. Dynkowska, *Refocalization as a strategy of apocryphal rewriting*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 1.

³¹ Światopoglądowe w tym sensie, że są one zawsze jakoś pod tym względem „usytuowane”.

³² J. Maleszyńska, *Biblijna opowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej*

Zawężające, a zarazem, w innym aspekcie, rozszerzające ujęcie współczesnego apokryfu proponował Stanisław Balbus. Apokryficzność to cecha stowarzyszona z transpozycją tematyczną, czyli jedną z wyróżnionych przez niego odmian strategii intertekstualnych. Świadectwem pewnego zawężenia zakresu terminu jest tu charakterystyka chwytu przetworzenia motywu czy tematu „pożyczonego” z wzorca. Ma ono polegać na – „modernizującym” z reguły – rozwijaniu tylko utajonych, niedostrzeganych przedtem jego dyspozycji czy dopisywaniu doń „dalszych”, „nieznanych”, „ukrytych” dziejów, a nie na prostej renarracji znanych fabuł, choćby i w zmienionej względem ich pierwotnego środowiska funkcji. Natomiast rozszerzenie zakresu nazwy „apokryf” jest efektem dopuszczenia do tak rozumianej apokryficznej gry również tekstów nienawiązujących do intertekstu biblijnego³³.

Teresa Cieślukowska, ujmująca apokryfy (właściwe) w kategoriach intertekstu genologicznego, sytuuje je wśród takich starożytnych gatunków, jak haggady, midrasze czy agraphy. Co do apokryfów współczesnych, to jej zdaniem tylko niektóre spośród nich „stanowią jednocześnie interteksty tematyczno-problemowe nawiązujące do *Biblii*”. Pewne znaczenia greckiego *apokryphos* natomiast, „takie jak «ukryty», «schowany», zdają się zapewniać tej nazwie trwałą odnośność – bez względu na zmienne historyczne zakresy terminu – do tych przekazów, które są tekstami mimetycznymi, pozorującymi autentyczny rodzaj tekstu”³⁴.

i artystycznej, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 235. Zdaniem autorki jako wynik procesu fikcjonalizacji-„apokryfizacji” potwierdzającego „jakby świętokradczy i «nowomityczny» [...] charakter działań literackich człowieka” postraktować można całą literaturę.

³³ Dlatego za realizację odmiany, „gdzie transpozycja nie przybiera charakteru apokryficznego” uznał S. Balbus, mimo „wiernego” i „szerokozakresowego” odniesienia do Biblii, romantyczny poemat *Samson* Stefana Witwickiego, a „powieści biblijne” Jana Dobraczyńskiego podporządkował intertekstualnej strategii epigonizmu; *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993, s. 315, zob. też s. 190–191, 309–323.

³⁴ *Kanon i recenzja (Teoretycznoliterackie rozważania terminologiczne, niezupełnie marginalne, dla ewentualnego użytku badaczy innych dyscyplin,*

Wspólnym rysem rozwiniętej koncepcji Balbusa i – ledwie zarysowanego – pomysłu Cieślukowskiej jest nie tylko projekt traktowania apokryficzności jako swego rodzaju typu relacji intertekstualnych. Łączy je też rezygnacja z charakterystycznego dla ujęć tradycyjnych absolutyzowania tekstów związanych ze środowiskiem biblijnym jako jedynych wzorów dla nowożytnych postaci zjawiska³⁵. Dzieli – kwestia fingowania autentyku; w rozważaniach autora *Między stylami* w ogóle nieobecna.

o relacjach między terminami: *Kanon i archetyp, kanon i recenzja; recenzja, redakcja, wersja; tekst i intertekst*); eadem, *Tekst intertekstualny. Tekst – kontekst – intertekst (Sytuacje graniczne)*, w: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995, s. 195 i 105.

³⁵ Np. Dariusz Bawół (maszynopis rozprawy doktorskiej pt. *Biblia, apokryficzność, strategie intertekstualne. O relacjach między tekstem, intertekstem i archetekstem w prozie o tematyce biblijnej*, s. 18) piętnuje takie stanowisko, niespektujące zakresu nazwy „apokryf” ustalonego przez biblistów i badaczy literatury starochrześcijańskiej, jako przedmiotowo i terminologicznie ahistoryczne; „wynika” ono bowiem „z konstrukcji kategorii apokryficzności na zasadzie formalnego uogólnienia”. Jednakże wspomniani przezeń badacze nie są zgodni ani co do najpierwotniejszych postaci zjawiska, ani co do najwcześniejszych użyć terminu. Zob. M. Adamczyk, *op. cit.*; Tytus Górski, *Apokryf, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 1958, z. 1; A.E. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Ossolineum, Wrocław 1976; M. Starowieyski, *Barwny świat apokryfów*, Wydawnictwo Św. Wojciecha, Poznań 1998; W. Tyloch, *Apokryfy Nowego Testamentu, „Literatura na Świecie”* 1974, nr 12. Za „zasadniczo wątpliwą” uważa też apokryficzność narracji, które „nie odwołują się [...] bezpośrednio do kanonu Pisma Świętego, [...] nie przywołują żadnej w zasadzie mitologii, a jedynie klasykę literatury czy zbiór kulturowych opowieści” Małgorzata Jankowska, autorka interesującej książki *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej, Różne od apokryfów, które „chcą być tekstami świętymi, aspirują do kanonu, choć zostały z niego wykluczone”* narracje apokryficzne, odnoszące się „do kanonu wyłącznie intertekstualnie” i podkreślające „jego realność poprzez uznanie jego zamknięcia”, to według niej „opowieści o Bogu i Szatanie, o wierze i rozumie, o problemach z recepcją *sacrum*”, *ibidem*, s. 29, 34–35. Wydaje się, że jeszcze dobitniej

1.4. Apokryf – tekst niekanoniczny (inaczej)

Aprobata dla uznania za relację apokryficzną jakiejś transpozycji, w obręb tekstu nowego, tematów czy wątków przejętych z tekstu innego niż Stary lub Nowy Testament nie oznacza jednak zgody na objęcie tym mianem ani relacji do każdego – dowolnego tekstu, ani każdej – dowolnej transpozycji.

Obserwacja, iż „pewne książki są pisane z tak ogromną inwencją, że po wszystkim pozostaje mnóstwo materiału, który wręcz zaprasza, żeby po niego sięgnąć i użyć go jako budulca dla czegoś własnego”³⁶ – przypisana przez Johna Maxwella Coetzee powieściowej Elizabeth Costello, autorce apokryficznej powieści *Dom przy Eccles Street* – to dobra charakterystyka potencjalnych pre-tekstów, ale niewystarczająca. Z przykładów przywoływanych w kontekście rozważań czy napomknąć o literackich apokryfach wywnioskować można, że w grę wchodzi tu w dalszym ciągu tylko to, co w danej kulturze uznawane jest za kanoniczne, a więc szczególnie wartościowe – tyle, że już w nieteologicznym, zlaicyzowanym (mitologie, zwłaszcza śródziemnomorskie i północne) oraz pozasakralnym sensie. Chodzi tu przede wszystkim o względnie stabilny, roszczący sobie

badaczka ta broni tradycyjnej konceptualizacji apokryficzności w kolejnej książce, powtarzającej wcześniejsze tezy (i zdającej sprawę z mojego ujęcia tego zagadnienia, ale w taki sposób, że z trudem rozpoznałam w tej relacji tezy własne: rzeczywiste odniesienie do nich); zob. M. Jankowska, *Żywność kanonu. Semiotyka współczesnej apokryficzności*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych, Poznań 2019. Ta konceptualizacja obowiązywała też w artykułach opublikowanych w zredagowanym przez Jankowską tematycznym numerze „Studiów Kulturoznawczych” 2014, nr 2 – *Apokryficzność. Świętokradztwo, Panmitologizm*. Na konieczny, tematyczny związok apokryfów literackich z tekstami biblijnymi zwracali również uwagę współautorzy zbioru *W kręgu apokryfów*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015.

³⁶ J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 21.

uniwersalistyczne pretensje, literacki kanon kultury zachodniej. Apokryfy literackie to zatem również teksty nawiązujące do pre-tekstów należących do tego kanonu. W tak rozumianym apokryfie Biblia może być zastąpiona przez tomy wybrane z biblioteki arcydzieł czy takiej, do której trafiają utwory szczególnie ważne dla danej kultury, przypisującej im ponadczasową wartość nie tylko artystyczną, a nie – ze zwykłej księgarni; „Boska biblioteka” (według wyrażenia Hieronima) – przez starannie skompletowaną „bibliotekę ludzką”, w której przechowuje się również wyjątkowo ważne i cenne teksty użytkowe.

Rolę szczególną, a nawet konkurencyjną wobec „księgi ksiąg” jako źródła wszelkich literackich tematów, motywów i obrazów, odgrywają w tej bibliotece, obok kanonicznych wersji greckich głównie mitów, w pewnym sensie apokryficzne względem nich, utwory Homera. Długą listę apokryfów – powieści, dramatów i utworów poetyckich inspirowanych tematem wojny trojańskiej oraz dziejami Odysa – otwierają bodaj, pochodzące z IV wieku, *Posthomerica* Kwintusa ze Smyrny. Późniejsze apokryficzne utwory nawiązujące do tych pre-tekstów to m.in. *Troilus i Kressyda* (*Troilus and Cressida*) Williama Szekspira; *Ifigenia* (*Iphigénie*) Jeana-Baptiste’a Racine’a; *Ulisses i Lotofagowie* (*The Lotos-Eaters*) Alfreda Tennysona; *Achilleis i Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego; *Łuk Odysa* (*Der Bogen des Odysseus*) Gerharta Hauptmanna; *Wojny trojańskiej nie będzie* (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*) Jeana Giraudoux; *Odyseja: wersja współczesna* Nikosa Kazantsakisa; *Narodziny Odysei* (*Naissance de l'Odyssée*) Jeana Giono; *Fale przyboju* (*Strändernas svall*) Eyvinda Johnsona; *Pieśń szósta* (*Der sechste Gesang*) Ernsta Schnabla; *Testament Odysa* (*Das Testament des Odysseus*) Waltera Jensa; *Nikt Jerzego Andrzejewskiego*; *Kasandra* (*Kassandra. Erzählung*) Christy Wolfi; *Monolog dla Kasandry* Wisławy Szymborskiej; *Pokój na Itace* (*Béke Ithákában*) Sándora Máraia; *Penelopiada* (*The Penelopiad*) Margaret Atwood; *Odyseusz do Kirke* i *Monolog Kirke* Urszuli Kozioł.

Nie chodzi tu, oczywiście, o zamknięcie apokryfów w dwóch tylko wielkich kręgach: biblijnym i homeryckim, których skrajnie – wedle Ericha Auerbacha – odmienna materia stylistyczno-światopoglądowa

miałaby, jak chcą entuzjaści tej koncepcji, określać rodowód całej literatury. Auerbachowska charakterystyka Biblii i *Odysei* oparta na przeciwstawieniu ich właściwości, określanych pojęciami *hintergründig* i *vordergründig*, właściwie „pozbawia” *Odyseję* apokryfogennej mocy. Nie ma w niej bowiem głębi; wszystko odznacza się jednoznacznością, jawnością, jedno- czy pierwszoplanowością. Inaczej jest w Biblii, którą wyróżnia m.in.: „metoda polegająca na opracowaniu niektórych i zaciemnianiu innych partii opisu, ułamkowość, sugestywne oddziaływanie tego, co nie wypowiedziane, obecność drugiego planu, wieloznaczność i potrzeba interpretacji”³⁷.

Kuszająca wydaje się w związku z tym próba połączenia tych wielkich dzieł z dwoma różnymi schematami apokryfizacji – rozpoznawalnymi (poniekąd paradoksalnie), a czasem współbieżnymi zarówno w apokryfach biblijnych, jak i w apokryfach inspirowanych *Odyseją* czy innymi tekstami. Epos Homera generowałby przede wszystkim apokryficzność opartą na schemacie renarracji, refokalizacji czy kontynuacji (*sequel*, *spin-off*) i innych uzupełnień (*prequel*, *coquel*, *midquel*). Biblia – na schemacie amplifikacji oraz alegoryzującej i parabolizującej interpretacji bądź nieprawowiernej reinterpretacji. Wybór schematu czy strategii pozostaje jednak ostatecznie w gestii twórców apokryfów. Jest zapewne zależny od ukształtowania pre-tekstu, ale też, niekiedy w większym stopniu, od różnorodnych okoliczności względem niego zewnętrznych.

Takie utwory, jak np.: *Urszula Kochanowska* Bolesława Leśmiana; *Tren Fortynbrasa* Herberta; *Przygoda Don Kiszota z La Manczy* Tadeusza Różewicza; *Piętaszek czyli otchłanie Pacyfiku* (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*) Michela Tourniera; *Powrót Przełęckiego* Jerzego Zawieyskiego; *Złote popołudnie* Andrzeja Sapkowskiego, *Z powrotem, czyli fatalne skutki niewłaściwych lektur* Zbigniewa Batki, *Castorp* Pawła Huelle czy nieukończone, zachowane we fragmentach *Dziady*, *Konrad Wallenrod*, *Pan Tadeusz* Juliusza Słowackiego,

³⁷ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1, przeł. Z. Żabicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 78.

gdzie funkcję intertekstów – czy ściślej pre-tekstów – pełnią dzieła Jana Kochanowskiego, Williama Szekspira, Miguela de Cervantesa, Daniela Defoe, Stefana Żeromskiego, Hansa Christiana Anderse-na, Lewisa Carrolla, Thomasa Manna i Adama Mickiewicza, uznać można za rezultat pierwszego przede wszystkim typu apokryficznej aktywności. W każdym z nich pewną rolę odgrywa jednak mniej lub bardziej ostentacyjna reinterpretacja tekstu. Na plan pierwszy wysuwa się ona natomiast w niektórych z przywołanych wcześniej utworach rozwijających tematy Homerowe i wyraziście podporządkowujących je strategii parabolizacji i/lub amplifikacji. Ta ostatnia zaś, wspólnie z reinterpretacją, organizuje zarówno biblijne, jak i związane z innymi intertekstami apokryfy Čapka (*Tersytes; Spowiedź don Juana; Goneril, córka Leara; Hamlet, książę duński*) oraz np. dramat Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*).

Spośród dzieł Szekspira to właśnie *The Tragedy of Hamlet* cieszyła się największym zainteresowaniem apokryfistów. W XX i XXI wieku powstały, oprócz wspomnianych powyżej, m.in.: wiersz *Tren Fortynbrasa* Herberta; dramaty – *Ślub Hamleta* (*Le Mariage d'Hamlet*) Jeana Sarmenta, *Hamlet w Wittenberdze* (*Hamlet in Wittenberg*) Gerharta Hauptmanna, *Wittenberg* Davida Davalosa; opowiadania – *Dziennik Klaudiusza* (*Kurodiasu no Nikki*) Naoya Shigi, *Gertruda się odszczekuje* (*Gertrude talks back*) Margaret Atwood; powieści – *Gertruda i Klaudiusz* (*Gertrude and Claudius*) Johna Updike'a, *Randki Hamleta* (*Dating Hamlet*) Lisy Klein i *Zemsta Ofelii* (*Ophelia's Revenge*), której autorką jest Rebecca Reisert. Współczesne, apokryficzne odpowiedzi na takie arcydzieła literatury osiemnastowiecznej, jak *Przygody Robinsona Crusoe* Daniela Defoe i *Niebezpieczne związki Pierre'a* Choderlosa de Laclos, to – odpowiednio – powieści *Piętaszek albo otchłanie Pacyfiku* Tourniera, *Foe* Johna Maxwella Coetzee, który nawiązuje tu również do *Roxany*, czyli *szczęśliwej kochanki* Defoe, czy wiersz *Crusoe w Anglii* (*Crusoe in England*) Elizabeth Bishop i *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg* (*Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven*) Helli S. Haasse.

Przedmiotem apokryficznych transpozycji problemowo-tematycznych są zatem najczęściej dzieła ulokowane w tradycyjnym centrum literackiego kanonu Zachodu. Dzięki jego otwarciu za sprawą rozmaitych kulturowych, emancypacyjnych rewizji – dotyczy to np. pomijanego wcześniej pisarstwa niektórych kobiet – i ono, uzyskawszy bardziej uprzywilejowany status, stało się atrakcyjnym obiektem apokryficznych rearanżacji. Ta uwaga odnosi się np. do, uznawanych za powieść protofeministyczną, *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotte Brontë, poddanych krytyce przez Jean Rhys w *Szerokim Morzu Sargassowym*.

Nierzadko w apokryfach literackich tego typu (podobnie jak w apokryfach Nowego Testamentu, obfitujących w rozmaite opowieści według... autorek i autorów niekanonicznych, acz odnotowanych w ewangelich jako ich mniej lub bardziej ważni protagoniści) oraz tekstach literackich o tematyce biblijnej (np.: *Według Judasza* i *Judasza dziennik intymny* Henryka Panasa; *Według Filipa. Apokryf* Zygmunta Trziszki czy *Według niej* Macieja Nawariaka, gdzie prezentowany jest punkt widzenia Marii z Nazaretu, matki Jezusa) przemieszczanie i nicowanie semantyki dzieł kanonicznych dokonuje się dzięki dopuszczeniu do głosu postaci drugoplanowych – takich, które w pre-tekstach były głosu pozbawione lub ich głos był znacząco limitowany – czy za sprawą innej niż w tychże pre-tekstach focalizacji opowieści. Np. Rhys pozwala przemówić Bercie Mason, Atwood – Penelopie, Herbert uzupełnia kwestie Fortynbrasa, Shiga prezentuje dziennik intymny Szekspirowskiego Klaudiusza. Updike też odsłania punkt widzenia stryja Hamleta, ale przede wszystkim skupia uwagę na doświadczeniu poddanej władzy mężczyzn Gertrudy.

W nowoczesnej i ponowoczesnej apokryficznej hermeneutyce podejrzeń – wyrosłej z przekonania o nieuchronnej opresyjności kanonu, ufundowanego wszak na wykluczeniu, przemilczeniu bądź marginalizacji kogoś lub czegoś – ważną rolę odgrywają nie tylko rewizje feministyczne (*Szerokie Morze Sargassowe*, *Niebezpieczny związek*, *Penelopiada*, *Foe*), ale też postkolonialne (*Szerokie Morze...*, *Piętaszek albo otchłanie Pacyfiku*, *Foe*, *Sprawa Meursaulta* Kamela

Daouda, swoisty literacki apokryf *Obcego* Alberta Camusa). W perspektywie postkolonialnej – chodzi o niemiecki „biały kolonializm” – Dariusz Skórczewski odczytuje też *Castorpa* Pawła Huelle, *prequel* arcydzielnej *Czarodziejskiej góry* Thomasa Manna³⁸. Inni rodzimi autorzy, tworzący popkulturowe *sequele* dzieł przynależnych do lokalnego kanonu, nie wykorzystali krytycznego, dywersyjnego potencjału apokryfu. Dotyczy to zarówno *Stanisława i Izabeli. Epilogu „Lalki”* (1997) Piotra S. Wirskiego czy *Córki Wokulskiego* (2011) Romana Praszyńskiego, jak i niewolnej od rewizjonistycznych ambicji wobec Sienkiewiczowskiej trylogii, erudycyjnej powieści przygodowej Andrzeja Stojowskiego *W ręku Boga* (1997).

Osobną podklasę współczesnych literackich apokryfów stanowią utwory wyzyskujące potencjał ukryty w tekstach niefikcyjnych, postrzeganych jako szczególnie, z jakichś względów, cenne. Kanon (tym razem rozumiany przede wszystkim jako wartość-wzorzec) – utworzony z autentycznych bądź wątpliwych, publicznych lub prywatnych dokumentów autorstwa jakichś znanych postaci – względnie rzadko w takich wypadkach podlega reinterpretacji krytycznej. Do apokryficznych twórczych uzupełnień, renarracji, kontynuacji może nakłaniać zarówno bardzo bogaty, jak i skąpy ilościowo materiał źródłowy. Przykładami pierwszej sytuacji są m.in. epistolarna powieść Anny Boleckiej *Kochany Franz* czy poetycki apokryf *Z kroniki życia Lwa Tołstoja*³⁹ Tadeusza Różewicza. Za realizację drugiej uznać można *Abelarda i Heloizę. Korespondencję sceniczną w dwóch aktach* (*Abelard and Heloise: A Correspondence for the Stage in Two Acts*) Ronalda Duncana.

Inne przykłady: niezbyt duża liczba pism własnych pozostała po bohaterze i narratorze zarazem *Pamiętników Hadriana* (*Mémoires d'Hadrien*) Marguerite Yourcenar. Byłyby one zatem apokryficznie „rekonstrukcją” rzeczywiście napisanych przez niego, ale

³⁸ D. Skórczewski, *Dlaczego Paweł Huelle napisał Castorpa?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3.

³⁹ Z. Majchrowski, „Pustosząc pustkę słowa”. O intertekstualności w poezji Tadeusza Różewicza, [w:] *Między tekstami*, s. 272.

niezachowanych pamiętników – wykorzystującą nie tylko jego dzieła, ale też inne świadectwa archiwalne i źródła historyczne⁴⁰. Do powstania złożonej z różnego rodzaju pseudoepigrafów powieści *Idy marcowe* (*Ides of March*) Thorntona Wildera, która jest również „jak gdyby rekonstrukcją z fragmentów, [...] przyczynił się w niemałej mierze – według słów autora – właśnie niedostatek owych źródeł”⁴¹. Przykłady te kierują uwagę ku powieściom historycznym i biograficznym. W niektórych ich odmianach, zależnych od przyjętej przez autora „strategii uwiarygodniania” i „konwencji źródłowości”⁴², apokryfizacja stanowić może podstawową strategię intertekstualną.

Przywołane przeze mnie *exempla* apokryficznych utworów nawiązujących do rozmaicie rozumianych kanonicznych pre-tekstów świadczą o tym, że nazwa „apokryf literacki” nie może być (w moim przekonaniu) stosowana bez żadnych restrykcji. Ograniczenia dotyczące apokryficznej transpozycji czy swoistej ekstrapolacji cudzego tekstu polegałyby nie tylko na takim wyzyskiwaniu jego (ukrytej rzecz jasna) produktywności semantycznej, które eksponuje różnicę. Ta bowiem z jednej strony zaciera pamięć o alegacyjnym czy wręcz apologetycznym wymiarze niektórych apokryfów właściwych – z drugiej zaś, przysługuje jawnemu apokryfowi niejako na mocy definicji. Za ważny moment charakterystyki tych konstrukcji apokryficznych, których autorzy jawnie i obligatoryjnie dla czytelników nawiązują do skonkretyzowanego pre-tekstu, uważam bowiem fundujące je nieuchronne założenie o jakimś naznaczającym ów pre-tekst braku, niedociągnięciu – o jego niekompletności i niewystarczalności. Musi ono towarzyszyć zarówno afirmacyjnym, wyznawczo ufnym w nienaruszalność

⁴⁰ Zob. M. Yourcenar, *Przypisy*, [w:] *Pamiętniki Hadriana*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

⁴¹ T. Wilder, *Wstęp do Id marcowych*, przeł. I. Michałowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 9.

⁴² Zob. K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, [w:] *Powieść w świecie literackości*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1991, s. 77–81.

i niegasnącą atrakcyjność kanonicznego pierwowzoru, jak i dywersyjnym wobec niego suplementacjom apokryficznym. W przeciwnym wypadku tak rozumiane apokryfy w ogóle by nie powstały. Ta konstatacja nie zmienia jednak faktu, że tym, co jest szczególnie cenne we współczesnych apokryfach literackich jest wydobywanie na powierzchnię ślepych plamek dyskursów kanonicznych – czynienie widzialnym tego, co w nich z jakichś względów widzialnym nie było.

Ergo: przy zawężeniu zakresu tekstów, które można by uznać za apokryf literacki chodziłoby raczej o to, by do jego świata w postaci względnie nienaruszonej przeniesione zostały (mimo nieuchronnej modernizacji – dotyczącej m.in. mentalności bohatera czy języka, w tym języka pojęciowego, a zatem sposobów kategoryzacji problematyki historycznie zinterpretowanego pre-tekstu – i zerwania związków z jego źródłowym *Sitz im Leben*) tzw. re-alia wzorca⁴³. Ta klauzula pozwala wyodrębnić apokryfy literackie

⁴³ Takiej restrykcji nie bierze pod uwagę, ale też nie próbuje stabilizować pojęcia apokryfu, E. Szybowicz, badając apokryfy w polskiej prozie współczesnej (*op. cit.*). Chociaż wśród przywołanych przez nią tekstów przeważają takie, które wpisują się w rozpowszechnione rozumienie apokryficzności (czyli: 1. pasożytujące na innych, uznanych za ważne dla polskiej kultury, tekstach; 2. mistyfikujące autorstwo), to przenikliwej i, co godne uznania, zaangażowanej, afektywnej – apelującej do refleksji poznawczej i etycznej – interpretacji poddaje autorka również dyskursy o mniej jawnych lub nieskonkretyzowanych pre-tekstach. Ich apokryficzność sprowadzałaby się do kwestionowania kanonu, przy czym chodzi tutaj o kanon zdematerializowany, „niewidzialny”, pojmowany nie jako lista kanonizowanych narracji literackich, z którymi „łączą go skomplikowane relacje obustronnych zależności i negacji”, lecz wytłoczony „w świadomości społecznej”, oddziałujący „na rzeczywistość”, sprawujący nad nią kontrolę „za pośrednictwem swoich wyznawców” (*ibidem*, s. 8). Szybowicz podejmuje zatem próbę „przeczytania kilkunastu apokryfów jako scen z życia społecznego, nie zaś, jak czyniono dotąd, jako scen z życia tekstów” i deklaruje, że głównymi kwestiami kanonicznymi organizującymi tę lekturę będą „romantyzm, katolicyzm i tożsamość autora” (*ibidem*, s. 9). Birgit Spengler dla określenia zjawisk w zasadzie analogicznych do tych, które ja

uznają tutaj za bodaj najważniejszą z mutacji apokryfu, używa nazwy *spin off* (funkcjonującej z powodzeniem – często w wersji *spin-off* – w odniesieniu do produkcji filmowych, seriali telewizyjnych i gier komputerowych). *Literary spin off* to według Spengler osobny, przede wszystkim narracyjny, gatunek literacki, odznaczający się szczególną intensyfikacją relacji intertekstualnych z kanonicznym zazwyczaj pre-tekstem. Autorka poddaje dokładnej analizie porównawczej kilka powieści nawiązujących do arcydziełnych (*Moby Dick or the Whale* i *The Adventures of Huckleberry Finn*) czy przynajmniej bardzo ważnych, formacyjnych (*Little Women* Louisy May Alcott) dziewiętnastowiecznych narracji amerykańskich. W *Ahab's Wife: Or, the Star-Gazer* Sena Jeter Naslund oddaje głos bezimiennej u Melville'a małżonce kluczowego protagonisty pre-tekstu, w opowieści Izmaela jedynie wspomnianej, przeciwstawiając straceńczej męskiej fabule własny, utopijnie optymistyczny projekt kobiecej egzystencji zwycięskiej i afirmatywnej. W *My Jim* Nancy Rawles z kolei, żona tytułowego bohatera opowiada swojej wnuczce o jego życiu w czasie poprzedzającym wydarzenia przedstawione przez Twaine'a oraz o swoim własnym. Mamy tu do czytania z udaną stylizacją na eksponowane we współczesnej kulturze amerykańskiej mówione narracje niewolników. Centralną postacią w porównywanym przez krytykę z mrocznymi wizjami Cormaca McCarthy'ego świecie *Finna* Jona Clincha jest Pap Finn, nieszczęsny i zarazem stokroć bardziej okrutny, bezwzględny i przerażający niż w pierwowzorze, ojciec Hucka, który okazuje się „skalany” rasowo. Clinch czyni bowiem Huckleberry'ego nieświadomym swego pochodzenia synem czarnoskórej niewolnicy – przedmiotu obsesyjnej tęsknoty tytułowego bohatera, rasisty tak samo fanatycznego jak całe jego otoczenie. Powszechne po obu stronach barykady wzniesionej podczas wojny secesyjnej okrucieństwo i rasizm to również jeden z ważniejszych tematów *Marcha* Geraldine Brooks. John March to ukochany ojciec „małych kobietek”, w powieści Alcott długo obecny w ich życiu jedynie symbolicznie, jako ucieleśnione *super-ego*, najwyższa instancja moralna, wzór do naśladowania. Brooks wprawdzie nie odbiera swojemu bohaterowi szlachetnych cech przypisanych jego wyidealizowanemu prototypowi, ale – użyczając wiedzy o przeszłości *Marcha* i konfrontując go z koszmarną rzeczywistością wojny domowej – sprawia, że traci on niewinność i ufność w niewzruszone, wydawałoby się, racje oraz sprawczość podzielanych przezeń wzniosłych przekonań. Powieści te spełniają wszystkie warunki stawiane przeze mnie subwersywnym

spośród innych tekstów opisywanych pojemną formułą prze-pisywania. Nazwy *rewriting*, *retelling* i *réécriture*⁴⁴, używane najczęściej w piśmiennictwie zachodnim, choć stowarzyszone z apokryficznością,

apokryfom literackim. O tym, że *spinoffy* w rozumieniu Spengler nie są z nimi tożsame świadczą inne przykłady przywoływanych przez tę badaczkę tekstów – takich jak m.in. *Ragtime* E.L. Doctorowa, *Godziny* (*The Hours*) Michaela Cunninghama czy *Obce ciała* (*Foreign Bodies*) Cynthii Ozick, których związki z, odpowiednio, nowelą Heinricha von Kleista *Michael Kohlhaas*, *Panią Dalloway* (*Mrs. Dalloway*) Virginii Woolf i *Ambasadorami* (*The Ambassadors*) Henry'ego Jamesa są zupełnie innej natury niż związki apokryficzne. Zob. B. Spengler, *Literary Spinoffs. Rewriting the Classics – Re-imagining Community*, Campus Verlag, Frankfurt 2015, s. 13–14, 30–60, 125–428.

⁴⁴ Zob. m.in.: Ch. Moraru, *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, State University of New York Press, Albany 2001; *Rewriting/Reprising. Literature: The Paradoxes of Intertextuality*, ed. C. Maisonnat, J. Paccaud-Huguet, A. Rammel, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2009; G. Letissier, *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2009; *Rewriting Texts, Remaking Images. Interdisciplinary Perspectives*, eds. L. Boldt, C. Federici, E. Virgulti, Peter Lang Publishing, New York 2010 czy dotyczący rozmaitych praktyk prze-pisywania podręcznik akademicki J. Harriisa, *Rewriting. How to Do Things with Texts*, Utah State University Press, Logan 2017 oraz J. Stephens, R. McCallum, *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Garland Publishing, New York and London 1998; G. Adelman, *Retelling Dostoyevsky. Literary Responses and Other Observations*, Bucknell University Press, Lewisburg 2001; V.L. Schanones, *Fairy Tales, Myth and Psychoanalytic Theory. Feminism and Retelling the Tales*, Routledge, London and New York 2014; tematyczny 74. numer „Littérature” z 2016 r.: *Pratiques et enjeux de la réécriture; Le Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature modern d'expression française*, sous la direction de P. Bergeron et M. Carrière, Peter Lang Publishing, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2011; tematyczny (Literatura prze-pisana) zeszyt 2 „Zagadnień Rodzajów Literackich” z 2014 r.: *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta” do slas-shu*; red. A. Izdebska, D. Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego,

odnoszą się do zjawisk o znacznie szerszym zakresie. Podobnie rzecz się ma z transfikcjonalizacją, wedle twórcy tego pojęcia, komplementarną wobec intertekstualności⁴⁵. Takie „pasożytnicze” książki,

Łódź 2015; *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016; *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Medecką, A. Tryksza, M. Ryszkiewicz oraz *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, red. A. Chomiuk, M. Pogonowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.

⁴⁵ Transfikcjonalność – pojęcie zaproponowane przez Richarda Saint-Gelais (zob. *Transfictionality*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M-L. Ryan, Routledge, New York 2005 i późniejsza książka jego autorstwa: *Fictions transfuges. La trans-fictionnalité et ses enjeux*, Éditions du Seuil, Paris 2011), rozwijane i przekształcane przez innych badaczy i szeroko wykorzystywane w studiach nie tylko literackich, ale też innomediálních i intermediálních – dotyczy, podobnie jak apokryficzność, wykorzystywania elementów świata (postaci, fabuły, miejsca, przedmioty) jakichś utworów w innych utworach tego samego lub różnych autorów. W transfikcji elementy te bywają ujmowane w oderwaniu od pre-tekstów, z których zostały zapożyczone. To pierwsza różnica dzieląca transfikcjonalność od apokryficzności, w której odniesienie do tekstowych źródeł tychże elementów, przede wszystkim postaci przedstawionych, jest obligatoryjne. Dla Saint-Gelais istotne są nie tyle relacje między tekstami, co było domeną tekstocentrycznej (tj. sprowadzanej przez niego do gry cytatów i przekształceń jednostek tekstu i dyskutowanej głównie w ujęciu Gérarda Genette’a) intertekstualności, ile relacje między niezale  zionymi od nich fikcjami. Transfikcjonalizacji można ponadto podda   elementy świata przedstawionego każdego pre-tekstu (czy wielu pre-tekstów), a więc niekoniecznie arcydzielnego czy kanonicznego w innym sensie. Nie wymaga też ona respektu dla realiów tegoż świata. Bohaterów literackich apokryfów natomiast nie sposób przemie  ci   do dowolnego, w żaden sposób niezwiązanego z pierwotnym, uniwersum czasoprzestrzennego. Apokryficzno  c można by zatem uzna  c za jeden z intertekstualnych przejawów transfikcjonalno  ci – za *expansion*, czyli rozszerzenie (zob. R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, s. 71) czy

„które umieszczają Chrystusa na bulwarze, Hamleta na Cannebière czy też Don Kichota na Wall Street”⁴⁶ nie byłyby przeto apokryfami literackimi w omawianym teraz rozumieniu. Tak jak nie byłyby nimi, mimo odwołań do tekstów kanonicznych, *Ulisses* Jamesa Joyce’a, *Doktor Faustus* Thomasa Manna, *Na wschód od Edenu* Johna Steinbecka, *Hiob. Powieść o człowieku prostym* Josepha Rotha, *Dzieciństwo Jezusa* Johna Maxwella Coetzee, *Według Pilata* Janusza Głowackiego, *Brak węzła* i *Stary Prometeusz* Herberta, *Tristan 1946* Marii Kuncewiczowej czy nawet – ze względu na nazbyt ostentacyjne uwspółcześnienie mentalności protagonisty, biblijnego Dawida, króla Izraela, i przypisywanie mu wiedzy o faktach z czasów nowożytnych – *Bóg wie* Josepha Hellera.

1.5. Apokryf – mistyfikacja

Spośród przywołanych dotąd rozumień apokryfu tylko apokryf właściwy (i w pewnym sensie apokryf – księga tajemna) posiada cechę decydującą o przeniesieniu nazwy na utwory o wątpliwym autorstwie czy falsyfikaty ogłaszane pod nazwiskiem już nieżyjącego bądź legendarnego autora, prezentowane jako przekłady lub dokumenty dawnej zwłaszcza twórczości. A to właśnie rozumienie

versions, e.i. nowe, przedstawione z innej niż w pre-tekście perspektywy, wersje znanej historii – tylko pod warunkiem uwzględnienia nieodzwonnych w przypadku literackich apokryfów restrykcji. Zob. K. Olkusz, *Transfiksjonalność w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, z. 1; K.M. Maj, *Wymiary transfiksjonalności*; „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 30. Zob. P. Marciniak, *Transfiksjonalność*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1; http://fp.amu.edu.pl/wpcontent/uploads/2015/12/PMarciniak_Transfiksjonalnosc_ForumPoetyki_jesien2015.pdf (dostęp: 17.08.2019).

⁴⁶ J.L. Borges, *Pierre Menard, autor Don Kichota*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] *Fikcje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972. Napisanego przez Menarda *Don Kichota* zaliczyłabym natomiast do współczesnych apokryfów.

podawane jest najczęściej jako jedno z dwu podstawowych w literaturoznawczych i ogólnych słownikach oraz encyklopediach. W apokryfach jawnych, co najmniej niekryjących swojej apokryficzności, mniej lub bardziej wyraźnie odsyłających do swego genologicznego archetypu, kwestia autentyczności tekstu w zasadzie się nie pojawia. Nazwisko autora figurujące na pierwszej stronie okładki i na stronie tytułowej wyłącza z gry ten ważny element fałszowania atrybucji. Ślad nawiązania do metod tradycyjnych stanowi, co najwyżej, częste obsadzanie postaci biblijnych lub bohaterów literackich w roli narratorów apokryficznych opowieści. Zdarza się też, że chwyt ten zostaje wzmocniony deklaracją uzupełniającą tytuł główny, jak w utworze Marnixa Gijsena

Księga Joachima z Babilonu

*która daje wierne świadectwo / o życiu jego i jego sławnej / małżonki Zuzanny, odkryta / niedawno przy wykopaliskach / Nat-tah-nam, po raz pierwszy / pieczołowicie przełożona i wydana / przez pewnego miłośnika historii / starożytnej*⁴⁷.

Mamy tutaj do czynienia z apokryfem podniesionym do kwadratu. Powieść jest prezentowana jako przekład nieautentycznego (bo apokryficznego⁴⁸) autentyku (antycznego dokumentu).

Odległe na ogół wspomnienie o mistyfikacji literackiej przechowują utwory, które swe odniesienia do starożytnego gatunku manifestują w tytułach (jak: *Księga apokryfów* Čapka, *Fragmenty apokryficznej ewangelii* i *Inny fragment apokryficzny* Borgesa, *Apokryf Jánosa Pilinszky'ego*, *Według Judasza (apokryf)* Henryka Panasa, *Według Filipa. Apokryf* Zygmunta Trziszki) czy nawet „ustanawiają” (*Apokryf rodzinny* Hanny Malewskiej, *Apokryfy* Stanisława Lema,

⁴⁷ M. Gijsen, *Księga Joachima z Babilonu*, przeł. z niemieckiego K. Szyszkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

⁴⁸ Wykopaliska Nat-tah-nam to humorystyczna aluzja do Nag Hamadi czy Qumran, gdzie odkryto liczne manuskrypty o charakterze apokryficznym.

niektóre Apokryfy z *Martwej natury z wężdzidłem* Herberta, z *Brewiarza Europejczyka* Zygmunta Kubiaka i z *Księgi apokryfów*). Ostentacyjnym zatarciem tego wspomnienia, znakiem sprzeciwu wobec mody na nazbyt często dziś stosowane mistyfikatorskie gry, wydaje się umieszczenie nazwy gatunku literackiego w podtytule, złożonej z jawnych pseudoepigrafów, powieści Anny Boleckiej: *Kochany Franz. Powieść*.

Czy w związku z tym niejasne pochodzenie, ukrycie rzeczywistego autorstwa i fingowanie statusu tekstu – ważne cechy najdawniejszych apokryfów, przez niektórych badaczy traktowane jako ich definicyjny fundament – nie kształtują już dziś żadnych apokryfopodobnych form literackich? Kształtują. Jednakże dla ich koniecznego (w przyjętej perspektywie interpretacyjnej) odróżnienia od, marginalnego w gruncie rzeczy ze względu na potencjał formotwórczy, zjawiska mistyfikacji literackiej⁴⁹ niezbędna będzie kolejna zmiana zakresu kluczowych dla apokryfu pojęć.

W tym samym kręgu, co mistyfikację i falsyfikat sytuują apokryf Umberto Eco, Gérard Genette, Jean-François Jeandillou⁵⁰, Dobrosława Świerczyńska⁵¹ i Henryk Markiewicz⁵². Najkrótszą i zarazem najogólniejszą jego definicję podaje Eco: „Apokryf: tekst, zwłaszcza literacki, fałszywie przypisany jakiejś epoce lub autorowi”⁵³. Zaraz po tym Eco przypomina, co pojęcie to oznaczało na początku ery chrześcijańskiej. W dalszych rozważaniach podporządkowuje apokryf (obok dzieł wykonanych *à la manière de*, pseudoepigrafów i falsyfikatów twórczych) pojęciu „falsyfikat ex-nihilo”. Falsyfikaty

⁴⁹ Oczywiście, jeśli nie potraktuje się jej tak, jak Hermes Marona, jeden z bohaterów powieści Italo Calvino *Jeśli zimową nocą podróżny*; zob. H. Markiewicz, *Mistyfikacje literackie i ich okolice*, [w:] *Z historii literatury polskiej. Prace wybrane*, t. 2, red. S. Balbus, Universitas, Kraków 1996.

⁵⁰ *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Éditions de Minuit, Paris 1994.

⁵¹ *Mistyfikacja literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2.

⁵² H. Markiewicz, *op. cit.*

⁵³ U. Eco, *op. cit.*, s. 25.

(przedmioty Ob) tego rodzaju, „imitują” albo fingują dzieło (Oa), które *de facto* „nie istnieje – albo, według niepewnych przekazów, istniało w przeszłości, lecz zostało bezpowrotnie zniszczone”. Żeby deklaracja „Pretendenta”, stwierdzającego identyczność Ob i Oa

mogła być wiarygodna, trzeba wiedzieć o pewnym zbiorze *a* różnych przedmiotów (Oa1, Oa2, Oa3...) wykonanych przez jakiegoś Autora A, którego sława przetrwała w ciągu wieków. Z całego zbioru *a* można wyabstrahować typ abstrakcyjny, który nie bierze pod uwagę wszystkich cech pojedynczych elementów *a*, lecz prezentuje raczej rodzaj reguły generatywnej oraz opis sposobu, w jaki A wykonał każdy element zbioru *a* [...]. Jako że Ob wydaje się należeć do tego samego typu, stwierdza się, że zostało ono wykonane przez A. Kiedy zaś stwierdza się otwarcie imitacyjny charakter przedmiotu, mamy do czynienia z dziełem wykonanym *à la manière de* (jako hołd bądź parodia)⁵⁴.

Analogiczna zasada – przez Ryszarda Nycza nazwana, jak pamiętamy, „zasadą apokryfu” – rządzi, w ujęciu badaczy polskich, konstrukcją pastiszu⁵⁵. Falszyfikant *ex nihilo* (a w gruncie rzeczy niezupełnie *ex nihilo*; *ex nihilo nihil fit*) to inna nazwa tego, co jest określane jako rodzaj

udanej re-kreacji wzorca [...] fałszywej (bo bezprzedmiotowej) kopii czy «źródłowej reprodukcji» [...], jako «naśladownictwo bez modelu» ale też, co bardzo istotne, jako imitacja interpretacji (odtworzenia czy wyzyskiwania specyficznej produktywności reguł odbioru, nie nadania)⁵⁶.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 42.

⁵⁵ Zob. K. Wyka, *Obrona van Meegerena*, [w:] idem, *Wędrując po tematach*, t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971 i J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury: studia i szkice*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, który też bardzo podobnie ją charakteryzuje, z tym, że pierwowzorem, z którego generuje się reguły nowej wypowiedzi, może być dłań nie tylko twórczość jakiegoś konkretnego autora, ale też gatunek albo prąd; zob. s. 384–38.

⁵⁶ R. Nycz, *op. cit.*, s. 179, 182 [podkr. D.S.].

Podobieństwo nie dotyczy, rzecz jasna, co wszyscy zgodnie podkreślają, kwalifikacji intencjonalnego efektu interpretacyjno-re-kreatorskich działań tego typu. Chodzi mi tu o oczywistą intencję oszukania lub oczywisty brak takiej intencji. Ten aspekt przedmiotu rozstrzyga o radykalnym przeciwstawieniu apokryfu i pastiszu (wymagającego „pastiszowego paktu” [*contrat de pastiche*]) w typologii praktyk hipertekstualnych zaproponowanych przez Genette’a. Podane przezeń przykłady („*Batrachomyomachia* przypisana Homero-wi, pieśni «Osjana» wymyślane przez Macphersona, *Chasse spirituelle*”)⁵⁷ to zarazem sztandarowe *exempla* literackiej mistyfikacji.

W *Seuils* Genette umieścił apokryf wśród praktyk paratekstualnych związanych z nieumieszczaniem nazwiska legalnego autora w nagłówku książki. Praktyka apokryficzna ma polegać na „falszym przypisaniu tekstu przez jego prawdziwego autora, autorowi znanemu”. Tu znowu w charakterze przykładu pojawia się dzieło, które Nicolas Bataille i Akakia-Viala ogłosili pod nazwiskiem Arthura Rimbauda. Jednym z dwu wariantów tak rozumianego apokryfu jest „przypisanie dzieła przez realnego autora, autorowi [...] wymyślonemu”; jako *exemplum* przywołuje Genette *Teatr Clary Gazul* Prospera Mérimée⁵⁸. Ten wariant związany jest z praktyką zwaną *supposition d'un auteur*⁵⁹, różną od zwykłej pseudonimii. Wymaga

⁵⁷ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 173.

⁵⁸ Idem, *Seuils*, Paris 1987, s. 47. Wariant drugi to apokryf uzgodniony albo „przyzwolony” (*consenti*), który „polega na tym, że autor realny, który nie chce być zidentyfikowany, osiąga to, że inny autor zgadza się podpisać na jego miejscu”. Genette sam przyznaje, że to dość rzadki przypadek. W roli figurantów użyczających swojego nazwiska (*prête-nom*) autorom przekładów występowali Bruno Schulz i Henryk Sienkiewicz. Pisz o tym H. Markiewicz (*op. cit.*, s. 426). Przekłady *Procesu* Franza Kafki i jednego z rozdziałów *Jana Krzysztofa* Romain Rollanda byłyby, w tym rozumieniu, przekładami apokryficznymi.

⁵⁹ Od *supposer* – „podsuwać, podstawiać, podrabiać, prezentować jako autentyczne”; zob. *supposition d'un testament*, *supposition d'enfant*. Zob.

ona zaangażowania całego aparatu paratekstualnego danej książki (tytułatury, przedmów, posłowi), którego podstawowym zadaniem staje się uwiarygodnianie fingowanego statusu tekstu.

Ciekawe jest jednak, że mimo ogromnej pomysłowości i pieczołowitości, z jaką zadanie to realizowano – zwłaszcza w siedemnasto- i osiemnastowiecznej powieści – tylko nieliczne spośród nich wymieniane są dziś jako udane przykłady literackiej mistyfikacji. Jednym z głównych powodów tego stanu rzeczy jest fakt, iż wszelkie zabiegi, których efektem miało (lub mogło) być wprowadzenie odbiorcy w błąd⁶⁰ stanowiły w gruncie rzeczy środek do osiągnięcia zupełnie innych celów. I tutaj bowiem w grę wchodziły kwestie istotne dla apokryfu właściwego i jego literackich mutacji – takie jak relacja do pewnego kanonu traktowanego jako depozytariusz wartości, zniewolenie kanonem, próby zarówno jego demaskacji, jak i wyzyskiwania ukrytych w nim możliwości semantycznych.

Co było kanonem-wartością dla autorów najsłynniejszych apokryfów w omawianym teraz rozumieniu? Jeśli idzie o *La Chasse spirituelle*, to oczywiście była nim twórczość Rimbauda. Dla Jamesa Macphersona, „tłumacza” i „wydawcy” *Pieśni Osjana* (*The Works of Ossian*); dla Vaclava Hanka i Josefa Lindy, „edytorów” *Rękopisu królowodworskiego* i *Rękopisu zielonogórskiego* (*Rukopis královédvorský; Rukopis zelenohorský*) oraz, ewentualnie, bo kwestia statusu tego dzieła nie została ostatecznie rozstrzygnięta, dla anonimowego twórcy (twórców?) *Słowa o pułku czy wyprawie Igora* (*Слово о полку Игореве*) – zatem dla tych, którzy kreowali swoje „staroszkockie”, „staroczeskie” i „staroruskie” teksty, a zarazem interteksty *ex nihilo*, ów kanon-wartość stanowiły literackie zabytki narodowej kultury.

J.-B. Puech, *L'Auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, Paris 1982.

⁶⁰ Według definicji zaproponowanej przez D. Świerczyńską „mystyfikacja literacka jest tekstem literackim (lub paraliterackim), który w wyniku zastosowanych wobec niego zabiegów dotyczących stylu, języka, fabuły, tytułatury, adresu wydawniczego, niekiedy kwestii technicznych ma (lub może) wprowadzić w błąd odbiorcę” (*op. cit.*, s. 154).

A co w takim razie stanowić mogło kanon dla „tłumaczy”, „wydawców” czy „nakładców” takich utworów o utajonym autorstwie i zmistyfikowanym statusie jak np.: *Listy portugalskie przełożone na język francuski...* (*Lettres portugaises traduites en français...*) Gabriela-Josefa de Guillerraguesa; *Przypadki Robinsona Crusoe z Yorku, marynarza [...]*. *Napisane przez niego samego* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe... Written by Himself*), *Fortunne i niefortunne przypadki sławetnej Moll Flanders [...]* wedle jej własnych zapisków (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders... Written from her own Memorandums*) i *Dziennik roku zarazy [...]* napisany przez mieszkańca Londynu, który cały ten czas przebywał w mieście... (*A Journal of the Plague Year: Written by a Citizen Who Continued All the While in London*) Daniela Defoe; *Podróże do wielu odległych narodów świata. W czterech częściach, przez Lemuela Gulliwera początkowo lekarza okrętowego, a następnie kapitana licznych okrętów...* (*Travels into Several Remote Nations of the World ... By Lemuel Gulliver*) Jonathana Swifta; *Julia, czyli Nowa Heloiza, listy dwojga kochanków [...]*. *Zebrane i opublikowane przez J.J. Rousseau* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans... Recueilles et publiées par J.J. Rousseau*) Jeana-Jacques’a Rousseau; *Niebezpieczne związki, czyli listy zebrane w pewnym kręgu towarzyskim, i opublikowane dla pouczenia innych. Przez P.C... de L...* (*Les Liaisons dangereuses. Lettres recueillies dans une société...*) Choderlosa de Laclos; *Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających, przez F.B. zebrane Feliksa Bernatowicza; Pamela, czyli cnota nagrodzona. W postaci zbioru prywatnych listów pięknej młodej panny do rodziców...* (*Pamela: or, Virtue Rewarded*) tudzież *Klarysa Harlowe, Karol Grandison* Samuela Richardsona i wiele, wiele innych?

Dla twórców wykorzystujących techniki „fikcji autentyczności” kanonem pozostaje autentyk, tym razem reprezentowany przez pisma należące do różnego rodzaju gatunków dokumentarnych – takich jak reportaż, dziennik, pamiętnik czy list. Pełnią one dla tych powieści rolę pod pewnymi względami (*toute proportion gardée*) analogiczną do tej, jaką dla apokryfów właściwych pełnił Autentyk,

czyli Biblia⁶¹. Niektóre z owych gatunków (oczywiście list, ale też reportaż) znane były apokryfom nowotestamentalnym. Autorzy apokryfów nowej generacji miast samozwańczo czy bluźnierczo uzupełniać „luki” w dziele powstałym „z planu Bożego” zaczęli – po raz pierwszy na taką skalę – dopowiadać, odkrywać, ujawniać wedle „zasady apokryfu” to, co było dotąd ukryte (prawie nieobecne) w literaturze powstającej „z planu ludzkiego”. Obsadzani do tej pory w roli autorów apokryficznych pism bohaterowie biblijni, historyczni, legendarni i dawno nieżyjący pisarze zostali teraz zastąpieni przez zwykłych marynarzy, lekarzy, kupców, prostytutki i służące – postacie rozgrywające swoje codzienne, nawet trywialne, a czasem niezwykłe przygody ze światem. A są to postacie i przygody, o których milczą wszelkie poważne historiograficzne czy biograficzne źródła.

[...] nowy bohater realistycznej powieści rodził się powoli z reportażu, dziennikarskiej notatki, kroniki obyczajowej i kryminalnej. Toteż wiele musiał zużyć trudu Defoe, aby mu słynny bandyta, John Sheppard, na oczach całego tłumu, wprost z rusztowania, na chwilę przed egzekucją, wręczył swój pamiętnik. Oczywiście, rękopis jego otrzymał z rąk Daniela Defoe tegoż ranka. Był to nie tylko wielki pomysł reklamowy. Fikcja literacka wkraczała zwycięsko w publicystykę, ale kryła się jeszcze wstydliwie za zmyślnym pamiętnikiem⁶².

Tę przypominianą przez Jana Kotta inscenizację (nieważne, czy rzeczywiście zgodną z faktami) i inne zabiegi maskujące fikcyjność, podejmowane w siedemnasto- i osiemnastowiecznej powieści w trosce o „realia”, o podtrzymanie złudzenia autentyczności, zaliczyć

⁶¹ Zob. W. Nelson, *The Boundaries of Fiction in the Renaissance. A Treaty between Truth and Falsehood*, „Journal of English Literary History” 1969, 36.

⁶² J. Kott, *Narodziny powieści, albo o Danielu Defoe*, [w:] *Pisma wybrane*, t. 1, wybór i układ T. Nyczek, Wydawnictwo „Krağ”, Kraków 1991, s. 86. Zob. też L.J. Davis, *Factual Fiction. The Origin of the English Novel*, New York 1983.

można do mistyfikacji traktowanych serio. Autorytetu powieści⁶³ nie sposób było budować na fikcji w okresie oficjalnej doń niechęci (w Anglii – purytańskiej niechęci⁶⁴), będącej pochodną ujemnej waloryzacji wszelkich wypowiedzi opartych na „zmyśleniu”, a nie na historycznej prawdzie⁶⁵. Apokryficzne powoływanie się na jakieś prywatne czy oficjalne dokumenty, które – zgodnie z ówczesnymi kulturowymi kliszami – miały gwarantować „prawdziwość” opowiadanych historii, pozorowanie źródła (intertekstu), które rzekomo zostało tylko przełożone z obcego języka bądź poddane nieznacznym poprawkom redakcyjnym, szybko jednak zaczęło się konwencjonalizować. Jeśli zważy się przy tym na fakt, iż osiemnastowieczna publiczność literacka była na ogół wtajemniczona – „de bouche à oreille”, jak pisze Genette⁶⁶ – w rzeczywistą tożsamość oficjalnie zachowujących anonimowość autorów, to nie należy przeceniać wagi i mocy podejmowanych przez nich zabiegów mistyfikatorskich. Świadectwem konwencjonalizacji tych zabiegów była np. ironiczna rama, jaką Choderlos de Laclos nadał symulowaniu autentyku w *Niebezpiecznych związkach*. Manifestacją – parodie napisane przez Henry’ego Fieldinga: burleskowa *An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews* i konstruktywna *Historia przygód Józefa Andrews*.

Status dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, nie tylko prozatorskich, utworów eksploatujących chwyt „znalezonego (lub powierzonego) rękopisu (maszynopisu, zapisu magnetofonowego,

⁶³ Zob. M. Głowiński, *Powieść i autorytety*, [w:] *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

⁶⁴ Zob. I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’u, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.

⁶⁵ Zob. wnioski, jakie Danuta Danek wyprowadza ze studiów źródłowych nad świadomością literacką XVII i XVIII wieku, w: eadem, *Dzieło literackie jako książka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 143–148.

⁶⁶ G. Genette, *op. cit.*, s. 43.

wydruku komputerowego)” jest na ogół bezproblematyczny. Do fingowania dokumentu angażowane są w nich tylko niektóre elementy rzekomego perytekstu wydawniczego – przedmowy, posłowania, czasem przypisy. Nazwisko autora, wraz z zanikiem zwyczaju anonimat, czy tytuł główny, sprowadzany teraz najczęściej do krótkiej, jednozdaniowej formuły, pełniące dawniej tak ważną rolę mistyfikatorską, zostają wyłączone z gry. Utwory te zatem, podobnie jak „teksty niekanoniczne (inaczej)”, „imitują” (dziedziczą) wybrane cechy apokryfów, będących selektywną „imitacją” (mutacją) apokryfów właściwych. Można by je przeto nazwać apokryfami do potęgi trzeciej. Ich apokryficzność jest rezultatem stosowania „zasady apokryfu”.

Najprościej rzecz ujmując, w typowych przypadkach chodzi tu o dostrzeżenie a następnie wypełnienie, wedle swej najlepszej wiedzy o regułach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu, bądź też jakiegoś koniecznego (z perspektywy późniejszej ewolucji historycznoliterackiej) a brakującego ogniwa, które mogłoby uczynić kompletnym i logicznym obraz całości; lub, kiedy indziej, szansy artykulacji czegoś w taki sposób nie powiedzianego, szansy, jaką daje dialogowa konfrontacja rozbieżnych interpretacji czy kodów odczytywania sensu i funkcji danej tradycyjnej formy⁶⁷.

Lukę w istniejących realizacjach heterogenicznego pod względem gatunkowym paradygmatu wypełniali zatem na różne sposoby, wykorzystując go w wielorakich funkcjach i w rozmaitym zakresie, tacy pisarze jak np.: Aleksander S. Puszkina (*Opowieści ś.p. Iwana Pietrowicza Bielkina* – *Повести покойного Ивана Петровича Белкина*); Edgar Allan Poe (*Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket* – *Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*); Michaił Lermontow (*Bohater naszych czasów* – *Герой нашего времени*); Nathaniel Hawthorne (*Szkarłatna litera* – *The Scarlet Letter*); Aloysius Bertrand (*Nocny*

⁶⁷ R. Nycz, *op. cit.*, s. 183.

Kasper. *Fantazje sposobem Rembrandta i Callota – Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*); Søren Kierkegaard (Albo – Albo – Enter-eller); Fiodor Dostojewski (*Wspomnienia z domu umarłych – Żanucku uż mępmwogo doma*); Marcel Proust (*Jean Santeuil*); Miguel de Unamuno (*Abel Sánchez. Opowieść o namiętności – Abel Sánchez. Una historia de pasión; Opowieść o don Sandaliu, gracz w szachy – Novela de Don Sandalio, ugador de ajedrez; Święty Manuel Dobry, męczennik – San Manuel Bueno, mártir*); Hermann Hesse (*Wilk stepowy – Der Steppenwolf*); Jean-Paul Sartre (*Mdłości – La Nausée*); Iris Murdoch (*Czarny Księżę – The Black Prince*); Vladimir Nabokov (*Lolita i Ada – Ada or Ardor: A Family Chronicle*); Walter Jens (*Pan Meister. Dialog o pewnej powieści – Herr Meister. Dialog über einen Roman*); John Barth (*Koziołek Egidiusz albo Poprawiony Nowy Program Nauczania – Giles Goat-Boy, or, The Revised New Syllabus*); Borislav V. Pekić (*Jak pogrzebać wampira – Kako upokojiti vampira*); Alain Robbe-Grillet (*Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym – Djinn: un trou rouge entre les pavés disjoints*); Eco (*Imię róży – Il nome della rosa i Wyspa dnia poprzedniego – L'isola del giorno prima*), że przypomnę tylko najbardziej znane apokryficzne teksty tego typu.

Demonstrowano w nich „procesy inflacyjne”⁶⁸, jakim podlegał leżący u podstaw tradycyjnej formy chwyt, co polegało najczęściej na paradyjnym spiętrzaniu informacji o niezwykłych dziejach rękopisu (Poe, Kierkegaard, Barth, Eco). Ograniczano się do zwięzłych i rzeczowych danych o nim, które równie dobrze mogłyby poprzedzać prezentację rzeczywistego dokumentu (Unamuno, Sartre, Jens, Robbe-Grillet). Czyniono ów rękopis przedmiotem mniej lub bardziej rozległych *quasi*-naukowych (Hawthorne, Nabokov, Murdoch, Pekić) i osobistych (Hawthorne, Lermontow, Hesse, Murdoch) komentarzy.

⁶⁸ Jako wynik „procesu inflacyjnego” dotyczącego kluczowego chwytu opisuje efekt parodii osiągnany w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* F. Rosset, *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1.

Konstrukcji wielu z przywołanych tu tekstów niepodobna uznać jedynie za manifestację zabiegu formalnego, którego fundament stanowi pogląd, że ożywienie jakiejś „wyczerpanej” konwencji jest uwarunkowane jej ironicznym potraktowaniem. W powieści osiemnastowiecznej apokryficzna stylizacja dokumentarna służyła m.in. jako kamuflaż w walce o pełne prawa dla literackiej fikcji. W powieściowych apokryfach wieku XX bywa ona świadectwem kryzysu fikcji niepodpartej dokumentem, historycznym zapisem, bezpośrednim uwierzytelnieniem – świadectwem zwątpienia w jej zdolność do udźwignięcia problematyki rzeczywistości. Tym bardziej, że i sama rzeczywistość postrzegana jest jako dotknięta nieustającym kryzysem⁶⁹.

1.6. „Światopogląd” apokryfu

Przywołane tu aplikacje terminu „apokryf” w różnym zakresie wykorzystują jego potencjał semantyczny (głównie pojęcie ukrycia), zasady konstrukcji (relacja do kanonu) i charakterystykę aksjologiczną przedmiotów, do których termin ten odniesiono najdawniej, tj. w starożytności. Chodzi tu przede wszystkim, że powtórzę, o księgi okołobiblijne niewłączone do kanonu oraz o, wcześniejsze

⁶⁹ Bohaterka epistolarnej powieści Ewy Kuryluk, obsadzona przez tajemniczych donatorów w roli znalazczyni pakietu listów od i do Rolanda Barthes’a, datuje ów kryzys dopiero na początek wieku XXI. Podekscytowana ich lekturą, postanawia je przetłumaczyć i opublikować, bo (jak wystukuje na klawiszach komputera): „[t]o korespondencja wielkiej wagi, szczególnie dziś. Wiek XXI zaczął się pod znakiem wiary w autentyk – stuk – w omnipotencję dokumentu – stuk-stuk. – Przejadła się nam dwudziestowieczna fikcja – stuk – wypociny literatów – stuk, stuk. – Przyszedł czas na świadków historii – stuk – na prawdziwe słowa – stuk – prawdziwe obrazy – stuk-stuk. – Trzeba być idiotą, by w dobie teledziennika, w którym losy świata idą na żywo, czytać do poduszki *Annę Kareninę!*” (*Encyklopedierotyk*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 12).

od nich, księgi hermetyczne. To użycie terminu, pozwalające na objęcie nim „hermetycznych” (pod jakimś względem) tekstów literackich, jest mniej znane i stosunkowo rzadko pojawia się w nowej, zmodernizowanej funkcji. Głównym modelem – genologicznym intertekstem – dla nazywanych dziś apokryfami utworów literackich pozostaje zatem apokryf biblijny⁷⁰.

W grę wchodzi tu więc, po pierwsze, utwory wyraźnie, tematycznie i problemowo nawiązujące m.in. przez kontynuację lub renarrację wspieraną interpolacjami, rozbudowanymi amplifikacjami czy rearanżacjami wątków i motywów pre-tekstu: a) do Pisma Świętego (mutacja apokryfu właściwego hierarchicznie, w tej grupie, prymarna); b) do pojedynczego, należącego do jakiegoś kanonu (z pretensjami do uniwersalności lub lokalnego) tekstu literackiego czy mitu; c) do autentycznych tekstów niefikcyjnych, których autorami są postaci rzeczywiste. Tym, co wyróżnia apokryfy literackie z tej grupy jest jawne i obligatoryjne zapośredniczenie oglądu i rozumienia świata przez inne teksty – konfrontacja ze stosowanymi w nich sposobami i środkami kategoryzowania doświadczenia, reprezentowania i waloryzowania historycznej rzeczywistości kulturowej. Na tym polega specyfika apokryficznej mediatyzacji. Apokryfy literackie tego typu są na ogół wolne od intencji mistyfikatorskich.

Skoro mianem apokryfów określa się też, po wtóre, wybrane – najprawdopodobniej ze względu na ich wartość artystyczną – mocne mistyfikacje literackie, czyli teksty przypisane autorowi już nieżyjącemu, legendarnemu lub anonimowi (mutacja

⁷⁰ Trzeba jednak pamiętać, że liczne apokryfy biblijne posiadały właściwości „ksiąg tajemnych”. Takim nacechowaniem mogą się zatem odznaczać również mutacje apokryfów. Jarosław Ławski (np. *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa na pustyni”*, IFP filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1995, s. 157) twierdzi, że uznawany za hermetyczny „«Niedokonany» jest napisanym w duchu gnostycko-egzystencjalistycznej eschatologii poetyckim apokryfem apokalipsy”.

prymarna w grupie drugiej)), to można rozszerzyć nazwę na mistyfikacje słabe i quasi-mistyfikacje. Tutaj brane są pod uwagę teksty o atrybucji fikcyjnej, a nie – fałszywej, przypisane fikcyjnej postaci za pomocą *quasi*-paratekstu tworzącego integralną całość z tekstem⁷¹. W przypadku *quasi*-mistyfikacji zabiegi fingujące status tekstu stają się „przedmiotami przedstawienia”. Mamy tu bowiem do czynienia nie z mistyfikacją, lecz z „obrazem mistyfikacji”⁷² – z gestem parodyjnego bądź pastiszowego odesłania do modelowych form „fikcji autentyku”. Pozorowana mistyfikacja zakłada dematerializację kanonu i zaktywizowanie ściśle stowarzyszonej z Biblią, waloryzowanej zdecydowanie pozytywnie, kategorii autentyku jako wartości przysługującej księgom kanonicznym. W quasi-mistyfikacjach zadanie reprezentowania tego, co autentyczne pełnią zazwyczaj odwzorowania dokumentarnych gatunków.

Konieczne uzupełnienie tej rekapitulacji stanowi uwaga o możliwych kombinacjach rozmaitych form apokryfu literackiego (za przykład może tu posłużyć *Encyklopedierotyk* Kuryluk – parodyjna niby-mistyfikacja angażująca postaci nie tylko fikcyjne). Jednakże nawet uwzględnienie owych kombinacji nie daje pewności, że zaproponowana typologia jest wyczerpująca. Za świadectwo jej niekompletności wolno chyba uznać przynajmniej niektóre z utworów nazwanych apokryfami przez samych twórców.

⁷¹ Przypadki tego rodzaju omówiłam szerzej na wielu przykładach (były to m.in.: *Julia* czyli *Nowa Heloiza* J.J. Rousseau, *Nocny Kasper. Fantazje sposobem Rembrandta* i *Callota* Aloysiusa Bertranda, *Immoralista* André Gide’a, *Lolita* Vladimira Nabokova, *Czarny książę* Iris Murdoch, *Giles Goat-Boy* or, *The Revised New Syllabus* Johna Bartha, *Imię róży* Umberto Eco) w książce *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 292–324.

⁷² Zob. M. Bachtin, *Z prehistorii słowa powieściowego*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1982, s. 501.

Odpowiedzi na pytanie o sens terminu, figurującego w tytułach lub śródtytułach dzieł Čapka, Malewskiej, Herberta, Kubiaka czy Lema⁷³, nie sposób udzielić bez namysłu nad sugerowaną przez autorów interpretacją czegoś, co dałoby się, *cum grano salis*, ująć jako „światopogląd” apokryfu. Michaił Bachtin określał tak przysługujące każdemu gatunkowi „sposoby oraz środki oglądu i rozumienia rzeczywistości, które są jemu tylko właściwe”⁷⁴. Próba rozpoznania owych interpretacji wydaje się niezbędną również w odniesieniu do tych przypadków, w których „apokryf” nie ma charakteru nazwy genologicznej. Układem odniesienia jest bowiem dla nich zawsze – wystarczająco wyraziście skryształizowany, intertekstualny gatunek wypowiedzi.

Przymierzanie i przykrawanie poszczególnych autorskich wyborów do jakiejś jednolitej, ustalonej przez nas z góry, wizji „światopoglądu” apokryfu grozi zafalszowaniem przedmiotu. Dlatego jest tu mowa o jego interpretacjach, a nie o interpretacji. Muszą one wszakże zawierać przynajmniej jeden element wspólny: element konfrontacji z jakimś wcześniejszym kanonicznym tekstem bądź zespołem tekstów. Sugerowany w apokryfie sprzeciw bądź akceptacja – nigdy pełna czy bezwarunkowa, czego dowodem jest powstanie apokryficznego tekstu – nie odnoszą się wprost do rzeczywistości *in crudo*. Bezpośrednio dotyczą przecież uznanych środków oraz sposobów jej przedstawiania, skonkretyzowanych

⁷³ Gregory Currie twierdzi (*The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, s. 119): „Dzieło należy do gatunku nie tylko z racji posiadania właściwości charakterystycznych dla tego gatunku, ale dlatego, że to było zamierzone, iż publiczność winna rozpoznać te właściwości jako w pewien sposób znaczące”. W przypadku niektórych tekstów wymienionych tu autorów mamy do czynienia z sytuacją specyficzną. Manifestacji owej intencji nie od razu towarzyszy przekonanie, że rzeczywiście posiadają one charakterystyczne dla apokryfu właściwości.

⁷⁴ M. Bachtin, *Gatunek a rzeczywistość*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 269.

w owych tekstach. „Światopogląd” apokryfu ujawnia się zatem w stosunku jego autora do „świata omówionego” przez kogoś – omówionego w określonym miejscu i czasie, za pomocą określonych chwytów. Warunkiem identyfikacji apokryficzności jest nie tylko rozpoznanie, ale też przywołanie źródłowego tekstu czy architekstu. I to wyróżnia intertekstualność tej formy wypowiedzi spośród form innych.

O ramowej, ogólnej różnicy między zindywidualizowanymi interpretacjami owego „światopoglądu” decyduje m.in. perspektywa aksjologiczna, w jakiej jest sytuowany. Inne przekonania (domniemane) wiążą się z punktem widzenia twórców pierwotnych apokryfów, inne – z punktem widzenia kodyfikatorów tego, co jest lub nie jest apokryficzne. Tym pierwszym można przypisać zarówno prostoduszną aprobatę dla powszechnie przyjętych poglądów czy godny podziw dla autorytetów i oficjalnych tekstów danej religii czy kultury, a co za tym idzie – pragnienie ich powtórzenia, uzupełnienia, dopisania „dalszego ciągu”, jak i nieufność wypływającą np. z niezgody na utrwalony w nich niepełny, uproszczony, jednostronny obraz rzeczywistości lub z wiary w istnienie jakiejś skrywanej (prawdziwej, odmiennej pod względem hierarchii osób i zdarzeń oraz ich przebiegu) wersji istotnych dla tej religii czy kultury faktów. Kodyfikаторzy określają tę nieufność jako heretycką (lub arogancką), a teksty powstałe z jej inspiracji uznają za marginalne, zmyślane, nieautentyczne, niewiarygodne, wątpliwe. Świadczy to o pewności co do istnienia ich nieskażonych przeciwieństw. Na konfrontację z punktem widzenia kodyfikatorów skazani są siłą rzeczy wszyscy autorzy współczesnych apokryfów literackich, przy czym, jeżeli nawet ostentacyjnie wchodzą oni w rolę „heretyków”, to robią tak głównie w celu nobilitacji tego, co niewiarygodne, nieautentyczne, oparte na domyśle lub wymyśle, marginalizowane, niekanoniczne.

Hanna Malewska – twórczyni apokryfu w wersji „łagodnej” – przed laty w rozmowie z Wiesławem P. Szymańskim wyznała:

[W] *Apokryfie rodzinnym* interesują mnie korzenie socjologiczne mego pokolenia inteligentów polskich, pokazane na dziejach kilku autentycznych rodzin. W tym sensie jest to książka bardziej prawdziwa niż apokryficzna⁷⁵.

Nie bardzo jednak wiadomo, czy o jej „prawdziwości” świadczyć ma autentyczność owych rodzin, czy trafność genealogiczno-socjologicznego rozpoznania. W „intencji autorki”, jak wyjaśnia znawca jej twórczości, „chodzi nie tyle o ukrycie czy przeinaczenie faktów, lecz raczej o zastrzeżenie niepełnej wiarygodności, spowodowanej lukami dokumentarnymi, które z konieczności wypełniać musiała wyobraźnia pisarki”⁷⁶.

Apokryf rodzinny można by zatem wpisać w szeroką formułę świadomej i jawnej apokryficzności wyróżniającą „nieilustracyjny” typ opowieści historyczno-biograficznych⁷⁷. Teoretycznie relacja do jakichś spisanych, zawsze niekompletnych źródeł pozostaje tutaj w mocy, ale – ze względu na ich prywatny i w gruncie rzeczy nieistotny charakter – jawi się tylko jako pewna idea, tworząca jedynie „tło” owej apokryficzności. Powieść Malewskiej jest też oczywiście wytworem tej optyki, w jakiej powstawały apokryfy właściwe. Miała wypełnić lukę w istniejących już genealogiach inteligencji, ograniczonych, jak zauważa autorka, „do wąskich ram

⁷⁵ Rozmowa z Hanną Malewską, [w:] W.P. Szymański, *Rozmowy z pisarzami*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981, s. 126 [podkr. D.S.].

⁷⁶ A. Sulikowski, „Pozwolić mówić prawdzie”. O twórczości Hanny Malewskiej, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993, s. 234 [podkr. D.S.]. Trochę inne światło rzuca na tę intencję sama autorka, przyznając we wstępie do powieści, że również to, co było jej znane, musiała „w pewnych, co nowszych wypadkach nieco poprzemieniać i popłatać” i deklarując zaraz po tym: „Powtórzmy tu więc, że jest to apokryf [...]” (H. Malewska, *Apokryf rodzinny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 7).

⁷⁷ Zob. *ibidem*, s. 234–235.

czasowych [...]. Pociągnęły mnie zatem – wyznaje – nie zużyte przez pisarzy możliwości⁷⁸.

Z „łagodną” wersją apokryfu – wolną od intencji demaskatorskich, łączącą neutralne, opisowe elementy punktu widzenia zarówno jego pierwotnych twórców, jak i kodyfikatorów – mamy też do czynienia w twórczości Kubiaka. *Apokryfy* z eseistycznego tomu *Brewiarz Europejczyka* nie sprawiają większych kłopotów interpretacyjnych, choć tylko dla niektórych z nich można znaleźć miejsce w podanej przeze mnie typologii. Za apokryficzne uważa bowiem autor nie tylko dawne teksty użytkowe przypisane postaci historycznej (*List Horacego i Medytacje Klemensa Janicjusza, poety polsko-łacińskiego*) czy fikcyjnej (*List Lucjusza do Teodora <Cesarstwo Rzymskie, III wiek>*), ale też każdą własną opowieść, dotyczącą jakichś wyobrażonych, słabo bądź w ogóle nieudokumentowanych scen lub sytuacji z życia podziwianych twórców (*Jeden dzień z życia Dantego, Wergiliusz u Sirona, Wychodzenie z Troi* – tutaj bohaterami są Wergili i Horacy). Jest to z pewnością ujęcie godne rozważenia i dlatego nie mam nic przeciw temu, by potraktować wariant zaproponowany przez Kubiaka jako jeszcze jedną mutację apokryfu⁷⁹.

Interpretacyjny problem stanowić może natomiast decyzja Lema, by pod wspólnym tytułem *Apokryfy* zebrać swoje *quasi*-recenzje i *quasi*-przedmowy wydane wcześniej w takich tomach, jak *Doskonała próżnia, Wielkość urojona, Prowokacja i Biblioteka XXI wieku*. Jej wyjaśnienia szukać chyba należy przede wszystkim w potraktowaniu wszystkich tych utworów jako manifestacji apokryficznego

⁷⁸ Rozmowa z Hanną Malewską, s. 126. Na trudności związane z przypisaniem apokryficzności *Apokryfów rodzinnych* jakieś klarownej wykładni i różne autointerpretacje tego tytułu zwróciła uwagę M. Medec-ka (zob. eadem, *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007, s. 87–88), która również bardzo swobodnie posługuje się tą kategorią.

⁷⁹ Sygnalizowałam już taką możliwość przy końcu części *Apokryf – tekst niekanoniczny (inaczej)*.

„światopoglądu” – niemożliwego do ukonstytuowania się bez relacji do cudzych tekstów i ujawniającego się tylko w dialogu z nimi. Fakt, iż owe cudze teksty i ich autorzy istnieją jedynie jako wytwory *quasi*-mistyfikacji jest tutaj sprawą drugorzędną, choć i on może być uznany za aluzję do chwytów stosowanych w apokryfach⁸⁰.

Mimo że we współczesnej literaturze polskiej znalazłoby się wiele utworów o apokryficznym charakterze i spotykamy się z, sygnalizowanym przeze mnie, wzmożonym zainteresowaniem kategorią apokryfu – odnośny termin nadal nie należy, jak się zdaje, do podręcznego instrumentarium krytycznego. W wypowiedziach recenzenckich pojawia się on przygodnie, niekiedy bezrefleksyjnie, najczęściej właśnie przy okazji wydania kolejnego utworu opatrzonego taką nazwą przez samego autora. Wyjątek stanowi tutaj twórczość poetycka, dramatyczna i eseistyczna Herberta. Jej apokryficzność poddana została pogłębionej, choć dalekiej od pełni, analizie i doczekała się nawet opracowania książkowego⁸¹. W kategoriach apokryfu ujmuje wybrane teksty Herberta przywoływany już wcześniej Balbus⁸². Pierwszy bodaj – jak zauważa Stanisław Barańczak, sam posługujący się na określenie niektórych wierszy autora *Jaskini filozofów* formułą „demaskujące apokryfy” – wprowadził to pojęcie do rozważań o jego twórczości Jacek Trznadel⁸³. I stało się to przed opublikowaniem, niesłuchanie z racji tytułowego terminu

⁸⁰ Inaczej niż w przypadku *Kronik Bustosa Domecqa*, *Nowych opowiadań Bustosa Domecqa* i „antologii” *Krótkie i niezwykle opowiadania Jorge Luisa Borgesa* i *Adolfo Bioy Casaresa*, gdzie fałszywa atrybucja i inne zabiegi mistyfikatorskie stanowią fundament apokryficzności.

⁸¹ Zob. M. Adamiec, „... Pomnik trochę niezupełny...” *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1996.

⁸² Zob. zwłaszcza: *Temat historyczny jako pretekst i archetyp problematyki aktualnej (ostentacyjny apokryf współczesny)*. Przykład: Zb. Herbert, „*Tren Fortynbrasa*”, [w:] *Między stylami*.

⁸³ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Polonia, Londyn 1984, s. 140, przypis 22 i s. 84–85; J. Trznadel, *Herberta*

pobudzających inwencję badaczy, *Apokryfów holenderskich*⁸⁴ – tych „wyjątków od reguł, anegdot, wszelkiego autoramentu kuriozów”, których „skrupulatnie ułożony szereg [...] wiedzie wprost do historii życia bławatnego kupca, Corneliusa Troosta”⁸⁵. Troost – bohater *Epilogu* – trafił do apokryfu i w nim „zaistniał” tylko dlatego, że był nieznany historii. Sądowy epizod z życia Spinozy został ujawniony, ponieważ „jedni pomijają go milczeniem, dla innych zaś jest niezrozumiałym wybrykiem młodości”, a ponadto był pełen „głębszego znaczenia”⁸⁶. Nawet spośród obrazów, bardziej interesują Herberta te mniej cenione, spychane na margines niż te, którym przyznano oficjalny status arcydzieł – uznano za kanoniczne⁸⁷. Interesują go też obrazy, które przez lata „wiodły żywot sekretny” przechowywane „w niedostępnych labiryntach, skarbcach, schowkach pospółu z papierami wartościowymi”⁸⁸, by objawić się nagle i porazić swoją nieprzejrzystością i oczywistością zarazem, jak *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa. Samą pamięć, myślenie o tych zniszczonych, zaginionych, ukrytych dziełach, na których ślady trafia się, wertując dawne inwentarze, potraktować można jako świadectwo apokryficznej wyobraźni autora.

Systematyczną interpretację sensu nazwy „apokryf” w esejistycznej praktyce Herberta zaproponowała Ewa Wiegandt. Oznacza on według niej:

apokryf ironiczny, [w:] *Plomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Czytelnik, Warszawa 1978.

⁸⁴ „Twórczość” 1979, nr 7.

⁸⁵ M. Sugiera, *Eseista w ogrodzie kultury*, [w:] *Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Universitas, Kraków 1991, s. 74.

⁸⁶ Z. Herbert, *Łóżko Spinozy*, [w:] *Martwa natura z wędzidłem*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993, s. 162.

⁸⁷ Zob. idem, *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, [w:] *Martwa natura z wędzidłem*.

⁸⁸ Idem, *Martwa natura z wędzidłem*, [w:] *Martwa natura z wędzidłem*, s. 106.

po pierwsze, opowiadanie o faktach, które podręczniki historii zwykły pomijać lub traktować marginalnie. Po wtóre – nadanie „heretyckiej” wykładni zdarzeniom historycznym, legendarnym czy fabułom mitycznym. Po trzecie – wprowadzenie fikcji literackiej, która pokazuje miejsce jednostki w dziejach. I po czwarte – paraboliczność⁸⁹.

Można się zastanawiać, na ile zasadne byłoby rozszerzenie tej interpretacji⁹⁰ na apokryficzne techniki stosowane przez Herberta również w innych formach twórczości. Uzgodnienie tego rozpoznania ze schematyczną typologią różnych mutacji apokryfu zaproponowaną w moim szkicu nie do końca wydaje się możliwe. Nie uwzględnia ono ani wariantu quasi-mystyfikatorskiego, którego klasycznym *exemplum* jest *List z Martwej natury z wędzidłem*, ani – przede wszystkim – poetyckich transpozycji tematów literackich.

Dywersyjny potencjał „światopoglądowy” genotypu/genologicznego intertekstu, jakim jest apokryf właściwy, wykorzystuje Herbert przede wszystkim w odniesieniu do greckiej mitologii (*Apollo i Marsjasz*, *Historia Minotaura*, *W drodze do Delf*). Trudno natomiast mówić o wyrażeniu „heretyckiej” intencji w przypadku tematów Homerowych (*Achilles*, *Pentesilea*, *Ofiarowanie Ifigenii*) lub Szekspirowskich (*Tren Fortynbrasa*), źródeł historycznych (*Kaligula*, *Boski Klaudiusz*) czy biograficznych (*Śmierć Lwa*). Fakt, iż autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* studiuje różne księgi „pilnie badając to, co jest pod freskiem” – czy też to, co jest na „fresku” niewyraźne, zatarte – nie musi oznaczać, że zawsze studiuje je „przeciw” komuś lub czemuś i, że efektem jego działań będzie, jak chciał Marek Adamiec, „zanegowanie tradycji kultury europejskiej”⁹¹. Herbertowego doświadczenia z lekturą Liwiusza (*Przemiany Liwiusza*) nie sposób traktować

⁸⁹ *Eseje poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwinski, E. Wiegandt, Wydawnictwo WiS, Poznań 1995, s. 220–221.

⁹⁰ Oczywiście uzupełnionej dalszymi uwagami autorki, rozwijającymi i egzemplifikującymi powyższe, bardzo ogólne tezy.

⁹¹ M. Adamiec, *op. cit.*, s. 34.

jako jedyne, wszechogarniającego modelu apokryficzności⁹². Wśród jego „apokryfów” można znaleźć zarówno „demaskujące”, by użyć określenia zaproponowanego przez Barańczaka, jak i afirmujące, choć nie wolne od ironii.

* * *

Poliwalentność i różne światopoglądowo-aksjologiczne nacechowania „apokryfu” rodzą pokusę, by skonstruować pojęcie, którym dałoby się objąć całą literaturę – nie tylko późniejszą, ale też wcześniejszą od starożytnego gatunku wypowiedzi, jakim był apokryf biblijny. Efektem takiej konstrukcji mogłaby być, nie całkiem przecież bezpodstawna, formuła w rodzaju: „wszystko jest apokryfem”⁹³.

⁹² Zob. *ibidem*, *passim*.

⁹³ Nie sposób jednak uznać jej za przekonującą, dlatego przywołałam tu kilka przykładów posłużenia się kategorią apokryficzności lub możliwości odwołania się do niej w sytuacjach przeze mnie nieuwzględnionych. O tym, że literacki apokryf – czy ściślej, narzędzia opisowo-analityczne wypracowane na gruncie teorii apokryfu – można zasadnie wykorzystać do charakterystyki współczesnych tekstów ekfrastycznych przekonują artykuły i rozprawa doktorska Julii Dynkowskiej (*Apokryficzność i ekfrastyczność jako komplementarne poetyki intertekstualne*), przyjęta do druku w Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego. Zaowocowało to konceptualizacją ekfrastyczności bardziej precyzyjną niż wcześniejsze, uwzględniającą cechy niedostrzegane przedtem przez jej badaczy. Owe wspólne dla apokryfu i ekfrazy właściwości to właśnie: swoista relacja do wizualnego, kanonicznego pre-tekstu, respektująca jego realia; refokalizacja jako strategia zarówno apokryficznego, jak i ekfrastycznego przepisywania; przysługujący im obu dywersyjny potencjał, związany z nieuchronną modernizacją świadomości bohaterów zapożyczonych wprost z literackich i malarskich czy fotograficznych pre-tekstów lub inaczej z nimi związanych – z naturalnym niejako jej dostosowaniem do uposażenia mentalnego apokryfistów czy ekfrastów; możliwe dzięki temu odsłanianie w apokryficznych suplementacjach tego, co w różnomedialnych pre-tekstach pozostawało marginalne bądź ukryte. Zob. J. Dynkowska, *Ekfrazja jako apokryf*.

O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya” Jacka Dehnela, [w:] *Literatura prze-pisana KK. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016; eadem, *Jak się opowiada o „obrazie nie-do-powiedzenia” – przypadek ekfrastycznego apokryfu („Kobieta w oknie” Joyce Carol Oates)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, z. 3 oraz *Od narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności: refokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach Rembrandtowskiej „Lekcji anatomii doktora Tulpa”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 16. Badaczka próbowała też, ale nie bez zastrzeżeń, rozpatrywać w kategoriach apokryfu zainspirowane opisami literackimi – „imaginacyjnymi ekfrazami” autorstwa Edgara Allana Poe’go, Marcela Prousta i Thomasa Manna – kompozycje muzyczne, takie jak odpowiednio: *Usher Waltz* na gitarę solo Nikity Koshkina, miniatura fortepianowa Gérarda Pessona *V. Vinteuil: Une page retrouvée* czy kantata *The Devil’s Jig* Humphreya Searle’a, czyli realizacja wybranych dzieł fikcyjnego kompozytora Adriana Leverkühna. Zob. J. Dynkowska, *Recykling intersemiotyczny. O apokryfach (?) muzycznych*, [w:] *Kultura w świetle luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, red. A. Chomiuk, E. Pogonowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017. Wykroczenie poza teren tradycyjnie wiązany z wypowiedziami literackimi zachęca do rozważenia, czy za apokryficzne nie można by uznać również pewnych dzieł filmowych. Niepodobna ponadto nie zauważyć, że wzorce charakterystyczne dla rozmaitych wariantów poetyki apokryfu eksploatują twórcy rozkwitającej w sieci popkultury fanfików. Mamy tu do czynienia z twórczością zazwyczaj wyznawczą, anonimową i powstałą na bazie jednego tekstu lub cyklu tekstów jednoczących członków poszczególnych fandomów. Wątpliwości budzić może, co najwyżej, kwestia kanoniczności tych tekstów: konieczność zastrzeżenia, że chodzi tu przede wszystkim o utwory, nie tylko literackie, cieszące się w danym czasie szczególną popularnością wśród określonej, relatywnie wąskiej grupy odbiorców. Jako apokryficzne w grę wchodziłyby zatem jedynie wytwory amatorskiej twórczości literackiej czy filmowej, inspirowanej dziełami rzeczywiście kanonicznymi – również z obszaru kultury popularnej. Cechę apokryficzności przypisałabym jednak również filmom ożywiającym znane obrazy i wykorzystującym je do snucia narracji z mniej lub bardziej rozbudowaną fabułą, czasem nawet sensacyjną – jak w przypadku *Nightwatching* (2007)

Moje intencje, motywowane obawą przed „inflacją” terminu, były odmienne: 1) traktując pewne tylko formy literackie jako mutacje apokryfu właściwego próbowałam raczej wskazać na swoistość fundujących je relacji intertekstualnych, silniej niż inne angażujących takie kategorie, jak kanon i autentyk (różnorako interpretowane) oraz wartość czy źródło; 2) „obrysowując” sensy, związane z nazwą „apokryf” przez posługujących się nią pisarzy, starałam się jedynie zwrócić uwagę na aspektowość jej domniemanych, autorskich interpretacji, eksponowanie takich cech apokryfu, które z teoretycznego punktu widzenia mogą się wydawać

Petera Greenewaya, animującego arcydzieło Rembrandta. Inne znane przykłady to *Młyn i krzyż* Lecha Majewskiego z 2011 roku (pre-tekstem jest tutaj *Droga krzyżowa* Pietera Bruegla starszego) i powstałe w 2010 *Opowieści Hoppera* – tu uwagę zwraca sygnalizujący intencję apokryficzną tytuł – czyli osiem miniatur filmowych wyreżyserowanych przez różnych twórców, m.in. Mathieu Amarlica i Sophie Barthes. W każdej z nich narracja animuje inny obraz. Trzyznaście obrazów Edwarda Hoppera, malarza, który wyjątkowo często inspirował artystów kina, wykorzystał też w filmie *Shirley – wizje rzeczywistości* Gustav Deutsch, austriacki muzyk i artysta wideo. Z tych ożywionych przez aktorów obrazów skomponował, wyśmakowaną wizualnie i dywersyjną ideologicznie, apokryficzną opowieść o czasach, w których Hopper – konserwatysta, zdecydowanie niechętny Roosveltowskiej polityce „Nowego Ładu” – tworzył. Bohaterka filmu ma natomiast poglądy zdecydowanie lewicowe. Deutsch uchodzi też za mistrza *found footage*, czyli filmu wyzyskującego kompozycyjną technikę kolażu, zmontowanego z cytatów zaczerpniętych z heterogenicznych materiałów wizualnych. Nawiasem mówiąc, ta sama nazwa *found footage* bywa też używana na określenie różnego rodzaju *quasi*-mistyfikacji, filmów udających dokument sklejonny całkowicie lub w części z przypadkowo jakoby znalezionych amatorskich taśm czy innych zapisów filmowych, na których zarejestrowane zostały jakieś mrozące krew w żyłach sceny. Ta konwencja często wykorzystywana w horrorach (najbardziej znany przykład to *Blair Witch Project* Daniela Myricka i Eduardo Sáncheza) to wizualny odpowiednik od stuleci wykorzystywanej w literaturze „fikcji znalezionego rękopisu”, a mistyfikacja i, w konsekwencji, *quasi*-mistyfikacja, jest jedną z kilku mutacji apokryfu.

peryferyjne oraz – na niejednorodność przypisywanego apokryfowi „światopoglądu”⁹⁴.

Przedstawiona tu propozycja rozumienia apokryfu literackiego to tylko próba zmapowania pola badawczego, po którym będę się poruszać, podjęta na podstawie obserwacji i konfrontacji różnogatunkowych tekstów literackich oraz związanych z apokryfem rozmaitych ustaleń teoretycznych i praktyk nazewniczych. Problematykę, którą zajmę się w kolejnych rozdziałach, wyznaczają same apokryficzne teksty powieściowe – wybrane przeze mnie oczywiście w oparciu o wcześniejszą konceptualizację, ale nie w celu jej ilustracji, lecz otwarcia na kwestie bardziej szczegółowe, ściśle związane z kulturowo-literacką empirią.

⁹⁴ Relację między moimi usiłowaniami typologicznymi a sensami, które dałoby się wyinterpretować z „apokryfów” owych pisarzy dobrze obrazuje cytat, który zdecydowałam się tu przytoczyć, mimo że mam świadomość, iż może on zabrzmieć aż nadto kokieteryjnie: „trzeba pogodzić się z nieokreślonością, ponieważ ona istnieje; zawarta jest w danych. A ponieważ istnieje tak nieodłącznie, potrzebny jest nam model, który może opisać tę nieokreśloność w uporządkowany i systematyczny sposób. Skonstruowanie modelu, który zniekształca fakty, usiłując wytyczyć wyraźne granice tam, gdzie istnieją tylko zamazane kontury, nie rozwiązuje chyba żadnego z problemów – przynajmniej nie na długo” (R. Hasan, *Text in the Systemic-Functional Model*, [w:] *Current Trends in Text Linguistics*, ed. Wolfgang Ulrich Dressler, de Gruyter, Berlin–New York 1978, s. 241, cyt. za: A. Lefevere, *Systemy w stanie ewolucji. Relatywizm historyczny a badanie gatunku*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 253).

ROZDZIAŁ 2

DYWERSYJNY POTENCJAŁ APOKRYFU

Każda historia, wierzę, skrywa jakoweś przemilczenie, jakowyś ukryty obraz, słowo niewymówione. Dopóki nie wypowiemy niewypowiedzianego, dopóty nie dotrzemy do serca owej historii¹.

W poprzednim rozdziale próbowałam wskazać efektywne – z mojego punktu widzenia – zastosowania nazwy „apokryf”, niezwykle przydatnej dla uchwycenia własności pewnego wariantu intertekstualnej poetyki. Miały one respektować impulsy płynące z teologiczno-filologicznych zwłaszcza charakterystyk tej formy wypowiedzi. Porządkując pole apokryficzności, nie wykonywałam jedynie zadania z dziedziny taksologii literaturoznawczej, chodziło mi bowiem m.in. o rozpoznanie i wyeksponowanie swoistych warunków decydujących o szczególnej mocy związanej z tym polem rewizji kanonu. Wszak dokonuje się ona na jego terytorium – z wykorzystaniem jego sceny, rekwizytów i aktorów, a rzeczywista czasowa, przestrzenna, kulturowa niewspółobecność apokryfistów jest zazwyczaj starannie maskowana.

Ostatecznie uznałam zatem, iż za apokryfy literackie można zasadnie uznać następujące mutacje apokryfu biblijnego: po pierwsze, utwory wyraźnie, tematycznie, problemowo, personalnie (poprzez osoby przedstawione) nawiązujące: a) do Biblii (mutacja apokryfu właściwego hierarchicznie, w tej grupie, prymarna); b) do pojedynczego, należącego do jakiegoś kanonu, tekstu literackiego,

¹ J.M. Coetzee, *Foe*, przeł. M. Konikowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 142.

mitu czy baśni; c) do autentycznych tekstów niefikcyjnych, których autorami są postaci rzeczywiste. Jednakże – zastrzegłam – by nawiązanie mogło być uznane za apokryficzne, konieczne jest zachowanie w postaci względnie nienaruszonej tzw. realiów wzorca. Po drugie: skoro mianem apokryfów określa się też mocne mistyfikacje literackie (mutacja prymarna w grupie drugiej), przyjąłam, iż można rozszerzyć tę nazwę na mistyfikacje słabe i quasi-mistyfikacje.

Wszystkie przypadki apokryficzności z pierwszej grupy łączą czytelna i intencjonalnie nieodzowna konfrontacja z tym, co oferuje kanoniczny pre-tekst, również w sferze aksjologiczno-światopoglądowej. Te jakości nie muszą być jawnie kwestionowane. Podkreślałam jednak, że bez względu na postawę wobec niego, przyjmowaną przez autorki czy autorów apokryfów literackich – afirmacyjną, ambiwalentną czy dywersyjno-subwersywną – każdy z nich w bardziej lub mniej niewinny sposób podaje w wątpliwość wartość owego pre-tekstu. Tym bowiem, co pobudza inwencję apokryfistów jest nie tylko jego semantyczne bogactwo, ale też jakiś brak: rozsiane w nim ślepe plamki, niezadowolająco rozłożone akcenty, niesfunkcjonalizowane estetycznie czy uzasadnione bądź nieuzasadnione względami cenzuralnymi przemilczenia. Krytyczny, dywersyjny potencjał ma zatem każdy apokryf, przynajmniej spośród tych, które pozostają w skonkretyzowanej relacji do określonych tekstów. Czasami żal, że twórcy nie potrafili wykorzystać tych możliwości.

Na przykład: spore medialne zamieszanie wywołał u nas przed kilkoma laty, utrzymujący się przez jakiś czas na rodzimej liście bestsellerów, erudycyjny i podszyty pewnymi rewizjonistycznymi ambicjami, *sequel* trylogii zaproponowany przez Andrzeja Stojowskiego. Chodzi o adresowaną przede wszystkim do masowego odbiorcy przygodową powieść *W ręku Boga*, wydaną w 1997 roku w Londynie. Co prawda, jak pisze Eliza Szybowicz, „[p]rzez z górą sto lat sporu o Sienkiewicza podstawowe kompetencje demaskatora sienkiewiczowskiej uludy znacznie się upowszechniły, ale w niczym nie nadwyrężają oczarowania przedmiotem demaskacji”². Mając

² E. Szybowicz, *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 44.

świadomość tego oczarowania, autor apokryfu mógł liczyć na czytelniczy popyt. Wiedział też zapewne, że zaszczerpiona na tak nadal czarującym materiale tekstowym popularna fabuła może mieć znacznie większe szanse na przetasowanie zbiorowej wyobraźni niż tezy (nawet przerobione, spłaszczone) wyjęte z pism Brzozowskiego czy Gombrowicza. Szybowicz ma jednak rację, przekonując w brawurowej analizie powieści i jej spolaryzowanej recepcji krytycznej, że Stojowski, wbrew pozorom, zrobił wszystko, by nie zdekonstruować centralnych struktur narodowego mitu – nie „urazić” lokalnego kanonu³. Nie znaczy to jednak, że apokryficzna hermeneutyka podejrzeń – przekonanie o nieuchronnej opresyjności kanonu, ufundowanego wszak na wykluczeniu, przemilczeniu bądź marginalizacji kogoś lub czegoś – zawsze przynosi godne uwagi rezultaty. Spróbuję teraz spojrzeć pod tym kątem na parę tekstów współczesnej literatury światowej.

W ironicznym finale *Let us Now Praise Stupid Women* – tekstu ze zbioru *Good Bones* – Margaret Atwood tak oto przekształca słynną Baudelaire'owską frazę z introdukcji do *Les Fleurs du Mal*: „*Hipocrite lectrice! Ma semblable! Ma seur! / Let us now praise stupid women / who have given us literature*”⁴. Apokryf to doskonałe środowisko dla wszelkich literackich dyskursów

³ Zob. *ibidem*, s. 41–56.

⁴ Wprowadzenie do niej, w roli odpowiednika męskiej formy *lecteur*, nie poprawnego *lectrice*, lecz nieistniejącego w języku francuskim (choć słowotwórczo na jego gruncie uprawnionego) słowa *lecteuse* ma zapewne poświadczać babską ignorancję, stwarzać iluzję rymu, wreszcie – być może – podsuwać skojarzenie z laktozą (*lactose*). Korzystam tu z oryginału (M. Atwood, *Good Bones*, Coach House Press, Toronto 1992, s. 37), ponieważ: 1) tłumaczka zbioru przełożyła ten francuski *passus* na język polski nie zauważając błędu; 2) nie przekonują mnie jej decyzje co do polskich odpowiedników tytułów przywoływanych przeze mnie tekstów. Np. *Let us Now Praise Stupid Women* to w zaproponowanym tłumaczeniu *Chwalmy panny głupie*. Panny głupie z *Ewangelii wg Mateusza* są, co prawda, w tekście Atwood aluzyjnie przywołane, ale tylko jako jeden z wielu ironicznych przykładów kobiecej głupoty sławionej w rozmaitych opowieściach; ponadto biblijne panny głupie w angielskich przekładach występują jako

„postzależnościowych”. W żadnej z zastanych form nie ma lepszych warunków do przemieszczania i nicowania znaczeń utrwalonych przez tradycję konstrukcji gorszych innych, a więc również kobiet, ponieważ tylko w nim stwarzana jest iluzja, iż dokonuje się ono już w miejscu krystalizowania się tychże konstrukcji – w myśl zasady, że dzieła literackie tyleż kreują, co powielają rozmaite klisze kulturowe związane z mechanizmami władzy i wykluczania. Oto kilka przykładów apokryficznej dyskusji z takimi kliszami.

2.1. Gertruda się odszczekuje

W *Gertrude Talks Back* Atwood ustami takiej głupiej baby⁵, czyli swojej wypożyczonej od Szekspira protagonistki, odcina się, odszczekuje nie tylko Hamletowi. Przedmiotem kpin są w tym opowiadaniu interpretacje tej kobiecej postaci reprezentatywne dla różnych, niekiedy skonfliktowanych kanonów lekturowych. Zarówno te, w których za dobrą monetę przyjmuje się synowskie oskarżenia pod jej adresem, jak i te (wiążane z optyką feministyczną), wedle których Gertruda to obdarzona wprawdzie przez naturę nadmiernie wybujałą zmysłowością, ale subtelna, krucha ofiara zarazem synowskiej i męzowskiej dominacji. Inne interpretatorki traktują tę zmysłowość jako fantom męskiej wyobraźni stowarzyszony z tendencją do łączenia z (ponadnormatywną) seksualnością właśnie takich kobiecych zachowań, które były postrzegane jako niezgodne z ustanowioną przez mężczyzn kulturową normą i w ten sposób portretowane w dramacie elżbietańskim⁶.

foolish virgins, a nie *stupid women*. Zob. M. Atwood, *Dobre kości*, przeł. A. Żukowska-Maziarska, Bellona, Warszawa 2009.

⁵ Bo nie chodzi tu o jedną z biblijnych panien głupich, o których wspomina Atwood w *Let us Now Praise Stupid Women*.

⁶ Zob. J. Adelman, *Man and Wife Is One Flesh: Hamlet and the Confrontation with the Maternal Body*, s. 11–37, [w:] *Suffocating Mothers. Fantasies*

Szekspirowska Gertruda jest postacią o niezbyt wyraźnych konturach, nieomal niemą, bo konstruowaną bardziej przez to, co mówią o niej inni bohaterowie – mężczyźni – niż przez własne wypowiedzi. Oddanie jej głosu wydaje się zatem naturalnym efektem konstatacji oczywistego i dotkliwego braku w podwójnym znaczeniu: jako nieobecności czegoś czy niedostatku oraz niedociągnięcia, wady. Fragment prze-pisany przez Atwood stanowi IV scena III aktu *Hamleta* – jedyna zresztą, w której Szekspir pozwolił królowej wygłosić nieco dłuższe kwestie. Nie ma tu jednak ani Ducha, ani Poloniusza ukrytego za „arrasem”. Tym, co interesuje autorkę jest relacja matka – syn. Ale i on nie został wpuszczony do tekstu. Pozostając w ramach rejestru stylistycznego wybranego przez Atwood, można powiedzieć, że Hamlet dość się już nagałał w Szekspirowskim arcydziele. Jego głos jest aż nadto dobitny; nie sposób o nim zapomnieć. Na tę paradoksalną obecność nieobecnego w scenie bohatera wskazują nie tylko kryptocytaty z wypowiedzi królewicza i klasyczne zwroty do adresata organizujące wypowiedź Gertrudy, ale też puste miejsca w tekście – podwójne interlinie oddzielające poszczególne kwestie przez nią wygłaszane. Mają one charakter dialogowych replik. Rozpoznanie odpowiednich passusów intertekstu, do których się odnoszą, nie nastręcza żadnych trudności. Tylko pierwsza kwestia pełni inną funkcję – umożliwia jego natychmiastową identyfikację i ujawnia kluczowe mechanizmy rewizji, jakiej zostanie poddany. Najważniejsze jest to, że w *Gertrude Talks Back* królowa doskonale wypełnia powierzone jej zadanie surowego skarcenia syna i zapewne wprawia go w konsternację. Choć nie postępuje wedle instrukcji Poloniusza, nie dopuszcza do tego, by Hamlet – tak jak u Szekspira – przejął inicjatywę. Nie broni się przed jego zarzutami, nie skarży

of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, „Hamlet” to „The Tempest”, Routledge, London 1992, s. 15; L. Jardine, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in The Age of Shakespeare*, The Harvester Press, Brighton 1983; eadem, *Cultural confusion and Shakespeare's learned Heroines: „These are old paradoxes”*, [w:] *Reading Shakespeare Historically*, Routledge, London 1996, s. 149.

się, że rozdzierają jej serce, lecz ośmieszając je, sama atakuje. Strąca obu Hamletów z piedestału, na którym postawiła ich tradycja. Egzekwuje swoje prawo do pełni i radości zwykłego życia z niedoskonałym, ale wybranym przez siebie mężczyzną, do dzielonych z nim cielesnych uciech, do podmiotowości⁷. A na koniec, bez najmniejszej skruchy, wyraźnie rozbawiona nieporozumieniem wyjaśniającym przyczyny niegrzecznego zachowania syna przy kolacji, wyznaje, że to ona – nie Klaudiusz – zabiła pierwszego męża.

2.2. Gertruda się tłumaczy

O swoje prawa upomina się też, acz mniej zdecydowanie i bezkompromisowo, gorzko świadoma słodczy własnej, „kobiecej” uległości wobec reguł (z historycznymi imperatywami dynastii i sojuszów włącznie⁸) obowiązujących w świecie urządzonym i rządzonego przez mężczyzn, Gerutha–Gerta–Gertruda, najważniejsza protagonistka powieści Johna Updike’a *Gertruda i Klaudiusz*. Odmienne brzmienia imion postaci w trzech częściach utworu zaczerpnął autor z różnych wersji historii Hamleta⁹, sugerując tym samym, że jej wersja najnowsza stanowi jedynie apokryf apokryfu. Każdą z tych części otwiera takie samo zdanie: „Król był wzburzony”, odnoszące się kolejno: do Roryka–Roderyka, czyli ojca Gertrudy;

⁷ Nieudolne próby wyzwolenia się spod władzy tej ograniczonej wizji ich osób, dzięki której zaistnieli, podejmują też pozbawieni przez Szekspira podmiotowości i tożsamości – występujący zawsze razem, stale myleni przez pierwszoplanowych bohaterów *Hamleta* – Rosencrantz i Guildenstern, występujący w apokryficznym dramacie Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* (1966).

⁸ Zob. J. Updike, *Gertruda i Klaudiusz*, przeł. M. Świerkocki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 13. Dalej w tekście głównym jako GK.

⁹ W *Słowie wstępnym* (s. 7) Updike wymienia m.in. dzieło Saxo Grammaticusa i przeróbkę tego dzieła dokonaną przez François de Belleforest.

do Horwendila–Horvendila–Hamleta, jej pierwszego męża i wreszcie do Fenga–Fengona–Klaudiusza, męża drugiego. W każdej z nich to ona właśnie musi stawić czoło temu monarszemu gniewowi, choć tylko w pierwszym przypadku była jego przyczyną. Trzykrotne powtórzenie inicjalnej formuły indeksalnie wskazuje na nieuchronne podobieństwo łączące wszystkich władców, różnych pod wieloma względami, ale równie apodyktycznych i bezwzględnych w realizacji własnych, męskich, a więc wyższych, celów.

W rozbudowanym, sięgającym w retrospekcjach do czasów dzieciństwa bohaterów, powieściowym *Vorgeschichte* tragedii Szekspira ukazany jest także, w większym niż w pre-tekście zakresie i nie bez empatii czy nawet sympatii, punkt widzenia Klaudiusza. To jego myśli oddaje ostatnie zdanie tekstu. Po emocjonujących uroczystościach pierwszej publicznej audyencji, niewolny przecież od „czarnych katuszy wyrzutów sumienia” (GK, s. 200) nowy władca Danii – czując miłość i wsparcie uwielbianej żony (bo tylko spoglądając na nią, mając ją u boku), „rozumiał [...] co jest, najzwyczajniej w świecie, rzeczywiste, co zaś stanowi jedynie czcze przedstawienie, ludzkie jak spektakle wędrownych aktorów” (GK, s. 201) i ufając, że zdołał wreszcie przełamać nienawistny opór bratanka – nabiera przeświadczenia, iż „[u]dało mu się. Wszystko będzie dobrze” (GK, s. 204). Teraz dopiero, ale już w innym dziele, na przód sceny będzie mógł wystąpić, też oczywiście wzburzony, jak pozostali mężczyźni z najbliższego otoczenia Gertrudy, Hamlet – u Updike’a pozostający postacią tła jedynie, o której się mówi, ale samej nie dopuszcza do głosu (tak jak w *Gertrude Talks Back*). Jawna ironia zakończenia *Gertrudy i Klaudiusza*, oczywista w konfrontacji z założoną wiedzą o dalszych losach bohaterów, współgra tu z autoironicznym efektem odwrócenia źródła: z przewrotną sugestią, że uniwersalne arcydzieło Szekspira to jego replika na opublikowaną w 2000 roku opowieść – bezpretensjonalną, zgrabnie skrojoną, ale w gruncie rzeczy jednowymiarową, rozwiązującą np. wszystkie tajemnice dotyczące zdrady i zbrodni; w dążeniu do przywrócenia *Hamleta* Danii, wyeksponowania tego, co historyczne, lokalne czy nawet endemicznie duńskie, wyzyskującą konwencjonalne narzędzia z archiwów realizmu,

operującą tradycyjną narracją skupioną na prezentacji, ograniczonego wedle Updike'a zarówno przez kulturę, jak i naturę, kobiecego doświadczenia.

W *Posłowie* do *Gertrudy i Klaudiusza*, autor – przypomniawszy najpierw opinię o „nieprzeniknionym egotyzmie” (GK, s. 205) Hamleta, którą zdaje się podzielać – przywołuje, dokonane przez jednego ze współczesnych szekspirologów, „pamiętne streszczenie interpretacji G. Wilsona Knighta, pomieszczonej w *The Wheel of Fire* [...] (1930) [...] : <<Jeśli nie liczyć jednego skrytobójstwa, Klaudiusz wydaje się zdolnym władcą, Gertruda szlachetną królową, Ofelia skarbem słodczy, Poloniusz nudziarzem, ale nie podłym doradcą, Laertes zaś młodzieńczym wzorem cnót. Hamlet wtrąca ich wszystkich w objęcia śmierci>>” (GK, s. 206). Tym tropem, choć niebezkrytycznie, bo Corambusowi–Corambisowi–Poloniuszowi została tu przypisana zupełnie inna rola niż w *The Tragedy of Hamlet*, podąża w swojej powieści Updike. Pełen zrozumienia dla słabości bohaterów tytułowych, zwłaszcza Gertrudy, jej syna czyni sukcesorem wszystkich najgorszych cech męskiej linii rodu, których była ofiarą: wspomnianego egotyzmu, pychy, okrucieństwa, lekceważenia okazywanego kobietom czy raczej „głupim babom”, pogardy dla ludzi o niższej pozycji społecznej i – przede wszystkim – uczuciowego chłodu.

2.3. Penelopa się odważa

Schemat apokryfizacji różny od tego, z którym mamy do czynienia w *Gertrudzie i Klaudiuszu*, a podobny, ale i odmienny – razem od konstrukcji *Gertrude Talks Back*, wykorzystała Atwood w *Penelopiadzie*, własnej wersji historii Penelopy. I tu mamy do czynienia z refokalizacją: głos zostaje oddany postaci przez męską narrację pre-tekstu zmarginalizowanej, uprzedmiotowionej, a w dodatku unieruchomionej w przepisanej mitem pozie, choć tym razem z racji cnót – osławionej inteligencji i lojalności – raczej nieuważanej za głupią babę (Atwoodowską *stupid woman*).

Jest to oczywiście schemat przejęty z apokryfów Nowego Testamentu, obfitujących w rozmaite opowieści według... autorek i autorów niekanonicznych, acz odnotowanych w ewangeljach jako jej mniej lub bardziej ważni protagoniści. To właśnie z niego Coetzee czyni użytek w *Elizabeth Costello*. Tytułowa bohaterka publikuje powieść, wokół której „powstał cały krytyczny «przemyśl»”. Przyczyną tego niezwykle zainteresowania jest „zamyśl konfrontacji z Joyce’em [...], i to konfrontacji na jego terytorium [...]”. Pożyczona z arcydzielnego pre-tekstu protagonistka, Marion Bloom, „[z]ostawia” – wedle słów „autorki” *Domu przy Eccles Street* – „swoje ślady na kartach *Ulisses*a, tak jak suka podczas ciecзки zostawia swój zapach. Trudno to nazwać kuszącym; to coś bardziej prymitywnego. Mężczyźni wyczuwają ten zapach, węszą, krążą wokół niej i warczą na siebie, nawet gdy Molly nie ma na scenie”. Elizabeth Costello rozpoznaje w niej „Penelopę usiłującą wyjść na zewnątrz” i deklaruje, że chciała „ją uwolnić z tego domu, a zwłaszcza z tej sypialni, z łóżka ze skrzypiącymi sprężynami, i wypuścić [...] na ulice Dublina”¹⁰. I uwolniła.

Różnica między rolą Gertrudy z utworu Updike’a a Penelopy z *Pelenopiady* polega na tym, iż ta druga także – choć inaczej niż Penelopa/Molly stworzona przez fikcyjną pisarkę z powieści Johna Maxwella Coetzee – wydostała się poniekąd „na zewnątrz” świata, w którym uwięził ją mit, jako że jawnie snuje narrację o swym życiu z ogromnego czasowego dystansu; od opowiadanych wydarzeń upłynęło ponad trzy tysiące lat. Nie jest to jednak i być nie może, opisany przez Bachtina, absolutny, patriarchalny, można dodać, i sprzyjający mitotwórstwu, dystans epicki. Docierające do Hadesu – czyli miejsca, z którego Penelopa opowiada – znaki czasów nam współczesnych niespecjalnie ją interesują. Wystarczy, iż ma świadomość, że świat został odczarowany, bowiem bogowie „wedle wszelkich oznak, zasnęli” i dlatego małżonka Odysa może pokonać lęk

¹⁰ J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Wydawnictwo Znaki, Kraków 2006, s. 8, 20–21.

i wyartykułować to, na co za życia w bardzo odległej przeszłości nigdy „by się nie odważyła”¹¹.

To jedno zdanie wiele mówi o warunkach, jakie muszą być spełnione, żeby apokryficzna – i nie tylko apokryficzna – krytyka pewnych form tegoż życia mogła się w ogóle dokonać. Świadczy też o samokrytycznej świadomości genologicznej – i nie tylko genologicznej – autorki powieści. Jak bowiem za Foucaultem (i innymi myślicielami) powiada Paul Veyne: „[z]amknięty w skończoności, w czasie, człowiek nie może myśleć byle czego, byle kiedy: każcie Rzymianom znieść niewolnictwo albo pomyśleć o równowadze międzynarodowej”¹². Szanuje tę klauzulę sędzia, który podczas odbywającego się w XXI wieku, w krainie zmarłych, nagranego na wideo przez służki Penelopy, procesu Odyseusza przypomina, że ów oskarżony o wielokrotne zabójstwo – w tym mord na nich – „żył w innych czasach. Obowiązywały wtedy odmienne normy postępowania. Nie można dopuścić, aby ów przykry, lecz przecież drugorzędny epizod kładł się cieniem na skądinąd świetlanym życiorysie” (P, s. 150). Ostatecznie arbiter oddał sprawę w obawie przed popełnieniem anachronizmu, ale też nie zezwala na interwencję wezwanych na pomoc przez rozgoryczone ofiary erynii, bo nie ma dla nich miejsca we współczesnym świecie. Niewykluczone, że wszystkie współczesne apokryficzne prze-pisania narracji pochodzących z przeszłości są w jakiejś mierze anachroniczne.

W Hadesie przebywa też zatem, złożony z dwunastu powieszonych służek, chór komentujący akcję w skomponowanych na różne nuty już nie pieśniach, lecz sarkastycznie przenicowanych dziecięcych wyliczankach, podwórkowych piosenkach, balladach i szantach (trudno o lepszy gatunek, gdy opowiada się o morskich podróżach Odysa) czy lamentach, idyllach, a nawet wykładach z antropologii. Dopuszczając do głosu te postaci – najmniej ważne spośród

¹¹ M. Atwood, *Penelopiada*, przeł. M. Konikowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005, s. 33, 45. Dalej jako P w tekście głównym.

¹² P. Veyne, *Ostatni Foucault i jego moralność*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 326.

nieważnych – Atwood z większą niż w przypadku Penelopy ostentacją, wspieraną korzystaniem z nowoczesnych rekwizytów, wyposaża je w zmodernizowaną świadomość własnej sytuacji, tak jakby chciała przypomnieć czytelnikom o tym, jak długo słudzy musieli czekać na prawo wstępu do literatury w roli podmiotów narracji. Jeśli zaś idzie o zaproponowaną przez Atwood rewizję mitu Odyseusza, to bardziej przenikliwie, a często i zabawniej, dekonstruowali ów mit na długo przed powstaniem *Pelenopiady* inni twórcy apokryfów Homeroowego intertekstu. Dywersja w tej powieści nie jest skierowana jedynie przeciw skamielinom hierarchiczno-patriarchalnej tradycji. Tym, co się ostaje z prozopopeicznego (bo eksploatującego rzekome głosy zmarłych) apokryfu Atwood jest obok dość pomysłowej konstrukcji, przede wszystkim wpisany w nią impuls (kolejny) do namysłu nad naszymi sposobami czytania już nie mitu, ale arcydzieł literatury – takiego czytania, w którym np. koszmarna egzekucja jakichś bogu ducha winnych służek dziwnie uchodzi uwadze.

2.4. Madame de Merteuil się nie zmienia

Z analogiczną, pośrednią, choć może bardziej wyrafinowaną w swej naiwnej oczywistości, tematyzacją zasady apokryfu mamy do czynienia w powieści Helli S. Haasse *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg*. Koncept organizujący strukturę tej epistolarno-eseistycznej kontynuacji *Les Liaisons dangereuses* polega na jawności miejsca, z którego jej autorka spogląda na postać uwiecznioną przez Cholderlosa de Laclos. Obsadziwszy siebie samą w roli korespondentki pani de Merteuil, Haasse usilnie stara się o zachowanie wszelkich pozorów „historyczności” markizy, która co prawda swoich listów nie datuje, ale wiadomo, iż pisze je – inaczej niż w pre-tekście – w czasie ściśle określonym; do Hagi przybyła bowiem około 1782 roku. Usiłując przedłużyć literacki żywot protagonistki *Niebezpiecznych związków*, autorka powieściowego apokryfu urealnia ją i jej czasoprzestrzenne otoczenie (z godną podziwu akrybią uzupełnia np. niektóre niedookreślone miejsca powieści

Choderlosa de Laclos szczegółami dotyczącymi topografii) wbrew nierealistycznej w gruncie rzeczy konwencji pierwowzoru. Mimo iż, jak zapewnia, nie chce markizy zmieniać, próbuje wyprowadzić ją z odczarowanego świata, w którym została przez swego twórcę mistrzowsko uwięziona. Podsuwa jej inne niż salonowy *libertinage* i *rouerie*, a dostępne w czasach, w których żyła, pomysły na realizację sformułowanej w sławetnym LXXXI liście powieści Choderlosa de Laclos idei pomszczenia własnej płci lub raczej podpowiada, by zaniechała tej idei i wykorzystała połączone siły własnego krytycznego rozumu oraz „nowej wrażliwości” dla mniej indywidualistycznego czy egoistycznego projektu emancypacyjnego. Pani de Merteuil pozostaje jednak głucha na te podszepty. Nie jest w stanie uwolnić się od zinterioryzowanych przez nią norm, wartości i uprzedzeń arystokratycznego *milieu*, które ją ukształtowało. Jej przekonanie, iż jest „swoim własnym dziełem” okazało się złudą samoświadomości. Czy na scenie pozostaje zatem tylko triumfujący Choderlos de Laclos? „Przy całej swej inteligencji markiza de Merteuil – pisze „Haasse” w swoim ostatnim liście do niej – jest jednostronna, a jednostronność oznacza śmierć za życia, pani!”¹³.

2.5. Robinson się zmienia

Niebezpieczne związki nie są jedyną „fikcją autentyku” – apokryficzną *quasi*-mystyfikacją – która zainspirowała apokryfopisarstwo innego rodzaju. Z długiej listy robinsonad i antyrobinsonad można wybrać takie teksty, w których respektowane są jego zasady. Za szczególnie ciekawą polemikę z kolonialną wizją Defoe z *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe...* uważana jest pierwsza powieść Michela Tourniera, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. W *Une Théorie d'Autrui* Gilles Deleuze zauważył, że zgodnie z sugestią wpisaną w tytuł, Piątek (Piętaszek) to – inaczej

¹³ H.S. Haasse, *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg*, przeł. A.S. Dehue-Oczko, Noir Sur Blanc, Warszawa 2002, s. 131.

niż w pre-tekście – postać centralna tej powieści¹⁴. Jest to słuszne o tyle, że w istocie punkt widzenia Robinsona (nie w sensie narracyjnym, lecz światopoglądowym, aksjologicznym) zostaje tu wyparty przez perspektywę, w jakiej postrzega świat Araukanin Piętaszek. Jednakże najważniejszym przedmiotem przedstawienia jest u Tourniera niezwykła przemiana, jakiej pod wpływem „dzikusa” doświadcza Robinson, rzeczywisty główny bohater apokryfu. Zanim rozbitek ocali – mimo woli zresztą – owego dzikusa, który nagle pojawi się na wyspie, przed śmiercią z rąk współplemieńców, zdąży jeszcze popaść w całkowitą prostrację i wydobyć się z tej „otchłani zezwierzęcenia”¹⁵. Na tym etapie przemianowuje miejsce swego

¹⁴ Tym bardziej dziwne wydaje się, że właściwie nie poświęca mu uwagi – wręcz unieważnia jego znaczenie dla Robinsona – w swoich filozoficznych rozważaniach o bliźnim czy Innym, dla których powieść Tourniera wydaje się jedynie pretekstem. Zob. G. Deleuze, *Une Théorie d'Autrui (Autrui, Robinson et le pervers)*, „Critique” Juin 1967, s. 241. W nieco zmienionej formie, pt. *Vendredi et le monde sans autrui*, tekst ten został przedrukowany jako *appendice* w *Logique du sens* (1969) i jako posłowie do II wydania powieści – zob. M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Éditions Gallimard, Paris 1972. Zob. też polski przekład: G. Deleuze, *Michel Tournier i świat bez bliźniego*, [w:] *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

¹⁵ M. Tournier, *Piętaszek czyli otchłanie Pacyfiku*, przeł. M. i C. Gwarysiowie, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 36. Dalej w tekście głównym jako PO. W książce *Wersje. Inwersje. Kontrowersje. Szkic o prozie Michela Tourniera* (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000) M. Mrozowski przekonująco przedstawia powody, dla których w polskim tytule powieści zamiast spójnika wyjaśniającego „czyli” powinien pojawić się, jako odpowiednik francuskiego *ou*, spójnik rozłączny – „albo”. Pojawienie się Piętaszka jest bowiem „dla rozbitka szansą wydostania się ze swej otchłani, osiągnięcia swego rodzaju «zbawienia»” (*ibidem*, s. 31). „[N]a skraj życia, w miejsce zawieszone między niebem a piekłem”, utożsamiane z wyspą „otchłanie Pacyfiku”, spycha Crusoe „nieobecność drugiego człowieka” (M. Tournier, *op. cit.*, s. 97): dojmująca, dehumanizująca samotność.

przymusowego pobytu, nazwane przez niego pierwszego dnia „Wyspą Rozpaczy – imieniem, które ciążyło jak hańba”, bo

[p]rzy lekturze Biblii uderzył go cudowny paradoks: religia czyni z rozpacy grzech niewybaczalny, a z nadziei jedną z trzech cnót teologicznych; postanowił więc, że odtąd nazywać będzie wyspę melodyjnym i słonecznym imieniem Speranza, imieniem, które ponadto budziło w nim grzeszne wspomnienie ognistej Włoszki poznanej niegdyś, gdy był studentem na uniwersytecie w Yorku (PO, s. 37).

Ta nowa nazwa, powstała z charakterystycznej dla Tourniera inspiracji prowokacyjnie splatającej impulsy biblijne i erotyczne, to pierwszy krok do personifikacji i swoistej seksualizacji wyspy. Tournierowski Robinson – w przeciwieństwie do swego pierwowzoru – nie jest wolny od seksualnego popędu. Ale przebywa w świecie bez bliźnich, bez ludzkich innych, których można by było pragnąć. „Piętaszek ani razu nie wzbudził we mnie homoseksualnej pokusy. Przybywał za późno: mój seksualizm uległ już wówczas uproszczeniu i skierował się ku Speranzynie” (PO, s. 169) – odnotowuje w *Dzienniku*, w oryginale nazywanym *log-book*. Ostatecznie, jak powiada Deleuze, „ekonomiczną reprodukcję naszego świata w warunkach ustawicznej pracy” twórca nowego Robinsona substytuuje „fantastyczną dewiacją”¹⁶; bohater zaczyna postrzegać wyspę jako kobietę – najpierw jako matkę, potem kochankę i wreszcie jako swoją małżonkę.

Owa „reprodukcja”, której (jakby naśladując gesty swojego poprzednika z powieści Defoe) Robinson apokryficzny ochoczo i do czasu z powodzeniem się oddawał w fazie wzmożonego lęku przed utratą kontroli nad własnym życiem, jako antidotum na samotność zawiodła. Efekty „ustawicznej pracy” tego melancholijnego Anglika, jak sam siebie określał – wszystkich jego działań cywilizacyjno-administracyjnych – Tournier prezentuje w trybie nieledwie paradyjno-groteskowym. Razi i śmieszy egzageracja rozbitka w narzucaniu

¹⁶ G. Deleuze, *Michel Tournier i świat bez bliźniego ...*, s. 399–400.

wyspie znamion cywilizacji europejskiej. Żeby tego dokonać wznosił: Pałac Sprawiedliwości, którą miał wymierzać zgodnie z samodzielnie zredagowanymi Kodeksem Karnym i Konstytucją¹⁷, Muzeum Miar i Wag, w którym umieścił „na czymś w rodzaju ołtarza [...] i na ścianach – niczym eksponaty rozumowego rynsztunku – wzorce cala, stopy, jardu, kabla, kwarty, miarki, korca, galonu, drachmy, uncji i funta” (PO, s. 33) oraz, oczywiście, Świątynię. Postawił też Rezydencję dla Gubernatora, którego zaszczytny urząd sam sobie powierzył, i otoczywszy te budowle wałem obronnym ogłosił – nie mając wtedy żadnych słuchaczy prócz siebie – że Speranza jest twierdzą. Przesadna i naiwna wydaje się, z racji sposobu, w jaki została przedstawiona, również Robinsonowa wiara w panowanie nad przestrzenią i czasem, dzięki sporządzeniu dokładnej mapy wyspy oraz kalendarza, i nad wszystkimi znajdującymi się na wyspie rzeczami i istotami – przez nadanie im nazw. W Tournierowskiej prezentacji tych działań nietrudno dopatrzeć się parodii fundamentalnych gestów kolonizatorskich.

Ciekawe jest, że swoim towarzyszem Robinson naprawdę zainteresował się dopiero wtedy, gdy ten nieopatrznie wysadził twierdzę Speranza w powietrze, niszcząc te wspaniałe, z rozmachem wzniesione przez białoskórego człowieka budowle oraz – niejako przy okazji – fasadowe instytucje, które się w nich mieściły, i pozbawiając przy tym wyspę całego zapasu strzelniczego prochu, niezwykle cennego jako jedno z symbolicznych narzędzi sprawowania nad nią władzy. W którymś z późniejszych zapisów *Dziennika* diarysta tak oto pisze o Piętaszku:

Nie do wiary, jak mogłem żyć razem z nim tak długo nie widząc go właściwie. Nic dziwnego, że przyglądam mu się teraz z tak uporczywą uwagą. Jak mogłem być do tego stopnia obojętny i zaślepiony

¹⁷ Osobne, trzecie artykuły tych dokumentów dotyczyły zakazu „załatwiania swych naturalnych potrzeb poza miejscami przeznaczonymi do tego celu” (Konstytucja) [PO, s. 55] i kary dla tego, „kto zbruka wyspę swymi odchodami” (Kodeks Karny) [PO, s. 56].

wobec kogoś, kto jest dla mnie całą ludzkością w jednej osobie, kto jest moim synem, ojcem, bratem, sąsiadem, moim bliskim i moim dalekim... Gdzie by się podziały wszystkie te uczucia, którymi człowiek obdarza tych, co żyją wokół niego, gdybym ich nie skupiał na tym jednym «bliźnim»? Co począłbym z moją litością i nienawiścią, podziwem i strachem, gdyby Piętaszek nie budził we mnie jednocześnie litości, nienawiści, podziwu i strachu? Moja fascynacja jego osobą spotyka się zresztą na ogół z wzajemnością, wielokrotnie mogłem się o tym przekonać (PO, s. 166–167).

Wcześniej Robinson ma wyraźny problem z uznaniem Piętaszka za pełnoprawną osobę. Zżyma się na stwórcę, że „niejasnym [...] zrządzeniem swej najświętszej woli wybrał” mu za towarzysza „człowieka na najniższym szczeblu rozwoju” – niebędącego „przecież istotą ludzką w całym tego słowa znaczeniu” – bo nie dość, że kolorowego, to w dodatku nieczystej krwi: „czarnego Metysa”, „Indianina zmieszanego z Murzynem”. Niewielką pociechę przynosi rozbitkowi przekonanie, że kogoś takiego „łatwiej przyjdzie [...] nagiąć” do swojej woli (PO, s. 108–109). Ale nagina, przyucza, tresuje, karze biciem za wykroczenia – tak jak tytułowy bohater kanonicznego pre-tekstu. Piętaszek zaś, choć na pozór poddaje się tym mającym zamienić go w pokornego niewolnika, „cywilizacyjnym” działaniom pana o białym kolorze skóry, w rzeczywistości tylko prześmiewczo udaje posłuszeństwo i stopniowo – przy pomocy różnych uników, wybiegów, forteli i żartów – wyzwala się spod panowania Robinsona, by w końcu zburzyć odtworzony przez niego groteskowy porządek utraconej cywilizacji. Nieumyślnie spowodowany przez Araukanię wybuch składu prochu okazał się kataklizmem zapowiadającym „nadejście nowej epoki”, w której i Robinson mógł wreszcie stać się człowiekiem wolnym, a nie „więźniem swojego dawnego sposobu myślenia” (PO, s. 140).

W głębi duszy Robinson chciał nadejścia kataklizmu [...]. W gruncie rzeczy ucywilizowana wyspa ciążyła mu ostatnio prawie tak samo jak Piętaszkowi. Piętaszek wbrew jego woli odciął go od ziemskich korzeni, a teraz prowadził ku czemuś innemu. Piętaszek

nienawidził tego ziemskiego królestwa i chciał je zastąpić nowym ła-dem, który byłby mu bliski, a który Robinson namiętnie pragnął poznać (PO, s. 141).

Jego przemiana została ostatecznie poświadczona decyzją pozostania na wyspie, podczas gdy olśniony cudem cywilizacji – wspinałym żaglowcem, który przybił do jej brzegów – mistrz Piętaszek odpłynął na jego pokładzie w stronę rzeczywistości przez ucznia odrzuconej. Jednym z powodów tego odrzucenia było spotkanie z jej wysłannikami: to, co słyszał podczas kolacji, na którą został zaproszony przez kapitana statku, „było równie ciężkie i niestrawne jak pasztety i mięsa w sosach, które pojawiały się kolejno na jego talerzu, i zaczął się obawiać, że wyrzyga nagle cały ten świat wraz z jego obyczajami, które powoli odkrywał” (PO, s. 179). Wypada zaznaczyć, że narzucająca się tu socjologiczna interpretacja wyboru Piętaszka wcale nie jest oczywista. Niepodobna też zamknąć całego symbolicznego, może nadmiernego, bogactwa powieści (od kart taroka po cztery żywioły)¹⁸ w tabeli prostych inwersji motywów zaczerpniętych z dzieła Defoe. Każda hasłowa i wydawałoby się doszczętnie zbanalizowana formuła, którą na koniec przywołam, wymaga szczegółowego komentarza (którego nie przywołam). I tak oto apologia zachodnioeuropejskiej cywilizacji ufundowanej na osiągnięciach nauki, technice i porządku zostaje przez Tourniera zastąpiona demonstrowaniem jej ułomności i niewystarczalności oraz otwarciem na kultury odmienne; misja ujarzmiania natury – nabożnym dla niej podziwem i szacunkiem; powierzchowna, rytualna, purytańska, zracjonalizowana, a zatem i odczarowana, oparta na rachunku ekonomicznym religijność – ideą prywatnego objawienia i ekstatycznym politeizmem; pełen samozadowolenia paternalistyczno-imperialny stosunek do dzikusów – ideą bliźniaczego braterstwa; purytańska

¹⁸ W Tournierowskim uniwersum symbolika odgrywa niezwykle ważną rolę. Pomięłam tu złożone kwestie z nią związane z powodu ich znikomego znaczenia dla rewizji wymowy ideologicznej kanonicznego pre-tekstu powieści.

aseksualność – ideą ekstatycznej (znowu!) seksualności realizującej się w rozmaitych niekonwencjonalnych formach; i wreszcie: w miejsce technologicznych, dotyczących sposobów przetrwania, problemów dzielnego *self-made mana*, czyli Robinsona wymyślonego przez Defoe, Tournier postawił problemy natury egzystencjalnej i psychologicznej, kwestionując tym samym nowoczesny mit indywidualizmu. Jego Robinson był przede wszystkim udręczony swoją samotnością, to z nią najbardziej się zmagał.

W *Piętaszku*..., inaczej niż w pre-tekście, partie o charakterze dziennikowym – filozofujące, skupione w zasadzie na opisie frenetycznych wizji i auto-psycho-analizie – stanowią jedynie suplement opowieści prowadzonej z perspektywy wobec Robinsona zewnętrznej. Ironiczny dystans autora do ideologii pierwowzoru na ekstrakciegoznym poziomie narracji ujawnia się ze szczególną wyrazistością. Tak oto np. prze-pisuje Tournier znamiennej scenę przysięgi „wierności i wiekuistego poddaństwa”¹⁹, którą według Defoe Piętaszek składa swemu wybawcy samorzutnie:

[...] nagi czarny człowiek, sparaliżowany strachem, bił twarzą o ziemię i próbował postawić sobie na czole stopę brodatego białego człowieka, najeżonego bronią, odzianego w kożle skóry, z futrzaną czapką na głowie nafaszerowanej trzema tysiącletnimi zachodniej cywilizacji (PO, s. 106).

2.6. Piętaszek się opiera

Crusoe z powieści Defoe, dopóki starczyło mu inkaustu, bardzo dokładnie rejestrował własne działania na bezludnej wyspie. Dla Robinsona Tournierowskiego analizowanie swojego położenia było sposobem na przeciwstawienie się zagrażającemu mu regresowi do stanu wegetatywnego. Fakt, iż pisał na kartach wydobytych

¹⁹ D. Defoe, *Przypadki Robinsona Kruzoe*, przeł. J. Birkenmajer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 195.

z wraku książek, z których woda całkowicie zmyła stary druk, to czytelna, palimpsestowa figura intencji wymazania historii rozbitka zapisanej przez poprzednika²⁰. Kruzo (w oryginale *Cruso*) – jeden z nieprzeniknionych protagonistów *Foe* Johna Maxwella Coetzee, czyli powieści, w której tytule figuruje prawdziwe nazwisko twórcy prototypu tej literackiej postaci (zyskującego jako nie mniej ważny bohater utworu taki sam, jak ona, fikcyjny status), w dodatku nazwisko znaczące²¹ – podczas swego wieloletniego pobytu na wyspie nie prowadził żadnych zapisków. Nie prowadził nie tylko dlatego, że nie miał ani papieru, ani inkaustu i nie potrafił niczym ich zastąpić, ale też dlatego, iż nie zależało mu na utrwaleniu prawdziwej historii rozbitka. Za konieczne uważała natomiast sporządzenie relacji z własnego doświadczenia samotności, obcości, lęku, ale też, przede wszystkim: dojmującej monotonii i nudy, Susan Barton, która los Kruzo i Piętaszka (w oryginale jego imię to, tak jak u Defoe, Friday) uczynionego przez autora *Foe* niemową, dzieliła przez zaledwie rok. A ponieważ jest nieznaną sztuki pisarskiej kobietą, powierza swoją narrację (znacznie bardziej *nb.* wyrafinowaną stylistycznie i kompozycyjnie od tej, którą operował autor *Robinsona Crusoe*) tytułowemu *Foe*, zawodowo jednak zajmującemu się przekształcaniem zasłyszanych opowieści w interesujące fabuły. Susan bardzo mocno podkreśla, że – w odróżnieniu od postaci przez niego wymyślonych – ona i jej historia są prawdziwe, ale brakuje im „materialności”. *Foe* za sprawą swej wyobraźni i talentu ma przywrócić tę „utraconą materię”. W jednym z listów do niego bohaterka i zarazem narratorka głównych partii powieści tłumaczy:

²⁰ Bogate znaczenia symboliczne tournamenty przypisują też pozostałym utensyliom, którymi Robinson się przy tym posługiwał. Najpierw używał pióra sępa i cuchnącej, czerwonej farby zrobionej z rybiej wydzieliny, a po przemianie – ofiarowanych przez Piętaszka zaostrzonych piór albatrosa i niebieskiej farby wyciśniętej z liści isatisu. Zob. M. Mrozo-wicki, *op. cit.*, s. 33–34.

²¹ Wszak *foe* znaczy „nieprzyjaciół”, „wróg”. *Foe* – autor powieści – to m.in. wróg prawdy.

Albowiem, choć historia moja przekazuje prawdę, nie przekazuje materii prawdy (widzę to jasno, nie ma potrzeby udawać, że jest inaczej). Aby wypowiedzieć prawdę w całej jej materialności, konieczny jest człowiekowi spokój i wygodne krzesło z dala od wszelkiej dystrakcji, a także okno, by przez nie wyglądać; i jeszcze sztuka dostrzegania fal tam, gdzie przed oczyma ciągną się pola, i wyczuwania słońca tropików, gdy jest zimno; a na czubkach palców słowa zdolne uchwycić wizję, zanim ta zbladnie. Ja nic z tego nie mam, pan natomiast ma wszystko²².

Swoje wyobrażenia o sposobie, w jaki ta „prawda” może się zmaterializować Susan przedstawia też w złożonej Foe relacji o swoich żarliwych próbach przekonania Kruzo do zapisania własnego wyspiarskiego doświadczenia, by nie popadło w zapomnienie. Wszak „[j]est żółć morskich ptaków [...]. Jest sepia mątwy. Są pióra mew” (F, s. 18), których mógł użyć jako narzędzi do realizacji tego celu. Coetzee, obsadzając tu swoją protagonistkę w roli fundatorki, wykorzystanej jakoby później przez Defoe, konwencji realistycznej, jednocześnie podaje ową „prawdę” w wątpliwość:

Prawda, która sprawia, że pańska historia jest pana historią i niczyją więcej, prawda, która pana odróżnia od sędziwego żeglarza pływającego przy ogniu duby smalone o morskich potworach i syrenach, owa prawda spoczywa w tysiącu drobiazgów, co dziś mogą się wydawać nieistotne, takich, jak: Kiedyś, panie, wykonał igłę (tę oto igłę wpiętą w Twój pas), w jaki sposób przewierciłeś uszko? Kiedyś uszył czapkę, czego użyłeś jako nici? Podobne drobiazgi pewnego dnia przekonają pańskich rodaków, że to wszystko prawda, każde słowo, że istotnie była niegdyś wyspa pośrodku oceanu, kędy dął wiatr, mewy krzyczały znad urwiska, a człowiek nazwiskiem Kruzo przechadzał się w stroju z małpich skór, lustrując horyzont w poszukiwaniu żagla (F, s. 18).

Kruzo pozostaje jednak niewzruszony. Nie chce opowieści. „Nic nie popada w zapomnienie” powiada i zaraz dodaje: „Nic, co zapomniałem, nie jest warte zapamiętania” (F, s. 17). Jego rozmówcy jest innego zdania.

²² J.M. Coetzee, *Foe*, s. 51–52; dalej w tekście głównym jako F.

Od konfliktów nie jest też wolna twórcza współpraca Susan i Foe. Musi upłynąć sporo czasu, by ten przyznał, że jego pisarskie działania nie są niewinne („Stara kurwa [...] – stara kurwa, która powinna uprawiać swą profesję pod osłoną ciemności” [F, s. 152], to jego słowa na własny temat), a Susan zdobyła się na takie oto tych działań usprawiedliwienie: „[n]ie jest kurestwem podejmowanie cudzych historii i zwracanie ich światu w lepszym przyodziewku. Jeśliby nie było autorów gotowych pełnić takowe posługi, jakżeby zbiedniał świat” (F, s. 152). Spór dotyczył właśnie odmiennych wyobrażeń na temat tego „przyodziewku”.

Pisarz bowiem – wyraźnie niezadowolony z faktu, iż Kruzo nie zdołał wydobyć z wraku zatopionego statku nie tylko inkaustu, ale też żadnych innych podstawowych narzędzi należących do cywilizacyjnej rekwizytorni, z prochem i muszkietami na czele – najpierw nie chce na wyspie rozbitka płci żeńskiej, potem usiłuje ubarwić jego opowieść o tym miejscu pojawieniem się piratów i kanibali oraz zmyślnym wątkiem romansu z Kruzo, na koniec zaś pragnie wpieść ją, jako epizod jedynie przydający dziełu oryginalności, w historię o matce szukającej zaginionej córki i córce podejmującej poszukiwanie matki w momencie, gdy ta zarzuca swoje działania, co byłoby zbawiennym zwrotem akcji. „Tym sposobem powstaje książka: utrata, potem poszukiwanie, później odnalezienie; początek, środek, wreszcie zakończenie” (F, s. 117) – tak Foe tłumaczy Susan, domagającej się utrwalenia „prawdy” jedynie, swoje pisarskie plany, w których i ona mogłaby odegrać ważną rolę jako tej książki bohaterka. Tym sposobem, za jego pośrednictwem, Coetzee wpłata do historii swojej protagonistki pewne zdarzenia zaczerpnięte z bogatego życiorysu tytułowej postaci jeszcze innej powieści Defoe – postaci znanej pod imieniem Roxana, choć naprawdę nazywała się Susan²³. Susan Barton, która na skalistą, wietrzną, nieprzyjazną wyspę zamieszkałą przez Kruzo i Piętaszka trafiła (wyrzucona ze statku

²³ Oto pełny tytuł tej powieści: *The Fortunate Mistress: Or, A History of the Life and Vast Variety of Fortunes of Mademoiselle de Beleau, Afterwards Called the Countess de Wintelsheim, in Germany, Being the Person known by the Name of the Lady Roxana, in the Time of King Charles II.* W polskiej

opanowanego przez zbuntowanych marynarzy) w drodze powrotnej z Brazylii, gdzie zawędrowała – jak opowiada – w poszukiwaniu uprowadzonej córki, nie godzi się na taką wersję swojej historii. Odmawia rozpoznania zaginionej w nawiedzającej ją dziewczynie, przypisując wyobraźni i manipulacjom Foe – chcącego jakoby uwiarygodnić własne plany fabularne – rzeczywiste sprawstwo tych nawiedzeń. Swoją sprzeciw uzasadnia, co ciekawe, prawami obowiązującymi w zastanych narracjach: „[n]a świecie jest mnóstwo historii o matkach, które poszukują oddanych niegdyś, dawno temu, synów i córek. Lecz nie ma historii o córkach, które poszukują matek” (F, s. 77). Brak zgody Susan na wzbogacenie opowieści o wyspie informacjami o zdarzeniach z odleglejszej przeszłości niepokojąco koresponduje z postawą Kruzo odnośnie do lat spędzonych na niej w towarzystwie Piętaszka: z odmową narracji na ten temat. Tak jakby oboje coś skrywali²⁴.

Według Foe, powieści niezbędne są – by mogła zadowolić czytelnika – awanturnicze atrakcje i wyrazisty schemat konstrukcyjny. Podobnym przekonaniom hołdował realny pierwowzór pisarza powieściowego, koloryzując dzieje Alexandra Selcraiga czy Selkirka oraz próbując, zdaniem Johna Maxwella Coetzee, „przykroić historię

wersji językowej powieści ta, przetłumaczona przez Janinę Pałłowiczową, nosi tytuł *Roxana, czyli szczęśliwa kochanka*.

²⁴ W interesującej, lacanowskiej interpretacji Foe Sławomir Masłoń sugeruje, że Susan – jako postać rzeczywiście tożsama z Roxaną z powieści Defoe – jest współodpowiedzialna za śmierć własnej córki, zamordowanej przez służącą Amy, bo dziecko mogłoby przeszkodzić w zyskownym małżeństwie jej pani. Obsesyjne zainteresowanie Susan bagatelizowaną przez Kruzo tajemnicą Piętaszka skrywałoby „inne, utajone znaczenie, mające z nią związek”. Piętaszek byłby zatem również „metaforą czegoś mrocznego w [...] historii” też protagonistki (idem, *Coetzee. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 127). „Ta sama chciwość dóbr i uznania, która napędza kolonializm [...], prowadzi w metropolii do mordowania córek, gdy przeszkadzają w pogoni za prestiżem” – oto dokonana przez badacza rekapitulacja tego wątku rozważań (*ibidem*, s. 132).

swojego żądnego przygód bohatera do biblijnego wzorca opowieści o nieposłuszeństwie, karze, skrusze i wybawieniu²⁵ – oczywiście w celu uczynienia tej historii bardziej zajmującą. „Wyspie” opowiedzianej przez Susan, uzasadnia swoje wątpliwości Foe, „brak światła i cienia. Od początku do końca nazbyt jest niezmienna”. Ona zaś przekonuje, że ów niepokojący cień „to rzecz o uciętym Piętaszkowym języku” i domaga się, by „mocą sztuki” przywrócić czy oddać głos tej nieszczęsnej postaci (F, s. 117) traktowanej przez Kruzo nie inaczej niż przez Crusoe.

Bohater Johna Maxwella Coetzee jednakże różni się od swego literackiego pierwowzoru; odmienne są, w związku z tym, cele obydwu Robinsonów. Wedle Masłonia „pomimo swych literackich korzeni (protestanckiej etyki *Robinsona Crusoe*) Kruzo nie próbuje przekształcić wyspy w kapitalistyczną utopię przesiąkniętą pragnieniem, lecz w eden, organiczną społeczność, którą rządzi zasada przyjemności”, a zatem – dążenie „do stabilnego stanu równowagi”, który można osiągnąć, jeśli utrzyma się „pobudzenie na najniższym poziomie”²⁶. Kruzo nie cierpi z powodu samotności, monotonii, surowych warunków życia. Zdaje się wyzbyty wszelkich pragnień, czy może raczej, jeśli czegokolwiek pragnie, to pragnie „wstrzemięźliwie”. „Mamy dach nad głową [...]. Śpimy, jemy, żyjemy” (F, s. 32–33), niczego nam zatem nie brakuje – oto jego sposób myślenia. „Prawa ustanawia się w jednym tylko celu: ażeby trzymać nas w karbach, skoro w swoich żądzach tracimy umiar. Dopóki pożądamy wstrzemięźliwie, niepotrzebne nam prawa”, powiada i dodaje – „Na wyspie nie istnieje żadne prawo prócz tego, że będziemy pracować na chleb, a to już przykazanie” (F, s. 36). I jest to bodaj jedyna pozostałość po protestanckiej etyce, animującej oryginał, która objawia się w bezsensownych, zdaniem Susan, działaniach Kruzo. Można je rozpoznać jako parodię triumfalno-kolonizatorskich poczynań jego

²⁵ J.M. Coetzee, *Daniel Defoe. „Robinson Crusoe”*, [w:] idem, *Dziwniejsze brzegi. Eseje literackie 1986–1999*, przeł. A. Skucińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 36.

²⁶ S. Masłoń, *op. cit.*, s. 106.

literackiego poprzednika. „Król swej wyspy” (F, s. 37), jak go nazywała narratorka, budował bowiem na jej wschodnim zboczu rolne „terasy”, których nie miał czym obsiać: wyrównywał powierzchnię gruntu na kilkunastu poziomach, karczował, oczyszczał z kamieni, obwarowywał kamiennym murem. „Sianie pozostawimy tym, co nadejdą po nas i będą dość przewidujący, by przywieźć ziarno” (F, s. 33–34) – tłumaczył Susan. I do tych prac oraz do innych prostych posług potrzebny mu był potulny niewolnik Piętaszek, nauczony przezeń tylko kilku angielskich słów niezbędnych do rozumienia wydawanych przez pana poleceń typu „<przynieś> i <kop>” (F, s. 150).

O bogatą angielszczyznę swego sługi nie dbał wszak również Crusoe²⁷. Kruzo, powtórzę, różni się od niego, ale nie w kwestii stosunku do Piętaszka. Podział ról na panów i niewolników ma w przekonaniu bohatera *Foe* boską sankcję: „Gdyby Opatrzność miała czuwać nad nami wszystkimi [...] któż by pozostał do zbierania bawełny i cięcia trzciny cukrowej? [...] Wszelako może to Jej rządzeniem Piętaszek znajduje się na wyspie, służąc wyrozumiałemu panu, nie zaś w Brazylii pod batogiem plantatora albo w Afryce, kędy w puszczach roi się od kanibali” (F, s. 24).

Brazylia to miejsce, o którym musiał bardzo dużo wiedzieć Crusoe. Wszak na tamtejszych plantacjach zbił pokaźny majątek. Kruzo też nie było ono obce; w nawracających atakach malarii nawiedzały go – jak domyślała się Susan wysłuchująca jego majaczeń w języku portugalskim – jakieś dojmujące wspomnienia związane z tym miejscem. Być może już tam stał się właścicielem Piętaszka i tam właśnie go okaleczył. Udzielając jej bardzo skąpych i w dodatku sprzecznych informacji na temat zarówno własnej, jak i tego chłopca historii, Kruzo sprawił, że i na niego padły podejrzenia o ów okrutny czyn. On sam twierdził, że język ucięli Piętaszkowi (który, co ważne, nie jest ani jak bohater fabuły Defoe karaibskim autochtonem, ani Araukaniem, jak w powieści Tourniera, tylko czarnoskórym Afrykaninem),

²⁷ Tylko inteligentny, pomysłowy, twórczy Piętaszek Tourniera opanał z czasem świetnie język swego wybawcy.

kiedy był małym dzieckiem, lowcy niewolników. Susan jednak nie dawała wiary słowom rozbitka. Nie w pełni ufała mu również wtedy, gdy bez zbędnych emocji, zdejmując z siebie odpowiedzialność za to, co temu dziecku uczyniono, próbował wyjaśnić prawdopodobne przyczyny owego bestialstwa:

– Może handlarze żywym towarem, a są to Maurowie, mają język za przysmak. A może też zmęczyło ich wysłuchiwanie żałościwych zawodzeń Piętaszka, skoro jęczał dzień i noc. Możliwe, iż sobie nie życzyli, by kiedykolwiek opowiedział swą historię: kim jest, gdzie leży jego dom, jak to się stało, że go złowili. Może ucinają język każdemu pochwycenemu kanibalowi, za karę. Jakże tu dowiedzieć się prawdy? (F, s. 23).

Do odpowiedzialności za chłopca poczuwa się pełna współczucia Susan. Gdy na wyspę przybywa wreszcie ratunek – statek handlowy z przyjaznym kapitanem i załogą – bohaterka przekonuje ich słowami wyjętymi z kolonialnego dyskursu, by ocalili również jego ofiarę: „Zważywszy, że Piętaszek to niewolnik i dziecko, mamy obowiązek zatroszczyć się o niego we wszystkim i nie porzucać go na pastwę samotności gorszej niżli śmierć” (F, s. 39). Zabraný na pokład wbrew swojej woli Kruzo umiera w kolejnym ataku choroby; jego niewolnik i Susan płyną do Anglii. O nieziszczalności planów wysłania go z powrotem do Afryki czy Brazylii jako wolnego człowieka, a zatem bezużyteczności gestu wyzwolenia – bo kapitanowie statków, od których zależała realizacja tych planów, nie zamierzali go respektować – protagonistka przekonuje się przybywszy do portu w Bristolu. Od tej pory uważa się za zniewoloną zobowiązaniem do opieki nad Piętaszkiem, gotową go „bronić aż do ostatniego tchu”. „Nie kocham go, lecz jest mój. Oto, dlaczego pozostał w Anglii. Oto, dlaczego jest tutaj” (F, s. 110), tłumaczy w jednym z listów do Foe. Niewoli ją także pragnienie poznania prawdziwej historii Afrykanina, wedle Kruzo niemożliwej do odtworzenia.

Nie wiadomo ostatecznie przez kogo okaleczony, czarnoskóry bohater *Foe* pozostałby w swej niemocie figurą być może aż nadto oczywistą, gdyby nie interesująco pokazany proces dojrzewania Susan do rezygnacji z roszczeń do przemawiania w jego imieniu, ciągłe

mylenie tropów i..., gdyby nie fakt, iż większość miłośników powieści nie śledzi zapewne pism przedstawicieli akademickiej krytyki postkolonialnej. Gayatri Chakravorty Spivak uważa *Foe* za modelową powieść postkolonialną, tematyzującą i problematyzującą pretensje do odkrywania przemilczanej w kolonialnych pre-tekstach prawdy: „Powieść ta pokazuje, jak niestosowne jest pragnienie dominującego, by dać głos tubylcowi z kolonii”²⁸. Dać głos, warto dodać, w języku kolonizatora, bo inaczej nie będzie usłyszany. „Wszelako jedyny język zdolny wyjawić tajemnicę Piętaszka to jego własny, utracony” (F, s. 67)²⁹. Piętaszek Johna Maxwella Coetzee nie został zatem postkolonialnie prze-pisany w taki naganny, wedle Spivak, sposób. Żadna z podjętych przez bohaterkę *Foe* prób nawiązania z nim komunikacji (niezbędnej jako podwalina pod narrację, którą można by było mu przypisać – która mogłaby go „wyjaśnić”) nie przyniosła rezultatu. Afrykanin nie reagował – bo nie potrafił albo nie chciał – nie tylko, co najbardziej zrozumiałe, na jej usiłowania zbudowania „mostu ze słów”, którym mógłby „przejść do czasu sprzed Kruzo, do czasu, zanim utracił język” (F, s. 60), ale też na podsuwane mu obrazkowe przedstawienia jego domniemanych losów, na zachętę do dialogu muzycznego, który chciała z nim prowadzić przy pomocy znalezionych w domu *Foe* fletów czy na usiłowanie nawiązania porozumienia poprzez taniec.

Choć Susan jest przeświadczona, że w zachowaniu Piętaszka nie ma niczego, co mogłaby wpisać w znany jej porządek symboliczny, uważa zarazem, że konsekwencją faktu, iż chłopak „nie włada

²⁸ G.C. Spivak, *Polityka przekładu*, przeł. D. Kołodziejczyk, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 421. Zob. też eadem, *Krytyka postkolonialnego rozumu. W stronę historii zanikającej współczesności*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 653–673.

²⁹ Coetzee wyzyskuje tu dwuznaczność angielskiego *tongue*: „Yet the only tongue that can tell Friday’s secret is the tongue he has lost!”. J.M. Coetzee, *Foe*, Penguin Books, London 1988, s. 61.

słowem” jest jego nieumiejętność obrony „przed transformacjami, którym dzień po dniu ulega zgodnie z życzeniami innych ludzi. Rzeknę, że jest kanibalem, i kanibalem się staje; rzeknę, że jest pomywaczem, i oto już mamy pomywacza. [...] dla świata pozostaje takim, jakim ja go widzę” (F, s. 121). Bohaterka pragnie zatem niemożliwego – wyzwolenia Afrykanina spod władzy cudzych słów, porządków, dyskursów (również takich, które na mocy kulturowych, kolonialnych automatyzmów narzucają się jej samej i Foe), nawet jeśli stawką okaże się absolutna niemożność zrozumienia. „Naszym jest zadaniem otworzyć Piętaszkowe usta i usłyszeć, co skrywają: milczenie, być może, albo też szum, niby szum muszli przytkniętej do ucha”, powiada. Foe natomiast przekonuje, iż trzeba „sprawić, żeby przemówiło Piętaszkowe milczenie, ale też milczenie otaczające Piętaszka” (F, s. 142), które można rozumieć jako to, co niewypowiedziane w kolonialnym dyskursie, i chce to osiągnąć za pomocą pisma. Piętaszkowa lekcja pisania to ostatnia scena przedstawiona w narracji Susan. Tajemnicze obrazy w dwu różnych zakończeniach powieści prezentuje narrator, o którym wiadomo tyle tylko, że mówi o sobie „ja”. W pierwszym z ust śpiącego Piętaszka wydobywa się „szum: tak jak to ona powiedziała: szum fal w muszli”, a ponad nim „odgłosy wyspy” (F, s. 156). Pozostałe postacie są martwe. W drugim przez usta Piętaszka już nieżyjącego przepływa strumień. „Miękki i zimny, mroczny i nieskończony bije o moje powieki, o skórę mojej twarzy” (F, s. 159), pisze ów narrator. Czyżby tak tylko mogła wyglądać postkolonialna opowieść tych, którzy byli pozbawieni głosu?

Apokryficzność relacji Foe do *The Life and Strange Surprising Adventures...* nie poddaje się tak łatwym kwalifikacjom, jak w przypadkach utworów przywołanych wcześniej. Przede wszystkim dlatego, iż Coetzee – dekonstruując zdarzeniowy i ideologiczny fundament oraz, poniekąd przy okazji, problematyzując kwestię autorstwa tego kanonicznego utworu – stwarza pozory, iż przedstawia historię jego powstawania, co wymaga stałych odniesień do związanej z nim wiedzy, do formujących go dyskursów i systemów reprezentacji, ale zarazem, po części z tych samych powodów, kwestionuje wagę owych odniesień. Katalizatorem destrukcji okazało się zarówno obsadzenie

pisarza w roli jednego z protagonistów powieści, co otworzyło ją na problemy bardzo odległe od tych, które zajmowały i twórcę, i bohatera pre-tekstu, jak i wprowadzenie do jej świata nieobecnej u Defoe postaci kobiecej, równie co prawda jak ów pisarz widmowej, ale też na tyle przekonującej, że zapis jej doświadczenia przesłania „męskie” wartości w tymże pre-tekście afirmowane.

2.7. Berta Mason się poddaje

Nieuchronne uprzedmiotowienie stowarzyszone z próbami re-prezentacji pozbawionej własnego głosu inności, zasługi angielskiej powieści w krzewieniu projektu imperialnego oraz nowa, dotąd w tych rozważaniach nieobecna, kwestia konfliktu między zachodnim feminizmem a krytyką postkolonialną, to problemy wyłonione w interpretacjach *Szerokiego Morza Sargassowego* Rhys – powieści o przejrzystym apokryficznym przesłaniu, tak jednak skonstruowanej, że sygnały umożliwiające rozpoznanie tożsamości jej głównej bohaterki, a zatem odniesienie do tekstu źródłowego, ujawnione zostają stosunkowo późno. Tą bohaterką jest „wariatka na strychu”, heroina gotyckiego wątku *Dziwnych losów Jane Eyre*, czyli żona Edwarda Fairfaksa Rochestera, Berta Mason: przerażająca, „zbydlęcona”, obłąkana Kreolka³⁰. W ten sposób – jako odstręczające tajemniczością i obcością pęknięcie w porządną, spójną, respektującą chronologię, posuwającą się systematycznie wzdłuż zdarzeń, choć prowadzonej z odległego dystansu czasowego, pełnej silnych emocji, ale niezwykle klarownej opowieści Jane – ukazuje ją Charlotte Brontë. Funkcją tej opowieści jest stawianie się i samopoznanie kobiecego podmiotu, prezentacja procesu dojrzewania

³⁰ Tę właśnie postać S. Gilbert i S. Gubar przywołały w tytule swojej głosnej książki *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary and Imagination* (London 1979) i uczyniły figurą buntu ówczesnego kobiecego pisarstwa, zagłuszanego przez dominujące narracje męczyzn.

do niezwyklej w patriarchalnym świecie myślowej i bytowej niezależności, osiągniętej dzięki takim przymiotom, jak inteligencja, łaknienie wiedzy, energia, pilność, dzielność i wytrwałość³¹. Narracja w powieści Rhys natomiast, powierzona przede wszystkim Bercie, ale też młodemu Rochesterowi³² – nieciąгла, pełna luk, niedopowiedzeń i inwersji czasowych, jak oni sami neurotyczna – indeksalnie wskazuje na zawodność tego medium porządkowania własnych doświadczeń i osławiania rzeczywistości w sytuacji, gdy posługuje się nim podmiot słaby, zraniony, niepewny własnej roli, tożsamości kulturowej i celów, a owa rzeczywistość zmienia się tak radykalnie, że można jedynie rejestrować symptomy jej postępującego rozpadu. Ta uwaga dotyczy zwłaszcza Berty, niezdolnej do wypracowania sobie takiej autonomii, jaką zdołała osiągnąć Jane, choć w ich losach, mimo całkiem odmiennych warunków, w jakich dorastały – kontrast między karaibskim „barbarzyństwem” a angielskim porządkiem wyeksponowany został w *Szerokim Morzu Sargassowym* nader dobitnie – dostrzec można pewne znamiona chwiejnej symetrii.

Jeżeli Berta jest w ogóle wspominana w interpretacjach powieści Brontë, to jedynie jako cień Jane: figura ciemnej strony jej natury, okiełznanego buntu, stłumionej seksualności. Na związek triumfu odniesionego przez tę bohaterkę (małżeństwo z Rochesterem uznać można za jego upragnione zwieńczenie) z koniecznością odsunięcia, uciszenia, fizycznego unicestwienia szalonej żony ukochanego, pierwsza bodaj zwróciła uwagę Gayatri Spivak. I chociaż ta żona jest

³¹ Znacząca zmiana statusu społecznego, która dokonała się dzięki cudownemu odnalezieniu szlachetnie urodzonej rodziny i okazałemu spadkowi byłaby, w ramach takiej interpretacji, jedynie nieoczekiwaną nagrodą za samodzielne wysiłki Jane, a nie jednym z środków realizacji tego indywidualistycznego projektu.

³² Krótki fragment relacjonujący wypowiedź Grace Poole, opiekunki Berty w Thornfield Hall, pełni funkcję prologu do Części trzeciej powieści, informującego pośrednio o przeniesieniu jej akcji z Karaibów do Anglii. Zob. J. Rhys, *Szerokie Morze Sargassowe*, przeł. M. Topczewska-Metelska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 192–194.

białoskórą potomkinią europejskich kolonizatorów Karaibów, to – zdaniem badaczki – stan zdziczenia czy zezwierzęcenia, w jaki padła na skutek obłąd i zgubnych wpływów „jeszcze-nie-ludzkiego” świata, w którym wyrosła, pozwala na uznanie jej za reprezentację zamieszkujących ów świat innych, charakterystyczną dla, zasymilowanego przez Brontë, imperialno-kolonialnego dyskursu Zachodu. Ergo: kobiety Zachodu, również podziwiane przez feministki Zachodu bohaterki literackie, realizowały swoje indywidualistyczne projekty emancypacyjne kosztem niemych kobiet „trzeciego świata”. Nie w pełni wykorzystaną szansę dopuszczenia ich do głosu – rezygnacji z przywileju osławiającej je reprezentacji – dostrzegła Spivak właśnie w powieści Rhys³³. Problem polega jednak na tym, że w powieści tej niepodważalne człowieczeństwo, „własny”, a więc niemożliwy do wtłoczenia w ramy postnowoczesnej politycznej poprawności, choć ponad wszelką wątpliwość ludzki głos, miała odzyskać i odzyskała Berta czy raczej Antoinette, bo takie jest jej prawdziwe imię, a nie wszyscy inni „wykluczeni z dyskursu”. To jej droga do szaleństwa jest w *Szerokim Morzu Sargassowym* głównym przedmiotem przedstawienia. Nadzwyczaj trudne, złożone relacje z byłymi niewolnikami (przywołane w utworze sceny rozgrywają się na Jamajce, parę lat po zniesieniu niewolnictwa w koloniach brytyjskich) – pełne zrozumiałej wrogości, zwłaszcza ze strony tych ludzi i niejasnej ambiwalencji w uczuciach, jakie żywi dla nich Antoinette – odgrywają oczywiście w jej opowieści bardzo ważną rolę. I chociaż od przyswojonych przez narratorkę kolonialnych stereotypów aż roi się w budowanych przez nią obrazach przedstawicieli innej rasy i kultury (tak jak w opowieści Jane roi się od stereotypów klasowo-kastowych), to na pewno nie poddają się one bez reszty stereotypizacji nowej – postkolonialnej – przedłożonej w analizie Spivak. Rhys bowiem pośrednio tematyzuje problem, którego dziewiętnastowieczne autorki nie były świadome. Ponadto: jako postać złożona z doszczętnie wyeksploatowanych literackich klisz jawić się może np. Christophine, czarnoskóra piastunka Antoinette,

³³ Zob. G.C. Spivak, *Three Women's Texts and Critique of Imperialism*, „Critical Inquiry” 1985, vol. 12, nr 1, s. 244, 246–254.

niezmiennie trwająca przy swoich „właścicielach” bez względu na okoliczności, ale nie sposób zapomnieć, że to ona właśnie jest w świecie przedstawionym przez Rhys jedyną bodaj osobą prawdziwie wolną i to ona podpowiada swojej nieszczęsnej podopiecznej realną drogę wyzwolenia spod patriarchalnej opresji. Antoinette jednak ten plan, na swoją zgubę, odrzuca.

2.8. Pan March się kaja

Niewolnictwo, rasizm, różnice dzielące amerykańskich abolicjonistów, koszmar wojny secesyjnej, rzeczywiste, a nie wyidealizowane postawy żołnierzy Unii to tematy, które zapewne interesowały Louise May Alcott, ale nie było dla nich miejsca w napisanym przez nią na zamówienie, kanonicznym amerykańskim *Bildungsroman* dla dziewcząt, *Little Women*. Wojna w tej powieści służyła określonym celom. Miała dowodzić szlachetności, poświęcenia i odwagi czterdziestoletniego ojca rodziny, który „postąpił wspaniale, idąc na front jako kapelan, mimo że jest już za stary na pobór i nie dość silny na żołnierza”³⁴ oraz usprawiedliwiać jego przedłużającą się nieobecność w domu, dzięki której ze znacznie większą mocą mogły się objawić mądrość, dzielność, niezłomność i patriotyzm pani March oraz zmagania ich czterech uroczych córek z ułomnościami własnych charakterów. Według Judith Fetterley najważniejszą funkcją wojny domowej jako tła dla „dramatu rodzinnego, pod tytułem *Małe kobiety*”³⁵ było jeszcze coś innego. Miała być ona „oczywistą metaforą konfliktu wewnętrznego”³⁶ towarzyszącego prezentacji owych zmagañ, pojmowanych jako temat pouczającej opowieści. Zwłaszcza tych, które dotyczyły jednej z bohaterek – Josephine,

³⁴ L.M. Alcott, *Małe kobiety*, przeł. L. Melchior-Yahii, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 1999, s. 15.

³⁵ *Ibidem*, s. 285.

³⁶ J. Fetterley, „*Little Women*”: Alcott’s Civil War, „Feminist Studies” 1979, nr 2, s. 370, <https://www-1jstor-1org-1000290aw70fb.han3.lib.uni.lodz.pl/stable/3177602> (dostęp: 19.05.2019).

porte-parole pisarki z czasów młodości. To właśnie „Jo przyznała w duchu, że poskramianie własnego temperamentu tu, w domu, było znacznie trudniejszym zadaniem niż stawianie czoła kilku rebeliantom tam, na Południu”³⁷, naiwnie łącząc dziecinną, domową psychomachię i swoje wyobrażenia o wojnie. L.M. Alcott, zdaniem Fetterly, powątpiewała w rzeczywistą konieczność okiełznywania dziewczęcego temperamentu, ćwiczenia się w uległości i podporządkowaniu patriarchalnym normom, obowiązującym w amerykańskich realiach kulturowych drugiej połowy XIX wieku. Nie była przekonana o słuszności swoich, narzuconych przez nie, pisarskich decyzji co do dalszych losów Jo. Chciała dla siebie i dla swojej bohaterki autentycznej wolności. Ów konflikt zrodził jakoby napięcie między jawnym – sentymentalno-dydaktycznym – i ukrytym, buntowniczo-feministycznym, przesłaniem powieści, któremu to napięciu zawdzięcza ona ciągle zainteresowanie czytelników³⁸.

Geraldine Brooks, autorki współczesnej apokryficznej powieści zatytułowanej *March* – tak brzmi nazwisko fizycznie nieobecnego w świecie przedstawionym pre-tekstu ojca „małych kobietek” – w zasadzie nie interesuje ten ukryty przekaz o dywersyjnym potencjale. Główną rolę odgrywa tu bohater tytułowy. Jest informującym o aktualnym przebiegu zdarzeń, wspominającym i – jak przystało na transcendentalistę – dokonującym autoanalizy podmiotem narracji w piętnastu rozdziałach; w trzech opowiada jego małżonka, „Margaret Marie, którą w rodzinie nazywano dziecinnym zdrobnieniem Marmee”³⁹. Rewizja przeprowadzona dzięki takiej refokalizacji dotyczy w powieści Brooks nie tylko tego, co rozgrywa się w odległych od bezpiecznego domostwa w Nowej Anglii, owładniętych wojną przestrzeniach Wirginii, ale też świetlanego obrazu tych dwu postaci wykreowanego w dydaktyczno-moralizatorskim pre-tekście.

³⁷ L.M. Alcott, *op. cit.*, s. 19.

³⁸ Zob. J. Fetterley, *op. cit.*, s. 370, 382.

³⁹ G. Brooks, *March*, przeł. J. Skowroński, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2008, s. 78–79. Dalsze odniesienia do tej powieści w tekście głównym jako M.

Autorka *Marcha* stara się jednak, by zaledwie nie uciepiała z powodu tej modyfikacji; chciała je wszak uczynić ciekawszymi, a nie gorszymi. Splatając ich losy z wydarzeniami historycznymi, w większym stopniu niż twórczyni tegoż pre-tekstu, która wymodelowała swoich bohaterów na wzór członków własnej rodziny, wykorzystwała elementy biografii niektórych z nich. W *Posłowie* do powieści pisała:

Zasadniczym tematem książki Alcott są zmiany, jakie dokonały się w «małych kobietkach» przez ów rok życia na marginesie wojny, natomiast to, co działo się w tym czasie z panem Marchem, pozostaje w sferze domysłów.

Właśnie ta luka pobudziła moją wyobraźnię. Próbuąc stworzyć postać nieobecnego ojca, posłużyłam się losami samej Louisy Alcott i jej rodziny. [...] Wydawało mi się więc naturalne, by w poszukiwaniu inspiracji sięgnąć także do dzienników, listów i biografii Bronsona Alcotta⁴⁰.

Czasami też dosłownie zapożyczała jego wypowiedzi, włączając je do fragmentów narracji prowadzonej przez *Marcha*.

Pomysł o wysłaniu go na wojnę, w której ponad sześćdziesięcioletni wówczas Alcott – zagorzały pacyfista – nie uczestniczył, Brooks przejęła z *Małych kobietek*, ale nie pozwoliła swemu protagoniście używać broni. Wcześniej, wykorzystując biografię Alcotta, wyprawiła osiemnastoletniego bohatera z biednej ojcowskiej farmy w Connecticut na Południe, w poszukiwaniu zarobku. Potem, już w Concorde, zetknęła z Henrym Thoreau, Ralphem Emersonem, Johnem Brownem i Nathanielem Hawthorne’em; uczyniła wyznawcą transcendentalizmu i wegetarianinem oraz idealistą-marzycielem czynnie zaangażowanym w pomoc zbiegłym niewolnikom. Wątek udziału, najpierw przyszłej żony tegoż bohatera, a potem całej rodziny Marchów w akcjach *Underground Railroad* ma istotne znaczenie dla prezentacji jego przekonań. W przeciwieństwie do swego pierwowzoru, młody March stworzony przez Brooks, pracując w południowych stanach Ameryki

⁴⁰ Eadem, *Posłowie*, [w:] *March*, s. 317–318.

jako domokrażca handlujący tandetną galanterią, dorobił się znacznego majątku, który później umiejętnie pomnażał i ostatecznie utracił jako nieświadomy fundator zakończonego klęską powstania Johna Browna (nieświadomy, bo pożyczone mu pieniądze miały być przeznaczone na zupełnie inny cel niż zakup broni; „Dałem mu te pieniądze” – skarżył się – „by ludzi wyzwalał, nie zabijał” (M, s. 199). Alcott, zagorzały abolicjonista, Browna czcił – podobnie jak Thoreau i Emerson⁴¹, a inaczej niż Hawthorne, który po egzekucji ich bohatera miał powiedzieć, iż „jeszcze żadnego człowieka nie powieszono z większą słusnością” (M, s. 210) – ale z finansowaniem krwawej, antyniewolniczej rebelii pod jego przywództwem nie miał nic wspólnego. Stosunek Marcha do tej postaci ewoluował; na pewno nigdy nie był jednoznaczny. I on jednakże uważał, że wydarzenia w Harpers Ferry i ich konsekwencje przyczyniły się do eskalacji konfliktu i – w efekcie – wybuchu wojny secesyjnej, a jej celem była emancypacja niewolników, a nie zachowanie jedności Unii.

Jeśli zważy się na fakt, że Brooks – jak odnotowała w *Posłowniu* – przede wszystkim musiała „sobie wyobrazić, jakby wyglądała ta wojna w oczach kaznodziei o przekonaniach Alcott’a”⁴², to te i inne różnice między biografiami ojca autorki *Małych kobietek* i stwo-

⁴¹ Zob. H.D. Thoreau, *A Plea for Captain John Brown* (1859), *Remarks After the Hanging of John Brown* (1859), *The Last Days of John Brown* (1860); R.W. Emerson, „Courage”. *Speech delivered at Tremont Temple* (1859); „John Brown”. *Speech delivered at Salem* (1860).

⁴² G. Brooks, *Posłowie*, s. 319. W rozmowie z Anną Faktorovich, opublikowanej w „Anaphora Literary Press”, Brooks przyznaje, że nie przestudiowała w tym celu przechowywanych w Harvard College Library sześćdziesięciu jeden tomów dzienników i trzydziestu siedmiu rękopiśmiennych woluminów, w których zebrano listy Alcott’a, wspomnianych przez nią w *Posłowniu* do powieści: „Czytałam tylko tyle, ile było mi potrzebne, by usłyszeć głos wiktoriańskiego transcendentalisty-idealisty-radykała”. Gdy traciła „poczucie głosu” tej postaci, sięgała ponownie do lektury wyboru jego pism, który zawsze miała pod ręką. Zob. <https://www.nytimes.com/2005/03/27/books/review/march-pictures-from-a-peculiar-institution.html> (dostęp: 1.02.2019).

rzanej przez nią, a następnie apokryficznie przetworzonej u progu XXI wieku postaci literackiej nie odegrały tu istotnej roli. Autorka *Marcha* nie zamierzała wszakże tworzyć *quasi*-biograficznej powieści z kluczem. Ważna natomiast w tym apokryfie literackim wydaje się szczególna dbałość – porównywalna jedynie z dokonaniem Rhys w *Szerokim Morzu Sargassowym* – o skrywanie takich myśli, interpretacji i ocen, które mogłyby jawnie wskazywać na interwencję teraźniejszości. Dziełem czasów i środowiska, w którym żyli, były zarówno abolicjonistyczny radykalizm i idealizm Marchów, jak i ich wyobrażenia – postępowe jak na owe czasy, a tradycyjne z dzisiejszego punktu widzenia – o rolach płciowych czy wychowaniu dziewcząt. Nadmiernie prezentystycznych tendencji nie zdradzał też język, jakim się posługiwali artykułując swoje doświadczenie, wolny od archaizacji (charakterystycznych np. dla *Foe* Johna Maxwella Coetzee), ale nie tak staroświecki i namaszczonej jak ten, którym przemawiali w *Małych kobietkach*. Ta różnica stylistyczna ujawnia się szczególnie wyraźnie, gdy porównamy listy ojca rodziny cytowane w pre-tekście z tymi, które March wysyłał do Marmee w powieści Brooks.

To właśnie te listy stanowią asumpt do odsłonięcia wpisanych w nie przekłamań i przemilczeń dotyczących rzeczywistej sytuacji na froncie i zapleczu działań wojennych oraz niechlubnej jakoby roli, jaką bohater ten odegrał w wydarzeniach, w których uczestniczył. Jego opowieść, nieprzeznaczona dla żadnego intradiegetycznego czytelnika, to właściwie rozbudowany komentarz do treści owych listów – ich ekspiacyjny rewers. March wini się za tchórzostwo i przedkładanie abstrakcyjnych zasad moralnych nad konkretne działania, które mogłyby ocalić życie niewinnych ludzi; obarcza się odpowiedzialnością za ich cierpienia i śmierć. Po zdobyciu przez unionistów Harpers Ferry wyrzuca sobie, że zataił przed Marmee swoją erotyczną fascynację posagową niewolnicą, Grace, i przestraszył plotek o ich rzekomym związku, które mogłyby dotrzeć do jego „drogiej żony” i położyć się „cieniem skandalu na niewinności [...] córek” (M, s. 93), a wymuszoną dymisję ze stanowiska kapelana, w której to roli się nie sprawdził, i skierowanie do pracy w roli „superintendenta do spraw uciekinierów”

(M, s. 92) z okolicznych plantacji przedstawił jako zasłużony awans. Postanowienie poprawy, choćby na tym polu, March łamie równie szybko jak wszystkie poprzednie.

Pomyślałem, że nie powinienem niczego skrywać pod gładkimi słówkami. Żadnych uników – nawet, jeśli rzeczy, o których miałem napisać, były trudne do wyznania. Stwierdziłem, że na koniec mojej służby mogę zdobyć się na list będący uczciwym i pełnym miłości świadectwem dla nas obojga.

Ale na drugi dzień ów list pokrył się całunem wykrętnych słów. Po dłuższym namyśle postanowiłem przedstawić moje przeniesienie w pozytywnym świetle. [...] Nie musiała przecież wiedzieć, że nie potrafiłem pozyskać umysłów oficerów ani serc prostych żołnierzy. Bo jak mógłbym uzasadnić jej poświęcenie i zgodę, abym pełnił służbę wśród tych ludzi, skoro nikt mnie tu nie chce, a moją posługą gardzą.

Postanowiłem, że napiszę co innego – że moja decyzja, by służyć czarnym zbiegom, zrodziła się z inspiracji tym miejscem, z przechadzek śladami kapitana Browna. Napiszę, że jego prawda wciąż kroczy naprzód, a ja poczułem się wezwany, by podążyć za nią. Ale kiedy to pisałem, wiedziałem, że z każdym słowem pomiędzy mną i moją ukochaną jest coraz mniej prawdy (M, s. 94; podkr. D.S.).

Timbre tych wynurzeń różni się znacznie od tego, który towarzyszył komentarzom Marcha do jego pierwszego listu, napisanego po bitwie pod Ball's Bluff. Wtedy i później, gdy jego idealistyczne wyobrażenia o wojnie sprawiedliwej zderzały się z okrutną rzeczywistością, nie czynił „sobie wyrzutów z powodu autocenzury”⁴³.

⁴³ W ogólnym zarysie list ten odpowiadał charakterystyce znanej z powieści Alcott: „W tych ciężkich czasach niewiele pisano listów, które nie byłyby wzruszające, zwłaszcza jeśli chodzi o te wysyłane do domów przez ojców. W tym liście niewiele miejsca zajmowały informacje o pokonywanych trudnościach, grożących niebezpieczeństwach [...]. Miał pogodny, optymistyczny ton, zawierał dużo barwnych opisów obozowego życia, marszów i wojskowych nowinek”. L.M. Alcott, *op. cit.*, s. 16.

Był wdzięczny losowi, dzięki któremu jego żona, jak odnotował, „nie widzi tego, co ja muszę oglądać, [...] nie wie tego, czego ja się dowiaduję” (M, s. 10). Marmee nie widzi zatem osaczonych, niegotowych do walki żołnierzy w popłochu uciekających spod ostrzału, sanitariuszy porzucających rannych, pełnego trupów, czerwonego od krwi Potomaku, stosu amputowanych kończyn w prymitywnym lazarecie. Nie czuje odorów gnijących ran, nie słyszy krzyku oblepionych muchami konających. Nie wie o nieudolności dowódców, o nienawiści i okrucieństwie równych po obu stronach barykady, o rujnowaniu w odwecie zdobytych przez armię Unii plantacji i miasteczek – takich jak Harpers Ferry, gdzie March oddawał się wspomnieniom o bohaterstwie i męczeństwie Browna. Nie wie także o tym, co unioniści naprawdę myślą o wzniosłej misji kapelana, i jaki jest stosunek kadry dowódczej i prostych żołnierzy do wyzwanych niewolników. Marmee o tym wszystkim nie wie i nie może wiedzieć, bo w kolejnym liście do żony, tym razem pisanym przed atakiem „na to małe, nadrzeczne miasteczko, tak uświęcone – jak to ujął – w historii naszych zmagani” (M, s. 77), znów namalował wyidealizowany obraz reakcji na prowadzone przez siebie nauczanie:

Nie wolno było palić światła, bo mogłoby to ściągnąć nieprzyjacielski ogień, więc modliliśmy się po ciemku, a ja wygłosiłem kazanie o siwowłosym Johnie Browne i jego chłopcach, czarnych i białych, którzy przybyli w to miejsce, próbując wyzwolić niewolników – i o tym, że nasze wysiłki mogą wkrótce doprowadzić do sukcesu, jaki im nie był dany. W ciemnościach nie widziałem żołnierskich twarzy, ale wszyscy słuchali w pełnej szacunku ciszy aż do chwili, gdy śnieg spuścił nad naszym nabożeństwem białą zasłonę (M, s. 77; podkr. D.S.).

A oto rzeczywisty stosunek żołnierzy do abolicji wedle pułkownika, któremu March jakiś czas później złożył meldunek o ich niegodnych, ordynarnych i brutalnych zachowaniach wobec żon i córek „secechów”:

[...] większość z tych chłopaków nie czuje, że walczy tu za czarnych. Pan sam to widzi. Niech Pan będzie raz szczery wobec samego siebie.

Równie wielu prawdziwych abolicjonistów jest w armii Lincolna, jak u Jeffa Davisa. Kiedy nasi chłopcy słuchają tych pańskich natchnionych kazań o emancypacji Murzynów, rozumieją tylko tyle, że jak się te czarne pawiany spuści z łańcucha, zaraz pobiegną na Północ i zabiorą im pracę! (M, s. 90).

Poza tym, zdaniem pułkownika, kapelan „czyni zamęt w [...] w szeregach” Unii, „robiąc wielkie afery z żołnierskich figli”, podczas gdy sam głosi oburzająco nieprawowierne kazania o tym np., „że chrześcijaństwo nie potrzebuje Chrystusa jako Boga” (M, s. 90). Zamętu nie czyni natomiast jej lekarz wojskowy, mówiąc, że „Murzyni to nie żadne istoty ludzkie tylko zwierzęta, niewarte nawet połowy tego, co bydło” (M, s. 131).

Gdyby nie działania Marcha, dla przybyłego z Illinois młodego prawnika, Ethana Canninga, dzierżawcy plantacji bawełny Oak Landing, pracujący na niej „tępi i leniwi” (M, s. 163) wyzwoleni niewolnicy pozostaliby zapewne kimś zupełnie niegodnym współczucia. Ci wyzwolenicy to według niego, co prawda, „istoty ludzkie”, ale „marne i mało obiecujące – bo tacy są czarni, wbrew romantycznym bajkom, jakie snuje się na ich temat” (M, s. 132). Jego opinie o nich nie różniły się znacząco od przekonań Augustusa Clementa, właściciela majątku, do którego March trafił w młodości. Grzechy Murzynów – powiadał ów niezainteresowany przyziemnymi sprawami majątku światły plantator, subtelny erudyta, oddający się wszechstronnym lekturom w zaciszu wspaniale wyposażonej biblioteki – to „lenistwo, fałszywość, rozwiązłość, złodziejstwo. [...] Pod względem moralnym są oni dziećmi, a naszym zadaniem jest nimi kierować i strzec, póki ich rasa nie osiągnie dojrzałości” (M, s. 35, 36). Clement wierzył, że kiedyś to nastąpi, ale z pewnością nieprędko. Niczym Marlowe w *Jądrze ciemności* pamiętał, że i jego przodkowie byli dzikusami, „gdy rozkwitały miasta Arystotelesa” (M, s. 36). W swojej, złożonej z rasistowskich klisz, skierowanej do Marcha przemowie o dobrodziejstwie niewolnictwa – wszak „niewolnicy zyskują, mając przykład swego pana i ucząc się, na czym polega wyższa forma człowieczeństwa” – wspomina też o konieczności ich

karania „tak jak ojcowie karzą swoje krnąbrne dzieci. [...] Dla ich dobra – i dla naszego”.

Zachwycony łaskawością i mądrością swego gospodarza, March rychło zmieni o nim zdanie przekonawszy się, jak wygląda kara chłosty – taka, „jaka pojawia się” jakoby tylko „w rozgorączkowanej wyobraźni [...] filantropów z Północy” (M, s. 37). Zasłużyła sobie na nią, według Clementa, piękna, wykształcona Grace, ponieważ złamała, wprowadzony po rebelii Nata Turnera, zakaz nauczania niewolników tego, czego opanowanie zbyt szybko mogłoby zmniejszyć dystans między nimi a reprezentantami owej wyższej formy człowieczeństwa. Na prośbę Grace, March pomagał siedmioletniej, czarnoskórej Prudence, opanować niebezpieczną sztukę pisania i czytania⁴⁴. Gdy po latach ponownie znalazł się w majątku Clementa – teraz kompletnie zrujnowanym – zastał tam, spośród jego dawnych mieszkańców, jedynie Grace opiekującą się swoim całkowicie niedołącznym panem i (jak dowiedział się dopiero teraz) ojcem. To pokrewieństwo tłumaczące dawną, uprzywilejowaną pozycję tej niewolnicy w jego domu – choć nie na tyle uprzywilejowaną, by zrezygnować z jej przykładowego ukarania – całkowicie straciło moc, gdy posiadłość podupadła. Przed sprzedażą do burdelu uchronił Grace jedynie poważny defekt estetyczny: plecy pokryte bliznami po pa-miętnej, „ojcowskiej” chłoscie.

⁴⁴ Jak przypomina H.L. Gates, Jr (*Pismo, „rasa” i różnica*, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, przeł. A. Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004, s. 389) „Czarni, a także inni kolorowi nie mogli «pisać». «Pismo» [...] wyróżniało się [...] jako skarbnica «geniuszu», widocznego znaku samego rozumu, [...] medium wyrażania rozumu. Rozum poznawano przez jego zapis, przez jego przedstawienia. Przedstawienie owo mogło przyjąć ustną lub pisemną formę. I podczas gdy niektórzy znamienici uczeni wyróżniali mowę jako uprzywilejowaną połowę tej pary, to przynajmniej w swych pismach o Czarnych Europejczyki wybierali *pismo* jako probierz «człowieczeństwa» Afrykanów, ich «zdolności do rozwoju», ich miejsca w «wielkim łańcuchu stworzenia»”. Clement był pilnym czytelnikiem dzieł wielkich europejskich myślicieli.

To w związku z nią March po raz pierwszy odkrył, że jest tchórzem. Clement zmusił go do przyglądania się kaźni własnej córki. Zafascynowany niezwykłą urodą, godnością i subtelnością Grace, wrażliwy młody człowiek nie zdobył się wtedy na najmniejszą próbę sprzeciwu. Potem panicznie bał się konsekwencji, gdy prowadzono śledztwo nad spiskiem Browna. Już na wojnie, w naturalnym strachu o własne życie, odepchnął rannego, nieumiejącego pływać żołnierza, który ciągnął go na dno Potomaku podczas próby ucieczki spod ostrzału wroga. Ten młody żołnierz, którego March nie zdołał uratować, będzie mu się potem objawiał w snach i chorobowych majakach jako figura popełnionych przezeń grzechów. Za swoją największą klęskę bohater poczytywał jednak to, co zdarzyło się podczas ataku konfederatów na Oak Landing, kiedy to – poszukiwany przez nich – pozostał w ukryciu, pozwalając na torturowanie Canninga i zastrzelenie starego niewolnika Ptolemy'ego, którzy odmówili wskazania kryjówki „miłośnika czarnuchów” (M, s. 188), „okropnego abolicjonisty” (M, s. 218). Mimo iż w końcu się ujawnił, nie ocalał ani swojego młodego towarzysza, ani swych niedawnych uczniów (Canning, po udanych zbiorach bawelny, pozwolił Marchowi na realizację jego marzenia o szkole dla niewolników) znowu schwytanych w niewolę, bo w decydującym momencie odmówił użycia broni. Bohaterami okazali się – praktyczny, nieczuły wydawałoby się na cierpienia czarnoskórych, wykpiwający herolda „abolicyjnej ewangelii” (M, s. 120), przedstawiający się jako człowiek interesu – Canning i wcześniej przez niego pogardzani czarnoskórzy. Owemu heroldowi zaś pozostało jedynie, jak przekonywał, rozpamiętywanie własnych grzechów.

I właśnie takiego Marcha, nękanego obrazami z niedalekiej przeszłości, nawiedzanego przez widma ofiar jego tchórzostwa, złamanego poczuciem winy, zastaje Marmee w stołecznym Blank Hospital, do którego przybyła, tak jak bohaterka *Małych kobietek* w towarzystwie guwernera Brooka. To jej świadomość stanowi *fokus* narracji w waszyngtońskiej części powieści Brooks. W stolicy Marmee na własne oczy widzi najbardziej dojmujące skutki wojny, utwierdza się w przekonaniu o jej bezsensie i żałuje, że nie

powstrzymała męża przed udziałem w niej – nie wypowiedziała słów, które się jej narzucały:

Nie możesz nieprawością pokonać nieprawości. [...] Nie wolno ci bluźnić [...]. Czy Bóg życzył sobie, aby chłopcy z osad fabrycznych rozpruwali pociskami albo szablami brzuchy swoich rówieśników, parobków z farm na Południu. Ci biedacy nigdy w życiu nie mieli niewolników. [...] Bo czyż Bóg mógłby chcieć tego, co tu widzisz? Leżą w tym szpitalu Konfederaci, którzy mówią, że wreszcie nastąpiła prawdziwa Unia – Stany Zjednoczone Cierpienia (M, s. 244).

Próbuje wyobrazić sobie, czego mógł doświadczyć na froncie jej małżonek; widzi, jak bardzo się zmienił, ale jej uwaga skupiona jest na relacji łączącej go z Grace, która – wezwana przez doktora Halle'a⁴⁵ po śmierci swego dawnego pana i ojca – pracuje w tym samym szpitalu jako najbardziej spośród wszystkich kompetentna i oddana chorym pielęgniarka. Pani March czuje się zdradzona i upokorzona. Czuwając przy łóżku nieprzytomnego męża, podobnie jak on wcześniej, rozpamiętuje spędzone z nim lata. Okazuje się, że tych dwoje kochających się ludzi nader często opacznie rozumiało swoje intencje. Jego raziła ponadto jej gwałtowność, niegodna młodej kobiety „z zaciej rodziny” (M, s. 106); ona z trudem godziła się na udzielane przez niego lekcje. Bolało ją też, że samodzielnie – bez konsultacji z nią – podejmował ważne dla ich wspólnego życia decyzje, takie jak pomoc dla ruchu Johna Browna czy zaciągnięcie się do wojska. „To jeszcze jedna pozycja na długiej liście spraw, o których kobietom wolno tylko milczeć” (M, s. 244), konstatowała z goryczą. On był przekonany, że spełnia jej oczekiwania: że w ten sposób zasłuży na jej szacunek i podziw. Dobrze pamiętał oburzającą scenę, jaką Marmee za młodu, w domu państwa Thoreau, urządziła Emersonowi, zarzucając mu brak odwagi i niedostateczne zaangażowanie w sprawę abolicji. Lękał się podobnej oceny.

⁴⁵ To on w *Małych kobietkach* podpisał telegram wzywający panią March do chorego męża. Zob. L.M. Alcott, *op. cit.*, s. 197.

Ostatecznie to nie Marmee, tylko Grace – której udało się też wyjaśnić nieporozumienie dotyczące jej rzekomego romansu z kapelanem – przekonuje ozdrowiałego Marcha o konieczności powrotu do domu, odrzucając jego deklarację pomocy w pracach korpusu medycznego dla United States Colour Troops – „kolorowych pułków, które zamierzają sformować” (M, s. 305):

– Mamy już dość białych, którzy chcą kierować naszym życiem! Wielu ludzi mojej rasy potrafi lepiej niż ty zaopiekować się rannymi. I mnóstwo jest czarnych kaznodziejów, którzy znają prawdziwy język naszych dusz. Wolni ludzie muszą sami kierować swoim przeznaczeniem (M, s. 311).

Miejszem ostatnich scen powieści Brooks jest Concorde. March nadal oddaje się samobiczowaniu. Dodatkowych cierpień przysparza mu nieprzystawalność jego zweryfikowanej przez doświadczenie samooceny i świetlanego obrazu ojca, pielęgowanego w rodzinie oraz jej brak zainteresowania ranami zadanymi mu przez wojnę – zmianami, jakie się w nim dokonały. Choć w pre-tekście został, wydawałoby się, z racji nieobecności w świecie przedstawionym, pozbawiony głosu, był w nim postacią dominującą, instancją kontrolną z oddali sprawującą nadzór nad córkami, wyznaczającą im standardy moralne na równi z wzorami zaczerpniętymi z *Pilgrim's Progress* Johna Bunyana – dzieła pilnie przez nie czytanego. Ukazanie zwykłych, ludzkich słabości tej postaci, uczynionej w powieści Brooks podmiotem narracji, to zarazem interesująca prezentacja warunków, w jakich idealista traci pryncypialną niewinność. W kwestii niewolnictwa natomiast i *American Civil War*, kluczowej dla tych warunków, żadna, nieznana wcześniej wiedza nie została w *Marchu* objawiona. Przedstawiając jeden z wielu mechanizmów ukrywania prawdy w sentymentalnych opowiastkach o wojnie sprawiedliwej i szlachetnej, o miłującej pokój Północy, walczącej o godność czarnoskórych, Brooks sama proponuje równie sentymentalną, schematyczną w tym względzie narrację – „romantyczną bajkę”, jak ująłby to jeden z bohaterów powieści, Canning – o wybitnie uzdolnionych,

szlachetnych, skłonnych do niezwykłych poświęceń osób o czarnym kolorze skóry, napomykając jedynie o „zdrajcach” własnej rasy⁴⁶ i niemalej przecież liczbie tych, którzy z własnej woli walczyli po stronie Konfederatów⁴⁷. Wykorzystuje też wyeksplloatowane klisze w przedstawianiu plantatorów z Południa, reprezentowanych w powieści przez Clementa.

Nie znaczy to jednak, że ta popularna powieść, wyróżniona w 2006 roku nagrodą Pulitzera, nie była warta poświęconej jej tutaj uwagi. *Little Women* nie są arcydziełem, ale z pewnością mogą być potraktowane jako jeden z „kulturowo istotnych, swoistych *Bildungs-texte*, których znajomość niezbędna jest dla [...] funkcjonowania jednostki w danej kulturze”⁴⁸ – w tym przypadku chodzi przede wszystkim, lecz nie tylko, o funkcjonowanie „jednostki” płci żeńskiej w dziewiętnastowiecznej kulturze amerykańskiej. Czyńcąc głównym bohaterem *midquela* tej powieści pierwotnie drugoplanową postać

⁴⁶ Wypomina to autorce Thomas Mallon – recenzent „New York Timesa”. Trudno nie zgodzić się z oceną podsumowującą jego rozważania: „the book she has produced makes a distressing contribution to recent trends in historical fiction, which, after a decade or so of increased literary and intellectual weight, seems to be returning to its old sentimental contrivances and costumes. More and more, in book clubs throughout the land, the genre sits atop a high horse, with nowhere especially important to go”. Zob. <https://www.nytimes.com/2005/03/27/books/review/march-pictures-from-a-peculiar-institution.html> (dostęp: 4.02.2019).

⁴⁷ A przecież próba przedstawienia ich motywacji takiego trudnego do zrozumienia wyboru mogłaby okazać się interesująca. Według Brooks do swoich ciemniejszych przylączali się jedynie niewolnicy uprzywilejowani, co jest dalekie od danych faktograficznych. Południowcy zdecydowali się, co prawda, na włączenie kolorowych do swoich szeregów znacznie później niż Unioniści, dopiero pod koniec wojny, ale niewolnicy walczyli też razem ze swoimi panami w partyzanckich oddziałach nieregularnych. W powieści to właśnie jeden z takich oddziałów zaatakował Oak Landing.

⁴⁸ Tak M. Jankowska (*Współczesna apokryficzność. Próba kulturowej analizy zjawiska*, „Przestrzenie Teorii” 2015, z. 23, s. 87) referuje rozumienie kanonu zaproponowane przez A. Assmann.

męską i eksplorując obszary w pre-tekście nieobecne, Brooks zaadresowała go do znacznie szerszej grupy odbiorców, a tym samym zachęciła zapewne do krytycznej lektury tegoż pre-tekstu, chociaż to nie on był głównym celem apokryficznej dywersji.

2.9. Meursault się odradza

O tym m.in., jak „wolni ludzie” pokierowali „swoim przeznaczeniem” – odwołuję się tu do wypowiedzi dumnej Grace, jednej z bohatererek *Marcha* – opowiada narrator francuskojęzycznej *Sprawy Meursaulta* autorstwa Algierczyka Kamela Daouda. Apokryficzność tej powieści na pozór nie mieści się, mimo nierozzerwalnej więzi jej świata ze światem przedstawionym pre-tekstu, w żadnej z przywołanych dotąd formuł i zarazem paradoksalnie je wyodrębia jako odpowiedź na aporie literackich narracji postkolonialnych. Owym narratorem i głównym bohaterem jest tu bowiem Harun Uład el-Assas, „nędzny urzędnik inspekcji nadzoru ziemskiego”⁴⁹, który przedstawia się jako brat bezimiennego Araba, zastrzelonego przez protagonistę *Obcego*, przybyłego z Paryża młodemu badaczowi pism Camusa. Kilkadziesiąt lat po uwiecznionym w jego arcydziele wydarzeniu, Harun podczas kilku wieczornych spotkań w orańskim barze⁵⁰, nazywanym przez bywalców Tytanic – bo niebawem „zatonie”, jak inne miejsca, w których jeszcze podaje się alkohol – odsłania przed swoim słuchaczem ślepe plamki Camusowskiego dyskursu, snując opowieść nie tyle o tym, co „naprawdę” rozegrało się na nadmorskiej plaży w pobliżu Algieru w sierpniu 1942 roku, ile m.in. o tym, jakie były kulisy światopoglądowo-geopolityczne tego wydarzenia i – przede wszystkim – konsekwencje egzystencjalne, moralne, ideowe dla bliskich ofiary Meursaulta. Ci bliscy to tylko

⁴⁹ K. Daoud, *Sprawa Meursaulta*, przeł. M. Szczurek, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015, s. 114 (dalej w tekście głównym jako SM).

⁵⁰ A bar to w kulturze islamskiej miejsce emblematyczne jako przestrzeń wykluczenia i zarazem oporu.

matka i jej drugi, dużo młodszy syn: „żałosna para stojąca za kulisami arcydzieła, o którego istnieniu” (SM, s. 115) długo nie wiedzieli. Siostry – kobiety lekkich obyczajów, której godności ofiara miałaby bronić – bracia Ulad el-Assas nie mieli.

Daoud już na wstępie informuje, co będzie tworzywem jego opowieści i zdradza cel, w jakim zostanie ono wykorzystane oraz metodę pracy z obcą kulturą i językiem „porzuconym” przez najeźdźców na terytoriach uważanych przez nich za własne po tym, jak zostali zmuszeni do ich opuszczenia⁵¹. Z jednej strony chodzi tu o ogólną charakterystykę działań tych natywnych pisarzy, którzy posługują się językiem kolonizatora, z drugiej zaś – o wyjaśnienie własnej, autorskiej praktyki narracyjnej. Wydaje się, że wedle piszącego po francusku Daouda wszyscy ci pisarze są w pewnej mierze apokryfistami-dywersantami, twórczo pasożytującymi na kolonialnym dziedzictwie literackim, a on sam – reprezentowany przez narratora *Sprawy Meursaulta* – kreatorem swoistej postaci apokryfu postkolonialnego, uprzywilejowującego jeden pre-tekst, i rozumianego jako produkt autoironicznej, świadomej kulturowo-literackiej kreolizacji:

Zabójca stał się sławny, a jego historia jest napisana zbyt dobrze, bym miał ją naśladować. To jego język. Dlatego uczynię to, co robiło

⁵¹ A. Kaplan podkreśla, że dla Daouda „język francuski nie jest już, jak za czasów KatebaYacine’a, «łupem wojennym» [*un butin de guerre*], ponieważ władza w Algierii nie mówi już tym językiem”. Eadem, „*Meursault, contre-enquête*” de Kamel Daoud, „*Contreligne*” juin 2014, https://www.academia.edu/35346618/_Meursault_contre-enqu%C3%AAt_de_Kamel_Daoud (dostęp: 17.05.2019). Zob. też nieco zmieniona i poszerzona anglojęzyczna wersja tego artykułu: A. Kaplan, *Making „L’Etranger” contemporary: Kamel Daoud’s „Meursault contre-enquête”*, [w:] *Being Contemporary. French Literature, Culture and Politics Today*, eds. L. Brozgal, S. Kippur, Liverpool University Press, Liverpool 2016 oraz interesujący esej L. Mestaoui, *Le «butin de guerre» camusien, de Kateb Yacine à Kamel Daoud*, „*Babel. Littératures plurielles*” 2017, 36; <http://journals.openedition.org/babel/5002> (dostęp: 12.01.2020).

się w tym kraju po odzyskaniu niepodległości: ze starego domu kolonizatorów kamień po kamieniu zbuduję swój dom, swój język. Słowa i wyrażenia zabójcy będą dla mnie jak porzucona własność. Kraj jest zresztą pełen słów, które już do nikogo nie należą, widnieją na sztydach starych sklepów, w pozólkłych książkach, na ludzkich twarzach; jest pełen słów zmienionych przez dziwny język, jaki tworzy dekolonizacja (SM, s. 6)⁵².

Do swojej powieści Daoud przenosi m.in. „słowa i wyrażenia” z *Obcego* (jej tekst składa się nawet z takiej samej liczby słów, co ów pre-tekst), formę narracji, czyli monolog wypowiedziany – z *Upadku*, miejsce akcji – z *Dżumy*. Ofiara kolonializmu ma prawo traktować każdą z tych rzeczy jako rodzaj *bona vacantia* („Les mots du meurtrier et ses expressions sont mon *bien vacant*”) oraz zająć ją i adaptować do własnych celów, tak jak w wyniku dekolonizacji został zajęty czy przejęty język francuski i sfabrykowany obcy język kreolski („l'étrange créole”), zmieniający dotychczasowe znaczenia. Różnica nieuchronnie stowarzyszona z tak pojmowanym przejęciem cudzej własności – tutaj cudzych słów i struktury wypowiedzenia – została zmanifestowana już w pierwszym zdaniu *Sprawy Meursaulta*: „Mama żyje do dziś” (SM, s. 6), („Aujourd'hui, M'ma

⁵² Przekład tej metawypowiedzi na język polski sprawił, że ów – akcentowany w oryginale – współczynnik metaforycznie rozumianej kreolizacji stał się niemal niewidoczny. Zob.: „Le meurtrier est devenu célèbre et son histoire est trop bien écrite pour que j'aie dans l'idée de l'imiter. C'était sa langue à lui. C'est pourquoi je vais faire ce qu'on a fait dans ce pays après son indépendance: prendre une à une les pierres des anciennes maisons des colons et en faire une maison à moi, une langue à moi. Les mots du meurtrier et ses expressions sont mon *bien vacant*. Le pays est d'ailleurs jonché de mots qui n'appartiennent plus à personne et qu'on aperçoit sur les devantures des vieux magasins, dans les livres jaunis, sur des visages, ou transformés par l'étrange créole que fabrique la décolonisation. K. Daoud, *Meursault, contre-enquête, roman*, Éditions Actes Sud, Arles 2014, s. 12 (podkr. D.S.).

est encore vivante”⁵³). Słynny incipit *Obcego* to wszakże – „Dzisiaj umarła mama”⁵⁴ („Aujourd’hui, maman est morte”⁵⁵).

Język francuski, jego znajomość i nieznajomość, podziw dla mistrzostwa stylu wypowiedzi Meursaulta i dbałość o kształt wypowiedzi własnej, to przedmioty szczególnej uwagi narratora powieści. On sam opanował francuszczyznę późno – gdy miał kilkanaście lat.

Nauczyłem się tego języka – mówi – między innymi po to, żeby opowiedzieć tę historię w zastępstwie mojego brata, który przyjaźnił się ze słońcem. Wydaje ci się to niewiarygodne? Mylisz się. Musiałem znaleźć odpowiedź, której nikt nie chciał mi udzielić, kiedy należało to zrobić. Najpierw język się chłonie, potem się nim mówi, aż któregoś dnia to on zaczyna tobą władać; wtedy zazwyczaj zamiast ciebie chwytą sens rzeczy, zagarnia usta jak kochanek w żarliwym pocałunku (SM, s. 11).

By zostać usłyszany (stać się widzialny), musiał „opowiedzieć tę historię” po francusku. W *Obcym* Arabowie są wszakże niemi: „za cały język starcza im dźwięk fletu”⁵⁶ (SM, s. 7). Inną motywacją do nauki była wiara, że francuski, fascynujący Haruna „jako pewna zagadka, której rozwiązanie rozstrzygnęłoby dysonanse” w jego „świecie” (SM, s. 84), „mógłby położyć tamę między” nim a „szaleństwem matki”. „Żeby przetrwać”, musiał poznać „inny język niż jej” – taki, „który nie jest jej mową. Jej bogatą, obrazową, żywą mową, z niedostatku precyzji pełną uniesienia i improwizacji” (SM, s. 38). Harun podziwiał tę mowę, ale nie chciał, by nim zawładnęła. Naprawdę „wstrząsający język, którym można inaczej opowiedzieć świat” (SM, s. 91); język, „który lśni jak diament” (SM, s. 91) odkrył dopiero po przeczytaniu *Obcego*. O istnieniu tego dzieła usłyszał jako człowiek już dorosły.

⁵³ *Ibidem*, s. 11.

⁵⁴ A. Camus, *Obcy*, przeł. M. Zenowicz, [w:] idem, *Obcy. Dżuma. Upadek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 6.

⁵⁵ Idem, *L'étranger*, Éditions Gallimard, Paris 1942, s. 9.

⁵⁶ Zob. A. Camus, *Obcy*, s. 44; *L'étranger*, s. 89.

Swojej nadal żyjącej matce, a zatem i matce zabitego przez Meursaulta „Araba”, Harun przypisuje bardzo ważną rolę w opowiadanej przez siebie historii. Impulsem dla podjęcia własnej opowieści nie była nagła śmierć starszego brata, zastępującego mu w dzieciństwie nieobecnego, „porwanego przez wiatr” (SM, s. 38) ojca (tak m.in. narrator pseudonimuje fakt, iż ów ojciec opuścił rodzinę), tylko to, jak została przedstawiona w tej sławnej książce.

Edward Said, pisząc o twórczości Camusa, zwraca uwagę, że

[c]zytelnicy zwykle łączą jego powieści z francuskimi powieściami o Francji, nie tylko z powodu języka i formy [...], ale również dlatego, że wybór Algierii jako miejsca akcji wydaje się przypadkowy w obliczu naglających zagadnień moralnych. Niemal pół wieku od powstania czytowane są one zatem jako przypowieści o kondycji ludzkiej. To prawda, Meursault zabija Araba, ale ten Arab nie zostaje nazwany i wydaje się nie mieć historii, nie wspominając już o matce i ojcu. To również prawda, że Arabowie umierają w Oranie na dżumę, ale oni też nie zostają nazwani, natomiast na pierwszy plan wysuwają się Rieux i Tarrou. Mówi się zwykle, że należy czytać te teksty dla zawartego w nich bogactwa, a nie dla tego, co zostało (jeśli coś rzeczywiście zostało) usunięte. Ja jednak twierdzę, że w powieściach Camusa można znaleźć coś, z czego, jak sądzono, zostały już oczyszczone – a mianowicie szczegóły na temat francuskiego podboju imperialistycznego, który rozpoczął się w 1830 roku, trwał za życia Camusa i wpłynął na kompozycję jego dzieł⁵⁷.

Ten, dotyczący m.in. *Obcego* projekt „kontrapunktowej” lektury, przedstawiony przez autora *Orientalizmu*, mógłby być źródłem inspiracji dla Daouda. To właśnie bezimiennosc zabitego, absolutny brak zainteresowania ofiarą nie tylko ze strony zabójcy czy tych, którzy go sądzili, ale też uczonych egzegetów jego słynnego monologu, a nawet ze strony czytelników arabskich, zmusiły

⁵⁷ E. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wisniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 189 (podkr. D.S.).

protagonistę *Sprawy Meursaulta* do przeprowadzenia własnego dochodzenia – czy raczej kontrdochodzenia (*contre-enquête*)⁵⁸ – w sprawie brata, Musy.

Dobry Boże, jak można zabić kogoś i odebrać mu nawet jego śmierć? To mój brat zginął od kuli, a nie on! Musa, a nie Meursault, no nie? Jest coś, co mnie zdumiewa. Nikt, nawet po odzyskaniu niepodległości, nie był ciekawy, jak brzmiało nazwisko ofiary, gdzie mieszkała, kim byli jej przodkowie, ewentualne dzieci. Nikt. Wszyscy oniemieli z zachwytu nad doskonałością języka, który lśni jak diament, i współczuli pogrążonemu w samotności zbrodniarzowi, składając mu niesłuchanie uczone kondolencje (SM, s. 8–9; podkr. D.S.).

W „przeklętej książce” francuskiego autora „było [...] wszystko z wyjątkiem najważniejszego: imienia Musy! Nie było go nigdzie. Liczyłem raz i drugi, słowo «Arab» pojawiało się dwadzieścia pięć razy, a nie było imienia nikogo z nas” (SM, s. 108; podkr. D.S.). Takie skargi Harun ponawia wielokrotnie; boleje, że mimo iż jego brat miał imię i nazwisko

na zawsze pozostanie Arabem. [...] Kolonizator od wieków rozszerza swój stan posiadania, nadając nazwy temu, co sobie przywłaszcza, i odbierając je temu, co staje mu na przeszkodzie. Jeśli nazywa mojego brata Arabem, to aby go zabić, jak zabija się czas, przechadzając się bez celu (SM, s. 16).

Arab to wszakże „byt ulotny, przeżył dwie godziny i jest martwy od siedemdziesięciu lat, bez przerwy, nawet po swoim pogrzebie” (SM, s. 8).

Francuski autor nie zdobywa się na ponowienie gestu Robinsona Crusoe. Mógłby przecież nadać tubylcowi imię „Czternastek”

⁵⁸ Ten „śledczy” aspekt powieści przedmiotem szczególnego zainteresowania uczynił L. Demanze. Zob. idem, *Kamel Daoud: l’histoire littéraire à rebours*, [w:] *Un nouvel âge de l’enquête. Portraits de l’écrivain contemporain en enquêteur*, Éditions Corti, Paris 1919, s. 260–264.

– od godziny, w której został pozbawiony życia⁵⁹. „Po arabsku *Zudż*, czyli dwa [...]” (SM, s. 8). Tak będzie czasem nazywany przez Haruna.

Według niego bycie Arabem jest „jak murzyńskość, która istnieje tylko poprzez spojrzenie białego” – nie ono stanowiło o społecznej i jednostkowej tożsamości. „W naszej dzielnicy, która była dla nas całym światem, było się muzułmaninem, miało się imię, twarz i zwyczaje. Kropka. Oni byli «obcymi» [...]” (SM, s. 58). Obcy – rumi czy gauri – pozostają takimi w spojrzeniu tutejszych. Czy „tutejsi” uważali się za Algierczyków? – o tym Daoud nie pisze, ale żali się, że „nikt nie zadał sobie pytania, jakiej narodowości był Musa. Nawet wśród Arabów był nazywany Arabem. Powiedz, czy «Arab» to jest narodowość? Gdzie jest ten kraj, który wszyscy uznają za swe łono, swoje trzewia, ale którego nigdzie nie ma” (SM, s. 123). Camus natomiast podawał w wątpliwość istnienie „narodu algierskiego” roszczonego pretensje do uzyskania niepodległości. Uważał, że temu „potencjalnemu narodowi” mogliby przewodzić „Żydzi, Turcy, Grecy, Włosi czy Berberowie”, ponieważ „całej Algierii nie tworzą sami Arabowie”. Współtworzą ją zwłaszcza francuscy kolonowie. „Francuzi w Algierii są również jej rodowitymi mieszkańcami”⁶⁰ – pisał, pośrednio wyjaśniając po latach, dlaczego nie wyróżniał tych spośród jej mieszkańców, których nazywał Arabami⁶¹. Daoud oczy-

⁵⁹ Tak – na wzór „Piętaszka” wymyślonego w translacji W.L. Anczyca – imię „*Quatorze heures*” przełożyła tłumaczka sprawy *Meursaulta* (zob.: „Il aurait pu l'appeler «Quatorze heures» comme l'autre a appelé son nègre «Vendredi»”. K. Daoud, *Meursault, contre-enquête...*, s. 13).

⁶⁰ A. Camus, *Essais*, Éditions Gallimard, Paris 1965, s. 2012–13.

⁶¹ Co ciekawe, w *Crise en Algérie* Camus upierał się właśnie przy istnieniu narodu arabskiego i oponował przeciw charakterystycznej dla Francuzów skłonności do lekceważącego postrzegania go jako anonimowej, zdeindywidualizowanej masy: „Sur le plan politique, je voudrais rappeler aussi que le peuple arabe existe. Je veux dire par là qu'il n'est pas cette foule anonyme et misérable, où l'Occidental ne voit rien à respecter ni à défendre... Ce peuple n'est pas inférieur, si non par la condition de vie

wiecie znał zarówno poglądy Camusa – zaskakująco zgodne z francuską, oficjalną wizją politycznej geografii Algierii jako pozostającej w nierozzerwalnej unii z Francją – jak i argumenty tych camusologów, którzy próbowali usprawiedliwić jego stanowisko w sprawie suwerenności tego kraju, ale ślady owej wiedzy są w monologu Haruna zatarte, niemal niewidoczne. Najważniejszym układem odniesienia pozostaje dla niego *Obcy*.

où il se trouve, et nous avons des leçons à prendre chez lui, dans la mesure où il peut en prendre chez nous. Trop de Français, en Algérie ailleurs, l'imaginent par exemple comme une masse amorphe que rien n'intéresse". A. Camus, *ibidem*, s. 942. Gdzie indziej pisał o dziecinnym marzeniu o zniknięciu Francji i niemożności wyeliminowania z Algierii „sprawy francuskiej”, podkreślając, że Francuzi i Arabowie są skazani na wspólne życie na jej ziemiach: „nous sommes condamnés à vivre ensemble... Le 'fait français' ne peut être éliminé en Algérie et le rêve d'une disparition subite de la France est puéril. Mais, inversement, il n'y a pas de raisons non plus pour que neuf millions d'Arabe vivent sur leur terre comme des hommes oubliés...". A. Camus, *Actuelles III. Chronique Algérienne*, Éditions Gallimard, Paris 1958, s. 126. Na temat kwestii algierskiej: antykolonialnej aktywności Camusa w latach trzydziestych (chodzi tu przede wszystkim o cykl jego reportaży *Misère de la Kabylie* opublikowanych w 1939 roku przez algierskie czasopismo „Alger républicain”) oraz jego kategorycznego sprzeciwu wobec terroryzmu po obu stronach walczących w wojnie algierskiej zob. m.in.: *New Perspectives on Camus's Algerian Chronicles*, czyli wprowadzenie A. Kaplan do A. Camus, *Algerian Chronicles*, ed. A. Kaplan, trans. A. Goldhammer, Harvard University Press, Cambridge, MA 2012; D. Carroll, *Albert Camus the Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*, Columbia University Press, New York 2008; Y. Ansel, *Albert Camus, totem et tabou, politique de la postérité*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2012. Ansel podkreślał jednak, że nawet mimo masakry w Kabylii w 1945 roku, Camus nie przestawał wierzyć w cywilizacyjną misję Francji. W *Chronique Algérienne* stale „apelował o politykę zadośćuczynienia, politykę dialogu, porozumienia, koncyliacji” (*ibidem*, s. 49), ufając w możliwość sprawiedliwej reformy systemu kolonialnego, nienaruszającej jednak kluczowej zasady podległości, na której był ufundowany.

Chociaż w apokryficznej powieści Daouda odwołaniami do tego tekstu inkrustowana jest cała przemowa narratora, zanim opowie on swojemu słuchaczowi (którego bezmownych reakcji, rzadkich pytań i innych replik domyślamy się tylko dzięki sygnałom, odpowiedziom i powtórzeniom wpisanym do wypowiedzi bohatera) o tym, jak dowiedział się o istnieniu książki z opowieścią Meursaulta i co wyniknęło z konfrontacji z historią przez niego przedstawioną, usłyszymy, kim byli ci, dla których nie było w niej miejsca i jak wyglądało życie rodziny po śmierci Musy. Zapoznamy się razem z owym słuchaczem z „idiotycznym”, w opinii Haruna, prywatnym śledztwem w tej sprawie, w którym był zmuszony uczestniczyć już jako dziecko, a prowadzonym przez jego niepiśmienną matkę przez lata kultywującą surową żalobę, w której ważną rolę odgrywały odwiedziny pustego grobu na algierskim cmentarzu Al Kattar i gloryfikujące syna-męczennika, zmyślane opowieści. Po bezowocnych staraniach o uzyskanie bliższych informacji o tym, co stało się z Musą (w jakich okolicznościach i dlaczego zginął?) i z ciałem Musy, którego „nigdy nie odnaleziono” (SM, s. 34), matka i syn opuszczają znienawidzony Algier; przenoszą się do Hadżut, miejscowości oddalonej od przekłętego morza, które zabrało Musę. „Odsunęliśmy się z matką możliwie najdalej od szumu fal” (SM, s. 29) – tak skwitował tę decyzję Harun.

Hadżut to arabska nazwa Marengo; tam mieścił się przytułek, w którym zmarła matka Meursaulta. Tam też rozegrała się scena wielokrotnie wcześniej zapowiadana przez narratora, decydująca o przynajmniej deklaratywnym zakończeniu żaloby i późniejszym rozpoznaniu wspólnoty z bohaterem *Obcego*: scena zabójstwa Francuza – *acte gratuit* albo akt zemsty. Ofiara Haruna miała imię i nazwisko. To Joseph Larquais, krewny właścicieli farmy, u których służyła matka w zamian za mieszkanie w nędznym baraku. Po ich ucieczce dawni służący zajęli, w akcie dziejowej sprawiedliwości, opuszczony dom.

Nie chcę zgrywać ofiary, ale te parę metrów, które dzieliło naszą klitkę od domu kolonizatora, kosztowało nas lata ciężkiego,

mozolnego marszu przez błota i ruchome piaski, jak w koszmarnym śnie. Trzeba było ponad dziesięciu lat, żebyśmy wreszcie położyli na nim rękę i uznali go za wyzwolony: to nasze! Tak, tak, zrobiliśmy to, co wszyscy w pierwszych dniach niepodległości, roztrzaskaliśmy drzwi, zabraliśmy talerze i świeczniki (SM, s. 31).

W ten sposób mówi o tym Harun. Odpowiedzialność za strzały oddane przez siebie o drugiej w nocy, 5 lipca 1962 roku, a więc dwadzieścia lat po śmierci Musy, do przerażonego, szukającego schronienia w tymże domu, rumiego zrzuca na księżyc – „To tam, w Hadżut, pewnej strasznej nocy, księżyc kazał mi dopełnić dzieła, które twój bohater rozpoczął w słońcu” (SM, s. 33), wyznaje swojemu słuchaczowi – i na matkę. To ona przez cały czas pielęgnowała myśl o zemście, powiada. „To ona prowadziła moją rękę, podczas gdy Musa prowadził jej rękę i tak dalej, aż do Abła lub jego brata” (SM, s. 84). To ona wreszcie utrzymywała, że antypatyczny Joseph musiał zostać ukarany, bo „uwielbiał kąpać się w morzu o czternaście, [...], za bardzo lubił morze [...] i za każdym razem wracał stamtąd zbyt żywy” (SM, s. 102–103), co miało też stanowić dowód jej szaleństwa: opętania śmiercią starszego syna na nadmorskiej plaży o te same godzinie i zniewolenia syna młodszego przytłaczającą pamięcią o tym wydarzeniu, a nawet poczuciem winy, że żyje. „Mama przekazała mi swoje lęki, a Musa swojego trupa. Jak sądzisz, co ma zrobić młody człowiek uwięziony między matką a śmiercią?” (SM, s. 41–42) – pyta po latach swego słuchacza. Matkę według Haruna „zniknięcie Musy [...] rozbiło, ale, paradoksalnie, wtajemniczyło również w perwersyjną przyjemność przeżywania niekończącej się żałoby” (SM, s. 37) zmienionej „w zadziwiającą komedię, którą odgrywała wspaniale, czyniąc z niej niemal arcydzieło” (SM, s. 34).

Swoją winę Harun przedstawia rozmaicie; albo się oskarża, albo usprawiedliwia. Tym, co pośród innych przyczyn prezentuje jako absurdalno-groteskowe źródło własnych udręk związanych ze zbrodnią jest fakt, iż „nowi władcy” (SM, s. 90) Algierii nie oskarżyli go o jej popełnienie – o zabicie przypadkowej osoby – tylko o to, że zrobił to w nieodpowiednim momencie. Co prawda „wszędzie

w kraju umierali jacyś Francuzi, podobnie zresztą jak Arabowie” (SM, s. 89), „zabijało się wtedy dużo, niemal na oślep: zabijali ludzie z OAS, ale także dzunduiowie, którzy załapali się do FLN na ostatni moment” (SM, s. 74), ale zdaniem przesłuchującego Haruna pułkownika armii wyzwolenczej, zadziwionego i rozbawionego tym, że przyszło mu sądzić Algierczyka za zabójstwo Francuza, „[t]rzeba było zabić tego Francuza razem z nami, w czasie wojny, a nie w tym tygodniu. [...] Trzeba to było zrobić *przed* [...]”. Przed piątym lipca! Tak, przed, a nie po, do jasnej cholery”. Wątpliwości zabójcy (po pierwsze – „wiele by to nie zmieniło”, po wtóre: nie wiadomo, czy „piątego lipca o drugiej w nocy [...] była jeszcze wojna, czy już niepodległość”, SM, s. 100) budzą wściekłość oficera. Harun wie ponadto, że w oczach Algierczyków jego największym przewinieniem pozostają inność czy obcość, automatycznie rozpoznawane u tych, którzy nie walczyli, jak ich rówieśnicy, nie wstąpili do partyzantki. Wojnę wyzwolenczą „wygraliśmy [...] już wcześniej, z chwilą, kiedy moi bliscy byli mordowani z powodu czyjegoś znużenia i uderu” (SM, s. 14–15) – w ten oto sposób tłumaczył po latach swój brak zaangażowania. Ale za ów dystans do emocji podzielanych przez większość rodaków też nie został wtedy ukarany.

Mieli mnie uwolnić bez żadnego wyjaśnienia, a ja chciałem zostać skazany. Chciałem pozbyć się tego cienia, który mi ciążył i zamienił moje życie w mrok. Było wręcz coś niesprawiedliwego w tym, jak mnie puścili, nie wyjaśniając mi nawet, czy jestem przestępcą, zabójcą, zmarłym, ofiarą czy może po prostu niezdyscyplinowanym idiotą. Lekceważenie, z jakim potraktowano moją zbrodnię, uznałem niemal za obrazę. Zabiłem i wprawiło mnie to w niesamowite upojenie. Nikt jednak nie dostrzegł w tym nic niewłaściwego. Zdaje się, że jakimś problemem był jedynie rozkład dnia. Co za niedbalstwo i dezynwoltura! Nie zdawali sobie sprawy, że w ten sposób przekreślają mój czyn, unicestwiają go? Daremność śmierci Musy była nie do przyjęcia. A teraz moja zemsta miała być równie nieważna! (SM, s. 101–102).

Podobnie jak w przypadku Jeana-Baptiste’a Clamence’a nie do końca wiadomo, czy Harun odgrywa przed swoim słuchaczem

komedię udręczonego sumienia, czy mówi serio; czy rzeczywiście – o czym świadczą niektóre jego wypowiedzi⁶² – odebranie komuś życia traktuje jako kardynalne doświadczenie graniczne, czy raczej jako wydarzenie niewiele znaczące, naturalną konsekwencję zamiany ról ofiary i kata, zgodnej z ludowymi wyobrażeniami o sprawiedliwości⁶³. A może po prostu zmienia kwalifikację swego czynu w zależności od efektu, jaki chce wywołać na aktualnym etapie wywodu. Gorzko-ironiczne motto powieści („Godzina zbrodni nie dla wszystkich ludów bije w tym samym czasie. Tak tłumaczy się trwałość historii”), zaczerpnięte z *Sylogizmów goryczy* Emila Ciorana⁶⁴, licuje z każdą z tych interpretacji sugerowanych w monologu narratora. Odniesienie do dwu zabójstw, kluczowych w jego opowieści – co podkreśla, gdy mówi do swego słuchacza: „[t]wój bohater dobrze to wiedział, zabójstwo jest jedyną kwestią, którą powinien się zajmować filozof. Cała reszta to czcze gadanie” (SM, s. 84)⁶⁵

⁶² Np. „W bezkarnym zabójcy rodzi się skłonność do lenistwa. Ale i coś nie do naprawienia: zbrodnia na zawsze niszczy miłość i możliwość kochania. Zabiłem i od tamtego czasu życie przestało być dla mnie święte. [...] Zabijając jednego człowieka, unicestwiłem wszystkie ludzkie ciała. Zresztą, drogi przyjacielu, jedyny werset Koranu, który dźwięczy mi w głowie, brzmi: «Ten, kto zabił człowieka, [...] czyni tak, jakby zabił wszystkich ludzi»” (SM, s. 86).

⁶³ Np. „Ja też zabiłem, zgodnie z życzeniem tej ziemi, pewnego dnia, kiedy nie miałem nic do roboty” (SM, s. 52).

⁶⁴ W przekładzie Ireneusza Kani.

⁶⁵ Może się wydawać, że tendencyjnie zniekształca tu słynne *dictum* Camusa z dzieła, w którym dał on – według Sartre’a – „wyjaśnienie swej powieści” (J.-P. Sartre, *Komentarz do „Obcego” Camusa*, przeł. J. Prokop, [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 2, wybór i oprac. H. Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 234), czyli z *Mitu Syzyfa*: „Jest tylko jeden problem filozoficzny prawdziwie poważny: samobójstwo” (A. Camus, *Absurd i samobójstwo*, [w:] *Eseje*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 91; podkr. D.S.). Daoud jednak odsyła tu zapewne do znaczącej korektury, zapowiadzianej przez Camusa we *Wprowadzeniu* do opublikowanego

– nie wyczerpuje oczywiście sensu tego epigrafu, korespondującego z tym, co Daoud ma do powiedzenia o dawnej i obecnej sytuacji swojego kraju. Jednak i tu widoczna jest tendencja szczególnie wyraźnie objawiająca się wtedy, gdy w zmetaforyzowanej, wolnej od jednoznaczności wypowiedzi Haruna pojawiają się nazwy odsyłające do pojęć stereotypowo kojarzonych z myślą Camusa – np. takich jak „obcość” czy „absurd”. Harun zazwyczaj ostentacyjnie je ukonkretnia czy ulokalnia, niejako wbrew ich uniwersalistycznym pretensjom filozoficznym, po to, by uczynić bliższymi doświadczeniu własnemu i doświadczeniu jemu podobnych. Nie rezygnuje przy tym z przedstawień figuralnych. „Jeśli chodzi o absurd” – powiada – „to nikt inny, tylko mój brat i ja niesiemy go na naszych barkach, drzemie on w łonie naszej ziemi” (SM, s. 11; podkr. D.S.). Chodziło tu przede wszystkim o „absurd jego śmierci” (SM, s. 24), który „uderzył w [...] świat” Haruna i matki (SM, s. 37). Absurdalność sytuacji tego bohatera „polegała na tym, że musiał[em] pchać trupa na szczyt góry, zanim znów stoczy się w dół, i tak bez końca” (SM, s. 48). Josepha zabił, „bo trzeba było przeciwwagi” (SM, s. 110) dla tej sytuacji. Gdy mówi, że „[ś]mierć w pierwszych dniach niepodległości była tak samo bezcelowa, absurda i nieoczekiwana jak śmierć na zalanej słońcem plaży w 1942 roku” (SM, s. 97),

dwadzieścia lat później *Człowieka zbuntowanego*: „W czasach negacji zastanawianie się nad problemem samobójstwa mogło być pożyteczne. W czasach ideologii należy dojść do ładu z zabójstwem” (A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Oficyna Literacka Res Publica, Kraków 1991, s. 8). Można się spierać, czy Meursault był świadomym „człowiekiem absurdu”, ale do zbrodni przez niego popełnionej doskonale pasuje charakterystyka zarysowana w tymże *Wprowadzeniu* – „Poczucie absurdu, jeśli chce się w nim znaleźć reguły postępowania, czyni zabójstwo co najmniej obojętnym, a w rezultacie możliwym. Jeśli w nic się nie wierzy, jeśli nic nie ma sensu i jeśli nie możemy uznać żadnej wartości, wszystko jest możliwe i żadna rzecz nie ma znaczenia. Nic za, nic przeciw, zabójca ani ma rację, ani jej nie ma. [...] W jakąkolwiek [...] stronę się obrócić, zabójstwo zajmuje uprzywilejowane miejsce w sercu negacji i nihilizmu” (*ibidem*, s. 9).

zdaje się zakładać, że istnieją nie tylko śmierci oczekiwane, ale też celowe i nieabsurdalne.

Usytuowane w ten sposób wykorzystanie słowa „absurd” i pochodnych – na określenie tego, z czym nie sposób się pogodzić, jak nagła śmierć brata, narzucone przez matkę nieustanne rozpamiętywanie straty i koncentracja na „ostrzeniu noża rodzinnej zemsty” (SM, s. 38), ale też kolonialna podległość – koresponduje w monologu Haruna z naiwnym, wydawałoby się, utożsamianiem autora i narratora „przeklętej książki”, którą przeczytał po raz pierwszy dopiero dwadzieścia lat po jej wydaniu, zatem z utożsamianiem autora i zabójcy Musy. Książka

[b]yła niewielka. Na okładce zreprodukowano akwarelę przedstawiającą mężczyznę w garniturze, z rękami w kieszeniach, zwróconego tyłem do morza. Pastelowe, blade kolory. Tytuł brzmiał *Obcy*, nazwisko zabójcy było napisane prostymi czarnymi literami po prawej stronie u góry: Meursault (SM, s. 114)⁶⁶.

Ta książka jest co rusz przywoływana przez Haruna jako dzieło Meursaulta właśnie. Podczas któregoś ze spotkań w orańskim barze bohater powieści Daouda utrzymuje nawet, że ów autor-narrator-zabójca nie został stracony, bo „[p]o wyjściu [...] z więzienia pisze książkę, która staje się głośna, i opowiada w niej, jak stawił czoło swemu Bogu, księdzu i absurdowi” (SM, s. 52). Chwilę później jednakże Harun desperacko szuka czegoś, co wyjaśniłoby „powód zwolnienia zbrodniarza skazanego na śmierć, w dodatku już po egzekucji, fakt, że nigdy nie odnaleziono mojego brata, oraz to, dlaczego podczas procesu sądzono człowieka, który niedostatecznie opłakał śmierć swojej matki, a nie człowieka, który zabił Araba” (SM, s. 54; podkr. D.S.). Brak wystarczających podstaw, by

⁶⁶ Ten opis okładki odsyła do kieszonkowej wersji *Obcego* opublikowanej przez wydawnictwo Gallimard w 1957 roku. „[P]rostymi czarnymi literami” po lewej, a nie „prawej stronie u góry” było tam oczywiście zapisane nazwisko – Albert Camus.

rozstrzygnąć, czy jest tu mowa o niezasłużonej – metaforycznie rozumianej – nieśmiertelności Meursaulta, uczynionego autorem równie „nieśmiertelnej” opowieści, czy raczej powinniśmy potraktować ten *passus* jak kolejne świadectwo niepewnego lub intencjonalnie niestabilnego statusu zdarzeń i postaci przywołanych w „kabotyńskim” (SM, s. 47) monologu Haruna. Kolejne, ponieważ zdarza mu się pośrednio podawać w wątpliwość nie tylko rzeczywiste istnienie bohaterów dzieła Camusa⁶⁷, ale też istnienie Musy czy obsadzenie go w roli ofiary uwiecznionego w *Obcym* zabójstwa (zob. SM, s. 43) i swoje z nią pokrewieństwo. Być może jednak i tu źródłem owych niejasności jest to, co – jak twierdzi Harun – w czasach kolonializmu nie było niczym nadzwyczajnym: algierscy nędzarze nie mieli dokumentów potwierdzających ich tożsamość, aktów urodzenia czy zgonu. To jedna z przyczyn, dla których matka nie mogła dowieść, że ma prawo do renty po Musie: przekonać nowych władz do uznania go za zamordowanego przez Francuza szahida⁶⁸.

Z jednej zatem strony Daoud mnoży chwytły uwierzytelniające historię przedstawioną przez Haruna, z drugiej – dyskretnie sugeruje, że narrator *Sprawy Meursaulta* prowadzi ze swoim słuchaczem

⁶⁷ Np. z faktu, że na cmentarzu w Hadżut nie znalazł grobu matki zabójcy Musy i nikt ze starych mieszkańców tej miejscowości nie przypomniał sobie żadnego chrześcijańskiego pogrzebu sprzed lat wyprowadza wniosek, że Meursault kłamie, a „jego matka, to nie ta, o której myślimy” (zob. SM, s. 33), o Rajmundzie mówi: „zastanawiam się, czy w ogóle kiedykolwiek istniał; ten, który miał być powodem śmierci mego brata i tego całego zamieszania z moralnością, dziwkami i honorem” (SM, s. 42). Gdzie indziej wspomina o miejscu „bez adresu, gdzie zabójca nigdy nie przyszedł na świat” (SM, s. 53; podkr. D.S.).

⁶⁸ „[P]rzez lata po odzyskaniu niepodległości Mama walczyła o rentę dla matki męczennika. Słusznie się domyślasz, że nigdy jej nie dostała; zgadnij dlaczego. Nie można udowodnić, że Arab był synem – i bratem. Nie można udowodnić, że w ogóle istniał, choć przecież został publicznie zamordowany. Nie można znaleźć i potwierdzić związku między Musą a Musą! Jak to powiedzieć ludzkości, kiedy nie umie się pisać książek?” (SM, s. 16–17).

grę, co prawda nie tak wyrafinowaną retorycznie jak ta, której promotorem jest Jean-Baptiste Clamence, ale nie mniej dwuznaczną. Ergo: utożsamiający rolę autorską i narratorską Harun nie jest aż tak naiwny, jak mogłoby się wydawać, a twórca tej postaci, świadomy potencjału afektywnego nie-fikcji, próbuje subtelnie – tak aby nie nadwzględnić dywersyjnego wydźwięku własnego przekazu – przysłonić aż nadto oczywiste tropy prowadzące do identyfikacji arcydzielnego, niewątpliwie fikcjonalnego, pre-tekstu, wielokrotnie *nb.* poddawanego stroniczo redukcijnym streszczeniom.

Sprawa jeszcze bardziej się komplikuje, gdy uwzględnimy różnice, pominięte z konieczności w tłumaczeniu na język polski, dzielące arabskie i francuskie wydania *Meursault, contre-enquête*⁶⁹. W wersji opublikowanej w 2013 roku w Algierze zabójcą i autorem podziwianej i zarazem potępianej przez Haruna książki pt. *Obcy (L'Etranger)* jest Albert Meursault. W edycji powieści Daouda udostępnionej rok później we Francji autor nie tylko nie ma już wspólnego z Camusem imienia – nazywa się Meursault, był to *nb.* jeden z używanych przez twórcę *Obcego* pseudonimów – ale też zmieniony został tytuł przypisanego mu tekstu; jego dzieło to *Inny (L'Autre)*⁷⁰. Zdaniem Alice Kaplan przy pomocy formuły „Albert Meursault” Daoud podkpiwa ze swych rodaków skłonnych do obarczania Camusa winami jego bohaterów i narratorów. Badaczka nie znajduje jednak żadnego przekonującego uzasadnienia dla przemianowania pre-tekstu

⁶⁹ W edycji polskiej zamieszczono informację o tych dwu wydaniach jako podstawie przekładu. Jego autorka wybrała z pierwszego tytuł książki, o której mowa, z drugiego natomiast – pozbawioną imienia nazwę autora.

⁷⁰ Zob. fragment cytowany przeze mnie na podstawie przekładu na język polski i dwie wersje francuskojęzyczne: „Le titre en était *L'Etranger*, le nom de l'assassin était écrit en lettres noires et strictes, en haut à droite: Albert Meursault”, K. Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Éditions barzak, Alger 2013, s. 171; „Le titre en était *L'Autre*, Le nom de l'assassin était écrit en lettres noires et strictes, en haut à droite: Meursault”, idem, *Meursault, contre-enquête*, Actes Sud, Arles 2014, s. 137.

*Sprawy Meursaulta*⁷¹. A przecież zastąpienie „obcego” uświęconym przez współczesną filozofię (w tym także przez urodzonego w Algierii Jacques’a Derridę) „innym”, czy raczej „Innym”, powinno skłaniać do zastanowienia. Jeśli Daoud chciał zwrócić uwagę na przeistoczenie się obcego w Innego – w *alter ego* – w nowym świetle stawiał podobieństwo łączące Haruna z Meursaultem. To światło pozbawia waloru bezwzględności zarówno absolutyzowaną Inność, jak i obcość.

Odebranie opowieści Meursaulta statusu literackiej fikcji jest też jednym z chwytów uwierzytelniających emocjonalne zaangażowanie protagonisty utworu Daouda w ocenę ukazanych w niej wypadków. Harun *nb.* nie posługuje się nazwą „powieść”: nigdy nie nazywa pre-tekstu swego monologu inaczej niż „książką” (*livre*) czy „historią” (*histoire*). Mamy wierzyć, że dotyczy i dotyka go ona osobiście, bo rolę pozbawionej znaczenia ofiary odgrywa w niej jego własny brat. Również Marjam, dzięki której Harun dowiaduje się o istnieniu i sławie tejże książki, uważa ją za dzieło niefikcyjne czy przynajmniej inspirowane zdarzeniami autentycznymi. Ta młoda Algierka, pracująca nad rozprawą doktorską poświęconą jego autorowi, zadała sobie przecież trud odnalezienia krewnych Araba zabitego przez bohatera, którego ów autor upamiętnił. Wedle Haruna miała nawet powiedzieć, że książka, o której mowa „została napisana przez [...] zabójcę” (SM, s. 112).

Marjam dotarła do Hadżut u progu lata 1963 roku i wprowadziła w życie protagonisty – wierzącego, że zabicie Francuza ostatecznie zakończyło rodzinną żałobę po Musie – zamęt. Jego źródłem była nie tylko owa „przeklęta” książka i to, że oburzeniu bohatera na jej twórcę towarzyszył podziw dla mistrzostwa tejże. Dwudziestosiedmioletni Harun bowiem zakochał się – po raz pierwszy i ostatni w życiu. Całkowicie różna od dziewcząt z sąsiedztwa Marjam, która „uważała się za «kobietę wolną»” (SM, s. 115), wyzwoloną dzięki przeczytanym przez nią książkom, jak mówiła, spod władzy konserwatywnej rodziny, wzbudziła w nim uczucia wcześniej nieznane. Dzięki niej miał

⁷¹ Nie są nim z pewnością obowiązujące we Francji przepisy prawa autorskiego, na które się powołuje. Zob. A. Kaplan, *Making „L’Etranger” contemporary*, s. 343.

„poznać to, co Mama zawsze czujnie neutralizowała: żar, pożądanie, fantazje, oczekiwanie, szal zmysłów” (SM, s. 116). Jednakże po kilku tygodniach zakazanej przez matkę znajomości Marjam zniknęła na zawsze. „Od początku wiedziałem, że nasza historia się zakończy, ponieważ jestem przeklęty” (SM, s. 119) – oto, wedle Haruna, jedno z wyjaśnień jej kresu. „Uwięziony między matką a śmiercią” młody człowiek nie mógł zatrzymać pięknej, wykształconej, przenikliwie inteligentnej, zdobywczej, nieuległej kobiety, należącej, jak mówił, „do gatunku [...], który dziś już zanikł w tym kraju” (SM, s. 121).

Naruszając spokój – burząc mały, względnie uładzony, zamknięty świat Haruna – Marjam otworzyła go na świat dotąd niedostępny. To z nią wyszlifował swój francuski, co było warunkiem dogłębnego poznania takich książek, po jakie wcześniej nigdy nie sięgał: przede wszystkim arcydzieła francuskiego autora – o którym mówił potem, że zna je na pamięć i może „wyrecytować w całości jak Koran” (SM, s. 8) – oraz pozostałych tekstów, których był twórcą. Ona odsłoniła sens tegoż arcydzieła i zapisane w nim „niezwykle obrazy samotności” (SM, s. 118); wprawiła w zachwyt nad jego oszałamiającym językiem. Nauczyła je czytać w ten sposób, aby mimo gniewu na autora, Harun mógł go jednocześnie podziwiać i – choć w tym już zapewne nie miała udziału – rozpoznać łączące go z nim, zdumiewające pokrewieństwo. Oto jego słowa:

Szukałem tam śladów mojego brata, a znalazłem swoje odbicie, odkrywając, że jestem niemal sobowtorem zabójcy. Doszedłem do ostatniego zdania książki: «(...) pozostało mi jeszcze pragnąć, by w dniu mojej egzekucji było dużo widzów i by mnie powitali okrzykami nienawiści». Boże, jak ja bym tego chciał! [...].

Te ostatnie linijki mną wstrząsnęły. To arcydzieło [...]. Lustro, w którym widzę swoją duszę i to, czym miałem się stać w tym kraju, między Allahem a znudzeniem (SM, s. 117).

O odkryciu, że książka ta nie tylko „wspaniale kłamie”, ale też w „magiczny sposób zgadza się z [...] życiem” (SM, s. 49) bohatera i narratora *Sprawy Meursaulta* byliśmy informowani już wcześniej. Daoud raz po raz odsłania jakieś analogie – niezbyt doniosłe w gruncie rzeczy, ale przyciągające uwagę czytelników – między światami

całkowicie wydawałoby się odmiennych protagonistów dwu różnych powieści: obaj wychowują się bez ojców; nie mają nic do powiedzenia swoim starym, bardzo rzadko odwiedzanym matkom, których wieku nie znają, nie spodziewają się też usłyszeć od nich niczego nowego; kobiety, z którymi się spotykają, mają pokrewne – wywodzące się z tego samego źródła – imiona. Pierwsze znaczące podobieństwo między Meursaultem a Harunem objawia się w momencie popełnionej przezeń zbrodni, uwięzienia oraz absurdałnego przesłuchania, podczas którego okazuje się, że jego wina polega nie na tym, że się tej zbrodni dopuścił, tylko na tym, iż nie dokonał jej „we właściwym momencie” (SM, s. 98). Rumi wszakże był sądzony nie za to, że zabił Araba, lecz za to, że nie płakał na pogrzebie matki. To podobieństwo umacnia się później w związku z miejscem, w którym tkwi główny bohater powieści Daouda, czyli – jak sam to ujął – „między Allachem a znudzeniem”. Ale to miejsce nie przestaje zarazem dzielić bohaterów, bo autor *Sprawy Meursaulta* nie rezygnuje z kwestionowania uniwersalistycznych roszczeń Camusowego filozofowania. Nie pozwalają o tym zapomnieć sceny z nieodległej przeszłości miejsca.

Historia Haruna „przypomina opowieść o początku: Kain przybył tu, by zbudować swoje miasto i ulice, ujarzmić ludzi, ziemię i korzenie” (SM, s. 56). Niemniej

[p]rawda jest taka, że niepodległość tylko skłoniła jednych i drugich do zamiany ról. My byliśmy duchami tego kraju, gdy kolonizatorzy go wykorzystywali i obnosili się ze swoimi dzwonami, cyprysami i bocianami. Dziś? Jest na odwrót! Wracają tu czasem, trzymając za ręce potomków, przyjeżdżają z wycieczkami dla *pieds-noirs*, lub dla dzieci nostalgicznych rodziców, szukają jakiejś ulicy, domu czy pnia drzewa z wyciętymi inicjałami. Niedawno widziałem grupę Francuzów na lotnisku przed sklepem z tytoniem. Niczym dyskretnie i nieme zjawy patrzyli na nas, Arabów, w milczeniu, zupełnie jakbyśmy byli kamieniami lub uschniętymi drzewami. Przecież teraz to już skończona sprawa. To mówiło ich milczenie (SM, s. 14; podkr. D.S.).

Francuzi zatem patrzą teraz na Arabów tak, jak w czasach podległości Arabowie patrzyli na nich⁷². Być może jednak rzeczywiście jedni i drudzy patrzyli i milczeli „po swojemu”.

Oni byli «obcymi», rumimi, sprowadzonymi przez Boga, żeby wystawić nas na próbę, ale ich godziny tak czy inaczej były policzone; któregoś dnia musieli odejść, to pewne. Dlatego nie odpowiadaliśmy im, milczeliśmy w ich obecności i czekaliśmy, oparci o mur. [...] Każdy z nas o tym wiedział, i to od wczesnego dzieciństwa, nie musieliśmy nawet o tym mówić, wiedzieliśmy, że w końcu odejdą. Kiedy zdarzało nam się przechodzić przez europejskie dzielnice, mieliśmy nawet taką zabawę, wskazywaliśmy palcem poszczególne domy i dzieliliśmy je między siebie jak wojenny łup: «Ten jest mój, byłem pierwszy!» rzucił jeden z nas, krzycząc jak podczas licytacji. W wieku pięciu lat! Zdajesz sobie sprawę? Jakbyśmy przeczuwali, co – poza walką zbrojną – zdarzy się po wyzwoleniu (SM, s. 58–59; podkr. D.S.).

Zamiana ról, której pokrewieństwo wiążące Haruna z Meursaultem wydaje się paradoksalną poniekąd konsekwencją, polegała więc – o czym była już tutaj mowa – m.in. na anektowaniu miejsc wcześniej zajmowanych przez „obcych”. W pierwszych dniach niepodległości „Francuzi miotali się w potrzasku między morzem a kłeską, gdy tymczasem [...] rodacy cieszyli się, podnosili, ubrani w swoje kombinezony, budzili się ze sjęsty pod skałami i teraz to oni zaczęli zabijać”⁷³ (SM, s. 72). Potem walkę o władzę wszczęli zwycięscy dowódcy. Jeszcze później Harun obserwuje „jak wypala się euforia niepodległości, jak rozwiewają się złudzenia” (SM, s. 123). Z czasem narasta w nim poczucie obcości wobec tych, w których imieniu występuje, domagając się przepisania opowieści Meursaulta

⁷² Np. „Zobaczyłem grupę Arabów, stali wsparci plecami o witraż sklepu z tytoniem. Patrzyli na nas w milczeniu, po swojemu, zupełnie jakbyśmy byli kamieniami lub uschniętymi drzewami”; A. Camus, *Obcy*, s. 38.

⁷³ W taki zatłuszczony kombinezon ubrana była ofiara Meursaulta. Zob. *ibidem*, s. 44.

„w tym samym języku, ale od prawej strony do lewej” (SM, s. 8, podkr. D.S.). Staje się coraz bardziej krytyczny. Arabowie, powiada, przestali już sprawiać „wrażenie” jakby „na coś czekali”, teraz kręcą się „w kółko bez celu” (SM, s. 123).

Mówiąc o sobie, że mieszka „w tym kraju jak inni, ale z większą rezerwą i obojętnością” (SM, s. 123), żyzając się na ograniczenia w produkcji i sprzedaży alkoholu, wszakże „w raju leje się on strumieniami” (SM, s. 51), czy na sąsiada, „który ubzdurał sobie, by w każdy weekend przez całą noc głośno recytować Koran” (SM, s. 64), obwieszczając swą nienawiść do piątków, a zwłaszcza „do godziny modlitwy [...]. Głosu imama, który wrzeszczy przez głośnik, zwiniętego pod pachą dywanika modlitewnego, jazgotu minaretów, jarmarcznej architektury meczetu i tej obłudy, z jaką wierni spieszą ku wodzie i złej wierze, ablucjom i recytacji” oraz deklarując wrogość do „religii. Wszystkich! Bo zafalszowują wagę świata” (SM, s. 66–67), i odnotowując, przy innej okazji, że wtedy, gdy „zabijał, Bóg nie był jeszcze aż tak ważny w tym kraju i nie ciążył nam tak jak dziś” (SM, s. 82) – Harun wskazuje na to, co stanowi największe zagrożenie dla indywidualnej wolności, której sens i doniosłość odkrył dzięki lekturze „przeklętej książki” przypisanej, być może przewrotnie, Meursaultowi. O tym, jak ważna jest dla niego wolność, przekonuje droga, jaką przebył od sarkastycznego porównania religii do transportu publicznego i wyboru samotnej, pieszej wędrówki do Boga „jeśli trzeba, ale nie w ramach zorganizowanej wycieczki” (SM, s. 64) do ekstatycznego wyznania niewiary w finale powieści – literalnie, z niewielkimi tylko zmianami, przepisanego z monologu oczekującego na egzekucję Mersaulta. Przynajmniej niektóre z tych zmian nie są jednak bez znaczenia. Harun nie relacjonuje rozmowy z księdzem, tylko z imamem, do którego mówi „proszę pana” zamiast „szajchu”, a nie „mój ojciec”; chwytając imama „za kołnierz gandury”, a nie księdza za kołnierz sutanny⁷⁴ – słowem: scena, o której opowiada nie rozgrywa się we francuskiej kolonii, lecz w niepodległej

⁷⁴ Zob. *ibidem*, s. 90.

Algierii, gdzie islam jest zapisaną w konstytucji religią państwową. „Mieszkasz gdzie indziej, nie możesz pojąć, co musi znosić starzec, który nie wierzy w Boga, nie chodzi do meczetu, nie oczekuje raju, nie ma żony ani syna i prowokacyjnie obnosi się ze swą wolnością” (SM, s. 126) – żali się swemu słuchaczowi. Wolnością, powtórzę, wyczytaną – jak powiada – z książek i języka bohatera jego studiów. To one sprawiły, że Harun zaczął „inaczej nazywać rzeczy i porządkować świat za pomocą własnych słów” (SM, s. 38). Inaczej niż jego otoczenie i inaczej niż autor tych książek. Daoud mówi o innych opresjach niż Camus w *Obcym* – bliższych tym, które przedmiotem pogłębionej refleksji stały się dopiero w *Człowieku zbuntowanym*, z którego autor *Sprawy Meursaulta* zapożyczył też m.in. figurę i rolę Kaina, w różnych konfiguracjach pojawiającego się w monologu Haruna.

Zdaniem Lobny Mestaoui język byłego kolonizatora okazał się dla Daouda i jego bohatera,

paradoksalnie, pięćdziesiąt lat po uzyskaniu niepodległości i zadrażnieniach [*crispations*] tożsamościowych, czy to o charakterze religijnym, czy nacjonalistycznym, symbolem wyzwolenia od «Tekstu ujarzmiającego» [*«Texte ligoteur»*], jak mówi Djaout⁷⁵, wskazując na Koran i wraz z nim wszelką mowę uświęcającą, która hamuje myśli⁷⁶.

Daoud wykorzystuje zatem francuski – nie tylko francuski Camusa – jako język wolności, twórczości i zarazem subwersji. Od czasu, gdy Harun opanował podstawy tego języka, matka zmuszała go do tłumaczenia dwu, przechowywanych przez nią jak relikwie, gazetowych wycinków, w których mowa była o zabójstwie Musy; wedle jednej wersji pojawiającego „się tam w postaci dwóch marnych inicjałów” (SM, s. 107), wedle innej – nienazwanego nawet w tak

⁷⁵ Tahar Djaout był algierskim dziennikarzem i pisarzem pochodzącym z Kabylii. Jako gorący orędownik świeckości państwa w 1993 roku został zamordowany przez islamistów.

⁷⁶ L. Mestaoui, *op. cit.*, s. 145.

zredukowany sposób (zob. SM, s. 96). By sprostać oczekiwaniom matki, chłopiec przez dziesięć lat, ciągle na nowo, apokryficznie przetwarzał te skąpe, składające się z kilku linijek wzmianki: zastępował je rozbudowaną opowieścią z mnóstwem wymyślonych przez siebie szczegółów, przekształcał „w tragedię”, opisując całą „scenę i słynną plażę [...] ziarnko po ziarnku” (SM, s. 108) rozdmuchiwał „do rozmiarów jakiegoś kosmosu”, bo mama – jak twierdził – „miała prawo do szczegółowej rekonstrukcji zbrodni” (SM, s. 109). Porzucił jednak pomysł, żeby zapisać to, co wtedy powstało, bo nie wiedział, jak tego dokonać; nie podejrzewał też, że „zbrodnia może zamienić się w książkę, a ofiara stać się zwykłym błyskiem ostrego światła” (SM, s. 10). Przeczytawszy tę książkę zrozumiał, że bez jej uwzględnienia niepodobna opowiedzieć własnej historii. Tę misję powierzył swojemu słuchaczowi:

Odpowiada ci moja historia? To wszystko, co mogę ci dać. Moje słowa weź albo wyrzuć. Jestem bratem Musy albo niczym bratem. Zwykłym mitomanem, którego spotkałeś, by zapisać zeszyt... To już twój wybór, przyjacielu. To jak z biografią Boga. Ha, ha! Nikt go nigdy nie spotkał, nawet Musa, nikt nie wie, czy jego historia jest prawdziwa, czy też nie. Arab to Arab, Bóg to Bóg. Żadnych nazwisk, żadnych inicjałów. Kombinezon i niebieskie niebo. Dwaj nieznajomi i dwie historie na plaży bez końca. Która jest bardziej prawdziwa? Intymne pytanie. Ty zdecydujesz. El Mersul! Ha, ha (SM, s. 129).

Powinniśmy zatem uwierzyć, iż lekturę tej drugiej historii, przepisanej z pierwszej w języku francuskim, „ale od prawej strony do lewej”, zawdzięczamy właśnie temu, przybyłemu z Paryża „stenografowi”, spragnionemu jakichś nowych informacji o pisarzu, którym się zajmuje. Być może rzeczywisty autor powieści siebie obsadził w roli owego słuchacza i zarazem jej „autora” fikcjonalnego. Na okładce jego książki nie figuruje wszakże nazwisko Haruna Ulada el-Assasa, tak jak na rzeczywistej okładce *Obcego* nie figuruje nazwisko Meursaulta.

Sprawa Meursaulta – dzieło „człowieka zbuntowanego” – nie jest jednakże tylko wyrazem pryncypialnego sprzeciwu wobec

narzuconego, obcego, europejskiego dziedzictwa, wcześniej (bywało) bezrefleksyjnie bądź koniunkturalnie przyjmowanego w ramach praktyk asymilacyjnych i akulturacyjnych. Nie sposób też uważać jej jedynie za manifest niezgody na równie pryncypialne, postkolonialne odrzucenie całości kolonialnej spuścizny kulturowej w imię mitów nacjonalistycznych czy religijnych. Powieść ta przede wszystkim utwierdza w przekonaniu o ważności krytycznego, dywersyjnego przepracowania tejszej spuścizny i doświadczenia na własnej skórze, jak trudne i zarazem wyzwalające może być otwarcie na dywersyjny potencjał ukryty w niej samej.

* * *

Czytając te uwagi, można odnieść wrażenie, że projekt krytyczny wpisany w niektóre przywołane tu apokryficzne utwory – takie zwłaszcza, jak *Penelopiada*, *Gertruda i Klaudiusz* czy *March*, które można opisać formułą literatury popularnej – nie animuje jakichś nowych idei, tylko sprowadza się do przekuwania w literaturę sztandarowych haseł feministycznych, genderowych i postkolonialnych teorii. Nie jest ono całkiem bezpodstawne, choć po części wynika zapewne z pobieżnego trybu prezentacji tego projektu. Jednakże fakt, iż jakieś teksty literackie ilustrują jedynie (przy pomocy właściwych sobie form i środków – np. takich, jakie oferują apokryfy, opowiadając „cudze historie w nowym przyodziewie”) określone dyskursy teoretyczne, umacniając ich krytyczne działanie wobec dyskursów zastanych, nie stanowi automatycznie o osłabieniu dywersyjnego potencjału tych tekstów. Tkwi on bowiem przede wszystkim w atrakcyjności literackich sposobów uprawiania dywersji.

ROZDZIAŁ 3

APOKRYFICZNE GEO(BIO)GRAFIE BOHATERÓW LITERACKICH

Interesująca właściwość przywołanych w poprzednim rozdziale apokryficznych tekstów, nawiązujących do skonkretyzowanych pre-tekstów, ujawnia się szczególnie wyraźnie w sytuacji, gdy w centrum uwagi postawimy kategorię geo(bio)grafii. Ich protagoniści bowiem (względnie: niektórzy protagoniści) w zasadzie nie mają biografii osadzonej w określonej geograficznie przestrzeni, rozpoznawalnej z racji swoistego nacechowania, i w mierzonym zegarami historycznym czasie, zawsze tę przestrzeń jakoś modelującym. To twórcy apokryfów dopisują im tę brakującą, umiejscowioną biografię – jak w przypadku *prequeli*: *Hamleta*, czyli *Gertrudy i Klaudiusza* Johna Updike’a i *Dziwnych losów Jane Eyre*, tj. *Szerokiego Morza Sargassowego* Rhys, gdzie rzecz nie dotyczy wyraziście usytuowanych geograficznie losów bohaterki tytułowej, tylko osławionej „wariatki na strychu”¹, Berthy Mason. Z analogicznymi pod pewnym względem warunkami mamy do czynienia w *Niebezpiecznym związku albo listach z Daal en Berg* Helli S. Haasse, który z kolei stanowi *sequel Niebezpiecznych związków* – tutaj nie chodzi oczywiście o brak biografii, ale o zadziwiającą indyferencję topograficzną autora tego arcydzieła.

W apokryficznej powieści epistolarnej Haasse kluczową rolę odgrywa jednak próba przemodelowania biografii... i osobowości głównej bohaterki łącząca się z jej translokacją względem miejsca, do którego została przywiązana przez Choderlosa de Laclos. Podobnej trans- czy może raczej dys-lokacji geo(bio)graficznej dokonali

¹ Zob. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary and Imagination*, Yale University Press, London 1979.

Geraldine Brooks w *Marchu – midquelu Małych kobietek* – i Paweł Huelle w niewspomnianym dotychczas przeze mnie *Castorpie*. Ważne jest, że to przemieszczenie lub odmienne niż w tekście źródłowym rozmieszczenie postaci przedstawionych w określonych przestrzeniach nie było arbitralne, bo jego kierunek podpowiedzieli autorzy pre-tekstów. Za rzeczywiście apokryficzne uważam bowiem (przypomnę) tylko takie teksty, w których – przynajmniej w ogólnym zarysie – respektowane są tzw. realia pierwowzoru. Jestem jednak skłonna w kategoriach apokryfu ujmować powieść Tourniera *Piętaszek albo otchłanie Pacyfiku*, mimo iż autor nie tylko przesunął jej akcję o blisko sto lat w czasie – z XVII wieku, w którym miał żyć Robinson Crusoe Daniela Defoe, do wieku XVIII – ale też przeniósł bohaterów z fikcyjnej wysepki na Oceanie Atlantyckim u ujścia Orinoko nad Ocean Spokojny, czyli tam, gdzie swą wyspiarską przygodę przeżył szkocki prototyp Robinsona, Alexander Selcraig, o przydomku Selkirk². Jestem skłonna, ponieważ translokacje te nie miały wpływu na doświadczenie tychże bohaterów. Odmieniony naukami „dzikusa” Tournierowski Robinson pozostałby na wyspie niezależnie od jej miejsca na mapie; musiałaby być tylko odcięta od świata. Opuściłby natomiast każdą taką wyspę, zafascynowany cywilizacyjnym cudem – imponującym żaglowcem, który miał uratować rozbitka – *Vendredi*, czyli Piątek. W perspektywie geo(bio)graficznej atrakcyjny mógłby się okazać, gdyby ktoś chciał go napisać, dopiero apokryf apokryfu Tourniera, ukazujący zetknięcie bohatera z jakąś określoną topograficznie reprezentacją zachodniego świata i innymi przejawami jego wspaniałej cywilizacji. Nie zaspokaja naszej ciekawości w tym względzie *Foe* Johna Maxwella Coetzee. W powieści tej – inaczej niż u Defoe – Friday zostaje ocalony i wysłany do Londynu; zamiast niego Coetzee uśmierca Kruzo. Jednakże ani o doświadczeniu londyńskim Piętaszka, ani o tym, które było mu dane podczas wymuszonej wędrówki po Anglii niczego nie możemy

² O motywacjach tych przesunięć zob. M. Mrozowicki, *Wersje. Inwersje. Kontrowersje. Szkic o prozie Michela Tourniera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 24–25.

się dowiedzieć. Wszak bohater ten na mocy autorskiej decyzji musi pozostać dla nas postacią całkowicie nieprzeniknioną. Nikt bowiem nie powinien rościć sobie pretensji do reprezentowania go – wypowiedziane w jego imieniu, a jako *subaltern* nie może przemówić sam. Żeby wzmocnić tę tezę, Coetzee czyni Piętaszka kaleką z uciętym językiem.

Inaczej rzecz się przedstawia w apokryficznych powieściach przywołanych tu przeze mnie wcześniej.

3.1. „Dania jest więzieniem”

Ta najsłynniejsza bodaj spośród fraz z *Hamleta* zawierających nazwę państwa, w którym rozgrywa się tragedia – a jest takich fraz w tekście bez liku – najdobitniej unieważnia znaczenie tego usytuowania jej akcji, przejętego przez Szekspira od wcześniejszych autorów opowieści o duńskim królewiczu. Dania i zanglicyzowany Helsingør, czyli Elsinore to wszak miejsca całkowicie pozbawione endemicznych właściwości. Na powrót – odwołując się przede wszystkim do Saxo Grammaticusa i François de Belleforesta³ – obdarza je takimi właściwościami Updike w *Gertrudzie i Klaudiuszu*. Rozszerza przy tym znacznie listę toponimów i wprowadza do świata swojej powieści jakieś sygnały jego historyczności, dalekie zresztą od precyzji, często wzajemnie sprzeczne i niemożliwe do uzgodnienia z datami ważnymi dla dziejów Danii, ale pozwalające na umowne osadzenie go w pierwszej połowie XIII wieku. Nazwy ówczesnych duńskich prowincji (Skania, Zelandia, Halland, Blekinge, Jutlandia, Fyn), wysp (Lolland, Falster i Møn), miast (Viborg, Lund, Dalby) czy miejsc, w pobliżu których rozegrano sławne bitwy (Fotevig) – podobnie jak np. informacje o działaniach prastarej, demokratycznej instytucji „thing”, która rozrzedzała

³ Zob. J. Updike, *Słowo wstępne*, [w:] idem, *Gertruda i Klaudiusz*, przeł. M. Świerkocki, Warszawa 2001, s. 7–8 (dalej w tekście głównym jako GK).

„[p]rawa dziedziczności krwi królewskiej” (GK, s. 17) – służą tu jedynie limitowanej aktywizacji tego, co lokalne i historyczne.

Nie duńskość wszakże i przypisany poszczególnym miejscom lokalny koloryt jest przedmiotem przedstawienia w tym *Vorgeschichte* tragedii Szekspira. Geografia (humanistyczna) jest tu niezbędnym, bo naturalnym środowiskiem dla biografii tych postaci, które we wszystkich właściwie pre-tekstach były jej pozbawione: przede wszystkim Gertrudy, zwanej też, tak jak w owych pre-tekstach, Geruthą i Gertą. Zredukowana bowiem do roli królewskiej żony i matki następcy tronu, nie miała żadnej wykraczającej poza tę rolę, nawet szczątkowej, jak inni protagoniści, przeszłości. I właśnie tę zelandzką i jutlandzką przeszłość Updike jej dopisuje, próbując – podobnie jak to bywało w klasycznych apokryfach – przedstawić punkt widzenia bohaterki zmarginalizowanej, unieruchomionej przez tradycję w cudzym, w tym wypadku męskim spojrzeniu. Mamy tu więc bardzo wczesne pół-sieroctwo; samotne dzieciństwo bez matki spędzone w lodowatych, dopiero w czasach młodości Gertrudy upiękuszonych, komnatach poddawanego ciągłym przebudowom elsynorskiego zamku; kochającego i kochanego, ale zajętego sprawami państwowymi i często nieobecnego ojca, czyli Roryka–Roderyka, władcę Danii i – wreszcie – małżeństwo z Horwendilem–Horvendilem–Hamletem, na które rozsądna dziewczyna, mimo prób buntu, przyjętych przez króla Roryka z czułym rozbawieniem, musiała się zgodzić. Jakoż „Roryk był królem, substancją nieśmiertelną w swej istocie, jej zaś przypadła w udziale przemijająca nadobność, której nie sposób przeciwstawić historycznym imperatywom dynastii i sojuszków” (GK, s. 13).

Dania okazała się więzieniem również dla Gertrudy, choć swoje w nim zamknięcie bohaterka powieści Updike’a ujmowała w kategoriach zapewne znacznie mniej głębokich, złożonych i dramatycznych niż Szekspirowski Hamlet. Trasa między położonym w Zelandii Elsynorem a Jutlandią, „ponurą krainą, gdzie pasterze tracą w samotności zmysły i zlorzeczą Bogu” (GK, s. 34) – tam mieściły się posiadłości Horwendila, czyli Hamleta ojca i jego brata

Fenga–Fengona–Klaudiusza ofiarowane im za zasługi przez Roryka – oraz wyprawa do Skanii u boku królewskiego małżonka, to jedyne podróże, jakie odbyła w swoim czterdziestokilkuletnim życiu.

Życie córki Roryka [...] przypominało kamienny korytarz o licznych oknach, pozbawiony jednak choćby jednego portalu, wychodzącego na zewnątrz. Horwendl i Amlet byli bliźniaczymi strażnikami z ramienia właścicieli owego korytarza, na jednym końcu którego, za ciężką kratą, leżała śmierć (GK, s. 57).

Przez te okna spoglądała Gertruda „na burzliwą, szarozieloną cieśninę Sund, dzielącą Zelandię od Skanii” (GK, s. 17). Inne wychodziły na południe i ziemie, którymi można było dotrzeć do świata bardziej pociągającego królową: odległego, innego niż duński czy skandynawski, z którym czuła się przecież bardzo związana. To one stanowiły przestrzeń wolności – dla Gertrudy zakazanej, ale szeroko otwartej dla Klaudiusza. Tłumacząc się zaniepokojonemu mężowi z upodobania, jakie znajduje w towarzystwie jego brata, przybyłego właśnie z tych południowych ziem, wyjawiała zarazem, co ją przede wszystkim w nim uwiodło: „Bo prawi mi o krajach, których nigdy nie odwiedzę, nie ciesząc się swobodą przysługującą mężczyznom” (GK, s. 53) – o Świętym Cesarstwie Rzymskim, Republice Genui, Królestwie Aragonii czy Bizancjum. Wiedzę o tym, jak niebezpieczny dla życia okazał się ten etap jej biografii, w którym decydującą rolę odegrała imaginacja i fascynacja rozbudzona geograficznymi opowieściami, dostarczy Gertrudzie – jak przewrotnie sugeruje Updike w finale swojej narracji – dopiero jej *sequel*, czyli... Szekspirowskie arcydzieło. Niechć do dalekich krain natomiast, odmiennych od tego, co oswojone i bliskie, z różnych powodów demonstrowali protagoniści *Jane Eyre* i *Szerokiego Morza Sargassowego*. Jedna z nich – postać z drugiego planu, ale kluczowa dla gotyckiego wątku i dramaturgii powieści Charlotte Brontë – pojawia się na scenie jako kobieta zdziczała, pogrążona w obłądnie, „zbydlęcona”. Przeszłość i własny, niewątpliwie ludzki głos, odzyskuje dopiero za sprawą Rhys. Dzięki tej autorce poznajemy też jej drogę do szaleństwa.

3.2. „Mój ojciec [...] powiedział tylko, że słynie z piękności w Spanish Town”⁴

Tak oto rozpoczyna opowieść o swej pierwszej żonie Edward Fairfax Rochester – główny obok Jane bohater jej solidnej autobiografii. Spanish Town to w czasach, w których rozgrywa się akcja obu powieści stolica Jamajki. Mimo iż narracja w *Szerokim Morzu Sargassowym*, powierzona przede wszystkim Bercie, ale też młodemu Rochesterowi⁵, jest (o czym już pisałam) jak oni sami neurotyczna – nieciąгла, pełna luk, niedopowiedzeń, niezdecydowania, sprzeczności i inwersji czasowych – bez trudu można na jej podstawie zrekonstruować geo(bio)ografię bohaterki. Wszystkie *loci*, z którymi była związana usytuowane są na Karaibach. Dla jej już nie tylko dziwnych, ale też tragicznych losów, fundamentalne okazuje się to, do czego odsyła klasyczne rozróżnienie miejsca i przestrzeni w rozumieniu zaproponowanym przez Yi-Fu Tuana oraz zasadnicza odmienność rozpoznań i charakterystyk afetywnych przydawanych przez bohaterkę i jej nowo poślubionego małżonka kluczowym momentom ich geo(bio)graficzno-tożsamościowych trajektorii.

W planie najbardziej ogólnym oswojone, względnie bezpieczne, stabilne miejsce i abstrakcyjna, nieznana przestrzeń⁶ są odgrozione morzem.

Nic mi nie grozi. Oto drzwi do pokoju i przyjazne meble. Jest drzewo życia w ogrodzie i mur zielony od mchu. Urwisko skalne

⁴ Ch. Brontë, *Dziwne losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdorska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 387.

⁵ W krótkim fragmencie *Szerokiego Morza...*, pełniącym funkcję prologu do jego *Części trzeciej*, narratorką jest Grace Poole, która w obu powieściach występuje jako opiekunka Berty w Thornfield Hall. Fragment ten pośrednio informuje o przeniesieniu akcji z Karaibów do Anglii.

⁶ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 16 i *passim*.

i wysokie góry. Odgradza mnie morze. Nic mi nie grozi. Ze strony obcych nic mi nie grozi⁷.

Oto zaklęcia powtarzane przez małą Bertę (a właściwie, według Rhys, Antoinette Cosway; imię Berta nadał jej arbitralnie Rochester), gdy w podupadłej rodzinnej posiadłości Coulibri pojawili się nowi plantatorzy – przybysze z zamorskiej Anglii. To oni są obcy, a nie pełni niechęci do białoskórych, czarnoskórzy Jamajczycy.

Z punktu widzenia Berty Indie Zachodnie są miejscem; to one stanowią centrum, są czymś realnym i posiadającym tożsamość, choć jest to tożsamość niewątpliwie hybrydyczna. Anglia – przestrzeń obcości, której niepodobna kojarzyć z wolnością – to dla niej jedynie:

różowa plama na mapie w książce do geografii, ale na stronie przeciwnej dużo słów drobnym drukiem. Eksport, węgiel, żelazo, wełna. Potem import i charakter mieszkańców. Nazwy: Essex, Chelmsford and Chelmer. Wrzosowiska Yorkshire i Lincolnshire. Wrzosowiska? Czy to znaczy pagórki? Wysokie? O połowę wyższe od naszych, czy nawet mniej? Chłodne zielone liście w czasie krótkiego chłodnego lata. Lato. Są tam pola ze zbożem jak pola trzciny cukrowej, tylko że w kolorze złota i nie tak wysokie. Po lecie drzewa zrzucają liście, potem przychodzi zima i śnieg. Spadają białe piórka? Spadają porwane kawałki papieru? Mówią, że mróz rysuje na szybach kwiaty (SzM, s. 116–117).

Bohaterka odmawia tu metropolii, nazwanej gdzie indziej „zimnym, ciemnym snem” (SzM, s. 81), widocznej roli i realnej obecności. Rhys nicuje w ten sposób te brytyjskie kategoryzacje zagranicy, a zwłaszcza wstydliwie nieuobecnianych kolonii – opisane choćby przez Raymonda Williamsa i Edwarda Saïda⁸ – z którymi utożsamiał

⁷ J. Rhys, *Szerokie Morze Sargassowe*, przeł. M. Topczewska-Metelska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 18 (dalej w tekście glównym jako SzM).

⁸ Zob. R. Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, New York 1973, s. 165–181; E.W. Saïd, *Kultura i imperializm*, przeł.

się Rochester. Urzeczony zrazu urokiem Karaibów, stopniowo zaczyna odczuwać wstręt do ich dzikości, barbarzyństwa, klimatu i tropikalnego nadmiaru. Skarży się zatem nieustannie: „Wszystkiego tu za dużo [...]. Za dużo błękitu, za dużo fioletu, za dużo zieleni. Kwiaty zbyt czerwone, góry zbyt wysokie, wzgórza zbyt niskie” (SzM, s. 68). Uznawszy Antoinette/Bertę za obłąkaną, bo (m.in.) nienależącą do jego własnego, uporządkowanego, angielskiego świata, lęka się – zauważając zapewne pierwsze tego symptomy – że tak jak ona, zostanie zdeprawowany, „do szaleństwa”⁹ uwiedziony przez obcy mu świat, z którym, jak mniemał, ona się utożsamia.

Nie zauważa, że jego żona – białoskóra Kreolka, potomkini zasiedziały na wyspach europejskich kolonizatorów, uwikłana w konflikty etniczne (jej matka pochodzi z francuskiej Martyniki), klasowe (po śmierci ojca rodzina gwałtownie ubożeje), rasowe (trudne relacje z nowo przybyłymi z Anglii plantatorami i pełne wrogości z byłymi niewolnikami; akcja powieści rozpoczyna się parę lat po zniesieniu niewolnictwa w koloniach brytyjskich) – w istocie nie jest w stanie utożsamiać się z żadną dostępną społecznością i kulturą; nie jest ani Francuzką, ani w pełni Angielką. Prosta, wydawałoby się, odpowiedź na pytania, „skąd jest?” i „gdzie jest?” nie ułatwia samookreślenia w odpowiedzi na pytanie, „kim jest?”¹⁰. Jej status i tożsamość pozostają płynne, hybrydyczne, nieokreślone. O swoim rozdarciu Antoinette mówi wprost, próbując wytłumaczyć Rochesterowi słowa wyśpiewywanej przez czarnoskórą dzieci okrutnej piosenki.

M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 78 i *passim*.

⁹ Jak pisała A. Loomba (*Tożsamości kolonialne i postkolonialne*, [w:] eadem, *Kolonializm/Postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 150), „«Stawanie się tubylcem» może prowadzić do utraty zmysłów. Skolonizowana ziemia uwodzi Europejczyków do szaleństwa”.

¹⁰ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 421.

To była piosenka o białym karaluchu. To znaczy o mnie. Tak nazywają nas wszystkich, tych, którzy tu mieszkali, zanim ich ziomkowie w Afryce sprzedali ich handlarzom niewolników. Słyszałam, jak jedna Angielka nazywała nas białymi Murzynami. Tak więc między nami, często się zastanawiam, kim jestem, gdzie jest mój kraj i gdzie moje miejsce, i dlaczego się w ogóle urodziłam (SzM, s. 107).

I dlatego, zmuszona w dzieciństwie – w dramatycznych okolicznościach – do opuszczenia rodzinnego Coulibri, w którym wbrew wszystkim i wszystkiemu, czuła się „u siebie”, próbuje ostatecznie zadomowić się w położonym na Dominice Granbois. „To jest moje miejsce, tu ja przynależę i tu pragnę pozostać” (SzM, s. 114) – deklaruje, przeciwstawiając je już nie położonej za morzami Europie czy Anglii, ale całej nieoswojonej przestrzeni, rozciągającej się poza granicami posiadłości. Z Granbois jednakże Rochester wywozi swą, uznaną za chorą psychicznie żonę, tam, gdzie jest jego miejsce – do Thornfield Hall w hrabstwie Devon, o czym możemy przeczytać także w *Dziwnych losach Jane Eyre*.

3.3. „Pani March, Pani mąż jest ciężko chory. Proszę natychmiast przyjechać, S. Hale, Szpital Blanka, Waszyngton”¹¹

Z wartościującym, afektywnym przeciwstawieniem Południa i Północy – w tym wypadku jednak znacznie bliższych sobie terytorialnie, bo reprezentowanych przez wybrane stany federalne Ameryki Północnej – mamy też do czynienia w *Marchu* Geraldine Brooks, *midquellu* Małych kobietek, których akcja *nb.* nie została osadzona w określonej przestrzeni geograficznej (tym, co pozwala ją zidentyfikować jest tylko poszlaka biograficzna). Jedynym źródłem skonkretyzowanej informacji o aktualnym miejscu pobytu przyszedł

¹¹ M.L. Alcott, *Małe kobietki*, przeł. I. Melchior-Yahil, Muza SA, Warszawa 1999, s. 197.

protagonisty *Marcha* jest w powieści Louisy May Alcott telegram, którego tekst posłużył mi tu jako subtytuł. Czytelniczkom i czytelnikom tego *Bildungsroman* musiała wystarczyć wiedza, że protagonista ów trafił do stołecznego szpitala, ponieważ wcześniej wyruszył jako kapelan na wojnę. Co to była za wojna, z kim walczano, na jakim terenie? – nie wiadomo. Co prawda współcześni autorki (*Little Women* ukazały się drukiem w roku 1868) zapewne bez trudu odpowiedzieliby na te pytania, ale nie zmienia to faktu, że ci, którzy chcieliby oprzeć się jedynie na danych tekstowych, mieliby w tym względzie do dyspozycji wyłącznie mylącą datę 20 listopada 1861 roku¹², którą w powieści opatrzony był pewien zabawny dziecięcy dokument.

Jako figurę charakterystycznego dla tej powieści braku troski nie tylko o historyczny czas prezentowanych zdarzeń, ale też o przestrzeń, w której się rozgrywały, potraktować można wypowiedź jednej z bohaterek wykorzystaną przez Brooks w motcie do I części *Marcha*. Mowa jest tam o tym, że ojciec rodziny sportretowanej w *Małych kobietkach* po prostu „był gdzieś daleko, tam, gdzie toczyły się walki”¹³. To właśnie dzięki temu, że autorka apokryfu ruszyła w ślad za nim, możemy się dowiedzieć, czym było dla niego owo „tam” i nienazwane w pre-tekście „tu”. Apokryficzne wypełnianie białych plam na trasie wojennej wędrówki *Marcha* to nie jedyne topograficzne zadanie, jakie sobie postawiła. Równie ważne okazało się dla niej umiejscowienie dzieciństwa i wczesnej młodości bohatera w Spindle Hill, które „było zabita deskami dziurą” (M, s. 21), jeszcze ważniejsze – wysłanie go do Wirginii w poszukiwaniu zarobku (co umożliwiło konfrontację młodzieńczego spojrzenia na

¹² Mylącą, bo wskazuje ona, jak pisze Brooks, że powieść Alcott „winna się rozpoczynać w wigilię Bożego Narodzenia 1860 roku. Ale pierwsze strzały w tej wojnie padły w Fort Sumter dopiero w kwietniu 1861 roku. Zatem w Boże Narodzenie roku 1860 pan March nie mógł być jeszcze «gdzieś Na Południu, gdzie toczyły się walki»”. G. Brooks, *Posłowie*, [w:] *March*, przeł. J. Skowroński, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2008, s. 320 (dalej w tekście głównym jako M).

¹³ M.L. Alcott, *op. cit.*, s. 7.

inność rodzinnego Connecticut i Massachusetts, w którym osiedlił się później, oraz stanów Południa ze spojrzeniem dojrzałym, zmąconym doświadczeniem wojny), a pani March (to już w pełnej zgodzie z pre-tekstem) – do Waszyngtonu.

Młodzieńcze lata powieściowej geo(bio)grafii Marcha oparła Brooks na danych o życiu Bronsona Alcott, ojca autorki *Małych kobietek*. To, co przydarzyło się bohaterowi apokryfu w ciągu wojennego roku – od bitwy pod Ball's Bluff w październiku 1861 – spędzonego z dala od domu w Concord, jest w całości dziełem wyobraźni, inspirowanej w pewnej mierze geo(bio)ografią tejże autorki, istotnymi dla niej miejscami autobiograficznymi; Alcott nie brał udziału w wojnie secesyjnej. W auktorialnym *Posłowie* do *Marcha* czytamy m.in.: „Postanowiłam, że pan March weźmie udział w bitwie na Ball's Bluff, a to z tego prostego względu, że teren tego niewielkiego, ale krwawego starcia leży zaledwie o parę mil od mojego domu w Wirginii [...]”¹⁴.

Młody March był zachwycony południowymi krajobrazami – bujnością lasów, soczystością zieleni na plantacjach tytoniu i jasnych kolorów kwitnącej bawełny, z czasem jednak zmienił o nich zdanie. Znużenie trudami wojny, przerażenie okrucieństwem, zwątpienie w jej sprawiedliwy charakter, gdy okazało się, że wielu żołnierzy i zwolenników Unii nie podziela abolicjonistycznego entuzjazmu bohatera, i wreszcie tęsknota za rodziną sprawiły, że krajobrazy te utraciły dlań swój pierwotny powab. Tak o tym pisał w jednym z listów do domu:

Dotarłem tak daleko na Południe, że nasze powiedzenie «biały jak śnieg» straciło sens. Tutaj trzeba raczej mówić «biały jak bawełna». Nie mogę powiedzieć, by podobał mi się tutejszy pejzaż. Moje jankeskie oko nie dostrzega w nim owej dumnej wspaniałości właściwej Bożemu Stworzeniu. Tęsknię za górami, a przynajmniej za łagodnymi pagórkami Massachusetts, tymi słodkimi skłonami i dolinkami, które przynoszą oczom coraz to nowe przyjemne niespodzianki. Tu wszystko jest oczywiste jak

¹⁴ G. Brooks, *Posłowie*, s. 320.

w pieśni na jedną nutę. Człowiek budzi się i zasypia wśród wciąż takiej samej zieleni, mając nad głową słońce w kolorze żółtka na białym niebie; wygląda to jak jajko sadzone.

A ta rzeka! Woda jest tak niepodobna do naszych czystych, żwawo płynących strumieni, jak tłusta apatyczna kwoka do kolibra. Brązowa jak melasa, rozlana szeroko, toczy się bez szumu i blasku (M, s. 112).

Ponadto – donosił w innym liście –

Wiosna nie przychodzi tak samo, jak u nas – z chłodem, roztopami i błotem. Tutaj w ciągu jednego dnia spływa z nieba rzeka ciepła i człowiek czuje się tak, jakby życie wokół wrzało i buzowało.

W tej charakterystycznej dla Południa „naglej i skrajnej płodności [...] natury” było dla Marcha coś szczególnie „niepokojącego” (M, s. 176–177).

Obecny w *Małych kobietkach* tylko jako toponim Waszyngton, a ściślej jego ówczesna dzielnica Georgetown, w której mieścił się hotel zamieniony w wojskowy szpital, w powieści Brooks zyskuje (*quasi*)realny kształt dzięki spojrzeniu Marmee March. To ona jest główną bohaterką II części apokryfu, przede wszystkim jej perspektywa stanowi tu *focus* narracji, w części I prezentowany był tylko punkt widzenia Marcha. O bliskości celu uciążliwej podróży podjętej przez jego małżonkę informowały rozlokowane wzdłuż torów „[...] posterunki wojskowe [...]”. Wszędzie widać było żołnierzy i zaprzęgi z jaszczami. I całe mnóstwo namiotów, tych zimnych i marnych domów naszych wojaków. Z daleka wydawało się, że to śnieg pokrył ziemię” – takie obrazy rejestrowała, jadąc pociągiem do stolicy, dodając, iż „czuło się wojnę niczym nadciągającą burzę” (M, s. 249). Oglądany oczami pani March Waszyngton, który „do wybuchu wojny, a nawet potem [...] był bardziej miastem Południa niż Północy” (M, s. 294) to miejsce odstręczające: zatłoczone, niebezpieczne („Stolica i jej okolice słyną z bezprawia” (M, s. 247), pogrążone w błocie i brudzie – nawet „prezydencki dom” stał przy „tonącej w błocie alei” (M, s. 250) – porażające nędzą.

Po ulicach wałęsały się świny, a na poboczach dróg leżały opuchnięte ścierwa koni [...].

Wszystko, co wyrastało z tego trzęsawiska, było zrujnowane albo niedobudowane. Minęliśmy obelisk ku czci ojca narodu. Wznosił się jak złamany ołówek, ukończony nawet nie w jednej trzeciej, a pod nim wałyły się w trawie obrobione kamienie. Parę gmachów przyglądało się sobie, niczym strażnicy minionej wielkości. Istna Leptis Magna, tyle że bez lazuru śródziemnomorskiego nieba (M, s. 250).

Jesienią 1862 roku nieukończony był też jeszcze Kapitol, mijany przez przybyszów po drodze ze stacji kolejowej.

Tym, co najbardziej zaskakuje w zapisie waszyngtońskiego doświadczenia bohaterki jest zaniepokojenie, czy może z trudem maskowana niechęć, z jaką ta radykalna abolicjonistka, zaangażowana wraz z mężem i pozostałą rodziną w działania *Underground Railroad*, odnotowuje, iż w stolicy „wszędzie było pełno Murzynów. W Concord widywaliśmy jednego czy dwóch kolorowych mieszkańców, ubranych i zachowujących się bez zarzutu. Ale Waszyngton był wprost zalany zbiegłymi niewolnikami, którzy ściągnęli tu z armią Unii” (M, s. 250). Ta jej uwaga wyraźnie wskazuje, że przynajmniej ubraniu i zachowaniu owych „Murzynów” ma coś do zarzucenia, inna – że razi ją także ich liczba i wszechobecność: „[j]akiś czarny chłopak – czy oni są tu wszędzie? – otworzył mi drzwi” (M, s. 251). Wydaje się jednak, że obnażanie hipokryzji Marmee March nie było intencją Brooks, chodziło jej raczej o przypomnienie o istnieniu zepchniętych do nieświadomości uprzedzeń, wdrukowanych wszystkim osobom o białym kolorze skóry przez ich kulturę. Zetknięcie z pojedynczymi ofiarami niewolnictwa mogło wyzwać empatię i chęć niesienia pomocy nawet bez wsparcia w postaci abolicjonistycznej nadbudowy. Takich pozytywnych uczuć nie wywoływała już masa zbiegów zgromadzonych na małym terytorium, zapowiadająca nadejście budzącej rozmaite obawy, rewolucyjnej zmiany w stosunkach „rasowych”.

Próbując opowiedzieć o tym, „co się działo [...] z panem Marchem” podczas przedstawionego w *Małych kobietkach* roku życia

jego córek „na marginesie wojny”¹⁵ oraz z panią March, gdy udała się do stolicy, by czuwać przy ciężko chorym małżonku, Brooks zadbała też o wyrysowanie mapy ich wędrówek. Świadectwem wagi topograficznych dookreśleń kolejnych punktów na tej mapie są zaczerpnięte z pre-tekstu motta do dwóch części powieści – pierwsze, w którym (jak już wspomniałam) mowa jest o odległym od domu miejscu pobytu ojca rodziny, i drugie, do jej części drugiej, w którym to miejsce zostało nazwane. Nietrudno się domyślić, że w roli tego motta obsadzony został w *Marchu* wiadomy telegram z wpisanym węń, co może dziwić, jeśli zważy się na charakter źródła, geograficznym konkretem.

3.4. „Mówią, że się udała w kierunku Holandii”¹⁶

To zdanie dotyczy oczywiście straszliwie zeszpeconej, pozbawionej jednego oka, *madame la marquise de Merteuil* i jej sławetnej ucieczki z Paryża – z majątkiem, który sąd sprawiedliwie przyznał komu innemu. Markiza też nie wybrała się na obczyznę z własnej, nieprzymuszonej woli. Hella Haasse powiada, że „Choderlos de Laclos nie lubił Holandii, [...] tego kraju pracowitości, żądzy zysku i chłodnej ambicji”¹⁷ i, być może, zesłanie tam swojej heroiny uważał za dodatkową dla niej karę. W pisanych we własnym imieniu listach do markizy autorka *Niebezpiecznego związku, albo listów z Daal en Berg* szczegółowo zdaje relację z wyobrażonej podróży swej adresatki. Z zadziwiającą akrybią – jak już wspomniałam – opowiada też o usytuowaniu i wystroju willi „Daalberg”, której niderlandzka nazwa jest dokładnym przekładem francuskiego Valmont. To tam, w południowej części Hagi, około 1782 roku zamieszkała *incognito*

¹⁵ *Ibidem*, s. 317.

¹⁶ P. Choderlos de Laclos, *Niebezpieczne związki*, przeł. T. Żeleński-Boy, przekład uzupełnił A. Siemek, Warszawa 2001, s. 391.

¹⁷ H. S. Haasse, *Niebezpieczny związek, albo listy z Daal en Berg*, przeł. A. Dehue-Oczko, Warszawa 2002, s. 27. Dalej w tekście głównym jako NZ.

pani de Merteuil, by po kilku latach – z majątkiem zdobytym tym razem dzięki bezwzględnemu, oszukańczemu fortelowi – „opuścić Holandię równie szybko i bezszelestnie, jak do niej” (NZ, s. 118) przybyła i na zawsze zniknąć.

Ze starannością i inwencją równą tej, z jaką zorganizowała dla markizy wydzieloną przestrzeń Hagi, wypełniła Haasse luki w „fantomatycznej”¹⁸, ograniczonej do paru zaledwie nazw, topografii *Niebezpiecznych związków*, lokalizując nie tylko paryski pałac i sekretny dom, w którym bohaterka przyjmowała kochanków, ale też siedzibę rodową, w której spędziła, opisane w osławionym liście LXXXI, dzieciństwo i okres adolescencji, czy „odludzie”, na które zmuszona była wyjechać po zamążpójściu – wszystkie znaczące dla formowania się *madame de Merteuil* miejsca biograficzne.

„Prowincjonalna” Haga, jak można przypuszczać, nawet wtedy, gdyby markiza rzeczywiście do niej trafiła, nie stałaby się takim miejscem. Parę przejażdżek po mieście w zakrytym powozie utwierdziło ją bowiem w przekonaniu, że z jej arystokratyczno-paryskiego punktu widzenia miasto to nie ma nic ciekawego do zaoferowania. Nie była też zainteresowana pogłębionym kontaktem z Elizabeth Wolff *née* Bekker i Agathą Deken, autorkami pisanych wspólnie, głośnych powieści epistolarnych. Choć pociągała ją ich sława sawantek, ekscentryczek i wolnomyslicielek oraz informacje o zamożności, odstręczało – mieszczańskie pochodzenie czy „sentymentalny związek”, w którym pozostawały: jedna „z tych serdecznych przyjaźni, które obecnie tak są w modzie” (NZ, s. 35–36). Przede wszystkim jednak obawiała się skutków bliższych relacji z tymi holenderskimi pisarkami. W liście drugim, *Od markizy de Merteuil* – czyli jej jakoby autorstwa – wyznawała, na co byłaby skazana, wchodząc w takie relacje:

[...] przecież [...] musiałabym się zagłębić w duchowy klimat tego osobliwego kraju, gdzie wszystko zrobione jest w mniejszej skali i zdaje się mieć zasadniczo inny skład niż w świecie, z którego pochodzę.

¹⁸ Zob. M. Siemek, *Posłowie*, [w:] H.S. Haasse, *Niebezpieczny związek, albo listy...*, s. 407.

W odosobnieniu willi «Valmont» mogę się przynajmniej trzymać własnych kryteriów, własnego smaku. Zawsze dobrze rozumiałam sztukę przyjmowania wzorem kameleona barwy otoczenia [...], jednakże w podobnej atmosferze i na podobnym poziomie. Ludzi, którzy tu mieszkają [...], znam zbyt mało, aby – na razie – zaprojektować system zbliżenia, który w swoim czasie pozwoliłby mi zebrać owoce tej znajomości (NZ, s. 36).

Madame de la Merteuil zamknęła się zatem w swej urządzonej na francuską modłę willi, gdzie odgradzona od trywialnego otoczenia mogła się oddać lekturom. Jej przemyśleniom nad przeczytanymi książkami – zawsze ograniczonym formułą czy pozą, w której została uwieczniona przez Choderlosa de Laclos – i dyskusjom, jakie prowadziła z tajemniczą korespondentką, zawdzięczamy najbardziej bodaj interesujące partie *Niebezpiecznego związku, albo listów z Daal en Berg*.

Jednakże „w swoim czasie” protagonistka tego epistolarnego apokryfu wypożyczona z epistolarnej powieści Choderlosa de Laclos wykorzystała korespondencyjną znajomość z *mesdames* „Betje i Aagje”, bo to z ich majątkiem uciekła z Hagi. Splatając losy swej fikcyjnej korespondentki z biografiami postaci autentycznych, Haasse powierzyła jej zadanie wyjaśnienia nieznanych szczegółów tych biografii, związanych z wyjazdem ich protagonistek do Burgundii i koniecznością rychłego powrotu do ojczyzny. Możemy o tym przeczytać w liście jedenastym, *Do markizy de Merteuil* – ostatnim z czterech kończących powieść, pozostawionych bez odpowiedzi adresatki:

Moje komplementy, pani, za próbę wypełnienia pustych miejsc w rzeczywistości celem skonstruowania wehikułu ucieczki. [...] Aby uciec przed presją, jaką wywarł na Tobie twój stwórca Laclos, wysyłając cię do Holandii – przemyciłaś siebie samą w te historyczne luki (NZ, s. 117).

Na pytanie, dokąd markiza udała się po ucieczce, Haasse – występująca w roli autorki tych listów – odpowiedziała sobie sama bodaj po to tylko, by natychmiast autoironicznie skwitować własne wizje, przekonując markizę do szkolnych oczywistości:

bohaterowie powieści nigdy, przenigdy się nie przedostają ze świata fikcyjnego do rzeczywistości. Nie mają innego istnienia niż to, które podarował im autor. Ty jesteś w Holandii, pani, zawsze, gdy czytelnik kończy lekturę *Niebezpiecznych związków* (NZ, s. 120).

Czytelnik kończący lekturę *Niebezpiecznego związku, albo listów z Daal en Berg* może jednak, dzięki apokryficznemu przedłużeniu żywota pani de Merteuil, albo przedstawić ją sobie w którymś z miejsc podpowiedzianych w tej powieści jako bardziej prawdopodobne niż rewolucyjny Paryż czy francuska wieś, gdzie kupiłaby „kawałek ziemi [...], sad albo pole, żeby skromnie żyć z plonów” (NZ, s. 118) ..., albo wymyślić inne. Haasse obsadza markizę w roli „Moll France”, stojącej na czele bandy żebraków i kieszonkowców w londyńskim Soho lub wysyła ją w wyobraźni do Nowego Świata, gdzie jako „Old Ugly” czy „Mrs Mert” mogłaby, „osławiona z powodu odpychającego wyglądu, lecz słynąca z odwagi i umiejętności posługiwania się bronią palną, przedzierać się z kolonistami na Zachód przez wrogą ziemię Indian” (NZ, s. 120). Do tak śmiałych, ekscentrycznych pomysłów skłonił zapewne autorkę powieści nieudany eksperyment haski i w konsekwencji niewiara w sprawczość miejsca, unieważnionego przez silną protagonistkę, na zawsze uwięzioną w formule, w której zamknął ją Choderlos de Laclos. „Nie wierzę, pani, że zrezygnowałabyś z dążenia do władzy nad innymi” (NZ, s. 119) – napisała Haasse i dlatego szukała dla *madame la marquise* takiej przestrzeni, która dawała nadzieję na jego realizację.

Taki sam impuls, jak w przypadku *Niebezpiecznego związku* ..., pochodzący z zaledwie jednego – zawierającego toponim lub nazwę z nim stowarzyszoną – zdania z arcydzielnego pre-tekstu, zrodził *Castorpa*. Mann sprawił jednak Pawłowi Huelle znacznie większy kłopot niż Choderlos de Laclos Helli Haasse, ponieważ nie mógł umieścić tego zdania na końcu *Czarodziejskiej góry*.

3.5. „Miał za sobą cztery półrocza studiów na politechnice gdańskiej”¹⁹

Castorp to powieść apokryficzno-topograficzna, pod względem wrażliwości przestrzennej nieustępująca pierwowzorowi, z którego wypożyczony został jej bohater. Jego wędrówki po Gdańsku, Sopocie i okolicach aż się proszą, by opisać je przy użyciu kategoryzacji zafundowanych geopoetyce przez Michela de Certeau: przestrzeń jako praktykowane miejsce, mapa i trasa, wyznaczanie granic. Wręcz ilustrują te kategoryzacje, wprawiają je w ruch. Dotyczy to również organizacji opowieści o gdańskim epizodzie z życia Castorpa jako „praktyki przestrzeni”²⁰. Wydawać się może, że największym problemem twórcy tej opowieści musi pozostać niepodważalny fakt, iż ów geograficznie zlokalizowany epizod – obfitujący w nowym ujęciu w znaczące wydarzenia i doświadczenia, dzięki którym bohater miał się stać „odmienionym Castorpem”²¹ – nie pozostawił na późniejszym etapie jego biografii najmniejszego śladu.

Wszystko to, co przytrafiło się protagoniście podczas dwuletniego pobytu w mieście nad Motławą uznać można za dalekie echo zaskakujących przestróg konsula Tienappla udzielonych wujecznemu wnukowi w reakcji na jego decyzję o podjęciu studiów w gdańskiej *Königliche Technische Hochschule*. Wszak dotyczyły one nieuchronnie stowarzyszonego ze Wschodem chaosu, zdolnego zrujnować „wypracowane z takim trudem formy” (C, s. 8). Z niepokojem wywołanym jego początkowymi symptomami Castorp poradził sobie bez trudu. Kiedy „[n]iespiesznie i systematycznie zwiedzał historyczne budowle”, konstatował co najwyżej, że ich „charakter,

¹⁹ Th. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa 1972, s. 57.

²⁰ Zob. M. de Certeau, *Opowieści przestrzenne*, [w:] *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

²¹ P. Huelle, *Castorp*, Gdańsk 2004, s. 202. Dalej w tekście głównym jako C.

bliski rodzinnemu miastu i hanzeatyckim tradycjom, posiadał jakąś nieuchwytną odmienność” (C, s. 80–81), mimo niezaprzeczalnej niemieckości utwierdzanej na każdym kroku nazwami instytucji, obserwowanych z oddali statków, hoteli czy kawiarni i rozbrzmiewającymi wokół dźwiękami ojczystego języka.

Inne regiony i inny wymiar miejskiej i pozamiejskiej przestrzeni odkrył Castorp wtedy dopiero, gdy zaczął przemierzać ją spieszenie i niesystematycznie – na bicyklu. Dzięki temu poznawał

dziwaczną formę tego miasta, poskładanego z elementów tak różnych i kapryśnych, że chyba tylko poetycki umysł mógłby w nim ujrzeć jedność elementów. Z czasem jednak [...] tę jedność, czy też może raczej całość, ujmował intuicją wyrażoną przekonaniem o kilku zasadniczych warstwach, jakie się tu nakładały, zarówno w czasie, jak przestrzeni.

Kaszubi i Polacy, których rozróżnić jednych od drugich zresztą nie potrafił po języku, byli dla niego jak szara warstwa ziemi: dawno przykryta kostką brudu, czasami tylko ujawniająca swe istnienie w miejscach do tego wyznaczonych przez stulecia: przedmiejski szynk, portowe magazyny, plac budowy, ubogi domek na nizinie, czasami sklep w dzielnicy, gdzie nie dochodził miejski wodociąg, tramwaj ani gazowe oświetlenie (C, s. 160).

Absolutną dominację nie tylko przestrzenną, ale też czasową – historyczną – „warstwy” niemieckiej poświadczają tu ostatecznie „garnizony wojska: piechoty, huzarów, marynarki i artylerii” (C, s. 161), przydające podupadłemu miastu złudnego blasku i znaczenia.

Tym, co uzasadnia zainteresowanie Castorpa rdzennymi mieszkańcami zwiedzanych przez niego okolic, jakkolwiek byłoby ono przelotne i nikłe, jest jego miłość do pięknej Polki, Wandy Pileckiej. To za sprawą tego uczucia bohater uprzytomnia sobie w którymś momencie, „że należy do narodu kolonizatorów – i to odkrycie budzi w nim raczej niesmak niż dumę”²². O jakichś Kaszubach

²² D. Skórczewski, *Dlaczego Paweł Huelle napisał Castorpa?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 156.

„żyjących na wschodnich obrzeżach państwa” (C, s. 29) usłyszał wszak po raz pierwszy na pokładzie „Merkurego”, którym płynął do Gdańska. Tam też zdziwił się niezmiernie, dlaczego ekscentryczny Holender Kiekiernix w swej antykolonialnej tyradzie – wywołanej entuzjastyczną pochwałą niemieckiej misji cywilizacyjnej na Wschodzie, którą wygłosił pastor Gropius – wspomina o poddanych jej rzekomym dobrodziejstwom gdańskich Polakach.

Trudno nie przystać na precyzyjnie udokumentowane rozpoznanie Dariusza Skórczewskiego o niemieckim „białym kolonializmie” jako temacie *Castorpa*. Według badacza Huelle wykorzystał mało ważne zdanie z Mannowskiego pre-tekstu po to, by pokazać Gdańsk i wschodnie obrzeża imperium widziane u progu XX wieku oczami przybyłego z metropolii, ukształtowanego przez dyskurs kolonialny, młodego, wrażliwego – i skądinąd bardzo sympatycznego – Niemca. Dzięki temu autor mógł przemycić do powieści kontrdyskurs postkolonialny, rozpowszechniony (w rozmaitych kliszach – wypadaloby dodać) w polskiej świadomości literackiej u progu wieku XXI. Niepodobna jednak zgodzić się na tezę, iż w takiej formule można zamknąć wszystkie autorskie intencje²³, chociaż tylko ona wyjaśnia, dlaczego po całej serii doświadczeń prefigurujących te, które będą mu dane w Berghoffie, Castorp „ruszył spokojnie dalej, jakby nic się nie wydarzyło” (C, s. 202; podkr. D.S.) – najpierw do Hamburga, Brunszwiku i Karlsruhe, potem do uzdrowiska Davos.

* * *

W niemal wszystkich przywołanych tu apokryficznych powieściach w mniejszym lub większym stopniu wykorzystane zostały i utwierdzone bądź, rzadziej, przenicowane, nadal porządkujące przestrzeń, mimo rozmaitych działań subwersywnych, antytetyczne figury: Europy i kolonii, centrum i peryferii, Północy i Południa,

²³ Tak jak nie sposób do postkolonialnej jedynie formuły sprowadzić wszystkich tematów i problemów, wpisanych do *Szerokiego Morza Sargassowego* – powieści przywołanej w artykule Skórczewskiego – przez Rhys.

czy wreszcie Wschodu i Zachodu – z przypisanymi im przez różne tradycje wartościami i antywartościami, istotnymi również dla autorów tych powieści. O podjęciu próby przedłużenia, prze-pisania czy od-pisania literackiego żywota tych właśnie, a nie innych bohaterów zadecydowały miejsca, w których – korzystając z podpowiedzi zapisanych w pre-tekstach – mogli ich ulokować. Dla Jean Rhys, pochodzącej z Karaibów potomkini właścicieli niewolników, Helli S. Haasse, urodzonej w Dżakarcie, ale w całym dorosłym życiu związanej z Holandią, zamieszkałej w Wirginii Zachodniej Australijki Geraldine Brooks i oczywiście dla Pawła Huelle są one – co nie jest wszak bez znaczenia – ważnymi „miejscami autobiograficznymi”. Jedynie o związkach Johna Updike’a z Danią nic mi nie wiadomo.

ROZDZIAŁ 4

APOKRYFICZNE (AUTO)BIOGRAFIE

Mniej lub bardziej dywersyjne suplementacje nie muszą w apokryfie literackim dotyczyć tylko pojedynczych utworów uważanych za arcydziełne czy z innych względów kanoniczne. Stylizującymi inwencję apokryfistów pre-tekstami bywają też – jak wspominałam w rozdziale *Mutacje albo wędrówki apokryfu* – teksty niefikcyjne: biografie i inne źródła odnoszące się do postaci historycznych, petryfikujące ich wizerunek, oraz zachowane wypowiedzi tychże postaci. W przypadku bohatera pierwszej z apokryficznych narracji, o których będzie tu mowa, czyli Publiusza Eliusza Hadriana, wypowiedzi jego autorstwa przetrwało bardzo niewiele, a ponadto ich autentyczność jest podawana w wątpliwość. Twórca powieści o Baruchu Spinozie przenicował natomiast nie tylko hagiograficzne niemalże biografie filozofa, ale też uczynił materiałem własnej renarracji fragmenty wybrane z jego pism filozoficznych. W obu utworach mamy do czynienia z prozopopeją. To ich protagoniści zostali obsadzeni w roli podmiotów wyobrażonych opowieści o sobie samych.

4.1. *Facta ficta* – wokół apokryficznych Pamiętników Hadriana

W pewnych, rzadkich zresztą, chwilach zdarzało mi się wyczuwać, że cesarz kłamie. Musiałam mu wówczas na to pozwolić, jak każdemu z nas¹.

Facta! Tak, *facta ficta!* [...] Wszyscy historycy mówią o rzeczach, które nie wyrzały nigdy poza rubież wyobrażeń².

Publiusz Eliusz Hadrian był charyzmatycznym mężem stanu, genialnym strategiem, „niemal mędrce” (PHZ, s. 277), człowiekiem wielkim. Był mężny. Takim widziała go Marguerite Yourcenar. Wkład pisarki w popularyzację postaci imperatora docenił autor jego najnowszej biografii naukowej, brytyjski historyk i archeolog, Anthony R. Birley, ale zastrzegł, „że – niezależnie od całej intuicji i literackiego geniuszu tej autorki – Hadrian, którego *Pamiętniki* napisała, jest jednak postacią różną od historycznego cesarza”³. Opinie tego rodzaju wprawiają w zakłopotanie, ponieważ albo konstatają samozwrotną oczywistość, albo presuponują wiarę w możliwość rekonstrukcji niekłamanego wizerunku osoby historycznej i przekonanie o własnym sukcesie na tym polu – sukcesie odniesionym

¹ M. Yourcenar, *Zapiski do „Pamiętników Hadriana”*, [w:] *Pamiętniki Hadriana*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 287. Aby odróżnić cytaty z *Pamiętników Hadriana* od cytatów z perytekstualnych (i.e. opublikowanych w tym samym woluminie) autorskich komentarzy do tej powieści, będę się posługiwać dalej, w tekście głównym, następującymi skrótami: *Pamiętniki Hadriana* – PH; *Zapiski do „Pamiętników Hadriana”* – PHZ; *Przypisy* – PHP.

² F.W. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, reprint, Wydawnictwo „bis”, Warszawa 1992, s. 271.

³ A.R. Birley, *Hadrian. Cesarz niestrudzony*, przeł. R. Wiśniewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 8.

dzięki znajomości warsztatu historyka, której Yourcenar nie posiadała, oraz metodycznej analizie większej liczby źródeł bardziej wiarygodnych niż te, którymi dysponowała⁴.

Zaprzestanie ekspansji i *Pax Romana*, polityczne, prawne, administracyjne i gospodarcze reformy, dobrobyt, imponujące prace budowlane, rekonstrukcyjne i renowacyjne nie tylko w centrum, ale też na prowincjach imperium, którego granice zostały wreszcie wyraźnie oznaczone, to podług pisarki największe zasługi trzeciego spośród „dobrych cesarzy”. Birley nie podaje ich w wątpliwość. Tym, co Yourcenar najbardziej w Hadrianie zafrapowało była niezwykła przenikliwość i otwarcie na światy inne od własnego – jego poparty głębokimi studiami podziw dla Grecji spleciony z fascynacją Azją, z wyczuciem „barbarzyńskiego” Wschodu. To nie osławiona miłość do Antinousa i pośmiertny kult młodzieńca, świadectwo miłosno-religijnego szaleństwa Hadriana, zadecydowały o obsadzeniu go w roli bohatera powieści. Yourcenar przyznała, co prawda, że kiedyś myślała „o nim przede wszystkim jako o człowieku światłym, podróżniku, poecie, kochanku” (PHZ, s. 277). Po latach jednak, chociaż „nic z tego wszystkiego się nie zatarło”, w szczególności zaciekało ją „pośród tych wielu oblicz jego oblicze najbardziej oficjalne i zarazem najbardziej utajone, oblicze cesarza. Lata przeżyte w świecie, który się rozpadał, uświadomiły mi znaczenie władcy” (PHZ, s. 277) – tak oto, doświadczeniami czasów II wojny, uzasadniła nie

⁴ Swojego sprzeciwu wobec uznawania – jak to robi w dodatku „nie-mało badaczy” – osobowości przedstawionej w powieści za „autentyczny wizerunek «prawdziwego Hadriana»” (A.R. Birley, *op. cit.*, s. 27) Birley nigdzie nie uzasadnił: nie pokazał, gdzie pisarka pobrała. Odesłał jedynie w przypisie do trzech artykułów, których autorzy, jak można się domyślić, podnosili tę kwestię i podkreślił, iż „pouczające jest przyjrzenie się sposobowi, w jaki Hadrian widziany oczami Yourcenar wtargnął do prac naukowych poświęconych historii Rzymu” (*ibidem*, s. 457). Całą rzecz można potraktować jako kolejną odsłonę nienowego sporu (niektórych) historyków z podejmującymi „ryzyko naruszania ich terenów zastrzeżonych” (PHZ, s. 290) pisarzami.

tylko zmianę optyki, ale też powrót do zarzuconego przed laty tematu⁵. „Gdyby ten człowiek nie był utrzymał pokoju świata i nie był odnowił gospodarki cesarstwa, jego szczęścia i jego cierpienia byłyby mnie interesowały mniej” (PHZ, s. 282) – deklarowała.

Był to bodaj jedyny jawnie prezentystyczny akcent w wypowiedziach pisarki poświęconych *Pamiętnikom*... Przebieranie współczesności w historyczny kostium z pewnością nie było jej zamiarem. Próbowала przede wszystkim odzyskać przeszłość sprzed wieków, świadoma – na długo przed największymi triumfami narratywizmu – związanych z osiągnięciem tego celu ograniczeń. Wiele wskazuje na to, że wierzyła, mimo zastrzeżeń, iż w istocie ją wskrzesiła.

4.1.1. „Jedną nogą w erudycji, drugą w magii – [...] w magii sympatycznej”⁶

Yourcenar pokładała wielką ufność w nietekstualnych śladach i tekstualnych dokumentach z epoki – w najdawniejszych źródłach literackich, prawniczych, historyczno-biograficznych i inskrypcjach wyrzniętych na rozmaitych budowlach, posągach, pomnikach czy na monetach bitych podczas panowania Hadriana. Pochodząca z początku III wieku *Historia romana* Diona Kasjusza z fragmentami poświęconymi protagoniście powieści⁷ i – bardzo podejrzliwie traktowana przez historyków – *Historia Augusta* z przełomu wieków III i IV bądź końca IV⁸, z otwierającym to dzieło *De Vita Hadriani*, które tradycja przypisuje Eliuszowi Spartianusowi, były dla pisarki

⁵ O historii powstawania powieści zob. PHZ, s. 271–278 i M. Galley, *Rozmowy z Marguerite Yourcenar*, przeł. K. Dolatowska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s. 125–141 i *passim*.

⁶ Cytaty będące tytułami podrozdziałów 4.1.1. i 4.1.2. – PHZ, s. 278.

⁷ Dotycząca Hadriana Księga 69 „zachowała się jednak wyłącznie w postaci ekscerptów oraz w bizantyńskim streszczeniu (*epitome*)”, A.R. Birley, *op. cit.*, s. 19.

⁸ *Ibidem*, s. 24.

szczególnie cenne. Ich autorzy bowiem „opierają się na dokumentach później zaginionych, między innymi *Pamiętnikach*, ogłoszonych przez Hadriana pod nazwiskiem jego wyzwolenca Flegona, i listach cesarza, zebranych przez tegoż Flegona” (PHZ, s. 297).

Obszerny rejestr rozmaitych źródeł, z których czerpała, pracując nad *Pamiętnikami*, przedstawiła w drugim perytekście, dołączanym obok *Carnets de Notes de „Mémoires d’Hadrien”* do większości edycji powieści, czyli w *Note*⁹. „Dokumentowanie w taki sposób dzieła literackiego jest [...] tylko zastosowaniem się do obyczaju Racine’a” (PHP, s. 295) – tłumaczyła. Wymieniła tu również tytuły rozpraw historiograficznych, którym zawdzięczała najwięcej, uzupełniając w ten sposób uwagi z *Carnets...* o usługach, jakie oddali jej reprezentujący różne dziedziny specjaliści przynależący, tak jak ona, „do czegoś w rodzaju GensAelia” – dzielący z nią fascynację najpotężniejszym z Eliuszy jego pogrobowi „sekreтары” (PHZ, s. 290)¹⁰.

Pieczętowanie gromadzony przez Yourcenar materiał faktograficzny, drobiazgowo ustalenia dotyczące rozmaitych aktywności Hadriana i jego otoczenia, szczegółowo analizowane świadectwa, miały służyć jednemu tylko celowi. Chodziło o to, wyznawała, „żeby te dokumenty ożyły; dopóki nie przywrócimy dokumentowi siły,

⁹ Zob. M. Yourcenar, *Mémoires Hadrien suivi de Carnets de notes de „Mémoires Hadrien”*, Éditions Gallimard, Paris 1974, s. 319–348, 349–364. *Carnets de notes...*, to w przekładzie na język polski *Zapiski...*; *Note* – *Przypisy*.

¹⁰ Zob. też R. Poignault, *Marguerite Yourcenar et les spécialistes de l’Antiquité*, [dans:] *Marguerite Yourcenar entre littérature et science. Actes du colloque international de Nicosie (17–18 octobre 2003)*, textes réunis par M. Chehab et R. Poignault, SIEY, Clermont-Ferrand, http://yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/12%20POIGNAULT%20d%C3%A9f.pdf (dostęp: 7.04.2016), s. 135–155. Klasyfikację źródeł, z których autorka czerpała i charakterystykę sposobu, w jaki to robiła, proponuje P.A.H. Hörmann, *La biographie comme genre littéraire: „Mémoires d’Hadrien” de Marguerite Yourcenar*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam–Atlanta, GA 1996, s. 45–69, 175–184.

jaka się w nim kryje, to żeby był nie wiem jakiej wagi, pozostanie martwy”¹¹. Wydobyte z archiwów dane – czyli m.in. to, co uważane jest za prawdziwe w klasycznym sensie – były autorce niezbędne jako budulec narracji:

musiałam zebrać najpierw dosyć wiadomości o Hadrianie, dowiedzieć się, w jakich okolicznościach odwiedził kopalnie w Hiszpanii, na co chorował, jakich poetów najbardziej lubił. Dopiero to wszystko razem wywołało jego ducha. [...] Z chwilą, gdy odwracamy się od pewnych realiów bardzo prostych, zaczynamy zmyślać, popadamy w retorykę albo w martwy intelektualizm¹².

W dążeniu pisarki do rozumienia przeszłości jako czegoś żywego, przeżywanego, nietrudno dostrzec ślady hermeneutyki Nietzscheańskiej. Jako pilna czytelniczka pism tego filozofa¹³ podzielała jego nieufność wobec „Historii” (tak właśnie, dużą literą, zapisywanej), bo ta „ucieka się do budowania systemów” i przekazała tę nieufność swojemu bohaterowi. Zdaniem powieściowego Hadriana

[h]istorycy proponują nam zbyt całkowite systemy przeszłości, serie przyczyn i skutków zbyt ścisłych i zbyt jasnych, by mogły być rzeczywiście prawdziwe; porządkują tę cierpliwą martwą materię i wiem, że nawet Plutarchowi zawsze się wymknie Aleksander (PH, s. 26).

Słowa Yourcenar brzmią niekiedy jak przepisane z pism Nietzschego: historycy (czy raczej historiografowie) nie odsłaniają nam „swoich punktów wyjścia, bądź indywidualnych, bądź ideologicznych, z których jeden kamufluje drugi”¹⁴ – założeń fundujących interpretacje dziejów prezentowane jako obiektywna prawda. W kwe-

¹¹ M. Galley, *op. cit.*, s. 132.

¹² *Ibidem*, s. 54–55.

¹³ Zob. *ibidem*, s. 45, 47; B. Deprez, „Si vous voulez des influences”. *Marguerite Yourcenar et Nietzsche éducateur*, „Bulletin de la SIEY” 2004, no 25, s. 185–197.

¹⁴ M. Galley, *op. cit.*, s. 56.

stii możliwości dotarcia do prawdy była jednak mniej niż Nietzsche sceptyczna, bo jak pisała: „twierdzi się zbyt często, że prawda historyczna jest zawsze i we wszystkim nieuchwytna. Jest z nią podobnie, jak z każdą inną prawdą: mylimy się mniej lub bardziej” (PHZ, s. 279). Jego rozpoznanie tropologicznej natury tejże – prawda jest „[r]uchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów...”¹⁵ – wynikającej z analogicznej natury języka, przy pomocy którego opisuje się i kreuje zarazem teraźniejszą i minioną rzeczywistość, miało jednak udział w budowaniu przekonania, które pod wieloma względami mogło być Yourcenar bliskie. Według Nietzschego „[t]o, że człowiek oplątuje [*überspinnt*] i ujarzamia przeszłość, jest pojęciem sztuki, nie prawdy. Doskonałą formą takiego dziejopisarstwa jest czyste dzieło sztuki [*rein Kunstwerk*] wolne od jakiegokolwiek pospolitej prawdy”¹⁶.

Pożądaną przez pisarkę efekt (iluzję?) „współuczestniczenia w minionym” (PHZ, s. 278) można było jej zdaniem osiągnąć tylko w wypowiedzi literackiej. Wybrała formę powieściową, bo to ona „pożera dzisiaj wszystkie inne formy; niemal nie sposób jej się wymknąć”¹⁷. Powieść ponadto, pozwala ukazać za pośrednictwem bohaterów „pewien szczególny kąt widzenia, obraz świata, wizerunek doli ludzkiej”¹⁸, czyli – w przypadku Hadriana, ale też m.in. Zenona z *L'Oeuvre au noir* – „od wewnątrz dokonać tego, czego dziewiętnastowieczni archeologowie dokonali od zewnątrz” (PHZ, s. 276). Jest to cytat z wypowiedzi paratekstualnych Yourcenar bodaj najczęściej przywoływany przez badaczy jej pisarstwa¹⁹.

¹⁵ F. W. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, t. 1: 1862–1875, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 189.

¹⁶ *Ibidem*, s. 262.

¹⁷ „Z tych rozważań nad losem człowieka, który nazywał się Hadrian, w XVII wieku powstałaby tragedia; w epoce Odrodzenia esej” (PHZ, s. 287).

¹⁸ M. Galley, *op. cit.*, s. 56.

¹⁹ Zob. też: M. Berger, *Histoire et Roman: comment s'en défaire?*, w: *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes*

Ogromnego dystansu, dzielącego ją od „autora” *Pamiętników* ..., nie uważała za przeszkodę nie do pokonania. Przy czym z jednej strony kategorycznie stwierdzała, że „[c]zas nie ma tu nic do rzeczy. [...] można wedle woli kurczyć odległość między stuleciami” (PHZ, s. 279), z drugiej natomiast przyznawała, iż nie jest możliwa całkowita eliminacja czy chociaż odsunięcie wszystkiego tego, co przez wieki nawarstwiło się na przeszłości: tego przede wszystkim, czego nie powinna wiedzieć, by móc np., jak pragnęła, „odczytywać teksty z II wieku oczami, duszą, zmysłami z II wieku” (PHZ, s. 280). Wzmocnieniu tej woli – władnej w przekonaniu pisarki (z którym nie sposób tu dyskutować) zmniejszyć ów dystans odgradzający ją od Hadriana, sprawić, by mogła „poddać się władzy postaci”, zatem „odsunąć to wszystko, czego się nauczyliśmy” – służyć miały „praktyki kontemplacyjne”, swoiste ćwiczenia duchowe, do których uciekała się podczas pracy nad powieścią. „Częściowo doszłam do nich sama, ale częściowo znalazłam je u filozofów Wschodu”²⁰, wyznawała w rozmowach z Galley’em.

Rezerwa, z jaką Yourcenar odnosiła się do poglądu, że większe oddalenie od czasów minionych zmniejsza prawdopodobieństwo ich przekonującego wskrzeszenia przełożyła się na jej sceptycyzm wobec „historyczności”, traktowanej jako kryterium fundujące odrębne literackie formy genologiczne.

Ci, którzy uważają powieść historyczną za osobną kategorię powieści, zapominają, że każdy powieściopisarz, za pomocą właściwych swoim czasom środków pisarskich, interpretuje po prostu pewną

du colloque tenu à l’Université d’Anvers du 15 au 18 mai 1990, éd. S. et M. Delcroix, SIEY (Société Internationale d’Études Yourcenariennes), Tours 1995, s. 29–37; J. Body, *MY et l’école des Annales: réflexions sur le “possibilisme”*, [w:] j.w., s. 49–57; A. Wyss, *Auteur, narrateur, personnage: quelle historiographie pour „Mémoires d’Hadrien”*, [w:] j.w., s. 483–491. Autorzy ci analizują rozmaite aspekty stosunku Yourcenar do historiografii i poglądy historiozoficzne pisarki.

²⁰ M. Galley, *op. cit.*, s. 131–132.

ilość faktów minionych, wspomnień świadomych czy nie, osobistych czy nie, utkanych z tej samej materii co historia. Dzieło Prousta jest rekonstrukcją utraconej przeszłości w tym samym stopniu co *Wojna i pokój*. [...] W naszych czasach powieść historyczna [...] musi zanurzać się w czasie odzyskanym, musi brać w posiadanie czyjś świat wewnętrzny (PHZ, s. 279).

Według deklaracji autorki, jej sposób na literackie „ujarzmienie” przeszłości „od wewnątrz” oparty był na fundamencie powstałym z połączenia erudycji z magią sympatyczną, „której istotą jest wnikanie myślą w głąb drugiego człowieka” (PHZ, s. 278). Konwencja narracyjna przyjęta w *Pamiętnikach Hadriana* sprzyja budowaniu iluzji całkowitego władztwa myśli postaci – jedynej, której głos możemy usłyszeć – nad myślą twórczyni tejże postaci. W takiej formie ów wewnętrzny punkt widzenia mógł zapewne uzyskać najbardziej bezpośredni wyraz.

4.1.2. „Portret [...] głosu”

„Jeśli postanowiłam pisać *Pamiętniki Hadriana* w pierwszej osobie, to dlatego że chciałam sprowadzić do minimum czyjekolwiek pośrednictwo, nawet moje własne. Hadrian mógł mówić o swoim życiu bardziej stanowczo i bardziej subtelnie niż ja” (PHZ, s. 278) – wyjaśnia Yourcenar. O braku pośrednictwa można by mówić, co prawda, również w przypadku memuarów spisanych w obiektywizującej zazwyczaj trzeciej osobie gramatycznej, w nich jednak przedmiotem przedstawienia niezwykle rzadko bywa całokształt życia. Uwagę skupiają zazwyczaj jego wybrane aspekty ograniczone do aktywności autora w sferze publicznej – do zdarzeń „zewnątrznych”, których był protagonistą bądź świadkiem (jak wojna galicka czy wojna domowa w kronikarskich *Comentaris...* Juliusza Cezara). Yourcenar natomiast zależało przede wszystkim, powtórzę po raz kolejny, na wyeksponowaniu ujęcia podmiotowego („od wewnątrz”), skrywanego w innych formach wypowiedzi narracyjnych antyku. Nieuchronne w takim ujęciu uprzedmiotowienie podmiotu

– efekt rozszczepienia „ja” piszącego i „ja” działającego i przeżywającego – wiązała z tym, co dziś określa się jako budowanie tożsamości narracyjnej. Kiedy Hadrian oznajmia, że postanowił „opowiedzieć [...] swoje życie”, uprzedza też, iż proponuje

opowieść pozbawioną z góry powziętych myśli i abstrakcyjnych zasad, wyciągniętą z doświadczenia jednego człowieka, którym jestem ja sam. Nie wiem, do jakich wniosków doprowadzi mnie to opowiadanie. Liczę na to badanie faktów, żeby się samemu określić, może i osądzić, a przynajmniej, żeby się samemu poznać lepiej przed śmiercią (PH, s. 25).

Ważne jest, że bohater i narrator *Pamiętników ... to moribundus*: człowiek, który rozpoczyna ową opowieść u schyłku życia, „waży je w swoim ręku, bada” (PHZ, s. 272) i „patrzac wstecz układa[1] [...] na nowo, świadomie czy nie, tak jak wszyscy”²¹. Robi to zatem dla siebie, ale przedstawia jako list adresowany do siedemnastoletniego Marka Aureliusza w celach dydaktycznych: w roli „korektywy” nazbyt surowej edukacji, która miała przygotować protegowanego do odegrania w przyszłości przeznaczonej mu roli cesarza. Tradycyjnych znaków przynależności do konwencji epistolarnej jest w tej, podzielonej na rozdziały opatrzone osobnymi tytułami, głównie retrospektywnej narracji autobiograficznej, niewiele. Inicjalne „Drogi Marku” to jedyny zwrot do adresata przywołujący jego imię. Świadectwa pamięci o nim jako pierwszym czytelniku tego rozbudowanego listu, stosunkowo częste w pierwszej części powieści, w jej kolejnych partiach pojawiają się bardzo rzadko, by powrócić dopiero w finale.

Ten sposób organizacji wypowiedzi można potraktować jako indeksalną informację nie tylko o autopoznawczej i autoterapeutycznej²² przede wszystkim funkcji powieściowej autobiografii władcy, ale

²¹ M. Galley, *op. cit.*, s. 132.

²² „Powoli, powoli ten list po to zaczęty, by ci donieść o postępach mojej choroby, stał się wytnieniem dla człowieka, który już nie ma

też o tym, że wiedział on, iż Marek Aureliusz nie będzie jej jedynym odbiorcą. Hadrian „za jego pośrednictwem zwracał się w rzeczywistości do szerszego kręgu osób”²³. Świadczy o tym również niezwykła dbałość o zarówno dydaktyczny oraz retoryczny, jak i poznawczy oraz autokreacyjny wymiar zapisu. Birley – mówiąc o nieprawdziwości wizerunku bohatera *Pamiętników* – całkowicie pominął ten ostatni wymiar: nie wziął pod uwagę założonej mediacji powieściowego Hadriana w tworzeniu własnego portretu. Wszak Yourcenar, w trosce o wiarygodność wykreowanej przez siebie postaci, paradoksalnie poniekąd, pozwoliła jej na kłamstwa²⁴. „Im bardziej staram się o podobieństwo wizerunku, tym bardziej oddalam się od książki i człowieka, którzy mogliby się podobać. Tylko nieliczni znawcy doli ludzkiej pojmą” (PHZ, s. 286) – skarżyła się w komentarzu do powieści.

Z ogromną starannością zadbała o formę cesarskiej wypowiedzi. Za wstępną charakterystykę ramy przyjętych przez pisarkę rygorów niech posłuży tu komentarz Pierre’a Hadota na temat adresowanych „do siebie samego”²⁵ hypomnematów Marka Aureliusza:

Starożytne reguły dyskursu były ściśle skodyfikowane; żeby powiedzieć to, co chciał powiedzieć, autor musiał sformułować to w pewien sposób, według tradycyjnych wzorów, według reguł

energii potrzebnej do zajmowania się przez dłuższy czas sprawami państwa, pisaną medytacją chorego, który słucha swoich wspomnień” (PH, s. 25).

²³ M. Galley, *op. cit.*, s. 127.

²⁴ Zob. motto. W *Rozmowach*... Yourcenar dopowiada m.in. „[m]am wrażenie, że sporo kłamał na temat swojej elekcji, swojego dojścia do władzy; wiedział o tym więcej, niż mi powiedział. W tym względzie wołał przezornie pozostawić pewną niejasność”, *ibidem*, s. 132.

²⁵ *Do siebie samego* – w oryginale *Tὰ εἰς ἑαυτὸν* (*Ta eis heauton*) – tak miała brzmieć jedna z wersji tytułu dzieła znanego u nas jako *Rozmyślania*. O historii tekstu i jego tytułowania, również tytułowania w przekładach na rozmaite języki, zob. P. Hadot, *Twierdza wewnętrzna. Wprowadzenie do „Rozmyślań” Marka Aureliusza*, przeł. P. Domański, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004, s. 29–33.

wyznaczonych przez retorykę czy filozofię. Takie na przykład *Rozmyślania* [...] nie są spontanicznymi wynurzeniami duszy żądnej natychmiastowego dania wyrazu uczuciom; są ćwiczeniami realizowanymi według określonych prawideł, jak zobaczymy, zakładają istnienie pewnej kanwy, na której cesarz-filozof może tylko snuć wątek. Często mówi on pewne rzeczy jedynie dlatego, że je powiedzieć musi na mocy wzorców i recept sobie narzuconych²⁶.

Podobnie Hadrian, któremu też zdarza się filozofować, „musi” – zdaniem autorki – wypowiadać się w określony sposób, respektujący pewne wymagania i ograniczenia, m.in. tematyczne. Za wymuszony okolicznościami uznać można wybór dyskursu pamiętnikarskiego, a nie diariuszowego, bo „człowiek czynu rzadko prowadzi dziennik: [...] dopiero później z głębi swojej beczynności zaczyna wspominać, zapisuje i najczęściej się dziwi” (PHZ, s. 286). Kluczowe jest to, co z owych wspomnień zostało zapisane i w jaki sposób Yourcenar wprowadziła do poddanego logicznym rygorom monologu Hadriana również treści osobiste, którym Rzymianie w zasadzie nie poświęcali uwagi w wypowiedziach o charakterze autobiograficznym czy może raczej protoautobiograficznym²⁷.

Według Michaiła Bachtina wszelkie antyczne dyskursy tego typu to świadectwa przede wszystkim retoryczno-publicznej samoświadomości ich autorów, niewiele różniące się od „zewnątrznych” ujęć biograficznych. W czasach, o których mowa „[n]ie było jeszcze człowieka wewnętrznego – «człowieka dla siebie» (ja dla siebie)”²⁸. Rzymska samoświadomość autobiograficzna zyskiwała ponadto, jak twierdził Bachtin, wyraźne nacechowanie historyczne jako ogniwo „pomiędzy zmarłymi przodkami i potomkami [również adopcyjnymi jak w przypadku Hadriana], którzy życie polityczne

²⁶ *Ibidem*, s. 3.

²⁷ Zob. M. Galley, *op. cit.*, s. 127.

²⁸ M. Bachtin, *Antyczna biografia i autobiografia*, [w:] *idem, Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1982, s. 336–337.

mają jeszcze przed sobą”²⁹. Yourcenar miała świadomość tych ograniczeń i dlatego m.in. poszukiwała „tonu”, w którym ów szczególny splot tego, co publiczne i tego, co prywatne, a w konsekwencji splot świadectwa i powściągliwego wyznania – tak charakterystyczny dla *Pamiętników Hadriana* – mógł sprawić wrażenie autentyczności (*authenticité tonale*)³⁰, wybrzmieć jak rzeczywista, przedśmiertna wypowiedź zmarłego w 138 roku cesarza. *Oratio togata*, „styl «*togé*»”³¹, co polska tłumaczka finezyjnie oddała jako styl „udrapowany”, oto forma językowa, w jakiej Hadrian czasem po łacinie, a czasem w grece „dyktował” autorce swoje wspomnienia. Jej zdaniem

najznakomitsze dzieła prozatorów greckich poprzedzające bezpośrednio czasy Hadriana lub następujące tuż po nim zamykają się mniej więcej w tej kategorii wzniosłego stylu: półnarracji, półmedytacji, ale zawsze w zasadniczy sposób pisanego [«*essentiellement écrit*»]³², z którego bezpośrednio doznania i wrażenia są prawie wykluczone i który wolny jest *ipso facto* od wszelkiej wymiany słownej³³.

Uzasadnieniem rezygnacji z dialogów była niemożność odwołania się do antycznych wzorów zwykłych rozmów prowadzonych zarówno w sytuacjach prywatnych, jak i oficjalnych; „nie wiemy, jak tamci ludzie rozmawiali”³⁴ – twierdziła pisarka. Literatura starożytna „od Peryklesa do Juliana Apostaty, tj. przez okres około ośmiu wieków, z których dobywają się [...] dźwięki i rytmy mówione”³⁵ takich wzorów nie dostarczyła. O naturalności niepodobna mówić w przypadku stylizowanych rozmów, naznaczonych konwencją

²⁹ *Ibidem*, s. 342.

³⁰ M. Yourcenar, *Ton et langage dans le roman historique*, [w:] *Essais et Mémoires*, Éditions Gallimard, Paris 1991, s. 293.

³¹ *Ibidem*, s. 296.

³² *Ibidem*.

³³ M. Yourcenar, *Ton i język w powieści historycznej*, przeł. E. Wende, „Literatura na Świecie” 1974, nr 4, s. 223, 225.

³⁴ M. Galley, *op. cit.*, s. 128.

³⁵ M. Yourcenar, *Ton i język w powieści historycznej*, s. 219.

dialektyczno-literacką, obowiązującą w dialogowaniu filozoficznym, czy tragiczno-literacką (koturnowość stylu, archaizacje) i komiczno-literacką (język ludowy lub parodie stylu uważanego za wyszukany) w formach dramatycznych. Jakież drobiny żywej mowy można usłyszeć w antycznych źródłach prozatorskich, również tych nieliterackich, ale według Yourcenar żaden z tych śladów „nie umożliwia [...] stworzenia, z minimum wiarygodności, wymiany zdań o charakterze poważnym, pilnym, subtelnym czy złożonym, np. rozmowy Hadriana z Trajanem, Plotyną, Antinousem i legatem Sewerusem w sprawie Judei”³⁶. Nie od rzeczy będzie też przypomnienie, że dialog jest uznawany za ważny wykładnik fikcji³⁷ – nie sprzyjałby zatem iluzji autentyczności *Pamiętników*...

Celem, który Yourcenar chciała osiągnąć za sprawą inwencyjnej stylizacji opartej na bezdialogowej *orationis togatae*, o której przecież milczą antyczne retoryki³⁸, był przede wszystkim *un effet d'Antiquité*³⁹, a nie pastisz stylu któregoś z czytanych przez Hadriana

³⁶ *Ibidem*, s. 222.

³⁷ Zob. J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 188–206.

³⁸ Poignault (*op. cit.*, 49–51) przypomina, że słowo *togata* funkcjonuje w nazwie komedii o motywach rzymskich: *fabula togata*. Przedstawiano w niej jednak sceny z życia drobnych rzemieślników, zatem z wymyślonym przez Yourcenar stylem nie miała ona, poza „rzymskością”, nic wspólnego.

³⁹ V. Bessières, *Stylistique du roman „togé”*, „Revue de Littérature Comparée” 2014, no 1, s. 44. Co ciekawe, autor artykułu przeciwstawia tu styl *togé* stylowi *péplum*, analizuje wykładniki stylizacji klasycznej w *Pamiętnikach Hadriana* (za szczególną cechę dyskursu cesarza uważa powtarzalne przejścia od planu szczegółowego do ogólnego – przekształcanie indywidualnego doświadczenia w uniwersalne *exempla*, które dokonuje się przy użyciu określonej sekwencji czasów; każdemu z nich przypisana jest stała funkcja: czas przeszły dokonany (*passé simple*) wykorzystywany jest w partiach narracyjnych, czas przeszły niedokonany (*l'imparfait*) – w opisach, zaś prezentacji tego, co gnomiczne służy czas teraźniejszy).

autorów⁴⁰. Od nich chciała zapożyczyć tylko „pewien wymiar, pewien rytm”⁴¹. Zdolność wywoływania owego „efektu starożytności” badacze przypisywali m.in. ogólnym semantycznym i leksykalnym właściwościom wypowiedzi powieściowego cesarza. Podkreślali szlachetność jej formy językowej – taki dobór słownictwa, który respektował kryteria elegancji i umiaru. Zwracali uwagę na oszczędnie rozsiane w tekście, ale dobrze widoczne, łatyńskie terminy, słabo zadomowione w języku francuskim (np.: *emporium*, *dèmes*, *atellanes*, *crotales*⁴²) czy na słowa, które uważali za łatinizujące (*janiteur*)

Bada ponadto, jak *oratio togata* funkcjonuje w jednej z łatyńskich powieści Pascala Quignarda, czyli postmodernistycznym pastiszu *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia* – słowem: metoda wypracowana przez Yourcenar znalazła naśladowców.

⁴⁰ H. Levillain („*Mémoires d'Hadrien*” de Marguerite Yourcenar, Éditions Gallimard, Paris 1992, s. 12, 173) zauważyła jednak, że równowaga między złożonymi okresami retorycznymi i krótkimi, zwięzłymi zdaniami o charakterze gnomicznym przybliży styl powieściowego Hadriana do prozy Tacyta i Cyserona. Zob. F. Martin-Achard (*Entre Antiquité et Modernité, l'hyperbate dans „Mémoires d'Hadrien”*. Pré-print. http://www.academia.edu/19633691/_Pr%C3%A9print_Entre_Antiquit%C3%A9_et_Modernit%C3%A9_l'hyperbate_dans_M%C3%A9moires_d'Hadrien, s. 4 (dostęp: 4.05.2016) – referat wygłoszony podczas kolokwium „Styles, genres, auteurs” (Paris-Sorbonne, le 8 novembre 2014). Poignault (*op. cit.*, s. 52) przekonuje, że do roli wzoru do naśladowania nie nadawały się natomiast zachowane, nader zresztą skąpe, fragmenty pism cesarza, szczególnie tych poetyckich. Odnaczają się one wykwinnością stylu, której towarzyszy jednak nadmierna skłonność do manieryzmu i archaizmów. Yourcenar (*Ton i język w powieści historycznej*, s. 224) jest mniej wobec nich krytyczna – jej zdaniem Hadrian „przedkłada nad innych najtrudniejszych poetów, ale gdy pisze sam, zdaje się skłaniać do poezji ludowej swej epoki”. Poehleble nie wypowiada się też o listach pisarza.

⁴¹ M. Galley, *op. cit.*, s. 223.

⁴² M. Yourcenar, *Mémoires Hadrien suivi de Carnets de notes de „Mémoires Hadrien”*, s. 144, 247. H. Szumańska-Grossowa przełożyła *emporium* jako „miejsce zbytu i zaopatrzenia” a *dèmes* jako „dzielnice”, ale zdecydowała się zachować sąsiadujące z tym zbyt obco brzmiącym słowem,

lub precyzujące (*pastophore*⁴³) neologizmy, wprowadzone w funkcji przede wszystkim konotacyjnej⁴⁴. Analizy stylistyczne wykazywały też, że figurami najczęściej pojawiającymi się w dyskursie Hadriana są litota, eufemizm i peryfraz – ich rolą jest tu w głównej mierze moderowanie emocji, nieodzowne, gdy chce się sprostać klasycznemu ideałowi stosowności. Ponadto

ton *togé* jest charakteryzowany w terminach syntaktycznych [...]. Dominuje w nim styl periodyczny, ale krytyka odnotowuje też tendencję do alternacji, do utrzymywania równowagi między okresami oratorskimi i asyndetycznymi; te ostatnie wprowadzają do rytmu opowieści synkopę⁴⁵.

Referujący te ustalenia yourcenarologów, Frédéric Martin-Achard twierdzi natomiast, że figurą kluczową dla „stylu udrapowanego”, naznaczającą narrację *Pamiętników Hadriana* „pożądaną przez autorkę greko-latyńską intonacją”⁴⁶, jest uwznioślający hyperbaton.

bardziej oswojone w polszczyźnie, „perystyl”, czyli oryginalny *péristyl*, i „propyleje”, czyli *propylées* (PH, s. 125) oraz, właściwie nieoswojone, „attelany”, natomiast *crotales* – po polsku krotale – zastąpiła „kastanietami” (PH, s. 213).

⁴³ Eadem, *Mémoires Hadrien ...*, s. 27, 196. *Janiteur* pochodzi zapewne od łacińskiego *ianitor*, czyli „odźwierny”, „strażnik”. W przekładzie na język polski zdanie „je ne me distingue plus du noir janiteur qui dort en trawers de mon seuil” brzmi tak oto: „nie różnię się od czarnego wartownika, który śpi w poprzek mego progu” (PH, s. 23); *pastophore*, zapożyczone prawdopodobnie z greckiego *pastophoroi*, użyte zostało w kontekście wykluczającym skojarzenia ze znanym terminem *pastophorium*: „qui prenaitassez peu au sérieux ses devoirs de pastophore” – w polskiej wersji: „który niezbyt poważnie traktował swoje kapłańskie obowiązki” (PH, s. 169; podkr. D.S.).

⁴⁴ Pełną listę takich terminów o greckim lub łacińskim źródłosłowie przedstawiła P.A.H. Hörmann, *op. cit.*, s. 185–187.

⁴⁵ F. Martin-Achard, *op. cit.*, s. 3.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 4.

Przekonuje, iż autorka wprowadza go do narracji protagonisty w dwojakiej postaci: dawnej, antycznej, oraz – z większą częstotliwością – nowoczesnej. Z zaproponowanych w artykule definicji i przykładów wynika, że w obu przypadkach hyberbaton pozostaje klasyczną figurą *per transmutationem* czy *per ordinem*, uzupełnioną w wersji „nowoczesnej” o dodatkowy, niespodziewany element domykający konstrukcję opartą na inwersyjnym porządku składniowym, co odpowiada charakterystykom przydawanych epifrazie⁴⁷. Zdaniem Martina-Acharda Yourcenar nie czerpała wzorów tych epifrastycznych układów z pism starożytnych, tylko z dzieł siedemnastowiecznych francuskich moralistów. Korzystała z tych wzorów np. wtedy, gdy kazała Hadrianowi uzupełniać obserwacje dotyczące osobistego doświadczenia ogólnymi, sentencjonalnymi wnioskami na temat moralnego porządku świata. Przy pomocy zdań tego typu wyróżniła, podkreślając tym samym ich ważność, Hadrianowe medytacje o czasie. Wyzyskując afektywny potencjał epifrazy wprowadziła ją – jako figurę przydatną w retoryce namiętności – do zapisów dotyczących Antinousa⁴⁸. Budowaniu „efektu starożytności” głosu rzekomego autora pamiętników służyły zatem, w „portrecie” tego głosu stworzonym przez Yourcenar, również takie formy retoryczne, którym najbardziej pożądaną kształt nadali twórcy nowożytni. Najważniejszą funkcją inwersyjnego zakłócania naturalnego porządku składniowego, czyli hyberbatonu w wersji kanonicznej (a nie epifrastycznej), miała być według Martina-Acharda imitacja rytmu łacińskiej prozy.

Na temat prób imitacji rytmu prozy greckiej badacze się nie wypowiadali, choć „oryginalny” język Hadriana to – jak powiada autorka – „[c]zasem łacina, a czasem greka, co pozwalało mi na pewną grę. Są jednak momenty, w których pozwoliłam mu przez nieuwagę mówić językiem moich czasów”. Te „nowocześniejsze «dodatki»”

⁴⁷ Autor nie wprowadza tego terminu, zdając się na ustalenia (i różnienia) dotyczące hyberbatonu, które Henri Morier przedstawił w *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (PUF: Paris 1961).

⁴⁸ Zob. *ibidem*, s. 4–11.

odkryła właśnie wtedy, gdy – zainspirowana pomysłem pewnego nauczyciela, który zlecił takie zadanie swoim uczniom – próbowała przełożyć „z powrotem na grecki” (to wyrażenie ujęła w dystansujący cudzysłów) wybrane fragmenty *Pamiętników...*⁴⁹. Warto jednak pamiętać, że zachowany w tych fragmentach „styl <togé>” jest bez wątpienia znacznie bliższy stylowi moralistów XVII wieku niż temu, który autorka nazywa „francuskim <[s]woich czasów>”⁵⁰.

W wyłącznie wewnątrztekstowe (zatem całkowicie wolne, co ważne, od intencji mylenia) pozorowanie autentyczności cesarskich memuarów zaangażowała Yourcenar nie tylko instrumentarium retoryczne. Złudzeniu, że rzeczywiście czytamy autobiografię Hadriana, sprzyjają też – oprócz, oczywiście, bardzo licznych „sygnałów historyczności” innego rodzaju niż „umowne znamiona historycznie stylizowanego języka wypowiedzi powieściowej”⁵¹ – łacińskie tytuły rozdziałów oraz epistolarna, półprywatna forma wypowiedzi, uwiarygodniająca wprowadzone do niej treści osobiste czy elementy autoanalizy. W epoce, którą Bachtin nazywa rzymsko-hellenistyczną stopniowo i na coraz większą skalę „zaczyna się ujawniać nowa prywatno-kameralna świadomość człowieka”⁵². To właśnie list – list do przyjaciela – był formą o charakterze autobiograficznym, w której obok skonwencjonalizowanych przejawów świadomości publiczno-retorycznej pojawiały się tematy czy motywy świadczące o tych zmianach⁵³.

⁴⁹ M. Yourcenar, *Ton i język w powieści historycznej*, s. 225. Zob. też M. Galley, *op. cit.*, s. 93.

⁵⁰ F. Martin-Achard, *op. cit.*, s. 10.

⁵¹ K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, [w:] *Powieść w świecie literackości*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1991, s. 63.

⁵² M. Bachtin, *Antyczna biografia i autobiografia*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1982, s. 348.

⁵³ Zob. *ibidem*, s. 348–349. Za najwcześniejszy przykład listów tego rodzaju uznał Bachtin *Epistulae ad Atticum* Cyncerona z lat 68–44 p.n.e.

Teżę, że pierwsza, zaginiona biografia Hadriana, czyli *Żywoć Hadriana* Flegona z Tralles, który jest cytowany zarówno w *Historia romana*, jak i w *Historia Augusta*, była w istocie autobiografią, Yourcenar – tak jak wielu historyków – zapożyczyła od autora rozdziału otwierającego *Historiae Augustae*. „Famae celebris Hadrianus tam cupidus fuit, ut libros vitae suae scriptos a se libertis suis litteratis dederit iubens, ut eos suis nominibus publicarent; nam et Phlegontis libri Hadriani esse dicuntur”⁵⁴ – pisał ów autor, oskarżając protagonistę swojej opowieści o coś, co dziś nazwalibyśmy megalomanią. Hadrian powieściowy nie mógł oczywiście zaznajomić się z tą opinią. Tłumacząc, dlaczego podjął się opisanie swego życia na nowo, skwitował wersję wcześniejszą paroma zaledwie zdaniem:

Racja, ułożyłem w zeszłym roku oficjalne sprawozdanie z moich postępów, w którego nagłówku umieścił swoje nazwisko mój sekretarz Flegon. Kłamałem, ile się dało najmniej. Dobro publiczne i przyzwoitość zmusiły mnie wszelako do zmieniania układu pewnych faktów. Prawda, którą chcę tutaj pokazać, nie jest szczególnie skandaliczna albo jest nią tylko w tym stopniu, w jakim każda prawda jest skandalem (PH, s. 25).

Innego niż Yourcenar zdania na temat Hadrianowej autobiografii jest Birley. Za mało prawdopodobne uważa on, by sam *princeps* rzeczywiście napisał to dzieło lub podyktował je sekretarzowi; za wielce prawdopodobne natomiast, że tą „ulożoną – zgodnie z dobrze ustaloną praktyką – autobiografią” jest list (!) cesarza adresowany do Antonina⁵⁵. Możemy się tylko domyślać powodów, dla których autorka *Pamiętników*... bezpośrednim odbiorcą *quasi*-epistolarnej wypowiedzi bohatera uczyniła nie pierwszego, tylko dopiero

⁵⁴ Eliusz Spartianus, (b.r.), *De Vita Hadriani Aelii Spartiani*, XVI, 1, [w:] *Historia Augusta*, <http://www.thelatinlibrary.com/sha/hadr.shtml> (dostęp: 15.03.2016).

⁵⁵ A.R. Birley, *op. cit.*, s. 437. „Szczęśliwym trafem na jednym z papiirusów z Fajum częściowo zachowała się kopia” tego listu – pisze Birley, *ibidem*.

kolejnego spośród sukcesorów ustanowionych przez tego bohatera mocą „piętrowej adopcji”.

Marek Aureliusz, ulubieniec Hadriana, miał do swego protektora (o czym z pewnością wiedziała) stosunek krytyczny, wychwalał za to w *Rozmyślaniach* – jako człowieka i idealnego władcę – przybranego ojca, Antonina, mimo że w istocie to nie on dał mu władzę, a wcześniej obdarzył łaskami. W *Księdze Pierwszej*, gdzie wymienia wszystkich, którym coś zawdzięczał, nie wspomniał o Hadrianie ani słowem. W pozostałych również nie poświęcił mu uwagi. Antonina zaś portretuje ponownie w *Księdze szóstej*. To przede wszystkim owe niewątpliwie parenetyczne wizerunki czwartego spośród „dobrych cesarzy” oraz milczenie o jego poprzedniku stanowią pośrednie świadectwo krytycznego dystansu, dzielącego autora *Rozmyślań* od przybranego dziadka⁵⁶.

Gdy cesarz zadaje sobie trud podkreślenia, że jego przybrany ojciec położył kres «miłostkom młodych chłopców», to z pewnością czyni aluzję do tego, co działo się na dworze Trajana i Hadriana. Jeśli akcentuje upodobanie Antonina do dłuższych pobytów w tych samych miejscach, to prawdopodobnie chce pośrednio skrytykować liczne podróże Hadriana po wszystkich prowincjach cesarstwa. A gdy mowa o roztropnej oszczędności Antonina w wydatkach na organizację widowisk i na budowę pomników, to zapewne jest to krytyka pośrednio wymierzona w rozrzutność i upodobanie Hadriana do pięknych budowli. Zapewne też konserwatyzm Antonina został wymieniony jako korzystnie kontrastujący z nowinkarstwem Hadriana. Antonin chciał poprzestawać na zwyczajach przodków, na starych rzymskich tradycjach⁵⁷.

Być może decyzja Yourcenar (przeciwnej zarówno nadmieremu idealizowaniu, jak i krytykowaniu portretowanej osoby), by adresem Hadrianowego listu-pamiętnika uczynić właśnie Marka Aureliusza, była próbą wykazania nadmiernej, doktrynalnej surowości

⁵⁶ Zob. Marek Aureliusz, *Rozmyślania*, przeł. M. Reiter, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 7–9, 64–65.

⁵⁷ P. Hadot, *op. cit.*, s. 300–301.

jego ocen, niewolnych od „chłodnej wyższości” (PH, s. 43) stoika, „zrezygnowanego moralisty, najwyższego urzędnika pełnego skrupułów i pozbawionego złudzeń”⁵⁸. Czytając powieść zauważamy, że wywód narratora ma przynajmniej w pewnej mierze charakter refutacyjny. Jakoż Hadrian, dobrze znający swego przybranego wnuka i nieszczydzący mu pochwał, mógł przecież przewidzieć zarzuty przyszłego cesarza-filozofa, wyczytane przez autorkę z jego pism. Twórcy literackich apokryfów często tworzą takie anachroniczne, poniekąd paradoksalne, retroaktywne konstrukcje, oparte na „odwracaniu źródeł”. Yourcenar dołożyła starań, by dociekliwy czytelnik przesyconych medytacjami o zbliżającej się śmierci *Rozmyślań* odniósł wrażenie, że Marek Aureliusz musiał dokładnie przestudiować *Pamiętniki*... swego dobroczyńcy, które są *nb.* w dużej części intymnym zapisem umierania.

To wybór ich adresata sprawił, że nawet szczególną uwagę poświęconą przez Marka rozważaniom o duszy można zinterpretować jako reakcję na nazbyt lekki ton słynnego Hadrianowego wiersza, który w łacińskim oryginale stanowi motto do powieści, a w jej zakończeniu figuruje w sparafrazowanej wersji francuskojęzycznej. Mimo wszystkich różnic dzielących historycznego Hadriana i autora *Rozmyślań*, można też ulec złudzeniu, że w swoim dziele „powtarza” on niekiedy nauki Hadriana powieściowego. Np. wtedy, gdy pisze o konieczności uwolnienia się od spojrzenia „innego”, ponieważ stanowi ono – jak to ujmuje Bachtin – „źródło naszej próżności, czczej dumy lub [...] urazy. Mąci [...] naszą świadomość i fałszuje samoocenę”⁵⁹. Yourcenar sugeruje, że ostatni z „dobrych cesarzy” zawdzięcza tę myśl Hadrianowi (nawet, jeśli wątpi w szczerłość jego intencji), bo to on „nie bez zawstydy” rozpoznał w swoich młodzińczych wyczynach „niską chęć podobania się za wszelką cenę” (PH, s. 56) i z zadowoleniem konstatował, że z czasem wyzbył się „podłego strachu przed brakiem” (PH, s. 59) akceptacji. Ponadto

⁵⁸ M. Galley, *op. cit.*, s. 129.

⁵⁹ M. Bachtin, *op. cit.*, s. 350; zob. Marek Aureliusz, *op. cit.*, s. 98, 109, 134.

– znalazłszy oparcie we własnej woli i w idei, której w swoim przekonaniu służył – podkreślał swą obojętność na drwinę i niezasłużoną krytykę. Być może autorka *Pamiętników...* chciała w ten sposób podkreślić, że „jeden z najczęściej wymienianych rysów charakterystycznych Hadriana: zawziętość” (PHP, s. 295) to cecha, do której nie był zdolny się przyznać. Marek Aureliusz piętnował ją ze szczególnym upodobaniem.

4.1.3. „[A]pokryfem nazywa się [...] to, co jest fałszywe, a pragnie uchodzić za prawdziwe”⁶⁰

Przypisanie osobie historycznej autorstwa stylizowanej, retrospektywnej narracji autobiograficznej – pozbawione jednak nie tylko mistyfikatorskiej, ale też *quasi*-mistyfikatorskiej ramy paratekstualnej – to wystarczająca podstawa do uznania *Pamiętników Hadriana* za apokryficzne tylko dla zwolenników rozszerzonego rozumienia tej kwalifikacji⁶¹. Yourcenar wołała nazywać swoje dzieło „pamiętnikami zmyślonymi”⁶²; zasadność charakteryzowania go w kategoriach apokryfu uważała za co najmniej wątpliwą. Protestowała przeciw takim praktykom krytycznym, nazywając je „nadużyciem”, ponieważ za jedynie słuszną uznawała definicję („apokryfem nazywa się lub przynajmniej winno się nazywać” – pisała), której odpowiadałyby dzieła typu Macphersonowskich *Pieśni Osjana*, bo te „podawane były za autentyczne”⁶³.

⁶⁰ M. Yourcenar, *Ton i język w powieści historycznej*, s. 226.

⁶¹ Yourcenar jest też autorką apokryficznego, w proponowanym przeze mnie rozumieniu, opowiadania *Ostatnia miłość księcia Genji*, które – jak sama mówi – jest próbą „zapełnienia pustej stronicy z powieści” (M. Galley, *op. cit.*, s. 99) japońskiej pisarki Murasaki Shikibu, *Opowieść o księciu Genji*, napisanej prawdopodobnie w 1008 roku. W tym przypadku chodzi o apokryf literacki ujmowany jako tekst twórczo „pasożytnyjący” na należącym do jakiegoś kanonu pre-tekście.

⁶² M. Yourcenar, *Ton i język...*, s. 223.

⁶³ *Ibidem*, s. 226.

Ważności tego kryterium, spokrewniającego apokryf z fałszerstwem, falsyfikatem czy mistyfikacją, dowodzą definicje proponowane przez takich badaczy, jak Gérard Genette i Umberto Eco, a w Polsce – Dobrosława Świerczyńska i Henryk Markiewicz⁶⁴. Także Teresa Cieślukowska, ze względu na pewne znaczenia greckiego *apokryphos* „takie jak «ukryty», «schowany»”, wiąże pojęcie apokryfu literackiego z formami „mimetycznymi, pozorującymi autentyczny rodzaj tekstu”⁶⁵, ale już niekoniecznie z jego autentycznie fałszywą atrybucją. Aby taka atrybucja mogła spełnić przypisaną sobie funkcję – czyli wprowadzić w błąd co do autorstwa i w konsekwencji zmistyfikować status utworu – konieczne jest zaangażowanie wielu elementów aparatu pery- i epi tekstualnego. Yourcenar natomiast porzeka na jeszcze słabszym pozorowania autentyczności Hadrianowych pamiętników, niż ma to miejsce w przypadku słabych mistyfikacji i *quasi*-mistyfikacji (sygnowanych nazwiskiem rzeczywistego autora), w których fikcyjną, a nie fałszywą atrybucję wspierają fikcyjne peryteksty, tworzące integralną całość z tekstem. Na zewnątrz tekstu tę *quasi*-autentyczność *Pamiętników...* sygnalizuje tylko tytuł, wewnątrz – mimetyczna formuła epistolarno-autobiograficzna.

O apokryficzności powieści decydują inne faktory stowarzyszone z okółobiblijnym prototypem, czyli genologicznym intertekstem⁶⁶ tej formy: przede wszystkim ich komponent intertekstualno-prozopopeiczny, renarracja i refokalizacja oraz związana z nimi suplementacja⁶⁷. Oto wsłuchujemy się w głos zmarłego przed

⁶⁴ Przywoływałam je w rozdziale pierwszym, *Mutacje albo wędrówki apokryfu*.

⁶⁵ T. Cieślukowska, *Tekst intertekstualny. Tekst – Kontekst – intertekst (Sytuacje graniczne)*, [w:] *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995, s. 105.

⁶⁶ Eadem, *Kanon i recenzja (Teoretycznoliterackie rozważania terminologiczne, niezupełnie marginalne, dla ewentualnego użytku badaczy innych dyscyplin, o relacjach między terminami: Kanon i archetyp, kanon i recenzja; recenzja, redakcja, wersja; tekst i intertekst)*, [w:] j.w., s. 195.

⁶⁷ Fingowana autobiografia, a w istocie literacka, apokryficzna biografia postaci historycznej, nie jest – jak chcieliby niektórzy krytycy

wiekami cesarza, po którym pozostały jakieś okruchy pism własnych i cudze świadectwa. Dzięki nim „znamy *curriculum vitae* Hadrianiana, to znaczy wiemy, rok po roku, jakie pełnił stanowiska i jakie piastował godności. Ale nic ponadto. Znamy imiona paru jego przyjaciół; wiemy coś niecoś o gronie najbliższych osób [...], o jego życiu osobistym”⁶⁸. To, czego nie wiemy Yourcenar dopisuje, dbając przy tym, „żeby luki w tekstach odnośnie do życia Hadrianiana pokrywały się z tym, o czym sam byłby zapomniał” (PHZ, s. 279) i zapewniając w autokomentarzach, że starała się jak najmniej zmyślać. „[M]iejsc, dosyć nieliczne, w których coś do historii dodano albo ją ostrożnie przekształcono” (PHP, s. 295) wskazuje (w charakterystycznym dla autokomentarzy bezosobowym trybie) w *Przypisach*. „Re-konstrukcja” zaginionej autobiografii Hadrianiana jest więc zarazem renarracją i suplementem. Renarracją dlatego, że to on opowia-

francuscy – wytworem inwencji twórczej Marguerite Yourcenar. Jej poprzednikiem na tym polu był Robert Graves jako autor dwu powieści, których narratorem uczynił innego imperatora Cesarstwa Rzymskiego: panującego w pierwszej połowie I wieku n.e. Tyberiusza Klaudiusza. Te powieści to opublikowane w 1934 roku. *I, Claudius* i *Claudius the God and his Wife Messalina*. Później niż dzieło Yourcenar powstały: *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) Petera Ackroyda, *Autobiografía del general Franco* (1992) Manuela Vázquez Montalbána, *The Autobiography of Joseph Stalin* (1999) Richarda Lourie, *Ethel: Fictional Autobiography of Ethel Rosenberg* (2002) Temy Nason. Autorem autobiografii „mówionej” Aleksandra Macedońskiego – *The Virtues of War: A Novel of Alexander the Great* (2004) – jest Steven Pressfield. Za apokryficzną powieść wystylizowaną na dokument osobisty można też uznać *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum* (2008). Napisała je Elżbieta Cherezińska – ponoć na podstawie autentycznych bezładnych wspomnień Daum, pracownicy Centralnego Sekretariatu *Litzmannstadt Getto*. W literaturze polskiej schemat fikcyjnej autobiografii wykorzystał też Jacek Dehnel w *Matce Makrynie* (2014), w której „autorką” dwu różnych opowieści o swoim życiu jest osławiona oszustka, znana pod przybranym nazwiskiem Makryna Mieczyńska.

⁶⁸ M. Galley, *op. cit.*, s. 132.

da o zdarzeniach już opowiedzianych/z(re)konstruowanych przez biografów starożytnych (uwzględniając przy tym, oczywiście, inherentny składnik rzymskiej biografistyki i autobiografistyki, czyli *pro-digia*) i przez tych, którzy pisali o życiu cesarza w czasach znacznie późniejszych. Kluczową rolę odgrywa tu właśnie refokalizacja – zamiana zewnętrznego punktu widzenia na spojrzenie „od wewnątrz”. Fakt, że owa opowieść została uzupełniona treściami ukrytymi, których próżno by szukać w intertekście historyczno-biograficznym, pozwala natomiast na uznanie jej za suplement tego intertekstu.

„Co do Hadriana, to pozostają w ukryciu choćby [...] lata jego młodości, lata wojenne, lata ambicji, kiedy ubiega się kolejno, żeby zostać oficerem w sztabie Trajana, konsulem, gubernatorem”⁶⁹ – mówiła Yourcenar. W powieści „ożywiła” ten okres życia przyszłego imperatora w rozdziale zatytułowanym *Varius Multiplex Multiformis*. Przedstawione przez nią źródła dotyczące faktografii w wielu przypadkach okazywały się wszelako jedynie źródłami inspiracji. Np. liczący kilka stron „[r]ozdział o kochankach jest zbudowany w całości na dwóch liniijkach tekstu Spartianusa (XI, 7) na ten temat” (PHP, s. 296). „Epizod o wtajemniczeniu w kult Mitry jest zmyślony” (PHP, s. 295), choć były podstawy, by pozwolić Hadrianowi i innym towarzyszącym mu postaciom historycznym na uczestniczenie w rytuałach inicjacyjnych opisanych w powieści. „Związanie wyroku śmierci na Apollodora ze spiskiem Serwianusa jest tylko hipotezą” (PHP, s. 296). *Exempla* tego rodzaju można mnożyć. Imaginacja i nieuchronnie perspektywiczna, „usytuowana” interpretacja odegrały zatem w powieści znacznie większą rolę, niż deklarowała jej autorka. Ich oczywistą projekcją są wszystkie, opowiedziane przez protagonistę zdarzenia wewnętrzne i jego komentarze do przywołanych „faktów”. Niektóre z nich ponadto współcześni historycy podają w wątpliwość. Nie tylko powstałe na „rubieżach wyobrażeń” *facta ficta*, ale też autokomentarze Yourcenar – szczególnie te, które dotyczą jej starań o dochowanie wierności antycznym realiom

⁶⁹ *Ibidem*.

i budowanie iluzji autentyczności autobiografii cesarza – paradoksalnie poniekąd potwierdzają rozpoznanie o apokryficznym charakterze *Pamiętników Hadriana*. Chodzi tu jednak o takie rozumienie apokryfu, które pełniej niż to, które przyjęła ich autorka wykorzystuje bogaty potencjał genologicznego intertekstu okołobiblijnego.

4.2. Czerwony ledykant Spinozy – apokryficzne sceny z życia filozofa (Zbigniew Herbert i Goce Smilevski)

„Ledykant” to łóżko⁷⁰. W swoich obrazach z życia Spinozy dwaj pisarze, polski i macedoński, obsadzili ten mebel w roli ważnego rekwizytu; powierzyli mu jednak odmienne zadania. Wydaje się, że w apokryficznym eseju Zbigniewa Herberta *Łóżko Spinozy* owo łóżko czy raczej łoże – mimo iż wymienione w tytule⁷¹ – z powodzeniem, tj. bez szkody dla wymowy utworu, mógłby zastąpić kredens, stół albo nawet przywołany w autorskim wyliczeniu rodzinnych dóbr pogrzebacz. Natomiast w apokryficznej powieści Goce Smilevskiego *Rozmowa ze Spinozą. Powieść pajęczyna* to właśnie ono, ze względu na swoje przeznaczenie, zajmuje centralne miejsce we wszystkich kluczowych scenach. Można przeto odnieść wrażenie, że autor *Rozmowy*... podejmuje dialog z Herbertem, próbując wyjaśnić, dlaczego to właśnie ów ledykant był jedyną rzeczą, którą filozof – nieprzywiązujący wszak wagi do rzeczy – zabrał ze sobą po opuszczeniu rodzinnego domu. W wielu fragmentach tej powieści pobrzmiwają też echa boskiej oracji z apokryficznego wiersza *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*. Smilevski przedstawiał się jako

⁷⁰ Zob. przypis tłumacza w: G. Smilevski, *Rozmowa ze Spinozą. Powieść-pajęczyna*, przeł. H. Karpińska, Oficyna 21, Warszawa 2005, s. 7 (dalej w tekście głównym jako RS).

⁷¹ Z. Herbert, *Łóżko Spinozy*, [w:] *Martwa natura z wędzidłem*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993 (dalej w tekście głównym jako ŁS).

admirator twórczości Herberta⁷², wiedzy o tym jednakże niepodobna uznać za poszlakę wystarczającą dla tezy o intencjonalnych związkach *Rozmowy*... z jego utworami. Traktując je jako interteksty, dopuszczam co najwyżej taką możliwość, że – inaczej niż w przypadku źródeł wskazanych przez autora powieści – uchwytnie w *Rozmowie ze Spinozą* ślady „rozmowy” z Herbertem o Spinozie to indeksalne świadectwa lekturowych reminiscencji.

Podstawowym źródłem Herbertowej opowieści o pewnym epizodzie z młodzieńczych lat Spinozy jest taki oto *passus* jego biografii pióra luterkańskiego pastora Johana Colerusa: „Po śmierci ojca, kiedy rzecz poszła o podział majątku pomiędzy nim a jego siostrami, gdy te chciały go wydziedziczyć, upomniał się o swoją część drogą sądową. Jednakże, otrzymawszy przyznanie swych praw pozostawił im wszystko, wybrawszy sobie tylko jedno łóżko”⁷³. Colerus – drugi po Jeanie-Maximilienie Lucasie, znającym osobiście i podziwiającym filozofa, siedemnastowieczny jego biograf – choć zdecydowanie wrogi ideom protagonisty swego dzieła, utrwalił hagiograficzny niemalże obraz ascetycznej egzystencji Spinozy przedłożony przez poprzednika w *La Vie et l'esprit de Monsieur Benoit de Spinoza*.

W *Łóżku Spinozy* Herbert, nie naruszając tej wizji (której nikt zresztą nigdy nie kwestionował, bo nie było do tego podstaw), odpowiada na narzucające się pytanie o cel wszczęcia procesu, zwieńczonego wszak rezygnacją jego inicjatora z przysługującej mu części ojcowskiego majątku. Intencją Spinozy miało być zademonstrowanie, „że cnota nie jest wcale azyłem słabych, zaś akt wyrzeczenia jest aktem odwagi tych, którzy poświęcają (nie bez żalu i wahania) rzeczy powszechnie pożądane dla spraw niezrozumiałych i wielkich” (ŁS, s. 164; podkr. D.S.). Jak przystało

⁷² Zob. Freud i Macedonia. Rozmowa z Goce Smilevskim, rozmawiała Lilla Moroz-Grzelak, <http://balkanistyka.org/freud-i-macedonia-rozmowa-z-goce-smilevskim/> (dostęp: 7.02.2016).

⁷³ J. Colerus, *Vie de Spinoza*, cyt. za: I. Radliński, *Jezus, Paweł, Spinoza. Rzecz historyczno-społeczna*, Warszawa 1912, s. 454. Prawdopodobnie Herbert korzystał z tego właśnie pośrednictwa.

na apokryfistę, Herbert wyposaża swój raport z okoliczności i przebiegu procesu w nieodnotowane przez biografów szczegóły, uwiarygodniające zaproponowaną interpretację rzekomych działań młodego myśliciela. Rodzina pozbawiła Spinozę spadku, ufając, że ów dziwak – pogrążony w studiach nad niezrozumiałymi księgami – nie zauważy tej niesprawiedliwości. On jednak, wbrew oczekiwaniom, nader fachowo przystąpił do egzekucji swoich praw. Uzyskawszy je, podjął motywowaną „emocjonalnym przywiązaniem” irracjonalną walkę „o każdy niemal przedmiot z ojcowskiego domu”, włącznie ze wspomnianym już tutaj pogrzebaczem, „budząc powszechny niesmak i zażenowanie”. Gdy walkę tę wygrał, podarował zwycięzcy pozwanym, zostawiwszy sobie tylko łóżko, „na którym umarła jego matka Debora” (ŁS, s. 161).

Być może to właśnie ta, jakby mimochodem wprowadzona, wzmianka o matce stanowiła pierwszy impuls do stworzenia kolejnego literackiego wizerunku filozofa. O kształcie jego życia i myśli miało zadecydować nieuświadomione/wyparte cierpienie, spowodowane doświadczoną we wczesnym dzieciństwie utratą matki. Do tego niewątpliwie redukcyjnego konceptu sprowadza się w gruncie rzeczy fundament, na którym Smilevski oparł własną wizję biografii intymnej bohatera swojej powieści. Szczególną uwagę skupił na aktach wyrzeczenia oraz towarzyszących im żalu i wahaniach – na tym, co Spinoza poświęcił z rzeczy powszechnie pożądanym, dlaczego to poświęcił i za jaką cenę – podając w wątpliwość tezę, że kierował się przy tym odwagą.

* * *

W *Rozmowie ze Spinozą* ostentacyjnej apokryficzności towarzyszy równie ostentacyjna literackość, co ma istotny wpływ na profilowanie statusu przedstawionych zdarzeń. Autorska re-kreacja i suplementacja tego, co w prototypowo Nieliterackich dyskursach biograficznych prezentowane jest jako fakty z życia filozofa czy domniemania na temat faktów zostały tu dodatkowo przefiltrowane przez świadomość dwóch narratorów; drugiemu z nich bowiem przypisuje Smilevski, w trybie nieledwie paradoksalnym, dwie różne opowieści o owych „faktach”.

Drugim narratorem jest w powieści jej tytułowy bohater. Wprowadzony na scenę w zdaniu otwierającym tekst, leży – już nieżywy – „na [...] wielkim czerwonym, aksamitnym łożu z baldachimem [...], na wielkim czerwonym ledykancie” (RS, s. 7). Przy martwym ciele Spinozy czuwa, choć to niemożliwe, bo jest oddalony „o setki lat od [jego] śmierci” (RS, s. 8), pierwszy narrator. Przemowa zwrócona przezeń do zmarłego „przywraca” mu głos, ale nie życie. W zainicjowanej w ten sposób rozmowie, organizującej strukturę całej powieści, ów głos zyskuje jednak pozór autonomii, a co za tym idzie, pozór życia właśnie. Demonstracyjnie prozopopeiczne – zatem i apokryficzne w bardziej rygorystycznym rozumieniu niż w przypadku wypowiedzi Herberta⁷⁴ – tyrady Spinozy stanowią tu zawsze repliki na wyzwania rzucone przez interlokutora, wymodelowanego tak, by czytelnik mógł prostodusznie utożsamić jego głos z głosem autora. Pierwszą odpowiedź sprowokowało wyznanie o przyczynie, dla której znalazł się on przy łożu filozofa; była nią łza spływająca po twarzy zmarłego: łza, której szybko wysychającego śladu nikt nie potrafił dostrzec. Tak oto wskazany został kierunek, w którym podąży Smilevski w swej psychobiografii niderlandzkiego mędrca. Powieściowy Spinoza deklaruje pogardę dla łez; odsyła do swoich pism, ale też zaleca, by jego samozwańczy rozmówca gdzie indziej szukał nie tylko jej potwierdzenia, ale też zrozumienia: „Żeby zaś pojąć tę pogardę [...], należy przyjrzeć się całemu mojemu życiu, a nie tylko godzinie śmierci. Dlatego zacznij od moich narodzin lub, jeszcze lepiej, od chwili, w której zostałem poczęty” (RS, s. 8) – mówi.

Jako metoda refutacji założycielskiej tezy o łzie, „która jak esencja życia trwa także po jego zakończeniu” (RS, s. 8), opowieść o życiu okaże się zawodna. Pierwszy narrator (nazwę go umownie „autorskim”) będzie w hipotetycznym trybie mnożył warianty

⁷⁴ Smilevski uzupełnia wypowiedzi swojego bohatera treściami ukrytymi, nieobecnymi ani w pozostawionych przez niego pismach filozoficznych i listach, ani w intertekście biograficznym. O roli, jaką w rozumieniu apokryficzności odgrywa pojęcie ukrycia zob. rozdział pierwszy niniejszej pracy: *Mutacje albo wędrówki apokryfu*.

kluczowych jakoby dla tej tezy zdarzeń biograficznych; w odpowiedzi imaginacyjny Spinoza proponuje własną, spójną i racjonalną wersję ich przebiegu. W końcu jednak podda się „terapeutycznej” przemocy, pozwoli sobie na płacz, podporządkuje narzuconej przez autora wizji – *ergo*: zbuduje taką autonarrację, w której odsłoni przed sobą bolesną prawdę (w myśl osławionej formuły *Wo Es war, soll Ich werden*), a my osiągniemy zrozumienie.

W powieści „pogarda dla łez” funkcjonuje jako synekdochiczna figura odwracania wzroku od przemijających, ograniczonych *modi* wiecznej, nieskończonej substancji, czyli jedyne go przedmiotu, który wedle Spinozy wymyślonego przez Smilevskiego w zgodzie z utrwalonym wizerunkiem był godny uwagi mędrca. Takiego Spinozę – całkowicie oddanego sprawom niezrozumiałym i wielkim, wrogiego afektom, bo jako idee mętne, nieadekwatne niewoliły człowieka, pozbawiając go mocy działania i poznawania; Spinozę oddalającego podszepty namiętności i *more geometrico* wyjaśniającego własne racje – portretuje autor za pomocą pierwszej, przypisanej protagoniście autonarracji. *A Portrait of Philosopher as a Young Man* zostaje później skonfrontowany z (auto)portretem „człowieka z zamglonym wzrokiem” (RS, s. 82), niemal niezdolnego do spekulatywnej afirmacji, poddanego władzy smutnych afektów – takich jak sam smutek, rozpacz, lęk przed śmiercią, *morsus conscientiae* czy żal – przez lata wypieranych ze świadomości.

Nazwy, którymi Smilevski określił te konterfekty literackie odnosiły się pierwotnie do dwu, powstałych w różnym czasie, plastycznych obrazów filozofa opisanych w powieści w rozbudowanych ekfrazach. Pierwszy wizerunek – olej na płótnie, namalowany, gdy Spinoza miał dwadzieścia lat – przedstawia młodego, silnego człowieka „o zdecydowanym spojrzeniu” (RS, s. 84); pierwsza autonarracja jest zbudowana tak, jak gdyby to on był jej podmiotem. Na drugim – to miedzioryt stworzony rzekomo na rok przed śmiercią filozofa – „jest jakby całkiem inny człowiek” (RS, s. 83); odpowiadająca temu wizerunkowi autonarracja bohatera stanowi odpowiedź na apel jego rozmówcy. „Chciałbym jeszcze raz usłyszeć twoje życie, Spinozo, chciałbym je usłyszeć opowiedziane przez człowieka

o zamglonym spojrzeniu, człowieka, który nie jest wolny” (RS, s. 84) – powiada ów „autorski” narrator. To on, bez wątpienia, jest tu mistrzem ceremonii: zanadto gadatliwym i nazbyt empatycznie zaangażowanym w proces „terapii” domorosłym psychoanalitykiem, wymuszającym na pacjencie opowieść, której ten wcześniej nie znał, wyczytaną wszak nie z jego niedostępnego ciała, ale z ko-persztychu – ze znaków rozpaczy wyrytych na sportretowanej twarzy rylcem miedziorytnika.

* * *

Rozmowa ze Spinozą. Powieść pajęczyna ma misterną, jak pajęcza sieć, przemyślaną w najdrobniejszych szczegółach konstrukcję, której fundament stanowią dwie swoiste, rozpisane na głosy, przeradzające się w złożone narracje, apokryficzne ekfrazy⁷⁵ nieskonkretyzowanych obiektów. Smilevski nie ujawnia, które z portretów filozofa uczynił przedmiotem deskrypcji, pozostawiając to naszemu domysłowi; uwagi o ich datowaniu są mylące. Na tę konstrukcję składa się sześć rozdziałów, nazwanych przez autora „niciami”, oraz część ostatnia, zatytułowana *Środek pajęczyny (finał)*. Każda z tych części – z wyjątkiem jednogłosowej *Nici czwartej*, w której po raz pierwszy wypowiada się „człowiek o zamglonym spojrzeniu” – wypełniona jest naprzemiennymi, dialogicznymi monologami dwu narratorów i zarazem głównych bohaterów powieści. Dłuższe lub krótsze kwestie narratora „autorskiego” są zawsze adresowane do Spinozy. Nominalnymi adresatami jego odpowiedzi mają być natomiast czytelnicy, którzy w trakcie lektury powinni wpisać swoje imiona w pozostawione w tym celu, podkreślone ciągłą linią puste miejsca, ponieważ to rozmowa między nimi a Spinozą jest „[p]rzędziwem tworzącym nici tej powieści”. Informuje o tym niestandardowy epigraf, poprzedzający tekst główny.

⁷⁵ Pojęcie to zaproponowała J. Dynkowska w artykule *Ekfrazja jako apokryf. O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya” Jacka Dehnela*, [w:] *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Ten chwyt – w zamyśle niwelujący dystans między postacią przedstawioną a czytelnikiem, oparty na wmówieniu, że nie tylko pożądamy niezapośredniczonego z nią kontaktu, ale też całkowicie podzielamy punkt widzenia autora, i jednocześnie zapraszający do, doszczętnie już dziś zbanalizowanego, współtworzenia sensów wypowiedzi – nie został przekonująco sfunkcjonalizowany. Rozmywa bowiem przejrzystą, dialogową strukturę *sermocinatio*⁷⁶, najlepiej bodaj opisującą ogólną zasadę prezentacji powieściowych głosów. Wykorzystana w ramach tej struktury *prosopopeia* jest, jak powiada Heinrich Lausberg, „najmocniejszą figurą emotywną, utworzoną przez wyolbrzymienie mentalnej kreatywności”⁷⁷. Dodatkowo wmacnia ją sugestia mówiąca o tym, kto wymyślił nie tylko opowiadającego o swoim życiu Spinozę, ale też siebie jako literacką figurę obsadzoną w roli podmiotu aktu kreacji, wpisana przez Smilevskiego do finału powieści i właściwie potwierdzająca jedynie to, co już dawno wiedzieliśmy. Narrator po raz ostatni zwraca się tu do Spinozy, informując go, że właśnie kończy jej lekturę. I wyznaje, że czuje się „jakiś wycieńczony, tak jak być może i Rembrandt czuł się wycieńczony, kończąc swój obraz” (RS, s. 196) – to właśnie ta uwaga potwierdza sugestię, że czytający i piszący są tą samą osobą.

Obrazem, o którym mówi narrator, jest *Lekcja anatomii doktora Tulpa*. O początku pracy Rembrandta nad tym dziełem opowiada w części pt. *Pewnej lutowej nocy w Amsterdamie*, otwierającej wątek biograficzny. Innej nocy – w tym samym czasie, gdy młody malarz „patrzy na rysunek wykonany kredą na płótnie” (RS, s. 9–10) i zadaje sobie pytanie, „«Jak zacząć, od czego zacząć?»” (RS, s. 11) – w domu Michaela Spinozy położonym „w odległości kilku zaledwie kamienic [...], na wielkim czerwonym ledykancie” (RS, s. 9) zostaje poczęty jego syn: Bento–Baruch–Benedykt. Na tym samym ledykancie przyszedł na świat. O tym, że dokonało się to wtedy, gdy

⁷⁶ Zob. H. Lausberg, §§ 820–824, [w:] idem, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 450–453.

⁷⁷ *Ibidem*, § 826, s. 454.

Rembrandt ukończył *Lekcję*... dowiadujemy się dopiero z części pełniącej funkcję epilogu powieści. Pępowinę przecina powieściowy świadek i zarazem twórca nie tylko tych paralelnych scen poczęcia i narodzin głównego protagonisty oraz „poczęcia” i „narodzin” dzieła pędzla protagonisty pobocznego, ale też scen śmierci Spinozy i wielu albo podwojonych, albo jeszcze bardziej zwielokrotnionych w odmiennych przedstawieniach wydarzeń z jego życia. Przybiega „skądś [...] na krótko” – z innej, odległej o setki lat, ale nadal listopadowej nocy („Zakończono 24 listopada 2002”, to ostatnie słowa *Rozmowy*...) – „z nożycami w ręce, tymi samymi nożycami, które na obrazie Rembrandta trzyma Nikolas Tulp”, by „przeciąć pępowinę i ponownie zniknąć za stronicami tej książki”, życząc nowo narodzonemu „szczęśliwego życia” (RS, s. 197). Co znaczy ów ostatni już w powieści zwrot do bohatera, dwie stronicie wcześniej opowiadającego przecież swoje umieranie „na czerwonym ledykancie”? (RS, s. 193). Jakie sensy niesie gest przecięcia pępowiny?

Odpowiedź na pierwsze pytanie zawiera właśnie podrozdział o umieraniu. Jest to swoisty, zapisany dwojaką czcionką, dwójtekst, w którym na cierpiący, ale spokojny, wyważony głos – przypominający ten, którym przemawiał Spinoza z pierwszej części powieści (zwykła czcionka, czas teraźniejszy) – nakłada się rozedrgana lamentacja moribunda z części drugiej (kursywa, czas przede wszystkim przeszły). Kiedy wyodrębnimy z *Umierania* passusy zapisane prostą czcionką, okaże się, że tworzą całkowicie spójny, skończony tekst, którego autorem mógłby być człowiek obdarzony świadomością, że śmierć jest tylko krótką chwilą i ostatecznym kresem istnienia. Ów dwójtekst natomiast, czytany w całości, jawi się jako rejestr doznań cielesnych i emocji – bólu, żalu, strachu – połączony z daremnymi próbami intelektualnego uchwycenia dokonującego się procesu, migawkami wspomnień dokumentujących ucieczkę od życia do filozofii, rozpoznaniem nieprzystawalności własnych konstrukcji myślowych do aktualnego doświadczenia. W tych przedśmiertnych majakach Spinoza ulega też złudzeniu, że wreszcie zaspokojone zostało jego najgorętsze pragnienie: „by znów powrócić do matczynego łona, by znów się narodzić, ale z całą tą wiedzą, której nabrał[em]”

(RS, s. 196). Zapowiedziana opowieść o życiu Spinozy zatoczyła zatem koło. Historia się domknęła, po raz kolejny ujawniając rysy i pęknięcia w parenetycznej wersji biografii filozofa. Można jednak rozpocząć jej pisanie od nowa – wszak w godzinie śmierci Spinoza zapragnął „*jakiejś nowej możliwości istnienia, podobnie jak pisarz, napisawszy nieudaną książkę, pragnie napisać nową*” (RS, s. 195). Można albo zaproponować wersję alternatywną, w której „przędzywem” byłaby zasada *primum vivere deinde philosophari*, albo przynajmniej wyobrazić sobie (zgodnie lub niezgodnie z podpowiedziami narratora „autorskiego”), co by było, gdyby bohater zrezygnował z (nie) heroicznych „aktów wyrzeczenia” i jakie by to miało konsekwencje dla jego myśli filozoficznej. Jest to zadanie dla czytelnika. Wszak twórca *Rozmowy ze Spinozą*, ukryty – jak sam twierdzi – za stronicami tej książki, tylko po to się z niej na chwilę wyłonił (nie opuszczając jednak jej łamów), by przeciąć „rodzicielskie” więzy, które go z nią łączyły: pozwolić żyć własnym życiem jej i wykreowanemu przez siebie bohaterowi.

Pępowina traktowana jest najczęściej jako figura zniewalającego związku z matką. W powieści Smilevskiego taki związek łączy bohatera z matką nieżyjącą, ale on nie zdaje sobie z tego sprawy. W dzieciństwie nie przeboleał straty, tylko próbował ją unieważnić; w dorosłym życiu natomiast – przekuł na filozoficzne teorematy unieważniające wszystko to, co przelotne i skończone, zatem cielesne i afektywne. Nie przeciął pępowiny. *Rozmowa ze Spinozą* stanowi, że powtórzę, ilustrację tej tezy i jej życiowych konsekwencji rozpisaną na co najmniej dwuwariantową serię wyimaginowanych, intymnych scen z udziałem filozofa, dla których tło tworzą: relacjonowane w sprawozdawczym trybie historii przybyłych z Portugalii przodków Spinozy i innych rzeczywistych bądź fikcyjnych osób, z którymi się zetknął; dzieje bohatera i anegdoty z jego życia czy wydarzenia historyczne uwzględniane przez biografów.

Świadectwem owego unieważnienia (wyparcia) bolesnej straty jest pierwsza, przypisana Spinozie, opowieść o dzieciństwie, w której choroba i śmierć matki zostały skwitowane zaledwie jednym zdaniem. Zapytany, czy nie pragnął „wtedy, by każda chwila [jej] życia

[...] przekształciła się w bezkresne trwanie?” (RS, s. 18), odpowiedział wykładem o trapiącej ludzkość śmiertelnej, bo zabijającej „szansę poznania tego, co wieczne i nieskończone” (RS, s. 21) chorobie. „Symptomy tej choroby polegają na nadawaniu cech wieczności i nieskończoności rzeczom i wydarzeniom przelotnym i skończonym lub też na marzeniu o tym, by przelotne i skończone rzeczy i wydarzenia trwały wiecznie” (RS, s. 18). Chwałę jedynej, wiecznej i nieskończonej substancji, czyli nieosobowego Boga, będzie od-tąd głosił, zaklinając w ten sposób rzeczywistość, w każdej chwili, w której pojawi się w nim choćby cień pragnienia, by ją zatrzymać na wieczność. Druga opowieść Spinozy – opowieść „człowieka o zamglonym spojrzeniu” – pokaże, że jego filozoficzne wykłady są podszyte zwątpieniem, smutkiem i rozpaczą. To tutaj dopiero ośmieli się złożyć drobiazgową relację o umieraniu matki, którego był samotnym świadkiem. Zdobędzie się na wyjawienie emocji, przeżyć i opisanie kompulsywnych zachowań dziecka nieświadomie blokującego proces żałoby, niezdolnego do przepracowania traumatycznego doświadczenia, w którym po latach rozpozna formacyjne doświadczenie graniczne.

Do przedstawienia obserwowanej przez bohatera agonii Hanny Debory „na wielkim czerwonym ledykancie” (RS, s. 92), wprowadził Smilevski element, sugerujący, że istnieje coś, co ustanawia – ponad oczywistymi skojarzeniami tematycznymi i adresowo-topograficznymi⁷⁸ – tajemną więź między obrazem Rembrandta a zdarzeniami przedstawionymi w powieści oraz między Rembrandtem a Spinozą. Chodzi o małą kroplę krwi i geometryczną figurę, w którą została ona wpisana⁷⁹.

⁷⁸ Rembrandt rzeczywiście miał dom w żydowskiej dzielnicy Amsterdamu, niedaleko od domu wynajmowanego przez Michaela de Spinozę, ojca filozofa. Zob. S. Nadler, *Spinoza*, przeł. W. Jeżewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 41, 60.

⁷⁹ Opisując ów obraz, a właściwie szkic do niego (w scenie tej malarz stoi przed jeszcze niezamalowanym płótnem), narrator zwraca uwagę, że dwaj spośród zgromadzonych wokół prosektoryjnego stołu chirurgów

Rembrandt był potrzebny Smilevskiemu także do tego, by opowiedzieć o otwartych dla publiczności lekcjach w amsterdamskim *teatrum anatomicum*, do którego wysłę potem młodego adepta nauk w szkole Talmud Tora. Sekcje i martwe ciała fascynowały i „prześladowały” chłopca. Po latach Spinoza zdobędzie się na wyznanie na temat własnej, młodzieńczej seksualności:

[b]yły to pierwsze ciała, które wywołały we mnie podniecenie [...] Później zadawałem sobie pytanie [...], co mnie do nich tak mocno przyciągało, dlaczego były dla mnie bardziej atrakcyjne i mocniej zapadały mi w pamięć niż żywe ciała, i odpowiadałem sobie, że powodem tego był mój strach o to, że stracę coś, czego pragnę, bo z martwym ciałem człowiek nie ma nic do stracenia, martwe ciało jest już z góry stracone (RS, s. 101).

Z tą kłopotliwą konfesją sąsiaduje informacja o chorobie i śmierci – na czerwonym ledykancie – Izaaka, starszego brata bohatera. Na tym samym łożu umrą też jego macocha Estera i ojciec.

„patrzą na palce lewej ręki profesora Tulpa – między kciukiem a palcem wskazującym trzyma on kroplę krwi”. Powieściowy Rembrandt nazywa ją „esencją duszy” i dlatego postanawia, że zostanie namalowana dopiero na końcu (RS, s. 10–11). Według dojrzałego Spinozy „czerwony punkt” (RS, s. 96), w który zmieniała się odrobina matczynej krwi „położył kres kręgowi nieskończonego istnienia” z dziecięcej wizji świata, sprawił, że „życie przekształciło się w odcinek mający początek i koniec” (RS, s. 96). Mały Spinoza pochwycił tę odrobinę po ostatnim ataku kaszlu umierającej „między kciuk a palec wskazujący”, a potem, gdy krew wyschła, włożył „do chusteczki, którą stale ze sobą” nosił i w końcu wraz z nią utracił. Dziecku wydawało się, że „w tej krwi pozostała cząsteczka duszy” (RS, s. 94). Dla Rembrandta z przedostatniej strony powieści, który wieńczy swoje dzieło, umieszczając odrobinę czerwonej farby „między palcami” sportretowanego „profesora Nicolasa Tulpa”, ta zaznaczona czerwonym punktem kropelka krwi to nie tylko „ostatnie świadectwo, że [...] trup był niegdyś żywy” (RS, s. 196), ale też – tu pojawia się określenie podobne do tego, którego mógł użyć Spinoza-dziecko – „drobinka duszy”.

Lekcja anatomii doktora Tulpa spełnia też inne zadanie: w powieści pojawi się bowiem jeszcze jeden tytuł, zawierający leksem użyty w nazwie tego obrazu; chodzi o powstałą w tym samym czasie co obraz *Anatomię melancholii* Roberta Burtona. Podobnie jak w przypadku „kropli” czy „odrobiny krwi”, chociaż tam do budowania paraleli został wprzężony bardziej rozbudowany obraz, samo powtórzenie leksemu sugeruje, że te dwie anatomie (ciała i duszy człowieka) łączy jakaś głębsza więź⁸⁰. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że Smilewski próbuje tu – wbrew Spinozjańskiemu intertekstowi – połączyć melancholię, chorobę duszy, na którą cierpiał bohater, z niezaspokojonymi potrzebami ciała.

Takich powtarzalnych, ale w wielu przypadkach semantycznie pustych, być może idiosynkratycznych, motywów jest w *Rozmowie ze Spinozą* więcej. Pojawiające się wielokrotnie w różnych miejscach tekstu i w różnych konfiguracjach obrazowych słowa, takie jak – oprócz anatomii i owej kropki krwi – „kwadrat”, „trójkąt”, „kąć”, „lustro”, „krzew akacji”, „żółty kwiat” czy „martwy ptak”, budują jednakże wraz z innymi repetycjami swoisty rytm o nieregularnych akcentach, współtworzący auratyczną iluzję, czy może raczej iluzję auratyczności, której ulegamy podczas lektury tej powieści.

* * *

W *Nici drugiej* zmaganie się Spinozy z tym, co cielesne, popędowe i afektywne przedstawione zostało jako możliwość. W roli kusiciela wystąpił tutaj „autorski” narrator, który – licząc zapewne na to, że czytelnicy wiedzą, co Spinoza empiryczny sądził o wyobrażeniach – ułatwia bohaterowi zadanie, proponując, by ten jedynie wyobraził sobie inny niż zdawkowo przezeń zrelacjonowany przebieg zdarzeń. Ciała, których miałby pożądać należą w powieści do młodziutkiej

⁸⁰ Choć na pewno nie chodzi tu o – przypomnianą przez Burtona za filozofami starożytnymi – teorię „humorów” i upatrywanie źródeł melancholii w nadmiarze „jednego z płynów organicznych, tzw. «czarnej żółci»”. T. Sławek, *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 61.

Klary Marii, córki amsterdamskiego mentora i przyjaciela filozofa, Fransa van den Endena, nauczającej dwudziestoletniego Spinozę łaciny, i do jego ucznia z okresu rijnsburgskiego Johana Caseariususa.

Projektując sceny erotyczne z ich udziałem, narrator w hipotetycznym trybie przedstawia zarówno te kwestie, które oni mogliby wypowiedzieć, jak i te, które – w jego przekonaniu – wypowiedziałby w takiej sytuacji Spinoza. Nawet wtedy, gdy jego rozmówcy próbują filozofować, widoczna jest przepaść między ich naturalną dykcją a zrygoryzowanym wywodem replik, w których krytyce poddana zostaje przede wszystkim wartość poznawcza krótkotrwałego, przemijającego doświadczenia zmysłowego – bo dostarcza ono wiedzy fałszywej, niedającej dostępu do wiecznej istoty rzeczy – oraz, stowarzyszona z poznaniem, wartość ontologiczna tego, co ograniczone. Wydaje się wręcz, że każda z tych replik Spinoza powinien zakończyć swoim *quod errat demonstrandum*. Tak jakby formuła filozoficznego wykładu, podczas którego „rozszerzał się umysł jego i dusza jego”⁸¹, dawała bohaterowi poczucie bezpieczeństwa, pozwalała zbudować konieczny dystans, budowała mur, za którym mógł się schronić przed naporem „rzeczy powszechnie pożądanych” (ŁS, s. 164).

Za komentarz do tej metody oddalania pokus mogłyby posłużyć (choć zapewne powieściowy Spinoza przemawiał do swych słuchaczy w innym niż łacina języku) słowa Boga z wiersza Herberta: „– mówisz ładnie Baruch / lubię twoją geometryczną łacinę / a także jasną składnię / symetrię wywodów // pomówmy jednak o Rzeczach Naprawdę Wielkich” (PC, s. 413). Narrator usiłuje skłonić Spinozę do takiej rozmowy, roztaczając przed nim ozdobioną poetyckimi obrazami wizję długiego, szczęśliwego życia u boku Klary Marii⁸², w którym to życiu oboje z zadowoleniem zdają się „na rze-

⁸¹ Z. Herbert, *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, [w:] idem, *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998, s. 412. Dalej w tekście głównym jako PC.

⁸² Nie sposób tu nie wspomnieć o bohaterze opowiadania I.B. Singera, *Spinoza z ulicy Rynkowej*, który po trzydziestu latach samotnego,

czy przemijające” i tworzą „rzeczy przemijające”, czyli syna, a uczony ojciec „przemijalność” objaśnia mu „przed wiecznością, i obszerniej, i z większą przyjemnością” (RS, s. 58). Tylko tej wizji nie przeciwstawił Spinoza żadnego teorematu. „Jakże inne byłoby twoje życie, gdybyś tylko potwierdził, że prawdziwe poznanie rzeczy następuje poprzez zmysły – w tamtej chwili, gdy weszła do twojego pokoju”, mówi na koniec narrator, nawiązując do sceny, która mogłaby się rozegrać przed laty na czerwonym ledykancie, podczas tej nocy, gdy Spinoza i Klara Maria zostali sami w domu van den Endena. Jedyne tu filozof odpowiada kusicielowi w tym samym, co on, stylistycznym rejestrze: „Ale ona nie weszła do mojego pokoju” (RS, s. 59). Ta odpowiedź ma świadczyć o braku zainteresowania mrzonkami, ale można też dosłuchać się w niej jakiejś nuty żalu. Reakcją na wizję miłosnego aktu spełnionego na czerwonym ledykancie z Johanem jest natomiast podszyta strachem reprimenda, skierowana do czytelnika: „Myślę, że pozwoliłem ci na zbyt wiele, _____!” (RS, s. 66) – jakby autor chciał przerzucić na nas odpowiedzialność za wytwór własnej wyobraźni.

Inaczej historia zmagania Spinozy z afektami przedstawia się w jej „prawdziwej” wersji, opowiedzianej przez niego samego w *Niciach* czwartej, piątej i szóstej. Uderza w tej historii bardzo wyraziste oddzielenie sprawozdawczo-zdarzeniowego „wtedy”, odnoszącego się do młodzieńczej głównie przeszłości bohatera, od refleksyjnego „teraz” aktu narracji. „Wtedy” reprezentowane jest w większości przypadków przez sceny znane z pierwszej części powieści. Po raz drugi słyszymy tu te same dialogi – te same, czasem tylko bardziej rozbudowane albo podane w nieznacznie zmienionej formie, kwestie uczestniczących w nich osób, inkrustowane niekiedy tymi samymi cytatami. W tej strefie obowiązuje perspektywa „człowieka o zdecydowanym spojrzeniu” – jego wyborom, uzasadnianym twardymi, filozoficznymi racjami, towarzyszyły co najwyżej wahania, ale

ascetycznego życia, poświęconego studiom na Spinozjańską *Etykę*, na stałość odnalazł radość istnienia w związku z niewiele młodszą żoną.

potrafił nad nimi zapanować. Nawet to, że w powieściowej rzeczywistości Klara Maria jednak weszła do pokoju bohatera nie zmieniło niczego w jego życiu. A przecież opowiadał o niej z uwagą i czułością, zachwycała go (ale też, co prawda, niepokoiła) niezwykła „zażyłość” (RS, s. 109), jaka ich łączyła, i przyznawał nawet, że choć przekonywał siebie, „że namiętność jest afektem, a poprzez afekty człowiek zniewala swoją duszę, [...] to wszystko było na próżno”, bo przed jego „zamkniętymi oczyma wciąż pojawiało się jej ciało” (RS, s. 126). Po raz drugi przyszło Spinozie doświadczyć wahań co do sensu wyrzeczeń, „przeżyć własną bezsilność wobec afektów” (RS, s. 127) w Rijnsburgu, gdy przybył tam Johan Casearius. Tę bezsilność ilustruje Smilevski kolejnymi scenami onanizmu; jest ich w powieści tak dużo, że można podejrzewać, biorąc pod uwagę jej poetykę i modernistyczne szyfry, iż pełnią w niej funkcję wyjaskrawionych figur samotności bohatera.

W „zamglonym spojrzeniu” człowieka z „teraz” odbijał się przede wszystkim żal, nie wahania – towarzyszący nie, jak chciał Herbert, samym szlachetnym wyrzeczeniom, ale rozpoznaniu ich rzeczywistych, świadczących raczej o słabości niż odwadze, przyczyn – oraz lęk przed obłędem i śmiercią⁸³. Zagłuszało jedynie ten

⁸³ „Wtedy”, mówi Spinoza o Klarze Marii, „nie mogłem zrozumieć, czemu [...] płacze. Teraz już wiem”. Wspominając później czytane przez nią fragmenty *Metamorfóz*, uzupełnia tę myśl: „[g]dybym wtedy wiedział, może bym się nie zakochał, jak Narcyz, w czymś, co jest cieniem. On – w odbiciu swojego ciała; ja – w odbiciu swego umysłu”. O Johanie zaś powiada: „Odpychająca była wtedy dla mnie jego nieumiejętność śledzenia idei, [...] pojęcia całokształtu teorii [...], ale teraz wydaje mi się, że to on w prawdziwy sposób postrzegał rzeczy, że dążył do przeżycia tego, o czym ja próbowałem rozmyślać” (RS, s. 127, 190, 129; podkr. D.S.). Od „teraz wiem, że” – zaczyna Spinoza niemal wszystkie twierdzenia dotyczące spóźnionego i dlatego daremnego samopoznania – „zawsze mnie prześladowała niepowetowana i gwałtem wyparta z pamięci strata matki we wczesnym dzieciństwie”; „przeszkadzał mi strach przed końcem, a myśl o tym, że wszystko ma swój kres, kazała mi dążyć do zakończenia nawet tego, co jeszcze się nie zaczęło”; „to nie było [...] przeżywanie życia,

lęk, ale nie uwalniało od niego, słynne, dosłownie zacytowane w powieści (zob. RS, s. 80) twierdzenie LXVII z czwartej, poświęconej afektom, części *Etyki*: „Człowiek wolny o niczym nie myśli mniej, niż o śmierci”⁸⁴. To rozpoznanie miało objawić, dlaczego Spinoza przeżywanie afektów usiłował zastąpić ich definiowaniem, a strach przed kresem własnego istnienia przekuł na przekonanie, że „tym więcej pozostaje z duszy, im więcej ogarnie ona sobą wiedzy o rzeczach wiecznych. Im bardziej rozum składa się z idei adekwatnych, tym więcej z niego pozostaje, w Boskim atrybucie myślenia, po śmierci ciała” (RS, s. 57).

* * *

W peryteksie zatytułowanym *Dlaczego Spinoza* (*Zamiast posłowania*) Smilevski wyjawia, że myśl o bohaterze powieści jako człowieka, „który był podwójny [...], podzielony głęboko w sobie [...], w którym walczyły rozum i namiętność [...], który żył w rozpacz z powodu tego rozdarcia” (RS, s. 200) podsunął mu Gilles Deleuze. Później wyznaje, że nie pojął filozofii Spinozy, ale pociesza się, bo Deleuze’a też spotkały zarzuty, iż mylił się w swoich interpretacjach. W związku z tym przyznaje sobie prawo do błędów w powieściowych prezentacjach Spinozjańskich tez, podtrzymując jednocześnie twierdzenie o długu zaciągniętym u francuskiego filozofa: „interpretacje Deleuze’a były mi bardzo pomocne. Do tego stopnia, że chwila mi podczas pracy nad książką miałem wrażenie, że piszą ją trzy ręce – dwie prawe (Spinozy i moja) i jedna lewa (Deleuze podobno był

to było pisanie filozofii, to było jak opisywanie ostrości noża w miejsce doświadczenia tej ostrości na własnych żyłach”; „moje nierozumienie [życia] wynikało ze strachu przed rozumieniem”; „chciałem od samego początku nic nie mieć. Żeby mnie nie bolało w dniu, gdy to stracę. Dlatego zapragnąłem odkryć wieczne rzeczy. Dlatego postanowiłem zakochać się w Bogu, a nie w ludzkiej istocie” (RS, s. 135, 137, 148, 146, 185–186).

⁸⁴ B. de Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, przeł. I. Myślicki, oprac. i wstęp L. Kołakowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1954, s. 314.

mańkutem)” (RS, s. 204). Obawiam się jednak, że ani Spinoza, ani autor filozoficznych rozpraw o nim nie rozpoznaliby się w tym piśmie. Gdyby Smilevski rzeczywiście przeczytał, pojął i przejął się lekturą Deleuze’a, dla którego bohater dwu jego książek⁸⁵ to Nietzscheański *grand vivant* (wierzący tylko w radość i wizję, doświadczający niekłamanej pełni życia⁸⁶), musiałby napisać zupełnie inną powieść⁸⁷.

Jeśli zaś idzie o przypisane Spinozie twierdzenia, to ruch od zapośredniczonych lub niezapośredniczonych przez pisma sławnego interpretatora powieściowych cytacji, parafraz czy streszczeń zdań z *Etyki* – wszystkich ich renarracji składających się na wcale udany pastisz właściwego jej twórcy stylu filozofowania – i tropienie ewentualnych przekłamań, odstępstw od ich wersji oryginalnych, nie wydają się konieczne. Dla Smilevskiego bowiem ważne jest w zasadzie nie to, co jego bohater mówi, bo można by tu poprzestać na idiomatycznych hasłach ze Spinozjańskiego leksykonu (substancja, atrybuty, *modi*; ograniczoność, przemijalność *vs* nieograniczoność, wieczność; rodzaje poznania), tylko to, jak mówi oraz to, co kryje

⁸⁵ Zob. *Spinoza et le problème de l'expression* (1968) oraz *Spinoza. Philosophie pratique* (1981).

⁸⁶ „Sposób, w jaki Spinoza żyje i myśli”, pisze Deleuze (*Spinoza. Filozofia praktyczna*, przeł. J. Brzeziński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 21), tworzy obraz egzystencji afirmatywnej, wypełnionej pozytywnością, obracającej się przeciw symulakrom, którymi zadowolają się ludzie”; „W świecie trawionym przez negatywność Spinoza żywi tyle zaufania wobec życia i jego mocy, że wystarcza to, by zakwestionować śmierć, a wraz z nią popęd umierania, zasady dobra i zła, sprawiedliwości i niesprawiedliwości; jego witalna wiara jest tak silna, że udaje jej się zdemaskować wszystkie fantomy negatywności” (*ibidem*, s. 22–23).

⁸⁷ W zaproponowanej przez niego wersji dałoby się może, co najwyżej, odnaleźć jakiś bardzo daleki refleks koncepcji Antonio Damasio (*Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Orlando, New York 2003; przekład: *W poszukiwaniu Spinozy. Radość, smutek i czujący mózg*, przeł. J. Szczepański, Rebis, Poznań 2005) o niezbywalnym afektywnym komponencie wszelkiego poznania. Tej koncepcji Smilevski jednak nie znał.

się za tym sposobem mówienia. Bo mówi wszak, w przekonaniu rozmówców, nie na temat – jego mowa jest formą ucieczki od tego, co oni uważają za prawdziwe życie.

Sposób, w jaki Smilevski wykorzystał *passus* z drugiej z książek Deleuze'a można uznać za emblematyczny dla stylu posługiwania się cudzymi tekstami w *Rozmowie ze Spinozą*. Dotyczy to również wymienionego w perytekście *Czarnego słońca* Julii Kristevej i zapożyczonych od niej figur z myśli Jacques'a Lacana, takich jak faza lustra czy narcyzm. Tym, z czym obcujemy w powieści, są co najwyżej jakieś rudymenty ich koncepcji. W przypadku Deleuze'a, jako źródła inspiracji, mamy zapewne do czynienia z pewną postacią *argumenti ad verucundiam*; przywołany autorytet ma przydać autorskiej wizji pożądanego prestiżu. Rzecz dotyczy przede wszystkim obszernego fragmentu z anglojęzycznej wersji książki *Spinoza. Filozofia praktyczna* odnoszącego się do dwoistej formy wykładu w *Etyce*. Zdaniem Deleuze'a pod zrygoryzowanym w postaci systematycznego ciągu definicji i twierdzeń, teoretycznym wywodem tekstu głównego, ukrywa się – w przypisach i innych suplementach – jej wersja „podziemna”, zawierająca najbardziej zuchwałe „oskarżające i wyzwalające” tezy praktyczne⁸⁸. Smilevski mechanicznie przekłada tę interpretację na wspomniany koncept o „podwójności” Spinozy, w którym ścierają się ze sobą chłodny *homo intellectualis* i namiętny, cierpiący *homo sentimentalis*⁸⁹, przedstawieni w dwu odmiennych częściach

⁸⁸ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 47.

⁸⁹ Podstawę tej interpretacji stanowiły sformułowania „a discontinuous volcanic line” oraz, zwłaszcza, „expressing all the angers of the heart” (RS, s. 200) – w oryginale odpowiednio: „ligne volcanique discontinue” i „qui exprime toutes les colères du coeur” (G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Les Éditions de Minuit, Paris 2013, s. 42), co polski tłumacz, nie wiedząc czemu, przełożył jako „dająca wyraz złożonemu wewnętrznemu unerwieniu” (G. Deleuze, *Spinoza. Filozofia praktyczna*, s. 47) – użyte przez Deleuze'a w charakterystyce owej „podziemnej” wersji. O rozpacz Spinozy, mającej wynikać z tego rozdarcia, świadczy według Smilevskiego jego, wykonany „na kilka lat przed śmiercią” (RS, s. 202) portret.

powieści. W tekstach Deleuze'a, dla którego Spinozjańska etyka wyrzeczenia i etyka afirmacji stanowią jedność, nie ma żadnych przesłanek dla przypisania mu takiej wizji. Zasadne natomiast wydaje się uznanie jej za bliską projektowi z wiersza Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*⁹⁰, mimo różnic rejestrów emocjonalnych obu utworów.

Według Ryszarda Nycza opowiedziane przez Pana Cogito „objawienie mogło być nie tyle (czy nie tylko) niepowtarzalnym, momentalnym duchowym wydarzeniem, co raczej alegoryczną figurą wewnętrznego soliloquium prowadzonego w toku całego życia i twórczości filozofa”. Tezę tę uzasadnia obserwacja, że udzielane bohaterowi przez Boga, kwestionujące etykę wyrzeczenia, praktyczne „rady odnoszą się do sytuacji z różnych faz życia i działalności Spinozy”⁹¹ odnotowanych w spinozjańskim intertekście biograficznym. Do tego intertekstu odwoływał się również Smilevski, skupiając jednakże uwagę tylko na nielicznych zdarzeniach – a także na tym, co można ująć jako konsekwencje niektórych niewysłuchanych przez bohatera boskich pouczeń – oraz kogo innego obsadzając w roli kusiciela animującego ów wewnętrzny dialog (najdobitniej bodaj zobrazowany w dwójtęście *Umierania*) i zarazem mobilizującego do jego uzewnętrznienia⁹².

⁹⁰ Bliską tylko pod pewnymi względami, bo z wyłączeniem tego wszystkiego, co w wierszu wiąże się z konfrontacją Spinozy („twarzą w twarz”) z osobowym, ucłowieczonym Bogiem – obcym radykalnemu antyantropomorfizmowi Spinozjańskiej koncepcji absolutu.

⁹¹ R. Nycz, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 248.

⁹² Powieściowy Spinoza nie wybaczył w porę „kwiatom we włosach / – pijackiej piosence” (PC, s. 413), nie uciszył „racjonalnej furii”, nie pomyślał „o kobiecie, która da [mu] dziecko” (PC, s. 414). Okoliczności, do których odnoszą się pozostałe pouczenia z wiersza, dotyczące zaniedbywanego przez bohatera zdrowia („popatrz na swoje ręce / pokaleczone

Autor *Rozmowy ze Spinozą* deklaruje, że pisanie powieści poprzedził studiami biograficznymi. Najwięcej bodaj zawdzięcza książce Stevena Nadlera – wolnej od prób beletryzacji biografii o ambicjach naukowych, świadomej dyskursywnego statusu przywoływanych faktów, z limitowaną ufnością traktującej archiwa, skrzętnie odnotowującej wszelkie, nazbyt optymistyczne poznawczo ustalenia poprzedników. Tam, gdzie inni mówią o prawdzie Nadler albo akcentuje mniejsze lub większe prawdopodobieństwo, albo konstatuje brak takich danych, na których można by ufundować godne rozważenia hipotezy. Stąd bierze się zapewne swoista eks-centryczność biografii jego pióra, bowiem oprócz skrupulatnej relacji z tego, co opowiadali o Spinozie inni autorzy, dostarcza ona więcej weryfikowalnych informacji o historycznym – personalnym, intelektualnym, religijnym, ekonomicznym, społecznym, politycznym – kontekście jego życia i myśli niż o nim samym. *Spinoza* Nadlera otwiera zatem pole dla inwencji beletrysty lepiej od innych biografii⁹³. To w tym studium można znaleźć załączki rozmaitych, wykorzystanych w powieści pomysłów, np. – przekształcone w niej w „spotkanie” symboliczne – rozważania o związkach Rembrandta

i drżące // – niszczysz oczy / w ciemnościach // – odżywasz się źle), lekceważenia dóbr materialnych („– kup nowy dom”, „dbaj o dochody / jak twój kolega Kartezjusz”) i protekcji u możnych tego świata („– poświęć traktat / Ludwikowi XIV”) czy zachowania ostrożności („– bądź przebiegły / jak Erazm”) (PC, s. 413), nie zostały w powieści pominięte. Jednakże wyborów z nimi związanych Smilevski nie podaje w wątpliwość: pierwszy narrator nie komentuje nawet takich wypowiedzi Spinozy, ilustrujących jego obsesyjną wierność zasadzie *caute*, które – jeśli pamięta się o dobrodziejstwach, jakich zaznał od van Endena – brzmią co najmniej podejrzanie. Np.: „Spotkałem Klarę Marię w 1663 roku, kiedy jej ojciec pisał pamflety przeciwko państwu, i było dla nich jasne, że nie odważę się więcej przekroczyć ich progę” (RS, s. 144).

⁹³ Zob. P. Rödel, *Les vies multiples de Spinoza*, [w:] „Une vie humaine”. *Récits biographiques et anthropologie philosophique*, textes réunis et présentés par Ch. Ramond, Presses Universitaires de Bordeaux: Bordeaux, Pessac 2008, s. 77.

z amsterdamskimi Żydami i możliwości spotkania Spinozy z malarzem⁹⁴. Prze-pisując cudze narracje o Spinozie, Smilevski albo wybiera którąś z dostępnych, najbardziej rozpowszechnionych, choć niekoniecznie wiarygodnych, wersji jakichś zdarzeń, albo w ich miejsce wpisuje wyimaginowaną wersję własną, albo wreszcie wypełnia rozbudowaną opowieścią puste miejsca pozostawione przez biografów – to dotyczy przede wszystkim dzieciństwa i wczesnej młodości bohatera, o których prawie nic nie wiadomo. Co ciekawe: nie nawiązuje do wykorzystanej przez Herberta anegdoty Colerusa; w *Rozmowie...* Spinoza, zmuszony do opuszczenia domu w dzielnicy żydowskiej, po prostu zabiera ze sobą książki i rodzinny ledykant.

Na wariant substytucyjny Smilevski decyduje się, by wytłumaczyć okoliczności i powody decydującego o tej wyprowadzce *cheremu*, prezentowane przez Nadlera jako niejasne i bardzo słabo udokumentowane. *Spiritus movens*, odpowiedzialny w powieści za odstępstwo Spinozy od prawd judaizmu, to postać fikcyjna: przybyły z Macedonii (!) darwinista *avant la lettre* i głosiciel teorii przypominającej obiegowe wyobrażenia o Wielkim Wybuchu. Zamiast piętrzenia wątpliwości, czy podczas francuskiej okupacji Holandii rzeczywiście doszło do rozmowy bohatera z Kondeuszem, Smilevski wysyła Spinozę na spotkanie z samym Ludwikiem XIV i przedstawia je w zabawnej, groteskowo wymodelowanej scenie. Z odnotowanego przez Colerusa upodobania filozofa do rysowania oraz do organizowania i obserwowania walk pajaków⁹⁵ wywodzi obrazki, na

⁹⁴ Zob. S. Nadler, *op. cit.*, s. 95–98. Do spotkania Rembrandta i Spinozy doszło w powieści Bruno Streiffa, *Le Peintre et le Philosophe ou Rembrandt et Spinoza à Amsterdam* (2002).

⁹⁵ Zob. S. Nadler, *op. cit.*, s. 131. O filozoficznych powodach, dla których walka pajaków mogła zafascynować Spinozę, pisał Deleuze, *op. cit.*, s. 22. *Les combats d'araignées* (Walki pajaków) to tytuł VI, poświęconego Spinozie wypoczywającemu, rozdziału powieści *Spinoza, le masque de la sagesse. Biographie imaginaire* (1997) pióra francuskiego filozofa P. Rödela, który miał ambicję opisanie pełni życia swojego bohatera.

których figuruje pajęczyna, najbardziej ulubiona przezeń, „spośród wszystkich form, w jakich wyrażało się zagubienie doczesnych rzeczy we wszechświecie” (RS, s. 187) i wprowadza ją do podtytułu powieści o metaforycznym zagubieniu melancholika. Klara Maria van Enden, która według biografów odrzuciła starania Spinozy i wybrała innego młodzieńca z ojcowskiego kręgu, w powieści też wyszła za niego za mąż, ale według Smilevskiego zdecydowała się na to tylko dlatego, że filozof nie odwzajemnił jej uczuć⁹⁶. W żadnym wreszcie tekście źródłowym nie ma najmniejszej wzmianki o homoseksualnym pożądaniu łączącym Spinozę z Johanem Caseariusem; jest to kolejna inwestycja autorskiej imaginacji – produkt afektywnej osobowości naszych czasów.

Miejsce, z którego Smilevski przygląda się życiu swego bohatera i prze-pisuje jego biografię jest tutaj kluczowe. Jako synekdochiczną figurę zmiany można potraktować fakt, iż Klara Maria, rzekomo czytająca Spinozie fragmenty tłumaczonej przez nią *Anatomii melancholii* Richarda Burtona, w rzeczywistości cytuje pofreudowskie i polacanowskie *Czarne słońce* Kristevej. Autor powieści tłumaczył co prawda w perytekście, że źródłem tego znaczącego anachronizmu była jedynie niemożność dotarcia do Burtonowskiego oryginału, ale to właśnie współczesny tekst o depresji i melancholii – nieważne, że niedoczytany i zredukowany do paru prostych formuł – okazał się soczewką filtrującą zaproponowany w *Rozmowie...* obraz intymnego doświadczenia filozofa, głęboko jakoby skrywanego przed światem. Rzeczą nierozzerwalnie związaną ze sferą prywatną jest łóżko, ironiczno-symboliczne centrum powieściowych scen kuszenia, w których Spinozjańską definicję afektu⁹⁷ ilustrują erotyczne

⁹⁶ W zgodzie z ustaleniami biografów pozostał P. Rödel. O miłości Spinozy opowiedział w II rozdziale swojej powieści, inspirowany się twierdzeniem 35 z III części *Etyki* – którego przedmiotem była zazdrość. Ślady lektury tego fragmentu są też widoczne w *Rozmowie ze Spinozą*.

⁹⁷ „Przez afekt rozumiem pobudzenie ciała, przez które moc działania tego ciała powiększa się albo zmniejsza [...], a zarazem idee tych pobudzeń”, B. de Spinoza, *op. cit.*, s. 142.

pobudzenia ciała. Zmienione w majestatyczny „czerwony ledykant”, na którym bohater został poczęty i umarł – na którym umarli też członkowie jego rodziny i, przede wszystkim, matka – staje się w powieści synekdochiczną sceną prawdziwego życia, odrzuconego dla „spraw niezrozumiałych i wielkich” z powodów odległych od wzniosłych spekulacji filozoficznych.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

W książce zostały wykorzystane prace opublikowane wcześniej w periodykach naukowych i tomach zbiorowych. Pierwotna wersja rozdziału *Mutacje albo wędrówki apokryfu* – tu rozszerzona i poddana innym zmianom – to *Mutacje apokryfu* ([w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2000). Do rozdziału tego włączyłam też fragmenty artykułu-hasła *Apokryf literacki* („Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 2) oraz nowe informacje i obserwacje. Na rozdział *Dywersyjny potencjał apokryfu* złożyły się: znacznie zmodyfikowany, uzupełniony artykuł pod takim samym tytułem, który ukazał się w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” 2011, z. 2 i w wersji anglojęzycznej jako *The Subversive Potential of an Apocryphon*, [w:] *Critical Theory and Critical Genres. Contemporary Perspectives from Poland*, eds. Ch. Russell, A. Melberg, J. Płuciennik, M. Wróblewski, Frankfurt am Main–Bern–Bruxelles 2014), poprawiony esej *Historia „przepisana w tym samym języku, ale od prawej strony do lewej”*. O „Sprawie Meursaulta” Camela Daouda („Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 4) w części *Meursault się odradza* oraz rozbudowane fragmenty nigdy wcześniej niepublikowane – m. in. *Pan March się kaja*. Znacząco zmieniony i poszerzony w stosunku do pierwodruku pt. *Apokryficzne geo(bio)grafie bohaterów literackich* ([w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015) jest też, tak samo zatytułowany w książce, rozdział trzeci. Pierwodruki dwu części rozdziału ostatniego, *Apokryficzne (auto)biografie*, to: „*Facta ficta*” – wokół apokryficznych „Pamiętników Hadriana”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 3 i *Czerwony ledykan Spinozy – apokryficzne sceny z życia filozofa* (Zbigniew Herbert i Goce Smilevski), [w:] *Komunikacja międzykulturowa. Przekład / komparatystyka / teoria i historia literatury*, red. M. Galak, A. Świeściak, Katowice 2016.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia dotycząca apokryfu, apokryficzności, prze-pisywania i okolic

- Abramowska J., *Serie tematyczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992.
- Adamczyk M., *Apokryf*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze. Renesans. Barok)*, red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temierusz, Ossolineum, Wrocław 1990.
- Adamczyk M., *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1980.
- Adelman G., *Retelling Dostoyevsky. Literary Responses and Other Observations*, Bucknell University Press, Lewisburg 2001.
- Apokryficzność. Świętokradztwo. Panmitologizm*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (numer tematyczny).
- Assmann A., *Kanon i archiwum*, przeł. A. Konarzewska, [w:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Balbus S., *Między stylami*, Universitas, Kraków 1993.
- Banak J., *Historia kanonu Nowego Testamentu*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1986.
- Bergeron P., Carrière M. (éds), *Le Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature modern d'expression française*, Peter Lang Publishing, Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Oxford–Wien 2011.

- Bloom H., *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, New York 1994.
- Boldt L., Federici C., Virgulti E. (eds.), *Rewriting Texts, Remaking Images. Interdisciplinary Perspectives*, Peter Lang Publishing, New York 2010.
- Chomiuk A., Pogonowska M. (red.), *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
- Cieślikowska T., *Tekst intertekstualny. Tekst – Kontekst – intertekst (Sytuacje graniczne); Kanon i recenzja (Teoretycznoliterackie rozważania terminologiczne, niezupełnie marginalne, dla ewentualnego użytku badaczy innych dyscyplin, o relacjach między terminami: Kanon i archetyp, kanon i recenzja; recenzja, redakcja, wersja; tekst i intertekst)*, [w:] *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995.
- Dynkowska J., *Ekfrazja jako apokryf. O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya” Jacka Dehnela*, [w:] *Literatura przepisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Dynkowska J., *Jak się opowiada o „obrazie nie-do-powiedzenia” – przypadek ekfrazystycznego apokryfu („Kobieta w oknie” Joyce Carol Oates)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, z. 3.
- Dynkowska J., *Między ekfrazą i apokryfem. O wybranych tekstach Jacka Dehnela*, [w:] *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II. Literární žánry ve slovanských literaturách*, red. E. Gunišova, L. Paučova, Masarykova Univerzita, Brno 2016.
- Dynkowska J., *Od narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności: refokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrazystycznych apokryfach Rembrandtowskiej „Lekcji anatomii doktora Tulpa”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 16.
- Dynkowska J., *Recykling intersemiotyczny. O apokryfach (?) muzycznych*, [w:] *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI wieku*, red. A. Chomiuk, E. Pogonowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
- Dynkowska J., *Refocalization as a Strategy of Apocryphal Rewriting*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 1.
- Eco U., *Falsyfikaty i fałszerstwa (z tomu: Granice interpretacji)*, [w:] *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Znak, Kraków 1999.

- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo / obraz / terytoria, Gdańsk 2014.
- Genette G., *Seuils*, Seuil, Paris 1987.
- Górski T., *Apokryf*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1958, z. 1.
- Guillory J., *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1993.
- Guillory J., *Canon*, [w:] *Critical Terms for Literary Study*, eds. F. Lentricchia, T. McLaughlin, The University of Chicago Press, Chicago and London 1993.
- Harris J., *Rewriting. How to Do Things with Texts*, Utah State University Press, Logan 2017.
- Iwasiów I., Czerska T. (red.), *Kanon i obrzeża*, Universitas, Kraków 2005.
- Izdebska A., Szajnert D. (red.), *Literatura prze-pisana. Od „Hamleta” do slashu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Izdebska A., Przybyszewska A., Szajnert D. (red.), *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Jakiel E., Mosakowski J. (red.), *W kręgu apokryfów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015.
- Jankowska M., *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2011.
- Jankowska M., *Współczesna apokryficzność. Próba kulturoznawczej analizy zjawiska*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23.
- Jankowska M., *Żywotność kanonu. Semiotyka współczesnej apokryficzności*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych, Poznań 2019.
- Jasińska-Wojtkowska M., *Apokryfy polskie*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 1, A i Ω – Baptyści, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszuk, Z. Sułkowski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1972.
- Jeandillou J.-F., *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Éditions de Minuit, Paris 1994.
- Kot W., *Biblijny apokryf literacki. Próba analizy zjawiska na przykładach polskich*, „Życie i Myśl” 1980, nr 1–2.
- Letissier G., *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2009.
- Literatura prze-pisana*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 2 (numer tematyczny).

- Maisonnat C., J. Paccaud-Huguet, A. Rammel (eds.), *Rewriting/Reprising in Literature: The Paradoxes of Intertextuality*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2009.
- Maj K.M., *Wymiary transfiksjonalności*; „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 30.
- Marciniak P., *Transfiksjonalność*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1; http://fp.amu.edu.pl/wpcontent/uploads/2015/12/PMarciniak_Transfiksjonalnosc_ForumPoetyki_jesien2015.pdf (dostęp: 17.08.2019).
- Markiewicz H., *Mistyfikacje literackie i ich okolice*, [w:] *Z historii literatury polskiej. Prace wybrane*, t. II, red. S. Balbus, Universitas, Kraków 1996.
- Markiewicz H., *O polskiej literaturze z kluczem*, [w:] *Zabawy literackie*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Medecka M., Tryksza A., Ryszkiewicz M. (red.), *Kultura w świecie luster. Niepowtarzalność i multiplikacje w literaturze XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
- Michalski M., *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003.
- Moraru Ch., *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, State University of New York Press, Albany 2009.
- Nycz R., *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 1993.
- Olkusz K., *Transfiksjonalność w literaturze*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, z. 1.
- Pratiques et enjeux de la réécriture*, „Littérature” 2016, no 74 (numer tematyczny).
- Puech J.-B., *L'Auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, thèse EHESS, Paris 1982.
- Rubinkiewicz R., *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1987.
- Saint-Gelais R., *Fictions transfuges. La trans-fictionnalité et ses enjeux*, Éditions du Seuil, Paris 2011.
- Saint-Gelais R., *Transfictionality*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, Routledge, New York 2005.
- Schanones V.L., *Fairy Tales, Myth and Psychoanalytic Theory. Feminism and Retelling the Tales*, Routledge, London–New York 2014.
- Spengler B., *Literary Spinoffs. Rewriting the Classics – Re-imaging Community*, Campus Verlag, Frankfurt 2015.

- Starowieyski M., *Barwny świat apokryfów*, Wydawnictwo Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1998.
- Stephens J., McCallum R., *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Garland Publishing, New York–London 1998.
- Szajnert D., *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.
- Szpociński A., Markowski M.P., *Kanon*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Szybowicz E., *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.
- Świerczyńska D., *Mistyfikacja literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2.
- Tyloch W., *Apokryfy Nowego Testamentu*, „Literatura na Świecie” 1974, nr 12.

Varia (teksty nieliterackie i literackie)

- Adamiec M., „... Pomnik trochę niezupełny...” *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1996.
- Adelman J., *Man and Wife Is One Flesh: Hamlet and the Confrontation with the Maternal Body*, [w:] *Suffocating Mothers. Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, „Hamlet” to „The Tempest”*, Routledge, London 1992.
- Alcott L.M., *Małe kobiety*, przeł. L. Melchior-Yahii, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 1999.
- Atwood M., *Dobre kości*, przeł. A. Żukowska-Maziarska, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 2009.
- Atwood M., *Good Bones*, Coach House Press, Toronto 1992.
- Atwood M., *Penelopiada*, przeł. M. Konikowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.
- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze zachodu*, t. 1, przeł. Z. Żabicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Bachtin M., *Antyczna biografia i autobiografia; Z prehistorii słowa powieściowego*, [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.

- Bachtin M., *Gatunek a rzeczywistość*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Barańczak S., *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Polonia, Londyn 1984.
- Bartoszyński K., *O poetyce powieści historycznej*, [w:] *Powieść w świecie literackości*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 1991.
- Berger M., *Histoire et Roman: comment s'en défaire?*, [w:] *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloquetenu à l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990*, éd. S. et M. Delcroix, SIEY, Tours 1995.
- Bessièrès V., *Stylistique du roman „togé”*, „Revue de Littérature Comparée” 2014, no 1.
- Birley A.R., *Hadrian. Cesarz niestrudzony*, przeł. R. Wiśniewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002.
- Body J., *MY et l'école des Annales: réflexions sur le „possibilisme”*, [w:] *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990*, éd. S. et M. Delcroix, SIEY, Tours 1995.
- Borges J.L., *Pierre Menard, autor Don Kichota*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] *Fikcje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Brontë Ch., *Dziwne losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdorska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
- Brooks G., *March*, przeł. J. Skowroński, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2008.
- Caillois R., *Poncjusz Piłat*, przeł. D. Eska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Camus A., *Actuelles III. Chronique Algérienne*, Éditions Gallimard, Paris 1958.
- Camus A., *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Oficyna Literacka Res Publica, Kraków 1991.
- Camus A., *Eseje*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Camus A., *Essais*, Éditions Gallimard, Paris 1965.

- Camus A., *L'étranger*, Éditions Gallimard, Paris 1942.
- Camus A., *Obcy*, przeł. M. Zenowicz, [w:] *Obcy. Dżuma. Upadek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Carroll D., *Albert Camus the Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*, Columbia University Press, New York 2008.
- Certeau M. de, *Opowieści przestrzenne*, [w:] *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Coetzee J.M., *Daniel Defoe. „Robinson Crusoe”*, [w:] *Dziwniejsze brzegi. Eseje literackie 1986–1999*, przeł. A. Skucińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
- Coetzee J.M., *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Coetzee J.M., *Foe*, Penguin Books, London 1988.
- Coetzee J.M., *Foe*, przeł. M. Konikowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Currie G., *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Damasio A., *W poszukiwaniu Spinozy. Radość, smutek i czujący mózg*, przeł. J. Szczepański, Rebis, Poznań 2005.
- Danek D., *Dzieło literackie jako książka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Daoud K., *Meursault, contre-enquête*, Actes Sud, Arles 2014.
- Daoud K., *Meursault, contre-enquête*, Éditions barzakh, Alger 2013.
- Daoud K., *Sprawa Meursaulta*, przeł. M. Szczurek, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015.
- Davis L.J., *Factual Fiction. The Origin of the English Novel*, Columbia University Press, New York 1983.
- Defoe D., *Przypadki Robinsona Kruzoa*, przeł. J. Birkenmajer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Deleuze G., *Michel Tournier i świat bez bliźniego*, [w:] *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Deleuze G., *Spinoza. Filozofia praktyczna*, przeł. J. Brzeziński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Deleuze G., *Spinoza. Philosophie pratique*, Les Éditions de Minuit, Paris 2013.
- Deleuze G., *Une Théorie d'Autrui (Autrui, Robinson et le pervers)*, „Critique” 1967, Juin, no 241.

- Deleuze G., *Vendredi et le monde sans autrui*, [w:] M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Éditions Gallimard, Paris 1972.
- Demanze L., Kamel Daoud: *l'histoire littéraire à rebours*, [w:] *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Éditions Corti, Paris 1919.
- Deprez B., „Si vous voulez des influences”. Marguerite Yourcenar et Nietzsche éducatrice, „Bulletin de la SIEY” 2004, no 25.
- Fetterley J., „Little Women”: Alcott's Civil War, „Feminist Studies” 1979, nr 2, <https://www-1jstor-org-1000290aw70fb.han3.lib.uni.lodz.pl/stable/3177602> (dostęp: 19.05.2019).
- Freud i Macedonia. Rozmowa z Goce Smilevskim, rozmawiała L. Moroz-Grzelak, <http://balkanistyka.org/freud-i-macedonia-rozmowa-z-goce-smilevskim/> (dostęp: 7.02.2016).
- Galey M., *Rozmowy z Marguerite Yourcenar*, przeł. K. Dolatowska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1966.
- Gates H.L., Jr, *Pismo „rasa” i różnica*, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, przeł. A. Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004.
- Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary and Imagination*, Yale University Press, New Haven–London 1979.
- Gijzen M., *Księga Joachima z Babilonu*, przeł. z niemieckiego K. Szyszkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Głowiński M., *Powieść i autorytety*, [w:] *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Haasse H.S., *Niebezpieczny związek albo listy z Daal en Berg*, przeł. A.S. Dehue-Oczko, Noir Sur Blanc, Warszawa 2002.
- Hadot P., *Twierdza wewnętrzna. Wprowadzenie do „Rozmyślań” Marka Aureliusza*, przeł. P. Domański, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004.
- Herbert Z., *Martwa natura z wędzidłem*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993.
- Herbert Z., *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998.
- Hörmann P.A.H., *La biographie comme genre littéraire: „Mémoires d'Hadrien” de Marguerite Yourcenare*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam–Atlanta, GA 1996.
- Huelle P., *Castorp, Słowo / obraz / terytoria*, Gdańsk 2004.

- Jardine L., *Cultural Confusion and Shakespeare's Learned Heroines: „These Are Old Paradoxes”*, [w:] *Reading Shakespeare Historically*, Routledge, London 1996.
- Jardine L., *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, The Harvester Press, Brighton 1983.
- Jeziorska H.J., *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.
- Kaplan A., „*Meursault, contre-enquête*” de Kamel Daoud, „*Contreligne*” 2014, Juin, https://www.academia.edu/35346618/_Meursault_contreenqu%C3%AAte_de_Kamel_Daoud (dostęp: 17.05.2019).
- Kaplan A., *Making „L'Etranger” contemporary: Kamel Daoud's „Mersault contre-enquête”*, [w:] *Being Contemporary. French Literature, Culture and Politics Today*, eds. L. Brozgal, S. Kippur, Liverpool University Press, Liverpool 2016.
- Kaplan A., *New Perspectives on Camus's Algerian Chronicles*, [w:] A. Camus, *Algerian Chronicles*, ed. A. Kaplan, trans. A. Goldhammer, Harvard University Press, Cambridge, MA 2012.
- Kott J., *Narodziny powieści, albo o Danielu Defoe*, [w:] *Pisma wybrane*, t. 1, wyb. i ukł. T. Nyczek, Wydawnictwo „Krag”, Kraków 1991.
- Kuryluk E., *Encyklopedierotyki*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001.
- Laclos P.Ch. de, *Niebezpieczne związki*, przeł. T. Żeleński-Boy, przekład uzupełnił A. Siemek, Świat Książki, Warszawa 2001.
- Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Lefevere A., *Systemy w stanie ewolucji. Relatywizm historyczny a badanie gatunku*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2.
- Levillain H., „*Mémoires d'Hadrien*” de Marguerite Yourcenar, Éditions Gallimard, Paris 1992.
- Loomba A., *Kolonializm/Postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.
- Ławski J., *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa na pustyni”*, IFP filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1995.
- Majchrowski Z., „*Pustosząc pustkę słowa*”. O intertekstualności w poezji Tadeusza Różewicza, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem*

- poetyki historycznej, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992.
- Maleszyńska J., *Biblijna opowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Malewska H., *Apokryfrodziny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Mallon T., „March”: *Pictures from a Peculiar Institution*, <https://www.ny-times.com/2005/03/27/books/review/march-pictures-from-a-peculiar-institution.html> (dostęp: 4.02.2019).
- Mann T., *Czarodziejska góra*, t. 1, przeł. J. Kramsztyk, t. 2, przeł. J. Łukowski (W. Tatarkiewicz), Czytelnik, Warszawa 1972.
- Marek Aureliusz, *Rozmyślania*, przeł. M. Reiter, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
- Martin-Achard F., *Entre Antiquité et Modernité, l'hyperbate dans „Mémoires d'Hadrien”*, http://www.academia.edu/19633691/_Pr%C3%A9print_Entre_Antiquit%C3%A9_et_Modernit%C3%A9lhyperbate_dans_M%C3%A9moires_dHadrien (dostęp: 4.05.2016).
- Masłoń S., *Coetzee. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
- Medecka M., *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007.
- Mestaoui L., *Le «butin de guerre» camusien, de Kateb Yacine à Kamel Daoud*, „Babel. Littératures plurielles” 2017, 36, <http://journals.openedition.org/babel/5002> (dostęp: 12.01.2020).
- Mrozowski M., *Wersje. Inwersje. Kontrowersje. Szkice o prozie Michela Tourniera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
- Nadler S., *Spinoza*, przeł. W. Jeżewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002.
- Nelson W., *The Boundaries of Fiction in the Renaissance. A Treaty between Truth and Falsehood*, „Journal of English Literary History” 1969, 36.
- Nietzsche F.W., *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, reprint, Wydawnictwo „bis”, Warszawa 1992.
- Nietzsche F.W., *Pisma pozostałe*, t. 1: 1862–1875, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993.

- Nycz R., *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 2017.
- Nycz R., „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. *Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”*, [w:] *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.
- Poignault R., „L’oratio togata” dans „Mémoires d’Hadrien”, [w:] *Marguerite Yourcenar. Ecriture, réécriture, traduction*, dir. R. Poignault, J.-P. Castellani, SIEY, Tours 2000.
- Poignault R., *Marguerite Yourcenar et les spécialistes de l’Antiquité*, [w:] *Marguerite Yourcenar entre littérature et science. Actes du colloque international de Nicosie (17–18 octobre 2003)*, éds. M. Chehab, R. Poignault, SIEY, Clermont-Ferrand 2007; http://yourcenariana.org/sites/default/files/documents_pdf/12%20POIGNAULT%20d%C3%A9f.pdf (dostęp: 7.04.2016).
- Radliński I., *Jezus, Paweł, Spinoza. Rzecz historyczno-społeczna*, Warszawa 1912.
- Rhys J., *Szerokie Morze Sargassowe*, przeł. M. Topczewska-Metelska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Rosset F., *W muzeum gatunków literackich: Jana Potockiego „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1.
- Rödel P., *Les vies multiples de Spinoza*, [w:] „Une vie humaine”. *Récits biographiques et Anthropologie philosophique*, textes réunis et présentés par Ch. Ramond, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux–Pessac 2008.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.
- Said E., *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wisniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Sartre J.-P., *Komentarz do „Obcego” Camusa*, przeł. J. Prokop, [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 2, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Singer I.B., *Spinoza z ulicy Rynkowej*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Wydawnictwo ATEXT, Gdańsk 1995.
- Skórczewski D., *Dlaczego Paweł Huelle napisał Castorpa?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3.
- Skwarczyńska S., *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965–1974*, wyb. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1987.

- Ślawek T., *Saturniczny pątnik. Robert Burton i jego „Anatomia melancholii”*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3.
- Smilevski G., *Rozmowa ze Spinozą. Powieść-pajęczyna*, przeł. H. Karpińska, Oficyna 21, Warszawa 2005.
- Spartianus Eliusz, *De Vita Hadriani Aelii Spartiani*, XVI, 1, [w:] *Historia Augusta*, <http://www.thelatinlibrary.com/sha/hadr.shtml> (dostęp: 15.03.2016).
- Spinoza B. de, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, przeł. I. Myślicki, oprac. i wstęp L. Kołakowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1954.
- Spivak G.C., *Krytyka postkolonialnego rozumu. W stronę historii zanikającej współczesności*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Buzzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Spivak G.C., *Polityka przekładu*, przeł. D. Kołodziejczyk, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Spivak G.C., *Three Women's Texts and Critique of Imperialism*, „Critical Inquiry” 1985, vol. 12, nr 1.
- Streiff B., *Le Peintre et le Philosophe ou Rembrandt et Spinoza a Amsterdam*, Les Éditions Complicités, Paris 2002.
- Sugiera M., *Eseista w ogrodzie kultury*, [w:] *Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Universitas, Kraków 1991.
- Sulikowski A., *„Pozwolić mówić prawdzie”. O twórczości Hanny Malewskiej*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.
- Szymański W.P., *Rozmowa z Hanną Malewską*, [w:] *Rozmowy z pisarzami*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981.
- Thornton W., *Idy marcowe*, przeł. I. Michałowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
- Tournier M., *Piętaszek czyli otchłanie Pacyfiku*, przeł. M. i C. Gawrysiowie, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Tournier M., *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Éditions Gallimard, Paris 1972.
- Trznadel J., *Herberta apokryf ironiczny*, [w:] *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Czytelnik, Warszawa 1978.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Updike J., *Gertrude and Claudius*, Knopf, New York 2000.

- Updike J., *Gertruda i Klaudiusz*, przeł. M. Świerkocki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
- Veyne P., *Ostatni Foucault i jego moralność*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.
- Watt I., *Narodziny powieści. Studia o Defoe’u, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Wiegandt E., *Eseje poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Wydawnictwo WiS, Poznań 1995.
- Williams R., *The Country and the City*, Oxford University Press, New York 1973.
- Wyka K., *Obrona van Meegerena*, [w:] *Wędrując po tematach*, t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
- Wyss A., *Auteur, narrateur, personnage: quelle historiographie pour „Mémoires d’Hadrien”*, [w:] *Roman, histoire et mythe dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque tenu à l’Université d’Anvers du 15 au 18 mai 1990*, éd. S. et M. Delcroix, SIEY, Tours 1995.
- Yourcenar M., *Mémoires Hadrien suivi de Carnets de notes de „Mémoires Hadrien”*, Éditions Gallimard, Paris 1974.
- Yourcenar M., *Pamiętniki Hadriana*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- Yourcenar M., *Ton et langage dans le roman historique*, [w:] *Essais et Mémoires*, Éditions Gallimard, Paris 1991.
- Yourcenar M., *Ton i język w powieści historycznej*, przeł. E. Wende, „Literatura na Świecie” 1974, nr 4.
- Yves A., *Albert Camus, totem et tabou, politique de la postérité*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2012.
- Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, [w:] *Powinowactwa literatury: studia i szkice*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

INDEKS NAZWISK

- A**bramowska Janina 21, 203
 Adamczyk Maria 11, 18, 25, 61, 203, 211, 213
 Adamczyk-Garbowska Monika 61, 211, 213
 Adamiec Marek 55, 57, 207
 Adelman Gary 35, 66, 203, 207
 Adelman Janet 35, 66, 203, 207
 Akakia-Viala (właśc. Allévy Marie-An-toinette) 41
 Alcott Louisa May 33, 93–96, 98, 103, 139–141, 207, 210
 Amarlic Mathieu 58
 Anczyc Władysław Ludwik 112
 Andersen Hans Christian 29
 Andrzejewski Jerzy 21, 27
 Ansel Yves 112
 Assmann Aleida 11, 105, 203
 Assmann Jan 11, 202
 Atwood Margaret 27, 29, 30, 65–67, 70, 72, 73, 207
 Auerbach Erich 27, 28, 207
- B**achtin Michaił 50, 51, 71, 164, 170, 173, 207, 208
 Bal Mieke 10, 12, 13, 23–25, 39, 55, 72, 98, 141, 179, 181, 203, 206, 208, 210, 212
 Balbus Stanisław 24, 25, 39, 55, 203, 206
 Balcerzan Edward 12, 13, 23, 208, 212
- Banak Jerzy 15, 19, 203
 Baran Bogdan 159, 212
 Barańczak Stanisław 55, 58, 208
 Barth John 47, 48, 50, 58
 Barthes Sophie 48, 58
 Bartoszyński Kazimierz 32, 170, 208
 Bataille Nicolas 41
 Batko Zbigniew 26, 71, 209
 Baudelaire Charles Pierre 65
 Bawół Dariusz 25
 Belleforest François de 68, 133
 Berger Michèle 35, 159, 203, 208
 Bergeron Patrick 35, 203
 Bernatowicz Feliks 43
 Bertrand Aloysius (właśc. Ber-trand Jacques-Louis-Na-poléon) 46, 50
 Bessières Vivien 166, 208
 Binkermajer Józef 80, 209
 Birley Anthony Richard 154–156, 163, 171, 208
 Bishop Elizabeth 29
 Blake William 16
 Bloch Natalia 138, 211
 Bloom Harold 11, 71, 204
 Body Jacques 66, 159, 207, 208
 Boldt Leslie 35, 204
 Bolecka Anna 31, 39
 Bolecki Włodzimierz 21, 31, 39, 201, 203, 212

- Borges Jorge Luis 21, 37, 38, 55, 208
 Brandstaetter Roman 21
 Brockington Leonard Herbert 19
 Brontë Charlotte 30, 90, 92, 135, 136, 208
 Brooks Geraldine 33, 94–97, 102, 104–106, 132, 139–144, 151, 208
 Brozgal Lia 107, 211
 Bruegel Pieter (starszy) 60
 Brzeziński Jerzy 194, 209
 Brzozowski Stanisław 65
 Bucholc Marta 10, 208
 Bukowski Piotr 88, 214
 Bulhakow Michaił Afanasjewicz 21
 Burgess Anthony 21
 Burton Richard 189, 199, 213

C
 Caillois Roger 21, 22, 208
 Calvino Italo 39
 Camus Albert 31, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 117–121, 124, 125, 127, 208, 209, 211–213, 215
 Carrière Marie 35, 203
 Carrol David 29, 112, 209
 Carroll Lewis 29, 112, 209
 Casares Adolfo Bioy 55
 Castellani Jean-Pierre 213
 Certeau Michel de 148, 208
 Cervantes Miguel de 29
 Chomiuk Aleksandra 35, 58, 204
 Cieślukowska Teresa 24, 175, 204
 Cioran Emil Michai 117
 Clinch Jon 33
 Coetzee John Maxwell 26, 29, 37, 63, 71, 81–85, 88, 89, 97, 132, 133, 209, 212
 Colerus Johan (Köhler Johan) 179, 198
 Cunningham Michael 33
 Currie Gregory 51, 209
 Czaplejewicz Eugeniusz 51, 208
 Czapliński Przemysław 57, 215
 Czerska Tatiana 205
 Čapek Karel 21, 29, 38, 51

D
 Damasio Antonio 194, 209
 Danek Danuta 45, 209
 Dante Alighieri 16, 54
 Daoud Kamel 31, 106–108, 110–112, 114, 117–124, 127, 201, 209–212
 Davalos David 29
 Davis Lennard J. 44, 100, 209
 Defoe Daniel 29, 43–45, 74, 76, 79–86, 90, 132, 209, 211, 215
 Dehue-Oczko Alicja 74, 144, 210
 Deleuze Gilles 74–76, 193–196, 198, 209–210
 Demanze Laurent 111, 210
 Deprez Bérengère 158, 210
 Deutsch Gustav 58
 Dobraczyński Jan 24
 Doctorow Edgar Lawrence 33
 Dolatowska Krystyna 156, 210
 Domański Piotr 163, 210
 Dostojewski Fiodor 47
 Duncan Ronald 31
 Dynkowska Julia 23, 58, 183, 204

E
 Eco Umberto 20, 39, 47, 50, 175, 204
 Emerson Ralph Waldo 95–96, 103
 Eska Donata 22, 96, 208

- Federici Corrado** 35, 204
Fetterley Judith 93–94, 210
Fielding Henry 45, 215
Foucault Michel 19, 72, 215
France Anatol 21, 112, 147
Frye Northrop 19, 20
Fulińska Agnieszka 19
- Galey Matthieu** 210
Gates Henry Louis 101, 210
Gawryś Cezary 74, 214
Gawryś Maria 74, 214
Genette Gérard 36, 39, 41, 45, 175, 205
Gide André 50
Gijsen Marnix (właśc. Joannes Alphonsius Albertus Goris) 38, 210
Gilbert Sandra M. 90, 131, 210
Giono Jean 27
Giraudoux Jean 27
Głowacki Janusz 37
Głowiński Michał 45, 210
Goldhammer Arthur 112, 211
Gombrowicz Witold 65
Gorzowski Albert 184, 211
Górski Tytus 25, 205
Grajewski Wincenty 50–51, 164, 170, 207, 208
Grammaticus Saxo 68, 133
Graves Robert 21, 22, 175
Greeneway Peter 58
Gryglewicz Feliks 205
Gubar Susan 90, 131, 210
Guillerraguesa Gabriel-Josef de 43
Guillory John 11, 205
Guze Joanna 117, 208, 209
Gütersloh Albert Paris 21
- Haasse Hella S.** (właśc. Hélène Serafia Haasse) 29, 73, 74, 131, 144–147, 151, 210
Hadot Pierre 163, 172, 210
Hanka Vaclav 42
Harris Joseph 35, 205
Hasan Ruqaiya 61
Hauptmann Gerhart 27, 29
Hawthorne Nathaniel 46, 47, 95, 96
Heller Joseph 37
Herbert Zbigniew 21, 28–30, 37, 39, 51, 55–57, 178–181, 190, 192, 196, 198, 201, 207, 208, 210, 213–215
Herling-Grudziński Gustaw 21
Herman Dawid 36, 47, 206
Hesse Hermann 47
Heydel Magda 88, 214
Homer 27–29, 41, 57, 73
Hopper Edward 58
Hörmann Pauline A.H. 157, 168, 210
Huelle Paweł 28, 31, 132, 147–151, 210, 214
- Ilakowiczówna Kazimiera** 21
Iwasiów Inga 205
Izdebska Agnieszka 35, 58, 183, 204, 205
- Jahn Manfred** 36, 206
Jakiel Edward 9, 25, 205
James Henry 16, 33, 37, 42
Jankowska Małgorzata 9, 25, 105, 205
Jardine Lisa 66, 211
Jasińska-Wojtkowska Maria 205
Jean Sarment 27, 29, 30, 39, 43, 47, 116, 121, 151, 179, 205
Jeandillou Jean-François 39, 205
Jens Walter 27, 47

- Jeziorska-Haladyj Joanna 166
 Jeżewski Albert 187, 212
 Johnson Eyvind 27
 Joyce James 16, 37, 58, 71, 204

K
 Kafka Franz 41
 Kania Ireneusz 117
 Kaplan Alice 107, 112, 121, 122, 211
 Karpińska Hanna 178, 213
 Kasperski Edward 51, 208
 Kazantzakis Nikos 21–23
 Kierkegaard Søren 47
 Kippur Saraq 107, 211
 Klein Lisa 29
 Kleist Heinrich von 33
 Kochanowski Jan 29
 Kołakowski Leszek 193, 214
 Kołodziejczyk Dorota 88, 214
 Komendant Tadeusz 19, 72, 215
 Konarzewska Agnieszka 11, 203
 Konikowska Magdalena 63, 72, 207, 209
 Koshkin Nikita 58
 Kot Wiesław 20, 44, 166, 205, 211
 Kott Jan 44, 211
 Kozioł Urszula 27, 47
 Kramsztyk Józef 148, 212
 Kreczmar Agnieszka 45, 215
 Kryczyńska-Pham Anna 11, 203
 Kubiak Zygmunt 39, 51, 54
 Kuncewiczowa Maria 37
 Kuryluk Ewa 48, 50, 211
 Kwintus ze Smyrny 27

L
 Lacan Jacques 84, 195
 Lacos Pierre-Ambroise-François Choderlos de 29, 43, 45, 73–74, 131, 144, 146–147, 211
 Lagerkvist Pär 21
 Lausberg Heinrich 184, 211
 Lawrence David Herbert 21
 Lefevere André 61, 211
 Lem Stanisław 38, 43, 51, 54
 Lentricchia Frank 11, 205
 Lermontow Michaił 46–47
 Leśmian Bolesław 28
 Letissier Georges 35, 205
 Levillain Henriette 167, 211
 Linda Josef 42
 Loomba Ania 138, 211
 Lucas Jean-Maximilien 179

Ł
 Ławski Jarosław 49, 211
 Łukaszyc Romuald 205
 Łukowski Jan (właśc. Władysław Tatarkiewicz) 212

M
 Macpherson James 41, 42, 174
 Maisonnat Claude 35, 206
 Maj Krzysztof M. 14, 31, 36, 58, 64, 67, 69, 77, 78, 84, 86, 87, 96, 100–102, 124, 131, 142, 144–147, 165, 179, 183, 185, 187, 195, 200, 206, 211
 Majchrowski Zbigniew 31, 211
 Majewski Lech 58
 Maleszyńska Joanna 23, 212
 Malewska Hanna 52–53, 212
 Mallon Thomas 105, 212
 Mann Thomas 21, 29, 31, 37, 58, 147–148, 150, 212
 Marciniak Paweł 36, 206
 Marek Aureliusz Antoninus 162, 163, 172–174, 210, 212
 Markiewicz Henryk 14, 16, 39, 41, 117, 175, 206, 213, 214

- Markowski Michał Paweł 11, 19, 88, 207, 214
Martin-Achard Frédéric 167–168, 170, 212
Masłoń Sławomir 84–85, 212
Matkowski Tomasz 23
McCallum Robyn 35, 207
McLaughlin Thomas 11, 205
Medecka Małgorzata 9, 35, 54, 206, 212
Melchior-Yahil Ludmiła 139
Mérimée Prosper 41
Mestaoui Lobna 107, 127, 212
Michalski Maciej 9, 206
Michałowska Ida 11, 32, 203, 214
Michałowska Teresa 11, 32, 203, 214
Mickiewicz Adam 9, 11, 29, 203, 205
Moraru Christian 35, 206
Moroz-Grzelak Lilla 179, 210
Mosakowski Janusz 9, 25, 205
Mrozowicki Michał 75, 81, 132, 212
Murdoch Iris 47, 50
Myrick Daniel 58
Myślicki Ignacy 193, 214

N
Nabokov Vladimir 47, 50
Nadler Steven 187, 197, 198, 212
Naslund Sena Jeter 33
Naumow Aleksander E. 25
Nawariak Maciej (właśc. Maciej Hen) 21, 30
Nelson William 44, 212
Nietzsche Friedrich Wilhelm 154, 158, 159, 194, 210, 212
Nycz Ryszard 10, 12, 40, 44, 46, 196, 206, 211, 213
Nyczek Tadeusz 44, 211

O
Olkusz Ksenia 36, 206
Opacki Ireneusz 201
Orygenes 16
Otwinowska Barbara 11, 202
Ozick Cynthia 33

P
Paccaud-Huguet Josiane 35, 206
Panas Henryk 21, 30, 38
Papini Giovanni 21
Paučova Lenka 204
Pekić Borislav V. 47
Pesson Gérarde 58
Pilinszky János 38
Poe Edgar Allan 8, 13, 21, 24, 27, 31, 32, 36, 46, 47, 49, 54, 55, 57, 58, 63, 149, 155, 158, 167, 170, 190, 192, 196, 203, 206–208, 210–215
Pogonowska Maria 35, 58, 204
Poignault Rémy 157, 166, 167, 213
Praszyński Roman 31
Preis-Smith Agata 101, 210
Prokop Jan 16, 117, 213
Proust Marcel 47, 58, 161
Przybyszewska Agnieszka 35, 58, 183, 204, 205
Puech Jean-Benoît 41, 206
Pullman Phillip 21, 22
Puszkina Aleksander Siergiejewicz 46

R
Racine Jean-Baptiste 27, 157
Radliński Ignacy 179, 213
Rammel Annie 35, 206
Ramond Charles 197, 213
Rawles Nancy 33
Ryan Marie-Laure 36, 206
Reisert Rebecca 29
Reiter Marian 172, 212

- Rembrandt van Rijn (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 47, 50, 58, 184, 185, 187, 188, 197, 198, 204, 214
- Rhys Jean 30, 90–93, 97, 131, 135, 137, 150, 151, 213
- Richardson Samuel 43, 45, 215
- Rimbaud Arthur 41, 42
- Robbe-Grillet Alain 47
- Rödel Patrick 197–199, 213
- Rolland Romain 41
- Rosset François 47, 213
- Rostworowski Karol Hubert 21
- Roth Joseph 37
- Rousseau Jean-Jacques 43, 50
- Różewicz Tadeusz 28, 31, 211
- Rubinkiewicz Ryszard 17–19, 206
- Ryszkiewicz Mirosław 35, 206
- Said Edward 110, 137, 213
- Saint-Gelais Richard 36, 206
- Sapkowski Andrzej 28
- Saramago José 21, 22
- Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 11, 202
- Sartre Jean-Paul 47, 117, 213
- Schanones Veronica L. 35, 206
- Schnabel Ernst 27
- Schulz Bruno 41
- Scorsese Martin 23
- Searle Humphrey 58
- Shakespeare William 66, 207, 211
- Shiga Naoya 30
- Siemek Andrzej 144, 145, 211
- Sienkiewicz Henryk 31, 41, 64
- Singer Isaac Bashevis 190, 213
- Skowroński Jarosław 94, 140, 208
- Skórczewski Dariusz 31, 149, 150, 214
- Skucińska Anna 85, 209
- Skwarczyńska Stefania 14, 214
- Sławek Tadeusz 189, 213
- Sławiński Janusz 21, 203, 212
- Słowacki Juliusz 28
- Sobol-Jurczykowski Andrzej 37, 208
- Spartianus Eliusz 156, 171, 177, 214
- Spengler Birgit 33, 206
- Spinoza Baruch de 8, 179–182, 185–199, 209, 212–214
- Spivak Gayatri Chakravorty 88, 91, 92, 214
- Starowieyski Marek 15, 25, 203, 207
- Steinbeck John 37
- Stephens John 35, 207
- Stojowski Andrzej 31, 64, 65
- Stoppard Tom (właśc. Tomáš Straussler) 29, 68
- Streiff Bruno 198, 214
- Sugiera Małgorzata 56, 214
- Sulikowski Andrzej 53, 214
- Sułkowski Zygmunt 205
- Swift Jonathan 43
- Szajnert Danuta 1, 9, 35, 58, 183, 204, 205, 207
- Szczurek Małgorzata 106, 209
- Szekspir William 27, 29, 30, 57, 66–70, 133–135
- Szpociński Andrzej 11, 207
- Szumańska-Grossowa Hanna 32, 154, 167, 215
- Szybowicz Eliza 9, 33, 64, 65, 207
- Szymański Wiesław Paweł 52, 53, 214
- Szyborska Wisława 21, 27
- Szyszkowska Krystyna 38, 210

- Ś**liwiński Piotr 215
 Świdarska Teresa 136, 208
 Świerczyńska Dobrosława 39, 175, 207
 Świerkocki Maciej 68, 133, 215

Tatarkiewicz Władysław 212
 Tennyson Alfred 27
 Tetmajer Kazimierz Przerwa 21
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 148, 208
 Thoreau Henry David 95–96, 103
 Topczewska-Metelska Maryla 91, 137, 213
 Topor Roland 22, 23
 Tournier Michel 28, 29, 74–77, 79–81, 86, 132, 209, 210, 212, 214
 Traba Robert 11, 203
 Traczewska Maria 16
 Tryksza Anna 35, 206
 Trziszka Zygmunt 30, 38
 Trznadel Jacek 55, 214
 Tuan Yi-Fu 136, 214
 Tyloch Witold 25, 207

Ynamuno Miguel de 47
 Updike John 29, 30, 68–71, 131, 133–135, 151, 214, 215

Virgulti Ernesto 35, 204

Watt Ian 45, 215
 Wende Ewa 165, 215
 Wiegandt Ewa 56, 57, 215

 Wilczyński Grzegorz 75, 209
 Wilder Thornton 32
 Williams Raymond 137, 215
 Wilson Colin 16, 70
 Wirski Piotr S. 31
 Wiśniewski Robert 154, 208
 Witwicki Stefan 24
 Wolf Christa 27, 61, 145
 Woolf Virginia 33
 Woźniak Monika 20, 204
 Wyka Kazimierz 11, 19, 40, 56, 168, 172, 214, 215
 Wyka Marta 11, 19, 40, 56, 168, 172, 214, 215
 Wyrwas-Wiśniewska Monika 137, 213
 Wyrzykowski Stanisław 154, 212
 Wysłouch Seweryna 23, 212
 Wyspiański Stanisław 27
 Wyss Antoine 159, 215

Yacine Kateb 107, 212
 Yourcenar Marguerite (właśc. Marguerite de Crayencour) 31, 32, 154–161, 163–177, 208, 210, 211, 213, 215

Zawieyski Jerzy 28
 Zenowicz Maria 109, 209
 Ziomek Jerzy 21, 40, 203, 212, 215

Żabicki Zbigniew 28, 207
 Żeleński-Boy Tadeusz 144, 211
 Żeromski Stefan 29
 Żukowska-Maziarska Agnieszka 65, 207

THE MUTATIONS OF AN APOCRYPHON

(Summary)

The book addresses the issues of the literary apocryphon in the prototypical sense of the term “literary”, i.e. transgeneric, polymorphic literary form with special critical potential, based on specific intertextual relations, more strongly than others involving such categories as canon and authenticity (differently understood), as well as value and source. Biblical apocrypha are considered to be the genealogical intertext of this form.

In chapter one – *The Mutations or the Migrations of an Apocryphon* – I have attempted to indicate such modern uses of the term “apocryphon” that seemed suitable from my point of view. Thus, the rule of reference to the canon, which forms the foundation of the construction of an apocryphal text, dates back to antiquity. Furthermore, the biblical apocryphon possesses the feature of false attribution (once also called pseudo-epigraphy). This trait became pivotal when the term was transferred, actually without any difficulty, onto all the works of dubious authorship or outright forgeries (falsifications). An apocryphon as the synonym of a forgery is one of the two basic meanings of that term, found in dictionaries and encyclopedias. In my conclusions, which discuss other possible uses of the word, I also endeavored to consider its etymological and semantic potential and the resulting polyvalence, since we are dealing with a “meaningful name”. The differentiation of axiological connotations associated with the apocryphon to a large extent depends on the interpretation of the notion of concealment inherent in this term.

Ultimately, I have concluded that the following mutations of the biblical apocryphon may be reasonably considered to be literary apocrypha: first of all, those works which clearly, thematically,

theoretically and personally (through the characters) refer to: a) the Bible (in this group this would be the primary mutation of the apocryphon *per se*); b) any singular literary text that belongs to some kind of canon, a myth or a fable; c) all authentic, canonical non-fictional texts whose authors are real people. However, in order for the connection to be considered apocryphal, the so-called “model realities” must be left more or less intact (in spite of the sometimes ostentatious contemporaneous changes, for example in the mentality of a character or in the language, including notional language, and therefore in the ways in which a historically interpreted pre-text is categorized, in spite of the fact that the bonds with its source *Sitz im Leben* have been broken). These conditions let us distinguish apocrypha among the texts described by means of the capacious formula of “rewriting”, as the terms *réécriture*, rewriting, retelling or Transfictionality most often used in western criticism, refer to a much broader class of phenomena; and equally popular terms like prequel, midquel, coquel and sequel refer to only one of the many ways of constructing an apocryphal text. And secondly: since the term “apocrypha” is also used to describe heavy, strong literary shams (the primary mutation within the second group), I decided that the term may be also used to describe both weak and quasi-shams.

What all the apocryphal cases of the first group have in common is the evident and obligatory indirectness of their given worldview and of their understanding of a given world presented by other concrete canonical texts; such apocrypha are confronted with the ways and means of the categorization of experience, with the representation and valorization of historical and cultural reality and with the relation to the world “discussed” by other literary works and people speaking in a particular place and at a particular time. This is what forms the basis of the specificity of apocryphal mediation. Pre-texts used in this way are linked by the fact that they belong – let me repeat – to some kind of canon (not only the biblical one), and/or by their connection with those values which are regarded as canonical in a given culture. I have in mind here especially the relatively stable

literary canon of western culture and its universal pretensions (by the way – its “great code” is the Bible). The objects of philosophical, theoretical or thematic transpositions more often than not are works positioned in the traditional center of this canon. Owing to its opening due to the various cultural and emancipatory revisions it now includes, for example, the writings of certain women hitherto ignored, which, having gained a more privileged status, became themselves an attractive object of apocryphal games. Therefore, in all mutations of the apocryphon the canon should be understood in a slightly different way. We must add, however, that only a feigned forgery presumes the canon’s dematerialization and activates the category of “the real thing” as the feature attributed to canonical books, closely associated with the Bible and valued definitely positively. In quasi-forgeries the task of representing “the real thing” (authenticity) is usually performed by emulating documentary genres.

Even these sketchy remarks suffice to say that no one consistent, for example emancipatory, worldview may be attributed to the apocrypha. Some authors of apocrypha denounce the canon, subvert and question it, while others affirm it (which does not mean that an affirmative attitude is inferior). However, in the seemingly innocent idea of completing or supplementing something, of adding to some previously disregarded point of view a text in the guise of “a continuation” or the pre-history of events presented in the acknowledged original, one can see not only the faith in the original’s continuous appeal and its semantic productiveness, but also in its incompleteness, some kind of imperfection or inadequacy. Thus, every apocryphon, at least such that evidently refers to some original text, possesses a critical and subversive potential – and it is a pity that writers sometimes seem unable to make use of it.

In chapter two – *The Subversive Potential of an Apocryphon* – I focus just on what perhaps most strongly stimulates the invention of the creators of the apocrypha in the 20th and 21st centuries. It is a disagreement with the axiological and worldview entanglements of canonical pre-texts: the possibility of revising the canon. I present the results of the apocryphal “hermeneutics of suspicion” arising

from belief in the inevitably flawed nature of any canon, based as it is on an exclusion, a concealment or a marginalization of somebody or something. I have in mind the literary canon of Western culture, represented here by literary works such as *The Iliad*, *The Tragedy of Hamlet*, *Les Liaisons Dangereuses*, *Robinson Crusoe*, *Jane Eyre*, *Little Women*, and *The Stranger*, and also its apocryphal problematization, primarily feminist and/or postcolonial, by Margaret Atwood (subsections *Penelope dares* and *Gertrude talks back*), John Updike (subsection *Gertrude claims*), Hella S. Haasse (subsection *Madame de Merteuil doesn't change*), Michel Tournier (subsection *Robinson is changing*), John Maxwell Coetzee (subsection *Friday is resisting*), Jean Rhys (subsection *Berta Mason gives up*), Geraldine Brooks (subsection *Mr. March repents*) and Kamel Daoud (subsection *Meursault is reborn*).

This chapter corresponds to the preceding one, i.e., the *Apocryphal Geo(bio)ographies of Literary Characters*, not only because I refer mostly to the same works. It turns out that an important role in the revising of these canonical pre-texts is played in literary apocrypha placing the biographies of their protagonists, borrowed from other people's works, in a specific geographical space – different from the source one or otherwise characterized. By making such unarbitrary shifts the authors of literary apocrypha either complement the biographies of main characters (*Dangerous Liaison* or *Letters from Daalen Berg* by H.S. Haasse, *March* by G. Brooks, and *Castorp* by Paweł Huelle – prequel to Thomas Mann's *The Magic Mountain*), or they write biographies for those who did not have them in canon works (K. Updike's *Gertrude and Claudius* and the prequel to *Jane Eyre: An Autobiography*, namely *Wide Sargasso Sea* by J. Rhys). Each of these examples gives special importance to geographical location of protagonists.

The fourth chapter, *Apocryphal (auto)biographies* – consisting of two parts devoted to two different novels – no longer concerns more or less subversive supplements to single literary works, considered to be masterpieces or otherwise canonical. Here, the canonical pre-texts are non-fiction contributions: biographies and other sources

relating to historical figures, and the philosophical writings by one of such figures. The apocryphal character of these novels, whose protagonists are, in the former case, Publius Ellius Hadrian and, in the latter, Baruch Spinoza, is determined primarily by a specific prosopopoeic gesture, that is, making them subjects of a narrative about themselves.

The section *Facta ficta – Concerning the Apocryphal „Memoirs of Hadrian“* is primarily concerned with the paratextual comments by Marguerite Yourcenar made about her novel. Paradoxically – despite the author's objections against recognizing the text in terms of apocrypha (defined as a strong hoax/forgery) – the remarks confirm the diagnosis of the apocryphal character of the novel in another sense. It is especially about those self-commentaries that relate to the efforts to remain faithful to ancient realities and to building the illusion of authenticity of the emperor's autobiography, and of such an understanding of the apocrypha that more fully uses the potential of the genological intertext, i.e. of the biblical apocrypha. The apocryphal character of *Hadrian's Memoirs* and other literary quasi-autobiographies with fictional, and not with false attribution, in which actual historical persons were cast as authors, is determined by: mimetic narrative convention, re-narration and re-focalization (prosopopeic component) and related to them supplementation of the biographical, and (possibly) autobiographical, intertext.

In the section entitled *Spinoza's Large Red-Canopied Bed – Apocryphal Scenes from the Life of the Philosopher* (Zbigniew Herbert and Goce Smilevski), the subject of the discussion is *Conversation with Spinoza. A Cobweb Novel* by Goce Smilevski – intricately constructed apocryphal psychobiography of the philosopher based on the reductive concept. According to the author of the novel, Spinoza's life and thoughts were shaped by the unconscious and repressed suffering caused by the loss of his mother experienced in his early childhood. In the apocryphal essay *Spinoza's Bed* and in the poem *Cogito tells about the temptations of Spinoza*, Zbigniew Herbert confirms the almost hagiographic image of Spinoza's existence as an ascetic sage. The eponymous prop of this essay (the large canopied

bed, in which the philosopher's mother died) is a recurring theme in the novelistic, subversive vision of his biography. It plays the keys role, albeit different than in Herbert's works. In my interpretation of Smilevski's novel, this bed (perhaps borrowed from Herbert's essay) is a synecdochic scene of real life, rejected by Spinoza for "matters incomprehensible and great" (in Herbert's version), for reasons far from the lofty philosophical and ethical motivation. For Smilevski, Spinoza's decision was a matter of fear of loss.

Za ważny moment charakterystyki tych konstrukcji apokryficznych, których autorzy jawnie i obligatoryjnie dla czytelników nawiązują do skonkretyzowanego pre-tekstu, uważam [...] fundujące je nieuchronne założenie o jakimś naznaczającym ów pre-tekst braku, niedociągnięciu – o jego niekompletności i niewystarczalności. Musi ono towarzyszyć zarówno afirmacyjnym, wyznawczo ufnym w nienaruszalność i niegasnącą atrakcyjność kanonicznego pierwowzoru, jak i dywersyjnym wobec niego suplementacjom apokryficznym. W przeciwnym wypadku tak rozumiane apokryfy w ogóle by nie powstały. Ta konstatacja nie zmienia jednak faktu, że tym, co jest szczególnie cenne we współczesnych apokryfach literackich, jest wydobywanie na powierzchnię ślepych plamek dyskursów kanonicznych – czynienie widzialnym tego, co w nich z jakichś względów widzialnym nie było.

Z rozdziału *Mutacje albo wędrówki apokryfu*

Książka dostępna również
jako e-book

 **WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 **wydawnictwo.uni.lodz.pl**

 **ksiegarnia@uni.lodz.pl**

 **(42) 665 58 63**

ISBN 978-83-8220-513-8



9 788382 205138